КЊИГА LIII СВЕСКА 1—3/2005.

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК LIII/1—3

Студије и чланци: др Александар Лома, *Стара словенска религија : један поглед из компаративног угла* 9 / др Љубинко Раденковић, *Кривотворење фолклора и митологије. Неки словенски примери* 29 / др Мирјана Детелић, *Представа о граду као елемент идеолошке основе епске поезије* 45 / др Миодраг Матицки, *Вукове народне пјесме у српској периодици, хрестоматијама и уџбеницима до 1864. године* 59 / мр Лидија Бошковић, *Бог ником дужан не остаје. Слојевитост фолклорног текста и ресемантизација мотива* 73 / мр Јеленка Пандуревић, *Народне пјесме о жени која жртвује сина да би сачувала брата* 83 / др Зоја Карановић, *Збирка Симеона Ђурића и пет прича о Међедовићу* 97 / мр Наташа Станковић-Шошо, *Топос пута и његове одлике у бајци* 119 / Немања Радуловић, *Кодекс „друге стране" и проблем неморалног јунака у бајкама* 133 / др Јелена Јовановић, *О тематици пословица* 143 / др Бојан Ђорђевић, *Народне пословице у мелодрамама Џона Палмотића* 161 / мр Агњешка Ласек, *Медијаторске границе у свадбеним пјесмама Јужних Словена* 179 / др Срдан Богосављевић, *Лирски елемент баладе* 253 / др Мирјана Дрндарски, *Никола Томазео и српска народна поезија* 281 / др Ненад Љубинковић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа и тзв. лајпцишка Пјеванија Симе Милутиновића* 291 / др Радмило Маројевић, *Фразеолошки русизми у Горском вијенцу*, I (израз *Милошем живиш* у 892. стиху), II (израз *на главу погибоше* у 2688. стиху) 337 / мр Бранко Златковић, *Управни и судски поступци Карађорђа и његових војвода у усменој причи и сећању савременика Устанка* 361 / др Драгана Вукићевић, *Српска реалистичка приповетка и бајка* (типови веза) 373 / мр Вукосава Живковић, *Видови бајковитог у прози Милована Глишића* 387 / др Драгана Вукићевић, *Нестанак епског света у реалистичкој приповеци* 395 / др Снежана Самарџија, *Насрадин Хоџа Стевана Сремца* 415 / др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Борисав Станковић — између традиције и модерности* 431 / др Љубомир Зуковић, *Трагови народних пјесама у прози Григорија Божовића* 465 / мр Александра Попин, *Кора и Непочин-поље према усменокњижевној традицији (I)* 475 / Александар Бошковић, *Структура зборника „Од злата јабука" Васка Попе* 513 / др Младенко Сапак, *Како лирик Ђорђо Сладоје ослобађа нашу епску историју* 527 / мр Снежана Шаранчић-Чутура, *Рефлекси усмене књижевности у српској прози за децу последње деценија XX века* 537 / **Погледи:** мр Марина Симић, *Да ли су сви антрополози (још увек) књижевници* 549 / **Истраживања:** др Соња Петровић, *Прилог проучавању историјског развоја структурних модела косовске традиције* 561 / мр Бошко Сувајџић, *Српска хајдучка епика у јужнословенском контексту* 569 / др Славица Гароња-Радованац, *Мотиви и репертоар српске народне лирике и лирско-епске поезије Војне Крајине и Славоније* 585 / др Драгана Вукићевић, *Српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција* 593 / мр Лидија Бошковић, *Живот епске пјесме. Женидба краља Вукашина у кругу варијаната* 603 / **Поводи:** др Нада Милошевић-Ђорђевић, *Фолклор као феникс* 611 / Матија Бећковић, *Вјечна зубља интелегенције* 614 / мр Рајко Петров Ного, *Зубља у помрчини* 615 / др Светозар Коњевић, *„Вјечна зубља вјечне помрчине"* 620 / **Оцене и прикази:** др Снежана Самарџија, *Стазе, лица и путеви усмене епике* 621 / мр Соња Петровић, *Лексикон средњевековног фолклора* 625 / др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Чар приповедања* 626 / мр Јасмина Јокић, *О бити, форми, темама и осталим кључним појмовима наше епике* 631 / мр Лидија Бошковић, *Јединствена личност и комплексно дело Вука Стефановића Караџића* 635 / др Славица Гароња-Радованац, *Драгоцен принос српској књижевности и фолклористици* 638 / мр Лидија Бошковић, *Збирка Ђорђа Рајковића, Српске народне пјесме из Славоније* 650 / др Славица Гароња-Радованац, *Песнички доживљај крајишке усмене баштине* 656 / мр Јован Љуштановић, *Стручно-научни скупови поводом двестогодишњице рођења Ханса Кристијана Андерсена* 659 / **In memoriam:** др Милош Луковић, *Бранко Брборић (1940—2005)* 665 / др Витомир Вулетић, *Миодраг Поповић (1920—2005)* 671 / *Упутство за припрему рукописа за штампу* 697

МАТИЦА СРПСКА

МС

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82 (05)

МАТИЦА СРПСКА
1826

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999—)

YU ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др СЛОБОДАН ПАВЛОВИЋ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ,
др ИВО ТАРТАЉА, др РОБЕРТ ХОДЕЛ

Главни и одговорни уредник
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ТРЕЋА (2005), СВЕСКА 1—3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Александар Лома, *Стара словенска религија : један поглед из компаративног угла* 9

Др Љубинко Раденковић, *Кривотворење фолклора и митологије. Неки словенски примери* 29

Др Мирјана Детелић, *Представа о граду као елемент идеолошке основе епске поезије* 45

Др Миодраг Матицки, *Вукове народне песме у српској периодици, хрестоматијама и уџбеницима до 1864. године* 59

Мр Лидија Бошковић, *Бог ником дужан не остаје. Слојевитост фолклорног текста и ресемантизација мотива* 73

Мр Јеленка Пандуревић, *Народне пјесме о жени која жртвује сина да би сачувала брата* 83

Др Зоја Карановић, *Збирка Симеона Ђурића и пет прича о Међедовићу* . 97

Мр Наташа Станковић-Шошо, *Топос пута и његове одлике у бајци* . . . 119

Немања Радуловић, *Кодекс „друге стране" и проблем неморалног јунака у бајкама* 133

Др Јелена Јовановић, *О тематици пословица* 143

Др Бојан Ђорђевић, *Народне пословице у мелодрамама Џона Палмотића* . 161

Мр Агњешка Ласек, *Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена* 179

Др Срдан Богосављевић, *Лирски елемент баладе* 253

Др Мирјана Дрндарски, *Никола Томазео и српска народна поезија* . . . 281

Др Ненад Љубинковић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа и тзв. лајпцишка Пјеванија Симе Милутиновића* 291

Др Радмило Маројевић, *Фразеолошки русизми у Горском вијенцу*, I (израз *Милошем живиш* у 892. стиху), II (израз *на главу погибоше* у 2688. стиху) 337

Мр Бранко Златковић, *Управни и судски поступци Карађорђа и његових војвода у усменој причи и сећању савременика Устанка* 361

Др Драгана Вукићевић, *Српска реалистичка приповетка и бајка* (типови веза) 373

Мр Вукосава Живковић, *Видови бајковитог у прози Милована Глишића* . 387

Др Драгана Вукићевић, *Нестанак епског света у реалистичкој приповеци* . 395

Др Снежана Самарџија, *Насрадин Хоџа Стевана Сремца* 415

Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Борисав Станковић — између традиције и модерности* 431

Др Љубомир Зуковић, *Трагови народних песама у прози Григорија Божовића* 465
Мр Александра Попин, *Кора и Непочин-поље према усменокњижевној традицији (I)* 475
Александар Бошковић, *Структура зборника „Од злата јабука" Васка Попе* 513
Др Младенко Сацак, *Како лирик Ђорђо Сладоје ослобађа нашу епску историју* 527
Мр Снежана Шаранчић-Чутура, *Рефлекси усмене књижевности у српској прози за децу последње деценија XX века* 537

Погледи

Мр Марина Симић, *Да ли су сви антрополози (још увек) књижевници* . . 549

Истраживања

Др Соња Петровић, *Прилог проучавању историјског развоја структурних модела косовске традиције* 561
Мр Бошко Сувајџић, *Српска хајдучка епика у јужнословенском контексту* . 569
Др Славица Гароња-Радованац, *Мотиви и репертоар српске народне лирике и лирско-епске поезије Војне Крајине и Славоније* 585
Др Драгана Вукићевић, *Српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција* 593
Мр Лидија Бошковић, *Живот епске песме. Женидба краља Вукашина у кругу варијаната* 603

Поводи

Др Нада Милошевић-Ђорђевић, *Фолклор као феникс* 611
Матија Бећковић, *Вјечна зубља интелегенције* 614
Мр Рајко Петров Ного, *Зубља у помрчини* 615
Др Светозар Кољевић, *„Вјечна зубља вјечне помрчине"* 620

Оцене и прикази

Др Снежана Самарџија, *Стазе, лица и путеви усмене епике* 621
Мр Соња Петровић, *Лексикон средњевековног фолклора* 625
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Чар приповедања* 626
Мр Јасмина Јокић, *О бити, форми, темама и осталим кључним појмовима наше епике* 631
Мр Лидија Бошковић, *Јединствена личност и комплексно дело Вука Стефановића Караџића* 635
Др Славица Гароња-Радованац, *Драгоцен принос српској књижевности и фолклористици* 638
Мр Лидија Бошковић, *Збирка Ђорђа Рајковића, Српске народне песме из Славоније* 650
Др Славица Гароња-Радованац, *Песнички доживљај крајишке усмене баштине* 656
Мр Јован Љуштановић, *Стручно-научни скупови поводом двестогодишњице рођења Ханса Кристијана Андерсена* 659

In memoriam

Др Милош Луковић, *Бранко Брборић (1940—2005)* 665
Др Витомир Вулетић, *Миодраг Поповић (1920—2005)* 671

Индекс кључних речи 673
Именски и географски регистар 677
Упутство за припрему рукописа за штампу 697

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1—3. св. LIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 19. децембра 2005.

Штампање завршено јула 2006.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.yu
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.yu

Стручни сарадник Одељења: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Љиљана Суботић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

UDC 257.7

СТАРА СЛОВЕНСКА РЕЛИГИЈА: ЈЕДАН ЛИЧНИ ПОГЛЕД ИЗ КОМПАРАТИВНОГ УГЛА

Александар Лома

САЖЕТАК: Ослањајући се у упоредним истраживањима превасходно на лексику, аутор долази до закључка да је претхришћанска духовност старих Словена била сложенија и богатија него што се претпоставља

КЉУЧНЕ РЕЧИ: стара словенска религија, православна заједница, „Праиндоевропљани", нижи и виши слојеви митологије, хеногеизам, језик, лексика, христијанизација

Овај чланак заснива се на предавању под насловом „Могућности филолошке и компаративне реконструкције словенског пантеона", одржаном 21. новембра 2005. године у задужбини Илије Коларца у склопу циклуса „Словенска митологија". У једном претходном предавању из тог циклуса дао сам преглед писаних извора за стару словенску религију, а овде, због ограниченог простора, могу само упутити читаоца на српски превод књиге Хенрика Ловмјањског[1] и одреднице посвећене појединим ликовима више митологије у енциклопедијском приручнику *Словенска митологија*.[2] У сваком случају, одређен увид у ту, на жалост доста оскудну, фактографску подлогу биће потребан за праћење излагања које следи. Оно се заснива углавном на мојим властитим раније објављеним радовима, а преко њих читалац може доћи до даље секундарне литературе, на коју ће овде бити само по изузетку упућивано.[3]

Суочени са оскудношћу и недовољном речитошћу извора за стару словенску религију, посебно за култове богова и митове о њима, могли бисмо закључити да Словени у доба свога заједништва и нису имали неке више облике религије и митологије. Тај закључак свакако би био ис-

[1] Lovmjanjski 1996. Треба упозорити да је обимна научна апаратура оригинала (Łowmiański 1979) у овом иначе врло добром српском преводу донекле сведена.

[2] Скраћено: СМ. За зналце класичних језика и даље остаје незамењива збирка FHRS.

[3] Тако — као практично решење којим се овај чланак, у складу са својом концепцијом, растерећује подробног дискутовања и сувишног реферисања — а не као одраз ауторове аутистичности — треба схватити чињеницу да у списку литературе приложеном на крају, уз неколико незаобилазних општих студија и приручника, преовлађују моји радови (премда сам наводио само оне важније и новије).

хитрен, мада су слично мишљење већ изнели неки озбиљни истраживачи старе словенске религије. Када кажем озбиљни, мислим на такве који нису хтели тенденциозно да умање словенску, за добар део њих и сопствену, прошлост, него су удружили један историцистички и понекад хиперкритички приступ фактима са еволуционистичким погледом на развој религијске мисли изграђеним у окриљу етнологије, пре свега на основу проучавања тзв. примитивних народа. Упрошћено говорећи, њихово резоновање је следеће: пошто се религија развија од нижих облика магије, анимизма и тотемизма према политеизму, а о словенским боговима имамо само оскудне и међусобно слабо ускладиве извештаје из времена након распада прасловенске заједнице, док с друге стране савремени фолклор словенских народа показује велико богатство анимистичких, тотемистичких и демонолошких представа, то значи да се за прасловенско доба могу претпоставити углавном те религијске и митолошке представе нижег реда, док су се виши култови развијали тек позно и спорадично у појединим деловима већ разједињеног словенског света, и то добрим делом под страним утицајем (иранским, германским, хришћанским).

Овакво гледање свакако је погрешно, и то стога што је с једне стране одвећ уско и занемарује ширу, компаративну перспективу, а с друге стране што, напротив, скоковито пореди културе далеке у сваком погледу, прескачући сазнања која пружају религијска схватања Словенима сродних народа.

Реч је о томе да су Словени део велике индоевропске језичке породице, у том смислу што је прасловенски језик који се говорио до пре око хиљаду и по година изданак једног још много старијег прајезика, који компаративна лингвистика мање-више поуздано реконструише у облику који је имао пре четири до пет хиљада година и који се условно назива праиндоевропским. Реконструисани речник тог језика омогућава посредан увид у материјалну и духовну културу његових носилаца, „Праиндоевропљана", укључујући и њихову религију и митологију. Без обзира на све неизвесности такве реконструкције, опште је и добро утемељено мишљење да су ти Праиндоевропљани поседовали развијен систем религијских и митолошких представа, укључујући култове богова.[4] Типолошки гледано, праиндоевропска религија представља сразмерно висок ступањ развоја у односу на религије такозваних примитивних народа које су предмет модерних етнолошких и антрополошких изучавања. Како су Словени са другим индоевропским народима били баштиници не само језика, него и културе својих језичких предака, поменути стручњаци који их хиљаду-две година доцније налазе на знатно нижем развојном ступњу религијског живота морају узети да су они у међувремену изгубили део тог наслеђа, да су, просто речено, „подивљали". То, разуме се, није немогуће, и дешава се у измењеним друштвеним условима, особито с обзиром на чињеницу да су виши облици религије тесно веза-

[4] За општу слику о индоевропској религији и митологији: Puhvel 1988, Гамкрелидзе/Иванов 1984 (посебно том II), EIEC.

ни за постојање одређених друштвених институција, какве су краљевство, ратнички сталеж, свештенство и сл. Са друге стране, управо та међусобна повезаност објашњава зашто нам савремени словенски фолклор пружа тако много материјала за реконструкцију ниже, а тако мало за реконструкцију више митологије Прасловена. На првом удару христијанизације били су управо ти горњи слојеви и установе паганског друштва, док је на нижем нивоу сеоских и домаћих култова толеранција нове религије била много већа и њен учинак мањи. Стога нам се најразумнијом полазном претпоставком чини да су Словени у доба свога заједништва и све до покрштења поседовали једну сразмерно развијену религију индоевропског типа, коју је хришћанство делом елиминисало а делом преобразило, делујући одозго, уништавајући њене горње слојеве и прожимајући се са онима доњим.

Потврдити ову претпоставку није лако, не само због недостатка писаних и археолошких извора за саму словенску религију, него и услед начелне тешкоће да се тај „индоевропски тип" религије опише и препозна и у религијама других индоевропских народа које су нам много боље познате. Оне показују велику типолошку разноврсност, у распону од система са неизмерним бројем уско специјализованих култова, какве су биле религије старих Римљана и Словенима најближих Балта, преко политеизма старогрчког типа, до хенотеистичких и чак монотеистичких тенденција присутних од врло раног времена на индоиранском простору. Најсигурније је притом поћи од поменутих лексичких подударности, јер на језику се, уосталом, темељи и сам појам индоевропског заједништва, али се суочавамо са тим проблемом што иза истих назива и имена код разних индоевропских народа стоје, бар наоко, сасвим различите представе, и по правилу је тешко утврдити њихово првобитно значење у праиндоевропској религији. Ту, наравно, могу помоћи типолошке паралеле из других религија широм света. У начелу, морамо рачунати са различитим развојем заједничког наслеђа код појединих индоевропских огранака, условљеним како променама друштвених и привредних услова кроз историју, тако и контактима са другим прасродним или несродним народима и цивилизацијама. Примере за темељан преображај једне индоевропске религије под утицајем друге пружају грчки утицај на стару римску религију и ирански на јерменску, а драстичан случај стварања синкретистичког конгломерата под неиндоевропским утицајима имамо код Хетита у Малој Азији, индоевропског огранка за који располажемо најранијим писаним изворима, још из средине другог миленија пре Христа, у којима се већ њихова религија појављује као тешко рашчлањива мешавина индоевропске баштине са представама и култовима преузетим од суседних народа, Хата, Хурита и Семита. Словени спадају у оне северне Индоевропљане који су тек сразмерно позно ступили у непосредан додир са високоразвијеним цивилизацијама средоземног басена, али је разумно рачунати на присуство у њиховој старој религији утицаја њима суседних индоевропских народа, пре свих Иранаца и Германа, са којима су вековима живели у суседству и додиру.

У вези с тим треба одмах указати да се у словенском речнику везаном за митологију и религију издвајају два слоја, један старији, који непосредно израста из праиндоевропског наслеђа и одговара ономе што налазимо код суседних Балта и Германа, и други, млађи, мада и он веома стар, где је то наслеђено стање преображено, највероватније под иранским утицајем.

Средишњи појам праиндоевропске религије оличен је у светлом, ведром или дневном, небу, и изражен кореном **dyeu- / *dyu-*, на који се своде староиндијско *dyau-*, истовремено назив за небо и име обоготвореног Неба, старогрчко *Zeús* „Зевс”, латинско *Ju-piter*, хетитско *Šiu-* итд. Од тог корена даље се изводе реч за „дан”, лат. *dies*, стинд. *dinam*, стсл. *dьnь* итд., али и општи назив за „бога” **deiwós* у стинд. *devá-*, лат. *deus*, лит. *dievas*, стир. *dīa* старонорд. *tivar*, итд. Дакле, богови су у праиндоевропском поимању означени као „небеска” бића, у опреци према „земаљским” људима, за које се назив изводи од речи **ghem- / *deghem-* „земља”; та парна ознака чува се у латинском *dei : homines*, литавском *dievai : 'mones*.[5] Код Словена, стара реч за „небо” оставила је трага у називу за кишу *дъжд'ь*, срп. *дажд*, дословно „лоше небо”, т. ј. „кишно”, а стари назив за бога **deiwos* „небески” очувао се, у облику *дивъ*, само спорадично, у значењу „демона” и као придев *дивљи*; наиме, дивље животиње и биљке означавале су се, речима од истог корена **deiw-*, као оне које припадају боговима, за разлику од домаћих и питомих, које припадају људима; аналогије за то пружају балтски језици и хетитски.

Словенска реч *небо* стара је индоевропска, али је у прајезику значила нешто друго: „облак, магла”, а овакво проширење значења заједничко је још староиранском језику Авесте. Словенска реч *бог* је такође наслеђена из индоевропског прајезика, али у значењу „удео, срећа, благостање”, које се још осећа у изведеницама *богат, у-бог*, где је *у-* негација, *небог* „лишен удела, богатства, среће; сиромашан, несрећан”. Развитак значења у „бог” опет се среће само на староиранском подручју, где је реч *baga-* „давалац, уделитељ” постала назив за бога уопште; тај значењски помак одиграо се у склопу једне религијске реформе која је стари индоевропски назив за (небеско) божанство (*daēva*, који одговара староиндијском *devá-*, латинском *deus* итд., деградирала у ознаку за демона; видели смо да је и словенско *дивъ* доживело исту деградацију. Можемо, дакле, у једном важном митолошко-религијском сегменту, говорити о заједничкој словенско-иранској иновацији, за коју је импулс дошао са иранске стране.[6] Додајмо да је појам светости означен у словенском речју *svętъ* која постоји још само у балтском и иранском, а можда и у германском, али у њему као позајмица са истока.

У индоевропским језицима „бог” се означава и као „господар”, другим речима, термин којим се означава друштвена надређеност бива пренет у онтолошку сферу, да се означи надмоћ богова над људима.

---

[5] В. најскорије Лома 2004а, за проблем слов. назива за „човека” Лома 2002б, 123—126.

[6] В. Лома 2004а, 31—32, 38.

Праиндоевропска реч за „господара”, **potis*, присутна је и у другом делу словенске речи у истом значењу *гос-подь*. Наша синтагма *Господ Бог* је хришћанског, у крајњој линији јеврејског порекла, али ми имамо основа за претпоставку да су још пагански Словени свога врховног бога, о којем пише Прокопије, означавали речју *господъ*, коју византијски писац преводи на грчки са *kýrios*. Са́мо *господь* је сложеница, где је први део реч *гость*; она постоји још у латинском језику, као *hospes*, где је предњи члан лат. *hostis*. Значи да би *господь* изворно био „господар над гостима”, што се слаже са значењем латинскога *hospes* „домаћин”; међутим, проста реч *hostis* у латинском не значи „гост”, него „непријатељ”. Исту двозначност, боље речено амбиваленцију, показују и неки други стари индоевропски термини, као грчки *xénos* „гост, странац”, староиндијски *ari-* „гост, странац, непријатељ”. Ова последња реч утолико је занимљивија, што се од ње изводи *ārya-* у значењу „господин, господар”, слично као што је словенско *господь* етимолошки „господар над гостима”, а даља изведеница одатле *arya-* „Аријци” постала је заједничко самоназвање старих Индоиранаца (на које се своди и данашњи назив државе *Иран*). Противречност у тој праиндоевропској представи о „другоме”, схваћеном час као пријатељ који се прима у госте и коме се иде у госте, а час као туђин и непријатељ, само је привидна. Да је тако, најбољи доказ пружа један текст који се односи управо на старе, паганске Словене, из пера византијског цара Маврикија с краја шестог века. Описујући обичаје Склавина и Анта, он каже да они своје ратне заробљенике држе код себе одређено време, а онда им дају слободу да одлуче хоће ли платити откуп и вратити се у свој завичај, или ће остати да живе са њима као пуноправни саплеменици и пријатељи. Према томе је и словенски, латински и германски **ghostis*, грчки *xenos*, индоирански *ari-* био напросто неутрално схваћени „странац”, особа изван уже заједнице одређене крвним сродством, са отвореном могућношћу да буде или непријатељ, или пријатељ. Био је то правни статус свакога ко напусти окриље свог племена или народа и нађе се, својевољно или присилно, у туђини, као путник, трговац, ратник на походу, заробљеник или талац. Таква особа није могла рачунати на заштиту својих домаћих божанстава, али је постојало једно божанство на које се могла позвати. То је био управо врховни небески бог, *Dyeus*, чија се надлежност схватала као универзална у оном смислу у којем небо све обједињује и наткриљује, без обзира на земаљске границе које људи повлаче међу собом. Код старих Грка, он се зове *Zeus Xeínios*, „Гостински Зевс”; на њега се позива, у својим лутањима, Одисеј, како у земљи Киклопа, тако и у Египту, где је, на разбојничком походу, допао ропства. Дивљи Киклоп Полифем оглушује се о Зевса Ксенија и зато га стиже заслужена казна, док египатски владар у име овог божанства услишује Одисејеву молбу за милост. Ту се, у *Одисеју*, први пут у европској књижевности јасно повлачи гранична црта између варварства и цивилизације.[7]

---

[7] В. Лома 2004б, 25—28, детаљније о прасл. **господь богъ* у зборнику посвећеном Ж. Ж. Варбот (Москва, у штампи), о индоевропској терминологији гостопримства уопште у зборнику радова XII конференције Индоевропског друштва (у штампи).

Примамљивом се чини могућност да се у оном врховном богу Словена, о којем пише Прокопије као о универзалном господару,[8] а Хелмолд прецизира да он борави на небесима и влада, свемоћан, над свим осталим боговима, али се стара само о небеским пословима, препозна управо овај праиндоевропски небески бог, *Dyeus*. Са друге стране, тесна веза са муњом у коју га ставља Прокопије наводи на оправдану претпоставку да се ради о громовнику Перуну. За Перуна смо рекли да се његово име среће као теоним само код старих Руса, али да се у фолкору и топонимији очувало на разним странама словенског света, те не може бити сумње да је посреди општесловенски митолошки лик. Такав суд потврђује се на компаративном плану, јер је божанство сличног имена и карактера, *Perkunas*, постојало код старих Балта, а код старих Германа Перуну функционално одговара громовник Тор чија мати *Fjörgyn* носи име сродно са *Перунъ*. Уз то се Торов чекић као симболична слика муње означава речју *mjöllnir* сродном са прасл. **мълнија* „муња". У некој даљој линији са овим ликовима би могао бити сродан и староиндијски бог грома *Парђања*.

Дилема око идентификације Прокопијевог и Хелмолдовог врховног бога Словена са праиндоевропским небеским богом или са громовником Перуном може се превазићи као привидна. Грчки Зевс и латински Јупитер спајају функцију врховног небеског бога, чије име носе, са функцијом бога-громовника. Безбројни су примери у којима једно божанство од већег значаја и ширег делокруга поприма низ специјалних назива у складу са својим појединим функцијама, а није редак ни случај да се један функционални аспект божанства одређен таквим називом осамостали у засебан митолошки лик. Међу многобројним називима, *епиклезама* грчког Зевса постоји и *Zeùs Keraunós* „Зевс Гром", где је други део ако не сродан, а оно бар образован на исти начин као и словенска реч *перунъ*, апелативно значи „гром". Нећемо ризиковати одвише ако допустимо да је и код Словена та реч првобитно означавала једно обличје, хипостазу врховног небеског бога, која се онда накнадно могла издвојити и прерасти у посебно божанство, са нешто активнијом улогом од оне која се приписивала обоготвореном Небу.

Описани механизам „умножавања" првобитних митолошких ликова и виших култова могао је бити делотворан и у доцнијим периодима словенског паганства. Њиме се можда најбоље може превазићи несагласност између две главне скупине наших извора о старим словенским божанствима, од којих се једна односи на староруски, а друга на прибалтичко-полапски простор. Староруски извори и извештаји немачких мисионара и хроничара о паганским култовима северозападних Словена разилазе се како у именима божанстава, са јединим изузетком Сварожића, тако и у њиховим дефиницијама, утолико што ови други углавном говоре о боговима рата, победе и сл., док они први, у целини оскуднији детаљима, у појединим случајевима дефинишу божанство као оличење природне појаве или стихије, па се Перун изједначава са громом, Да-

[8] За интерпретацију тог места код Прокопија в. Loma 2004.

жбог са сунцем, Сварожић са огњем. Посебно нам је ова последња идентификација значајна, и то из два разлога: зато што се Сварожић једини јавља и на словенском истоку и на северозападу, и зато што се у његовом случају може кроз изворе проследити поменути процес осамостаљења локалне хипостазе једног бесумње старог и широко присутног божанства под новим именом *Радогост*. Даље закључивање по аналогији води нас ка Триглаву и Свентовиту, будући да су њихови култови по типу били слични Радогостовом: сва тројица су штована у разним култним средиштима као врховна божанства са израженим ратничким карактером, а заједничко им је било и гатање о предстојећем рату помоћу посвећених храмовних коња. Ако се ухватимо за податак староруског извора, према којем је источнословенски Сварожић био персонификација огња, онда се иста претпоставка може учинити не само за његовог полапског имењака, потоњег Радогоста, него и за Триглава и Свентовита. Како је пак Перун, као оличење грома, само један од посебних видова пројављивања исте стихије, небеског огња, могу бити у праву они који иза разних полапских култова виде племенске и локалне хипостазе Перуна, са чиме се слаже и њихов ратнички карактер, с обзиром на блискост функција бога грома и олује и бога рата.

Постоји још једна сличност између култова Сварожића-Радогоста и Перуна: и у Ретри се, као и у Кијеву, помињу идоли више божанстава, мушких и женских, међу којима је један бог уживао највеће поштовање, овде Сварожић, тамо Перун. Том цртом која га додатно повезује са источнословенским паганством Сварожићев култ се истовремено разликује од осталих полапских култова, јер се у другим тамошњим храмовима чије описе поседујемо помиње по један идол (Јаровит у Волгасту, Триглав у Штетину и Јулину, Свентовит у Аркони). Са друге стране, код Сварожића нема помена о многоглавости, којом се одликују Триглавови, Свентовитови и други рујански идоли. То што се многоглав идол јавља по правилу усамљен, указује на то да је полицефалија идола симболично изражавала поливалентност култа: другим речима, ликови као Триглав и Свентовит у себи су обједињавали више божанских функција које су другде могле бити расподељене на неколико уже специјализованих божанстава. Тумачење Триглавових свештеника, које преноси Ебон, да три главе штетинског идола симболизују његову власт над небом, земљом и подземљем, звучи у том смислу аутентично: Зевс као грчка варијанта праиндоевропског обоготвореног неба такође се утраја на космолошком плану: осим олимпског, небеског Зевса, постојао је и земаљски, *Zeùs Khthónios*, као парњак богиње Земље у склопу пољопривредних култова,[9] а и подземни, *Zeùs Katakhthónios*, с тим што се овим последњим именом означава посебно божанство, Зевсов брат и бог доњег света Хад. Са четвороглавим Свентовидовим кипом често је поређен камени идол нађен 1848. у пресахлом кориту реке Збруч у источној Галицији, у облику стуба на чије су четири стране исклесана четири лика, обједињена на врху

[9] За ову митолошку представу и њену култну артикулацију, укључујући њене могуће трагове у словенском фолклору и лексици, в. Loma 1996.

истом капом; један лик је женски. У начелу, можемо се питати да ли оваква иконографија произлази из удруживања и међусобног сливања првобитно различитих митолошких ликова, или напротив, из осамостаљивања појединих аспеката и функција једног првобитног лика. У сваком случају, није вероватно да би посреди била проста агломерација међусобно несродних култова. Ближе истини биће схватање по којем је између појединих овако обједињених ликова морала постојати одређена теолошка или мистична веза. Аналогију за то пружају хришћански прикази Свете Тројице у лику троглавог младића, како на западу, на пример у Пољској, тако и на истоку, на пример код нас на фресци из XIV века у манастиру Матејић на Скопској Црној Гори.

У космолошком смислу, многоликост може изражавати трансформације основних елемената: воде, која се јавља у виду кише, росе, потока и река, леда и снега, мора; ваздуха, који је истовремено и ветар и облак, магла, и дах живих бића — а особито ватре. За староиндијског Агнија, божанску персонификацију огња, ведске химне кажу да има три седишта и три родна места: на небу, на људским огњиштима и жртвеницима и у водама светског мора које окружава земљу. У основи те Агнијеве троликости је космолошка представа о ватри која кружи кроз васиону: силазећи са неба у виду муње она оплођава воду својим заметком, који путем земних сокова продире у биљке из којих онда човек измамљује огњишну или жртвену ватру; на другој страни се тај заметак, назван „златним ембрионом" (*hiranyagarbha-*), сваког јутра у мору наново рађа као сунце. Додамо ли да се ватра димом претаче у ваздух, а ваздух прелази у воду претварањем магле у росу, облака у кишу, тиме се затвара кружни ток елемената у природи, у чијој је основи огањ као непропадљиво начело.

Ова космологија ватре,[10] схваћене као свепрожимајућа божанска енергија, час манифестна, час латентна, није била својствена само ведским Индијцима, него и њиховим најближим сродницима Иранцима, и она лежи у основи зороастријског огњепоклонства. Штавише, можемо са доста поуздања узети да та представа има своје још праиндоевропско порекло, али да је код других индоевропских огранака теже препознатљива под наслагама доцнијих развоја. Тако се код старих Грка ватра као елеменат непосредно везује само за бога-ковача Хефеста и за богињу огњишта Хестију, али се сме претпоставити да се на изворну представу о многоликом огњу у крајњој линији своде и неки други ликови грчког пантеона. Аполон, који се поистовећује са небеским огњем — Сунцем, истовремено је близак Агнију у његовој улози божанског првосвештеника, заснованој на персонификацији жртвене ватре. Хермес је, као и Агни, божански гласник, а уједно и спроводник душа умрлих на онај свет, улога која се изводи из обичаја спаљивања мртваца. Чак и бог мора Посејдон упоредив је са Агнијем, јер се он кроз водену стихију не креће пливајући нити у лађи, него возећи се коњском запрегом, баш као

---

[10] За индоевропски оквир в. Loma 1999, 13—31, за старе Словене Лома 2002а, 206—208.

и бог сунца Хелије по небу, а то је и начин на који се Агни у својству „потомка Водā”, индоиранског Апам Напата, уздиже као Сунце из морских валова. Сам Зевс се такође може схватити као оличење космичке ватре, како у својству громовника, тако и у својству бога ведрог, дневног неба, што је, како смо рекли, етимолошко значење његовог имена. Иначе је грчки назив за то горње, надоблачно небо, *aithēr* „етер”, изведен од глагола који значи „горети” а етер је у складу с тим био замишљан као ватрена супстанца.

На описаној мистерији трансформације ватре из муње у енергију скривену у дрвету која се ослобађа његовим паљењем на огњишту или жртвенику заснива се култ храста, који су европски Индоевропљани поштовали више од свег осталог дрвећа, сматрајући га посвећеним богу громовнику. То важи како за Грке, Латине и Германе, тако и за Балте и Словене. С обзиром на највећу блискост Словена са Балтима како у погледу језика, тако и у погледу религије, за нас је посебно поучно једно место из *Хронике* Симона Грунауа са почетка XVI века, где описује пагански култ који су не много пре његовог времена стари Пруси, једно балтско племе које је у међувремену понемчено, упражњавали у свом светилишту Ромову. Ту је пред светим храстом горела ватра коју су стално одржавали јер се није смела угасити. На храсту су стајала три божанска лика, у средини громовник Перкун, а са његове две стране бог подземног света Патол и бог река и извора Потримп. Та иста три бога су, истим распоредом, била приказана и на пруској застави: Потримп као голобрад младић са венцем од житног класја, Перкун као црнобрад мушкарац у пуној снази овенчан пламеном, Патол као седобрад старац. Намеће се тумачење да је код старих Пруса главни предмет култа био управо свети огањ у три своја појавна вида, персонификована у ликовима тројице боогова. Даље нас то подсећа на Триглава, чији је златни кип био углављен у шупље храстово дебло, и чије су три главе тумачене као симбол његове власти над трима космичким доменима који се подударају са Перкуновим (небо), Потримповим (воде) и Патоловим (доњи свет). Градација старосних доба код ова три бога, од младића преко човека у најбољим годинама до старца, највероватније се односила на веровање да упоредо са јачањем и слабљењем небеског огња — Сунца у току године, и свештена ватра на земљи подлеже старењу, смрти и поновном рађању, које налази свој одраз у годишњем обреду гашења старе и паљења нове ватре, везаном за Сунчеве обратнице. О летњој дугодневици пале се и прескачу кресови, обичај који се накнадно везао за хришћанске празнике Ивањдан или Видовдан, на шта је у случају овога другог осим временске блискости утицала и именска сличност између Светог Вита/Вида и Свентовита. Свентовит се, на другој страни, одразио и у Белом Виду српских коледских песама, извођених уочи Божића, о зимској краткодневици. За Божић се везује годишње паљење нове ватре у домаћем култу, на кућном огњишту. Код Срба то ради положајник, за чији смо назив *радован* рекли да је можда у вези са *Радоѓосш* као другим именом Сварожића-огња. Опрека старе и нове ватре, како земаљске тако и небеске — Сунчеве, налази свој израз у коледској песми која супротста-

вља „старога Бадњака" „младоме Божићу". Можда није пресмело нагађање да би сам бадњак, храстов трупац пресечен натроје који се на Бадње вече свечано уноси у кућу, маже медом, засипа житом, љуби, да би се на Божић ујутру спалио на огњишту, могао бити примитиван, фетишистички пралик оне иконографије која је на словенском северозападу нашла свој израз у представи троглавог божанства. Прелазни вид могле су представљати антропоморфне дрвене статуете нађене на прибалтичком подручју, стилизоване у виду фалуса, датиране последњим столећима словенског паганства. Оне вероватно стоје у вези са ритуалним паљењем свештене ватре о солстицијима. Извођење свете, „живе" ватре схватало се као чин зачећа и изводило трењем два дрвца једног у друго, од којих се једно, тврђе, звало мушким, а друго, удубљено, женским.[11] Вероватно прибалтичке фалоидне статуете представљају то „мушко" дрвце, а значајно је да неке од њих имају на врху приказана четири људска лица, попут Свентовитовог кипа у Аркони. Код источних Словена дрвени фалус играо је улогу у обреду званом *Јарило*, који је под тим именом посведочен и код Срба у Банату. Глагол *јарити* значи истовремено „распаљивати" и „оплођавати", те је вероватно да је овај обред, који је такође падао уз летњу дугодневицу (Ивањдан), био везан са паљењем нове ватре, уз нагласак на култу плодности, који налазимо и код полапског Јаровита, те сазвучност два имена неће бити случајна; ту се придодаје и староруски идол *Јарун*, а суфикс његовог имена поткрепљује претпоставку да се и ту и код Јаровита и Јарила ради о хипостазама *Перуна*.

Можемо закључити да се словенски култови чијим описима располажемо усредсређују на један средишњи лик, било окружен другим, њему подређеним ликовима, било сам рашчлањен на више хипостаза и функција, које стоје у вези са различитим манифестацијама ватре. У једном староруском извору налазимо изричит исказ да је „Перун многострук" чему одговара литавски израз „има много Перкунâ". Та многострукост може се истовремено схватити и као мноштво појавних облика огња, и као умножавање једног, врховног бога кроз многобројне локалне култове, где он бива означен различитим именима. У схватању простог народа ти племенски богови бивали су међусобно супротстављени, на начин на који су се у средњем веку могла сукобити два хришћанска светитеља у својству заштитника двеју зараћених страна, али је паганско свештенство чувало свест о њиховој заједничкој теолошкој подлози, сублимирајући га у формулу *Перунъ есть многъ*. На тој свести се вероватно темељила и Владимирова реформа као последњи трзај источнословенског паганства. Истовремено постављање Перунових идола у Кијеву и Новгороду требало је да превазиђе уситњеност локалних култова у корист државног јединства; но ово ће ускоро потом бити успостављено на основи нове, хришћанске вере.

Поред ватре у њеним различитим појавама друга, са њом тесно повезана природна стихија која је имала значајно место у старој словенској

[11] В. Лома 1999 passim.

религији је ветар. Та веза очитује се пре свега у домену атмосферских појава, јер у најмању руку громовник и олујни бог чине нераздружив пар, као староиндијски Индра и Вају, или је бог грома уједно и бог олује, „сабирач облака", гр. *nephelegéreta Zeùs*. Литавско веровање, да постоје четири Перуна за све четири стране света као да одражава управо такав један спој, а није искључено да исто значење имају и четири Свентовитова лица. Мање је очита, али подједнако значајна веза између обоготвореног ветра и ватре у погребним обичајима и веровањима о загробном животу. Стари Словени су, као и стари Балти, Германи, Келти, Латини, Трачани, Грци, Индијци, Хетити, претежно спаљивали своје мртве.[12] Кад кажемо претежно, мислимо на нека одступања у времену и простору, на која ћемо се мало доцније осврнути, али и на местимично изузеће појединих категорија становништва унутар исте популације, у том смислу што су обреду спаљивања подвргавани првенствено одрасли мушкарци, ратници који су прошли иницијацију, за које се веровало да им душа одлази са ломаче димом у небо, на којем је за њих резервисано блажено боравиште, попут староиндијске *Индралоке*, „Индриног света", или нордијске Валхале; таквог ратника могла је на онај свет испратити његова супруга, на чему се темељи обичај самоспаљивања удовице на мужевљевој ломачи, данас познат под именом *сати* код хиндуиста, а у старо доба забележен и код других индоевропских народа, међу њима старих Словена и Германа. При кремацији очекивала се помоћ божанског ветра, не само да добро распали ломачу како би тело у потпуности сагорело и душа била ослобођена за пут на онај свет, као у епизоди *Илијаде* када Ахилеј спаљује свога палог друга Патрокла, него и да је са димом ватре срећно спроведе онамо. Та психопомпска улога ветра посведочена је у хиндуизму, где се спаљивање мртваца постиже помоћу три или пет ватара, и према томе која од њих прва захвати тело, што зависи од смера у којем ветар дува, гата се да ће душа отићи у свет богова, свет предака или у неки трећи свет. У једном извештају о спаљивању мртвих код паганских Балта помиње се веровање да ако дим иде са ломаче право у небо душа бива спасена, а ако се дим повија на ветру, да је она изгубљена. Балтски бог ветра Вејопатис био је приказиван у лику човека са два различито усмерена лица, што се може односити на два вида ветра, добром и злом, који су од битног значаја за човекову судбину после смрти. Слично у зороастријској митологији улогу психопомпа игра бог ветра Вају — чије је име прасродно са првим делом Вејопатисовог имена — удвојен у две хипостазе, доброга Вајуа, који душе праведника преводи преко уског моста са земље на небо, и злог Вајуа, који душе грешника сурвава оданде у пакао.[13]

У поменутом Ибн-Фадлановом извештају о погребу једног истакнутог Руса спаљеног у чуну заједно са једном од својих жена наводи се и тумачење смисла овог обреда из уста једног од присутних: „Ви Арапи

---

[12] Подробно о овом обреду код античких и полуцивилизованих народа, са посебним освртом на старе Словене, в. Лома 2005.

[13] За Вајуа и његову могућу везу са словенским Вијом и Дабогом в. Лома 2003 passim, 2004б 62—66.

сте глупи, јер онога, који вам је најдражи и кога највише поштујете међу људима, узимате и бацате у земљу, да га тамо једу бубе и црви, а ми га спалимо у трену, тако да он одмах одлази у рај". У склопу обреда поменута је и визија небеског раја као прекрасног зеленог предела од стране жене која је добровољно пристала да прати покојника на онај свет. Већ смо поменули дилему да ли се овај опис односи на Словене или на скандинавске Варјаге, али независно од тога можемо узети да су и стари Словени делили исто схватање. Оно долази до изражаја и у једном староруском тексту из 1261. године. То је прича о Совију, који је једном ухватио вепра и дао његових девет слезина синовима да их испеку. Они их сами поједу, а он кад је то сазнао реши да сиђе у ад, али успе да уђе онамо тек кроз девет врата, која му је показао један од синова. Затим је син сам потражио оца и нашавши га, сахранио га у земљу. Уставши ујутро Совиј је рекао сину да су га појели црви и гмизавци. Онда га је син поставио на дрво (обичај излагања мртвих!), али су га до следећег јутра изуједали комарци и пчеле. Тек када су га спалили, Совиј је рекао сину да је „спавао чврсто, као дете у колевци". У доба када је ова прича забележена, Руси су увелико били хришћани који се покопавају, и њоме се објашњава обичај кремације код њихових балтских суседа. Само име *Совиј* може бити и словенско и балтско, али се у оба случаја тумачи као сложеница где је други члан сродан индоиранском *vāyu-* и литавском *vėjas* „ветар", које је присутно и у првом делу имена балтског бога ветра *Vejopatisa*. Највероватније је истог порекла и име митолошког лика *Виј*, који у истоименој Гогољевој приповеци игра улогу вратара царства мртвих. Први елеменат у *Со-виј* је индоевропски префикс *su-* у значењу „добар, добро", који имамо и у неким другим балтским и словенским речима, између осталог у прасл. **су-дорвъ* „здрав", **су-богъ* „богат", па и у **су-мьрть* „смрт". Доста је писано о томе зашто се у словенском језику „смрт" означава као „добра". Углавном се тумачи да је то изворно назив за „своју", природну смрт, који се из еуфемистичких разлога проширио и на све друге врсте смрти, али митолошки лик „Доброг ветра" који души омогућава одлазак у небески рај упућује на закључак да оно што смрт дефинише као „добру" није освртање уназад, на протекли земаљски живот просуђен као „добро" окончан ако није насилно и превремено прекинут, него поглед унапред, у блажену егзистенцију после смрти као врхунско добро.

Да је појам „добре смрти" изворно везан за обред кремације указује и митолошки лик вампира. Реч *вампир*, рус. *упыр*, најубедљивије се тумачи као словенски пандан грчкој сложеници *á-pyros*, дословце „без ватре, неспаљен"; изворно би она означавала мртваца над којим није извршен обред спаљивања, тако да се његова душа не може раставити од тела и отићи на онај свет. Такав мртвац онда устаје из гроба и узнемирава пре свега своје најближе рођаке, подсећајући их на њихову обавезу да га на прописан начин сахране, т. ј. спале. Због тога би покојници сумњиви да се вампире бивали откопани, прободени глоговим коцем и спаљени. Спаљивање вампира помиње *Душанов законик*, а у неким заба-

ченим српским крајевима прибегавало му се још почетком двадесетог века.[14]

Зороастријски бог ветра и атмосфере Вају преузео је улогу чувара моста који води са овога на онај свет стога што ваздушни простор у космолошком смислу представља мост између земље и неба, а Вајуово удвајање у добру и злу хипостазу најубедљивије се објашњава као остатак из времена када су и стари Иранци још спаљивали мртве, па је душа умрлог са ломаче димом прелазила у ветар и од смера у којем овај дува зависило да ли ће она доспети на жељено загробно одредиште, што је, видели смо, било веровање заједничко околним сродним народима: старим Индијцима и старим Балтима, а свакако и старим Словенима, па можда и још неподељеним Праиндоевропљанима. Доцније су Иранци напустили кремацију у корист других погребних обреда: покопавања и излагања мртвих, можда услед недостатка дрвета у евроазијском степском појасу; у сваком случају, зороастризам је изричито забрањивао спаљивање мртваца као скрнављење светог огња.

Археолози Прасловене заједно са Германима и Балтима изводе из тзв. староевропског културног круга носилаца „културе поља са урнама" и у оквиру ње посебно „лужичке културе". За ову културу био је карактеристичан обред спаљивања мртвих, што се огледа и у описаним веровањима и митолошким представама, а такође у језику, где треба поменути и стсл. реч *крада* „ломача", која постоји још само у германском. Но на југоистоку прасловенске територије, у такозваној черњаховској култури II—V в. хришћанске ере, мешају се обреди кремације и инхумације, т. ј. укопа неспаљених мртваца у земљу. То се објашњава иранским утицајем, будући да је то био појас у којем је долазило до додира и прожимања са иранским Скитима и Сарматима, који су добрих хиљаду година живели у северном прибрежју Црног мора као југоисточни суседи Прасловена. Већ смо рекли да се тај утицај осећа и у словенској религиозној терминологији, првенствено кроз поменути помак значења речи *бог̄* и *небо*, али и у неким другим речима. Старији термин култа код Прасловена свакако је био **modliti* „молити", који се среће још у балтским и германским језицима, хетитском и јерменском, и чије је основно значење било „усмено се обраћати са молбом или молитвом", па се даље развило у „приносити на жртву" (руско *молить скотину* „клати стоку"), одатле онда и **modla* „идол". Овоме термину, међутим, конкурише **жьрти* „жртвовати", одатле *жрец, жрт̄ва*, реч која се по свој прилици проширила са истока захвативши осим словенских и балтске језике; у староиндијском, староиранском и литавском одговарајући глагол значи „славити, призивати".

Стари Иранци су, по сведочанству малобројних личних имена, у најраније доба морали делити са старим Индијцима реч за ватру и бога ватре *agni-*, познату и њиховим западним рођацима, Балтима, Словенима и Латинима, да би је онда одбацили и заменили речју *ātar-/āθr-* и у

[14] Поред Лома 2005 уп. Лома 2004а где је, на стр. 37—38, дат преглед досадашњих тумачења речи *вамт̄ир*.

апелативном и у митолошком значењу — слично као што су, како смо већ рекли, праиндоевропско **deivo-* деградирали у назив за демонска бића а „бога” почели називати *baga-*. Разлог замене речи за ватру лако је наслутити у већ поменутом иранском радикалном одбацивању обреда кремације. Сви народи који су сачували праиндоевропску реч **ognis* упражњавали су у старо време обред спаљивања мртваца, те је она за Иранце који су тај обред жигосали као безбожан попримила погрдно значење ватре онечишћене додиром са мртвим телом и да означе свети огањ као предмет обожавања морали су посегнути за новим називом. Словени, видели смо, претежно су остали при спаљивању мртвих па сходно томе и сачували реч *огњь*, али се код дела њих на југоистоку проширио ирански обичај укопавања, а упоредо са њим реч *ватра*, која се своди на поменуту иранску *ātar-/āθr-*.

Већ смо рекли да је словенска реч *бог* своје данашње значење попримила под иранским утицајем, а да се првобитно употребљавала у значењу „удела, среће, богатства” које још чува у неким својим изведеницама. Она је по пореклу изведеница од праие. глаголског корена **bhag-* „доделити, добити у део” и могла је имати и пасивно и активно значење. У ведској религији *bhaga-* значи као апелатив „удео, благостање, имање, посед, срећа”, а као лично име означава бога уделитеља среће и благостања. Тај назив за божанског „уделитеља” стари Иранци су уопштили у ознаку за општи појам божанства. Слична семантика лежи у основи грчког термина *daímōn* који је радна именица од глагола *daíesthai* „додељивати, раздељивати” и значи првобитно „божанство”, а тек од хришћанског времена „злодух, демон”. Уосталом, један древни поетски спој речи, заједнички најстаријим песничким споменицима старих Грка, Индијаца и Иранаца, описује богове управо као „даваоце добара” људима.

Питање да ли у неколиким словенским теонимима, *Дажбог, Стрибог, Чарнобог* реч *бог* стоји у свом старијем или млађем значењу наизглед звучи излишно, јер на први поглед ништа није природније него узети да у имену бога реч *бог* управо и значи „бог”. Но у најмању руку оно прво име, које је и најважније, јер се среће код сва три словенска огранка и може се реконструисати у прасловенском облику **Дад'ьбогъ*, по свом типу спада у такозване императивне сложенице где први део не одређује други, него оба заједно одређују неки трећи појам који се подразумева. Тако, на пример, *вртирепъ* није „реп који се врти”, него „онај (на пример, пас) који врти репом”, па ни **Дад'ь-богъ* неће бити „бог који даје”, него „онај који даје срећу, богатство”, или, у најширем смислу онај који додељује свакоме удео који му припада или му је досуђен, било да је реч о добру или злу. Тако схваћено, име **Дад'ь-богъ* било би превод староиранског *baga-* у његовом етимолошком значењу.[15] Етимологија првог члана у *Стри-бог* је спорна, али је највероватније тумачење према којем и ту имамо императив од глагола *стројити*, и слично значење „онога који ствара, гради богатство, срећу, удео”. За *Чарнобог* остаје отворено

[15] В. моју одредницу *Дабог* у ОС 23—24.

да ли је то „црни бог” или „онај који додељује црну, злу коб”.[16] Како год било, прелаз са означавања бога као небеског бића, праие. **deiwo-*, на бога као уделитеља среће, судбине одражава одређени помак појма божанског ка људској сфери, већи уплив богова на људски живот. Разумно је претпоставити да нова реч за бога није дошла од Иранаца Словенима у њеном општем, апстрактном значењу, него везана за конкретан култ или култове. За религијско-митолошке системе старих Иранаца ван круга зороастријске религије било је карактеристично усредсређење на једног врховног бога који је у себе упијао атрибуте и функције других споредних божанстава; у том смислу један другоме су конкурисали поменути Вају и Митра. На Вајуа указује помен ветрова као Стрибогових потомака у *Слову о Полку Игореве*, на Митру, поистовећеног са Сунцем, идентификација Дажбога са грчким Хелијем у преводу Малалине хронике. Постоји претпоставка да је само име *Mithra-*, које значи „споразум, уговор”, прешло Словенима посредством скитске форме *mihr* као *миръ*. У том случају би се и руски израз *мир да бог* и српски обичај *мирбожања* о Божићу, празнику новорођеног Сунца, дали свести на ирански спој *Mithra baga*.[17] Но српски *Дабоґ / Дајбоґ* не показује соларне карактеристике, него функције вратара или господара царства мртвих. Један обичај забележен у Банату придаје Хромом Даби улогу чувара моста који води на онај свет, у којој смо већ срели Вајуа а коју је, у христијанизованој верзији, преузео Свети Арханђео.[18]

Ако говоримо о могућностима реконструкције прасловенског пантеона на основу збира расположивих чињеница и остварених компаративних увида, ту треба поновити оно што је речено на самом почетку овог малог циклуса предавања: *пан̄теон* је грчка реч и појам изведен из грчке митологије. Грчки олимпски пантеон са Зевсом на челу представља у великој мери одраз релативно позне систематизације, извршене по угледу на патријархалне монархије, са прецизно утврђеним родбинским и хијерархијским односима и јасно разграниченим надлежностима. Такав систем тешко се може претпоставити за праиндоевропску религију, а и за стару словенску као њен изданак.

Када је реч о оскудним назнакама о могућим односима сродства између појединих словенских богова, више је питања него одговора. Да ли на основу уметања Сварога и Дажбога као два сукцесивна владара у Малалину верзију митске историје Старог Египта треба закључити да су њих двојица и у словенској митологији важили као отац и син? Или можда та сукцесија одражава двослојност старе словенске религије, при чему би Сварог представљао раније индоевропско наслеђе, а Дажбог накнадни ирански утицај? Ако је Дажбог ипак словио као Сварогов син, може ли се он идентификовати са Сварожићем, под претпоставком да суфикс *-ић* у Сварожићевом имену има патронимичку вредност? Или су у питању два сина истог оца? Или је *-ић* у *Сварожић* обичан деминутив-

---

[16] За могућу интерпретацију овог имена в. Лома 2001.

[17] Први пут ова претпоставка је изнета у: Лома 1990, 106.

[18] Дабога/Дажбога подробније разматрам, надовезујући се на истраживања В. Чајкановића, у: Лома 1998, 3; Loma 1998, 45—50; Лома 2003 passim.

ни суфикс, па ово име не значи „Сварогов син”, него напросто „мали или млади Сварог”, као што „Божић” изворно не мора бити „Божји син”, него „мали Бог, младо, новорођено Сунце”? Додатна невоља је што не знамо етимологију основног имена *Сварōг*; но с обзиром на то да грчком Хефесту, са којим Малалин преводилац идентификује Сварога, одговара римски Вулкан, податак Адама Бременског да у Ретри, седишту Сварожићевог култа, постоји „Вулканов лонац” са „грчком ватром”, горућом течношћу, пре указује на истоветност Сварожића-огња са Сварогом-Хефестом.

Уопште узев, треба поново нагласити чињеницу да се словенска божанства помињу у највећем броју случајева изоловано, и да је једини извор где се јављају у већој скупини иза које би могло стајати нешто налик на пантеон писање руског летописа о паганским идолима које је Владимир поставио у Кијеву, но ту се од шест божанстава највише за три сме допустити општесловенски и прасловенски карактер: за Перуна, Дажбога и можда за Мокош; Стрибог нема паралела ван староруског домена, а Хрс и Симаргл су готово сигурно позне иранске примесе, вероватно божанства Иранаца настањених на територији кијевске Русије, било остатака античких Скита и Сармата, било познијих досељеника.[19] Стога ће бити у праву они који у „Владимировом пантеону” виде пре ефемерну агломерацију разнородних култова из разних делова простране руске државе начињену ради учвршћења државног јединства него одраз неког традиционалног теолошког система.

Они структуралисти и семиотичари који се труде да историјске феномене сагледавају као системе и структуре одређене унутрашњим бинарним опозицијама, стављају Волоса, сточног бога, у опозицију према Перуну, и идентификују у Волосу једног од двојице протагониста мита у којем бог громовник убија змијолико демонско биће, крадљивца стоке.[20] Тај такозвани „основни мит”, у којем громовникова победа над демонским противником означава долазак пролећа а ослобођена говеда симболизују кишне облаке, а који такође поприма општије значење победе космичког поретка над силама хаоса, свакако је представљао битан елеменат праиндоевропске митологије[21] и нема сумње да је био познат и старим Словенима, али се чини да је ту Волос укључен без правог основа. Још пре то важи за Велеса, чија се идентификација са Волосом заснива на сазвучности њихових имена, која лако може бити случајна. Није мање проблематична ни реконструкција по којој је Мокош била Перунова жена, која га је у миту преварила са Волосом/Велесом.

Ово низање проблема и дилема са којима се суочавају модерна истраживања словенске религије и митологије могло би још потрајати, али време је да из ове приче покушамо да извучемо какав-такав закључак. Мислим да се можемо сложити да увиди које пружају компаративна лингвистика и упоредна историја религија омогућују да се у приличној

---

[19] Уп. моје допуне одредницама *Семарōл* и *Хорс* у СМ 491 и 566—567.

[20] Класично дело тог усмерења је Иванов/Топоров 1974. Критика појединих у њему изнетих хипотеза која следи не може умањити његов велики значај и трајну вредност.

[21] Детаљно га, на филолошком плану, разматра Watkins 1995.

мери употпуни штура слика коју о боговима старих Словена пружају оскудни историјски извори, па и да се, уза сав потребан опрез, да једна општа карактеристика словенске религије. Та религија поникла је из религије древних Праиндоевропљана, која се реконструише на основу религијско-митолошког наслеђа појединих индоевропских народа, од којих понајближе том претпостављеном праиндоевропском стању стоје најранија веровања старих Индијаца, одражена у Ригведи. Ведска религија не може се окарактерисати ни као класични политеизам, ни као монотеизам, него је за њу скован посебан термин *хенотеизам*. Хенотеистичка религија признаје мноштво божанских ликова, али у конкретним обредно-култним ситуацијама издваја једно божанство уздижући га изнад свих осталих и придајући му атрибуте и функције других божанстава или их просто идентификујући са њим. Од тог праиндоевропског хенотеизма развој је могао ићи у смеру политеизма какав срећемо код старих Грка или према монотеизму као код старих Иранаца. Као и други северни Индоевропљани који су дуже остали изван сфере непосредног зрачења старих цивилизација, и стари Словени су по свему судећи дуго чували тај изворни, хенотеистички карактер своје религије. У средишту праиндоевропске космологије стајала је ватра, латентна и у својим разним манифестацијама, а одговарајуће космолошке представе могу се препознати и код паганских Словена. То важи и за елементе праиндоевропске есхатологије, индивидуалне и универзалне, т. ј. учења о загробној судбини човека и о коначном исходу света, које је такође стајало у вези са култом ватре. Ова схватања су прастара и развила су се у једној средини којој су урбана цивилизација и писменост биле стране, али се она никако не могу означити као примитивна. Напротив, стара индоевропска религија и митологија показују, у типолошком погледу, сразмерно висок ступањ теолошке и космолошке спекулације. Учење о свепрожимајућој ватри и о космичким периодима који се завршавају свеопштим пожаром које срећемо у грчкој филозофији, најпре код Хераклита, а затим код стоика, може се схватити као васкрснуће древне индоевропске баштине, делом инспирисано властитом запретаном традицијом, а с друге стране подстакнуто, на тлу Мале Азије, духовним струјањима са иранског истока.

Претхришћанска духовност старих Словена тешко да је била сиромашнија од оне њихових индоевропских предака; напротив, она је морала бити сложенија и богатија него што се то данас може претпоставити на основу површних и нехотично или намерно искривљених извештаја којима о њој располажемо, и њених прежитака у простонародним обичајима и веровањима. Осим конзервације праиндоевропске баштине, она је била отворена и за иновације, пре свега за оне потекле са староиранског простора који је кроз цео стари век био извор иновативних духовних струјања чији се утицај осећао на веома широком простору, од Сибира и Алтаја до Грчке и Јудеје.

ЛИТЕРАТУРА[22]

Гамкрелидзе/Иванов 1984: Т. В. Гамкрелидзе / Вяч. Вс. Иванов, *Индоевропейский язык и индоевропейци. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокулътуры* I—II, Тбилиси.

Иванов/Топоров 1974: В. В. Иванов / В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва.

Лома 1990: *Позајмљенице из непознатог језика у прасловенском*, Јужнословенски филолог XLVI, стр. 87—122.

Лома 1998: А. Лома, *Древние славянские божества у сербов*, Живая старина 1 (17), Москва, стр. 2—4.

Лома 1999: А. Лома, „Петлић", „палидрвце" или „оплодитељ"?, *Кодови словенских култура 4 — Делови тела*, 1999, стр. 131—144.

Лома 2001: А. Лома, Црна крвца. Један древни песнички спој и симболика боја у митолошким осмишљењима људске жртве, *Кодови словенских култура 6 — Боје*, 2001, стр. 152—160.

Лома 2002а: А. Лома, *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*, Београд.

Лома 2002б: А. Лома, *Словенска етимологија у индоевропској перспективи*, Глас САНУ CCCXCIV, Одељење језика и књижевности књ. 19, стр. 115—127.

Лома 2003: А. Лома, *Неке српске паралеле источнословенском Вију*, Balcanica XXXII—XXXIII/2001—2002 [2003], стр. 123—141.

Лома 2004а: А. Лома, *Прасловенска лексика и култура у индоевропском контексту*, у: *Предавања из историје језика* = Лингвистичке свеске 4, Нови Сад, 15—42.

Лома 2004б: А. Лома, *Веселин Чајкановић — компаративни историчар религије*, Saecula Confluentia, Зборник радова са научног скупа посвећеног 120-годишњици наставе класичне филологије на Београдском универзитету одржаног 23. новембра 1995. год., Београд, стр. 51—65.

Лома 2005: А. Лома, Димом у небо. Обред спаљивања мртвих у старим и традиционалним културама. Његово осмишљење у есхатолошким представама индоевропских народа, са посебним освртом на паганске Словене, *Кодови словенских култура 9 — Смрт* (у штампи).

СМ: *Словенска митологија — Енциклопедијски речник*, ред. С. М. Толстој / Љ. Раденковић, Београд 2001.

EIEC: *Encyclopedia of Indo-European Culture*, ed. J. P. Mallory and D. Q. Adams, London / Chicago 1997.

FHRS: *Fontes historiae religionis Slavicae*, coll. C. H. Meyer, Berolini 1931.

Loma 1996: A. Loma, *Dalje od reči: Rekonstrukcija prajezičkih leksemskih spojeva kao perspektiva slovenske i indoevropske etimologije*, Јужнословенски филолог LI/1995 [1996], стр. 31—58.

Loma 1998: A. Loma, *Interpretationes Slavicae. Some Early mythological Glosses*, Studia mythologica Slavica 1, Ljubljana/Pisa, стр. 45—53.

Loma 1999: A. Loma, *Mitski koreni filozofije*, Lucida Intervalla 7/1, Beograd стр. 1—38 = id. 25 (1/2002), 7—40.

Loma 2004: A. Loma, *Procopius about the supreme god of the Slavs (Bella VII 14, 23): two critical remarks*, Зборник радова Византолошког института XLI, Београд, стр. 67—70.

Lovmjanjski 1996: H. Lovmjanjski, *Religija Slovena*, prev. B. Rajčić, Beograd.

[22] В. горе нап. 3!

Łowmiański 1979: H. Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI—XII)*, Warszawa.
Puhvel 1988: J. Puhvel, *Comparative Mythology*, Baltimore / London.
Watkins 1995: C. Watkins, *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford.

Aleksandar Loma

OLD SLAVIC RELIGION: A PERSONAL VIEW FROM A COMPARATIVIST STANDPOINT

S u m m a r y

This paper focuses on the survey of the old Slavic religion related to the religious and mythological concepts of the lower level. The author believes that the high cults were primarily affected by Christianization and thus were erased from memory. A comparative, primarily lexical analysis leads to a completely opposite conclusion.

Pre-Christian spirituality of the Old Slavs was certainly not poorer than the spirituality of their Indo-European ancestors; on the contrary, it must have been more complex and richer than we could assume today on the basis of the superficial and accidentally or intentionally distorted reports about it available to us, as well as on the basis of what was preserved of it in the customs and beliefs of ordinary people. Along with the conservation of the Proto-Indo-European heritage, this spirituality was also open to innovations, primarily those originating from the Old Iranian region which was a source of innovative spiritual trends throughout ancient times and whose influence was felt in a very wide area, from Siberia and Altay Mountains to Greece and Judea.

UDC 257.7
398(=16)

КРИВОТВОРЕЊЕ ФОЛКЛОРА И МИТОЛОГИЈЕ

Неки словенски примери

Љубинко Раденковић

САЖЕТАК: Поједини писци, на основу непоузданих историјских извора, често понети родољубљем или жељом за стицањем сопствене славе, прихватали су се измишљања или кривотворења историје, митологије и фолклора словенских народа. Кривотворења се крећу од малих измена фолклорних дела па до стварања потпуно нових књижевних облика у којима се Словени приказују на идеализован начин: као баштиници староиндијске, грчке или староиталске културе, као најстарији народ на Балкану са сопственим писмом и пре покрштавања, који памте и усмено преносе древне епове. Скоро сви словенски и балкански народи имају писце који у својим делима тврде да је баш њихов народ најстарији.

У раду ће бити речи о настанку неких кривотворених дела из области словенског фолклора и митологије, која се и данас прештампавају и збуњују неупућене читаоце, као што су: Верковићева *Веда Словена*, Милојевићеве митолошке народне песме, опис словенских богова П. Древљанског, *Велесова* или *Влес књига* Мирољубова итд.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фолклор, митологија, мистификација, Словени

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Словени су најмногољуднија групација сродних народа у Европи. До XIX века па и касније, очували су врло богату народну културу, која се с једног поколења на друго преносила усменим путем. Многобројни обреди, песме и игре пратили су најважније моменте у њиховом животу — рођење, свадбу и смрт, најважније промене у години — празнике народног календара (Божић, Покладе, Ускрс, Ђурђевдан, Спасовдан, Тројице, Ивањдан, Илиндан итд.), важне послове (орање, жетва, предење), заштиту од болести и природних недаћа итд. Имали су и развијен си-

стем правних обичаја којим су уређивани међусобни односи у породици и у ширим друштвеним заједницама.

Древна словенска култура одражава митолошки поглед на свет. Он се сагледава упоредном анализом преживелих облика традиционалне културе и видљив је у опажању простора и времена, као и живог и неживог окружења.

О религијском животу Словена пре покрштавања има врло мало података. За Јужне Словене не постоји ни један несумњиви извор где би се помињало име неког њиховог паганског бога.

Код свих словенских народа нису се подједнако сачували облици фолклора. Код Западних Словена фолклор је много више хришћанизован и нису посведочене јуначке епске песме.

Поједини књижевници, љубитељи словенске прошлости, задојени идејама романтизма, родољубљем или из других разлога (као што је стицање сопствене славе), сматрају да су Словени током времена изгубили своје ране писане споменике и митове, на основу којих се могу представити као стари народи, носиоци древне културе, па су се зато прихватали неких облика измишљања или кривотворења своје историје и фолклора. Кривотворење се креће од поправки народних песама до стварања потпуно нових, сопствених креација, или мистификација. У тим измишљеним делима Словени су приказивани на идеализовани начин: као баштиници староиндијске, грчке или староиталске културе, као најстарији народ на Балкану са сопственим писмом и пре покрштавања и са древним еповима. Скоро сви словенски и балкански народи имају писце који у својим делима тврде да је баш њихов народ најстарији, о чему је посебно писао Р. Радић, а пре тога у Софији и И. Тодорова-Пиргова (1999/4: 44—53). Занимљиво је да је међу оваквим „митотворцима" доста оних који живе или су живели ван матице свог народа. Та појава се опажа код Руса, Срба, Словенаца, Хрвата, Словака итд. Обично се њихове теорије о древном пореклу свог народа заснивају на давно превазиђеним концептима или на неким досеткама. Једна од досетки је да су Етрурци (*Етруски*) заправо Руси, јер се то види у њиховом имену „Ето-Руски", или да су то Срби, чије је име изведено по српском називу „јетра" (па су они *Јетруски*), јер су гатали у јетру. Један духовити одговор на теорију М. Бора да су Етрурци били Словенци дао је познати словеначки фолклорист и академик М. Матичетов (Matičetov, 2004/XXVIII: 49—52).

Кривотворења древне историје, митологије и фолклора данас су достигла огромне размере и то је проблем који се не може сагледати у оквиру једног чланка. Посебан замах ово „митотворство" је добило после слома социјализма у словенским и другим земљама. За широк круг људи, у време сиромаштва и пада људског достојанства, уместо научне истине много прихватљивија је постала паранаука, која им је за утеху понудила слику давног времена са њиховим прецима као носиоцима престижне културе. И не само то, често су њихови преци и зачетници европске цивилизације, док су се потомци, игром судбине, неправедно нашли на њеном зачељу.

Ненаучна и мистификаторска тумачења историје, митологије и фолклора продрла су и на неке универзитете и институте, чиме је друштвена опасност од овакве делатности знатно повећана.

У најпознатије фалсификаторе словенског фолклора и митологије, који су успели да обману и неке познате слависте, спадају: Проспер Мериме, Вацлав Ханка, Јозеф Линда и Стефан Верковић, а у новије време и Ј. П. Мирољубов. Списак оних који су поправљали или дописивали народне песме и предања у складу са одређеним идејама је много дужи. Захваљујући истраживањима Војислава Јовановића Марамбоа, ми доста знамо о Просперу Меримеу и неким другим мистификаторима српске народне књижевности (Јовановић, 2001). Захваљујући детаљном истраживању историјата стварања „Веде Словсна" С. Верковића, које је предузео Арнаудов, може се до детаља пратити настајање овог мистификаторског дела (Арнаудов, 1968/LII). Недавно је група руских филолога (А. Л. Топорков, Т. Г. Иванова, Л. П. Лаптева и Е. Е. Левкиевскаја) објавила значајну књигу о познатим словенским фалсификатима фолклора и митологије под насловом *Рукописи којих није било* (*Рукописи*, 2002). О врло раширеном мистификаторском делу *Велесова књига* или *Влес књига* постоји неколико научних осврта. Свакако најзначајнији је рад О. В. Творогова (Творогов, 1990/XLIII: 170—254). Овај невешти фалсификат у последње време шири се и путем интернета, па је постао и предмет кандидатске дисертације у Русији под насловом *„Влесова књига" у светлости историографије фалсификата и издавачкој пракси* (Соболев, 2002).

Што се тиче кривотворења српских народних песама, по свој прилици, у том послу је најдаље отишао Милош С. Милојевић. Код Руса народне песме је фалсификовао Иван Петрович Сахаров (његово познато дело је *Сказания русского народа*), код Белоруса П. Древљански (псеудоним П. М. Шпилевског) — његово дело *Белорусские народнье предания* обмануло је многе неопрезне истраживаче. Код Украјинаца, А. В. Шишацки-Иллич је мистификао епске песме — думе. Фалсификовање фолклора је теже документовати, јер се записивачу унапред верује да је текстове верно пренео од казивача. Међутим, у фолклору влада правило варијантности — ништа није дато у једном примеру и поређењем низа варијаната једног фолклорног текста могу се открити лажирања, али ситне поправке знатно теже, поготову ако су оне изведене на локалним говорима.

У XIX веку је владало уверење да записивач може мењати фолклорни текст, може га „архаизовати" и приближавати га свом „прототексту". Тако је познати руски фолклорист П. В. Кирејевски (1808—1856) прерађивао и допуњавао легендарне песме и тако их чинио „целовитијима" него што су биле посведочене. Такође се сматрало да не постоји битна разлика између индивидуалног и фолклорног стваралаштва и да је певач епских или других песама нека врста „природног", „дивљег" песника. П. Мериме далматинског гуслара описује као дивљака, који по завршетку песме страшно урликне: „На крају сваког стиха певач снажно крикне или, тачније, урликне, слично рањеном вуку. Ти се крици чују из велике

даљине у планинама и потребна је навика на њих да би се схватило да они потичу из људских уста" (Мериме, 1991: 31).

Овај рад је заснован на горе поменутим истраживањима и његова улога је указивање на појаву деградирања научне истине код нас и неодговорног пропагирања разних мистификаторских дела и паранаучних домишљања.

ЧЕШКИ ФАЛСИФИКАТИ ЕПСКИХ ПЕСАМА

Вацлав Ханка, који је на чешки превео српске народне јуначке песме и руски еп *Слово о ѿолку Иґорове*, подметнуо је, а затим „пронашао" 1817. г. у скровишту цркве у месту Dvur Kralove, пергамент на којем је било исписано 8 епских и 6 лирских песама, које су по језику датиране у 13. век, а по садржају чак и у старије време. По месту налаза ови рукописи су названи *Краледворски* и код Чеха су примљени са великим одушевљењем јер су, како су многи сматрали, показали да су и они, као и многи други народи, некада имали епске народне песме. Следеће године J. Линда „проналази" такође подметнуту мистификацију у облику старог рукописа у Зеленој Хори, па су ти рукописи названи *Зеленохорски*. Тиме је била отворена расправа међу славистима о аутентичности тзв. *Краледворских* и *Зеленохорских рукоѿиса*, која је окончана тек после пола века неопозивим закључком да се ради о вештим фалсификатима. Сумња је пала на Ханку зато што је познавао старочешки језик и зато што су песме у рукопису имале сличности са српским народним песмама, које је он раније преводио. Иначе, рукопис је био мешавина састављена од старословенских, старочешких, српских, руских и измишљених речи (нпр. *po zakonu svatu, slunce jasno, v les črn*), какав је и много каснији фалсификат — *Велесова књиґа*.

ВЕДА СЛОВЕНА СТЕФАНА ВЕРКОВИЋА

Стефан Верковић је рођен у босанском селу Угљаре (Посавина) 1827. године. Пошто је био сироче одгајили су га фрањевци. Школовао се у Загребу, где је прихватио идеје Илираца (Људевита Гаја) да су Јужни Словени потомци древних Илира. Средином XIX века придобио га је Илија Гарашанин за обављање неких поверљивих послова у Македонији. Пре тога је прешао у православље. За време вишегодишњег боравка у Македонији скупио је знатан број старих рукописа и књига, као и других старина. Бавио се и трговином овим предметима. У замену за своју збирку старина бугарска влада му је доделила пензију и он је до краја живота остао да живи у Софији, где је и умро 1893. Понет идејом да су Словени потомци Трачана и старих Македонаца и да су носиоци исте културе као и Индијци, сматрао је да такви трагови постоје у народном предању у источној Македонији, пре свега код муслиманског становништва, тзв. Помака. У развијању таквог концепта упориште је

налазио у делима псеудо-историчара Г. С. Раковског. Поред осталог, Раковски је тврдио следеће: „Просветитељи и учитељи старих Грка и целе Европе јесу Пелазги (од „Белазги", јер су *бели* у односу на црне Грке), а касније су у историји названи Труски, Етрури, Илири, Македонци и данас Бугари ..." Данашњи бугарски језик представља претопљени санскрит и зендски језик, док бугарске народне песме, приче, празници, обреди и обичаји чувају зендску и староиндијску веру. Грчки народ и грчка митологија, тврдио је Раковски, настали су касније преправком старобугарске и мешањем с њоме. Године 1865. Раковски је писао да су Бугари први и најстарији житељи Европе и најчистији потомци Аријаца. Он изводи етимологију етнонима Бугарин овако: Бугари су народ који је био *облаґодарен*, у односу на Грке, чије име долази од *ґорак*, јер су они живели близу Пелазга-Бугарословена, али у шумама и планинама и још нису орали нити чували стоку као Бугари. Пошто су стари Трако-Илирци били Словени, онда су и Орфеј и Александар били Словени. Раковски је био убеђен да постоје бугарске народне песме које говоре о животу Бугара на Старој планини 300 године пре Христа. Широка делатност Раковског осветљена је радовима и документима у двотомном зборнику њему посвећеном (Раковски, 1964).

Судбоносна личност за Верковића постаје учитељ Иван Попилиев Гологанов, који је радио у селу Крушево, Демирхисарски крај, и површно познавао грчку митологију, али и фантастичне досетке Г. С. Раковског. По налогу Верковића, Гологанов тражи песме о старом македонском цару, о песнику Орфеју, о пресељењу Словена из Индије итд. Пошто таквих песама није било, он почиње сам да их пише и продаје Верковићу, као да су аутентичне. Тако је Верковић, 1865, био ван себе од среће јер је добио песму о Филипу Македонском која је, кобајаги, записана од пастира Стојана из села Кърчево. Затим му стижу песме о пресељењу Словена из Крајње Земље на Дунав, о трачком певачу Орфеју итд. Пошто му се песма о Орфеју учинила сувише кратком, Верковић Гологанову обећава награду од десет дуката ако му „запише" дужу и потпунију варијанту. И убрзо од њега добија поему од 853 стиха. Верковић га је тада наговорио да напусти учитељски посао и унајмио га да му за новац прикупља народне песме. Године 1874. Верковић у Београду објављује књигу под називом *Веда Словена*, где је текст дат на језику „казивача" и у преводу на француски. У томе му помаже Јанко Шафарик, чији је стриц познати слависта Павел Шафарик. У тој књизи су нашле место песме о пресељавању Словена из Крајње земље на Дунав, о женидби сунца девојком Вълканом, о женидби Талатина краља, о рођењу Орфеја и његовој женидби ћерком арапског краља итд. Гологанов је успео да мистификује 56 дугих песама које укупно имају 17.000 стихова! Током 1881. Верковић, без обзира на неке негативне критике, објављује у Санкт Петербургу други том својих песама под насловом *Веда Словенахъ. Обрядни песни отъ язическо время. Упазени со устно предание при Македонско-Родопски-те Българо-Помаци. Собрани и издани Стефаном Ил. Верковичемъ. Книга друга* (*Веда Словена. Обредне песме из паґанскоґ времена. Сачуване у усном предању македонско-родопских Буґара-Помака*).

У овој књизи он доноси обредне песме, груписане око 20 народних празника. Објављује половину од око 30.000 забележених стихова. У предговору наводи да су песме остаци наших праотаца пређириловског времена или још старије епохе. У овој књизи Верковић је решио да славу подели са Гологановим, наводећи на крају предговора његове заслуге: „Све ове песме по казивању народа по пијацама записао је мој пријатељ Гологанов" (*Веда*, 1881/2: X). На почетку књиге, као мото, дат је један одломак из песме на језику певача и у преводу на бугарски, који гласи: „Боже ми Боже!/Боже ми арине,/Арине саипе,/ Саипе ажине,/Ажине ми Дине,/Дине ми увишне,/Увишне ми талине,/Санъ ми адине." У преводу одломак гласи: „Боже мој Боже!/ Боже мој пречисти,/ Пречисти пресвети,/ Пресвети премудри,/ Премудри мој Боже,/ Боже мој вишњи,/ Вишњи мој облачни,/Умом недостижни". Скупо плаћени Гологанов је и овде пустио машти на вољу, уводећи божанства: Сива, Сурва, Сурица, Руе, Јогне (Игне), Вишну, Дургана, Злата мајка, као и демонске ликове — Дорга јуда, Сура ламица, Млада Масина-Асуица, Друида, Дривен јунак итд. Тако је Сива био бог наших дедова, бог нове године, којем је даван курбан за здравље и свако добро: „Седналъ ми Сива фафъ висина,/ Фафъ висина фафъ зелена гора,/ Дека му је златенъ кладнецъ./ И утъ кладнецъ жарна вода" (Сео Сива на висине,/ На висине на гору зелену,/ Где му је златан извор./ И у извору огњена вода.) — *Веда Словенах*, 1881/2: 127. Друида је била богиња која је седела у гори и лечила од разних болести, Игне је био бог ватре итд. У коледарској песми (бр. 1) која има 280 стихова (што многоструко прелази број стихова сваке досад познате коледарске песме) даје се историја бога Коледа, који је ишао по свету и чинио чуда, којем су правили курбан за Бадње вече, а он је гонио црне јуде-самовиле итд.

Гологанов смишља и посебан трачки језик који се, кобајаги, сачувао у епским песмама и даје објашњења „трачких" речи, као што су: рама, ујна, акрам, нина, вета, ветиша, хруј, сефита, удита, веј, санита, финита, трај, далита, флана, ерен, фура, татина, рун, чире, диа, прена, јарнеш, назина итд.: „Вета е вила ветише, / Хруј ми сефита, / Сефита, удита, / Веј ми санита, / Урум ми тата. / Тата ми финита / Трај ми далита..."

ПАНТЕОН МИЛОША С. МИЛОЈЕВИЋА

Милош С. Милојевић (рођен у Црној Бари 1814) један је од најпознатијих мистификатора српских народних песама. Није се либио да фалсификује и поједине натписе и друге историјске изворе. О овој другој његовој активности још у XIX веку писао је Призренац, Петар Костић, под псеудонимом В. Трпић (уп. Трпић, 1881). Милојевић је иначе три године провео на студијама у Москви, не завршивши Филозофски факултет. Тамо је, изгледа, дошао до неке литературе о словенској митологији, која је већ тада била застарела. Није искључен ни утицај радова Раковског. Био је вођа добровољачког одреда у рату Србије са Турском 1876—1878. Касније је путовао по српским крајевима који још нису били

ослобођени од Турака, ради ширења националне пропаганде и скупљања старих рукописа и народних песама. Збирку песама *Песме и обичаји укупног народа Српског* понудио је за штампу Српском ученом друштву. Стојан Новаковић и Милан Кујунџић, као известиоци, написали су негативну рецензију, констатујући да је збирка „узор нереда, небрижљивости и књижевничке немарљивости". Цела Милојевићева збирка садржи преко 1300 песама. Владимир Бован је покушао да раздвоји шта је у његовој збирци истинито од лажног, али је то доста тежак посао (Бован, 1975). У стиховима народних песама Милојевић је додавао имена словенских богова и познатих и непознатих, и на тај начин успео да створи једно од најобимнијих мистификаторских дела. Његов пантеон се састоји од следећих богова: *Сварога — мајка Петра и Купала, Сварог — бабајко Коледа, Радгост — стриц Ивана и Петра, Прпрша — стрина Петра, Даждбог дажни, Перун, Велеш товни, Давор силни, Јарило вељи, Правид силни, Свевид свјетли, Триглав силни, Пољељ млади, Порева, Љељо, Жива, Купал, Божић, син Сварога* итд.

На примеру познатог мотива из народних песама *о бацању цвећа у крило и са крила на земљу*, који се везује за ђурђевданске, ивањданске или свадбене песме, и који је распрострањен од Македоније до хрватске Подравине, може се илустровати степен Милојевићевог кривотворења народне традиције. У Вуковом *Рјечнику* наведена је следећа ивањданска песма: „Ивањско цвеће Петровско,/ Иван га бере те бере:/ Мајци га баца у крило,/ А мајка с крила на земљу" (Караџић, 1986/XI/1: 313). У Македонији (Поречe) је почетком XX века записана следећа ђурђевданска песма: „Ђурђојен летен пролетен/, Свекако цвеће развило,/ Најпоиће руже црвена./ Ружа си ружа береше,/ Мајке си скутје флаше,/ Мајка од скута исфрлат,/ Ни Ружа моја ни цвеће,/ Ружа је туђа одмена" (Тодоровић, 1901/III: 102). У Хомољу су песму са овим мотивом певале девојке на Ђурђевдан, када вију венце од биља на води: „Ђурађ ми цвеће пребира,/ Па баца мајке у крило,/ А мајка с крила на земљу,/ И кроз сузе му тио говори:/— Није мој Ђурађ, ни цвеће! (...)" (Милосављевић, 1913/XIX: 53—54). У примеру из хрватске Подравине, с краја XIX века, у свадбеној песми овај мотив се овако реализује: „Црлено цветје и модро,/ Брала га Мара дјевојка/ За оном гором високом;/ Мече га јочку (јапи, оцу) на крилце,/ Јочко га с крилца на земљу:/ — Ни Мара моја, ни цветје,/ Мара је туђа за мене (...)" (Cajnko, 1896/I: 181).

Овај мотив у обради Милоша С. Милојевића добија сасвим други оквир и друго значење:

Ивањско, ивањско, цвеће рујно!
Цвеће рујно петрањско.
Петрањско цвеће плаветно.
Иван га бере те бере,
Петар га плете те плете.
Купал га Коледу даје,
Коледу брату својему.
Даје га мајки Купала
Купала мајки Живбожи, итд. (Милојевић, 1869/1: 1—2).

Мистификаторска делатносг Милојевића је на одговарајући начин оцењена и од стране историчара и истраживача народне књижевности. На жалост, његова књига је грешком уврштена у списак грађе за *Речник српскохрватског народног и књижевног језика*, који излази у САНУ, па се у више свезака овог капиталног дела наводе и његови непостојећи богови и збуњују неупућене људе.

БОГОВИ ДРЕВЉАНСКОГ

Многе мистификације учињене у XIX веку ушле су у дела о словенској митологији, чак и познатијих истраживача као што су Афанасјев код Руса или Нодило код Хрвата. П. Древљански је, нпр., тако подробно описивао словенске богове (њихову спољашност и функције) да се стиче утисак као да су веровања о тим боговима била врло жива средином XIX века. Ево неких његових мистификација: Баган — неки добри дух, изгледа као и Волос, покровитељ стоке; Белун — исто што и Белбог, извор богатства и милосрђа; Ваструха — исто што Астреја, богиња истине и невиности; Дзева — врховно божанство позајмљено од Пољака; Дзедка — личи на Дажбога, дариваоца богатства; Зорка — исто што Аурора, богиња среће и судбине; Кољада — божанство весеља и радости; Купало — покровитељ цвећа и плодова; Ладо — покровитељ љубави; Љељо — Купидон с крилима; Чур-бог — бог границе; Јарило — бог пролећа и плодности; Дзевоја — богиња невиности; Жиж — бог ветра; Жицењ — бог јесени; Зјузја — бог зиме; Паљандра — богиња смрти; Цецја — богиња лета; Шчедрец — бог пировања, итд.

Анализа И. И. Носовича, белоруског фолклористе, показала је да је Древљански стварао слике богова и на основу нетачно протумачених пословица. Тако је име Зорка створено посредством пословице: *Што уже з яго, кали пон не у Зорки*. Древљански пословицу тумачи као: „Шта ће од њега бити када он није у милости Зорке, кад му (богиња) Зорка није доделила срећу”. Носович пак види лингвистичку грешку у записивању пословице. Треба да стоји: *Што уже з его, кали пон не узоркий*, односно ради се о изразу „не узоркий” (у значењу „слеп”, „који не види”) а не о личном имену Зорка, итд. Према томе, пословица би у преводу гласила: „Шта се може од њега, када је он слеп”.

Недавно се у Белорусији појавила књига *Белоруска митологија* (БМ: 2004). Без обзира што поодавно постоји јасна оцена да сочиненије Древљанског (који је иначе у време објављивања поменутог прилога имао само 23 године) безвредно, оно је без критичког приступа прихваћено као прворазредни извор од стране аутора ове митологије, који су понешто и сами додавали. Тако су се на страницама ове књиге појавили фантомски словенски богови: *бјалун, гарцуки, грамауница, дзјавоја, жижаљ, жицењ, копша, љоља, љубмел, мажана, паљандра, сева, сотвар, сулука, цјоција, шчадрец* и други.

ВОЈТОВИЧЕВИ БОГОВИ

И украјински аутор, по обиму огромног дела *Украјинска митологија*, В. Војтович није се нимало трудио да раздвоји поуздане од непоузданих извора у писању своје књиге. Тако у његовој књизи налазимо описе непостојећих словенских богова, као што су: *баган, будништај, бус, дана, дивана, жива, колодиј, купало, леша, литник, мара, мокрина, погода, посвиштач, прија, рарог, свитозор, ситоврат, слава, услад, хамбог* и други (Војтович, 2002).

ВЛЕСОВА КЊИГА

Један од актуелних фалсификата, који стоји и у излозима наших књижара, јесте *Велесова* или *Влес књига*. Прича о овој мистификацији на очигледан начин говори о прелазном времену које је наступило кризом и падом социјализма, које је довело сумњу у све дотада грађене институције, па и у научне. Захваљујући детаљном истраживању, које је о овом рукопису спровео руски научник Творогов, може се пратити скоро узбудљива прича о његовом настанку и прештампавању.

Назив *Влесова књига* рукопису је дао један од његових проучавалаца — С. Лесној, доктор биолошких наука, иначе стручњак за инсекте. Ово име је иначе псеудоним руског емигранта — С. Парамонова, који је из Кијева побегао у Аустралију 1943. године. Тамо је објавио више безвредних књига о старој руској прошлости.

Историја проналаска *Влесове књиге* везује се за А. Ф. Изенбека, руског белогардејског пуковника, касније емигранта у Бриселу. Према казивању главног актера приче о овом рукопису, Ј. П. Мирољубова, такође руског емигранта на Западу, Изенбек је у току борбених операција 1919. године у једној срушеној племићској кући (он се није сећао места, а касније је исказана претпоставка да је то било у западном делу Харковске области) приметио исписане дашчице (дрвене таблице). Наредио је посилном да их стави у врећу и понео их са собом. Године 1925. он их је у Бриселу показао Мирољубову, иначе инжењеру хемије, који је имао амбиције да буде и писац. Наредних петнаест година Мирољубов је, кобајаги, преписивао тешко читљив текст са дашчица. Године 1941. Изембек је умро и после тога даља судбина поменутих дашчица није позната. Тек 1953. године, у руском емигрантском часопису *Жар-птица* у Сан-Франциску, који је у почетку умножаван на шапирографу, објављена је информација да је редакција из Европе добила снимке уникатног споменика из 5. века о старој Русији. У тексту, насловљеном *Колосална историјска сензација*, стајало је да је рукопис на савремени руски језик већ превео научни етимолог А. Кур и да ће он бити објављен у следећем броју часописа. Иза псеудонима етимолога А. Кура скривао се руски емигрантски генерал А. Куренков. Уместо најављеног текста, 1954. године је објављено писмо Ј. П. Мирољубова, у којем се он правда да није могао пронаћи фото-снимке рукописа и да о оригиналности рукописа не може судити. Године 1955. објављен је само један снимак (таблица

бр. 16), за који се касније испоставило да није оригинална него да потиче са ретуширане фотографије. Објављивање рукописа по дашчицама, без одређеног реда, отпочело је тек 1957. године и трајало до 1959. када је часопис *Жар-ӣтица* угашен.

Почетком ’60-их година овај рукопис под називом *Влесова књиґа* издаје поменути С. Лесној (С. Парамонов) и покушава да га уведе као научно питање на V Међународном конгресу слависта. Међутим, реферат о томе није урадио и није се појавио на конгресу. Ускоро је и умро, па је занимање за *Влес књиґу* потпуно замрло.

Средином ’70-их година међу руском емиграцијом се поново обнавља интересовање за поменути рукопис и он се поново прештампава (у Аустралији, Канади). Од 1977. до 1984. посмртно су издата сабрана дела Ј. П. Мирољубова, која пружају и нове податке о *Влес књизи*.

Прва научна оцена *Влес књиґе* објављена је у угледном руском лингвистичком часопису *Вопроси јазикознанија* 1960 (бр. 2), а дошла је из пера угледног филолога Л. П. Жуковске. Оцена је била недвосмислена: језички подаци говоре да је рукопис невешти фалсификат, а приложени снимак није урађен са дашчице него са ретуширане фотографије. У тексту се, саопштава Жуковска, појављују језички облици из различитог времена, који не могу постојати ни у једном словенском језику, па ни у источнословенским језицима. После ове оцене нико од стручњака није *Влес књиґу* узимао за прави извор о словенској прошлости. Међутим, она постаје примамљиво штиво за књижевнике и аматере који, почев од 1970. па до данас, прештампавају овај рукопис (постоји више верзија и превода) и користе га за своје маштовите претпоставке о древној словенској историји и митологији. У појединим круговима *Влес* или *Велесова књиґа* све више се посматра као „патриотско” питање типа: наши преци су хиљадама година гајили стоку на огромном простору Евроазијске степе, а нека званична археологија хоће да нас утера у Припјатске мочваре итд. Године 1980. у часопису *Рускаја реч* поменута Л. П. Жуковска и познати историчар источнословенских језика академик Ф. П. Филин поново су анализирали језик *Велесове књиґе* и потврдили: то је потпупо јасан и невешт фалсификат, без икакве тајанствености и загонетности. Међутим, притисак јавности, коју су предводили поједини мало познати писци, како званична руска наука сакрива важан документат о светлој словенској (руској) прошлости и даље је био веома јак. То је приморало угледног руског историчара књижевности и језика О. В. Творогова да предузме широко и врло детаљно изучавање свих околности настанка *Велесове књиґе*, њеног садржаја и путева њеног распрострањења. Његова детаљна анализа, дата на 84 стране, објављена је у руском часопису *Груды Отдела древнерусской литературы*, т. 43 (Лењинград, 1990), који издаје Институт руске књижевности (Пушкински дом) у Лењинграду (Творогов, 1990).

Још на почетку, Творогов исказује сумњу у истинистост података које даје Ј. П. Мирољубов да су се дрвене таблице из 9. века, величине 38 x 22 сантиметара и дебљине 5 милиметара уопште могле сачувати до нашег времена, још у врећи. Затим указује да чак није познато колико је

тих таблица било у тој врећи (Лесној говори о 35, Мирољубов 37). У опису таблица Мирољубов је написао да су оне све исте величине (са рупом при врху, кроз коју је провучена врпца) и да садрже од 19 до 21 ред. Касније се испоставило да неке таблице имају 10 редова.

Показало се да постоје три извора по којима је позната *Велесова књиґа*: текст објављен у часопису *Жар-птица*, текст који је Мирољубов послао том часопису и који је пронађен у његовом архиву у Ахену и текст нађен у Сан-Франциску, који је за објављивање редиговао А. Кур. У архиву Мирољубова нађени су текстови 16 непубликованих таблица. Поређењем ових верзија установљено је на стотине разлика између истих примера, које је О. В. Творогов детаљно и описао.

Пошто *Велесова књиґа* помиње нека историјска имена из IX века, њене присталице њен постанак датирају у то време. Простор који она омеђује (Карпати на западу, Волга на истоку, Црно море на југу, језеро Иљмен на северу) упућује на простор где су се распростирали Источни Словени. Према томе, очекује се да је овај рукопис писан језиком Источних Словена из деветог века. Већ прва анализа указује да је овај рукопис писан „вештачким" језиком, који је измишљало лице које не зна историју словенских језика. Зато га је и тешко правилно превести на неки савремени језик. Ево неких језичких доказа за то:

1. У прасловенском су постојали полугласови предњег и задњег реда (ь и ъ). Они у словенским језицима 9—11. века у одређеним позицијама прелазе у пуне самогласнике (ь у е, а ъ — у о) а у другима нестају. У *Велесовој књизи* јављају се иновације, везане за ове гласове, које су посведочене један до два века касније. Нпр. у 12—13. веку се писало *дългъ, сърмъртъ, въспоетъ*, итд., а у *Велесовој књизи* срећемо: *долг, смерт, воспоемо*;

2. Глас „јат" се пише у свом изворном облику, али и као *іе*, како се појављује у пољском језику (*віетва, на сліед*); па чак и као е, што никако не може бити језичка особеност 9. века;

3. Упоредо с писањем *часи, час*, без икаквог оправдања се јавља и писање *щас, щасе*;

4. Носни самогласници „он" и „ен" без икаквог разлога се изједначавају или се пишу њихове касније замене које нису карактеристичне за источнословенске језике (нпр. да „он" даје у, или „ен" — е, као што ће се то касније десити у српском језику);

5. У источнословенским и јужнословенским језицима сугласничка група *кв- дала је цв- а *гв- — зв-, док је у западнословенским језицима остала непромењена. У *Влесовој књизи* срећемо пак немогуће форме: *квенте, квиетиц*;

6. Писац *Велесове књиґе* уопште није познавао промену именица и придева по падежима, нити је познавао глаголске наставке за одређена времена;

7. У рукопису се јављају речи из разних словенских језика: српског, пољског, украјинског, чешког (нпр. српско — *сунцъе*, буг. *земя*, пољско — *морнже, ґура*) итд.

У низу примера Творогов је показао недоследност и противречност у приказивању историјских догађаја. Подаци о ратовима с Римом и Ви-

зантијом у *Велесовој књизи* нису давани из простог разлога што је историја ових земаља добро позната и да би свака конкретизација открила фалсификат.

О. В. Творогов закључује: „Тешко је наћи међу средњевековним хроникама и летописима чак и најнижег нивоа дело толико сиромашно мислима, са таквим недостатком логике приповедања, толико сиромашно конкретним фактима, тако 'обезличено', толико лишено топонимијских оријентира. Једном речи, и анализа 'историографије' *Велесове књиге* говори о томе да је пред нама неуспешно склепан фалсификат" (стр. 242).

Творогов се бави и изворима који су могли послужити за овај фалсификат, као и мотивима за њега. Он указује да је фалсификатор овог рукописа Ј. П. Мирољубов, који је имао велике амбиције да створи своје дело о древној словенској прошлости. Претпоставке које је он износио у својим књигама требало је да буду потврђене у рукопису названом *Велесова књига*.

За писање тог рукописа он се служио популарним историјским делом из XIX века, несолидног историчара Д. Иловајског, затим познатим руским летописом *Повесш времених лешш*, Птоломејевом *Географијом*, *Словом о полку Игорјевом* итд.

Да је Мирољубов био фалсификатор доказује и низ подударности *Влес књиге* и његових псеудо-историјских дела. Тако он доказује да су Словено-Руси најстарији људи на земљи, да се њихова пра-отаџбина налазила између Сумера, Ирана и северне Индије, одакле су пре пет хиљада година кренули у Иран, где су пола века гајили коње за бојне походе, затим су ратном коњицом продрли у Међуречје, заузели га, заузели Сирију и Палестину и пробили се у Египат. У Европу су Словени дошли у 8. веку пре нове ере, чинећи авангарду асирске војске. Важно је, такође, да је Мирољубов сматрао да је стара словенска религија ведизам, који је после одласка из пра-постојбине искварен и да су Словени заборавили да пишу на санскритском. Зато су нека слова у *Влесовој књизи* писана да буду налик санскритским знацима. Такође, и горња линија која спаја све знаке и чини све речи повезанима потиче из санскритског обрасца писања.

Мирољубов у свом делу упућује на непостојећа народна веровања у којима „Деда Лесовик има помоћнике — Кустича, Листича, Травника, Стеблича, Кветича, Јагодича, Грибнича", а ова иста имена се срећу и у *Велесовој књизи*. Наводи и божанства која одговарају одређеним месецима у години, почев од јануара: Кришниј, Љутиј, Јарила, Ладо, Купала, Дажбо, Рудиј, Радогошт, Овсењ, Сивиј, Свјатовид, Кољада. Та иста имена срећу се и на таблици 11б. Он говори о томе да је сведочанства о старим словенским боговима добио од Прабе Варваре, васпитачице његовог оца, која је, кобајаги, памтила паганске богове: *Огњика, Огњебога, Индру, Сему и Рјаглу, Дажба и све Сварожиче*. Он каже: „Ми немамо потребу за цитирањем зато што смо ова објашњења слушали од Прабе Варваре која је сама вредела као цео факултет историје и фолклора".

На крају свог дела *Ригведа и паганство*, које је Мирољубов завршио 1952, значи пре публиковања *Велесове књиге*, он пише: „Више о Словенима ми не знамо и сматрамо нашу тему за сада завршеном. Можда ће нас нови подаци натерати да се поново њој вратимо, али засада ми овај рад завршавамо, пошто немамо изворе који нам могу послужити за ово питање" (Творогов, 246). Када говори о словенској писмености он пише: „Ми тврдимо да је таква писменост (*која претходи ћирилици*) постојала и да ће она, можда бити једном нађена! И, значи, унапред кажемо да ће повици критичара бити потпуно излишни" (247). Управо *Велесова књига* требало је да поткрепи „визионарске" закључке које је у својим псеудо-научним делима Мирољубов исказао. Сам образац фалсификата, сматрају Л. П. Жуковскаја и О. В. Творогов, Мирољубов је нашао у фалсификаторском раду колекционара старина 19. века А. И. Сулакадзева. Овај скупљач старина је у нађеним рукописима дописивао неке делове и на тај начин од њих стварао много старије документе. Тако је успео да превари неке познате филологе свога времена.

После Твороговљевог детаљног осврта на *Велесову књигу* изгледало је да се о овом рукопису све зна и да су даље полемике непотребне. Међутим, ново време у Русији донело је нове поборнике изворности поменутог рукописа. Њихову позицију најбоље изражава рад Александра И. Асова *Велесова књига*, који је објављен у Москви 1995. у тиражу од 10.000 примерака. Рецензенти овог издања су три доктора филолошких наука, од којих је један професор Београдског универзитета. Дело Асова садржи *Велесову књигу*, како се тамо каже, на „велесовом алфабету", који је он реконструисао, његов превод на савремени руски језик и опширне коментаре. Асов наводи да су рукопис на буковим дашчицама изрезали новгородски жреци у 9. веку наше ере, мада нигде не постоји податак да су таблице биле букове. Да су таблице оригиналне Асов овако објашњава: „Главна потврда о изворности не може се тачно исказати речима. Она долази из личног духовног искуства. О изворности говори сам дух *Велесове књиге*. Њена мистериозна тајна, велика магија речи". Споменик је проглашен за књигу жреца, која је фиксирала „древну традицију Европе" и која је решила спор о пореклу Словена. Азбука којом је она написана проглашена је независном од ћирилице и много старијом од ње. Он је назива „велесовица".

На *Велесову књигу* осврнуо се и Владимир Козлов, доктор историјских наука и члан Руске академије наука, у руском часопису *Родина*, текстом под насловом *Изенбекове дашчице* и наднасловом *Фалсификати*. Овај аутор у потпуности подржава Творогова и свој осврт завршава овако: „Као муња *Велесова књига* је оставила траг на своду светске и домаће славистике. Не погодивши планирани циљ, она је тихо угасила свој лажни набој и умрла као очерупана жар-птица грубе измишљотине својих аутора. Покој њеном перју разбацаном по разним издањима" (Козлов, 1998/4: 36).

ЛИТЕРАТУРА

Арнаудов 1968/LII — М. Арнаудов, *Веркович и „Веда Словена". Принос към историята на българския фолклор и на българското възраждане в Македония с неизвестни писма, доклади и други документи от 1855 до 1893 г.*, Сборник за народни умотворения и народопис LII, София 1968.

БМ — *Беларуская міфалогія Энцыклапедычны слунік*, Минск 2004.

Бован 1975 — В. Бован, *Косовско-метохијске народне песме у збирци М. С. Милојевића*, Јединство, Приштина 1975.

Веда Словена 1874/1 — *Веда Словена. Български народни песни оть предисторично и предхристиянско доба. Открилъ в Тракия и Македония и издалъ Стефанъ И. Верковичъ*, кн. I, Београдъ 1874.

Веда Словенахъ 1881/2 — *Веда Словенахъ. Обрядни песни оть езическо время. Упазени оть устно предание при Македонско — Родопски-те Българо-Помаци, Собрани и издани Стефаномъ Ил. Верковичем*, книга 2, СПб. 1881.

Войтович 2002 — В. Войтович, *Українська міфологія*, Київ 2002.

Ильинский 1931 — Г. Ильинский, *Hoja, Lero, Dolerije! Zbornik iz dubrovačke prošlosti Milanu Rešetaru o 70-oj godišnjici života*, Dubrovnik 1931, 459—463.

Јовановић 2001 — В. М. Јовановић, *Зборник радова о народној књижевности*, Приредили И. Николић и Д. Ајдачић, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", Београд 2001.

Караџић 1986/XI/1 — *Српски рјечник* (1852), *Сабрана дела Вука Караџића* XI/1, Београд 1986.

Козлов 1998/4 — В. Козлов, *Дошечки Изенбека*, Родина 4, Москва 1998, 32—36.

Мериме 1991 — П. Мериме, *Гусле или избор илирских песама сакупљених у Далмацији, Босни, Хрватској и Херцеговини*, Предговор, превод и коментар М. Павловић, СКЗ, Београд 1991.

Милојевић 1869—1870 — М. С. Милојевић, *Песме и обичаи укупног народа српског*, књ. I (Београд 1869), књ. II (Београд 1870).

Милосављевић 1913/XIX — С. М. Милосављевић, *Обичаји српског народа из среза хомољског*, Српски етнографски зборник XIX, Београд 1913.

Раковски 1964 — Георги Стойков Раковски, *Възгледи, дейност и живот*, т. 1—2, София 1964.

Рукописи 2002 — *Рукописи, которых не было. Поддлеки, в области славянского фольклора*. Издание подготовили А. Л. Топорков, Т. Г. Иванова, Л. П. Лаптева, Е. Е. Левкиевская, Научно-издательский центр „Ладомир", Москва 2002.

Соболев 2002 — Н. А. Соболев, *„Влесова книга" в свете историографии фальсификаци и издательской практики XX в.*, Автореферат дисертации кандидата исторических наук, Москва 2002.

Творогов 1990/XLIII — О. В. Творогов, *„Влесова книга"*, Труды Отдела древнерусской литературы XLIII, Ленинград 1990, 170—254.

Тодорова-Пиргова 1999 — И. Тодорова-Пиргова, *„Богоизабраният народ" на Балканите*, Български фолклор XXV, кн. 4, София 1999, 44—53.

Тодоровић 1901/III — А. Тодоровић, *Српске народне песме из Пореча у Мађедонији*, „Караџић" III, Алексинац 1901.

Трпић 1880 — В. Трпић (Петар Костић), *Милош С. Милојевић у Призрену и његовој околини*, Београд 1880.

Cajnko 1896/I — V. Cajnko, *Ženitbeni običaji. Pitomača u hrvatskoj Podravini*, Zbornik na narodni život i običaje Južnih Slavena I, Zagreb 1896.

Ljubinko Radenković

FORGERIES IN FOLKLORE AND MYTHOLOGY SOME SLAVIC EXAMPLES

Summary

Some writers — believing that the Slavs during time lost their early written monuments and myths on the basis of which they could be represented as the nations with ancient culture — engaged in specific forms of inventing or forging their history, mythology and folklore. In these invented works, the Slavic nations are represented in an idealized way: as the inheritors of the Old Indian, Greek or Old Italic culture, as the oldest nation in the Balkans with its own writing system even before Christianization, as a nation which in its oral tradition preserved ancient epics. Almost all Slavic and Balkan nations have writers who in their works claim that precisely their nation is the oldest one. Their theories about the ancient origin of their nation are usually based on the long-discarded concepts or on some inventions.

Today, forging of ancient history, mythology and folklore has reached enormous proportions and that is a problem which cannot be reviewed in one article. This „myth-creation" got a special impetus after the collapse of socialism in the Slavic and other countries and after a fast impoverishment of some layers of the population. For a broader circle of persons, at the time of poverty and the decline of human dignity, instead of scientific truth, quasi-science became much more acceptable: as a consolation, it offered them the image of acient time with their ancestors as the proponents of a prestigious culture. Furthermore, in these fake works their ancestors were often the founders of European civilization, while their descendents — in a twist of fate — were uwustly pushed to its rear end.

Unscientific and mystifying interpretations of history, mythology and folklore also penetrated some universities and institutes, which significantly increased the social danger of such an activity.

The list of forgers of the Slavic folklore and mythology is rather long, and the list of those who edited or wrote additional parts of folk poems and folk traditions — in accordance to specific ideas — is much longer. Thanks to Vojislav Jovanović Marambo's research, we know quite a lot about Prosper Mérimée (1803—1870) and other mystificators of the Serbian national literature. Thanks to the detailed research about the history of the creation of S. Verković's "Slavic Vedas" — carried out by the Bulgarian folklorist M. Arnaudov, we could follow in detail the creation of this mystifying work. Recently, a group of Russian philologists (A. L. Toporkov, T. G. Ivanova, L. P. Lapteva and E. E. Levkievskaya) published a significant book about the well-known forgeries of Slavic folklore and mythology under the title "Manuscripts which did not Exist". There are several scientific reviews about the widespread mystifying work "*Velesova Knjiga*" or "*Vles Knjiga*". The most important work is certainly O. V. Tvorogov's work from 1990. This clumsy forgery has been also spreading through the Internet recently, so it became the topic of Sobolev's dissertation in Russia under the title "*Vlesova Knjiga* in the Light of Historiography of Forgeries and Publishing Practice".

As for the forgeries of the Serbian folk poems, it seems that Miloš S. Milojević went furthest in that activity. Among the Czechs, epic poems were forged by Waclaw Hanka and Josef Linda. Among the Russians, folk poems were forged by Ivan Petrovič Saharov. P. Drevljanski (the pen name of P. M. Špilevski), writing about the inexistent Belorussian folk beliefs, misled many careless researchers. Among the Ukrainians, A. V. Šišacki-Illič mystified epic poems — *dumas*. Folklore forging is more difficult to document, because the recorder is readily believed to have recorded the text truthfully from the narrators. However, folklore implies the rule of variation — nothing exists in

only one sample and the comparison of the series of variants of one folklore text could discover forgeries. With the example of several variants of the South Slavic folk poems based on the motive ”throwing the flowers from mother’s lap to the ground”, this paper showed how M. S. Milojević added the nonexistent verses in his collection of folk poems.

In the 19th century, there was a conviction that the recorder was allowed to change the folklore text, that he was allowed to ”make it more archaic” and more similar to its ”proto-text”. Thus the well-known Russian folklorist P. V. Kirijevski (1808—1856) edited and supplemented legendary poems, making them ”more comprehensive” than in their actual versions. It was also believed that there was no significant difference between the individual and folklore creation, and that the chanter of the epic or other poems was some kind of ”natural”, ”wild” poet.

This paper represents a survey of some mystifications of the Slavic folklore and mythology, and its role is to point out the phenomenon implying the degradation of scientific truth and irresponsible advocating various fake works and quasi-scientific inventions.

UDC 821.163.4-13.09:398
930.85(497)

ПРЕДСТАВА О ГРАДУ КАО ЕЛЕМЕНТ ИДЕОЛОШКЕ ОСНОВЕ ЕПСКЕ ПОЕЗИЈЕ

Мирјана Дешелић

САЖЕТАК: Вишегодишњи рад на пројекту *Епски градови* у Балканолошком институту САНУ омогућио је — између осталог[1] — и да се први пут у пуној мери и на основу вишеструко провераваних података, сагледају број, врста и правац простирања градова и других насељених места у усменој десетерачкој епици са српскохрватског говорног подручја, што значи из Србије, Хрватске, Црне Горе, Босне и Херцеговине. Корпус који су обухватила истраживања састојао се из 1258 хришћанских и муслиманских епских песама објављених у седам класичних збирки Вука Караџића, Симе Милутиновића Сарајлије, Матице Хрватске, Косте Хермана и Есада Хаџиомерспахића (укупно 21 том). У ексцерпцију су били укључени сви ојконими, без обзира који тип насељеног места стоји иза њих: град, шехер, село, варош, касаба, паланка, па чак и шанац или караула. То је учињено зато што је град изузетно нестабилан појам који у разна времена има различита значења. Зависно од историјских промена и турбуленције, неки су градови и настајали и нестајали у једном веку, неки су почињали као важни градови-тврђаве а завршавали као села и паланке, као што је бивало и обрнуто — чак и чешће: од села и паланчица настајали су градови и тврђаве. У епском свету неки су градови потпуно нестали (нпр. Жрнован/Авала на Авали код Београда) и никад се више нису обновили, а иза неких су остала истоимена села (нпр. Делиград) чија су имена једина сведочанства о некадашњем граду. Већина средњевековних градова постоји још увек у виду остатака порушених фортификација, мање или више препознатљивих и документованих.[2] Због свега тога, ни једно насељено место у епским

[1] Током 2004. у оквиру истог пројекта, а у сарадњи са Фондом за отворено друштво у Београду, Центром за научни рад САНУ у Крагујевцу и Одбором за проучавање историје књижевности САНУ, објављен је ЦД Ром *Градови у хришћанској и муслиманској усменој епици*. Током четири године, колико је трајао период финансирања пројеката Министарства за науку и животну средину, у оквиру овог пројекта објављивани су краћи и дужи радови у домаћим и страним научним часописима и излагана саопштења на међународним научним скуповима. Подаци о томе приложени су у библиографији уз овај текст.

[2] Уза све то, мировним уговором код преузимања српских градова од Турака 1876. они утврђени градови који су још увек били сачувани у целости механички су рушени или

песмама није изостављено из ексцерпције, иако је у наслову задржан термин градови. Огрешење о фактичко стање је сувише мало у поређењу са значајем који има формирање комплетног фонда епских ојконима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: град, епика, историја, идеологија, хришћани, муслимани

Обична, па чак и врло пажљива стручна читања нису довољна за формирање тачне представе о величини и густини географског простора о којем се пева у хришћанској и муслиманској десетерачкој епици на српскохрватском језику. Опште предубеђење о „сељачкој поезији" уског, локалног круга интересовања и значаја, из основе се мења када се — после потпуне ексцерпције великог корпуса[3] — покаже да је епски историјско-политички простор покривао медитерански и црноморски басен, уз проширење на запад до Лондона, на север до Беча и Петрограда, а на исток до Азова. Већ и број од 855 посебних ојконима сведочи о неуобичајеној величини епског света.[4]

С једне стране, он је толики зато што је и империја у чијим је границама епика настајала (епска *земља Турћија*) била изузетно велика, и зато што су непријатељи те империје покривали такође врло велик простор (епска *земља њемачка*, *мађарска*,[5] *каурска*, *франачка*). С друге стране, густина ојконима на том простору распршена је у дискретним низовима јер он није приказан као реалан, фактички континуум, него као растер места чији значај непосредно зависи од догађаја о којима се пева. У складу с тим, многи велики европски градови (Петроград, Париз, Лондон, Беч, Рим...) често не чине део епске радње у смислу попришта неког догађаја него се помињу пасивно, као места у којима се налазе дворови хришћанских владара који воде ратове једни против других, или против заједничког (муслиманског) непријатеља.[6] Данашњи уобичајен метонимијски образац *pars pro toto* („званични Париз, Београд, Рим, Лондон ... сматра да...") у епици не би уопште могао да опстане друкчије до буквално, јер се помен великог града у њој по правилу не „качи" за представу о земљи којој он припада. Напротив, често се земља (*Ин-*

дизани у ваздух како би се обезбедио мир новопостављене српско-турске границе. Само неколико година потом (1912—1913), та је граница потпуно промењена у два балканска рата, а српска културна баштина претрпела је непроцењиву штету од рушења градова, који би данас били споменици историје и културе првог реда.

[3] Корпус чине целокупне збирке Вука Стефановића Караџића (II—IV), укључујући Државно издање (VI—IX) и издање САНУ (II—IV), затим *Пјеванија* Симе Милутиновића Сарајлије и збирке Матице Хрватске (I—II; VII—IX), те муслиманске збирке Матице Хрватске (III—IV), Koste Hörmana (I—III) и Есада Хаџиомерспахића. Детаљни подаци о збиркама дати су уз библиографију.

[4] Овај је број заправо већи јер у коначну цифру нису урачуната 23 проблематична назива за које се не може утврдити за какво се место везују, насељено или ненасељено (нпр. Гуњан, Мерај, Погрде, Бара, Ђус, Пошћела итд.)

[5] За разлику од *Унђурије* којом је означаван турски део Мађарске.

[6] Због тога би било готово немогуће направити дословне мапе догађаја у песмама које уз радњу у Босни, Крајини или Равним Котарима — на пример — помињу још и цареве у Стамболу и Бечу, и московску и енглеску краљицу (нпр. КХ, I, 2, 17, 21 итд.).

глешка/Инглитар,[7] *Индија*,[8] *Мисир*,[9] *Мађарска*[10]) замишља као велики град, који стоји негде у простору независно од Лондона, Каира, Будима, Пеште...

Карактеристичан за такво схватање геополитичког простора је — рецимо — дистих: *Има Пољска а има Напољска*,[11] / Ја сам главом из Напољске града (КХ II, 42:587, 588), који индиректно и Пољску сврстава међу градове јер је једно од слагања (по звучности) једнако добро као и неко друго, које би било ближе суштини употребљеног појма, уколико знање о том појму изостаје.[12] Сличност по звучању као основа за извођење закључака о (не)поузданости неког податка и иначе се најједноставније прати на ојконимима,[13] поготову епским. Такав је, рецимо, случај са градом *Модоном* (Метони, у Грчкој) који се у песмама јавља као *Модун* (вероватно по аналогији са звучањем певачу добро познатог града *Медуна*), или градом *Коруном* (приморска тврђава *Corona*, такође у Грчкој), градом *Тимоком* (грчко острво-град *Тинос*) који је препознат у певачу најближем звуку имена које носе река, град (Тимочка паланка/Књажевац) и област у Србији,[14] и сл. Овоме се прибегава само онда када је опевани догађај по певачевом схватању важан, а дешава се у њему непознатој средини. Како епског догађаја нема без просторних координата (временске су у другом плану[15]), оне се приближавају слушаоцу на најекономичнији начин, а то је у овој техници певања — по звучању. Такве се грешке, наравно, не праве када је реч о певачу добро познатој географско-политичкој ситуацији,[16] али се праве неке друге, уосталом очекиване: Стамбол је увек у Турској, чак и када се јавља као Цариград,[17] чак и када су сижеи о којима се пева везани за Византију.[18]

---

[7] *А шиље је граду Инглитару* (СМ 106:175).

[8] *Ево ти га код Индије града* (МХ I, 65:170).

[9] *Ваља сабља по Мисира града* (Вук VI, 39:72), САНУ II, 66; МХ I, 45.

[10] *У Мађару граду великоме* (СМ 94:2).

[11] Напуљ.

[12] Систем „ради" у оба смера: и кад би Пољска била познати а Напољска непознати појам, опет би *град* био денотат за оба имена.

[13] Упор. Јиречек, 1959, 461—528. Такође о томе Невская, 1996, где се понављање — између осталог и по звучању — схвата као аналогија/таутологија и узима као митопоетски елемент фолклорног текста.

[14] О овоме ближе објашњење у чланку уз одредницу *Тимок* на ЦД-Рому: Детелић-Лома-Павловић, *Градови у хришћанској и муслиманској усменој епици*, Балканолошки институт 2004.

[15] О томе: Детелић 1992.

[16] Ово нарочито важи за историјске догађаје локалне убикације: поједине битке из оба устанка (нарочито Првог) и из црногорских битака за ослобођење, а у црногорској епици још и за сукобе око оваца, не увек и само са Турцима.

[17] Понекад се та веза, па и континуитет града без обзира на политичке промене, наглашава синтагмом „Стамбол град Цариград": *Од Стамбола града Цариграда* (Вук, II, 80:15); Вук, VI, 45; Вук, VII, 37; Вук, IX, 1, 14, 29; СМ, 14, 35, 106; САНУ, III, 58; КХ, I, 1, 32; КХ, III, 3, 8.

[18] Занимљиво је да епика рез између Византије и Турске (који у њој *није* увек једнак резу између Цариграда и Стамбола) схвата као рез између светог и профаног (односно златног и гвозденог) доба, а повлачи га одмах иза цара Константина (епског Костадина): *Док је био царе Костадине, / Часни крсти на земљи сијали, / Сјали красном народу ришћанском, / Кад премину царе Костадине / И честита царица Јелена, / Онда часни крсти васкр-*

Једнако је поуздана и веза јунак-ојконим: *Тодор од Сталаћа*, *од Прилепа Марко*, *од Сибиња Јанко*, *од Орашца Тале*, *Смедеревац Ђуро*, *од Москве краљица*,[19] *од Беча ћесаре*, *краљу од Будима*, *царе од Стамбола* итд. Она се остварује аутоматски када се лично име мења титулом (цар/ћесар,[20] краљ,[21] краљица[22] итд.), а у случају личних имена чврстина везе са ојконимом зависи од снаге и дуготрајности традиције уз име (за град Сталаћ се, на пример, везују два јунака: Тодор и Пријезда, али се у случају војводе Пријезде није направила таква спона, иако је његов епски лик беспрекоран).[23] Овако створени парови теже да се наметну у што је могуће већој мери, и — вероватно зато што се тиме битно олакшава певање већег броја дугачких песама — постају рутинско мнемотехничко средство.[24] Тако се дешава да рутина потпуно „заобиђе" стварност промовишући као реалан известан модел понашања који у ствари никада није постојао. Пример за то је везивање „српског цара Стефана" за Призрен као једину његову престоницу, чиме се овај град уздиже до нивоа престоних градова који у епици једини могу имати атрибут *стојни*. Међутим, у доба српске феудалне државе (и свих других феудалних држава у Европи средњег века), ни један владар (цар, краљ или жупан) није имао само једну престоницу, него је повремено боравио у различитим и разног типа градовима (зимовницима, летњиковцима, судиштима, сајамским центрима итд.). Тек је са опадањем српске државе и слутњом њене скоре пропасти везивање деспота за само један град (Смедерево, Београд, Купиново/Деспотовац) добило историјско оправдање, али — сем Ђурђа и Јерине — није оставило већи траг у епици.[25]

Ово и слична одступања од реалног предлошка у епици обично су последица дистанце са које се пева (ретко се дешава да песме о феудалној господи заиста и потичу из феудалног доба[26]), што значи да се мла-

---

соше, / Васкрсоше горе на небеса, / Те сијају на ономе свету, / Како сунце на овоме свету (Вук, II, 18:107—115).

[19] Али такође и: „земља Московска" (Вук, III, 15) и у њој краљ (Вук, II, 80).

[20] *За то да зна у Бечу ћесаре* (МХ, III, 13:413), *Господине, царе од Стамбола* (Вук, II, 66:21).

[21] *А ти подај од Московске краљу* (Вук, II, 80:24), Ожени се краље од Будима (Вук, II, 12:2).

[22] На дворове од Москве краљици (СМ, 15:89).

[23] Упор. песме *Женидба Тодора од Сталаћа* (Вук, II, 82; помен и у Вук II, 83) и *Смрт војводе Пријезде* (Вук II, 84; МХ I, 69). Не-епско објашњење преваге Тодора над Пријездом даје Александар Лома (Лома, 1990) преко етимологије ојконима Сталаћ (Сталаћ < Стлатлаћ, према Св. Теодору Стратилату), напомињући: „црква у сталаћком граду посвећена је Св. Духу; слави, дакле, Тројице, помичан празник који пада близу Преноса моштију Св. Великомуч. Теодора Стратилата 21. јуна, а може се неке године с њим и поклопити" (10).

[24] На то је указао и Алберт Лорд (1990). Таквих мнемотехничких средстава има више, а најпознатији од свих су епске формуле. Синтагматске склопове лично име-ојконим не треба, међутим, сматрати формулама јер они немају ни једну од функција карактеристичних за формуле (в. Детелић, 1996).

[25] У пару „Ђурђе и Јерина", највећег трага је оставила Јерина и то не у епици, него у фолклору (предањима, кратким формама и анегдотама), обично као градитељица градова „на кулук". Још увек се, после готово шест векова, по целој Србији могу наћи рушевине старих градова које је градила „проклета Јерина".

[26] Један од ретких примера је песма коју је Мирослав Пантић пронашао у венецијанском архиву (Пантић, 1977).

ђи, певачу савремени обрасци умештају у процес епског моделовања тамо где више нема ни изворних података, ни узора за моделовање нових. Када су елементи старог, феудалног оригинала избледели и, коначно, ишчезли, моделовање се наставило према ономе што је било при руци. Већина певача чије су песме ушле у овај корпус примила је у наслеђе[27] и живела у држави оријенталног — што ће рећи централистичког — уређења. Осим тога, треба имати у виду да традиција — у смислу преношења усмених текстова — има (неодређен али коначан) рок до којег је у стању да текстове памти *ad literam*. После тог рока (који најчешће захвата две или три генерације певача), текстови почињу да се мењају и тај процес креће са периферије, од мање важних или тривијалних детаља ка сложенијима. Важни елементи текста се мењају само онда кад за певача изгубе смисао, било зато што су архаични, било зато што долазе са певачу туђег терена или, чак, из њему стране културе.[28] Најпозније забуне ове врсте ушле су у епику нашег корпуса (значи до почетка XX века) са певањем о догађајима од ширег, европског и светског значаја, који су најчешће рубом, а понекад и центром, утицали на развој ситуације на Балкану. Ту се мисли на аустро-турске ратове, руско-турске (нарочито црноморске) битке и Наполеонове походе по Далмацији и Боки. Певачи су се у том по врсти одговарајућем али по реалијама потпуно непознатом контексту сналазили према могућностима свога дара, али су без разлике сви упадали у забуну по питању имена градова (ојконима) које су редовно преносили „на слух": Кинбурн као *Книбурник*, Чешме као *Чизму*, Крим као *Крм*, Севастопољ као *Севестопољу*, Солун (Тесалоники) као *Сељаник* и сл.[29]

Оно што — везано за градове — у епици није ни могло ни смело да се промени јесте политичка слика јаке државе као низа јаких градова, идеја која се (са одређеним елементима антике) пренела кроз цео средњи век. Под појмом *град* овде се пре свега мисли на различите врсте визуелних[30] приказа идеје о граду, обично схематизоване по узору на античке ауторе тако да представљају идеалну слику градског простора, на-

---

[27] Како је турска власт на Балкану трајала нешто више од 400 година — што је отприлике, за оно време, 10 до 15 генерација — последњи нараштај певача пред устанке, којем припадају Филип Вишњић, Тешан Подруговић, старац Милија и други, није ни од најстаријих чланова заједнице могао добити обавештења о неком другом државном и друштвеном уређењу, осим онога које су завели Турци. Представе о некој старој, друкчијој држави током времена су прелазиле у мит и легенду.

[28] Најчувенији такав неспоразум, који је и Вука успео да збуни, су контроверзне „убошке" (у бошчи) хаљине из „Хасанагинице" (Диздаревић Крњевић, 1997, 7—33). Ипак, најуочљивији раскорак у певању о истим стварима са различитих културних позиција, представљају хришћанске и муслиманске епске песме о заједничким јунацима (Милош Обилић, Краљевић Марко, Ђерзелез Алија, Стојан Јанковић, Мали Радојица итд.) и историјским догађајима (Косовски бој, оружани походи на Равне Котаре, односно на Задар и Удбину, сукоби са хајдуцима итд.).

[29] Овде спада и (можда намерно) искварен изговор имена места у којима је садржан симбол друге вере (нпр. Пањкрст уместо Шћепан-Крст у муслиманским песмама) и сл.

[30] Тачније — визуелних и литерарних, али овај други елемент за усмену епику није био од пресудног значаја. Дакако, манастирске скрипторије могле су, посредством мирског свештенства, и у томе да одиграју одређену улогу, али је тешко проценити колика је била под турском влашћу — а управо нас тај период овде занима.

рочито честу у средњем веку.[31] Антички град је, међутим, био отворен (без одбрамбених зидина које су почеле да се дижу тек после III века), за разлику од средњевековног, ограђеног и добро утврђеног града.[32]

У административном смислу, једина велика античка држава на тлу данашње Европе — Римска империја — била је устројена по систему поновљених образаца за уређење великог града: „У мирном и дуготрајном животу Римског царства, рационални нацрт се из градова преноси на околни простор и спроводи регулацију пољопривредних парцела, путева, мостова, акведукта, граничних линија, канала, лука, и функционална је подршка и свеприсутна слика једне хомогене цивилизације која се простире на великом географском простору".[33] Када се пред најездом варвара са севера и истока тај простор прво драстично смањио а потом и сасвим ишчезао као административна чињеница, историја градова цепа се јаким и неизгладивим резом на источну и западну. Западна цивилизација је настајала из почетка, на рушевинама оног (не баш тако малог) броја класичних градова које је вредело опасивати заштитним зидинама. Источни градови, они који су баштинили римски урбанистички модел, за узор су имали Константинопољ/Цариград, „мајку градова" и престоницу неумрлог Царства, пред чијим се владарем падало у проскинезу уз рику златних лавова и пој механичких славуја.[34] Варвари који су

---

[31] О томе нарочито: Фругони, 1991.

[32] Заштитне зидине, које ће врло дуго бити differentia specifica у разврставању градова на типове, подизане су по правилу око оних градова који су имали потребу да се бране од непријатеља. Велике империје (Египат, Рим, Византија, у ново доба Отоманско царство, Аустро-Угарска монархија) утврђивале су само пограничне градове и области (римски Лимеси, Војна Граница, Крајине — Неготинска, Личка итд.) јер су имале снаге да на унутрашњем плану одржавају чврст законски и политички систем. Зависно од колебања њихове моћи, и градови у тим државама мењали су статус. Под турском влашћу Београд је, на пример, био погранично место све до 1521, када је коначно пао у турске руке; после тога, а нарочито после Мохачке битке 1526, дуго се налазио у унутрашњости царства и тек је са турским повлачењем из Мађарске крајем XVII века поново враћен у пређашњи статус. Отада су га, као погранично место, утврђивали сви који су имали интерес да га држе (Турска, Угарска, Аустрија, Аустро-Угарска), све до 1918, када се — после формирања Краљевине Југославије — поново нашао у безбедној унутрашњости земље. Турска власт на Балкану трајала је, међутим, довољно дуго да у безбедном, унутрашњем појасу омогући формирање отвореног цивилног града (са тврђавом у средини или, у случају новоподигнутих насеља, без ње), који је у историји урбанизма познат као „стари балкански град". (Више о томе: Крунић, 1996) У старом веку зидинама су се опасивали градови-државе (не само у Грчкој него и на територији Месопотамије, све док није формирано Персијско царство). Римски градови су почели да добијају зидине после првих продора варвара у III веку и касније, нарочито од VI века надаље, када се Први Рим распао а Други своју снагу и богатство пренео на Исток. Са појавом градске самоуправе као пожељног модела за уређење цивилног живота у Европи после изласка из „мрачних векова", потреба за утврђивањем градова трајаће све док не престане опасност која им је претила од феудалних господара (привучених нарочито богатством трговачких градова, на пример чланица Хансе). (О томе посебно: Фругони, 1991; Беневоло, 2004) In concreto, тај је сукоб брзо прерастао у католичко-протестантска непријатељства, а престао је тек са формирањем великих европских националних држава, међу којима су Немачка и Италија последње успеле да остваре унутрашње јединство.

[33] Беневоло, 2004, 21. Види још и у: Pounds, 1969.

[34] „Finally, the famous mechanical automata of the Byzantine court (the rising throne, lions roaring, and birds singing), used to impress foreign visitors such as the tenth century Bishop Liud-

се насељавали на рубовима Византијског царства — а међу њима и Срби — затекли су на терену готове моделе за све врсте насеобина не-сеоског типа: погранична утврђења[35] (Рас, Соко ...), сакралне грађевине (нпр. црква Св. Петра и Павла код Новог Пазара, са темељима из римског доба), виле и резиденцијалне комплексе (нпр. Гамзиград/Felix Romuliana, Mediana код Ниша), велике градове са бискупским столицама (Сремска Митровица/Sirmium, Београд/Alba Graeca, Ниш/Naissus) — уз дугачку, импозантну и баснословну линију камених приморских градова у темама Далмација и Дирахион (Dyrrachion), од Задра до Драча.

Српска феудална држава настајала је (слично Бугарској) постепеним отимањем византијске територије и, касније, добро пласираним политичким браковима. Од X века надаље у тај модел унета су и нова погранична непријатељства са Угрима, касније и са Арбанасима, као и променљиви односи са суседном Хрватском и Босном. Територије које су се у том превирању освајале увек су биле дефинисане црквама, манастирима и градовима добијеним, трампљеним, силом освојеним, купљеним или продатим током тог процеса, чији се коначни резултат формулисао (и једним делом сачувао) у повељама владара и велике феудалне господе.[36]

У административном погледу, српска феудална држава се у свему ослањала на модел који је видела у Другом Риму, али све до последњих Немањића није имала ни снаге ни довољно велику територију да га на њој у потпуности примени. Ни Први Рим, уосталом, није био равнодушан према државама у словенском залеђу, те тако у владарској идеологији династије Немањића није тешко уочити ни западне узоре (владарски полицентризам, формулу *Dei gratia rex* итд.).[37] Када је источни утицај коначно превагнуо, показало се да је време великих хришћанских

---

prand, may indirectly have influenced the development of the western mechanical clocks of the fourteenth century" (Геанакоплос 1966). Код истог аутора наведена литература: L. White, *Medieval Technology and Social Change* (Oxford 1962) 80, 90, 96 ff., 124 f.; M. Anastos, *The History of Byzantine Science*, Dumbarton Oaks Papers, XVI (1962) 411; his 'Pletho, Strabo and Columbus', Ann. de l'inst. Phil. et d'hist. orient. et slaves, XII (1952) 1—18; G. Brett, *Byzantine Waterwheel*, Antiquity, XIII (1939) 354 ff. Фасцинација „византијском науком" имала је одјека и у познијим временима, у делима аутора које је било много теже импресионирати него сиротог бискупа Лиудпранда из X века. Овде скрећемо пажњу само на нобеловца В. Б. Јејтса који је испевао две најпознатије песме о Византији (*Sailing to Byzantium*, 1927, *Byzantium*, 1930) око носећег мотива „непролазног интелекта" и „лукавства вечности" (unageing intellect; artifice of aeternity — *Sailing to Byzantium*), градећи богате асоцијативне низове на „златарској вештини" царевих слугу и вишеструком симболизму „златне гране": *Miracle, bird or golden handiwork, / More miracle than bird or handiwork, / Planted on the star-lit golden bough / Can like the cocks of Hades crow* (*Byzantium* 17—20).

[35] Јиречек (Јиречек, 1959, 79) наводи да су у Србији римског доба била уобичајена два типа утврђења за надзор над путевима: *castella* и *praesidia* (четвртасте тврђаве са округлим кулама) и *turres* (појединачне куле). „Прва су у доцније доба постала често византиски, бугарски и српски племићки градови, а друге живе још и данас као турске карауле" (писано 1877).

[36] Упор.: Јиречек, 1959. Такође и: Даничић, 1—3, који се још увек сматра једним од бољих извора српских средњевековних ојконима.

[37] Круна је примљена из Рима (види: Ферјанчић, 1994, 299—300, нап. 15; Марјановић Душанић, 1997).

владара на Балкану било на измаку, па се средином XIV века држава партикуларизује и стагнира. У том стању су је затекли Турци.

Бој на Косову 1389 — а не пад Смедерева 1457 — запамћен је у фолклору као пропаст феудалне Србије, вероватно зато што је драстичним резом обезглавио државу и оставио је у једном дану без владајућег слоја — „све српске господе".[38] Све епске песме о Косовском боју у овом корпусу, а нарочито из Вукових збирки и прве књиге Матице хрватске, певају о том догађају на исти начин: набрајајући хришћанске јунаке и њихове подвиге, и ни једна не описује саму битку као целину.[39] Смисао таквог певања (нарочито кад се имају у виду многобројни описи каснијих устаничких и црногорских битака за слободу), постаје јасан тек када се оно доведе у везу са песмом *Марґиша девојка и Рајко војвода* (Вук, III, 10), која уз свако име из битке на Косову (и понеко друго) везује по један јак, утврђени град. За епског певача и ти су градови изгубљени кад и њихови држаоци — као што се и каже у песми:

Бјеше тада млого војевода
По нашијем редом градовима; (30—31)
Све то бјеху наше војеводе,
Све су били, па су преминули,
Који, селе, они починуше,
А који ли они изгинуше;
Данас тога нема ни једнога (130—134).

То је слика која се о српској средњевековној држави сачувала у епици.[40] Када су градове преузели Турци, она се ни у чему није изменила него се окаменила у тој форми и даље делила судбину свих сличних епских клишеа — као што је горе већ наглашено.[41]

Дакле, за епског певача јака Србија је била састављена из јаких градова које су држали велики јунаци из јаких племићских кућа. Муслимански певачи су снагу своје империје такође везивали за градове, али не за њихове држаоце него за њихов број, што је и требало очекивати с обзиром на несагледиву величину турске империје. Ипак, стално место епских песама: *Млого ферман прође царевине, / седамдесет и седам градовах* (СМ, 166:12—13) заједничко је и хришћанима и муслиманима. И за једне и за друге број 77 (у неким случајевима 74 или 67)[40] означава небројено мноштво којим не може да се дичи ништа што би било мање од царевине, али за прве је та царевина туђа и непријатељска, а за друге сопствена домовина, извор задовољства и поноса. Немајући своју царевину

[38] Сто година касније, сличну судбину доживело је и хрватско племство у Крбавској бици код данашње Удбине 1493.

[39] Уп.: Милошевић-Ђорђевић, 1990.

[40] Она је била у врло доброј кореспонденцији са првим конструктивним елементом епске поетике — изградњом епског јунака, чији идентитет чини 6 константних елемената: порекло (породица), дом (двори, кула), град, одело, коњ и оружје. Двори и град у том контексту представљају простор приватног и јавног деловања епског јунака и, колико год се због тога разликовали међу собом, око њих се у епици формира један заједнички мотив: смрт на градским односно дворским вратима. Види о томе: Детелић, 1992.

у својој садашњости него само у историјском памћењу, колико се оно могло пренети усменом традицијом и посредовањем Цркве, хришћански певачи су изградили чврст и крут идеолошки став према важним стварима као што су народ, држава и вера, опредељујући своју, ауторску позицију увек у корист одбране и чувања ове три вредности. Када су касније, у ослобођеној Србији, избијале буне као што је била Вучићева (1842), епика би без премишљања стала на страну државе и владара. Једина револуција коју је она могла да подржи били су — разумљиво — Први и Други српски устанак.

Муслимански певачи, који су сваког часа у сваком дану могли да се увере да је цар у Стамболу а мујезин у џамији и Алах на небу, могли су себи да дозволе опуштенији став по овом питању. Зато су најчешће теме њихових песама јуначки али пљачкашки походи против каура, љубавне сторије са срећним крајем у виду једноструке и — чешће — двоструке женидбе, падање у ропство и ослобађање, односно отимање робља, итд. Због тога се, без опасности од погрешног тумачења, може рећи да су уметничке вредности муслиманске епике нижег реда у односу на хришћанску утолико што муслиманској недостају *pathos* и *catharsa*, две велике трагичке категорије којима се епос приближава само онда кад пева о узвишеној теми као што је борба за слободу.

Без обзира на све разлике међу њима, хришћанска[43] и муслиманска епика — повезане истим метром, истим начином извођења, сличним темама, готово истим сижеима и сличном поетиком, а нарочито истим језиком — могу да чине довољно уједначен узорак за ексцерпцију и даљу обраду разних теоријски значајних питања као што су употреба формуле (у свим стадијумима), поетика простора, функција времена, варирање „путујућих" мотива и сижеа, моделовање историјски проверљивих предложака и сл. За нека од њих (нарочито за историјска питања) важне су разлике у ауторској оптици, тзв. ауторов идеолошки став. Ексцерпција ојконима, међутим, показује да је корпус зачуђујуће униформан у смислу обраде мотива, иако су градови у обема врстама епике изразито идеолошка компонента погледа на свет. И код хришћана и код муслимана у корпусу се јављају готово једнаки ојконими, а за град се везују исти епитети и заједничка атрибуција; и код једних и код других најчешћи атрибут уз град је епитет *бели*. Ова поетичка чињеница није последица игре случаја или ћуди певачке моде (која и у усменој поезији настаје и нестаје са сопственом динамиком). Она је могућа зато што је *бели град* био и остао један од оних књижевних топоса који без вероисповедних и социјалних сметњи може да шета од једне заједнице до друге будући да је

[41] То такође значи да је слика средњевековног града, који се више тешко игде могао видети у непромењеном стању у доба када су песме највише бележене, допуњавана елементима оних градова који су певачу били на очима, на пример *кавама* (т. ј. кафанама, које се на Балкану нису појавиле пре XVII века) и сличним (упор.: Елезовић, 1938). Временска немогућност те комбинације никога није бацала у бригу — ни певача ни публику.

[42] Пропорционално томе, у муслиманским песмама Лика се нпр. састоји из 37 (EX 7), или 67 (EX 10) паланки.

[43] Која је и сама бележена и на католичкој и на православној територији, и понекад се унутар себе разликовала више него од муслиманске.

старији од песама у којима се јавља. За проучавање епске поетике јужних Словена он је значајан пре свега зато што се не јавља нигде више — осим у хришћанској и муслиманској епици на српскохрватском језику, чак ни код Македонаца и Бугара са којима ова епика иначе дели многе заједничке црте. Зато се топос *бели град*, уз сродни топос *мало село*, може сматрати не само омиљеним епским идиомом, него и дистинктивним обележјем српско-хрватског епског фолклора, питањем којим се вреди бавити у најширим захватима и на најозбиљнији начин.

Логично је, дакле, очекивати и то да би рад на поетици осталих епских ојконима и ојконимских топоса[44] могао унапредити познавање епског жанра непосредним увидом у настанак епске слике простора и њену повезаност са идеолошким основама епске поезије. За претпоставити је, такође, да би и у другим типовима истраживања — лингвистичким, етнолошким, антрополошким, етимолошким, географским, историјским и сличним — могао довести до занимљивих кросреференцијалних резултата. То не значи да се до њих није могло доћи — и није стварно и долазило — и раније, али ће они свеједно бити лакше остварљиви сад, када је ексцерпцирана епска грађа широко доступна.[45]

ПОДАЦИ О ЗБИРКАМА

Вук II—IV

Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне пјесме, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864—1964 и двестогодишњици његовог рођења 1787—1987, Просвета.

Пјесме јуначке најстарије, књига друга 1845, Београд, 1988. (Вук II)

Пјесме јуначке средњијех времена, књига трећа 1846, Београд, 1988. (Вук III)

Пјесме јуначке новијих времена, књига четврта 1862, Београд, 1986. (Вук IV)

Вук VI—IX

Српске народне пјесме 1 — 9, скупио их Вук Стеф. Караџић, државно издање.

Пјесме јуначке најстарије и средњијех времена, књига шеста, Београд, 1899. (Вук VI)

Пјесме јуначке средњијех времена, књига седма, Београд, 1900. (Вук VII)

Пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу и о војевању Црногораца, књига осма, Београд, 1900. (Вук VIII)

Пјесме јуначке новијих времена о војевању Црногораца и Херцеговаца, књига девета, Београд, 1902. (Вук IX)

САНУ II—IV

Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности.

Пјесме јуначке насјатрије, књига друга, Београд, 1974. (САНУ II)

---

[44] Како их схвата Ернст Курцијус (Curtius, 1971).

[45] Осим поменутог CD-Roma *Градови у хришћанској и муслиманској усменој епици* (Београд 2004), опширни табеларни и потпуни прикази ојконимске грађе дати су у књигама *Епски градови. Лексикон* (аутор Мирјана Детелић) и *Бели град — Urbs Alba* (аутори Мирјана Детелић и Марија Илић) које излазе из штампе у првој половини 2006. године у издању Балканолошког института САНУ.

Пјесме јуначке средњијех времена, књига трећа, Београд, 1974. (САНУ III)
Пјесме јуначке новијих времена, књига четврта, Београд, 1974. (САНУ IV)

СМ
Сима Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Никшић, 1990. (СМ) [*Пјеванија црногорска и херцеговачка, сабрана Чубром Чојковићем Црногорцем*. Па њим издана истим, у Лајпцигу, 1837.]

МХ I—IX
Хрватске народне пјесме, скупила и издала Матица хрватска. Одио први. Јуначке пјесме.
I/1. *Јуначке пјесме*, књига прва, уредили др Иван Божић и др Стјепан Босанац, Загреб, 1890. (МХ I)
I/2. *Јуначке пјесме*, књига друга, уредио др Стјепан Босанац, Загреб, 1897. (МХ II)
I/3. *Јуначке пјесме (мухамедовске)*, књига трећа, уредио др Лука Марјановић, Загреб, 1898. (МХ III)
I/4. *Јуначке пјесме (мухамедовске)*, књига четврта, уредио др Лука Марјановић, Загреб, 1899. (МХ IV)
I/5. *Јуначке пјесме (ускочке и хајдучке пјесме)*, књига осма, уредио др Никола Андрић, Загреб, 1939. (МХ VIII)
I/6. *Јуначке пјесме (историјске, крајишке и ускочке пјесме)*, књига девета, уредио др Никола Андрић, Загреб, 1940. (МХ IX)

КХ I—III
Народне пјесме муслимана у Босни и Херцеговини, сабрао Kosta Hörmann 1888—1889, књига I, друго издање, Сарајево 1933. (КХ I)
Народне пјесме муслимана у Босни и Херцеговини, сабрао Kosta Hörmann 1888—1889, књига II, друго издање, Сарајево 1933. (КХ II)
Народне пјесме муслимана у Босни и Херцеговини, Из рукописне оставштине Koste Hörmanna, редакција, увод и коментари Ђенана Бутуровић, Сарајево, 1966. (КХ III)

ЕХ
Муслиманске народне јуначке пјесме, сакупио Есад Хаџиомерспахић, у Бањој Луци, 1909. (ЕХ)

БИБЛИОГРАФИЈА

Беневоло 2004 — Л. Беневоло, *Град у историји Европе*, Clio, Београд 2004.
Curtius 1971 — E. R. Curtius, *Европска књижевност и латинско средњовјековље*, Матица хрватска, Загреб 1971.
Чајкановић 1994 — Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910—1924*, Сабрана дела Веселина Чајкановића 1, СКЗ—БИГЗ—Просвета—Партенон, Београд 1994.
Даничић 1—3 — Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, 1—3, фототипско издање „Вук Караџић”, Београд 1975
Детелић 1992 — М. Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ—АИЗ „Досије”, Београд 1992.
Детелић 1996 — М. Детелић, *Урок и невеста*, Београд — Крагујевац 1996.

Детелић 2005 — М. Детелић, *The Place of the Symbolic City in Construction of National Imagery*, Balcanica 2004/XXXV, Belgrade 2005, 171—184.
Динић 1978 — М. Динић, *Српске земље у средњем веку*, Београд.
Диздаревић Крњевић 1997 — Х. Диздаревић Крњевић, *Утва златокрила. Делотворност традиције*, „Филип Вишњић", Београд 1997.
Елезовић 1938 — Г. Елезовић, *Кафа и кафана на Балканском Полуострву. Откад је свет код нас почео да троши кафу и да се забавља по кафанама?* ПКЈИФ 1938/18, 617—637.
Ферјанчић 1994 — Б. Ферјанчић у: *Историја српског народа* I/1994, 299—300.
Frugoni 1991 — Ch. Frugoni, *A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World*, Princeton UP 1991.
Geanakoplos 1966 — D. Geanakoplos, *Byzantine East & Latin West: Two Worlds in Middle Ages and Renaissance*, Harper Torch books, New York 1966.
Јиречек 1959 — К. Јиречек, *Хришћански елеменат у топографској номенклатури балканских земаља*, Зборник Константина Јиречека I, САН, Београд 1959, 461—528.
Крунић 1996 — Ј. Крунић, *Баштина градова средњег Балкана*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1996.
Лома 1990 — А. Лома, *Рани слојеви хришћанских топонима на старосрпском тлу*, Ономатолошки прилози 1990/XI, 1—18.
Лорд 1990 — А. Лорд, *Певач прича* I—II, Београд 1990.
Марјановић Душанић 1997 — С. Марјановић Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997.
Милошевић-Ђорђевић 1990 — Н. Милошевић-Ђорђевић, *Косовска епика*, Београд, 1990.
Невская 1996 — Л. Г. Невская, „Повтор как имманентное свойство фольклорного текста", *Славянский стих. Стиховедение, лингвистика и поэтика*, РАН, Институт русского языка им. В. В. Виноградова, Москва 1996, 210—215.
Пантић 1977 — М. Пантић, *Непозната бугарштица о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века*, „Зборник Матице српске за књижевност и језик" 1977/XXV, 421—439.
Pounds 1969 — N. J. G. Pounds, *The Urbanization of the Classical World*, Annals of the Association of American Geographers, 59/1 (1969), 135—157.
Stoianovich 1970 — T. Stoianovich, „Model and mirror of the premodern Balkan city", *La ville Balkanique XVe—XIXe S.*, Studia Balcanica 3, ed. Nikolai Todorov, Sofia, 1970, 83—110.
Вего 1957 — М. Вего, *Насеља босанске средњовековне државе*, Сарајево, 1957.

Mirjana Detelić

THE IMAGE OF TOWN AS AN ELEMENT OF THE IDEOLOGICAL BASIS IN ORAL EPIC POETRY

Summary

Resulting from the multiannual engagement in the *Epic Towns project* of the SASA Institute for Balkan Studies, the author is finally able to present and discuss the data about the number, categorization, and distribution of townscapes in decasyllabic oral epic poetry from Serbo-Croat speaking area. That means in the epic ballads collected in Serbia, Croatia, Montenegro, Bosnia and Herzegovina during the last half of the nineteenth century and the first few years of the twentieth. The Corpus consists of

1258 poems — both Christian and Muslim — published within 21 volumes of seven classical collections edited by Vuk Karadžić, Sima Milutinović Sarajlija, Matica Hrvatska, Kosta Hörman, and Esad Hadžiomerspahić. The excerption included all kinds of oikonyms, no matter what sort of settlement they represented. The reason is extraordinary instability of the term *town*. Depending on the historical circumstances and turbulencies, some towns emerged and disappeared — all during one and the same century; some started as important fortified towns and ended as villages and *palankas* (villages with wooden palisades) and — even more often — vice versa. Within the epic world some towns completely vanished (eg. Žrnovan/Avala on Mt. Avala near Belgrade, Serbia) and were never reconstructed again. Some of the epic towns can only be remembered by the name (eg. Deligrad in Serbia, meaning ”Heroic Town” or ”Town of Heroes”) in the present time belonging to a village on the former town’s site, and so on. Yet, the majority of Medieval towns still exists in the form of remnants and destroyed fortifications, more or less recognizable and documented. For all that, not one inhabited human settlement mentioned in epic poems was omitted from excerption, although in the title the term ”town” remained unchanged. The incongruence is too small in comparison to the importance of making a complete database for epic oikonyms.

UDC 821.163.41-13.09:050(497.11)„1864”

ВУКОВЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ У СРПСКОЈ ПЕРИОДИЦИ, ХРЕСТОМАТИЈАМА И УЏБЕНИЦИМА ДО 1864. ГОДИНЕ

Миодраг Матицки

САЖЕТАК: Преглед народних песама које су из Вукових књига, његовог забавника *Даница* и часописа *Ковчежић* прештампаване у српској периодици (листовима, часописима, алманасима, забавницима и календарима), хрстоматијама и уџбеницима до 1864. године осветљава феномен књишког, повратног утицаја народне поезије, враћања народних песама у народ. Релативно мањи број Вукових песама које су два и више пута прештампаване, утицао је на ширење епских песама о појединим историјским догађајима и јунацима, као и лирских песама одређених тематско-мотивских кругова. Овај процес утицао је и на употпуњавање репертоара певача, на стварање многобројних варијаната, па и песама „из друге руке”, „на народну”, чак и плагијата. У контексту рецепције Вукових народних песама прештампаване песме говоре о поетици читалачке публике (ширина појма *народна песма*, који подразумева и варошке песме које су се певањем преносиле), о односу периодике према одређеним врстама усменог песништва, о томе како је народна поезија, нарочито у петој деценији 19. века, битно утицала да српска књижевност крене новим, народним правцем.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевна периодика, народна поезија, грађанска лирика, рупописне песмарице, књишки, повратни утицај, рецепција, жанрови

Када је реч о сакупљању народних умотворина Вука Стефановића Караџића, по страни је била рецепција Вуковог дела за његова живота. У овом прилогу неће бити речи о пренумерантима на Вукове књиге, мада је и то један од могућих, поузданих показатеља како су се и где народне песме „враћале у народ”, нити о приказима и белешкама о Вуковим књигама са корпусима усменог стваралаштва, него о прештампавању Вукових записа народних умотворина, највише песама, приповедака, пословица и загонетака у периодици, у часописима, листовима, алманасима и календарима, као и по разним лирама, књигама хрестоматског типа и уџбеницима. За ову прилику основна тема биће прештампавање Вукових народних песама за Вуковог живота, односно до 1864. године.

У почетку, Вукове народне песме су прештампаване са циљем да позову читаоце да се и они прихвате сакупљачког посла, а потом су бирани они текстови који су могли да просвете читалаштво када је реч о националној историји и вредностима које обдржавају народ (епске народне песме у којима су опевани најзначајнији догађаји историјске прошлости, значај чувања вере, славе, чојства, побратимства), или да га забаве и подуче (лирске народне песме, љубавне, породичне, обредне, шаљиве). Ово истраживање има посебан значај када је реч о повратном, књишком утицају народног стваралаштва насталом након појављивања Вукових књига народних песама. Оно ће свакако допринети да се критичније говори о „плагијатима", о обиљу народних песама насталим „из друге руке", особито о варијантама Вукових народних песама (да ли је варијанта настала према штампаној Вуковој народној песми или упоредо са Вуковом, као природан резултат традирања). Истовремено, овакво истраживање може помоћи да се правилније оцени укупан однос према усменој традицији у Вуково доба, посебно када је реч о усменим жанровима. Наиме, овај однос често зависи од односа уредника појединих гласила према Вуку и његовој језичкој реформи, а многи записивачи народних песама и уредници трудили су се да дођу до нових песама или варијаната вреднијих од Вукових. Такође, разматрање односа српске књижевне периодике према усменом стваралаштву из епохе у епоху показује да се временом мења и укус читалачке публике, да, на пример, епске народне песме које доминирају у првим деценијама 19. века (најчешће се прештампавају Вукове песме о Марку Краљевићу, Косовском боју и Устанку), средином 19. века у периодици уступају место епским баладама, усменој прози и кратким усменим формама (пословице, загонетке). Постоје, такође, периоди у којима је наглашено интересовање за обредне народне песме и песме са митском основом (*Годишњак*, 1850—1859; *Ласта*, 1850—1864; *Српски календар*, 1851—1852; *Лицејка*, 1862—1864), или за љубавне и породичне народне песме блиске грађанској лирици (нарочито у забавницима и календарима састављаним по узору на рукописне песмарице), односно да је појам *народна песма* током 19. века био веома широко схватан, баш како је простонародну песму схватао Вук на почетку свог сакупљачког рада.

У почетку су Вукове народне песме прештампаване из његових књига, почев од бечких песмарица из 1814. и 1815. године. Касније су за народне певаче пресудна прештампавања из периодике, пре свега из забавника, алманаха и календара који су се прометали из руке у руку. Ту треба убројати и штампане песмарице, лире, што нас упућује и на нужност додатног истраживачког посла, да се у рукописним песмарицама насталим за Вуковог живота, утврде преписи његових народних песама, бар у мери у којој је позорност изучавалаца усменог стваралаштва била усмерна на записе које је Вук, иначе и сам аутор једне рукописне песмарице, преузимао из рукописних песеника, почев од песме *Срби у Донаверту* и читаве руковети епских митолошких песама из старог рукописа неког калуђера из Црне Горе, уз које, у II књизи бечког издања *Срп-*

ских народних пјесама, оставља само доста неодређен податак: „(Из Црне Горе)”.

Дакако да су, у овом контексту, у првом плану лирске песме, махом на међи народне и грађанске лирике, које је Вук и означавао као „којекаке нове, што праве учени људи и ђаци и калфе трговачке”. Реч је о песмама које су настајале по варошима и које су се певале и усмено преносиле. Вук их објављује у првој књизи *Српских народних пјесама* издвојено, као *Пјесме бачванске нашега времена*. Управо најстарији алманаси и календари такве песме, као и оне за које се често знало и име аутора, објављују заједно са лирским народним песмама под заједничким насловом *Народне пјесме*. Да би их објавили заједно, као целину, приређивачима и уредницима било је примарно само да су се те песме певале и усмено преносиле. Такве песме се тада означавају индикативним епитетом: *познате*, што значи да су им и текст и мелодија живо преношени у народу. У *Ружици*, календару за 1835. годину, Атанасије Николић позива читаоце да му шаљу народне умотворине, „народне песме, приповетке и загонетке за саобштити нашем роду”, али, потом, под насловом *Народне пјесме*, објављује три песме Милована Видаковића, а у *Ружици* за 1837. и 1838. годину, испод наслова *Народне пјесме*, лирске песме „на народну” које као аутор потписује Јоан Меденац. У *Сербском славују* (Будим 1827 — I и II; 1836 — III), забавнику начињеном као лира, појам народне песме, варошке, познате, одређује се на Вуков начин. Поднаслов овог забавника гласи: „Славуј сербски или собраније песама које се у Бачкој, Срему, Банату, Шлавонији, Хорватској, и прочим окрестним пределма певају.” Нимало случајно, у овом алманаху налазимо и епске песме испеване „на народну”, као и прештампану песму Андрије Качића Миошића. Исто усмерење очито је и у забавнику *Београдска лира* (Београд 1833; Крагујевац 1834—1835) и свим другим сличним штампаним песеницима. У *Драгољубу*, забавнику Теодора Павловића за 1846. годину, под насловом *Народна пјесма* налазимо лирску песму са почетним стихом „Цвеће је поље покрило” која припада почетку процеса допевавања народне лирике. Наиме, иза првог дела испеваног сасвим у духу народне лирске песме, следе будилачки стихови романтичарске родољубиве поезије: „Док ти се вратим из боја / док ране смртне преболим, / док барјак србски осветлим ...” Овакав начин допевавања и развијања лирских народних песама посебно је неговао Змај крајем 19. и почетком 20. века (*Снохватице*, 1895, 1900).

Када је реч о епским песмама, сличан пример налазимо у *Грлици* (1835—1839) Димитрија Милаковића. Под заједничким насловом *Црногорске јуначке попијевке* у прва четири годишта овог цетињског забавника објављено је 11 епских народних песама. Само за једанаесту песму уредник оставља податак да ју је спевао митрополит Петар I (*Похвала Кара-Ђорђу Петровићу*), уз напомену да „ако и није општенародна црногорска јуначка, али по свом садржају и слогомерју јест таква доиста”. За ову и остале песме у *Грлици*, које су у основи епске хронике о даљим и ближим догађајима из историје Црне Горе, Васо Милинчевић вели да припадају „прелазној форми између народне и уметничке поезије”. У

таквом амбијенту поимања народне поезије треба сагледати сложен процес прештампавања Вукових народних песама и њихово повратно дејство у народу, боље рећи у песничкој усменој традицији која је настајала и која је бележена упоредо са објављивањем Вукових песама и, потом, особито после Вукове смрти, бујала и варијантно се умножавала тако да се оправданим чини закључак Војислава Јовановића да постоји фонд од више хиљада српских народних песама, али да међу њима преовлађују варијанте и плагијати.

Библиографски преглед *Прештампавање из дела Вука Караџића код Срба 1834—1864* Милорада Радевића, који сам захваљујући љубазности аутора имао прилике да користим у рукописном облику, покрива најзанимљивији период. Захваљујући увиду у прештампавања Вукових народних песама у време када су оне можда и највише преузимане из Вукових дела, некада и посредно (из Његошевог *Огледала српског* Вишњићеве песме о Устанку, на пример), у могућности смо да утврдимо фреквентност прештампавања, као и тип књига и периодика који су били отворени за Вуков сакупљачки рад и његово укупно дело. Не треба сметнути с ума да је и Вук користио периодику за представљање усменог народног блага. Тако је у *Забавнику* Димитрија Давидовића за 1821. годину објавио епску народну песму *Кнез Иво Кнежевић* заједно са својом првом историјским белешком која се тицала опеваног догађаја и јунака ове песме. Вук је у свом забавнику *Даница* (Беч 1826—1828; 1834; Будим, 1829) објавио и четири епске народне песме: *Марко Краљевић и вила*, *Срби у Донаверту*, *Женидба Јове Будимлије* и *Ускок Кариман*. Песма о Марку Краљевићу биће, потом, често прештампавана, највероватније преузимана из овог забавника. Такође, треба нагласити да ову песму, после објављивања, прате многе варијанте које се у великој мери поклапају са Вуковим записом.

Пре хронолошког прегледа прештампавања Вукових народних песама до 1864. године треба нагласити да су уредници периодика и приређивачи хрестоматија који су прештампавали Вукове народне песме били, по правилу, наклоњени Вуку и његовој језичкој и правописној реформи, да је преузимање Вукових записа било, на неки начин, и декларисање таквог опредељења.

Састављач хрестоматије *Песме Краљевића Марка совокупљене из различитих јуначки песмарица*, коју је у Будиму 1836. године објавио Константин Каулиције, унео је у овај избор чак 17 песама из друге Вукове књиге *Српских народних пјесама*. Његош је у *Огледало српско* (Београд 1845) унео 9 песама о Првом српском устанку које је Вук забележио од Филипа Вишњића. Већ овим књигама показало се у којој мери је у првим деценијама 19. века било велико интересовање за епску јуначку песму, за стварање тематских целина које обухватају неког јунака или централан историјски догађај. То је у складу и са покретањем хомерског питања у то време, са указивањем на живу епску традицију српског народа у којој има основа за уобличавање већега епа. Нимало случајно, у први план су издвајане и хронолошки повезиване песме о Марку Краљевићу, Косовској бици и Првом српском устанку.

У књизи *Стефан Душан силни, цар српски у песмама* (Београд 1849), тематској песмарици народних песама насталој у време борбе за аутономију Војводовине и обнову Кнежевине Србије, приређивач је унео Вукову песму *Женидба Душанова*. Исте године Никшић (Јован Миловановић) објављује *Јуначке песме*, у које је, како вели, унео искључиво раније печатане песме. Ту су се, нимало случајно, нашле Вукове песме *Смрт Јове деспота*, *Маргита девојка и Рајко војвода*, као и Вишњићева песма *Почетак буне против дахија*. И ова књига је настала у контексту Буне 1848—1849. и имала је циљ да подсети на светлу прошлост, на деспотска времена у Срему која су била један од темеља континуитета српске државности, као и на Устанак у Србији, који је с правом сматран почетком обнове српске државе.

Непуну деценију касније, 1857. у Новом Саду, „трошком Игњата Фукса", у Каулицијевој књигопечатњи у Новом Саду објављена је књига *Јуначке народне песме, о Краљевићу Марку*. То је књижица која је доживела више издања (оно које смо имали у рукама означено је као VIII). У њој је прва песма о Марку Вукова. Исте године (1857), у Земуну, у књигопечатњи К. Сопрона, штампана је књига *Народне јуначке песме* са 12 песама, међу којима су 4 прештампане из Вукових књига: *Женидба Краљевића Марка, или чудни догађај*, *Бој на Мишару 1806. године*, *Бој на Чокетини (Чокешини) 1804. године* и *Хвала Чупићева*. И ово говори да су, када је реч о Вуковим епским народним песмама, у први план за прештампавање долазиле Вукове песме о Марку Краљевићу као јунаку који се супротставља освајачу, као и оне о Устанку.

Већ са преломном 1847. годином узлета српског народа, народна усмена лирика добија заслужено место, а класичне епске песме замењују новоспеване десетерачке песме „на народну", у којима Симеун Цијук, Ђорђе Радак, Глиша Зубан и други опевају догађаје из Буне 1848—1849, као и десетерачки спевови „на народну" (лазарица Јоксима Новића Оточанина објављена 1847, на пример). У периодици се, чешће, уз нове записе, из Вукових књига прештампавају лирске народне песме.

У књизи *Србска лира или варошке веселе, љубавне, и јуначке песме*, књ. I (Београд 1847), коју је саставио Србољуб, прештампане су 2 Вукове лирске песме: *Три птичице гору прелетише* и *На части*. Већ се ту показује повећано занимање за „варошки фолклор". Приређивачу је било битно да издвоји Вукову здравицу *На части* заједно са поднасловом „(У Сријему, у Бачкој и Банату по варошима)", чиме је оправдао и добар део осталог свог избора. У антологију *Цвеће србски песама*, књ. I (Карловци, 1858), Димитрије Михајловић „прилаже" Вукове песме *Смрт Омера и Мериме* и *Бановић Страхиња*. То је знак да се интересовање читалачке публике увелико изменило. Уместо класичних јуначких песама, у први план долазе баладе и епске песме са снажном лирском доживљеношћу. Тако у *Песмарици* I, објављеној 1862. у Епископској печатњи у Новом Саду, поред песме из косовског циклуса *Пошетала царица Милица* (Вукова: *Царица Милица и Владета војвода*), налазимо сплет од 43 лирске народне песме. Међу њима, прве по реду, су кратке лирске јуначке песме из Устанка (*Почетак буне на дахије* /1804/ и *Молитва Ка-*

ра-Ђорђевице). Сасвим у складу са структурама грађанских песмарица, све остале песме могу се сврстати у љубавне, сватовске, шаљиве, породичне и винске. Чак и избор једне песме из косовског циклуса држао се тада наглашене опредељености за лирско и баладично. Такве епске косовске песме находе се и у најстаријим рукописним песмарицама (*Зборник Аврама Милетића* настао крајем 18. века, *Зборник Тимотија Недељковића* настао пре 1812, *Лазарица Аврама Панића* забележена 1821, затечена у Вуковој заоставштини). Оваква усмерења наставиће се и чак појачати готово у свим штампаним лирама објављеним у другој половини 19. века. Занимљиво је, када је реч о рецепцији Вуковог дела, да се и овде прештампавају исте песме које су биле прештампаване и у *Српској лири* (1847): *Три птичице гору прелетеше* и *На части (У Сријему, у Бачкој и у Банату по варошима)* — што упућује на могућност и сигурнијег утврђивања поетике читалачке публике средином 19. века.

Вукове народне песме прештампаване су и у књигама које нису биле избори песама. Тако је Ђорђе Малетић у књигу *Историческо-критическо описаније Битке косовопољске од г. 1389 јунија 15* (Нови Сад 1847) унео и Вукову песму *Цар Лазар и царица Милица*. У *Историји српскога народа* А. Мајкова (извод из књиге *История Сербскаго языка в связи от истории народа*, Москва 1857), објављеној као прилог *Српски новина* за 1858 (Београд, 1858), нашло се и 8 Вукових песама о Устанку које је испевао Филип Вишњић и то оним редом како их је и Његош унео у своје *Огледало српско*. И у књигу *Образи из опште историје* (Нови Сад 1860), Никола Крстић уноси Вукове епске народне песме: *Урош и Мрњавчевићи*, *Женидба Душанова*, *Пропаст царства српскога*, *Мусић Стеван* и *Почетак буне против дахија*, које битно означавају најважније тренутке историје српског народа. У књизи са 24 странице, без насловне стране и ознаке места и године штампања, нашле су се, поред песме *Ђурица војвода, или Невера од жене* и две Вукове песме: *Женидба Краљевића Марка или: Чудни догађај* и *Бој на Мишару 1806. године*. На основу истог распореда ове три песме, са којима почиње и књига *Народне јуначке песме* (Земун 1857), може се закључити да је ово пример прештампавања Вукових песама из друге руке. Друга малена књига без места и датума садржи само једну Вукову песму на 16 страница — *Сестра Леке капетана*.

У уџбеницима, букварима и читанкама, зависно од односа према Вуковој језичкој и правописној реформи, у већој мери су прештампавани Вукови записи народних приповедака (често у одломцима), кратке прозне поучне форме (пословице највише). У првом плану оваквих књига било је утилитарно, тежило се да се истакну народна мудрост и трајне поруке усменог стваралаштва које треба да прихвате и нове генерације. Вукове пословице се прештампавају у *Брзоуком буквару* (Београд, 1846), у уџбенику *Општа знања сваком човеку нуждна* (Београд, 1850, 1856). У уџбенику *Примери поетски састава, за младеж у IV гимназијском разреду, прегледани и одабрани школском комисиом* (Београд, 1851), на пример, у одељку „Епска поезија” — „Поетиске приповедке”, под „а) озбиљне” прештампана је Вукова песма *Бановић Страхиња*, под „б) сентименталне” — *Предраг и Ненад* и *Зидање Скадра*, а под „в) баладе” — *Омер и*

Мерима. Ово јасно показује какав је био однос према епским народним песмама средином 19. века и открива нам прве, мада невеште и по критеријуму недоследне „нове” поделе народне епике. У *Трећој читанки за 4. разред основних српских школа* (Београд 1853, 1855), коју је сачинио Филип Христић, поред „изабрани поучни пословица српски са поучним изјаснењем”, унете су и 4 поучне и родољубиве Вукове народне песме: *Шта да чини, ко мисли божиј бити*, *Пред Богом ћемо сви једнаки бити*, *Љуба богатога Гавана* и *Маргита девојка и Рајко војвода*. У *Првој читанки за основне српске школе* (Београд 1861) Филипа Христића нема прештампаних песама из Вукових књига, него су преузете само пословице и народна бајка *Златоруни ован*. У Христићевој *Трећој читанки* (издање из 1862, Београд) поновиле су се исте песме као у издању из 1853, али су придодате и песме *Ко крсно име слави ономе и помаже*, *Милош у Латинима* и *Урош и Мрњавчевићи*.

За *Цветник српске словесности* (II свезак, Беч 1853) Јован Суботић, махом из *Данице*, преузима више Вукових текстова: из житија Хајдук Вељка Петровића, из географско-статистичких описа Србије, из Прве године војевања на дахије, као и прилоге о хајдуцима и влади Милоша Обреновића. Међу двадесетак прештампаних Вукових песама нашао се сплет од пет сватовских лирских песама, као и лирске љубавне и породичне песме. И овом приликом нису изостале песме: *Три птичице гору прелетеше* и *На части*. На крају, прештампане су и уобичајене епске песме: *Ко крсно име слави, оном и помаже*, *Урош и Мрњавчевићи*, *Комади од различнијех Косовскијех пјесама*, *Славу слави Српски кнез Лазаре*, *Деоба Јакшића* и *Бој на Лозници*, којима су, такође, означене главне етапе у историји српског народа.

У *Српској читанки*, књ. I за 1. и 2. нижу класу (Беч, 1855), Јован Суботић прештампава Вукове српске народне пословице и више од 20 песама из *Ковчежића* и његових антологијских књига. Понајвише је ту лирских песама: здравица, успаванки, слепачких, обредних (додолске, божићне), тужбалица, љубавних, шаљивих, сватовских, као и неколико епских: *Царица Милица и Владета војвода*, *Марко Краљевић и Љутица Богдан*, *Свеци благо дјеле*, *Бог ником дужан не остаје*, *Бајо Пивљанин и бег Љубовић*. Циљ Јована Суботића био је да ученике што шире упозна са народном поезијом, са врстама лирских песама, са тематском разуђеношћу усмене народне епике. Занимљиво је да се, приликом прештампавања Вукових записа, неке песме упорно понављају, што сведочи о истој, заједничкој литератури на којој се образовало читалаштво. Од епских песама таква је поучна песма *Бог ником дужан не остаје*” и косовска балада *Царица Милица и Владета војвода*, од слепачких — *Љуба богатог Гавана*. Истовремено, треба истаћи касну популарност песама о Светом Сави, обредних, тужбалица.

У Суботићевој *Српској читанки*, књ. II (Беч 1855) за 3. и 4. нижу класу мање је Вукових песама. Поред песме *Свети Никола*, прештампана је и песма *Свети Сава и Хасан-паша*. Из циклуса песама о Марку Краљевићу, Суботић се опредељује за песму отпора *Марко пије уз рама-*

зан вино, а већ по традицији прештампава и *Комаде од различнијех Косовскијех пјесама* и песму *Цар Лазар и царица Милица*.

У *Буквару за старо и младо* (Београд, 1862), Милован Јанковић је поред две Вукове народне приповетке: *Све, све, али занат* и *Свекрва проклетница и снаа адамско колено* прештампао и 7 песама: *Смерна и мудра девојка* (*Српска дјевојка*), *Сестра* (*Највећа је жалост за братом*), *Како пропаде Српско царство на Косову* (*Цар Лазар и царица Милица*), *Краљевић Марко укида свадбарину*, *Старина Новак (Са шта оде у хајдуке) (Старина Новак и кнез Богосав)*, *Како се Срби ослободише Турака* (*Почетак буне против дахија*) и *Спомени из најмилијих дана. Божићне радости: Поруке Божићу (Од варина дне почиње се пјевати Божићу*).

Када је реч о повратном, књишком утицају Вукових народних песама, значајну улогу одиграла је знатнија књижевна периодика прве половине 19. века: календари, годишњаци, алманаси и забавници. У листовима и малобројним књижевним часописима тог времена знатно је мање прештампаних Вукових песама.

У *Летопису Матице српске* се лирске народне песме први пут помињу 1828. године. Емануел Коларовић тада објављује мелографске записе десет песама са почетним стиховима, вероватно из разлога што су текстови тих песама у целини били у то време општепознати. У пропратном тексту „Српска народна музика", Коларовић позива сакупљаче да, уз речи, бележе и мелодије песама и да се објављују са мелографским записом. Неке од тих песама биле су већ штампане у Вуковим књигама, али неке Вук дотада није објавио. У питању су песме из друге Вукове песмарице (1815, бр. 13, 49, 51, 52 и 64): *Девојка јунаку прстен повраћала*, *Шта с' оно чује на оној страни*, *Лепа ти је у Алаге љуба*, *Девојка се у Дреновцу купа* и *Одби се грана од јоргована*. Песма са почетним стихом „Сунце зађе међу две планине" објављена је у *Народним српским пјесмама* (1824). Остале песме Коларовић је, вероватно, познавао мимо Вука. Мелографске записе је, према сведочењу Фрање Кухача, начинио Јосиф Шлезингер.

Под насловом „Народна песма (*Девојка јунаку прстен повраћала*)" налазимо прву лирску народну песму у целини објављену у *Летопису* (1832). Од Вукове се разликује само у једној речи: у петом стиху, уместо речи *прстен* унето је *перстен*. Уредник Теодор Павловић у пропратној белешци ову песму не везује за Вука, него за Михаила Витковића, којег хвали као преводиоца ове песме на мађарски. Следећа прештампавања Вукових песама у *Летопису* уследиће тек 1880. године. Марија Клеут претпоставља да су од Вука преузете песме *Ој девојко, ти се не удала* и *Ој девојко, питома ружице*, које су скоро идентичне Вуковим записима, иако се уз њих помиње сведочење Јована Миодраговића да су се ове песме певале на свадби, као и да их је он приложио.

Иако опонент Вуку када је у питању правопис, зависно од појединих уредника, *Летопис* је деценијама тежио да објављује нове записе народних умотворина на народном језику. Тако су у наше време, од записа народних умотворина објављених у овом часопису у Вуково доба, приређене посебне књиге у којима су сабране лирске народне песме, епске

народне песме, народне приповетке и народне пословице. Да је у сакупљачком послу *Летопис* стално имао на уму Вуково дело најбоље говоре напомене уз песме у којима се указује на сличност или разлике у односу на Вуков запис, па и оцена да је варијанта објављена у *Летопису* успелија. Тако се уз песму *Марко Краљевић и вила Равијојла*, варијанту Вукове често прештампаване песме *Марко Краљевић и вила*, истиче: „О овоме налази се песма и код многозаслужног с.(рпских) н.(ародних) песама собиратеља Вука Стеф. Караџића, но ова ми се пунија бити види.” Када се објави лошија варијанта, као што је *Женидба Златарића Павла* (варијанта Вукове познате песме *Девојка надмудрила Марка*) такве напомене нема. Но уредници наклоњени Вуку, попут Јакова Игњатовића, пратили су Вуков рад и истицали су његов несумњиви допринос када је реч о сакупљању народних умотворина. Игњатовић у *Летопису* из 1847 (стр. 57), у жељи да нагласи да су Вукове народне песме биле главни фактор реформе српске књижевности, вели: „Једном речи, србско књижество у последњој десетини задобило је нов правац, и то народни.”

У том контексту, свакако битну улогу има алманах *Српско-далматински магазин*, који се први пут појавио у Карловцу 1836. и, потом, излазио све до 1873. године. Ово гласило Срба у Хрватској, као и *Летопис Матице српске*, настојало је да систематски сакупља народно благо српског народа у тим крајевима, понајвише народне песме, приповетке, пословице и загонетке. Као што је то био случај и са *Летописом Матице српске*, управо оваква опредељеност уредника овог гласила разлог је што у њему не налазимо прештампавања Вукових народних песама. Када се приреди целокупни корпус народних умотворина у *Српско-далматинском магазину*, биће то повећа књига која ће битно употпунити Библиотеку усмене књижевности коју већ годинама издају Институт за књижевност и уметност и Матица српска.

Љубомира Ненадовића, уредника *Шумадинке* (Београд 1850—1852; 1854—1857), средином 19. века више занимају песме забележене са „топлих варошких усана”. Он је био свестан да постоји и варошки фолклор и да је појам изворне, простонародне песме много сложенији. То је разлог што у свом листу прештампава само једну Вукову песму, 1857. у бр. 7, и то нимало случајно винску *Дојчин Петар* (Вукова песма *Дојчин Петар и краљ Матијаш*), коју налазимо у многим рукописним песмарицама као саставни део и репертоара грађанске лирике. Треба додати да је Ненадовић 1855. године прештампао Вукову народну приповетку *Немушти језик* са назнаком да је „из збирке В. С. К.” Књигу народних умотворина у Ненадовићевим гласилима *Шумадинка* и забавник *Шумадинче* (Земун 1852—1853) чине нови записи, настали у време када је до пуног изражаја дошао повратни, књишки утицај Вукових народних песама.

У монографској обради Ненадовићевог забавника *Шумадинче* (*На раскршћу епоха. Српски књижевни часописи 1850—1860*, Београд 1979, стр. 225), који је у великој мери уређиван по изору на Вуков забавник *Даница*, Васо Милинчевић овако оцењује вредност народних песама у *Шумадинчету* објављених: „Све су то невеште варијације Вукових песама.” Међутим, реч је о утицају неколико устаничких песама Филипа Ви-

шњића које су прештампаване по календарима, преко којих су лакше налазиле пут до народних певача. Тако, у песми о котарским сердарима Илији Смиљанићу и Вуку Мандушићу, налазимо директан одјек Вишњићевих стихова. Сестрић Вука Мандушића доноси вест да су Турци напали Котаре готово на идентичан начин како то чини „стражарче" у Вишњићевој песми *Бој на Салашу*:

О ујаче, Мандушићу Вуче,
ви сједите те пијете вино,
сиротиња цвили у невољи,
ко је вама коње набавио?
Набавила сиротиња љута!
Ко ли вам је поково оружје,
ко ли вам је порез'о аљине?
Разма једна сиротиња љута.

Захваљујући повратном књишком утицају, прештампавањима ове Вишњићеве песме (у *Огледалу српском*, по многим календарима), у сестрићевом исказу се издваја и вишњићевски каталог оних Срба чије су куће Турци попалили и чију су чељад поробили. Реч је очигледно о веома сложеном враћању народних песама у народ преко штампаних књига и периодика. У овој песми можемо уочити и утицаје Вукових песама које припадају старијој епској усменој традицији, које су, такође, често прештампаване (оне о деветорици браће Југовића и јуначењу Милоша Обилића пред Латинима). И песма *Новаковић Грујо*, у којој се на нов начин пева о женској невери и страшној хајдучкој освети, варијанта је Вукове песме *Невјера љубе Грујичине* настала контаминацијом више Вукових песама које су прештампаване.

Касније књижевне листове и часописе полако напушта интересовање за народну песму. У *Седмици* (Нови Сад 1852—1858) мало је записа, а прештампавања из Вукових дела нема. Јоксим Новић Оточанин ту објављује народну песму *Женидба Сарајлије Илије* која се готово сасвим поклапа с Вуковом песмом *Женидба Милића барјактара*, само што је опширнија и што се у њој радња везује за Сарајево, Зеницу и друга босанска места. У листовима *Војвођанка* (Земун 1851) и листу *Књижевни додатак Јужне пчеле* (Нови Сад 1852) народних песама нема.

Мало је народних песама и у забавницима, који имају значајну улогу као књижевни периодици у Вуково доба. У *Сербској пчели* (Будим, Нови Сад, Сегедин 1830—1841) објављена је само једна епска народна песма, и то у првом годишту — *О Миливоју и Маријану*, варијанта Вукове песме *Предраг и Ненад*, са циљем да се доведе у питање Вуково негирање постојања усмене епске традиције код „народа сербског у Мађарској". У четири свеске *Бачке виле* (Нови Сад 1841—1842; 1844—1845) Јован Балугџић је, поред мале збирке народних пословица „које се у књизи *Причте* од Јоана Мушкатировића и Вука Караџића не наоде", под насловом *Народне србске песме* објавио тек четири лирске (*Љуба Иве Чарнојевића* и *Лаза књигу у потаји учи* — III свеска; *Љуба посестрима* и *Клетва детиња удатој матери* — IV свеска) и једну епску песму (*Марко*

Краљевић и Друмаџија Мео — IV свеска). У V књизи забавника *Голубица с цвет̄ом књижест̄ва србског̄* (1843—1844) Јована Хаџића, објављена је једна једина песма која се може сматрати народном највише по томе што се певањем преносила, о Хајдук-Вељку и Дели Кара-Мустафи. У *Драг̄ољубу* (Пешта 1845—1846) налазимо 4 лирско—епске народне песме: 1845 — *Ненад и Коруна војвода*, 1846 — *Како сест̄ра брат̄а љуби*, *Девет̄ п̄особаца* и *Кап̄ет̄ановица т̄еш̄и Милаш̄иновицу*. Прва песма подсећа на Вукову *Предраг̄ и Ненад*. Ово само потврђује заокрет интересовања ка баладама, као и посебно интересовање за поједине Вукове песме (прештампавање Вукове песме *Предраг̄ и Ненад* и многих њених варијаната). У *Драг̄ољубу* је под насловом „Народна песма" 1845. године објављена песма која није права народна, него пре дограђена (препевана народна лирска песма), а штампане су и две лирске народне песме: *Шт̄а још̄ неће на свет̄у бит̄и* (1845) и *Два одг̄овора* (1846), као и пословички дистих и девет загонетака из Барање у стиху (1846). У забавнику *Фрушког̄орка* (Нови Сад 1854) народних песама нема.

Календари имају посебан значај када је реч о прештампавању Вукових народних песама. Они су у највећој мери утицали на ширење и преношење народних умотворина у народу, битно су мењали мапе распрострањености појединих облика усменог стваралаштва, свакако су доприносили ширењу репертоара народних певача.

У дуговеком календару-забавнику *Ружица* Атанасија Николића, штампаном у Будиму, Бечу, Новом Саду и Кикинди од 1827. до 1841. године, посебно у њеном најзначајнијем периоду, до 1848. године, прештампаване су Вукове народне приповетке (1835—1838), загонетке (1835), али и песме (1838). Сагласно опредељењу да буде штампани песеник у којем појам „народне песме" обухвата и народну и грађанску лирику, као и оне ауторске песме које су се певале и биле прихваћене и преношене усменим путем или су преписиване по рукописним песмарицама, од Вука су преузете лирске народне песме: *Девојчица ружу брала* (*Бацала Тода јабуку*) и *Дамјан и љуба њег̄ова*.

У првом годишту новосадског *Народног̄ календара* Петра И. Стојановића (1847—1848) прештампане су, такође, Вукове лирске народне песме: *Девојка и сунце, Срп̄ска девојка, Драг̄и и недраг̄и, Шт̄а да чини, ко мисли божиј бит̄и*, махом и раније прештампаване, као и јуначка *Женидба Милића барјакт̄ара*. Ово је прво прештампавање Вукове епске баладе која ће, потом, све до наших дана, бити темељна основа за промишљање митских слојева у српској народној епици. Прештампавање ове баладе свакако је утицало да се 1858. године и у *Седмици* нађе њена варијанта забележена негде у Босни. У другом годишту (1848, штампаном у Сегедину 1847) овог календара нашло се 6 Вукових народних пословица са тумачењем (реч је о причама које прате пословице или им претходе), као и 5 „простонародних" песама које су „узете из прве књиге народ. пјесма": *Женидба бунг̄урова, Радост̄ у оп̄омињању, Тужба на п̄оље, Ћелави Муслија, Момак оп̄чињен обрвама*. Од Вукових јуначких песама преузета је само једна из III књиге „II изданија": *Милош̄ Ст̄ојићевић и Мео Оруг̄џијћ*, која раније није била прештампавана.

У *Лали, календару* за 1850 (Суботица, 1849) прештампавају се уредницима омиљене богоугодне, „вероучителне” епске народне песме: *Како се крсно име служи, Ко крсно име слави, оном и помаже, Бог ником дужан не остаје* и, први пут, придодаје им се и песма о спремности и на највећу жртву за веру у Бога: *Ђакон Стефан и два анђела*. Њима су придодате и две песме о Марку Краљевићу, раније често прештампаване: *Марко Краљевић и вила* и *Марко Краљевић и Љутица Богдан*, као и балада *Предраг и Ненад*, која је, такође, у више наврата прештампавана, а објављиване су и многе њене варијанте.

Никшић (Јован Миловановић) у *Нилу, светцослову* за 1850. годину (год. III, Београд 1849) објављује песму коју је Вук забележио од Филипа Вишњића *Бој на Лозници*, и то са назнаком: „извађено из *Огледала Српског*”. Како се Вуково име не помиње, то би био још један пример посредног преузимања Вукових песама. У *Нилу* за 1851 (год. IV, Београд 1850) прештампана је Вукова песма *Кнез Иван Кнежевић*, са истом напоменом: „извађено из *Огледала српског*”.

У Суботици се 1849. године штампа и *Црквени народни календар* за 1850. годну са 5 епских народних песама преузетих из Вукове III књиге: *Турско војевање на Беч, Маргита девојка и Рајко војвода, Саво и турски цар (из Црне Горе), Московски дарови и турско уздарје* и *Женидба Сењанина Ива*. У суботичком календару *Звезда* за 1851 (Суботица 1850), наћи ће се Вукове песме *Ко крсно име слави, оном и помаже* и *Бој Морачана с Турцима* (1820 године). У *Српском календару* за 1851 (Загреб 1850) Лавослава Жупана, поред песме *Слава српских јунака*, прештампана је Вукова песма *Косовка девојка*. Тако се и просторно шири круг периодике у којој се прештампавају Вукове народне песме. У осталим календарима објављиваним за Вуковог живота готово да нема прештампавања Вукових народних песама. У *Београдском великом календару* Милоша Поповића за 1853. годину налазимо само народне приповетке. И ту се, када је реч о прештампавању, уредник држи уског тематско-мотивског круга. Он преузима само Вукову приповетку *Све, све, али занат*, раније често прештампавану, која одговара поучно-забавном карактеру овог календара. У *Темишварском календару* за 1854. годину прештампавају се само загонетке. У *Малом Шумадинчету*, календару Велимира Валожића за 1860. годину, поред често прештампаване Вукове баладе *Смрт Омера и Мериме*, објављује се први пут песма *Женидба краља Вукашина*.

Очигледно је да се, поред веома уског круга епских песама о слави, Светом Сави, Марку Краљевићу, Косовској бици и Устанку, као и неколико балада, веома ретко и у календарима, као и у књигама и уџбеницима, пут налазе Вукове песме са другачијим темама и мотивима. Када би се начинио каталог Вукових народних песама које су за његовог живота прештампане два и више пута, био би то веома узак круг. Управо те малобројне песме чине темељну основу за проучавање рецепције Вуковог дела, као и поетике читалаштва у Вуково доба.

Корпус Вукових песама прештампаваних у периодици, књигама хрестоматског типа и уџбеницима за његовог живота незаобилазан је при-

ликом оцењивања народних песама које се први пут објављују у српској књижевној периодици 19. века, посебно до Вукове смрти 1864. године.

У Библиотеци усмене књижевности, заједничкој едицији Института за књижевност и уметност и Матице српске, од 1983. године до данас објављено је у целини десетак збирки народних песама из појединих часописа. У књизи *Народне умотворине у Летопису Матице српске* (Приредили: Марија Клеут, Миодраг Матицки, Снежана Самарџија и Милорад Радевић; Нови Сад, 2003) објављена је **161** народна песма (115 лирских и 46 епских). У књизи *Народне умотворине у Шумадинчету и Шумадинки* (Приредио: Милорад Радевић; Н. Сад — Београд 1999) објављено је **7** народних песама, док ће се у књизи *Народне умотворине у Српско-далматинском магазину* наћи **17** песама. Књига *Народне песме у Даници* (Приредила: Зоја Карановић; Нови Сад — Београд 1990), обухватила је 267 народних песама објављених у овом листу током његовог излажења (1860—1872). До 1864, у прве три године, док је *Даница* била блиска концепцијама Уједињене омладине српске, у њој је штампано чак **160** народних песама. Тим записима започет је, пред крај Вуковог живота, други значајан талас бележења народних песама, за који је особито заслужна омладина српска. После Вукове смрти, већ 1865, крећу омладински књижевни листови *Вила* Стојана Новаковића и *Матица* Антонија Хаџића, у којима је веома успешно настављено сакупљање народних умотворина, посебно песама. Књига спремна за штампу *Народне песме у српској периодици до 1864. године*, после изостављања песама из часописа који су обухваћени посебним књигама Библиотеке усмене књижевности, садржи **173** песме. Тиме се заокружује корпус народних песама објављених за Вуковог живота у листовима, часописима, алманасима, забавницима и календарима. Овај корпус није безначајан — **518** песама. Ако се њему придодају познате књиге народних песама штампане до 1864, Вука Караџића, Симе Милутиновића и других, све до *Бачванских песама* Стевана Бошковића (Нови Сад, 1862), као и књига објављена у Библиотеци усмене књижевности *Из колебе у дворове господске. Фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње* (Нови Сад — Београд 1990), у којој је сабрано **76** песама из три књиге дневника *У Фрушкој гори* (1861, 1862, 1866), забележене за Вуковог живота, можемо доћи до веома поузданог податка о броју песама објављених у најважнијем периоду када је реч о бележењу и публиковању народне поезије.

Овакав увид не би пружио потпуну слику о обиму и вредности корпуса народних песама забележених и објављених у 19. веку до 1864. године, као ни о прештампавању, преузимању Вукових записа, без књиге *Народне песме у српским рукописним песмарицама XVIII и XIX века* (Приредила: Марија Клеут; Нови Сад — Београд 1995). У њој су се нашле народне песме из песмарица насталих на територији Карловачке митрополије од првих деценија 18. до седамдесетих година 19. века. Од 273 песме штампане у овој књизи **187** је забележено у песмарицама до 1864. године. Ако им се придодају и песме из *Песмарице Николе и Павла Лукића* настале пре 1801. године, у којој налазимо песме чије ће варијанте и Вук забележити, овај се број увећава на **197**. У овај корпус Марија

Клеут није уносила песме прештампане из Вукових књига, чак је и варијанте Вукових песама уврстила само у слачајевима када се битније разликују. Изостављених народних песама из песмарица насталих до 1864 евидентирано је **192**. Значи, у 19. веку до 1864. године, у рукописним песмарицама забележено је укупно **389** народних песама. Кад се од овог броја одузме 76 песама из песмарица 18. века, а 12 песама из песмарица насталих после 1864. године, постаје очигледно да највећи број записа народних песама у рукописним песмарицама припада периоду од 1801. до 1864. године — **301**). Треба истаћи да је готово 80% корпуса од 192 изостављене песме, међу којима је највише преписа Вукових песама или веома блиских њихових варијаната, забележено у петој деценији 19. века, када је Вуково дело на сакупљању и објављивању народних песама увелико било заокружено. Ово употпуњује слику присуства и значајне улоге народних песама Вука Караџића у српској поезији, у пуној мери документује тврдњу Јакова Игњатовића да је народна поезија у тој деценији била главни фактор реформе српске књижевности, да је са њом српско књижество „задобило нов правац, и то народни".

Miodrag Maticki

VUK'S FOLK POEMS IN SERBIAN PERIODICALS, CHRESTOMATHIES AND TEXTBOOKS TILL 1864

S u m m a r y

The survey of folk poems which were reprinted from Vuk Karadžić's books, his journal *Danica* and the magazine *Kovčežić* in the Serbian periodicals (newspapers, magazines, almanacs, journals and calendars), chrestomathies and textbooks till 1864 sheds light on the phenomenon of the literary, reciprocal influence of folk poetry, the return of the folk poems among the people. Relatively small number of Vuk's poems which were reprinted two or more times led to the spreading of epic poems about certain historical events and heroes, as well as to the spreading of the lyrical poems from specific thematic-motive circles. This process also influenced the additions in the repertoire of the chanters, the creation of numerous variants, even the "second-hand" poems, the "new folk poetry", including the creation of plagiarisms. In the context of the reception of Vuk's folk poems, the reprinted poems testify about the poetics of the reading public (with the broad use of the term *folk poem*, which also included urban poems passed on by singing), about the link between periodicals and specific kinds of oral poetry, about how folk poetry, particularly in the fifth decade of the 19th century, essentially initiated a new, folk trend in the Serbian literature.

UDC 821.163.41-14.09:398
821.163.41-95

БОГ НИКОМ ДУЖАН НЕ ОСТАЈЕ
— слојевитост фолклорног текста и ресемантизација мотива —

Лидија Бошковић

САЖЕТАК: У раду се анализирају различити културни и симболички слојеви присутни у песми *Бог ником дужан не остаје* и прати ресемантизација архаичних мотива у новијим, модернијим контекстима, односно померање акцента са изворно космогонијске на баладичну причу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: епска песма, мит, палимпсест, слојевитост, ресемантизација мотива, космогонија, градбена жртва, простор, (свадбена) иницијација, балада

У тематском и значењском фокусу песме *Бог ником дужан не остаје*[1] налази се прича о постанку „Јеличине" цркве и „Павловичиног" језера, те се — због околности да је у традиционалним културама свако стварање, без обзира на условљеност и везу са људским деловањем, космогонија у малом[2] — у њој лако разазнају обриси универзалне космогонијске схеме и механизма жртвовања, који космогонију прати. Међутим, архаичан космогонијски образац, који се налази у основи наративне и симболичке структуре поменуте песме, знатно је усложњен и обогаћен новијим културним слојевима и значењима, тако да се у анализи непрестано мора водити рачуна о односу између архаичног и модерног, односно о ресемантизацији архаичних мотива у новим и другачијим контекстима.

Директна асоцијација на мит, у којем богови делају и стварају, је постанак цркве на месту где је Јелица „сама собом пала", пошто би изостанак људског деловања,[3] односно активирање чуда или невидљиве силе могло бити рефлекс митске ситуације у којој људи још увек нису гра-

---

[1] Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао — — —, *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, приредила Радмила Пешић, Просвета, Београд 1988, 24—27.

[2] Свако стварање подражава теогонијске чинове с почетка времена: „Оно што ће постати 'наш свет' мора претходно да буде 'створено', а свако стварање има свој модел: божанско Стварање Универзума." (Mirča Elijade, *Sveto i profano: priroda religije*, preveo Zoran Stojanović, Alnari — Tabernakl, Beograd — Laćarak 2004, 26).

[3] Цркву не граде људи него се она сама ствара: „Онђе се је црква саградила".

дитељи. Међутим, у песми *Бог ником дужан не остаје* постанак цркве и језера мотивисани су људским поступцима, па би се у датој ситуацији могло говорити искључиво о подражавању божанских, односно митских чинова. Наиме, удаљавањем од мита стварање је са богова пренето на људе, али је модел стварања остао исти: да би се у свим сегментима „копирао" примордијални космогонијски чин — победа Творца над отеловљеним Хаосом, односно растрзање митског чудовишта и уобличење света од делова његовог тела[4] — установљена је институција градбене жртве (уграђивање људског тела у основе будуће творевине). Стога се прича о жртвовању — као одраз обредне праксе проистекле из мита — може сматрати основним и најстаријим слојем песме *Бог ником дужан не остаје*.

У поменутој песми дала би се детектовати два типа градбене жртве. Први тип био би жртвовање мушког прворођеног детета,[5] присутно, иначе, и на другим местима у нашој усменој поезији.[6] Дакако, у конкретној ситуацији мотив убијања детета потпуно је преосмишљен: он не фигурира у свом првобитном значењу (смисао обредног убијања), него као мотивација за погубљење сестре Јелице. Другим речима, ритуално значење овог догађаја је заборављено, па се он у новом контексту чита искључиво као узрок даљег породичног сукоба.

Други тип градбене жртве био би — универзално и веома распрострањено — убијање девојке.[7] Као ни о убиству „чеда у колевци", ни о растрзању Павлове сестре Јелице не говори се као о жртвовању: њена смрт мотивише се (лажном) кривицом, односно (подметнутим) убиством братанчета. Међутим, неколико детаља у песми упућује на закључак да би Јелица могла бити *pharmakos* чије је тело основа, односно темељ грађевине (цркве), најпре, свакако, стихови:

(...) Ђе је она сама собом пала,
Онђе се је црква саградила,

а, потом, и низ мотива који на то указују посредно.

Алегоријска слика с почетка песме:

---

[4] „(...) *Змија симболише Хаос, аморфно, непојавно. Одрубити јој главу — то одговара чину стварања*, прелазу из виртуелног и аморфног у уобличено. Сећамо се да је бог Мардук управо од тела морског чудовишта уобличио свет. Та победа била је симболички понављана сваке године, јер се сваке године обнављао Свет. Али узорни чин божанске победе био је једнако понављан и приликом сваког грађења, јер свако ново грађење репродукује Стварање Света" (Мирча Елијаде, *нав. д.*, 43). Уп.: „Ако су богови морали убити и раскомадати морско Чудовиште или неко првобитно биће, да би из њега створили свет, човек са своје стране, треба да их подражава када гради свој свет, град или кућу. Отуда нужност крвавих или симболичких жртава приликом градње (...)" (Мирча Елијаде, *нав. д.*, 40—41).

[5] О деци — градбеним жртвама, нарочито прворођенцима, постоје богати етнографски налази. Уп.: Jovan Janićijević, *U znaku Moloha: antropološki ogled o žrtvovanju*, Vajat, Beograd 1986, 45—47, 12—122, 156.

[6] Један од примера је песма *Вила јаше коња Османова* (*Антологија српске лирско-епске усмене поезије*, приредила Зоја Карановић, Светови, Нови Сад 1998, 132), у којој се говори о вилиној намери да зазида Османовог првенца како би се одржао град.

[7] Јован Јанићијевић, *нав. д.*, 28—31.

Два су бора напоредо расла,
Међу њима танковрха јела;

и дешифровање те алегорије:

То не била два бора зелена,
Ни међ' њима танковрха јела,
Већ то била два брата рођена:
Једно Павле, а друго Радуле,
Међу њима сестрица Јелица,

могли би се читати у назначеном кључу. Наиме, на први поглед формулаичан почетак песме само је површно везан за њено тематско и наративно ткиво — тек помињањем главних ликова. Међутим, управо је у овом уводном делу присутан кључни мотив: позиција јеле међу боровима могла би се посматрати као симболичка слика растрзања девојке, тим пре што грчки мит памти овај тип убијања — разбојник Синид усмрћивао је људе везујући их за борове и пуштајући дрвеће да сопственом снагом разнесе тела његових жртава.[8] Мотив из уводне формуле варираће се касније у два кључна момента: и Јелица и Павловица умиру растргнуте „коњма на репове".

Без обзира на чињеницу да ли је деловање поменутог митског разбојника изворно имало смисао ритуалног убијања (жртвовања) или не, аналогија између песме *Бог̄ ником дужан не остаје* и грчких прича о Синиду могла би се успоставити на једној битној симболичкој равни. Наиме, поменути грчки разбојник у миту фигурира као биће „другог царства", он је изоморфан са господарима стихија — Горињом или Дубињом[9] — због чега би се могао сматрати делом симболичке иницијацијске приче (таква бића су, по правилу, „егзекутори", односно извршиоци иницијацијских искушавања, мучења и, дакако, убијања). Иницијацијска прича — која подразумева ритуалну, односно симболичку смрт иницијанта при преласку из једног у други биолошки или социјални статус — могла би и у Јеличином случају бити исходиште мотива растрзања. Дакако, Синид и Јелица налазе се на супротним половима иницијацијске схеме: Синид је биће које растрже иницијанте, а Јелица (потенцијални) иницијант који у процесу иницијације бива (симболички) растргнут. Прича о растрзању девојке могла би се, дакле, читати у жртвеном кључу, али и као део Јеличине (свадбене) иницијације, о чему ће касније бити речи.

---

[8] „На најужем делу Превлаке, одакле се виде оба залива, Коринтски и Саронски, живео је Синид (...) Синид је добио надимак Питиокампт, или 'савијач борова', јер је био толико снажан да је могао савити бор тако да му врх додирне земљу (...) Или би савијао два суседна дрвета, док им се врхови не споје, и везао руке своје жртве једну за врх једног, другу за врх другог дрвета, тако да се несрећник растрзавао док се дрвеће враћало у свој првобитни положај" (Robert Grevs, *Grčki mitovi*, prevela Gordana Mitrinović, Nolit, Beograd 1969, 270).

[9] Vladimir Jakovljevič Prop, *Historijski korijeni bajke*, prevodilac Vida Flaker, Svjetlost, Sarajevo 1990, 282.

Елементи који би могли указивати на *pharmakosa* јесу и поштовање које браћа чине Јелици („Сваку су јој милост доносила”) и испуњавање њене последње жеље („Растргни ме на четири стране”).

Јелица је, уз то, просторно изолована:

Па он трчи *на горње чардаке*,
Ал’ још сестра у душеку спава,

што је мотив који би могао фигурирати на плану приче о жртвовању (у архаичном поимању света просторна изолација подразумева и друштвену маргинализацију, типичну, иначе, за *pharmakose*),[10] али, засигурно, и на плану приче о свадбеној иницијацији.

Сви поменути мотиви: изолованост, наглашена пажња, начин смрти — растрзање, и последица тога — „црква се је саградила”, упућују на закључак да би се Јелица на најдубљем слоју песме могла посматрати као *pharmakos*. Чак би се и њено лажно окривљивање могло тумачити у кључу жртвеног механизма, пошто жртвовање подразумева извесну кривицу жртве.[11] Ипак, поменута оптужба морала би бити млађи елеменат у песми, унет да би се мотивисао Павлов поступак према сестри.

Прича која је у овом раду означена као иницијацијска односи се на традиционални свадбени обред, с тим што су њоме захваћени само неки сегменти његове комплексне структуре. Поменути обред прелаза[12] обухватао је не само веридбу, венчање и свадбени церемонијал него и период који је тим радњама претходио. Током припреме девојке за удају и за одлазак из куће (рода) она се, између осталог, морала одвојити од браће са којом је дотада била блиска.[13] С обзиром на чињеницу да се у

---

[10] *Pharmakosi* су, по правилу, људи с друштвене маргине — робови, странци, жене, деца и младе особе које нису прошле процес иницијације. Разлика између оних који могу бити и оних који не могу бити жртвовани може се дефинисати „преко пуке припадности, односно неприпадности друштву” (Rene Žirar, *Nasilje i sveto*, prevela Svetlana Stojanović, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1990, 21). „У категорије које се могу жртвовати најчешће спадају бића која не припадају и никада нису припадала заједници, јер задушна жртва пре свега припада светом” (Рене Жирар, *нав. д.*, 285); уп.: Olga Mihajlovna Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, prevod Radmila Mečanin, Prosveta, Beograd 1987, 129).

[11] „(...) Свуда распрострањено узајамно насиље мит замењује нечувеним кршењем правила од стране једне једине индивидуе (...)” (Рене Жирар, *нав. д.*, 87—89); „(...) Систем се састоји у томе да се оцрњавањем жртвеног јарца заједница ослободи сваке кривице (...)” (Rene Žirar, *Stari put grešnika*, prevela Frida Filipović, Bratstvo — Jedinstvo, Novi Sad 1989, 139—147).

[12] „Обреди прелаза су такви ритуали који представљају смењивање животних циклуса појединаца, прелазак из једног стадијума у други, из једне улоге у другу или са једног друштвеног положаја на други, спајајући при том људска и културна искуства са биолошком судбином: рађањем, размножавањем и смрћу. Ове церемоније васпостављају поделе које су присутне у свим друштвеним групама: на старе и младе, мушкарце и жене, живе и мртве” (Барбара Мајерхоф, *Обреди прелаза: процес и парадокс*, превео Новица Петковић, Градина, књижевност, уметност, култура, год. XXI, број 10/86, 18). О обредима прелаза погледати: A. van Gennep, *The Rites of Passage*, Un. of Chichago, Chichago 1960, већ цитирану књигу M. Eliadea, *Sveto i profano* (78—84) и наведени број часописа *Градина* посвећен датом проблему.

[13] Један од најфреквентнијих мотива лирско-епских песама — инцест — у неким текстовима могао би се, без обзира на могуће архаично упориште (уп.: Зоја Карановић,

песми инсистира на поменутој блискости — у њој се неколико пута варира мотив „миловања” између Јелице и њене браће („Браћа сеју *врло миловала*”, „На зло, Павле, *сеју миловао*”, поновљено три пута и „То је братац *сеји* веровао”, поновљено два пута) — са аспекта иницијацијске приче, поступак Павловице не би се могао сматрати грехом пошто је њена жеља да „омрази брата и сестрицу” аналогна њиховом одвајању и у свадбеном контексту неопходна и функционална. Међутим, са становишта патријархалне и, још више, са становишта хришћанске етике, млађег, али најкохерентнијег слоја песме, намера да се „омразе” брат и сестра ишчитава се као грех, за који је Павловичина болест адекватна казна.

Павловица на назначеној симболичкој равни преузима, заправо, на себе „непријатељство” које је у архаичном иницијацијском обрасцу припадало брату.[14] Брат је био тај који је, говорећи терминима Пропове теорије бајке, „одводио сестру у шуму”.[15] На манифестном плану, брат то чини и у овој песми, пошто је он одводи у поље и, практично, усмрћује:

Изведе је у поље широко,
Привеза је коњма за репове,
Па их одби низ поље широко.

Међутим, првобитно значење симболичке иницијацијске смрти у овој песми потпуно је заборављено, а мотив растрзања преосмишљен. Уведена је, уз то, мотивација за Павлов сурови поступак (убиство „чеда у колевци”), да би се он потпуно „очистио” од греха према сестри.[16] Потпуно пребацивање греха за убиство Јелице на снаху могло би се, између осталог, тумачити и у кључу традиционалних представа о амбивалентној природи и деструктивним моћима жене,[17] тим пре што је Павловичин лик очито структуриран по моделу демонског женског бића.

Архајски корени и модерна исходишта српске лирско-епске усмене поезије, поговор у већ наведеној *Антологији српске лирско-епске усмене поезије*, 233), тумачити управо чињеницом да у процесу одрастања брат и сестра нису одвојени на време и усмерени на припаднике других заједница.

[14] У бајци је непријатељство према крвним сродницима по правилу заборављено и пренето на лица која се у породицу укључују „споља” — на мађеху и снаху: „(...) То исто се збива када мирно живе брат и сестра, али се на хоризонту појављује снаха. Снаха постаје непријатељ сестре, брат је одводи у шуму” (Владимир Јаковљевич Проп, *нав. д.*, 133—134).

[15] Уп.: „Ако би дјецу одводили (у шуму — прим. Л. Б.), увијек је то чинио отац или брат” (Владимир Јаковљевич Проп, *нав. д.*, 130).

[16] У традиционалним културама мушкарци се појављују као чувари социјалних и културних норми: „Када треба поново успоставити ’ред’ и извршити ’правду’, осветник је мушкарац” (Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Мара Бранковић у усменопоетској традицији Јужних Словена*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 32/2, Београд 2004, 93).

[17] Поменута представа о жени често је на делу у усменој књижевности. Због ње је, рецимо, кривица за пад Деспотовине пренета на „проклету” Јерину (Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај Деспот Вук — миф, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002, 65) а понегде се, мада мање уочљиво, чак и кривица за косовски пораз преноси на женске ликове (Лидија Бошковић, *„Косовка дјевојка” — проблем жанровског синкретизма*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 33/2, Београд 2004, 63—69).

У прилог тези да би се у конкретној ситуацији могло радити о одвајању, које је, као што смо напоменули, први део обреда прелаза (сепарација),[18] говори и чињеница да је Јелица изолована: она спава „на горњим чардацима", где јој браћа доносе „милост". Можда и због тога брат верује Јелици када се она куне да није „убола вранца на ливади" ни заклала „сокола у градини", пошто су то „спољни" простори и, као такви, ван домета изоловане сестре. „Чедо у колевци" налази се у „унутрашњем" простору и могуће је поље њеног деловања. Дакако, сегментација простора и просторна ограниченост јунакиње могли би бити докази „за и против" у традиционалном кључу, али не и у млађем, модернијем слоју приче. Зато у њему функцију *corpus delict*-а преузимају ножи „у крв огрезли".

Занимљива је, притом, чињеница да би за Јеличину осуду и кажњавање било довољно убиство „чеда у колевци" и да су, са становишта мотивације за казну, убиства коња и сокола сувишна. Иако би се два претходна убиства могла посматрати као део градације, или као троструко варирање и понављање карактеристично за усмено стваралаштво (коњ → соко → дете), она, по свој прилици, имају упориште ван поменутог стилског плана и вероватно происходе из обредне праксе која је пратила смрт. Наиме, у многим традиционалним културама коњ и соко (орао) били су убијани на гробу, да би заједно са покојником отишли на „онај" свет и тамо наставили да га служе. Штавише, ове животиње биле су понекад и специјално одгајане за ту прилику.[19]

Чак и ако узмемо у обзир чињеницу да је поменути начин сахрањивања био карактеристичан превасходно за јунаке, коњ и птица и даље остају типични преносиоци душа преко границе која одваја „овај" од „оног" света.[20] Ту функцију има и брод,[21] чијом се варијантом може сматрати колевка из епилога песме:

По језеру *вранац коњиц* плива,
А за њиме злаћена *колевка*,
На колевци *соко* тица сива,
У колевци оно мушко чедо.

Коњ, соко и колевка који пливају по језеру, типичној граници међу световима,[22] асоцирају и једну другу иницијацијску причу. Наиме, ако се и смрт Павловог детета посматра као обред прелаза, онда су убиство коња и сокола неопходне пропратне радње које ће омогућити да оно „безбедно" пређе са „овог" на „онај" свет. Стога, на ритуалном плану, уби-

---

[18] Обреди прелаза састоје се из три фазе: *сепарационе* (у којој се иницијант одваја од свог првобитног статуса, али и од заједнице којој је припадао), *лиминалне* (маргиналне, у којој је иницијант симболички мртав) и *агрегационе* (у којој се иницијант у новом статусу поново интегрише у заједницу).

[19] Владимир Јаковљевич Проп, *нав. д.*, 262—265.

[20] *Исто*, 317—321.

[21] *Исто*, 322—324.

[22] *Исто*, 401, 425.

јање коња и сокола нису грехови, него обавезни поступци којима се обезбеђује упокојење мртваца и сигурност заједнице. Међутим, у овој песми поменута убиства, односно мотиви ресемантизовани су и уклопљени у нов, неритуални контекст: они функционишу као мотивација за Павлову реакцију и Јеличино и Павловичино страдање.

Стварање језера од тела Павлове љубе може се, такође, посматрати у космогонијском кључу — као стварање које мора бити пропраћено адекватном жртвом. С обзиром на чињеницу да је језеро у традиционалним представама изразито негативног семантичког набоја, хтонско место и, већ смо рекли, граница преко које се одлази на „онај" свет, природно је да оно настане од бића са наглашено демонским атрибутима, какво је, засигурно, Павловица.

Она болује „девет годин' дана", што је у архаичним представама један од знакова или слика смрти. У њеном телу се „љуте змије легу", што, уз негативну конотацију везану за савремени однос човека према змији, говори и о вези Павловице с овом хтонском животињом.[23] Змије јој „пију очи", па би Павловицу, као и неке друге становнике хтонских простора, карактерисало слепило („вештичје слепило", на пример).[24] На крају, Павловица, попут демонских бића, делује ноћу:

Она оде *ноћу* у градину,
Те заклала сивога сокола
(...)
Она оде *вече по вечери*,
Те украде ноже заовине,
Њима закла чедо у колевци.

Сви елементи који се везују за Павловицу недвосмислено упућују на њену демонску природу и на примереност њеног тела за постанак дела рељефа који традиционална свест препознаје као хтонски (језеро).

Интересантна је, притом, паралела која се успоставља између снахе и заове: и Јелица и Павловица умиру на идентичан начин — „коњма на репове" — и на местима где су оне „саме собом пале" настају медијацијски објекти. Од Павловице се „проваљује" језеро, које повезује два света, а од Јелице црква, која је медијатор, односно веза између Бога и људи.

Између ова два лика веза се успоставља и у епилогу песме:

Под грлом му рука *материна*,
А у руци *тетки*ни ножеви,[25]

---

[23] Поменути страх од змије везан је, између осталог, за архаичну представу о змији као бићу медијатору, односно бићу које има контакт с оба света, што га, самим тим, чини опасним.

[24] Владимир Јаковљевич Проп, *нав. д.*, 114—117.

[25] Чињеницу да је детету под грлом „рука материна" Тихомир Ђорђевић објашњава веровањем да „земља не прима само оне делове грешникова тела којима је грех извршен" (Тихомир Р. Ђорђевић, *Грешну руку вода не прима*, Прилози проучавању народне поезије, год. II, 24—26).

па је могуће да ови стихови, поред осталог, рефлектују и један сегмент традиционалних представа о вештицама. За вештице се, наиме, верује да су посебно опасне за свој род,[26] о чему експлицитно говоре пословице („Где ће вештица до у свој род”) и лирске песме базиране на датом веровању, стихова упадљиво сличних с песмом *Бог ником дужан не остаје*:

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 зађоше.” —
„Нека и, сејо, не могу;
„*Вештице су ме изеле*:
„*Мајка ми срце вадила*,
„*Стрина јој лучем светлила*.”[21]

Ово, дакако, не значи да се у песми *Бог ником дужан не остаје* Павловица може сматрати вештицом. Међутим, неки елементи везани за њу — слепило (змије јој „очи пију”), саме змије, болест (труло тело), деловање ноћу, уморство детета у колевци — отварају могућност да се и оваква паралела успостави, односно да се у песми детектује и поменути слој народног веровања.

Мотив који Павла покреће на деловање је управо поменуто уморство детета. На убијање коња и сокола он не реагује, што је свакако у вези са значајем губитка и величином злочина. Међутим, ова околност указује и на померање лика са архаичне, јуначке позиције на модернију, баладичну. Наиме, у јуначком свету и јуначкој епици веза јунака са коњем и соколом толико је јака да одвајање од њих сигнализира[28] или чак изазива смрт јунака.[29] У песми *Бог ником дужан не остаје* убијањем коња и сокола не долази до јуначког „расапа”, што условљава дехероизацију

---

[26] „Вештица, како народ верује, може таманити само своју родбину и пријатеље; непријатељима не може ништа” (Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, Народна библиотека Србије, Дечје новине, Београд, Горњи Милановац 1989, 21).

[26] Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао — — —, *Књига прва у којој су различне женске пјесме*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1841. Сабрана дела Вука Караџића, књига четврта, приредио Владан Недић, Просвета, Београд 1975, 180—181.

[28] Сетимо се, рецимо, песме *Смрт Марка Краљевића* у Вуковом бележењу, где Шарац почиње да посрће кроз Урвину планину и да „сузе” рони јер жали господара с којим ће се брзо растати.

[29] Примери су многобројни, почев од најранијих записа (*Попијевка Радића Вукојевића*, у: Мирослав Пантић, *Народне песме у записима XV—XVIII века. Антологија*, Просвета, Београд 1964). Уп.: Hatidža Krnjević, *Lirski istočnici: iz istorije i poetike narodne poezije*, BIGZ — Jedinstvo, Beograd — Priština 1986, 147.

јунака, његово трансформисање у „породични” лик и, самим тим, окретање песме ка балади.[30]

Модерна, породична прича, наслоњена на архаичну потку, била би, дакле, још једна раван о којој се може говорити у вези са песмом *Бог ником дужан не остаје*. На том значењском плану сукобљавају се снаха и заова, а потом и брат и сестра, а разрешење, као што смо видели, произилази из дубљих, старијих слојева песме: жртвовање и симболичка иницијацијска смрт трансформишу се у (неправедно) кажњавање злочинца.

Можда последњи, најмлађи слој песме чинила би хришћанска моралистичка прича о посмртном награђивању праведника („Ђе је она сама собом пала, / Онђе се је црква саградила”) и кажњавању грешника („Црква тебе опростити неће”). По свом садржају, овом слоју припада и наслов песме — *Бог ником дужан не остаје*. Наслов би, уз то, и на нивоу поетике усменог стварања припадао најмлађем слоју песме: он је по правилу записивачева или редакторова (Вукова) интервенција и прикључен је песми тек пошто је она изашла из свог природног усменог контекста и прешла у окамењену писану варијанту.

Након свега реченог, очито је да је песма *Бог ником дужан не остаје* изузетно сложена и слојевита наративна и значењска структура. Међутим, претходном анализом не раслојава се само комплексно и хетерогено ткиво конкретне народне песме, него се указује и на механизме настанка и живота тих песама у аутентично усменом контексту: базиране, по правилу, на архаичним, митским моделима и традиционалним представама, у току вишевековног живота у усменом медију оне апсорбују модерније културне и наративне слојеве, стварајући нове и изузетно сложене системе значења.[31] У том процесу сегменти митских прича углавном се губе, а већина преживелих се ресемантизује и преосмишљава у складу са потребама и законима модерне логике. У тој динамици и напону између старијих и новијих, односно архаичних и модерних значења и наративних планова и појединачни мотиви постају симболички и семантички изузетно комплексни: они попримају различите функције и смисао захваљујући многим симболичким равнима у оквиру којих фигурирају.

---

[30] За разлику од епских усмених песама, које говоре о угрожавању света *споља*, лирско-епске народне песме (баладе и романсе) проблематизују угроженост заједнице *изнутра* — огрешењем њених чланова о табуе и ритуално понашање или о утврђена правила понашања унутар породице и шире заједнице (Зоја Карановић, *нав. д.*, 223).

[31] „Фолклор је полистадијалан у том смислу што свака фолклорна песма, бајка итд., чува различите историјске слојеве али се ти слојеви, укључујући било какве новине, интегришу, сажимају у одређене стабилне структуре” (Јелеазар М. Малетински, *Питање примене структурно-семиотичког метода у фолклористици*, Расковник, Београд, мај 1982, год. IX, бр. 31, 59; уобичајена транскрипција презимена овог аутора је — Мелетински).

Lidija Bošković

GOD ALWAYS GIVES EVERYBODY HIS DUE LAYERS IN THE FOLKLORE TEXT AND RE-SEMANTICIZATION OF MOTIVES

S u m m a r y

The oldest cultural and semantic layer of the poem *Bog nikom dužan ne ostaje* (*God Always Gives Everybody His Due*) most likely represents a story about the building sacrifice. The poem records two types of building sacrifice — sacrificing of a male (first-born) child and sacrificing of a girl — but in both cases the ritual meaning of sacrifice is forgotten, and the motives for the killing were reshaped and fit into different contexts: murder of ”the child in the cradle” stands as a motivation for the killing of the sister Jelica, and the murder of the girl represents an (adequate) punishment for the (framed) crime. Some motives of this — basically cosmogonal story — coincide with the story about the (potential) wedding initiation of sister Jelica (spatial isolation, the need to separate the girl from her brothers, symbolic death of the initiated).

Segments of the two mentioned archaic matrices (cosmogonal and initiational) represent the basis onto which a modern, family story was layered. In that semantic plane, the wife and the husband’s sister are confronted, then brother and sister, and the solution stems from the deeper, older layers of the poem: sacrificing and symbolic initiational death are transformed into the (unjust) punishment of the criminal.

Perhaps the last, the youngest layer of the poem would be the Christian moralistic story about the rewarding of the righteous after death and the punishment of the sinners. In its content, but also at the level of the oral creation poetics, the title of the poem — *God Always Gives Everybody His Due* — belongs to this layer, too.

UDC 821.163.41-14.09:398
821.163.41-95

НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ О ЖЕНИ КОЈА ЖРТВУЈЕ СИНА ДА БИ САЧУВАЛА БРАТА

Јеленка Пандуревић

САЖЕТАК: У раду се прати процес рационализације и жанровских помјерања у оквиру сижеа „жена жртвује сина да би сачувала брата”. Уочава се да је у текстовима који образују круг варијаната историзација митолошких мотива (условљена рецептивним могућностима слушалаца у историјски препознатљивом тренутку извођења) доминантан процес. С тим у вези, и жанровске тансформације потврђују надмоћност епског импулса, а могу се пратити као развојни пут једног сижејног нацрта — од митолошке пјесме до историјске баладе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мит, обред, митолошка пјесма, народна балада, рационализација, трансформација жанра

За потребе ове анализе изабран је и сведен на неколико текстова круг пјесама у којима је реализован сиже „жена жртвује сина за брата”. Одабране пјесме започињу разговором између брата и сестре из којег се сазнаје да брат главом треба да плати за почињени гријех убиства (дјетета, дјевојке, јединца у мајке...), осим ако не нађе неког ко ће га замијенити. Сестра која има три сина пристаје да жртвује једног. Изабравши најмлађег, шаље га у смрт, заваравајући га причом о ујаковој женидби и његовом дјеверству. Дјечак одлази, радујући се свадбеним даровима, иако га је узнемирио сан који он тумачи као негативан предзнак, или коњ који се „не да узјахати”. На путу до ујакове куће, три џелата ће пресрести дјечака и погубити га.

Веома широк временски распон од прве до посљедње записане варијанте[1] омогућио је увид не само у генетичку везу и генезу појединих мотива и цијелих фрагмената: на овом драгоцјеном узорку од једанаест текстова[2] могу се сагледати промјене историјских и друштвених услова

[1] Најстарији запис којим располажемо је из *Ерлангенског рукописа* (пјесма бр. 134), а посљедња нама позната варијанта записана је и објављена у часопису *Путеви* 1987.

[2] *Вила*, 20; *Вила*, 175; ЕР, 134; Ркп, 60; Крњевић, БиХ, стр. 446—447; Крњевић, 49; Гароња-Радованац, 18; Гароња-Радованац, 18а; Влаховић, стр. 209—211; Влаховић, стр. 211—212; Шиндић, стр. 159—161.

које су битно утицале на рецепцију саме пјесме. Уочено је да се структурни план пјесама овог круга не мијења битно; инсистирање, али и одмјеравање на пољу етичности може се пратити у развојној линији уз подразумијевање одређених историјских и друштвених околности. Поступци ликова различито су вредновани у различитим временима, што је довело и до специфичних помјерања и измјена. Потребно је одредити суштински карактер и врсту тих промјена и, с тим у вези, указати на жанровски различите конкретизације истог сижејног нацрта.

1. РЕКОНСТРУКЦИЈА МИТСКОГ СИЖЕА

1.1 *Митолошка пјесма као архетип*

Одавно позната и често наглашавана чињеница да се хронологија записа не може идентификовати са старином мотива или старином сижејног склопа одредила је и редослијед којим су анализиране пјесме поменутог круга. Иако и поједини записи припадају реду најстаријих, извјесни мотиви указују на прошлост која далеко премашује вријеме стварања *Ерлангенског зборника* — на вријеме које припада самим почецима људског вјеровања. Старином мотива, као прва, наметнула се пјесма из *Виле*:

„Синоћ сунце невесело зађе,
А јутроске потмуло изађе.
Питала га сеја Преходница:
— Јарко сунце, мој рођени брате,
Што ти синоћ невесело зађе,
А јутроске потмуло изађе.” (*Вила*, 20)

Старина мотивске грађе и ликови чија природа није људска пресудно су утицали на Миодрага Матицког да ову пјесму прикључи групи митолошких,[3] иако је она у великој мјери обликована према законитостима поетике балада. Пошто се тек из њеног угла може освијетлити и схватити комплексност осталих, уврстили смо је у круг посматраних. У овој пјесми „невесело” Сунце ће замијенити његов сестрић Веселин, „дете” принето на жртву у обреду који у ствари понавља исконску митску причу и има своје исходиште у неминовним природним мијенама када свјетлост мора да уступи мјесто тами.

Густа концентрација мотива који чине митолошки слој пјесме налаже да се они, у циљу прегледности и постепености анализе, групишу у неколико митологема. Сунце и звијезда Даница су брат и сестра и дијалог међу њима открива да Сунце треба да иде „на цареву војску”. Ову митологему издвајамо на основу податка да је брат у пјесми *божанство и ратник*. Митологема о Сунцу-ратнику баладично је реинтерпретирана

[3] М. Матицки, *Народне пјесме у Вили*, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1985.

и у древној пјесми о Дели-Виду,[4] гдје су исконске представе о божанској природи небеских тијела већ антропоморфно преобликоване, а космичко збивање добило све карактеристике породичног конфликта. Име ратника, које указује на његову припадност старом српском пантеону,[5] повратак кући, скривање у тмину, у куле и сандуке, поновни излазак, смрт и васкрснуће у још нерођеном сестрићу,[6] сасвим очигледно указују на то да је у питању „митска представа неког младог бога, победника и ратника”[7] и да је ова балада приказала „светлу Видову путању, од истока до запада, од светлости до тмине”[8] као обичну, људску судбину обиљежену издајом и горчином.

Цјеловита представа о цикличном повратку из војске у сумрак и поновном одласку, у свитање, у цареву војску, разломљена у стихове који припадају двјема различитим пјесмама, наводи на помисао да су баладе о издаји Дели-Вида и оне о сестри која жртвује сина да би сачувала брата присвојиле и преобликовале само поједине фрагменте неког прастарог предања.[9]

„*Синоћ Виде с војске иде*,
Мајка му се радовала:
„Не радуј се мила мајко!
Погубјо сам турског цара
Турског цара, азандара.”

(Гароња-Радованац, 14)
(подвукла Ј. П.)

„Ја сам *синоћ чедо погубио*
а *јутрос* ми ситна књига стиже
да ја *идем на цареву војску*”.

(Крњевић, 63)

Коледарска пјесма *Војевао бели Виде* (Вук, V, 164) такође у антропоморфном лику ратника приказује, највјероватније, Свантовида, словенско божанство свјетлости, које војује против „клетих” и „црних” противника. Смјену дана и ноћи, зиме и љета, митска свијест доживљавала је као борбу свјетлости и таме, из чега је израсла и прича о војевању

---

[4] Свакако је најпознатија и умјетнички најуспјелија варијанта баладе о Дели-Виду она коју је Х. Крњевић уврстила у: *Antologija narodnih balada*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1978. Да би се добила што потпунија слика, разматране су варијанте из: Славица Гароња-Радованац, *Антологија српске народне лирско-епске поезије Војне Крајине* бр. 14 и 14а.

[5] H. Krnjević, *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike srpske narodne poezije*, Beogradski grafičko izdavački zavod — Jedinstvo, Beograd — Priština 1986, 301.

[6] Види: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, приредио В. Ђурић. Београд 1994, књ. V, 49.

[7] H. Krnjević, *Usmene narodne balade Bosne i Hercegovine*, Svjetlost, Sarajevo 1973, 179.

[8] *Исто*.

[9] У једној варијанти сижеа *жена издаје сина за брата* ујак се зове Вид, што свакако може бити случајност, али може и указивати на неку давну везу. Види: П. Влаховић, „Трагови авункулата у јужнословенској народној поезији”, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, XIX (1956), 208.

Сунца против царске војске мрака и подземља, конкретизована у слике одласка и повратка. У основи свеколике људске обредности лежи спознаја о цикличности природних појава и у том смислу треба тумачити представу три ђелата који ће погубити Вида, као и Сунчевог сестрића који је пошао да замијени ујака.

У сажетој пјесми митолошке садржине *Веселине дете* (*Вила*, 20) назначене су све важније митологеме присутне у баладама на тему „жена жртвује сина за брата". Истраживања у правцу реконструкције архаичног слоја ових пјесама указују на то да би се, осим овдје назначених, могле издвојити и: митологема о неуспјешној иницијацији у јуначки статус, о вјеровању у сан као предсказање, о аналогији свадба-смрт, о судбинској предодређености у вези са семантиком имена, о коњу као медијатору између свијета живих и свијета мртвих; а релације које се посредством мајке успостављају између ујака и сестрића заметак су приче о авункулату, чија је основа такође веома архаична. Из варијанте у варијанту могуће је пратити помјерање пјевачеве пажње са једне митологеме на другу, о чему свједоче и извјесна проширења у оквирима сижеа. Тако ће митологема о Сунцу — ратнику и његовом ходу од свијетле до тамне фазе у баладама бити сасвим потиснута, иако ће у темељима свих варијаната остати уграђена свијест о неумитности дешавања и нужности жртвовања за опште добро.

1.2 *Жртвовање дјетета — обредна парадигма сижеа*

Развијање овог сижеа у правцу „праве баладе" прати и „процес прељевања богова у калуп људски". Тај процес „затјечемо кано при дјелу" у једној „чудној" и „настраној" народној пјесми из Србије, која је „прериједак примјер поменуте претворбе, само напола изведене":[10]

„Синоћ сунце невесело зађе,
А јутроске потмуло изађе.
Не сме сунце нико да запита:
Зашто синоћ невесело зађе,
А јутроске потмуло изађе;
Запита га сестрица Јелица..." (*Вила*, 175)

Ова варијанта у први план извлачи лик жене која има брата Сунце и три сина, чија је природа људска, чиме се остварује, за поетику баладе битна, женска перспектива. Улога коју ће одиграти као посредник између бога и људи одредиће овај лик као истински трагичан, будући да та улога подразумијева и учествовање у обреду жртвовања, који у свом најпримитивнијем виду подразумијева људску жртву, али и „подјелу улога ... по схеми оплодитељске радње и породитељског догађаја".[11] Лик мајке која пристаје на жртвовање дјетета и присуствује обредном чину прво-

[10] N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos, Split 1981, 54.
[11] М. Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, Нолит, Београд 1987, 51.

битно је могао бити обликован с обзиром на амбивалентну природу родиље — оне која, аналогно мајци земљи, може дати, па самим тим и одузети живот.[12] Овај мотив посебно је наглашен у најстаријем запису — *Сестра војводе Јанка жртвује за њега свога сина* (ЕР, 134), гдје се инсистира управо на елементима који указују на исконски жртвени обред (добровољност родитељског учешћа у жртвеном чину, „правила" која се односе на избор жртве, огањ „живе ватре", табу освртања, троструко искушавање, вила као божанство које надгледа обредну ситуацију...). На основу оваквих елемената успостављају се аналогије са Еурипидовом *Ифигенијом у Аулиди* или са библијском причом о Аврамовој жртви. Основну митску структуру анализираног круга варијаната чини, дакле, прича о жртвовању, тачније о људској жртви која се приноси да би се поништиле или бар умањиле посљедице грешног и неприхватљивог човјековог понашања. Познији записи свједоче о томе да је мотив жртвованог дјетета, изгубивши упориште у обредној пракси, трансформисан у мотив „крвне освете" (која је изразит елемент наше традиционалне културе) и то не само на основу спољашње „сличности": у основи оваквог преосмишљавања жртвеног обреда и његовог свођења на обичајно-правну норму лежи и много дубља логика.[13]

2. СЕСТРА ИЛИ МАЈКА?

Мотив мајке која жртвује сина у усменој традицији присутан је у најмање три сижејне скупине. Најпознатији је тип мајке-невјернице која сина издаје љубавнику. У легендарним баладама и различитим прозним врстама мајка без поговора пристаје на жртву, након што јој је стигла „књига" у којој се то од ње захтијева. У овим текстовима присутна је јака хришћанска и моралистичка тенденција и мајчина побожност на крају бива награђена, а дијете враћено у живот. Иако су у многим појединостима слични са групом балада која нас интересује, епилог их оштро раздваја. Док у легендарним баладама дијете оживљава, овдје тријумф хришћанског чуда изостаје, а смрт се јавља као дефинитивна и неопозива.

Спрегнута и у кратким цртама исказана радња произвела је цијели низ нејасноћа у вези са братовим преступом и сестрином одлуком, тако да се на самом почетку баладе сусрећемо са „тамним мјестом". Мајка спремно и без колебања изриче намјеру да за „грешног" брата жртвује недужног сина. Нигдје ни трага моралној дилеми, нити било каквих назнака о емотивној и психолошкој посљедици такве одлуке. Прича о неумитности судбине и неприкосновености обредне ситуације већини касних пјевача није била довољна, пошто је пјесма увелико изгубила своју митску и обредну основу, па је и првобитна мотивација, у том смислу,

---

[12] Љ. Пешикан-Љуштановић, *Змај Деспот Вук — мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002, 72.

[13] Види: Рене Жирар, *Насиље и свето*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1990.

постала сасвим нејасна. При тумачењу покушаја да се мотивација накнадно, ипак, успостави, треба водити рачуна о томе да се наслијеђени модел нужно интерпретира из перспективе чврсто оформљене патријархалне породице. То значи да се пожељни и прихватљиви лик жене може свести на свега двије компоненте: вјерност и материнство. Одступање од овог идеалног лика изражено је у сижеима типа „невјерна жена (сестра)" и „мајка крвница (невјерница)".

Сестра Љутице Богдана (Вук, I, 723) на силу је одведена за његовог непријатеља. Када је након много година дошао да је посјети, брат није наишао на добродошлицу, јер сестра одлучује да га изда своме мужу. Брат ће се сурово осветити сестри тако што ће јој извадити очи и погубити синове. Ни мајка невјерница у нашим народним пјесмама не пролази боље. Важно је напоменути да је у њима мотив издаје јако наглашена женска сексуалност која је директно супротстављена материнству.[14] У пјесми *Јован и дивски старјешина* (Вук, II, 8) мајка, тек након што се саживи са дивом, почне да ради о глави своме сину. И удовица Кама у балади из *Ерлангенског рукописа* издаје свог сина зато што жели да се уда (ЕР, 35). Сиже о невјерној жени такођер је заснован на кршењу табуа женске сексуалности.[15]

Миодраг Матицки је, изгледа, на основу недовољног броја примјера закључио да се пјесме на тему „жена издаје сина за брата" могу правилно сагледати тек ако се доведу у однос према сижеима типа „мајка невјерница".[16] Ови сижеи, међутим, само су наизглед слични — управо на плану мотивације они се веома разликују. На ширем узорку посматрано, женина сексуалност директно је супротстављена свим облицима вјерности (без обзира на то да ли је у питању сестра, љуба или мајка) и ове категорије се, у народној пјесми, међусобно искључују.

У сижеу „жена издаје сина за брата" женска сексуалност је сасвим неактивна и нема никаквог значаја на плану мотивације. Овдје је ријеч о двијема врстама вјерности које су, у оквиру дате ситуације, међусобно искључиве: вјерност према сину искључује вјерност према брату и обрнуто. Заплет, дакле, почива на дилеми: бити сестра или мајка?

Жена ће се, у нашем случају, одлучити да буде вјерна и пожртвована сестра, а оно што ће приложити као жртву скупље је и од лица и од косе и од очију — на олтар ће принијети своје чедо.

Нема сумње да је са патријархалног становишта овакав избор погрешан и неприхватљив. Исто тако је неприхватљиво и опредјељење за другу страну (обрађено у сижеима типа „сестра невјерница"). Није мање важно нагласити да је — и са психолошког и са емотивног аспекта — сваки избор погрешан и неприхватљив. Овај трагични процјеп је ситуација управо типична за баладу, која, инсистирајући на „женској перспективи", ломи биће жене на два дијела: до удаје и послије удаје. Велик број балада је тај тренутак прелаза представио као трагичан. И када нису

---

[14] Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Геца Кон, Београд 1939, 559.
[15] Љ. Пешикан-Љуштановић, *нав. дјело*, 72.
[16] М. Матицки, *нав. дјело*, 1985, 26.

у питању сватовске баладе, ова тема је необично често присутна, па макар и посредно — као детаљ, алузија, аналогија, поређење... Схваћена као обред прелаза, свадба је крај једне заувијек завршене фазе живота и зато је женино враћање уназад кобно и недопустиво. Пјесме овог типа снажно наглашавају поруку да жена може бити или сестра (до удаје) или мајка (након удаје), да једно искључује друго. Односи сестре према брату, ујака према сестрићу, мајке према сину у првобитној породици били су односи унутар једног рода.[17] Конфликт етичке природе заоштриће се онда када се ови односи буду морали посматрати на релацији двије породичне заједнице. Чврста структура патријархалних односа пресудно ће утицати на обликовање завршних стихова великог броја варијаната којима се, у форми анатеме, штити нови патријархални поредак:

„Бог убио сваку милу мајку
која воли брату него сину.” (Крњевић, 49)

3. „ИСТОРИЗАЦИЈА” СИЖЕА

Једна стара тема, која је захватила преломни тренутак у историјском развоју породице, на етичком и емотивном плану обликовала се, дакле, кроз дилему жене: бити сестра или мајка. Интерпретација наслијеђене грађе у условима потпуно дефинисаних патријархалних односа задржава се на моралној осуди мајке која није у стању да успостави чврсту границу између „ми” и „они” (а коју управо захтијева њен статус удате жене) и тај њен преступ уграђен је у основе сижеа „жена издаје сина за брата”. Надмоћ епског импулса и историјских тема доводи до помјерања ове границе, тако да се сваки конфликт између „ми” и „они”, у реалним историјским околностима, нужно конкретизује у конфликт Срби—Турци, а пјесма, која се зачела као митолошка, добија сва обиљежја историјске баладе[18]. Трагедија породице није више судбински предодређена, нити је обредна ситуација доминантан оквир за испољавање „узалудне драматичности људских осећања”: тај оквир у млађим записима увелико одређују историјске околности. Кавга је неизбјежна, Турци пријете крвном осветом и истребљењем, а као национални интерес јавља се потреба да се свако породично огњиште сачува. Жртвовањем једног сина мајка спречава трагедију ширих размјера (крвној освети подлијежу и ујак и сестрићи)[19] и њена одлука свједочи о грчевитој борби на самом рубу егзистенције. Крајње домете те борбе проналазимо у оним варијан-

---

[17] Баладни сижеи најчешће подразумијевају крњу породицу. Отац се у баладама спомиње у занемарљиво малом броју случајева. То је свакако и најважнији разлог који је Кравцова навео да закључи да би неки сукоби били мање разумљиви уколико би постојала чврсто оформљена породица, и да је у баладама управо ријеч о процесу формирања породице, када се такви сукоби заоштравају. Наведено према: Х. Крњевић, *нав. дјело*, 1973, 59—60.

[18] Б. Н. Путилов: *Славянская историческая баллада*, Москва, Ленинград 1965, 5—33.

[19] П. Влаховић. *нав. дјело*, 213.

тама у којима мајка пристаје да жртвује чак три сина, да би јој бар један остао поштеђен:

„Сеја има до четири сина.
Једнога ће цару поклонити,
Другог даће на цареву војску,
Трећег даће у замену главу.” (Шиндић, стр. 159—161)

Ако се ови стихови упореде са осталим варијантама, у њима није тешко уочити поступак хиперболизације, који је битно обиљежје историјске епике. „Ове хиперболе се развијају да би се добио контраст из којег ће се у пуној мери очитати величина пораженог спрам победника, као величина трагичне жртве спрам њеног крвника”.[20] Величином жртве мјерена је и одређена не само величина љубави и бола него и величина слободе и опстојања. „Епска” димензија жртве и одрицања увела је ову баладу, без обзира на све противрјечности, у круг велике и опште теме наше јуначке епике.

3.1. *На плану номинације и просторних односа*

Епизација почетка пјесме и проширивање на плану мотивације указују на заборављање митско-ритуалне приче, при чему су извјесни аспекти древних вјеровања надомјештени поједностављеном визијом историјских односа.

У млађим записима овог круга варијаната доминација историјске самосвијести над митопоетском свијешћу српског народа може се сагледати на неколико нивоа: на плану номинације („три џелата” у „три Турчина млада”), на плану просторних односа (извођење јунака из „горе чарне” у „поље широко”), на плану мотивације и психолошки нијансираних појединости, али се не смију занемарити ни сасвим јасни наговјештаји „косовске теме”, која је очигледно била присутна у свијести и уху пјевача и слушалаца. Стварна историјска збивања у епохи робовања под Турцима постаће узрок страдања и сукоба главних јунака и један број варијаната нужно ће се приближити историјским баладама.

На примјерима пјесама о смрти војводе Момчила Миодраг Матицки је претпоставио могућност да „три џелата имају неко дубље, чак мит-

[20] Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, Српска академија наука и уметности — Ауторска издавачка задруга „Досије”, Београд 1992, 120. На истом мјесту ауторка пише: „Једна од особина трагичког виђења света, нарочито у класичном раздобљу које обухвата и доба настанка класичног епа јесте потреба за ширењем реалног простора чије димензије за пуну мотивацију трагичких збивања постају тесне... Иста потреба доводи и до размицања граница реалности и односа који у њој владају, што такође постаје опште својство трагичког погледа на свет, а ту тенденцију можемо пратити и кроз нашу епску поезију. У ову категорију улазе, нпр. оружје и одело војводе Момчила који су краљу Вукашину до фантастичних размера велики, таква је и фантастична слика болести због које се Дојчил пред двобој са страшним Арапином, мора утегнути ’од бедара до витих ребара’ да му се кости ’не размину’, али је сигурно од те, фантастичне врсте и ’тврдо срце’ мајке Југовића чије тело од трпљења, на крају експлодира”.

ско значење”[21] указујући притом на троглава и трипаратна божанства паганских религија, али и на троглаве јунаке наше епике (троглави Арапин, Балачко војвода). Пажљивим проучавањем изабраних балада, та претпоставка се може и потврдити.

Мотив три ђелата припада најизразитијим јединицама сижеа „жена издаје сина за брата”, које се досљедно понављају из варијанте у варијанту. Измјене које се могу уочити прије свега су номиналне природе и представљају значајан путоказ у којем је један превасходно митски мотив задобио обиљежја историјског. Приликом издвајања мотива у циљу сагледавања поменутог процеса придржавали смо се хронологије самих записа, што у овом случају сматрамо оправданим.

„Веће тамо Велебит планина, гдино горе до-два огња жива и код огња два[22] ђелата млада.”	Прве децен. 18. в.	ЕР, 134
„Изишли су три ђелата млада”	1794.	Ркп, 60
„Кад су били насред горе чарне истрчаше три хитра ђелата.”	1866.	Вила, 175
„Кад је било кроз гору зелену ал у гори три горска ајдука.”	1866.	Вила, 20
„Ал под двором три коњица врана/а пред двором три Турчина млада.”	1884.	Крњевић, БиХ, стр. 446—447.
„Ал на пољу три Турчина млада.”	1900.	Гароња-Радованац, 18
„У том стиже Ахмо на капију, три ђелата један до другога.”[23]	1911.	Крњевић, 49
„Кад је стиго на сред поља равна/сукобио три Турчина млада.”	1954.	Влаховић, стр. 209—211.
„Па отиде кроз бијело поље Отуд иду три Турчина млада.”	1955.	Влаховић, стр. 211—212.
„Насред поља три Турчина млада.”	1979.	Гароња-Радованац, 18а
„Сретоше га три Турчина млада.”	1987.	Шиндић, стр. 159—161

У старијим записима уочљиво је да се кобни сусрет са три ђелата одиграо у простору горе (Велебит планина, гора чарна, гора зелена). Изразите митопоетске конотације које има гора, т. ј. планина, „где ни један епски лик не умире природном смрћу”[24], исцрпно је представила Мирјана Детелић у књизи *Митски простор и епика*. Закључци до којих је

[21] Миодраг Матицки, „Епска народна песма о војводи Момчилу и паши Асан-аги из тефтера манастира Грабовица (1735—1737)”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XLVI—1—4 (1980), 67—78.

[22] На одступање од броја три у оквиру ове формуле указао је М. Матицки (*нав. дјело*, 1985, 26).

[23] Овдје до измјене није ни могло доћи јер је пјесма настала у муслиманској средини.

[24] М. Детелић, *нав. дјело*, 1992, 74.

дошла могу се, са малом резервом, примијенити и на овај материјал. Прве знаке историзације митолошких мотива примјећујемо у варијанти у којој је мјесто сусрета означено као „гора зелена”, а крвници као „горски ајдуци”. Измјене су очигледно настале под утицајем пјесама новије, хајдучке тематике. Треба, међутим, напоменути да у баладама увођење хајдука у митске просторе горе не утиче на промјену перспективе у сагледавању односа своје — туђе, као што је то био случај у епици.[25] Ово се посебно потврђује у сватовским баладама гдје се хајдуци, који су се стицајем историјских околности нашли у простору горе, такође доживљавају као непријатељска, па чак и демонска бића. Невјеста, плашећи се посљедица, упозорава сватове да не нарушавају пјесмом и свирком тишину овог простора ријечима:

„Богај вама, кићени сватови,
Тио ајте, а ви не пјевајте,
јер та гора нигде није сама,
ја л’ без вука, ја ли без ајдука”.

(Гароња-Радованац, 54)

Из перспективе балада, простор горе задржава све митопоетске вриједности и досљедно се означава као опасна „лиминална зона” у којој и виле и уроци и хајдуци имају исте намјере.

Митска три џелата у новијим пјесмама јавиће се као „историзовани демони”,[26] и то у лику „три Турчина млада”. Измјене на номиналном нивоу битно ће утицати и на рецепцију саме пјесме, што подразумијева и „демонизовање историјских непријатеља”[27] у чијим ликовима пјесма, у извјесној мјери, „уопштава историјску прошлост језиком и схватањима првобитних митова”.[28]

Сусрет са митским изасланицима смрти поприма обиљежја сукоба са историјски засвједоченим непријатељем, али се више не дешава у гори, него у пољу — које је „један од ријетких топоса чије се конотације никада не везују за митопоетску слику простора”[29]. У овако измијењеном контексту поље ће, међутим, постати носилац сасвим одређене семантике, која постаје препознатљива тек ако се уважи претпоставка да је Косово „један од извора пјесничког контекста у оквиру којег се јавља топос поља”.[30] Извјестан број записа очигледно се обликовао под утицајем

---

[25] Мирјана Детелић, *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Балканолошки институт САНУ — Универзитет у Крагујевцу, Центар за научна истраживања, Београд 1996, 54.

[26] Љ. Пешикан-Љуштановић, *нав. дјело*, 171.

[27] *Исто*, 171—174.

[28] E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Nolit, Beograd b. g., 273—274.

[29] М. Детелић, *нав. дјело*, 1992, 118.

[30] Све у вези са пољем јесте под снажним утицајем косовске теме: о величини њеног стварног дејства говоре понеко именовано и многобројна анонимна поља која, расута по читавој нашој епици понављају ’косовски образац’ али не успијевају да се домогну никаквог пјесничког идентитета, те остају једноставно мјеста на којима се радња дешава” (*исто*, 124).

велике епске теме, а можда најбољу потврду за то проналазимо у сљедећим стиховима:

„Збогом браћо три Турчина млади.
Узмите ми моју русу главу,
Метите је коњу у зобницу,
Пошљите је мојој старој мајци.
Пошљите јој зелену јабуку,
На крилу је расла и порасла,
Узрела је усред поља равна.
Поздрав'те ми моју стару мајку,
Да не шаље сина у деверство.
У деверство ујкино неверство". (Влаховић, 209—211)

Овај примјер говори сам за себе и сасвим би излишно било указивати посебно на мотиве невјере, „усековане" главе у зобници и „зелене јабуке".

3.2. *На плану мотивације*

Измјене које је претрпјела пјесма на плану номинације (три џелата у три Турчина млада) и извођење радње из простора горе у „поље широко" указују на потребу пјевача новијих времена да страдање младог и недужног човјека мотивише историјским разлозима и прикаже као сукоб „нашег" јунака (односно заједнице) са историјски засвједоченим непријатељем (Турцима). Рационализација ипак није поништила претходни слој пјевања — бинарност митског начина мишљења јасно је обиљежила покушај да се овај, сада историјски, сукоб представи као борба „свог људског и туђег демонског, који има хтонску боју".[31]

Тамна мјеста на којима сиже инсистира у новијим записима покушавају се реалистички објаснити, а интервенције се односе управо на оно што је у старијим записима остало недовољно мотивисано, прије свега, на братов гријех убиства чеда, дјевојке, јединца у мајке. Иначе немотивисани преступ, сада је сасвим јасно одређен као несрећан случај:

„Синоћ Јово са града стријељао,
Да устријели горскога љељана;
Не устрјели горскога љељана,
Већ устријели царева везира.
Даје цару мита племенита;
Неће царе мита племенита,
Већ он оће главу баш за главу".

(Гароња-Радованац, 18)

„Кад сам синоћ у механи био
С Турцима сам рујно вино пио

[31] Е. М. Мелетински, *нав. дјело*, 274.

С Турцима сам кавгу завадио.
Тргнем сабљу да развадим кавгу,
Па погубих једно Туре младо.
А цар неће ни сребро ни злато,
Већ он иште у замену главу.
Мене нико заменути нема
Па ти сутра погинути морам." (Влаховић, 209—211)

Пријетња смрћу, која ће иницирати трагична дешавања, посљедица је несрећног случаја, али и кавге са Турцима и пружања отпора турском зулуму.

4. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

У варијантама које инсистирају на историјском контексту готово да не постоје тамна мјеста — у њима је све брижљиво мотивисано и психолошки досљедно. Пјевачева интервенција у циљу рационалне мотивације пјесме није више усмјерена на то да лик мајке напросто подреди типском моделу мајке невјернице. Питање: „Како ће га прежалити мајка?" остаје без одговора, а изостаје и директна осуда мајчиног поступка. Недужна жртва, без иједне ријечи прекора, моли своје џелате да посјечену главу однесу мајци, не би ли је прописно ожалила и сахранила:

„Богом, браћо, три Турчина млада,
Турите је у коњску зобницу,
Носите ме мојој милој мајке.
Нек ме види моја мила мајка,
Нек ме види, нек ме јадикује ..." (Влаховић, 211—212)

На истој страни (супротно од Турака) нашли су се, угрожени, и мајка и син и брат. С тим у вези, и перцепција трагичног се, неизбјежно, усложњава. Трагедија жртвованог сина ни у једној варијанти ничим није помућена — „незаустављива пропаст праведних и недужних" једно је од основних исходишта трагичног. Лик мајке се, међутим, од варијанте до варијанте „њише" између кривца и жртве. Њен чин је час чин безграничне љубави према брату, час свирепи злочин, а њена позиција је час позиција људског бића унутар обредне ситуације, час позиција жене која усљед своје емотивне располућености није у стању да успостави границу између двију јасно одијељених фаза живота. На крају, она је и жена која, у несталном историјском амбијенту, свим силама покушава да сачува своје најмилије. Тек ће, дакле, у одређеним историјским околностима, на које озбиљно рачунају пјевачи познијих записа, лик невјерне мајке изгубити упориште у сижеу и добити пуну димензију трагичног.

ЗБИРКЕ И ИЗВОРИ

ЕР — Герхард Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Београд — Сремски Карловци 1925.

Ерлангенски рукопис, *Зборник старих српскохрватских народних песама*, популарно издање, приредили Радослав Меденица и Добрило Аранитовић, Никшић 1987.

Вук I — Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао — — —, Књига прва у којој су различне женске пјесме, у Бечу 1841.

Дела Вука Караџића, *Српске народне пјесме I*, приредио Владан Недић, Просвета, Београд 1969.

Вук II — Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао — — —, Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије, у Бечу 1845.

Дела Вука Караџића, *Српске народне пјесме II*, приредио Владан Недић, Просвета, Београд 1969.

Вук V — Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их — — —, Књига пета у којој су различне женске пјесме, приредио Љуб. Стојановић. Државно издање, Београд 1899.

Вила — Миодраг Матицки, *Народне песме у Вили*, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1985.

Ркп — Марија Клеут, *Народне песме у српским рукописним песмарицама XVIII и XIX века*, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1995.

Гароња-Радованац — Славица Гароња-Радованац, *Антологија српске народне лирско-епске поезије Војне Крајине*, приредила и предговор написала — — —, Стручна књига, Београд 2000.

Крњевић — Хатиџа Крњевић, *Антологија народних балада*, приредила и предговор написала — — —, Српска књижевна задруга, Београд 1978.

Крњевић, БиХ — Хатиџа Крњевић, *Усмене баладе Босне и Херцеговине*, Књига о баладама и књига балада. Написала и приредила — — —, Свјетлост, Сарајево 1973.

Влаховић — Петар Влаховић, „Трагови авунтулата у јужнословенској народној поезији", *Гласник Етнографског музеја у Београду* XIX (1956).

Шиндић — Миљко Шиндић — „Сестра и брат", *Путеви*, XXXVIII (новембар-децембар 1987), 160—163.

У загради је уз скраћеницу увијек назначен и број под којим је пјесма, у публикацији на коју се скраћеница односи, штампана, или, ако пјесма није нумерисана, број странице.

Jelenka Pandurević, M.A.

FOLK POEMS ABOUT THE WOMAN WHO SACRIFICES HER SON TO SAVE HER BROTHER

Summary

In the texts forming the circle of variants, it is possible to observe the process of historization of the mythological motive which is — since it is a case of a specific kind of rationalization — caused by the receptive abilities of the listeners in the historically recognizable moment of performance. A very large time span from the first to the last written variant of the plot "a woman betrays her son to save her brother" enabled an in-

sight not only into the genetic link and the genesis of specific motives — in this valuable sample of eleven poems, it was possible to survey the changes of the historical, but also social conditions, which significantly influenced the reception of the poem itself. Although the reconstruction of the archaic layers was significantly complicated by the poetic principles of ballads, it was concluded that the mythological layer of these poems consists of several mythologemes. In the older recordings, there dominates the story about the sacrifice — more precisely, about the human sacrifice offered to annul or at least alleviate the consequences of the sinful and unacceptable behaviour of man. Moreover, it turned out that the motive of ”the three executioners” is very important for this level of analysis, as well as the motive of avunculate, irrevocably linked with the tragic story about the unsuccessful initiation into the status of a hero. It was noticed that the structural plane of the poems of this circle essentially does not change: insistence, but also assessment at the plane of ethicalness could be followed in the developing line with the understanding of certain historical and social circumstances. Activities of the characters were, therefore, valued differently in different times, which also led to the specific changes and shifts. The changes which the poem underwent at the plane of nomination (three executioners into three young Turks) and the transfer of the plot from the mountain to ”a wide field” — point to the need of the chanter from more recent times to motivate the suffering of the young and innocent man by the historical reasons and represent it as a conflict of ”our” hero (that is community) with the historically confirmed enemy (the Turks). Therefore, rationalization did not completely annul the preceding layer of the poem — the binarity of the mythical way of thinking clearly marked the attempt to represent this, now historical conflict, as the struggle of ”one’s own — human” and ”the foreign — demonic”. The real historical occurrences in the epoch of enslavement under the Turks became the cause for the suffering and conflict of the main characters, so a number of variants of this poem — which was originally a mythological one — necessarily became similar to historical ballads.

UDC 821.163.41-32.09:398
398.3(497.5)
821.163.41-95

ЗБИРКА СИМЕОНА ЂУРИЋА И ПЕТ ПРИЧА О МЕЂЕДОВИЋУ*

Зоја Карановић

САЖЕТАК: У овом раду говори се о варијантном кругу прича о Међедовићу, које се налазе у рукописној збирци Симеона Ђурића. Ове приче су забележене од различитих казивача у котару Војнић, на Кордуну, а доспеле су у САНУ 1887. У оквире анализа ушла је и Вукова варијанта ове приче, која је први пут публикована на немачком језику још 1819. године, те једна еротска прича са истом темом. Садржина ових прича, као и начин на који су оне испричане, у раду се доводи у везу с тотемским представама о медведу прапретку и културном јунаку, чији се трагови, иначе, налазе у многим веровањима и причањима код Срба, Јужних Словена, као и широм словенског света, што указује на то да се овде ради о митској причи, а не о бајци, шаљивој бајци, или, чак, њеној пародизацији, како се досад уобичајено мислило.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Симеон Ђурић, збирка прича, рукопис, прича, варијанта, мит, природа, култура, тотемизам, Међедовић

У рукописној збирци прича, Симеона Ђурића, која се налази у Архиву САНУ,[1] забележене су три варијанте интернационално распрострањене приче о женидби човека животињом. Једна од њих, која говори о саживљавању људског бића с медведом и рођењу детета из те везе код нас је позната као прича о Међедовићу.[2] Она се у овој збирци, у три

[1] У Архиву САНУ налази се 29 рукописних збирки прича, које су тамо доспеле између 1886. и 1922. године. У њима су приче из различитих српских крајева. Неке делове ових збирки објавио је Веселин Чајкановић, међу њима и 47 прича из рукописа самоуког сељака Симеона Ђурића (Чајкановић, 1927), из села Доњи Будачки на Кордуну (Опачић, 1983: 124). О С. Ђурићу се не зна много. Према причању његовог сина, Николе Ђурића, Симеон Ђурић је рођен 1860, а умро 1932 (Опачић, 1983: 124). Отац му се звао Јован Ђурић. И, поред Симеона, имао је још четири сина и кћер. Двојицу његових синова (Марка и Милоша) убиле су усташе, 1942 (Опачић, 1983: 124). С. Ђурић је био ожењен од Петровића, из Војнића, и са женом је имао два сина и три кћери. Жена, која га је надживела, умрла је 1938. Обоје су сахрањени у Доњем Будачком. И на њиховим гробовима нема никаквих обележја (Опачић, 1983: 125).

Приче које је у котару Војнић (јужно од Карловца), од Срба сељака, забележио С. Ђурић (укупно 95) налазе се у Архиву САНУ, у етнографској збирци, кутија бр. 21, инв.

своја варијантна облика, налази под бројевима 32, 67 и 83. Прва варијанта, коју је сакупљач забележио од Јанка Микулића из Крњака,[3] релативно је самостална у односу на две претходне, међусобно сродне, забележене од Луке Новаковића из Будачког.[4] Четврта прича која је овом приликом такође ушла у домен анализа, варијанта је у збирци Вука Стефановића Караџића, док је пета, еротска, Краусова.[5]

У две сродне варијанте из збирке Симеона Ђурића, бр. 67 и бр. 83, Међедовић је рођен у шуми, у пећини, од медведице и човека који код куће оставља жену (у Вуковој варијанти детету је отац медвед).

Мотив медведа као једног од родитеља див јунака-детета, какав је Међедовић, са којим се саживело људско биће, иначе је у различитим облицима распрострањен у нашој усменој традицији (Ђорђевић, 1958: 255—257), као и у традицији словенских народа уопште (Иванов и Топоров, 1965: 160—164; Гура, 2005: под *медвед* 120—121). Тако је забележено предање у којем се каже како је донедавно у Церници (Гацко) живео: *неки Мујица необична тјелесног развитка и снаге, који је зачет од међеда. Он је био сав руњав као међед, орахе и љешнике није рскао па кору бацао, него је све заједно јео. А и других чудноватих ствари народ о њему и данас прича. Народ прича да је његову мајку међед трефио у брању малина; она се је препала и није могла бјежати, те је међед спарио се са њоме и из тога се је зачео Мујица* (GZMS, 20, 1908, 472). У складу с тим се за изузетно снажног човека код нас каже: *градио га међед*. А све то упућује на веровања о вези медведа с тотемским претком, која су, свакако, ушла и у причу о Међедовићу.

Култ медведа познат је и широм словенских простора, о чему постоји и обимна литература (Живанчевић, 1963: 39—66; Иванов и Топоров, 1965: 130, 160—165, 177, 190; 1974, 46 и 57; Успенский, 1982: 84—117 и 163—186; Гура, 2005: под *медвед* 116—130; Кулишић, 1998, под *медвед*, 299—300; *Словенска митологија*, 2004: под *медвед*, 352—354), што такође упућује на његово тотемско порекло.

Веза човека и медведа, о којој је реч у причи о Међедовићу, даље се манифестује у обичају да, код Руса, младожењина мајка, кад дочекује младенце, облачи преврнути кожух и тад је називају *медведом/медведи-*

бр. 124 (некада инв. број 120). Збирка С. Ђурића је локална збирка, збирка краја који је у последњим ратовима који су се водили на тлу бивше државе Југославије од Срба етнички очишћен. Зато је њена вредност изузетна, јер, између осталог, сведочи о српским духовним коренима на том простору.

[2] Прва варијанта ове приче, коју је Вук забележио од Тешана Подруговића, 1815, публиковна је још 1819. у преводу на немачки језик (СДВК, 1988: 508—509). Вук Стефановић Караџић је ову причу штампао у својој калсичној збирци прича (СНП, 1853, према СДВК, 1988: 51—54). Постоји и еротска варијанта ове приче (Kraus, према: Иванић, 1984: бр. 372). Међународна класификација Aa Th, 650A, не поклапа се у целини, али прича је свакако утемељена на овој основи.

[3] Забележена је под насловом: *Тко је био најачи*, Чајкановићев наслов: *Ко је био најјачи*. У белешци уз списак прича из Ђурићеве збирке он каже: „сличност је велика Ђурићева приповетка можда испричана према Вуковој" (Чајкановић, 1927: 460—461).

[4] В. Чајкановић је штампао само варијанту под бр. 83 (Чајкановић, 1927: бр. 100). У својој збирци он наводи и низ варијантних облика и паралела ове приче, 531—532.

[5] СНП, 1853, према: СДВК, 1988: 51—54; Kraus, према: Иванић, 1984, бр. 372.

цом[6] (Успенский, 1982: 102—103; 163—165; Гура, 2005: под *медвед*, 122—124), дакле у овом обреду, што се може и очекивати, пошто се ради о склапању брака, родитељ се доводи у везу са медведом-претком. А, сходно томе, и млада и младожења се могу називати медведом и медведицом, чак и у свадбеним песмама, или се у њих и претварати (Успенский, 1982: 102—103; 163—165; Гура, 2005: под *медвед*, 122—124), што је даља асоцијација на тотемску спрегу медвед-човек, која и јесте основа приче о Међедовићу.

Исто тако у стиховима једне наше еротске сватовске песме, која се, како записивач каже, изводила код свођења: *Преврни је, мој брајане, / Два-три пута до зоре / Да те браћа не коре/ Пред тобом је црна гора / И у гори међедица*,[7] женски полни орган је гора/планина (као гора) и у њој медведица, што је својеврсна реплика уводног дела Ђурићеве приче, бр. 67, у којој се говори о саживљавању човека с медведицом овако: *Био је, тако, један чоек, па једанпут оде он у једну планину. Тако у планини набаса на међедицу и ш њом нешто имаде* (бр. 67), чиме се показује међусобна спрега људског и космичког и на овај начин се наглашава узајамност тела са светом, која је карактеристична за описе тзв. недовршене стварности, у обредно-смеховном, односно карневалском виђењу света (Bahtin, 1978: 324—325; 333—357). А управо свадба у неку руку и јесте парафразирање недовршене стварности.

У овом контексту, међусобне повратне спреге човека и медведа, као и њихове везе са браком и рађањем, која је у основи тотемска, треба поменути како се веровало да свадбу наговештава мумлање медведа, као и да он девојци долази у сан, предсказујући јој младожењу (*Словенска митологија*, 2001: под *медвед*, 353; Гура, 2005: под *медвед* 213—126), а и прави младожења се често назива медведом (Успенский, 1982: 102—103; 163—165; Гура, 2005: под *медвед*, 122—124), постаје јасно колико су медвед и младожења у митској свести аналогни и међусобно замењиви. С тим у вези је и чињеница да се *војвода* у сватовима, који је огрнут крзном и носи воловску жилу која је фалусни симбол, назива и *мечка* (Кулишић, 1998, под *медвед*, 299—300). А управо *војвода* је по Србији и водио *мечку*, лице огрнуто у овчију кожу, без које као да свадбе није могло бити (Кулишић, 1998: под *медвед*, 299—300).

У контексту комплекса поменутих веровања занимљиво је, такође, да наши Цигани мечкари траже од медведа, док игра, да се стиди, *као млада невеста*, да легне, *као млада с младожењом*, као и да се мечкар рве с мечком (Ђорђевић, 1958: 258),[8] имитирајући тако сексуални чин. Све

---

[6] Медвед се, иначе, доводи у везу са длаком, власи, вуном (Живанчевић, 1963: 41 и 51—53), па је обредна асоцијација, приликом које се облачи преврнути кожух, и назив медвед датом спрегом и мотивисана.

[7] Белешка уз песму каже да се она изводи: *кад сведу момка и дјевојку у Далмацији и Босни* (СНПр V, бр. 346: 114).

[8] Постоји мишљење да је вођење медведа кроз насеља везано за култ предака (Чајкановић 2, 1994: 245—246 и 5, 1994: 192). С божанском природом медведа је у вези и веровање да, док га воде, медвед, додиром шапе али и на друге начине, може излечити болесне (Ђорђевић, 1958: 258 и 262 и 263; Кулишић, 1998: под *медвед*, 299—300). Руси кажу да *је медвед од Бога*, а слично веровање постојало је и у Украјини: *первый выдмедь* (Гура, 2005:

то су, дакле, евидентни трагови представа о медвеђим и људским свадбама, односно браковима и саживљавању човека и медведа, о чему се код Срба, иначе, много причало (Ђорђевић, 1958: 256—257). Осим тога, има и прича о претварању сватова у медведе (*Словенска митологија*, 2001, под *медвед*, 353). Занимљиво је, такође, да је код Пољака, приликом иницијацијског обреда увођења младића у ред одраслих косаца, новајлија називан и медведом (Гура, 2005: под *медвед*, 130), што је такође потврда веровања о тотемској природи ове животиње, а самим тим и Међедовића, па се у контексту датих веровања и представа може сагледавати и прича о њему.

Представи медведа уопште, дакле, својствене су веза са човеком, браком и брачна симболика, а у вези с тим и еротска симболика (*Словенска митологија*, 2003: под *медвед*, 353; Гура, 2005: 123—130), што је рефлектовано и у једној нашој ласцивној варијанти приче о Међедовићу.[9]

Претпоставку о широко распрострањеним веровањима о повезаности човека са медведом, и у вези с тим његову тотемску природу, потврђује и чињеница да се свети Андрија (30. нов./13. дец.) (Ђорђевић, 1958: 252, 259—260) код Срба и Бугара празновао и као *Мечкин дан*, или *Мечкодава*, када се за медведа кувао кукуруз (СЕЗ, 70, 1958: 394; СЕЗ, 1971: 83, 166; Гура, 2005: под *медвед* 126—127).[10] А том приликом се код Бугара говорило*: На ти мечко* ***варен*** *кукуруз да не ядеш* ***суров*** (подвукла З. К.) (Гура, 2005: под *медвед*, 127). На овај начин није само *кувано* (*варен кукуруз*), као тековина *културе*, супротстављено *сировом*, као обележју *природе*, него ово јасно асоцира и амбивалентну ситуацију медведа у односу и на *природу* и на *културу*. Јер медвед као биће *природе*, наравно, једе *сирову* храну. Сходно томе и медведица из приче о Међедовићу једе некувано и јунаковог оца храни таквом храном, *фришким* месом (бр. 83), што, у датом моменту, упућује на позицију медведице и човека у окружењу природе. Али човек нормално једе *кувану* храну. Другим речима, разлика између човека и медведа овде се своди на разлику између онога који једе *сирово* и онога који једе *кувано*.[11]

под *медвед*, 117 и 128—129). А постојало је и веровање да медвед може да скине чини (Гура, 2005: под *медвед*, 121). А све то је даља потврда постојања култа везаног за ову животињу.

[9] Као у сегментима приче: *Па се извали и дигне ноге увис; приклекне и з...и медведици;* медведица *затрбутави* (Kraus, према: Иванић, бр. 372).

[10] Ову чињеницу В. Чајкановић доводи у везу са жртвовањем териоморфним боговима који су имали свој дан, када су показивали неограничену слободу кретања (Чајкановић 5, 1994: 200—201). У овом случају слободу кретања неопходно је ограничити тиме што се на овај дан не прави обућа. Колач, пита качамак, као и мешовита жртва, односно панспермија, приношени су мечки, иначе, на простору од Пиринеја до Балкана и шире, што је доводи у везу са њеним прародитељским атрибутима (Живанчевић, 1963: 43). У складу с тим мечка је називана и табуисаном заменицом *она* или *тета* (СЕЗ, 14, 1909: 75), а у Бугарској, док су јој приносили жртву у храни, благосиљајући је, називали су је баба: *Да си здрава баба мецо* (Маринов, 1914, према: Живанчевић, 1963: 44). Аналогна имена за мечку јављају се и у индоевропским просторима уопште, што В. Живанчевића наводи на мисао да су индоевропљани поштовали ово териоморфно божанство као *Magna Mater* (Живанчевић, 1963: 44—45).

[11] Управо овако Леви-Строс дефинише разлику између човека и јагуара у митовима Бороро Индијанаца (Levi-Stros, 1980: 83), у којима је, такође, као код Међедовића, један од основних мотива тражење, налажење и кување хране.

Али медвед, као биће повишене моћи и тотемски предак, у одређеном (празничном) тренутку може да једе и *кувано* (кувани кукуруз, паленту), што је управо овде случај. И то указује на могућност да, у неком тренутку, мечка, или као што је у причи о Међедовићу случај, њен син, из тог простора искорачи.

Занимљиво је, такође, да се жртва у храни, која је приношена мечки (СЕЗ, 83, 1971: 166), назива и *мечкина повојница* (Милићевић, 1894: 188; СЕЗ, 7, 1907: 3, 251 и 442), што, исто тако, происходи из тотемске спреге медведа и човека, односно асоцира на Међедовићево рођење од мечке (повојница се носи код рођења детета). Осим тога, деца су се на Беле покладе код нас маскирала у медведа (СЕЗ, бр. 78, 95), чиме се људско порекло, такође, обредно доводило у везу с њим.

Медвед је, уз то, код Срба повезан са светим Савом, као заштитником стада, као и са светим Прокопијем (Ђорђевић, 1958: 259), што даље потврђује постојање помињаног култа и упућује на његове хришћанске трансформације. А и у другим словенским традицијама медвед је аналоган комплексу различитих божанских ликова. Доводи се у везу са Велесом и, даље, са светим Василијем (и Николом), као позитивном хришћанском хипостазом Велесовом,[12] и ђаволом, као његовом негативном појавом (Иванов и Топоров, 1974: 46, 57—58; Успенский, 1982: 85—117). И као такав он је у вези са животињама и стоком, њихов је покровитељ (Иванов и Топоров, 1974: 57—58; Успенский, 1982: 85—117), што је како ће се показати у епизоди са дивљим *крмцима*, те рисовима, лавовима и тигровима, једна од особина Мађедовића. Све то даље упућује на трагове тотемских веровања о постању (Levi-Stross, 1980: 167) у овој причи, пошто се тотемизам и заснива на крвном сродству људи/групе, односно заједнице са животињама (Meletinski, 1983: 167—168).

А како се тотемски преци уобичајено појављују као бића с двоструком зооантропоморфном природом (Meletinski, 1983: 181), што је својство Међедовића, његова веза са првопретком је и овим потврђена. Међедовић управо зато што је биће хибридног карактера, као и сваки други аналоган му митски лик (Иванов и Топоров: 1965, 159), има функцију да обезбеди контакт оба пола космоса (Meletinski, 1983: 248), што он у причи, како ће се показати у наставку, и чини — и то у специфичном виду, по хоризонтали, којој одговара однос *природе* и *културе*, *животињског* и *људског*, *свог* и *туђег*.

Медвед, дакле, у представама и веровањима словенских народа, баш као и Међедовић у причи, заузима место на граници између људске и животињске природе (Иванов и Топоров, 1965: 160), па се зато не само порекло човека везује за медведа, него је и порекло медведа у вези са човеком (Иванов и Топоров, 1965: 160; *Словенска митологија*, 2002, под *медвед*, 352; Гура, 2005: под *медвед*, 118). Веровало се, на пример, да се човек, за казну што је убио своје родитеље, претворио у медведа (Ива-

[12] Стога није необично што се управо на светог Василија, 1. јануара, мечки правила *повојница*, качамак (СЕЗ, 7, 1907: 442). Село су, осим тога, обилазили маскирани *василичари* и *џамалари*, међу којима је био и *медвед* (СЕЗ, 54, 1939: 378—385).

нов и Топоров, 1965: 160—162). У медведа се претворио и воденичар који је увредио госте на свадби (*Словенска митологија*, 2004: под *медвед*, 352; Гура, 2005: под *медвед*, 118), или човек који *је ногама хлеб мијесио* (Zovko, 137, према: Ђорђевић, 1958: 253). А све то даље вишеслојно потврђује спрегу не само медведа и човека, него и *природе* и *културе*, о чија правила се огрешују људи претворени у медведа. А управо то је, како ће се видети, евидентно и у причи о Међедовићу.

Сама прича о Међедовићу почиње тако што његови људски родитељи (отац/мајка), гладни, залутају у шуми и забашу у пећину. У Вуковој варијанти жене пођу у *планину да траже дивљега броћа и тако врљајући по планини једна од њих зађе и дође пред једну пећину из које изиђе међед, те је ухвати и одведе унутра* (СНП, 1853: бр. 1, према: СДВК, 51). Након тога медвед, односно медведица, брину о њима и хране их. У Ђурићевој варијанти ове приче, бр. 83, то се екплицитно и каже: *фришким*, односно пресним *месом*.

Дивљи броћ (*Rubia tinctorum*), који жене у шуми траже, је иначе биљка која припада *оном* свету (*дивљи*), или се, пак, налази на његовој граници. У вези с тим је чињеница да се броћ користи као апотропејско средство против вампира (Чајкановић 4, 1994: под *броћ*, 48; В. Матић броћ доводи у везу са магијском и митском биљком доњег света, Matić, 1972: 130—135[13]). А граничну позицију броћа, између *овог* и *оног* света потврђује и пословица: *На путу му броћ (и глогово трње)* (СН пословице, према: СДВК, 1964: бр. 2239). Броћ је, дакле, биљка за коју се веровало да има чаробна својства, магијску снагу и јака апотропејска обележја. Уз то, што је у контексту приче о Међедовићу, веома важно је да се веровало да, скуван у вину, броћ изазива менструацију (Чајкановић 4, 1994: под *броћ*, 48), што ову биљку везује са култом плодности и рађањем. Дакле, жена из Вукове приче прво тражи броћ (плодност), па онда затрудни са медведом у пећини.

Шума и пећина у шуми, у којој јунак ступа у брак са медведицом (бр. 67 и 83), у Вуковој варијанти јунакиња с медведом, или му она помаже око подизања детета (бр. 32), као простор *другог* царства (Prop, 1990: 92—94 147), односно туђег *света*, затим искушавање храном која том свету припада (*пресна*) и једење хране са атрибутима тог простора (Prop, 1990: 106—111), све то упућује на митско и обредно порекло приче, па и на елементе иницијације у њој.

На иницијацију јунака у шуми/пећини упућује и његов дуги боравак са медведицом/медведом, затим сакривљавање и потомство са животињом, као и изненадна одлука да, након дугог времена, као што то чини иницијант по завршеној обуци (Prop, 1990: 184 и 188), напусти медведицу.[14]

Међедовић из приче је, дакле, медведов потомак, којем је и по снази сличан: он је *замашно дијете* (бр. 67). А као такав он је јунак над ју-

---

[13] Овде, дакле, није у питању пародизација *чаробних травки* како то сматра С. Самарџија (Самарџија, 2004: 83), него заиста чаробна травка.

[14] Занимљиво је да је код Пољака, приликом иницијацијског обреда увођења младића у ред одраслих косаца, новајлија називан и медведом (Гура, 2005: под *медвед*, 130).

нацима. И, као и многи други аналогни му јунаци, оваплоћен је у лутајућем диву, који асоцира претка и културног јунака (Meletinski, 1983: 181—196), иако то он експлицитно више није.[15]

За разлику од поменуте две приче из Ђурићеве збирке, у трећој (бр. 32) медведица није мајка него је само помајка јунаку, она помаже да се дете подигне (што је у складу са веровањима везаним за медведа[16]), а мајка му је *нека жена* коју је муж отерао. Зато ова прича претпоставља прелазно стање, повезивања — раздвајања *природе* и *културе*, односно, у овом сегменту, типичну митску трансформацију те везе (Levi-Stros, 1980: 135), за разлику од прве две, у којима се *природа* и *култура*, преко потомства, директно повезују.

Процес раздвајања *природе* и *културе* у причи је евидентан и у жељи јунака да напусти медведицу/мадведа, као у примеру: *Кад се је њему већ додијало јести фришко месо, зажели он растати се с њом. Па тако, кад је она један пут отишла некамо, закала он, па отиде. Кад дође међедица кући, па види да њега нема натисне се трагом за њим. Али док је она дошла на крај планине, он је већ био умакао, а она се нујна врати назад* (бр. 83).

У овом сегменту приче се, дакле, показује како тече процес удаљавања, односно раздвајања човека од природе, и истовремено се указује на флексибилност кретања бића које припада *култури*. Човек може да оде из шуме (да напусти *природу*), док медвед, као биће *природе*, не може из ње (осим под одређеним условима) да изађе: медведица *се нујна врати назад*, што је, у митском поимању света, у складу са динамиком односа *природе* и *културе*, односно понашања бића која им припадају (Levi-Stros, 1980: 261), па прича, на овај начин, казује и о креативном и деструктивном односу човека и природе, о сарадњи и антагонизму међу њима (Kovačević, 1985, 7—12).

Управо овакав однос симболички је приказан и комплексом обреда, обичаја и табуа који су везани за медвђи празник, светог Андрију, када је код Срба и Бугара било забрањено прављење или крпљење опанака, односно обуће (производ *културе*) (СЕЗ, 19, 1914: 67—68; Гура, 2005: под *медвед*, 127), како се каже: *да мечка не би научила како се обућа прави*, па проходала на две ноге (Kovačević, 1985: 19—24) и тако у „пропустљиво" време, на свој дан, превладала разлику која је дели од људи (ходање на две ноге), односно разлику између *природе* и *културе*.

Да је страх од превладавања те разлике постојао казује и забрана помињања мечке на светог Андрију, код нас (Ђорђевић, 1958: 252), и у словенској традицији уопште (Гура, 2005: под *медвед*, 127—128), да је не би дозвали.[17] Аналогно томе, постоји веровање да медвед, лизањем таба-

---

[15] Без обзира на то управо Мелетински каже за Међедовића, причу која је широко распрострањена, као и за друге аналогне му јунаке да: *он има божанске родитеље и реликтне тотемске црте* (Meletinski, 1983: 270).

[16] Медвед или медведица, иначе, у народним причама са словенског простора, као што је то случај и овде, помажу трудној жени (Иванов и Топоров, 1965: 161 и у лечењу неплодности, Гура, 2005: под *медвед*, 123).

[17] О табуисању имена медведа види: Живанчевић, 1963: 41.

на, жени може онемогућити да се врати међу људе. Тако постоји прича да је медвед: *ухватио неђе жену, па јој лизањем смакао табане од ногу и тијем је онеспособљена била за ход, те ју је држао у пећини и имао с њом пород* (СЕЗ, 48, 1931: 335). Дакле, ове забране и наративне ситуације упућују на поделу света по датим координатама. И аналоган им је, али са супротним предзнаком, нешто раније цитирани сегмент приче о Међедовићу, у којем се мечка (пошто она нема опанке, односно није превладала дате разлике), кад дође на крај шуме *нујна врати назад*.

Основу заплета прича о Међедовићу (односно њихових варијантних облика) чине, дакле, митски, али донекле и бајковни мотиви о чудесном рођењу детета од медведа и људског бића. Затим је ту мотив о његовом брзом расту, великој снази а, након тога, лутање по свету, различито деловање и, том приликом, задобијање, или успостављање одређених културних добара и институција и, у овом случају, пре свега, реплицирање и понављање тих процеса, што ће се овде показати.

Међедовићева животињска мајка/помајка (код Вука отац), од које он наследи снагу (ово је иначе мотив који се јавља у руским бајкама, Иванов и Топоров, 1965: 161) и која га, у наставку, подиже и храни, тако да он: *за седам година расте већи него друго дијете за петнаест* (бр. 83), а затим учи и искушава његове способности, представља наследницу прастаре мајке звери и господарице шуме, која је и сама звер, односно тотемски предак по женској линији (Prop, 1990: 119—125; Живанчевић, 1963: 41—42; Matić, 1972: *passim*). И Артемида је (као и низ других богиња) била оваплоћена у медведу, човек-медвед некада је послуживао келтску врховну богињу, медвед је страшни дивљачни лик саме богиње, касније животиња се претвара у људски лик (Harding, 2004: 87—88),[18] док је у овом случају у људском лику њен син/посинак.

А и порекло Међедовићевих људских родитеља је митско. То, између осталог, потврђују два њихова брака, један неуспешан, који се завршава на самом почетку приче, и други, са животињом, успешнији, посебно зато што се из њега рађа потомство (Meletinski, 1983: 203—204).

И Међедовићев први подвиг, пошто је искушао снагу, везан је за путовање, односно за одлазак из шуме: *Сад мали рече матери: „Мати, идем ја сад ван, па ћу пробати би ли био за свијет, па би ми онда ишли одавле." [...] Изиђе, па узме раст, те га ишчупа [...], отиде, па рече матери: „Мати, ја сам доста јаки, сад ја идем"* (бр. 32). Или: *Потом прођу три године, а међедица рече дјетету: „Ајде синко, да те опробам јеси ли што јаки." [...] А он уваги растићак млади и буквић и свашто, па ишчупај [...]. Кад прођу још три године, изведе га опет, да проба море ли што бити. [...] али он ишчупа и преломи сваки раст и букву. Кад то међедица види, рече њему: „Добро, синко, сад мореш ићи* (бр. 67).

Искушавање снаге чупањем дрвета, и посебно храста, повезује Међедовића са прастарим словенским и индоевропским богом Громовни-

[18] О Артемиди у лику медведа: Grevs, 1969: 73—76, 219—221; М. Будимир име трачке богиње Бузбатос — Артемиде идентификује са *Госпа* (Будимир, 1950: 15 и 1954, 34). Бахофен упозорава на божанско поштовање мечке код античких народа и говори о култу њеног материнства (према: Живанчевић, 1963: 42—44).

ком, чији је основни атрибут ово дрво (Иванов и Топоров, 1974: 6, 14—17, 20—22, 31—33, 40, 52, 76—78, 85, 97 116. 148—149, 167). Али управо под храст се уобичајено скрива и Громовников непријатељ (Велес), па га он чупа и обара, како би се домогао непријатеља (Иванов и Топоров, 1974: 6, 14—17, 20—22, 31—33, 40, 52, 76—78, 85, 97, 116, 148, 167), што у овом сегменту приче претпоставља њихову замену улога. Ова замена, односно контаминација претпостављених божанских ликова и њихових атрибута у Међедовићу, међутим, може се објаснити чињеницом да у науци постоји мишљење да је Велес, пре него што је постао Громовников непријатељ, био независно позитивно божанство и покровитељ стоке (Иванов и Топоров, 1974: 45—46), што се уклапа у претпоставке о митској аналогији медведа и Велеса (Успенский, 1982: *ibidem*). И у причи је, вероватно, дошло до одређених преслојавања атрибута ових божанстава.

Међедовић, потом, како прича каже, узме очеву брадву (бр. 67 и 83) и крене у потрагу за њим. Отац, пак, нестаје са сцене када напусти медведицу и више се не појављује. Пошто је испунио своју функцију посредовања и повезивања животиња и људи, *природе* и *културе* — преко потомства, он постаје излишан и губи се.

За разлику од оца, Међедовић наставља своје активности и он у току целе приче настоји да се смести у културу, с тим што се он непрестано враћа и у свет природе. И тиме, својим понашањем, даље указује на поменуту динамичку повезаност и митску неразлученост и блискост (Levi-Stros, 1980: 261), али и на процес постепеног раздвајања датих светова.

Заправо, свих пет прича представљају и на одређени начин реплицирају процес повезивања и, како ће се видети, разликовања *природе* и *културе*, па се на Међедовића може гледати и као на медијатора, на биће с предзнаком *туђи*, али које се понаша и као лик који носи особине *свог* света. Он има атрибуте *срећног* и *несрећног*, *доброг* и *лошег*, што, иначе, одговара митским атрибутима медведа (Иванов и Топоров, 1965: 160—164; Успенский, 1982: 88—109; Гура, под *медвед*, 2005: 127—130), његова природа је, гледано уопште, као и Међедовићева у причи, амбивалентна.[19]

Међедовић, дакле, напушта *шуму* носећи са собом очеву брадву, која је права тековина културе,[20] и долази у *село* (бр. 83 и бр. 67). Тамо наилази на попа, који је, као представник религије, такође отеловљење културе и цивилизације. Али поп је, преко одређених веровања, која су се наслојила на дати лик, повезан и са медведом, од попа је, како се веровало, медвед и постао (Гура, 2005: 117) чиме се преко функције коју

[19] Функцију медијатора у миту уобичајено имају бића која представљају тотемску хипостазу митског јунака (Meletinski, 1983: 181), а то је управо случај са Међедовићем.

[20] Занимљиво је да Леви-Строс каже да урођеници централног Бразила, који су били спаљивачи драча, нису обарали дрвеће, јер то нису били у стању својим каменим секирама, што је случај и са калифорнијским Индијанцима, а вероватно и са свим становницима доколумбовске Америке, него су били приморани да га спаљују (Levi-Stros, 1980: 146—147).

имају успоставља аналогија између попа и паганског жреца, односно показује се како се елементи старијих веровања инкорпорирају у новија.

Процес кретања јунака, из *шуме* у *село*, иде, дакле, према *култури* и инвертан је уласку у *природу* његовог људског оца/мајке. Али Међедовић се у шуму и враћа и тај повратак је аналоган његовом животињском пореклу.

Поп се у наставку приче полакоми на Међедовићеву брадву, па одлучи да га, у замену за њу, храни: *Кад дођу кући, пита га поп шта најволи јести. А он рече: „**кукурузовна макаруна**". А поп рече: „А ти ајде, па сипљи и **вари**." Међедовић устане, па отиде и **наложи ватру*** (подвукла З. К.), *па довати ракински кото, те налије воде и успе у ваган брашна, па стане мијешати.*

Храна коју Међедовић справља и једе, *биљна*, *кувана*, (*макарун* или *палента*) изоморфна је, са супротним предзнаком, *животињској, сировој*, коју, иначе, једе његов отац док је у шуми и коју, вероватно, тамо једе и он. И та храна се, такође, у оквиру датих бинарних опозиција, односи као *природа* према *култури* (Levi-Stros, 1980: *passim*). Па се у том смислу на *Међедовића* може гледати као на једну од прича које говоре о пореклу кувања хране.

Да се ово правило, односно тежња за везивањем за културу, доследно спроводи, и овом причом имплицира, казује поменути обичај остављања куваног кукуруза на Мечкиндан, о Андријевдану, за медведа (Ђорђевић, 1958: 259), чиме се *култура* (*кувано*) (о томе и Kovačević, 1982: 19—25), не само одужује *природи*, него и преко истости њихове хране, сада за медведа само ритуалне, даље сугерише тотемска повезаност човека и медведа.[21]

У аналогном кључу може се гледати и на причу која казује да је медвед постао од човека који је *ногама месио хлеб* (Ђорђевић, 1958: 256), односно справљао је храну као да је животиња, на начин који није адекватан људском; дакле, човек је постао медвед пошто се понашао *некултурно* (Levi-Stros, 1980: 93), што је слика својеврсне регресије према природи и то са логичним консеквенцама. Али ова прича, као и раније помињане, упућује на митску везу човека и животиње, односно на медведа као тотемског претка.

Асоцијација на поменуту спрегу свакако је сачувана и у игри мечкара с мечком, који јој код нас, између осталог, у једном тренутку те игре, чија су упоришта свакако култна и обредна,[22] наређује да *сеје брашно и меси погачу* (Ђорђевић, 1958: 258), аналогно Међедовићу који од истог материјала, брашна, кува *макарун*.

---

[21] Занимљиво је да у вези са овом спрегом постоје веровања да медвед има људске очи, прсте и табане (*Словенска митологија*, 2004: под *медвед*, 352). „Има табане и све исто као човјек" (Ђорђевић, 1958, 252). Уме да хода на две ноге, умива се, доји, мази своју децу, разуме људски говор, пости божићни пост (*Словенска митологија*, 2004: под *медвед*, 352).

[22] На култни карактер вођења медведа упућује више аутора. О забранама у вези са сузбијањем старе вере (Василев, 1948: 96—97; Живанчевић, 1963: 40; Чајкановић 5, 1994: 192).

Гледано у целини, епизода приче у којој се говори о *куваној* храни овде упућује на дисјункцију *природе* и *културе*, односно прича у овом сегменту говори о томе да живот у цивилизацији претпоставља *ватру* и *гајење биља*, које ће се на њој *кувати* и *пећи* (Levi-Stros, 1980: 146). А носиоци дате дисјункције овде су и поп и Међедовић.

Кретање јунака, међутим, наставља се даље у оба смера, па се Међедовић враћа у шуму више пута.

Он тамо прво: *нађе крчиоца Бог зна колико, сјеку, букве, копају пањеве, ору, зубе, рале. А има преко иљада тежака.* И пристаје да им помогне да искрче шуму, опет у замену за храну: „*Сад", реку они, „док донесу, само сједи, па једи." Он тамо и ручак дође, у коли је донесу и на коњи ји донесу. А он сједе, па све* ***крув*** у залогај, а ***лонцем присркни***. И тако све поје (бр. 32). Исто тако: *Утом ручак дође, а он сједе најпрви, па стане јести, те тако поједе све. Они се стану љутити, али им Међедовић рече: „Немојте се љутити, него* ***варите*** (подвукла З. К.) *себи други ручак, а ја ћу сам крчити*" (бр. 83).

Радње које се односе на крчење: *сјеку, вуку, копају пањеве*, а затим орање и сејање, упућују на увођење земљорадничког начина живота, а с тим у вези и на Међедовићев, као и медведов, однос са аграрним култовима. Јер и медвед је, управо, био везан за орање и у одређеним традиционалним представама и обредној пракси јављао се заједно са волом, упрегнут у плуг (Живанчевић, 1963: 56—63; Иванов и Топоров, 1974: 58—59; Успенский, 1982: 101—102; Гура, 2005: под *медвед*, 122).

Наравно, све је то овде представљено у транформисаном виду и непосредна етиологичност, која се односи на деловање јунака, је потиснута. Али она никако није сасвим изгубљена, него се на оваквом деловању у причи итекако инсистира исказом: *Па зађе у ону планину, па све погули и почупа* (бр. 32).

А како крчење шуме подразумева и паљење (овде изгубљено), да би дошао до биљака које ће, кад земљу припреми, посадити и, кад порасту, *кувати* их на *ватри* (Levi-Stross, 1980: 147), процес крчења из приче о Међедовићу повезује се не само с процесом гајења биља, него и са ватром и кувањем хране. Колико је кување за Међедовића важно показује чињеница да он и у овом тренутку једе искључиво печену (*крув*) и кувану (*а лонцем присркни*) храну. Али истовремено се понаша и као халапљиви митски трикстер, који реплицира стање нереда пре успостављања коначног поретка.

Без обзира на то, и овај сегмент приче везан је за *кување* као акт културе *par excellance* (Levi-Stross, 1980: 160). И зато се на њему инсистира, па се у том смислу на Међедовића се може гледати као на јунака који има атрибуте културног хероја; он на неки начин у стање неуређености (*пресно*) уноси ред, *кувано* (Meletinski, 1983: 208).

Међедовић, такође, као и културни јунак, путује и успоставља, или бар понавља стварање појединих тековина културе (Meletinski, 1983: 180—196. 201). А на то је, у комплексу култа медведа, већ указивано (Matić, 1972, 131).

А пошто је прича смештена у време пре успостављања строгог поретка (Meletinski, 1983: 191), што прво сигнификује неискрчена шума, а затим и Међедовићева прождрљивост, она представља вид асоцијалног понашања митског трикстера, који тежи уређењу света (Meletinski, 1983: 185—196), односно јунакова халапљивост је манифестација стања дезорганизације света (Meletinski, 1983: 190—192). Зато се овакво понашање може очекивати у ритуалима, којима се то стање дезорганизације и смене репродукује, и то пре свега у њиховој смеховној димензији (Bahtin, 1978: 95), па је прича о Међедовићу нека врста њихове реплике.

Међедовић, дакле, искрчује шуму захваљујући својој дивовској снази, вештинама и оруђу (брадва). Он: *зађе, па стане пањеве чупати и бацати и у долину* (бр. 83). И тако култивише простор дивљине. Међедовић, уједно, помаже људима и учи их како се то ради, па је у том смислу он и јунак са атрибутима митског учитеља (Meletinski, 1983: 193—194).

Међедовић, дакле, као митски лик, или јунак са атрибутима митског лика, изводи одређене стваралачке радње узгредно, у резултату своје свакодневне активности (Meletinski, 1983: 191, 196), непрестано се премештајући у простору*: Он скочи с брда на брдо, па утече* (бр. 67). Па без обзира на то што је непосредна етиологичност његових поступака изгубљена, у причи су маркиране неке од последица те делатности.

Међедовић, даље, тражи и сву *гвожђурију* коју крчиоци имају, па је носи једном по једном ковачу, да од ње искују штап/салму.[23] А кад му трећи ковач, коначно, направи шта жели, он своје оруђе проверава: *Па кад дође пред вигањ, лупи ш њим на земљу, па пита: „Јеси ли скова?”* (бр. 67) А затим: *узме, па га баци увис, па се онда набучи* (бр. 83). Тако јунак, пробајући алатку/оружје и утврђујући јој квалитет, показује да је овладао и вештином обраде гвожђа и ватром, исто као и ковач — жрец (Иванов и Топоров, 1974: 159) и господар ватре (Elijade, 1991, 51). И у том смислу, будући да је његово оруђе делотворно (што се показује доцније), ковач је божански лик (Иванов и Топоров, 1974: 158—159) и Међедовићев *alter ego*.

Преко свог оруђа/оружја Међедовић се доводи у везу и са Громовником, чије је оружје од метала један од његових основних атрибута (Иванов и Топоров, 1974: 148—149). А и ковач, будући да је у вези с ватром (*вигањ*), ту има важну улогу — може се сматрати помоћником Громовника или његова земаљска трансформација (Иванов и Топоров, 1974: 148—149, 163). А гледано у целини овде се испољава важност *ватре* као једне од најважнијих тековина *културе*.

Исто тако, будући да се непрестано креће између *природе* и *културе, овог* и *оног* света — Међедовић је јунак међу световима — којем је штап (*салма*), за ту намену (и за набављање хране) и неопходан (Prop, 1990: 79—83).

---

[23] Занимљиво је да овакав реквизит и данас у свадби носи *војвода*, а управо војводу у неким крајевима зову *мечка* (Кулишић, 1998: под *медвед*, 299—300), чиме се успоставља аналогија између Међедовића и његовог оруђа са сватовским часником, и његовим штапом, па се и на овај начин медвед и прича о Међедовићу доводе у везу са припадајућом симболиком и, сходно томе, култом плодности и рађањем.

Затим Међедовић одлази да служи цара, такође за храну (бр. 67 и бр. 83). А цар га шаље у млин, да самеље кукуруз.

И управо млевење кукуруза овде асоцира снажну спрегу између *природе* и *културе*, пошто се куван, како је поменуто, нудио медведу као жртвена храна, на Мечкиндан (Андријевдан) му се остављао, да не напада стоку (СЕЗ 14, 1909: 76; СЕЗ, 15, 1911: 312; СЕЗ, 16, 1910: 143; ГЕМ, 42, 1978: 400). Исто тако, у Македонији су медведа звали на вечеру на Покладе и спремали му качамак и пројy (Гура, 2005: под *медвед*, 126), чиме се човек и његов тотемски предак,[24] преко хране која је производ *културе*, доводе у везу, управо аналогно вези која се остварује у причи о Међедовићу, у оном њеном сегменту који се одвија у млину (воденици), дакле у простору који се налази између *природе* и *културе* (*Словенска митологија*, 2001: под *воденица*, 89—92), па су у складу с тим и веровања да је медвед постао од млинара, а појављује се и као младожења воденичар (Гура, 2005: под *медвед*, 118). Медвед је, осим тога, заштитник воденичара (Гура, 2005: под *медвед*, 121). А јавља се и као домаћин у воденици (*Словенска митологија*, 2001: под *воденица*, 91). Стога је ситуирање Међедовића у млин мотивисано и овим везама.

У млину Међедовић меље кукуруз и кува од њега *макарун/паленту*. Млевење семена/плода овде асоцира део процеса обраде и припреме биљне хране за кување. И на овај начин јунак показује да је овладао не само земљорадничком вештином (крчење), него и прерадом жита и технологијом справљања хране од њега, што и јесте најважнија функција мита (Meletinski, 1983: 246), односно јунак наставља да култивише простор око себе или, будући да је непосредна етиологичност приче углавном изгубљена, реплицира тај процес.

А како га *солдати* у томе и у јелу ометају, Међедовић их елиминише. Али се на овај његов поступак, у складу са деловањем митског јунака, не може гледати негативно јер у митском контексту, заправо, позитивну или негативну оцену не добијају ликови, него њихови поступци (који могу бити и противуречни), односно тековине које из поступака произилазе су најважније и оне задобијају позитивно или негативно значење (Meletinski, 1983: 241—243).

Међедовићево деловање, како је показано, започиње и завршава се јелом, великим количинама хране, чиме се уобичајено и митски јунак и јунак бајке и проверавају (Levi-Stros, 1980: *ibidem*; Prop, 1990: 480—482). Притом, овде се, како је показано, инсистира на *кувању* и на *куваној* храни: *А ти ајде, па сипљи и вари*, каже му поп за *макарун*, која је у супротности са *пресном* и *месном* храном (*фрицко месо*), коју јунаци једу док су са *међедицом*, у шуми.

Међедовић, дакле, међу људима једе храну супротног предзнака од оне коју у шуми једе његов отац, и вероватно и он сам и тиме показује да, у датом тренутку, припада *овом* свету, па се ту и показује како су жи-

[24] Да овде има елемената за везивање медведа и Међедовића за култ предака већ је у литератури запажено (Кулишић, 1998: под *медвед*, 299—300).

вотиња и човек два пола, чију супротност језик, иначе, своди на *онога који једе пресно* и *онога који једе кувано* (Levi-Stros, 1980: 83).

Међедовић, по царевој наредби, даље, носи ручак свињару у планину. Тамо наилази на медведа, који свињама (*дивљи крмци*) тресе крушке/оскоруше (бр. 67 и бр. 83), што одговара веровањима у то да је медвед владар шуме и чувар стоке, односно њихов пастир (Успенский, 1982: 97—100; Гура, 2005, под *медвед*, 121).[25] Медвед се, иначе, доводи у везу са свињама и преко Волоса, односно светог Василија, чија је он и епифанија, што потврђује чињеница да се на Васиљев дан некада кувала свињска глава (Успенский, 1982: 88).

Међедовић, затим, зове свињара-медведа да руча. А кад он замумла: *му, му, му*, Међедовић га убија, по свему судећи зато што му не одговара људским језиком, као што не узима од њега *људску*, *кувану* храну, како Међедовић то очекује. Дакле, медвед се овде понаша као биће *природе*, док Међедовић од њега очекује супротно, односно Међедовић фаворизује *кувану* храну и *људски говор*, као једну од највећих тековина културе, и тако се даље одриче своје иницијалне припадности природи. Медвед се, пак, понаша у складу са својом позицијом *дивљег* бића. Занимљива аналогија, везана за овај детаљ, али и за причу о Међедовићу, у целини постоји у једној индијанској причи коју наводи Ф. Боас (Boas, *Indianishe sagen*, 293, према: Prop, 1990: 287—288), о човеку који је у гори ловио дивокозе и ту срео медведа, који га је повео са собом и тамо га учио разним вештинама. Кад се после неког времена тај човек вратио у своје село, изгледао је као медвед, није могао да говори и није јео кувану храну. Дакле, овде се осећа утицај који је дивљина на њега, као и на медведа из приче, извршила. У том контексту, повратне спреге човека и медведа, који у одређеним тренуцима могу заменити улоге, занимљиво је да у словенском свету постоје веровања да медвед разуме људски језик и да сам понекад говори (*Словенска митологија*, 2001: под *медвед*, 352).

Затим Међедовић штапом потера крмке кући и *спрати* их у шталу, односно припитомљава их, чиме и у овом сегменту свог деловања показује да је овладао *природом*, односно да је *дивље* претворио у *питомо*, што је још једно својство културног јунака.

Након тога цар га поново шаље у шуму по дрва. А Међедовић, и овог пута, натера рисове, лавове и тигрове, који су му у шуми појели волове, да повуку дрва кући. Занимљиво је да се овде лавови, рисови, који, иначе, у митским представама, чувају стада од медведа (Иванов и Топоров, 1974: 46 и 57) јављају у инверзији својих улога.

Међедовић даље, као и у претходном случају са крмцима, припитомљава поменуте животиње ненасилно, терајући их штапом*: Оцани отуда, оцани одовуда* (бр. 83), чиме показује да је и велики ловац, одно-

[25] Занимљиво је да се аналогно Међедовићу, који тера крмке штапом, понаша јужноамерички митски јунак који, такође, тражи храну и чаробном палицом претвара људе у дивље свиње (Levi-Stros, 1980: 85—96). Прича о Међедовићу, тако, осветљава ону фазу претпостављеног мита који се односи на припитомљавање свиња и њихово, могуће, поновно претварање у људе, што сигнификује редукованост митске приче и у једном и у другом случају, пошто је у миту све повезано.

сно да, као митски јунак, има моћ над животињама (Prop, 1990: 296 и 347). Међедовић, дакле, као и сви прастари ловци, више делује магијом него снагом пошто умешност прастарог ловца није у убијању него у вештини да намами звер да му сама дође (Prop, 1990: 296 и 347). Ова особина се, иначе, везује за медведа (а преко њега и за Међедовића) који је, према веровањима, господар шуме и звери (Иванов и Топоров, 1965: 162), што се у причи и види. И њихове функције се тако преклапају.

На крају цар, пошто не може да га храни, Међедовића шаље у виноград како би га тамо убили *солдати*. Али они уместо Међедовића, грешком, убију цара, па, након тога, Међедовића поставе да влада (бр. 67 и бр. 83), што је својеврсна слика обредног и, уједно, карневалског свргавања старог владара (Bahtin, 1978: 352) и постављања новог.

Тако Међедовићева путовања, као и путовања сваког другог митског јунака, попримају особине животних путовања, или она, бар, представљају његову најважнију животну проверу (Meletinski, 1983: 231), у чијој последици следи постављање за владара, односно завођење реда. Јер, пре тога, Међедовић је непрестано наилазио на неку врсту нереда, који је донекле аналоган стању пре постојања коначног поретка у свету. А он сам радио је, на неки начин, на његовом успостављању: крчи шуму, припитомљава животиње, кува јело, прави, односно испробава метално оруђе, и тако учествује у организовању реда, што и јесте основни смисао митологије. У складу са тим, мит управо објашњава и санкционише постојећи друштвени и космички поредак, схваћен на начин својствен одређеној култури. А једно од средстава одржавања тог поретка је његово репродуковање у ритуалима који се редовно понављају (Meletinski, 1983: 171—2). Зато се на Међедовићево деловање може гледати и у овом кључу.

Стога је прича о Међедовићу прича о усклађивању с природном средином (Meletinski, 1983: 172), али и прича о дистанцирању од ње, односно о социјализацији. Или, како би се рекло другачије: *Пољопривреда, сточарство и занатство па и содомични однос из кога настаје Међедовић представљају такво одношење човека и природе у коме практична људска делатност омогућује репродукцију живота* (Kovačević, 1986: 7). И управо због свега тога Међедовић на крају и може да влада.

Међедовић је, дакле, захваљујући свом пореклу и знањима која је стекао у шуми, као дете *природе*, савладао препреке и показао је да је не само представник плодности и врач којем се потчињавају животиње, шуме, њиве, него да је, кроз све то, и представник *културе*.

Прича о Међедовићу се, уз то, у својим различитим варијантним облицима, како се показало, развијала сабирањем, односно низањем, епизода, а у свакој од тих епизода јунак је задобијао или је понављао задобијање неких од тековина културе и самим тим показао је магијска знања, што је, такође, карактеристично за архаичан начин приповедања о митским догађајима (Meletinski, 1983: 200). У складу са тим, он, управо као у архаичним митовима, не обликује космос у целини него прича говори о уношењу реда у свет сегментирано. У овом случају саопштава се о претварању *природе* у *културу*, пре свега преко претварања *пресног* у

кувано, *дивљег* у *питомо*, а самим тим говори се и о увођењу ватре, гајењу културних биљака, штапова за припитомљавање животиња, обучавању вештинама. Стога фрагментарност и јесте гарант архаичности ове приче.

Али делатност јунака у миту се не своди само на задобијање културних добара, него укључује и општу срећеност неопходну за нормалан живот (Meletinski, 1983: 200—202), што је и овде донекле случај, а описано је у трећој, најразвијенијој причи рукописне збирке Симеона Ђурића (бр. 32).

Ту је Међедовић, као и у претходним варијантама, повезан са земљорадњом, што је представљено увођењем нових ликова и епизода, као што је она са старцем орачем. Од старца Међедовић, као и од свих осталих, тражи да једе. Али кад старчева кћи: *донесе ручак, а он брже сједе да ће јести*, старац му рече да се прво прекрсти (бр. 32).

Све је, дакле, у причи до самог краја подређено Међедовићевом огромном апетиту (дете горостас-прождрљивац). Готово сви његови подвизи су у једењу или су у вези с једењем. И оруђе/оружје (салма, кијача, буздован) му, као митском јунаку, служи за то да дође до хране (Prop, 1990: 79—83). И Међедовићеве туче (са солдатима) су због хране или су у вези с њом. И убијање (медведа, солдата, цара) је у функцији храњења. А управо такво понашање је део материјално-телесно смеховне обредности која умире и препорађа, јер гозба увек слави победу (Bahtin, 1978, 296—319), овде Међедовићеву.

Основне ситуације у причи стога се и везују за производњу хране (кување), гутање и једење. А како је једење у најстаријем систему слика било повезано са радом, ни ратари и ручконоша, као ни амбијент ратарских послова (орање, сејање, вијење пшенице, чување винограда), те њихови производи хлеб и вино, нису реалистички утемељени него су реплика на општу плодност и космичко календарско време, у оквиру којих и апетит добија такве размере. У том смислу се и временске слике приче (пролеће, лето, јесен) шире на слике аграрног календара, као и на дане у години: 365 гнезда на Брку, на његовим брковима, у Вуковој варијанти.

У поменутом сегменту приче, међутим, јунак, када се прекрсти, коначно успева да се наједе, односно фаза његове прождрљивости се прекида.[26] А пошто се датим актом прекида фаза јунакове халапљивости, која је уједно и обележје несрећености (Meletinski, 1983: 191), њиме се показује и које благодети друштвеност, у овом случају религиозност, човеку нуди.

У наставку приче Међедовић хоће да се жени старчевом кћерком која је донела ручак. А будући да је брак један од најважнијих услова друштвености (Levi-Stros, 1969: *ibidem*), ова његова жеља се, такође, може сматрати актом културе, и то актом културе *par excellance*.

---

[26] В. Матић сматра да се све у причи мења управо покрштавањем Међедовића (Matić, 1972: 112—117).

Међедовићева жеља за женидбом може се, свакако, посматрати и у склопу веровања о медведу, за којег се, иначе, често везује представа женика. У песмама се младожења и млада могу називати медведом (Гура, 2005: под *медвед*, 123—124). А у причама различитих словенских народа, како је већ поменуто, говори се о медвеђим свадбама, или о томе како сељаци одводе медведу у шуму невину девојку, како би га умилостивили (Иванов и Топоров, 19651 161). Осим тога, веровало се да медвед напада жене само да би с њима живео (*Словенска митологија*, 2001: под *медвед*, 353), управо као што је то случај у Вуковој варијанти приче о Међедовићу, на њеном почетку: *У некакоме селу пођу жене да траже дивљега брођа, и тако врљајући по планини једна од њих зађе и дође пред једну пећину из које изиђе међед те је ухвати и одведе унутра.* Није онда необично што атрибути тотемског медведа прелазе на његово потомство, Међедовића.

Старац, међутим, у наставку приче каже да је кћер обећао Брку, па Међедовић намерава да му се супротстави. Али, када се Брко појави, показује се да је он већи и јачи од Међедовића, па јунак престрављен од њега бежи. Бежећи, Међедовић наилази на још већег старца, који *привијава шеницу.* И старац га на лопати пребаци преко воде. Затим он наиђе на другог старца, такође горостаса, који *сеје просо.* И тај старац га сакрије у бисаге, али га доцније, заједно са просом, заграби у уста. А Брко одустаје од терања: *Па ја га нећу ни тражити*, каже он на крају (бр. 32). Зато се на овај сегмент приче може гледати и као на својеврсно травестирање битке гозбом, и то гозбом над гозбама (Bahtin, 1978, 295—303), која је, заправо, тема приче у целини.

Старца, затим, будући да се Међедовић задржао у његовој окрљини, окрљина заболи, па му снахе донесу: *рогуље, па двије му на рогуља подигну обрве, а двије завру у окрљину.*[27] И тако оне избаве Међедовића.

А управо ова слика, разјапљене чељусти дива који сеје и једе, спојена са прождирањем Међедовића и његовим спасавањем, односно поновним рођењем, типична је за смеховну обредност и из ње изведену карневалску смеховност, из којих увек настаје нови живот (Bahtin, 1978: 354—360). Она је у непосредној вези са плодношћу, која је аналогна количини прогутане хране, па стога и хране коју гутају јунаци ове приче (Међедовић и старац). Све ово је, дакле, манифестација сусрета човека са светом, који се збива у разјапљеним устима, и све то укида границу

---

[27] Аналогно старцу, којем снахе отварају очи, виле у једној причи отварају очи својој баби, најстаријој вили: *У народу причају да најстарија вила, од које су све друге виле, ту у кули живи, и та тако да је стара да не може очију да отвори него, кад је њене унуке и праунуке у пролеће изведу да им покаже куда ћеду то лето са облацима, онда морају да јој подигну трепавице и држе док не види који ће облак на коју страну одредити* (Стојадиновић, према: Клеут, 1990: бр. 92, 109), где се показује да је ово у вези са култом плодности. Зато је отварање очију, односно у овом случају подизање обрва, могуће у вези са привременим слепилом митског бића, чије се очи, као и овде, затворене дугим обравама или трепавицама, отварају уз помоћ вила, виљушки (Иванов и Топоров, 1974: 128—129), овде *рогуљама*; аналогно овом слепилу је слепило јунака који борави у свету мртвих (Prop, 1990: 114—118) и с тим у вези са култом плодности.

између њих, што је један од настаријих и средишњих сижеа људског мишљења.

Стари, затим, Међедовићу прича како је изгубио зуб, док је с друштвом ишао по со, када их је у једној планини ухватило невреме (*слота*), па нису могли даље. Тамо су они наишли на пастирицу, девојку дива с козама, која им је натоварила тридесет товара соли из своје *плетивечице, што носи за козе* (бр. 32). Путници, затим, да би се сакрили од невремена, улазе у једну пећину, о којој старац прича овако: *А ми се вратимо назад. Али од мећаве не могосмо ићи, те станемо тражити какве сувоте да се заклонимо. Те тако, наједанпут, викну један: „Одте људи, ево сувоте!" Те ми тамо. Па у једну пећину сви* [...]. *Кад се ујутро свануло и лијепо се разгалило, а око нас родни виногради и све грожђе зрело. А кусавице* (у Вуковој варијанти чворци) *навалиле, па зобљу. А пудари ћерају. Кад ми гледати, али то није била пећина, већ глава од чоека. А пудар дође, па узме ону главу, и нас унутра, јер није за нас зна, па метне у прађу и баци за кусавицам. И онђе, онђе ми је зуб искочио* (бр. 32).

У пећини, у разјапљеним устима дива, трговци су наишли на винограде, на пударе и птице које зобљу грожђе, дакле на један свет који је аналоган спољашњем. И ова слика разјапљених уста, као *најаснији израз отвореног неспутаног тела*, чије су дубине плодне, типична је слика раста и стварања (Bahtin, 1978: 355), па је у том смислу поигравање телесним пропорцијама, које је у причи присутно од почетка, прво у представи Међедовића, а затим Брка, па старца и чобанице (у односу на које је и Брко кепец) и мотивисано укидањем границе између тела и света. А све заједно, свет као целина, приказано је у вечитом расту и у вечитом обнављању (Bahtin, 1978: 356), што је и тема ове приче.

Сходно томе, тело и свет се у причи и даље увећавају по аналогији са матрјошком, у слици *пудара* који ставља лобању у *прађу*. И тиме се, идејом о релативности просторних процена, показује да расту и отварању тела према свету практично нема краја. А управо то је и типично за смеховну страну обреда и његове гротескне вербалне манифестације,[28] којима се тело и свет представљају у расту и бујању (Bahtin, 1978: 354).

На космичку димензију тела и делова тела у причи асоцира и његово повезивање са рељефом, лобања — пећина (аналогија са мајком земљом). У лобању се, у њене разјапљене чељусти, као у пећину скривају путници од невремена.[29] Па је слика гутања и огромна разјапљена уста с веселом представом разбацаног тела дива у природи (Bahtin, 354—360) најјаснији израз његове отворености, којом се оно сједињује са светом.[30]

---

[28] Као у свадбеној песми: *Преврни је, мој брајане, / Два-три пута до зоре / Да те брања не коре / Пред тобом је црна гора / И у гори међедица / Црну кику надвесила / Ти потргни бојно копље / Па удари међедицу/ Међедицу у ресицу* ... (СНПр V, бр. 346, 114), која је певана у Далмацији и Босни кад сведу момка и девојку.

[29] У гротескно тело, као што је то случај овде, стичу се космички елементи: земља, вода, ватра, ваздух и такав модус тела владао је у усменом стваралаштву хиљадама година (Bahtin, 1978: 335).

[30] Овакве слике су посебно омиљене у шаљивим народним песмама са темом велике невесте.

Као такво тело надилази космичку олују, која прети да уништи свет,[31] па се у крајњој линији може рећи да је прича о Међедовићу прича о стварању (и „претварању" *природе* у *културу*), које траје, и разарању, које му следи, односно да, поред осталог, маркира циклични ход времена. И у том смислу би јој се корени могли тражити у обредима који су некада извођени око Нове године.[32]

Посматрана овако, прича о Међедовићу извире из митова о стварању и асоцира комплекс различитих веровања и представа везаних за обредни смех, који не негира озбиљност него, заправо, осветљава стварност са њене друге стране, тако да се у њему оба аспекта света — озбиљни и смеховни — уједињују и утичу један у други.

Стога се не би могло рећи да је прича о Међедовићу траги-комична и мучна (Самарџија, 2004: 79). То није ни прича чији се облик раствара и подрива жанр бајке, па стога њено причање нема логике и опипљивог циља (Самарџија, 2004: 77—88),[33] као што није ни гротескна метафора једног пародично наглавачке постављеног света (Самарџија, 2004: 77—88), него је обрнуто, мада се у контексту наглавачке окренутог света Међедовић може посматрати, и ту он јесте по много чему фигура сродна актерима озбиљно-смешних жанрова који делују у зони контакта са незавршеном стварношћу (Самарџија, 2004: 86). Зато га и треба довести у везу са митским јунаком који, иначе, нема никаквог додира са реалистичким светом и обликује се по законима сопствене логике.

Због свега тога прича о Међедовићу се не може посматрати ни као пример разградње једноставних облика (Самарџија, 2004: 77—87),[34] него је она пре реликт једног заборављеног жанра, неке врсте митске, односно *митолошке приче*, како се овакве нарације у литератури и називају (Meletinski, 1983: 272).[35] И о њој као таквој треба размишљати, без обзира на то што је митско и обредно значење приче скривено и можда већ у Вуково време за неке, чак и за Подруговића, било недокучиво, па је стога он своју причу и завршио формулом: *и на част вам лаж*.[36] Али чак и ако није био свестан њених скривених импликација, Подруговић је,

---

[31] Слика невремена у премодерном поимању симболички представља смак света (Bahtin, 1978: 355—357).

[32] Крај године у митском поимању света подразумева симболичко враћање у прекосмогонијски хаос (Elijade, 1991: 65—66).

[33] И у том смислу не може се рећи да јунак ове приче не испољава снагу и вештину, да није ни добар ни лош и да је његово кушање снаге апсурдно, а оружје излишно, да нема циља, задатка, епског ореола и да је тужно-смешни пародијски двојник уобичајених типова, те да он, стога, није ни митски јунак, ни епски витез, ни позитиван јунак бајке, ни шерет, ни лажов (Самарџија, 2004: 77—88). У крајњој линији он све то и није, јер он не подлеже законитостима жанра који се овде имплицирају. Па сходно томе није ни јунак приче која пародира било који жанр.

[34] В. Матић овакве приче назива шаљивим бајкама (Matić, 1972: 106); В. Латковић, 1967: 58 и Н. Милошевић-Ђорђевић је сматра бајком (Pešić i Milošević-Đorđević, 1984: 155).

[35] Леви-Строс тврди: *Митови постања приказују богове у људском обличју (али са животињским именима), а бајке приказују животиње у људском обличју* (Levi-Stros, 1980: 167).

[36] В. Матић мисли да је оваква иронија оштетила мит о Међедовићу (Matić, 1972: 117), док ауторка рада сматра да ту није реч о иронији, него о формули уз помоћ које се излази из стварности обредне нарације, али ова претпоставка би захтевала додатна објашњења.

као и његов слушалац Вук, осећао да у тој причи нешто има, иначе је не би причао[37] (па ни Вук је не би записивао[38]), пошто свака умотворина у усменом преношењу живи само толико дуго колико се за њу занимају чланови одређеног колектива.[39] А ова прича је, како показује рукописна збирка Симеона Ђурића, надживела и Вука и Подруговића.

* Овај рад настао је у резултату истраживања на пројекту Министарства за науку Републике Србије под називом: *Српско усмено стваралаштво, проучавање наслеђене грађе до краја 19-ог века* (бр. 1754), руководилац проф. др Нада Милошевић Ђорђевић, дописни члан САНУ.

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

AaTh — A. Arne and S. Thompson, *The Tyipes of the Folktale, a Classification and Bibliographie, FF Communications* 184, Helsinki 1961.

Bahtin — M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. I. Šop i T. Vučković, Nolit, Beograd 1978.

Будимир 1950 — М. Будимир, *Грци и Пеласти*, САНУ, Београд 1950.

Будимир 1954 — М. Будимир, *Qesttio de neuris cimmeriisque*, Глас САНУ, књ. CCVII, Београд 1957.

Василев — Б. А. Василев, *Медвежий праздник*, Сов. Этнография 4, Москва 1948.

ГЕМ — Гласник Етнографског музеја у Београду, Београд 1926. и даље.

GZMS — Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, Sarajevo, 1889. i dalje.

Grevs — R. Grevs, *Grčki mitovi*, prev. G. Mitrinović, Beograd, Nolit, 1969.

Гура — А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Бримо, Логос. Глобосино — Александрија, Београд 2005.

Ђорђевић — Т. Ђорђевић, *Природа у веровању и предању нашега народа*, СЕЗ, 32, Београд 1958.

Elijade — M. Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja* I, prev. B. Lukić, Prosveta, Beograd 1991.

Живанчевић — В. Живанчевић, *Волос — Велес, словенско божанство териоморфног порекла*, ГЕМ, 26, Београд 1963.

Ivanić — D. Ivanić *Mrsne priče erotska, sodomijska i skatološka, narodna proza*, prikupio, izdao i komentarisao F. S. Kraus, prir. D. Ivanić, Prosveta, Beograd 1984.

Иванов и Топоров, 1965 — В. Вс. Иванов и В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Наука, Москва 1965.

Иванов и Топоров, 1974 — В. Вс. Иванов и В. Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, Наука, Москва 1974.

Jakobson i Bogatirjov — R. Jakobson i P. Bogatirjov, *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva*, u knj. M. Bošković-Stulli, Usmena književnost, Školska knjiga, Zagreb 1971.

---

[37] Јакобсон и Богатирјев у свом сада већ класичном тексту о овоме говоре као о превентивној цензури заједнице (Jakobson i Bogatirev, 1971: 20).

[38] J. Шотки, Вуков преводилац Међедовића на немачки језик, је ову причу одредио као *мушку*, при чему истиче да у њој доминира *чудесно, дивовско и гротескно комично* (Мојашевић, 1950: 28—29).

[39] Занимљиво је да је Вук ову причу објавио веома рано, на немачком, 1819 (СДВК, 1988: 508—509), а затим у заглављу своје класичне збирке, под бројем 1 (СНП, 1853, према: СДВК, 1988: 51—54), чиме је посебно истакао њену важност.

Клеут — М. Клеут, *Из колебе у дворове господске, фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*, Матица српска, Институт за књижевност, Нови Сад, Београд 1990.

Kovačević — I. Kovačević, *Semiologija rituala*, Prosveta, Beograd 1985.

Кулишић — Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Етн. институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998.

Латковић — В. Латковић, *Народна књижевност*, Београд, Народна књига, 1975.

Levi-Stros — K. Levi Stros, *The Elementary Structures of Kinship*, Boston 1969.

Levi-Stros — K. Levi Stros, *Mitologike I, Presno i pečeno*, prev. D. Udovički, Prosveta, BIGZ, Beograd 1980.

Matić — V. Matić, *Zaboravljena božanstva*, Prosveta, Beograd 1972.

Meletinski — E. Meletinski, *Poetika mita*, prev. J. Janićijević, Nolit, Beograd 1983.

Милићевић — М. Милићевић, *Живот Срба сељака*, СЕЗ 1, Београд 1894.

Мојашевић — М. Мојашевић, *Српска народна приповетка у немачким преводима, од Грима и Вука до Лескина (1815—1915)*, Београд 1950.

Опачић — В. Опачић-Лекић, *Симеону Ђурићу у спомен*, Расковник, Београд лето 1983.

Pešić i Milošević Đorđević — R. Pešić i N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, Vuk Karadžić, Beograd 1984.

Prop, 1990 — V. Ja. Prop, *Historijski korjeni bajke*, prev. V. Flaker, Svjetlost, Sarajevo 1990.

СДВК — *Сабрана дела Вука Караџића.*

СЕЗ — *Српски етнографски зборник*, Београд 1894 и даље.

Словенска митологија — *Словенска митологија*, редактори С. М. Толстој и Љ. Раденковић, Zepter Book World, Београд 2001.

СНП — *Српске народне приповијетке, скупио их и на свијет издао Вук Стеф, Караџић*, у Бечу, у штампарији Јерменског манастира, 1853, према СДВК 3, прир. М. Пантић, Просвета, Београд 1988.

СНПр V — *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, књига пета, особите пјесме и поскочице*, прир. Ж. Младеновић и В. Недић, САНУ, Београд 1974.

СН пословице — *Српске народне пословице*, према СДВК 9, прир. М. Пантић, Просвета, Београд 1964.

Успенский — Б. А. *Успеснкий. Филологические разыскания в области славянских древностей*, Московский университет, Москва 1982.

Harding — E. Harding, *Misterije žene*, prev. J. Stakić, Plavi jahač, Beograd 2004.

Чајкановић 1927 — В. Чајкановић, *Српске народне приповетке*, у: *Српске неродне умотворине*, 1, СЕЗ, 41, Београд 1927.

Чајкановић 2, 1994 — В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије 2*, *Студије из српске религије и фолклора*, прир. В. Ђурић, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М.А.М., Београд 1994.

Чајкановић 4, 1994 — В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, прир. В. Ђурић, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М.А.М., Београд 1994.

Чајкановић 5, 1994 — В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије* 5, *Стара српска религија и митологија*, прир. В. Ђурић, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М.А.М., Београд 1994.

Zoja Karanović

SIMEON ĐURIĆ'S COLLECTION AND FIVE STORIES ABOUT MEĐEDOVIĆ

S u m m a r y

This paper interprets the circle of variants related to the stories about Međedović which are, by the way, spread internationally and represent a favourite fairy-tale form among different nations (Aa Th 650A). The analysis of the Serbian stories, which were written down in several variants, showed that they stem from the creation myths, i. e. that they talk about "the transformation" of *nature into culture* and imply a complex of various beliefs and concepts related to the fertility cult and thus to the ritual laughter which does not negate seriousness — as is sometimes thought — but sheds light on the reality from its other side. The stories also discuss the lasting creation and destruction which follows — among other things, they indicate the cyclic movement of time. In that sense, too, the roots of these stories could be also sought in some ancient rites carried out around New Year, which the paper pointed out, too.

UDC 821-343.09:398
821.163.41-95

ТОПОС ПУТА И ЊЕГОВЕ ОДЛИКЕ У БАЈЦИ

Наташа Станковић-Шошо

САЖЕТАК: Топос пута има генеришућу, али и везивну функцију, не само у структури бајке него и на нивоу сижеа и представља нужну законитост приповедне уметности бајке, без које би се она као жанр обрушила. У овом раду истакнуте су оне одлике топоса пута у бајци које омогућују да се пут веже за путовање на непосредан начин: 1/ као стаза којом јунак пролази; 2/ као правац кретања (хоризонтални и вертикални пут); 3/ као место — знак који одређује даље јунаково кретање и 4/ као објективизација радње у етапама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хоризонтални и вертикални пут, праволинијско кретање јунака, путовање са прекидом у медијалној фази и путовање које образује кружницу целог сижејног тока

„Идући тако *од села до села и од града до града*, најпосле дође *у друго царство* и у *царев град*, под којим је у језеру била аждаја.”

(*Аждаја и царев син*, Вук, 8).

Топос пута у народној бајци има неколико специфичних одлика.[1] Пут је:

— *стаза* којом јунак пролази путујући (*избор пута*),

— *правац кретања* (*хоризонтални или вертикални пут*),

— *место-знак*[2] где ће се нешто догодити (сусрет, састанак, растанак, завера, грешка, препознавање, оживљавање) што ће битно утицати и одредити јунаково даље кретање и

— *медијатор радње — путовање са фазама у развоју путовања*.

---

[1] Расправљајући о хронотопу пута у српској реалистичкој прози о овим одликама писао је Душан Иванић у књизи *Свијет и прича*, Народна књига, 2002, стр. 83—106.

[2] М. Детелић у књизи *Митски простор и етика* под местом-знаком подразумева везивање одређеног типа догађаја увек за исто место (нпр. смрт у гори). Пут је у бајкама место-знак у тачкама укрштања (рачвање пута) или пресецања (раскршће). У осталим случајевима пут је топос који само наговештава могућност да ће се нешто извесно десити. Видети: М. Детелић, *Митски простор и етика*, САНУ, Београд 1992. стр. 108.

Наведене карактеристике нису изоловане него ступају у разнолике међусобне односе. У пресецима тих функција могуће је сагледавати и комплекс значења формулисаних око топоса пута у бајци.

Најважнија функција пута је његова социоперлативност (могућност укрштања).[3] Пут као стаза којом се јунак бајке креће у простору и времену представља могућност за многобројна укрштања (сусрете, растанке, потврђена или изневерена очекивања и сазнања), а та ризница могућности која стоји пред путником одређује и различите исходе његовог путовања. Бајка свој сиже заснива на кретању јунака управо због социоперлативности коју пут као категорија простора поседује.

Користећи се лингвистичком терминологијом можемо рећи да се путовање јунака бајке састоји од:

— удаљавања (полазне тачке која има аблативно значење и значи жељно или присилно напуштање простора, негирање нечега),

— динамичког кретања које мери пресецањем тачака у простору и одликује перлативношћу,

— приближавања циљу (коначне тачке која има адлативно значење)

— и повратка (крајње тачке којом се систем просторних односа у бајци неутралише).

Основна карактеристика топоса пута је повезивање двају удаљених крајева у простору (дом и крај света) и различитих периода у времену (прошлост, садашњост и будућност). Свако кретање јунака бајке дато је градацијски као превазилажење различитих семантичких категорија простора кроз које пролази и у зависности од фазе путовања укључује неку од наведених функција.

Успешност јунаковог путовања зависи од фазе путовања (иницијална, медијална и финална позиција) и од врсте простора у којем се јунак налази. Хоризонт очекивања олакшан је јунаковим избором пута и фазом путовања у којој је избор учињен. Он доводи до формулативних поступака: сусрета на путу, искушења, стицања помагача, грешке на путовању, смрти, откупа дуга, оживљавања, потере, растанка. Прав, дуг пут води ка циљу, стрампутица у неизвесност, леви пут у смрт, а десни омогућава успех, али након што јунак одоли многобројним искушењима и препрекама. У бајкама које садрже два низа функција, дешава се да јунак који је у иницијалној фази пошао левим путем не страда, а онај који је у медијалном фази пошао десним страда. Минус поступак само доприноси стварању читалачке неизвесности и ишчекивању срећног исхода. Добро ће победити, али тек након што одоли многим искушењима. Уколико дође до јунакове смрти, ликови-помоћници ће га у финалном делу оживети и омогућити му успешан повратак.

Свака локализација у простору има свог локализатора, а пут се јавља као медијум у којем се њихов однос успоставља (прати се одакле је јунак пошао, где се налази и куда је стигао).

---

[3] В.: Предраг Пипер, *Језик и простор*, Библиотека 20. века, Београд 1997.

Избор пута говори и о типу путника. Покретан, главни јунак бира прави пут и његове еквиваленте (раван, један, прави, исти, стари, десни, најкраћи). На стампутицама се заустављају статични ликови (најстарији и средњи царевић, прогоњени јунак, грешник). Захвални мртвац и животиње јављају се на граничним местима (на гробљу, крај крчме, на раскршћу, крај пута).

Успешност јунаковог кретања омогућава развој радње, која се одвија по етапама. У бајкама које сиже граде на линеарном моделу (кретање — циљ = одлазак — повратак), али и прстенастом моделу (одлазак и повратак у почетну позицију = затворена кружница) фазе у развоју радње поклапају се са етапама путовања јунака. (Упоредити: схеме 3 и 5).

У експозицији бајке јунак се припрема за пут (добија благослов оца, на пример, или средства за пут) и започиње путовање. Долазак јунака у отворен простор и сусрет са новоуведеним ликовима (помоћницима, штеточинама, захвалним животињама или мртвацем) представљају заплет у бајци. Савладавање препрека, стицање чудотворног лека, плода или невесте, смрт на путу представљају кулминацију у развоју радње. Кулминација се догађа у оностраном простору (крај света, удаљено краљевство, подземно или небеско царство) или на граници двају светова, кризним местима (раскршће, крај механе, на стрампутици, на ивици шуме).

Заустављање кретања привилегованог јунака дешава се на повратку. Оно представља ретардирајућу препреку и значајан је догађај. Последица је јунаковог кршења забране, завере браће, губитка чаробног предмета и привремене победе штеточине. Јавља се у бајкама које су грађене из више токова и садрже неколико типова путовања. Представља моменат који се збио, мада га нисмо очекивали. (Видети: схему бр. 4). Главном јунаку помоћници (захвални мртвац, коњ, захвалне животиње) помажу да настави кретање. Без њиховог ангажовања јунак, заустављен на јаком месту, не би могао самостално да настави путовање.

Перипетију чине епизоде повратка (бег с потером, метаморфозе предела и ликова). Расплет представља повратак јунака кући. Главни јунак, који је преварен на путу, покушава да поврати изгубљено и кући се враћа инкогнито. Циљ његовог повратка је да докаже истину и исправи неправду која му је учињена. Он је и даље активан лик који делује (преоблачи се, прикрива идентитет, посматра, пажљиво скупља доказе, мења идентитет, излази на мегдан, решава задатке). Остваривши циљ, представља се и стиче признање за свој успех.

У бајкама о прогоњеној јунакињи путовање се одвија на другачији начин. У експозицији се приповеда о девојчином тешком положају у кући. Заплет почиње прогањањем јунакиње у отворен простор и развија се сусретом са новоуведеним ликовима (хтонским бићима, помагачима). Кулминацију представља боравак у хтонском простору и испуњавање захтева господара простора. Перипетију означава налажење пута, а расплет — повратак кући са даровима. Паралелизам делова, који се развија у овом типу бајки, појачава контраст између путовања прогоњене јунакиње и привилеговане девојке (мађехине ћерке).

У бајкама о прогоњеној девојци јунак—жртва задржава својство активног јунака у свим фазама развоја радње. Очекивану препреку прогоњена девојка савладава пожртвованошћу према демонском бићу или чувару шуме, планине, пећине. Они јој дозвољавају да нађе пут до куће и враћа се дарована. Кажњавањем антагонисте (непослушне јунакиње и њене мајке) због нељубазности према бићу-границе[4] завршава се путовање у овим бајкама.

Проп је сматрао да је пут у бајци дат само у композицији, али га у фактури нема.[5] Пошто се у бајци током приповедања прескаче моменат кретања,[6] путовање је фрагментарно, дато као пресек јунакових сусрета и заустављања на путу. Топос пута као просторна категорија тежи да укључи време у приповедни ток да би кретање јунака било очигледно. Тога су били свесни и сакупљачи, па у збиркама које су сакупљачи делимично редиговали налазимо примере укључивања временског плана у приповедни ток и стилизације која није народног порекла, као што је то случај у варијанти из Гавриловићеве збирке. „*Ишао је тако по свету, а време је пролазило* док се најпошље не погоди код једног богата човјека да му овце чува.”[7]

Неодређеност времена, места и имена јунака у бајкама је условна. Време се мери дужином пређеног пута, препрепрекама које јунак превазиђе и јасно дефинисаним роком за остварење неког задатка. „*Тако путујући заиђу у једну планину и цијели дан путоваше.* Велики страх их попадне да у оној пустињи од глади не поскапају, па се стану богу молити да би се пуста села, вароши оли ма кога виђети могло, *јер већ трећи дан врљаше по истој пустињи и нигдје ни краја ни конца видети не могоше. Истог дана наиђу на пут који је водио том граду.*”[8] Јунаци путују дању, а најтеже препреке савладавају ноћу (прве, друге, треће), у ограниченом временском интервалу (од поноћи до зоре). Догађаји који се одиграју ноћу (мегдан са змајем, дивом,[9] спасавање уснуле принцезе у дворцу[10])

---

[4] Кажњавање ривала прогоњене јунакиње постоји у бајкама о прогоњеној девојци (ћерки, пасторки, снахи). Бајка је заснована на паралелизму делова при чему прогнана јунакиња пожртвовано изврши све захтеве хтонског демона и врати се кући са даровима, а њена полусестра поступа арогантно и страда. Најчешће са њом страда и виновник раздора — мајка. Упоредите бајке: *Зла мађеха* (Вук, 33), *Мађеха и пасторка*, (Вук, 34), *Опет мађеха и пасторка* (Вук, 35), *Како су радиле, онако су и прошле* (Вук, 36), *Цар хтио кћер да узме* (Вук, Додатак, 8), *Зла свекрва* (Вук, Додатак, 10), *Огњевит човјек и царева кћи* (Чајкановић, 13), *Мађеха и пасторка* (Чајкановић, 51), *Мађија и пасторка* (Ђорђевић, 51, 52, 55), *Мађија и пасторкиња* (Ђорђевић, 53), *Оп, цуп, мала момо* (Ђорђевић, 54).

[5] Vladimir Prop, *Historijski korijeni bajke*, Svjetlost, Sarajevo 1990, стр. 78.

[6] В.: Vladimir Prop, *Historijski korijeni bajke*, Svjetlost, Sarajevo 1990, стр. 78.

[7] А. Гавриловић, *Двадесет српских народних приповедака*, Београд, 1906, стр. 15.

[8] Вук Стефановић Караџић, *Српске народне приповјетке*, Београд 1969, стр. 155.

[9] У бајци *Путник и црвени ветар* (Николић, 6) путник трагајући за светлошћу среће хајдуке који га одводе до царева двора. Спасава уснулу принцезу коју је ала намеравала да поједе, убија хајдуке и враћа се са ватром до језера. У бајци *Баш-Челик*, (Вук, Додатак, 1), најмлађи царевић трагајући за светлошћу стиже до пећине са дивовима. Сазнаје пут до жељеног града. Спасава принцезу и убија дивове. Касније, у механи, испричаће своје подвиге и заслужити да се ожени принцезом. Упоредити са варијантама: *Царев аманет* (Ђорђевић, 27), *Трјес сина* (Ђорђевић, 36).

[10] Пољубац уснуле принцезе није без последица. Принцеза ће родити дете и после неколико година (најчешће седам) поћи ће на пут да пронађе оца свог детета. Јунак, којег

одредиће значај лика у финалном делу. Путник у ноћи, усамљени виновник догађаја, остаће једини победник. „*Путујући тако по мраку из брда на брдо*, на *петом брду* наиђе на неког старца, који једнако мотао мотовилом. Онда упита старца: 'шта то радиш, старче?' А овај му одговори: '*мотам дан и ноћ*!' На то путник још упита старца: 'а хоће ли скоро зора бити?' 'Хоће!' одговори старац. То чувши *путник, јурећи на старца и веже га, а сва она мотовила заустави и рече: 'док се ја не вратим, да не буде зоре*!' Па онда оде даље по ватру."[11]

Контрастирањем просторних и временских момената постиже се илузија кретања. Простор као пребацивач представља унутарњу тачку од које започиње рачунање времена кретања јунака било на овом или оном свету. Увођење времена у ток просторног кретања омогућава да се јунаци бајке нађу у разна времена на различитим местима у простору, тако да они путују и у простору и по простору, али и кроз време. Можемо рећи да јунак бајке путујући истовремено савладава и простор и време и у том садејству решава загонетку свога пута, а тиме и сопствене егзистенције.

У бајци *Путник и црвени ветар* (Николић, 3) сачувана је паганска визија о покретачу времена који борави у оностраној сфери. Суштину пролазности одређује старац који мота мотовило и на тај начин одређује протицање времена и постигне смену дана и ноћи. Њему је сродан петао — гласник зоре. По општепознатом схватању петао представља неку врсту временске границе. Кукурикање петла дели време на оно које припада демонима (ноћ, поноћ) и оно које припада људима (од зоре до сумрака).

Кад јунак заустави чувара времена да мери време, постаје господар ситуације и не само да путује простором, него и кроз време. Он је довољно храбар да се ухвати у коштац са временом, простором и недаћама. У томе је његова снага. Зато пут јунака бајке увек има срећан исход.

Када се приповедачева „тачка гледишта" фиксира у простору сазнајемо о времену које је протекло од момента када је јунак отпутовао до тренутка када се вратио кући. Зато се тачка гледишта у бајци често просторно утеловљује, како је запазио Лотман. У бајци *Дванаест мрва* (Гавриловић, 1) лик је свестан времена протеклог од момента кад је отпутовао до дефинитивног повратка кући. Приповедање је дато из временске перспективе јунака који се враћа. Све је било онако као када је отпутовао, само су отац, мађеха и слуге много остарили, а сестра је постала дивна девојка. Тачка гледишта јунака важна је као оријентација наративног простора. Спајањем тачке гледишта описиваног јунака и тачке гледишта приповедача за последицу има укрштање различитих временских планова.

су браћа изневерила и лажно оклеветала, појавом тајанствене принцезе бива откривен. После неколико година чекања принцеза препознаје свог женика по обележју и предметима које је оставио (прстен, марамица, чарапа, белег). Тада се сазнаје истина — ко је заиста испунио очев захтев. Бајка се завршава венчањем. Овакав сиже имају бајке: *Тиндиљ град*, (Николић, 17), *У лажи су краткe ноге* (Вук, Додатак, 12).

[11] Атанасије Николић, *Српске народне приповетке*, Београд 1899, стр. 58.

У варијанти *Промена* (Гавриловић, 11), која је на граници између предања и бајке, цар се враћа са оног света верујући да је тамо боравио један дан. Међутим, суочава се са сазнањем да је отишао у обилазак оног света пре 300 година. У предању *Како пролази брго време* (Ђорђевић, 384) младожења схвата да је умро пре 200 година, оног дана када је отишао на гробље. „Проблем тачке гледишта уноси у систем динамички елеменат: свака тачка гледишта у тексту претендује на истинитост и настоји да се учврсти у борби са супротнима.”[12] Сучељавање „тачке гледишта” јунака и света у који се враћа логична је последица улоге времена у супротстављеним сферама. У предању јунак одласком на онај свет престаје да се креће и развија, што није случај у већини бајки. Неке од одлика смрти (кретање наниже и мировање) налазимо у предању. Време је у оном свету немерљиво. Бесконачност постојања тамо не доводи се у питање. Јунак време мери кроз секвенце које је видео или доживео. Његов доживљај света је интуитиван, психолошки, чулан. У оном свету јунак бајке и предања нема свест о протицању времена, не развија се, нити се мења. Јунак не стари у варијантама *Промена* (Гавриловић, 11), *Како пролази брго време* (Ђорђевић, 384). Свест о сопственој смрти јунак стиче на граници преласка (пошто изађе из гроба). „Онај се извуче из рупу, погледа: нема гробље, село, пут по који је дошао другојаче и пође да види куде је и пита неки овчари.”[13]

Време у свету живих сукцесивно протиче. Свака секунда представља потврду о минулом тренутку. Промене у свету живих су мерљиве и објективно сагледиве. Промене бележе прецизни биолошки часовник и наратор у бајци. Опис јунаковог повратка са оног света дат је као синтеза различитих тачака гледишта (временске перспективе јунака и перспективе света у који се враћа). У бајкама се јунаци са оног света враћају физички измењени. О томе сведочи неспособност сродника да их препознају одмах на кућном прагу. У варијанти *Вилина гора* (Вук, Додатак, 6) јунак остари на оном свету (оседи) и врати се онда када му се приближи судњи дан.

Топос пута је у бајци апстрактно дат као структурни сегмент који у хоризонту очекивања публике формира и најављује причу о авантурама јунака. Јунак увек путује у непознато ка *једном*, *неком, оном* месту у *другом, удаљеном, непознатом* царству. Топос пута може бити неутралан у односу на динамичност објекта локализације — јунака и тада га карактерише локативност (*обичан пут, стрампутица, прави пут или неименован пут*). Динамичко активирање описа пута одређује смер јунаковог кретања. Динамизација пејзажа на путу указује на одлазак јунака у онај свет, а метаморфозе предела на његов повратак са оног света. Онда када јунак промени смер кретања у односу на свет у којем је боравио и ликове које је срео читалац зна да се јунак враћа кући. Динамичан опис пута одређује фазу путовања и локализацију простора бајке (овај/онај свет, свој/туђ предео, блиско/далеко).

---

[12] Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд 1976, стр. 356.

[13] Д. М. Ђорђевић, *Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, Београд 1988, стр. 491.

Важна одлика простора у бајци је његова нехомогеност. Он је дељив на: горњи и доњи, предњи и задњи, чист и нечист, свој и туђ. Топос пута произилази из те нехомогености и заснован је на опозицијама (напред/назад, право/стрампутица, исток/запад, север/југ).

У већини бајки постоје само два правца кретања: хоризонтално и вертикално оријентисан пут. Када је пут заснован на опозицији (над земљом/под земљом, било да је горе или доле) кажемо да је такав пут вертикалне оријентације. Опозиција просторних критеријума унутра/споља, предњи/задњи, близу/далеко својствена је путу хоризонталне оријентације. Семантичке бинарне опозиције испољавају се само у кључним моментима путовања јунака.

Вертикално и хоризонтално оријентисан пут прате и опозиције: десни—леви пут (растанак браће на раскршћу[14]), доњи—горњи свет (силазак јунака у други свет), тама—светлост (повратак јунака из *доњег света, одлазак у онај свет*), смрт—живот (поновни сусрет браће на раскршћу, оживљавање погубљеног јунака), болест—здравље (оживљавање јунака на путу, исцељење болесних чудотворном водом), млађи—старији (антагонизам браће као узрок успешности млађег), море—копно (прелаз из познатог у непознат свет, из овога у онај). Опозиције: западни—источни, северни—јужни, месец—сунце одређују дужину трајања пређеног пута и засноване су на опозицијама (горе/доле, прошлост/садашњост, митско/поетско).

Полифункционалност простора у бајци огледа се и у томе што путовање представља циклично кретање кроз различите облике простора (далеко, дубоко, високо = до на крај света, у подземно и небеско царство). Основни облик кретања јунака у бајци је пут хоризонталне оријентације. Јунак и таквим путем може да оде на онај свет. Оностранa бића на овај свет могу доћи само вертикалним путем (змај долети и однесе цареву кћер, аждаја изрони да прогута принцезу, захвални мртвац се створи изненада крај гробља, раскршћа или чесме). И док кретање јунака са овог света карактерише дужина пређеног пута кроз различите фазе путовања, долазак оностраних бића одликује изузетна лакоћа и брзина савладавања простора. Одлазак у *онај свет* је основно обележје простора и конкретизује се градацијским савладавањем просторне границе и решавањем одређених захтева.

Постоје два модела кретања јунака бајке од центра према периферији:

а) Хоризонталан пут организован као линеарно кретање од затвореног (1) преко отвореног (2) и дивљег простора (3) до на крај света.[15] (Видети: схему бр. 1).

---

[14] Упоредити бајке: *Очев трс* (Чајкановић, 50), *Три јегуље* (Вук, 29), *Исус Христос и свети Петар по свет* (Ђорђевић, 13).

[15] У највећем броју бајки путовање јунака усмерено је ка далекој земљи — граду на крају света. Постоје бајке у којима је наглашено да се путем хоризонталне оријентације стиже на *онај свет*. Такав модел кретања налазимо у приповеткама: *Очина заклетва* (Вук, 17), *Побратимски дарови* (Вук, 20), *Вилина гора* (Вук, Додатак, 6), *У лажи су краткe ноге* (Вук, Додатак, 12), *Царев син и змај од шест глава* (Чајкановић, 16), *Чобан ослободио цареву кћер* (Чајкановић, 17), *К врагу по три длаке* (Чајкановић, 37), *Веран побратим* (Чајкановић,

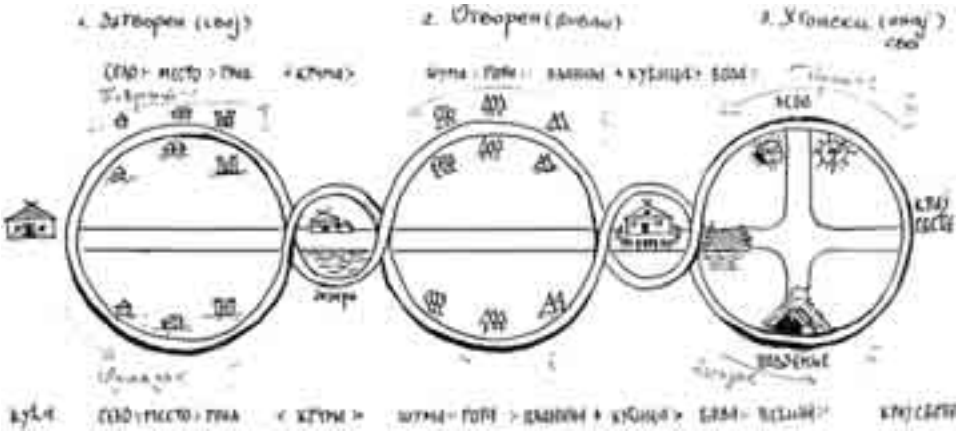

Схема бр. 1

б) Хоризонтално оријентисан пут који се укршта са вертикално оријентисаним путем (јунаков одлазак горе у небеско царство или силазак доле у подземно царство[16]). (Видети: схему бр. 2).

Топос пута постаће јако место — знак ако се на границама првог, другог и трећег простора деси нешто што ће утицати на даљи ток радње. (Видети: схему бр. 1). Преломни догађај на путу представља свака повреда границе (прелазак из овог света у онај, повратак из оног у овај или долазак оностраних бића у овај свет и отмица девојке, чудотворног плода). Догађај представља и спречавање преласка из семантичког *антипоља*[17] у поље (остављање јунака у подземном свету) и завера на граници отвореног и затвореног простора (статични јунаци заустављају динамичног на раскршћу, крај механе или на месту где су се растали). Смрт на путу, исцељење[18] и кажњавање грешника сматрају се јаким местом. Како

---

45), *Царев син и Мирева девојка* (Чајкановић, 47), *Моћна сабљица*, (Чајкановић, 54), *Водена девојка* (Ђорђевић, 41), *Жена родила змију* (Ђорђевић, 45), *Птица постала девојка* (Ђорђевић, 48), *Зет и шураци* (Ђорђевић, 50), *Дрводељ* (Ђорђевић, 92), *Бога питуваја зашто је несрећан* (Ђорђевић, 93), *Сирома куде бога* (Ђорђевић, 94), *Дванаест мрва* (Гавриловић, 1).

[16] Вертикалан модел путовања у бајкама се разлаже на путовање у подземни свет и на путовање у небеско царство. Бајке у којима постоје оба вида путовања су: *Ноћило, Поноћило, Зорило* (Николић, 8), *Аждаја и царева жена* (Ђорђевић, 14), *Бога питуваја зашто је несрећан* (Ђорђевић, 93).

На путовању у небеско царство засноване су бајке: *Опет змија младожења* (Вук, 10), *Златокоси јунак у прасећој кожи* (Чајкановић, 35), *Пепелко* (Чајкановић, 36), *До Златног Расуденца* (Чајкановић, 40), *Тиндиљ град* (Николић, 17), *Промена* (Гавриловић, 11), *Стаклен град* (Ђорђевић, 26).

Путовање у подземно царство налазимо у бајкама: *Ђаво и његов шегрт* (Вук, 6), *Биберче* (Вук, Додатак, 18), *Краварић Марко* (Чајкановић 10), *Бисерко* (Чајкановић 12), *Златан коњ* (Чајкановић, 18), *Син и ђаволски занат* (Чајкановић, 25), *И сиромачка Бог не заборавља* (Николић, 23), *Ђавол и чирак* (Ђорђевић, 30), *За три паре купија куче, маче и петличе* (Ђорђевић, 85).

[17] В.: Ј. М. Лотман у књизи *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд 1976, стр. 287—315.

[18] Исцељење јунака дешава се на путу. Јунака исцељују:

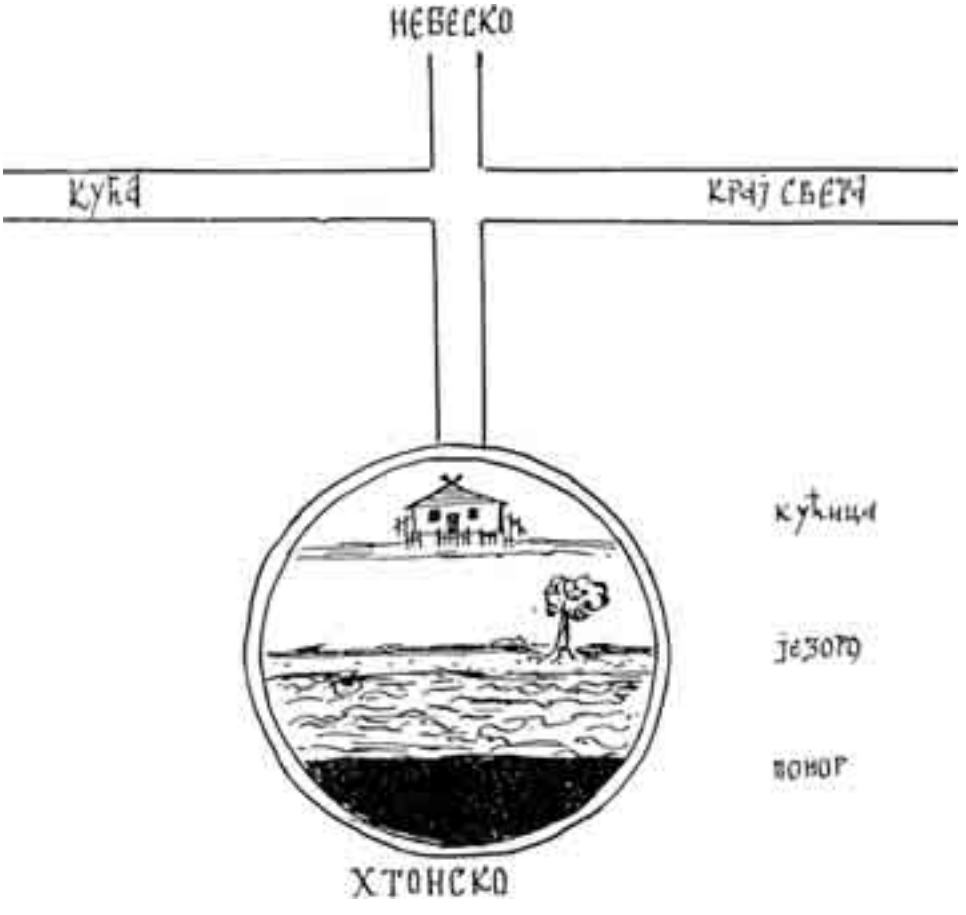

Схема бр. 2

обично догађај прати и време извршења можемо рећи да се и хронотоп пута јављa на месту пресека линија кружнице. Будући да овај топос проистиче из митског наслеђа и има важну улогу у митопоетском моделу

а) Помоћници-животиње (коњ, рис, змај, лисица, медвед, голуб, куче, маче, коњ, риба, рак) проналазе јунака и исцељују га чудотворном водом са оног света или чудотворном травом коју је змија донела.Тај мотив налазимо у бајкама: *Брат и сестра* (Чајкановић, 24), *Сентин* (Чајкановић, 23), *Арслан* (Гавриловић, 3), *Тиндиљ град* (Николић, 17), *Царев син и Циганин*, (Чајкановић, 34), *Царев син армичар*, (Чајкановић, 60), *Очев трс* (Чајкановић, 50), *Моћна сабљица* (Чајкановић, 54), *Сиромачки деца* (Ђорђевић, 21), *Царев син* (Ђорђевић, 74), *Како је правдина победила* (Ђорђевић, 76), *Царев син иде по свет* (Ђорђевић, 75).

б) будућа невеста: *Златоруни ован* (Вук, 12);

в) сродник (отац, ујак, сестра, брат, зет) у бајкама: *Јовић и див* (Чајкановић, 22), *Црно јагње* (Вук, 27), *Зла свекрва* (Вук, Додатак, 10); *Исус Христос и свети Петар по свет*, (Ђорђевић, 13), *Баш-Челик* (Вук, Додатак, 1);

г) захвални мртвац у бајкама: *Чудновата црква* (Николић, 1), *Ко добро чини, не каје се* (Чајкановић, 44), *Веран побратим*, (Чајкановић, 45); У бајци *Ко добро чини, не каје се*, (Чајкановић, 44), захвални мртвац (слуга) спасава јунака да не страда због прекршеног са-

света, увек када постоји преломни догађај на путу он као да пробуди привидно изумрла веровања која су била притајена и потврди нам да постојаност света бајке заправо почива на том извору.

Пошто је сиже бајке заснован на јунаковом путовању и превазилажењу просторних баријера, кажемо да је топос пута у бајкама тесно везан за путовање јунака. Приповедање се у бајкама заснива на смени статичких и динамичких мотива путовања. Када топос пута постане тачка пресека динамичких и статичких момената радње он развија односе са хронотопичним мотивима сусрета, састанка и растанка. Тиме се испољавају специфичности сваке одлике укључене у потенцијал *пута*, а усклађене са сижеом и његовим законитостима.

Топос пута као просторна категорија регулише динамичност радње. Сталним јунаковим кретањем потенцира се радња која је суштински елеменат жанра бајке.[19] Покретљивост јунака потврђује топичност простора. Симбиозом наведених одлика реализује се путовање јунака бајке кроз неколико фаза (иницијална, медијална, ретардирајућа и финална).

Разликујемо три типа путовања јунака у бајци:

1. Путовање које се испољава као праволинијско кретање и доводи до промене социјалног статуса јунака и остварења циља. Модел: *Ђаво и његов шегрт* (Вук, 6). Видети: схему бр. 3.

Кретање — Циљ

кретање — циљ

• ⟶

сиромах — цар

Схема бр. 3

2. Путовање са прекидом у медијалној фази као последица прекршене забране, које се наставља у другом току бајке и окончава успешним повратком. Овакав модел графички подсећа на староегипатски симболички знак анк који је представљао симбол вечног живота и кључ

вета (спава насред поља, крај језера). Он уклету принцезу ослобађа демонског обележја (истера змију из њене утробе) и доприноси да јунак не страда.

д) Мајка божија и старац исцељују прогоњену јунакињу у бајкама: *Царица са звездом на челу* (Николић, 9), *Циганска царица*, (Чајкановић, 33);

ђ) Месечева, Сунчева мајка, Сунце, Бог и св. Петар оживљују јунака који је пострадао од браће, лажног јунака, блиског сродника у бајкама*: Ноћило, Поноћило, Зорило* (Николић, 8), *Царев син армичар* (Чајкановић, 60), *Сунчарева мајка* (Вук, Додатак, 16), *Тиндиљ град* (Николић, 17), *Жена родила змију* (Ђорђевић, 45);

е) И штеточине имају задатак да оживе јунака пре но што буду погубљене. Змај иде по браћу у језеро да их оживи у бајци *Биберац* (Чајкановић, 11), доведе га с оног света — *Бисерка* (Чајкановић, 12). Вештица намаже јунака лековитом машћу и оживи га у бајци *Брат и сестра* (Чајкановић, 24), *Исус Христос и свети Петар по свет* (Ђорђевић, 13). Баба-вештица поврати душу јунаку у бајци *Три јегуље* (Вук, 29). Баба оживи људе које је окаменила у бајци *Тица дјевојка* (Вук, Додатак, 7). Виле поврате вид и говор јунаку којег су затравиле — *Вилина гора* (Вук, Додатак, 6).

[19] О овоме је писала Зоја Карановић у студији: *Функција и значење приказаног простора у бајци*, Књижевна историја, 44, 1979, стр. 593—601.

успеха.[20] Модел: *Златна јабука и девет пауница* (Вук, 4). Видети: схему бр. 4.

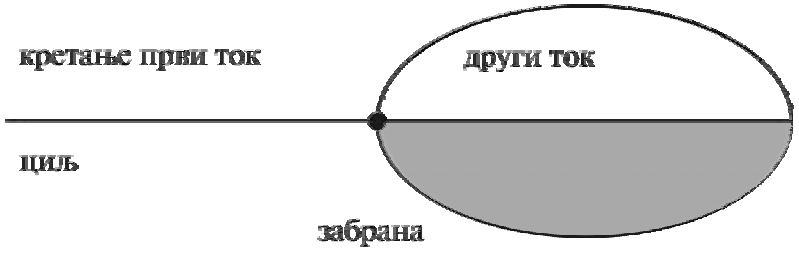

Схема бр. 4
Кретање — циљ (забрана) кретање — повратак

3. Путовање које образује кружницу целог сижејног склопа и подразумева повратак у почетну позицију након успешно окончаног путовања и остварења циља. Модели: *Очев трс* (Чајкановић, 50), *Аждаја и царев син* (Вук, 8).

Видети: Схему бр. 5.

Схема бр. 5
Кретање — Повратак у почетну позицију

Циклични ток пута (схема бр. 1) има велику интегративну моћ са другим мотивима везаним за хронотоп (састанком—растанком, препо-

[20] Анк у ехнатонској религији сунца симболише животодавне сунчеве зраке којима су се богови супротстављали човеку, али и преживљавање телесне смрти. Извесна подударност открива се у бајкама које су засноване на овом моделу. У бајци *Златна јабука и девет пауница* (Вук, 4), долетање жар-птице подсећа на сунчев зрак којим се укида ноћ, иако је поноћ. Пауница долеће из небеске сфере и људима наноси штету (краде плодове). Трагање за невестом симболише одлазак у онај свет. Преживљавање телесне смрти је још израженије у бајкама у којима јунак страда на путу при повратку и бива оживљен. Упоредити са варијантом *Сунчарева мајка* (Вук, Додатак, 16). В.: Х. Бидерман, *Речник симбола*, Београд 2004, стр. 21, 22.

знавањем—непрепознавањем, губљењем—налажењем, одласком—повратком). „Као и у језику, и у социјалном простору могућан је синкретизам функција у истом просторном обрасцу”.[21] Топос пута је медијатор збивања, а путовање је покретач и носилац радње. Путовање је у бајкама привидно и привремено. Зато формула пута тражи помоћ од осталих топоса отвореног простора (воде, шуме, планине), топоса раскршћа и рачвања пута и у симбиози са њиховим потиснутим митским и фолклорним шифрама означава јунаков поход у свет мртвих.

Пут је јунаку дат као простор између блиставог бездана благодати и црног простора страдања. Његов је једини задатак да се устреми ка једној или другој провалији и покуша да је савлада. Чак и када не успе, бива привилегован и пружа му се шанса да пут оконча срећним повратком. Путовање јунака ка оностраном свету (под земљом, над земљом) представља кључ за разумевање бајке. Јунаци путују мотивисани жељом да одгонетну тајну о успешности живота и добију одговор за решавање свих животних проблема. Они трагају за срећом која је видљива, али недостижна и незадржива. Тајна о срећи и успеху налази се у оностраном због тога што су срећа и успех као привиђење, нестварни и пролазни. Свест о коначности оптерећује и нагони човека од давнина да трага за оним што му није надохват руке. Јунаци бајке путују да би тамо, далеко, у оном свету спознали тајну о лепоти и уметности живљења. Трагање за леком, чудотворном водом која подмлађује и невестом у основи крије потребу за продужењем живота, младости, лепоте и животне снаге и, најзад, за стварањем потомства као сигурним доказом продужења врсте. Бајка актуализује идеју палеоглезије о вечном кругу који се понавља. Све што је било, биће поново. Деца су доказ људске актуализације. Проћи ће исти пут као и њихови родитељи покушавајући да открију тајну која ће њихов живот учинити успешним, а њих срећнима. А тајна је универзална, древна и општепозната. Љубав, слога и лепота заједничког живота учиниће јунаке бајке срећнима до краја живота и окончати њихово трагање успешним повратком. Сагледаши простор као *дискретни низ јаких места (места знакова)*, уочљиво је да топос пута има генеришућу, али и везивну функцију, не само у структури бајке, него и на нивоу сижеа, односа између ликова, њиховог испољавања. Без поштовања топоса пута као законитости приповедне уметности бајке, бајка би се као жанр обрушила.

---

[21] Предраг Пипер сматра да оно што налазимо у језику не припада само језику и да се поједине законитости функционисања морају посматрати као манифестације општијих законитости у човековом универзуму. Доказ за то је тернарни (аблативно-перлативно--адлативни) модел који је својствен језику, у структури је просторног кретања и налази се у основи митова, у којима, такође, постоји потреба за кретањем и путовањем. В.: П. Пипер, *Језик и простор*, Библиотека 20. века, Београд 1997, стр. 33.

Nataša Stanković-Šošo

THE *TOPOS* OF THE PATH AND ITS CHARACTERISTICS IN FAIRY-TALES

S u m m a r y

The *topos* of the path has a generating, but also a linking function, not only in the structure of the fairy-tale, but also at the level of the plot; it represents a necessary principle in the narrative art of fairy-tales, without which it would collapse as a genre. This paper underlines the characteristics of the *topos* of the path in fairy-tales which enable to link the path directly with the travel: 1) as the road on which the hero travels; 2) as the direction of movement (horizontal and vertical path); 3) as the place — sign which determines further movement of the hero, and 4) as the objectivization of the plot in the stages.

UDC 821-343.09
821.163.41-95

КОДЕКС „ДРУГЕ СТРАНЕ" И ПРОБЛЕМ НЕМОРАЛНОГ ЈУНАКА У БАЈКАМА

Немања Радуловић

САЖЕТАК: Покушаји да се дедукује морални кодекс бајки односе се првенствено на људски свет. Бића „друге стране" (демонска бића, вештице) такође имају свој кодекс који се разликује од људског истичући канибализам, суровост, физичку снагу, што показује његову већу архаичност. На основу разликовања људског и нељудског кодекса може се објаснити и „неморално" понашање јунака јер се тако углавном понаша према противницима „друге" стране за које уобичајени кодекс не важи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: етика, „друга страна", кодекс, неморални јунак, нови импулс, талионски закон, хероицентричност, канибализам, уговор, зооморфни код, архаични слој

Разматрање етике као дела бајки поларизује проучаваоце. Можемо навести став Б. Холбека као илустративан за једну страну. По данском фолклористи морални концепти нису нека „идеална норма" (ту аутор полемише са Мелетинским) него су везани за начин живота традиционалног приповедача и његових слушалаца; морални идеали приповедака одражавају идеале руралних заједница у којима су приповедане[1]. Сасвим је супротан, рецимо, став Хеде Јасон по којој „жанр бајке има свој посебан систем вредности и норми, независан од вредносног система друштва које приповеда"[2]. Различитост ових приступа открива, заправо, дубљи проблем — да ли етику треба посматрати у вези са етнографским реалијама или као део жанровског система бајке, што опет води до односа етнолошког и књижевног проучавања усмених творевина.

У складу са једним или другим ставом настали су покушаји дедукције моралног кодекса бајки. Рецимо, на корпусу руских бајки и оријентишући се првенствено према донорским тестовима руски семиотичари а за њима и M. G. Wosien су покушали да изведу морални кодекс те фолклорне врсте[3].

---

[1] Bengt Holbek, *The Interpretation of Fairy Tales*, Helsinki 1987, str. 364—365.

[2] Heda Jason, *Whom Does God Favor: The Wicked or the Righteous? The Reward-and-Punishment Fairy Tale*, Helsinki 1998, str. 145.

[3] Навод према: Holbek, 364; M. G. Wosien, *The Russian Fairy Tale. Some Structural and Thematic Aspects*, München 1969, 150—151.

У текстовима српских бајки налазимо све карактеристике етике европске бајке. Односе међу ликовима регулишу награђивање верности односно кажњавање невере, поштовање договора, обећања, заклетве, дате речи. Као пожељне особине самих ликова истичу се скромност, послушност, вредноћа, самилост. Важно је истаћи да је наведени кодекс понашања заправо кодекс људских бића. Истичу се особине значајне за људске ликове. Али, и нељудски ликови имају свој кодекс понашања. У бајкама је разлика људског и нељудског света, и иначе доста важна, представљена и кроз моралне кодексе. Нељудска бића можемо збирно назвати „другом страном". Другу страну могу да чине фантастична бића, људска бића која се баве магијом али и људска бића која, мада нису чаробњаци, због своје припадности „другој страни" наступају као непријатељи јунака.

Покушај издвајања кодекса „друге стране" на корпусу класичних српских бајки могао би да обухвати неколико елемената.

1. *Канибализам*

Канибализам се и иначе приписује не људима него другој страни (Ч1 15, 21). Људски прелазак на канибализам приказује се као нешто неприродно (нпр. у Ч1, 28, када родитељи постају људождери). Код Вука (38) дивљан тера ђака да једе људско месо али га овај баца иза себе. У „Баш челику" да би јунак постао члан дивовске дружине даје реч да ће јести људе.

Канибализам је један од кључних кодова који разликују људски и нељудски свет. Да би пришао нељудском свету јунак мора да прекрши код своје стране (који имплицитно забрањује канибализам) и прихвати код оностраних бића, који у „Баш Челику" јасно каже — да би постао наш друг мораш јести људе. Ту канибализам није само појава, као у причама о псоглавима, него баш предуслов. Наравно, остајући веран људском коду јунак само привидно прихвата код дивова. Тиме привидно полаже и иницијацијски тест који му они постављају; постоји, дакле, и иницијација демонског карактера али јунак кроз њу не пролази заиста.

По Рериху канибализам у бајкама је одраз веровања, које је забележено још у 19. в., да демонска бића једу људе; дакле, не ради се само о стварању епске напетости него се конкретно веровање одражава у бајци.[4] Познато је да се и у српској средини веровало у канибализам вештица. (Т. Ђорђевић наводи и другачија веровања везана за канибализам, као и неколико историјских примера[5]). Рерих такође истиче да се канибализам приписује само демонским бићима и да је његова етичка оцена све само не архаична;[6] бајке га не представљају у његовом првобитном виду магијског канибализма него као злочин.[7]

---

[4] Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden 1964, str. 132.
[5] Т. Ђорђевић, *Наш народни живот I*, Београд 1984, стр. 88—102.
[6] Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, 131.
[7] Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, 104.

Овде можемо додати и да то веровање (у друштву 19. в.) заправо даје *нов импулс* старијим бајковним мотивима и остацима старих културних слојева.

Одређени тип бајке је могао настати, како нпр. финска школа сматра, у одређеном историјском тренутку и месту, а његово преношење у другу средину подразумева акултурацију. Али, када се мотив бајке поклапа са појавама из стварности приповедачке заједнице, можемо рећи не да се ради о одразу стварности те заједнице (нарочито ако знамо историјско-географски пут преношења или ако имамо стара сведочанства[8]) него да стварност даје *нов импулс* већ постојећем, сличном или истоветном мотиву. Тада је боље говорити о паралели бајке и стварности а не о одразу. Канибализам је само један од примера. И на примеру других мотива можемо видети да дилема „сиже или етнографска стварност" сложеност проблема не одражава у потпуности. Нпр. казна ослепљивањем или спаљивањем могла је ући у бајку још у време формирања одређеног типа, али стварност средине у којима такве казне живе (спаљивање у Европи све до 18. в.) даје нову животност преузетом сижеу. Тип љубазних и нељубазних девојака, ма где год настао, добро се уклапа у многе традиционалне руралне заједнице.

2. *Уговор који подразумева окрутност*

У односима људских ликова, као и људи и животињских помоћника, међусобно помагање је често формулисано неком врстом уговора. Може се разликовати више нивоа: од вере према некоме која се само подразумева преко формализованијих облика склапања договора и давања речи до заклетве, као најформалнијег облика. Од многих примера навешћемо само један: код Чајкановића (Ч1 50) лисица јунаку даје обећање и заклетву да ће му помоћи ако он помогне њој. Проп чак сматра да је милостивост према животињи каснији облик, да до помоћи долази првобитно по неким договореним принципима[9].

И код „друге стране" налазимо склапање договора. Али, за разлику од уговора између људи или људи и помоћника, овај тип уговора подразумева окрутност. У бајци из Чајкановићеве антологије (Ч1 14) оностано биће склапа договор са јунаком али под претњом да ће га убити. У другој бајци (Ч1 18) виле ће извадити очи јунаку ако изгуби у договору. На другом месту (Ч1 40) јавља се опет претња по јунака канибализмом ако не испуни задатке (склопљен договор). Код Вука („Златна јабука и девет пауница") договор подразумева награду у случају испуњеног задатка, односно губљење главе код неуспеха. Истакнимо још пример из Вукове збирке (В5), где Стојша поштеди живот змају, а змај каже да он на Стојшином месту не би тако поступио. Док, дакле, у људском кодексу

---

[8] Као што је староегипатска *Прича о два брата* чије је откриће уздрмало индијску теорију Бенфаја.

[9] Проп, *Историјски корјени бајке*, Сарајево 1990, стр. 238.

милостивост игра велику улогу, код „друге стране” она је знатно мање истакнута (нпр. милостиве мајке фантастичних бића које поштеде посетиоца; сличан томе је случај, само без милостивости, када дивова кћерка помаже јунаку, али то је већ због активације делокруга помоћника). Док се од јунака очекује милост, уговор који предлажу оностранa бића подразумева сакаћење или смрт.

Иницијацијски карактер оваквих испитивања (повезан и са донорским тестом) веома је вероватан али то је посебно питање; ако оставимо по страни историјску поетику, можемо посматрати само конкретну манифестацију и семантизацију а то је на нивоу кодекса понашања. (Исто тако ћемо занемарити проблем делокруга јер гледамо семантизацију а не морфологију).

3. *Кушање снаге*

Јунак бајке треба да покаже физичку снагу да би био примљен у дружину (Ч1 10)[10]. У другој бајци (Ч1 12) долази до рвања између змаја и људских ликова, као неке врсте теста; у истој бајци онај ко је јачи добија храну. Бајка бр. 28 из Чајкановића (Ч2) представља такмичење које треба да утврди ко је јачи у јелу; погодба је: испуни услов или умри.

Људски кодекси цене духовне квалитете као што су милостивост, послушност или вредноћа, али у другом кодексу да би лик постао део групе демонских бића мора да покаже физичку снагу, често у јелу. Управо око јела може да се води и борба.

Оно што смо већ напоменули за иницијацијски карактер уговора важи и за овакво кушање.

Кодови „друге стране” остављају утисак веће архаичности од људских кодова. Друштво које више цени физичку снагу од самилости и у којем влада људождерство несумњиво је примитивније. Бајка је заправо онај стадијум који је људско друштво превазишло сачувала али пројектујући га на бића са „друге стране”. Те особине бајка, антропоцентрична у својој суштини, приказује као негативне али истовремено се ствара утисак као да та бића имају свој, посебан кодекс. Тиме се постиже и утисак посебности, одвојености тог света од људског света, „други” свет добија своју, специфичну физиономију.

Овде бисмо могли поново размотрити генералност Литијевог запажања да су у бајци људска и нељудска бића одвојена просторно али блиска психолошки[11]. Јаз међу њима може бити дубљи. Један од чинилаца који их раздваја је и постојање различитих кодекса понашања. Тај посебан кодекс је у бајци присутан рудиментарно, због истицања људског лика и људског света, али га ипак можемо реконструисати. За разлику

---

[10] Мада дружину чине на први поглед људска бића, неке њихове особине (живот ван границе људског света, у шуми и изузетна снага) говоре о томе да су Таригора и Кривиграда вероватно првобитно били исто бића друге стране.

[11] М. Лити, *Европска народна бајка*, Београд 1994, стр. 13—14; M. Lüthi, *Volksmärchen*, Leipzig und Berlin 1924, str. 17.

од неких других негативно оцењених поступака, као што су убиство или крађа, који се јављају и код људи и код друге стране, ова три кода су карактеристична за „другострана" бића. Али, њихов свет се доживљава као други и одвојен управо зато што се све посматра из људског света.

ПРОБЛЕМ НЕМОРАЛНОГ ЈУНАКА

Овакво разликовање „ове" и „друге" стране може да нам помогне и у разматрању проблема неморалног јунака.

У критикама бајки се обично истиче њихова педагошка неприхватљивост због двеју ствари — застрашујућих детаља и неморалности. Не улазећи сад у питање „хорора" у бајкама (ужасне казне, нпр.) погледаћемо само проблем неморалности. Заправо, када се говори о неморалности бајке не мисли се на бајку као целину него на понашање јунака.

И проучаваоци који нису приступали бајци на наивни педагошки начин говоре о томе да јунак бајке крши моралне кодексе. Најсажетије то каже Шпис: јунак бајке није никакав морални узор[12]. Њему не шкоди да крши правила док противник често бива кажњен не за преступ него за обичну људску слабост. (Слична запажања о јунаку или моралу бајке уопште имају и други проучаваоци[13]).

Примере таквог понашања налазимо и у нашем материјалу. Јунак вара ђавола који га је узео за ученика (В6; Ч1 25). Врабац (аждајина душа) моли да му се поштеди живот а заузврат ће открити тајну; јунак крши предложени договор и убија врапца када је добио податак (В8). Јунак решава задатке цареве кћери помоћу превара (В23). Од натприродне девојке чудотворна длака се добија неком врстом преваре (В31). Деца убијају бабу псоглавку или „Чивуткињу" (В35; Ч1 27, 28). Јунак „Баш челика" се лажно заклиње дивовима и убија их на превару. Бисерко убија старца из подземља којег налази запетљаног (Ч1 12). Од натприродног противника на превару се сазнаје где му је снага (Ч1 13). Слично томе, змај је убијен на превару, не у поштеној борби када се сазна где му је снага (Ч1 14; слични примери и у Ч1 15, а у 16 чак змаја убија на спавању). Кршећи забране јунак стиче чаробно средство (Ч1 18). Јунак не само да вара вештицу која заблудом убија своју децу (Ч1 20) него вара и цара (скаче у котао са чаробним груменом леда). Баби која је потпуно споредан лик одсеца нос да би заплашио цара (Ч1 48). У бајци типа мачка у чизмама (Ч1 49) јунак све стиче преваром. Уз лисичину помоћ јунак вара цареве (Ч1 50). Јунак је непослушан и незахвалан према попу који га је одшколовао (Ч1 56). Међедовић из Чајкановићеве варијанте (Ч1 100) поставља услове који су примеренији другој страни (снага, убиство, такмичење у јелу). И у другој бајци (Ч2 28) јунак убија кова-

---

[12] Karl Spiess, *Das deutsche Volksmärchen*, Leipzig und Berlin 1924, str. 17.

[13] Нпр: М. Лити, *Европска народна бајка*, 58; Wosien, 90; Проп, *Русская сказка*, 185—188; Пропп, *Фольклор и действителность*, 100—101; Maria Tatar, *Off with their heads! Fairy tales and the culture of childhood*, Princeton, 1992, 11; 214; Marie-Louise von Franz, *The Psychological Meaning of Redemption Motifs in Fairytales*, Toronto 1980, 19.

ча[14] који није крив него једноставно не успе да испуни услов да направи довољно добар топуз (значај погодбе је овде апсолутизован и доводи до смрти а јунак се понаша као биће друге стране). У „Стојши и Младену”(B5) јунак напушта првог савезника и удружује се са јачим.

Обично се овакво понашање објашњава оним што Е. Новик назива „хероицентричношћу” бајке[15]. Бајка није само антропоцентрична; њена антропоцентричност се још јаче кристалише у фокусирању на јунака. Само његова тачка гледишта је привилегована. Оно што он ради је исправно једноставно зато што је он у центру бајке. Исти поступци код других ликова изазивају казну. И обратно — лош поступак према јунаку, ма колико год био незнатан често бива кажњен оштрим казнама.

Од горе наведених примера хероицентричношћу може се објаснити случај нпр. сакаћења бабе. Она као споредни лик нема праву егзистенцију, користи се само као средство. Хероицентричношћу се може објаснити и јунакова незахвалност према попу. То је чист пример (у савременом руху) како бајка не осуђује јунаково кршење кодекса просто зато што је он у центру збивања и кршење правила има сижејни значај (стицање дара које води ка даљим догађајима).

Ово објашњење можемо допунити наведеним разликовањем људског и нељудског света. Не ради се само о хероицентричности; треба погледати и према коме се јунак неморално понаша. Ако пажљиво читамо текстове бајки видећемо да је то *непријатељ*. Штавише, тај непријатељ је често *нељудско биће*: змај, аждаја, див, ђаво или вештица као биће које стоји између људског и нељудског света. Можемо закључити да морални кодекс важи првенствено за људски свет и за односе међу људским ликовима (укључујући и захвалне животиње, које можда потичу од јунакове тотемске стране или шаманских помоћника[16]). Према представницима „друге стране” морални кодекс не важи. Према томе, ако јунак јесте неморалан, у том неморалу има метода.

Налазимо и случајеве када се јунак понаша тако према људским бићима, али то су противници: принцеза која поставља смртоносне задатке или цар који жели невесту за себе. Овде се можемо позвати на то да су принцеза или цар заправо исто представници „друге стране” само антропоморфни, као што и јунаково путовање у друго царство вероватно представља путовање на онај свет[17].

Занимљив је случај Међедовића из Чајкановићеве збирке: његово понашање више приличи понашању друге стране у бајкама — такмиче-

---

[14] Могло би се расправљати и о ковачу као предодређеној жртви (такав је његов лик и у епици — нпр. Новак ковач и Марко). У народном схватању ковач је неко ко се бави нечистим занатом, што је повезано са ковањем као хтонским и демонским послом.

[15] Е. С. Новик, *Структура сказочного трюка*, www.ruthenia.ru/folklore/novik1.htm.

[16] Од многобројних запажања о тотемизму и животињским помоћницима издвојмо само прегледан опис код Обенауера: K. J. Obenauer, *Das Märchen. Dichtung und Deutung*, Frankfurt am Main 1959, str. 132—133. О шаманском пореклу животињских помоћника нпр. Heino Gehrts, *Von der Wirklichkeit der Märchen*, Regensburg 1992, 114.

[17] Питање да ли антропоморфни представници људске стране представљају каснију верзију јунаковог првобитног сукоба са фантастичним бићима увелико залази у изузетно сложена питања о генези бајке.

ње у јелу, уговор који подразумева убиство. То се лако објашњава тиме што он није прави људски јунак него једним делом, по мајци, медведици, припада „другој страни”.

Постоји више појава које раздвајају људски свет од нељудског. Већ смо видели да „друга страна” има неку врсту свог етичког кодекса (у којем се, нпр., истиче канибализам као један од кључних кодекса који разликују људско и нељудско). Ако се тако с једне стране ограђује према демонском, с друге стране се људски свет ограђује према животињском. За разлику од прича „примитивних” народа, у класичној европској бајци не може доћи до брака између човека и животиње — животиња мора да добије (прецизније да поврати) људски облик. Лик „медвеђег сина” је један од ретких реликата брака између људског бића и животиње, који постоји и у европским типовима. Претварање у животињу се сматра несрећом, а не освајањем чаробних моћи[18]. Ретке су бајке у којима се јунак својевољно претвара у животињу, а и то је само привремено (нпр. Ч1, 60, а најчешће у приповеткама типа АТ 325). Зато у неким бајкама негативци могу бити кажњени пребацивањем у зооморфни код (Ч1 33,53). Из истог разлога — недозвољеног мешања људског и животињског кода — прогоњена јунакиња бива оклеветана управо да је родила животиње и неправедно кажњена (нпр. везана са псима, Ч1, 64).

Инцест се у „Царевој кћери овци” (В28) избегава превођењем кћерке у животињски код, јер је тада, по схватању европске бајке, брак немогућ. Дакле, према демонским бићима уобичајена правила понашања не важе. Њих је дозвољено убити и преварити, управо зато што не припадају „нашем” свету. Рецимо, послушност се као особина лика у бајци оцењује позитивно, а њено кршење доводи до последица. Када, међутим, у Ч1 18 јунак два пута крши послушност он не само да не сноси последице него стиче чаробна средства — управо зато што су услов послушности поставила бића „друге стране”.

Срећемо и примере удруживања људи против демонског света. Најјасније је то у случају змајеве заробљенице која помаже своме спасиоцу. Али, и у приповеткама типа ђаволовог шегрта старица која се налази код ђавола даје савет јунаку, или су то бедевије које су биле људи. У „Чудноватом змају и царевом сину” (Ч1 15) јунакиња избегава да пољуби свог демонског тамничара; међутим, када се појављује код канибализма који он уводи она пристаје на пољубац да би спасла непознато дете од људождерства. У свим тим случајевима јавља се нека врста људске солидарности наспрам „другог света”.

И овакво „оправдање” јунаковог понашања је нашло места у литератури. Рерих поводом бајке Гримових „Rumpelstilzchen” (КНМ 55) примећује да та бајка има „особен” морал јер су у њој лаж и лењост награђени — сви су непоштени, али само Rumpelstilzchen „плаћа цех”[19]! На ово Рерихово чуђење може се одговорити веома једноставно — Rumpel-

---

[18] Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, 88; *Enzyklopädie des Märchens hggb*, Kurt Ranke, Band 1, Lieferung 3, Berlin — New York, 1976 (Anthropomorphisierung).

[19] Lutz Röhrich, *Sage und Märchen*, Freiburg—Basel—Wien 1976 str. 287.

stilzchen није људско биће, управо зато се на њему сламају кола. Löwis of Menar примећује да је лаж дозвољена против противника; то је лукавство које јунаку из људског рода служи да савлада натприродна бића и спасе живот. Аутор бајке о лукавству оправдано дели на две групе: оне у којима се лукавство примењује против људи и оне где се примењује против нељудских бића[20]. Лити истиче антропоцентричност бајке: уништење змаја, вештице или дива је оправдано, као и казна која следи људском противнику. Док негативци користе људе као средства, јунак тако поступа углавном са нељудским бићима. Са оностраним бићима јунак може да поступи исто тако немилосрдно или и горе него други ликови, према оностраним бићима може бити вероломан[21]. Проп запажа да су лукавство и превара оружје слабог против јаког; они припадају другом добу када је човек насиље могао да савладава само на тај начин. Али и у бајци обманути је увек јачи од јунака; и ту Проп запажа да обманути нису обични људи него шумски духови или дивови[22]. У основи оваквог понашања лежи опозиција своје/туђе, познато/непознато, за које би се могле наћи и етнографске паралеле у односу према припадницима друге етничке или верске групе.

Некад се више „оправдања" једног неморалног јунаковог поступка преклапа. Рецимо, када деца убијају псоглавку ради се о дозвољеном насиљу према припаднику другог света, али истовремено и о чину одбране јер су деца нападнута; такође делује и *талионски закон*, веома чест у бајкама — псоглавка хоће да их скува а сама завршава у пећи.

Дакле, етика у бајкама је великим делом условљена разликовањем људског и нељудског света. Од те разлике долази стварање људске етике али и посебног, одвојеног кодекса друге стране. Такође, управо због различитог приласка људском (свом) и нељудском (туђем) свету могуће је оправдање „неморалног" понашања јунака јер је усмерено првенствено против припадника друге стране. Посебан проблем је наравно наше пројектовање савремених појмова етике на бајке. Ако оставимо савремене представе о моралу по страни, приметићемо да је бајка у оквиру својих етичких схватања заправо веома доследна и чак формалистичка.

СКРАЋЕНИЦЕ

В — Вук Стефановић Караџић, *Српске народне приповијетке*, Београд 1988.

Ч 1 — Веселин Чајкановић, *Српске народне приповетке*, Београд 1999.

Ч 2 — Веселин Чајкановић, *Чудотворни прстен. (Антологија српских народних приповедака)*, Ниш 2001.

KHM — (Kinder- und Hausmärchen), *Die Märchen der Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe*, Augsburg 1980.

---

[20] August von Löwis of Menar, *Der Held im deutschen und russischen Märchen*, Jena 1912 стр. 44; 48; 100; 108.

[21] Max Lüthi, *Das Volksmärchen als Dichtung*, Göttingen 1990, str. 182; М. Лити, *Европска народна бајка*, 58.

[22] В. Пропп, *Русская сказка*, Ленинград 1984 стр. 188.

Nemanja Radulović

THE CODE OF ”THE OTHER SIDE” AND THE PROBLEM OF THE IMMORAL HERO IN FAIRY TALES

S u m m a r y

The attempts to comprehend the ethic code of fairy tales are mostly oriented towards the code of human beings. Yet, the creatures ”from the other side” (demonic creatures, witches) have their own code, different from the human one by emphasizing cannibalism, cruelty and physical strength, which shows that it is more archaic. Making a distinction between human and non-human code we can explain the so-called ”immoral” behaviour of the hero, because he behaves so towards his adversaries from the ”other side”, to whom usual code cannot be applied.

UDC 821.163.41-84.09
821.163.41-95

О ТЕМАТИЦИ ПОСЛОВИЦА

Јелена Јовановић

САЖЕТАК: У овом раду се осврћемо на тематику српских народних пословица, и утврђујемо да је пословички корпус у целини рашчлањив у тематске циклусе. Основом за рашчлањавање сматрамо њихов лексички састав, пре свега фонд именичких речи, али затим и придевских, глаголских и неких других.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: пословице, тематика, етнографија, стереотип, дидактичност, моралност, српски фолклор, синтакса, семантика, функција, варијација, контекст, стил, поетски облик, метафора

0. *Претходне напомене*

Већ је и на први поглед[1] видљива разлика међу пословицама[2] у квантитету међу речима и појмовима из различитих области живота. Највише се изрека баве човеком, његовим телесним и карактерним особинама итд. На другом месту свакако су породица, родбина, сродннички односи, па и други социјални појмови који чине структуру патријархалног друштва. Затим долазе кућа, покућство, домаћи живот, домаће животиње, различита занимања и бављење њима. Природа, биљни и животињски свет у њој, његово култивисање и послови изазвани тиме, представљају такође важан предмет интересовања људи који су пословице стварали. Можда духовни живот човеков, духовне вредности, Бог и религијска сфера мишљења — и нису, у целини грађе посматрано, најчешће помињане теме, али њихова важност не заостаје за онима којима се човек најчешће бави. Јер људски опстанак на земљи и силе које тим опстанком управљају — увек су били врло значајан предмет људског размишљања и загонетка коју је човек покушавао да разреши — откад постоји.

---

[1] О томе, разуме се, поузданије сведочи фреквенцијски речник. Исп. ауторкину дисертацију (у штампи): *Синтакса и стилистика српских народних пословица*, НДСЈ — Јасен, Београд 2004.

[2] Према извору: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пословице и друге различне као и оне у обичај узете ријечи I*, Сабрана дела VI, Просвета, Београд 1965.

1. *Општи поглед на тематику и семантику поетског текста*

1. У лингвистици је уочена изненађујућа ствар да се лексички фонд датог језика додуше понаша сходно својим функцијама мисаоне асимилације стварности, вербализације мисаоних структура представљених у виду формираних облика у које су уграђени елементи семантичких маса, као и комуникативне мобилизације једнога и другога — семантичког материјала и лексичких система; али да речничка грађа није ни директно ни безусловно потчињена стварности нити њеној мисаоној преради. Напротив, речи као да владају перцептивном људском активношћу, усмеравају је и на специфичан начин осмишљавају — на начин који је регулисан механизмима деловања лексичких система и граматичких закона сваког језика понаособ.[3] Двосмерна условљеност речи — из правца вербализованих искуствених чињеница и из правца лингвистичког система — данас се сматра исходишним научним постулатом у лексикологији. Ф. П. Фиљин тим поводом пише: „Скупови речи чија се узајамност заснива на лексико-семантичким начелима и на класификацији елемената предметне стварности, могу се назвати тематским групама речи".[4] Д. Н. Шмељов[5] пак, имајући у виду ону другу перспективу проблема, изражава мисао да чак „и стриктно тематски условљена узајамност лексичких јединица — није остварљива ван оквира установљених језиком, и у мањој или већој мери заправо је мотивисана општим принципима семантичких односа својствених датом конкретном језику. О томе посебно сведочи околност на коју је више пута указивао Л. В. Шчерба[6] — да 'огромна већина речи-појмова сваког језика не стоји у директном односу са речима-појмовима других језика' ".

2. Две су консеквенце које би се могле формулисати на основу горњих напомена. Прва се тиче језика уопште, и гласи да се тематска структура његова не може изједначити са семантичком структуром његове лексике, јер је ова условљена и унутарјезичким механизмима организације речничког фонда. Тематска структура у неком смислу смера пре-

---

[3] Руски лингиста Ј. С. Сорокин, *Развитие словарного состава русского литературного языка (30—90-е годы XIX века)*, Москва — Ленинград 1955, 136, пише: „Лексички састав чини такође систем, додуше, за разлику од других језичких система, згуснутијих и боље склопљених (нпр. фонолошки и граматички систем), неупоредиво развијенији и сложенији, стога гибак и покретан... У крајњој линији, у њему се могу издвојити пет стално активних покретача који у узајамним сударима и међуутицајима одређују судбину сваке појединачне речи датог језика. То је, прво, сила одржања самосталног, посебног значења речи условљеног његовим односом према стварности; друго, односи условљени деривацијом, везом речи са другим речима по облику, однос речи према датој граматичкој врсти, како у најширем смислу термина (категорије речи), тако и у уском и најужем (лексичка гнезда); треће, однос речи према другим речима по значењу...; четврто, веза речи по контекстуалности, тј. могућности узајамне комбинације њихових значења, дакле веза семантичко-фразеолошка у широком смислу термина; и пето, веза речи с обзиром на говорни контекст, тј. по стилистичким критеријима комбиновања".

[4] Ф. П. Филин, *О лексико-семантических группах слов* — у књ.: *Езиковедчески изследования в чест на акад. Стефан Младенов*, София 1957, 525.

[5] Д. Н. Шмелёв, *Современн руски език. Лексика*, Москва 1977, 187.

[6] Л. В. Щерба, *Языковая система и речевая деятелность*, Ленинград 1974, 299. — Цит. код. Шмељова, исп. претходну фусноту.

ма вањским условима егзистенције језика у датим реалним, антрополошким и културолошким околностима, док семантичка у ужем смислу ('семна', како би рекли структуралисти) смера према језичком систему или 'коду', како га назива Р. Јакобсон.[7] Теоретичари књижевности с правом истичу још један — додатни моменат, рекло би се још један семантички слој текста — његову мотивску структуру. У структури песничког дела нужно је изгледа разграничити слој тематског садржаја од његове мотивске структуре, али није увек нужно растављати мотивску структуру од 'семне'. И једна и друга — јасно је — одговарају унутрашњој семантици језичког знака уопште, а у песничком делу се очитују и међусобно усклађују на специфичан начин, одређен законитостима уметничког стварања и живота уметничког дела.

3. И не само општи творачки принципи, него и конкретно уметничко дело као у неку руку затворена структура — од знатног је утицаја на саставне елементе и њихов смисаони хабитус. Ј. Лотман ту истину спознаје и дефинише убедљивим начином, али је његова дефиниција формулисана прилично једнострано, не допуштајући праву могућност деловања вањских фактора на унутрашње односе у делу. „Улазећи у поетску структуру — по њему — реч губи сву слободу, она се своди на елеменат структуре, који не значи (нешто) толико својом материјалном оделитошћу колико односом и везама са другим елементима структуре."[8]

4. Имамо среће да су идеје о којима говоримо управо у фолклористици убедљиво доказане анализом грађе народних бајки. Вл. Проп је наиме у својој књизи *Морфологија бајке* показао да развој сижеа није условљен искључиво развојем догађаја о којем, или о којима је реч, него пре свега по посебним законима композиције бајке. Он најпре, у предговору свог дела, наводи критички осврт В. Шкловског на (наравно погрешно) тумачење бајке као описа стварних догађаја. „Извођење бајке из историјске реалности — закључује затим Проп[9] — без анализе специфичних особености саме приче, и поред све учености испитивача, даје погрешне резултате". Затим Проп развија познату нам теорију о 'функ-

---

[7] Р. Јакобсон, *Лингвистика и поетика*, Нолит, Београд 1966, 186. Јакобсон је убеђен у једнострану и потпуну зависност језика од системске регулативе. По њему: „Саговорници који припадају једној датој говорној заједници могу се дефинисати као стварни корисници једног те истог језичког кода који обухвата једне те исте обавезне знакове. Заједнички код је њихово средство комуникације. Тај код лежи, у ствари, у основици процеса комуникације омогућујући размену порука". Шира објашњења о овоме исп. у књ.: Р. Симић, *Општа стилистика*, НДСЈ, Београд 2002, 211—212.

[8] Ј. Лотман, *Предавања из структуралне поетике*, Свјетлост, Сарајево 1970, 175—176. У даљим објашњењима Лотман ипак исправља свој став, па изјављује „да се у целокупној структури (песничког дела) управо лексички ниво јавља као основни хоризонт у којем се изграђује цела основна зграда његове семантике. Ствар је у томе што преобраћање речи у поетском тексту из јединице структуре у њен елеменат не може да уништи њено општејезичко поимање као основне јединице корелације ознаке и означеног. Али ствар није само у томе: многобројни односи паралелизма међу речима у поетском тексту не само да подвлаче оно што је њима заједничко него и издвајају семантичку специфичност сваке речи. Из тога произилази да везаност речи у поетском тексту не доводи до брисања, него до истицања њихове семантичке 'оделитости' ".

[9] При руци нам је немачки превод: Wl. Propp, *Morphologie des Maerchens*, Carl Hanser, München 1972, 21—22.

цијама' ликова, о типовима тих функција, њиховом комбиновању, и композицији бајке као резултату одбира и комбинације функција: дакле, као резултату стваралачког поступка.

5. Значајна Пропова открића заслужују свако признање. Али нисмо сигурни да је његово мишљење у целини прихватљиво. Чак смо убеђени да истицање улоге 'функција' на рачун вредности самих њихових носилаца, уметничких ликова — није прихватљиво. Ако је функција одласка на посао компатибилна нпр. са појавом родитеља, а одласка у рат — са ликом царевића, војника или сл. — онда се хијерархија може и обрнути. Слободно је, наиме, у оваквом следу мисли устврдити и да су ликови конститутивне величине, а функције пратећа грађа уз помоћ које се они карактеришу.[10] Зато је можда боље остати при теоријским поставкама великог руског фолклористе А. Н. Веселовског о 'мотиву' као основном елементу како народне приче тако исто и сваког другог уметничког дела. Под мотивом он разуме „елементарну јединицу приче; обележје мотива јесте његова сликовитост и једночлани схематизам".[11] Иако је ова дефиниција рањива из много праваца, она има ту добру страну што је мотивски материјал овако схваћен сводљив на материјал речничке грађе (исп. опаску о 'једночланом схематизму' мотива, који свакако одговара елементарном семантичком статусу речи), — ово свакако уз услов да занемаримо тзв. синсемантичке речи, а да у обзир узмемо аутосемантичке: оне које позитивно упућују на посебне ванлингвистичке садржаје. Видно је да наша објашњења стреме закључку да збир елемената из којих је састављен садржај текста у крајњој линији одговара његовом лексичком саставу.

6. Да би наша анализа била легална, морамо без дискусије узети да мотивска структура стоји у неком закономерном односу са тематском структуром, свакако разложеном на елементарне састојке. Хоћемо рећи да је неопходно прихватити као тачну тезу да свака аутосемантичка реч упућује на неки ванњски садржај посредством елемената унутрашње семантичке структуре. Јасно је да би тврдња о праволинијском свођењу мотивске структуре на тематску била колико наивна толико неприхватљива. Али ако претпоставимо нпр. да је метафоризација као један од поступака изградње поетског дела заснована на регуларном односу сличности или сл. између њеног закономерног значења и садржаја на који у конкретном случају упућује, онда смо стигли до истине да постоје и закономерни путеви повратног аналитичког успостављања односа између поетског садржаја текста и стварности на коју се односи.

---

[10] Рекло би се да су 'функције' релевантне на синтагматском плану — као фактор развоја датог сижеа; а да се ликовима може приписати релеванција на плану парадигматском — као дистинктивних обележја датог сижеа у односу на друге текстове истог скупа. Али то је друга тема...

[11] А. Н. Веселовски, *Поетика Сюжета*, у: *Собр. работы*, серия 1, томъ 2, кн. 1, Санкт-Петерсбургъ 1913, 1—133. — Цит. по Вл. Пропу, в. претходну фусноту.

2. *Могућности тематске анализе народних пословица*

1. Подсетићемо се да су пословице врста народног стваралаштва. Ми смо их[12] поставили на сечну тачку између поетског, реторичког и дидактичког текста. Тиме смо рекли и то да пословице не подлежу стриктно методологији анализе песничког дела, како опште уметничког тако исто ни фолклорног. Али оне подлежу тој анализи у оној мери у којој су песничка остварења, и у оном свом делу у којем то јесу. Видели смо заправо да има изрека и устаљених израза у Вуковој збирци који не заслужују назив песничког дела у правом смислу речи. Али видели смо и то да пословице у својим врхунским остварењима долазе у сам врх песничке уметности.

2. Питање које смо поставили у ствари се тиче мотивског, а не и тематског састава пословичког текста. Јер, већ смо напоменули да је вањска семантика опште својство сваког знака, што значи да је заједничко уметничком и неуметничком језичком изразу. Тематска анализа, према томе, остварива је у свим доменима језичке активности — код свих структура које се јављају у улози комуникативних средстава. Разлика је само у томе какав је однос вањске и унутрашње семантике: у поетском делу тај однос је нужно неизраван, посредован поетским трансфером лексике. Тиме смо дошли до централног проблема: у којој мери је реч у уметничком тексту, и на који начин, могуће сматрати ознаком тематског садржаја.

2.1. Да бисмо показали о чему се ради, узећемо један исечак из пословичког корпуса — неколико примера из серије пословица са лексемом ’човјек’:

270. Бог не да једном *чоеку* сва добра;

274. Бог не труби за што *чоека* губи;
417. Боље се с *чоеком* побити него с рђом целивати;
422. Боље ти се с *чоеком* убити но с рђом љубити;
493. Валај си и *чоек* и жена;
541. Већега крвника *чоек* нема од рђаве куће и баштине;
561. Вино од лозе, млијеко од козе, *чоек* од *чоека* (ваља);
628. Во се веже за рогове, а *чоек* за језик;
686. Гладну *чоеку* слатке су и дивљаке;
694. Гледај *чоеку* брк а делији трк.

2.1.1. Лексема „(један) чоек” из првог издвојеног случаја упућује на неодређено људско биће, на људску јединку уопште, и инсистира на одређености људске судбине божјом вољом. Та одређеност тиче се материјалних добара, среће и сл., који су људима доступни у ограниченој мери, а та мера је ограничена потребом да сви људи осете божју доброту, али и тежњу да тиме не буду лишени обавезе да живе скромно и са осећа-

[12] Ј. Јовановић, *Синтакса и стилистика народних пословица*, исп. овдашњу напомену бр. 1.

њем да постоје и други око њих. Узношење изнад мере која је постављена са вишег места доводи нас у опасност да будемо кажњени.

2.1.2. У другом примеру „чоек” има нешто друкчије значење: може се тумачити и као индивидуа, али и ако колективни појам људске врсте. Људски непријатељ је „рђава кућа и баштина”, дакле слабо наслеђе — па ма колико њих да је тиме погођено.

2.1.3. У трећем случају „чоек” је употребљен два пута. Први пут значи људско биће, отприлике слично као у већ анализираним изрекама; а у другоме се мисли на човека као носиоца позитивних особина. „Чоек” овде симболизује хумано биће посебних карактеристика.

2.1.4. Следећи пример такође инсистира на извесним посебностима људске врсте у односу на животиње: на њеној способности да говори, али при томе да преузме и обавезу да реч има извесну вредност.

2.1.5. У последњој изреци са нашег списка „чоек” је оличење мушкости.

2.2. И поред све варијације садржаја — реч „човјек” се у општим линијама ипак увек односи на људско биће или врсту, то значи да је тематска структура исказа у детаљу који у њу уноси дата реч ипак на овај или онај начин очувана и препознатљива, без обзира на померања изазвана посебном употребом, метафоричким трансфером, контекстом или сл.

3. *Тематска структура српских народних пословица Вукове збирке*

3.1. О нашој класификацији

1. Бавећи се пословицама са синтаксичког и стилистичког гледишта — уочили смо да оне подлежу и тематској раздеоби,[13] па се може говорити о онима које припадају антрополошкој сфери, биолошкој сфери, сфери неживих ствари и сфери апстрактнијих појмова: релација, особина и радњи. Када ово затим упоредимо са општом раздеобом тематике књижевности као уметности коју је сачинио Далстром[14] — физичка стварност, органски свет, друштвена стварност, људска личност и религија — онда са извесним изненађењем примећујемо високу подударност. Бацимо ли поглед на најближу врсту народног стваралаштва којој се пословице каткада прикључују, са лирском поезијом, видећемо да ова сасвим друкчије поступа у избору тема. Танкоћутни Вл. Недић[15] недвосмислено показује да свака врста лирске народне поезије заправо има строго

---

[13] Исп. ауторкину дисертацију (у штампи), посебно *Тематски регистар* где је материјал раздељен у четири дела: први је насловљен ’Антрополошка сфера’, други — ’Биолошка сфера’, трећи ’Сфера неживих ствари’, и четврта ’Релације, особине, радње’ — дакле сфера апстрактнијих појмова.

[14] C. E. W. L. Dahlstrom, *The Analysis of the Literary Situation*, PMLA 1936, 51. — Цит. по: *Речник књижевних термина*, Институт за уметност и књижевност у Београду и Нолит, Београд 1985, 801.

[15] В. његов предговор у књ.: Вл. Недић, *Антологија народних лирских песама*, друго изд., СКЗ, Београд 1977.

утврђен тематски оквир — и тај моменат је основни при њеној класификацији на љубавну, обредно-обичајну, посленичку, верску итд. Утврђујемо, дакле, да се тематском ширином, свеобухватношћу проблема којима се баве, народне пословице не могу поредити са лирском песмом. Не могу се оне поредити ни са једном врстом уметности или књижевности посебно, него са уметношћу, пре свега књижевном, као таквом.

2. Како схватити ову необичност?

2.1. Корисно је на овом месту позвати се на Михаила Бахтина и његову теорију „дијалога" као темељног творачког принципа — не само у језичкој уметности, него и у језику као појави уопште. Бахтин наиме, говорећи о „речи у роману",[16] а у ствари о функционисању језика у целини, дефинише најпре „традиционално" гледиште по којем „звук и значење" стоје у директној конфронтацији, исијавајући смисао реченог из ствари по себи. „Директна реч, како је схвата традиционална стилистика, у својој оријентисаности на предмет наилази само на отпор самога предмета (на његову неисцрпивост у речи, на његову неизрецивост), али она се на свом путу према предмету не суочава са суштинским и разноликим противдејством туђе речи. Нико је не омета, нико је не оспорава". Затим формулише свој став, изванредно јасно увиђајући значај који у деловању речи има њен живот, њена целокупна историја, сабрано искуство којим влада као унутрашњом моћи, увиђајући исто тако да прошла искуства реч може простим маниром оживети и ставити их на располагање кориснику. То се дешава у судару са другим речима,[17] међу којима Бахтин нарочиту снагу приписује „општим местима".[18] „Јер свака конкретна реч (исказ) — по погођеној Бахтиновој оцени — налази предмет према коме је оријентисана, увек, такорећи, већ проказан, оспорен, оцењен, обавијен копреном која га затамњује или, напротив, светлошћу већ речених туђих речи о њему. Он је обавијен и прожет општим местима, гледиштима, туђим оценама, акцентима".[19]

2.2. Када са овог гледишта промотримо језик у свим његовим функцијама, па и у функцији свакодневне комуникације, постајемо свесни да огољена реч није способна за мисију која јој је намењена — за мисију освешћивања саговорника о вредности, о унутрашњим квалитетима и позицији у свету онога што је предмет разговора. Тек уз помоћ додатних механизама који нам стоје на располагању ако дубље владамо језичком материјом, уз помоћ онога што се у наше време назива бледим и недо-

---

[16] М. Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд 1989, 31.

[17] „Али свака жива реч се не супротставља једнако своме предмету: између речи и предмета, речи и личности која говори, слаже се чврста, често тешко проходна средина других, туђих речи о истом предмету, о истој теми. И реч се може стилски индивидуализовати и обликовати баш у процесу живог узајамног дејства са том специфичном средином".

[18] У његовој књизи посебна пажња посвећена је управо општим местима, „хронотопима", који се сматрају темељним исходиштем уметничке функције језика.

[19] „Оријентисана на свој предмет, реч улази у ту дијалошки узнемирену и напету средину туђих речи, оцена и акцената, уплиће се у њихове сложене узајамне односе, са једнима се стапа, од других се одбија, са трећима се сече; све то може суштински обликовати реч, таложити се у свим њеним смисаоним слојевима, учинити сложенијом њену експресију, утицати на читав стилски облик".

вољно образложеним термином „фразеологија”, језик постаје гибак и функционално способан за дијалог „међу душама”, за оцену предмета о којем се води разговор, за мудру мисао о њему и сл. Пада нам на памет да су пословице најчешћи и најефикаснији облик чувања прошлог искуства речи, да се ово помоћу њих најлакше може активирати и на најразноврсније начине употребити: да бисмо потврдили и појачали сопствено схватање, да бисмо ослабили и оспорили туђе или опште мишљење, да бисмо неког навели да о свему још једном промисли, или да бисмо окрилатили истину коју је изрекао итд.

3. Пословице се, према томе, и на основу свега што рекосмо, могу сматрати општејезичком појавом, топиком свакодневног говора, као и пратиоцем мудре речи. Ту лежи и разлог за њихову општу проширеност у језику свих слојева народа и за свакодневну употребу. Ту лежи разлог и за њихову тематску разноврсност, за то што се показују као пратилац вербализације свих животних проблема и свих настојања човекових да те проблеме на најповољнији начин разреши. Ако не постоји никакав други аргумент за необичну изјаву америчког лингвисте Едварда Сапира: „Језик је најкрупнија и најсвеобухватнија уметност за коју знамо”[20] — довољно је сетити се често изненађујуће, каткада фасцинантне топике садржане у изрекама.

3.2. Пословице као израз народне филозофије

1. „Већина пословица ишла је за општом људском истином”. — Овом кратком глосом Вл. Недић открива[21] и највишу истину о самим народним пословицама. Оне се стварно баве[22] општим темама људске егзистенције и судбине на овоме свету. Елеменат говора који чине изреке, део за који би се на први поглед могло рећи да је сувишан, и да ништа не казује о животу — испада на неки начин највреднији његов састојак. Изреке говору подастиру сећање на „општу људску истину”, која је основица целокупног духовног живота људског.

2. Да бисмо схватили смисао реченога, размотрићемо тематски фонд самих пословица. Најпре ћемо у разматрање узети категорију на први поглед семантички празних заменичких речи. Видећемо да су и оне врло информативне за посматрање суштине пословица. Оне су, напомињемо, врло фреквентна категорија речи у пословицама, која учесталошћу појединих лексема преклапа све остале категорије. Али у њиховој учесталости[23] постоје разлике, и то драстичне.

---

[20] Е. Сапир, *Језик*, Дневник, Нови Сад 1992, 164.

[21] Вл. Недић, *Антологија народних лирских песама*, 27.

[22] На то једносмислено упућује и лексички фонд како је у нашем списку приказан.

[23] Нисмо, наравно, саставили фреквенцијски речник са статистиком речи и цифарским обрачуном удела појединих лексема у целини фонда — али наведене пословице у рубрикама са заменичким речима довољно јасно указују на односе о којима говоримо (Исп.: Ј. Јовановић, *Синтакса и стилистика народних пословица*, в. овдашњу напомену бр. 1).

2.1. Прво што при томе пада у очи је да далеко претеже број примера са упитним заменицама „ко” (и „који”), „што”, „какав” (и „како”), „колик” (и „колико”) и сл. Друго, ове заменице нису употребљене у упитном него скоро искључиво у општем (боље: неодређеном) значењу:

34. Ако је *ко* јачи, но и Бог је свачиј;
94. Ако свој свога и не храни, али тешко оном *ко* га нема да га брани;
119. Ако хоћеш *кого* да познаш, подај му власт (у руке);
227. Благо оном *кого* срећа храни, а тешко оном *кого* снага храни!
228. Благо ономе *ко* дава, а куку *ко* изгледа!

231. Благо томе *који* памети нема!
546. Види онај *који* ведри и облачи;
1199. Ће *који* ниче ту се и обиче;
2065. Како *који* слијепи, све горе гуди;

62. Ако ми *што* можеш на силу узети, не можеш дати;
65. Ако не знаш *што* је слано, знаш што је вруће;
121. Ако чини *што* зна, оно не зна што чини;
124. Ако *што* не би у кусало, не би у гризало;
229. Благо ономе ко *што* зна!
300. Боже дај то *што* бестија мисли!
784. Да Бог ћетету не да оно *што* му отац и мати мисле!

2.2. Наведени примери разврставају се по особености коју објашњавамо у две групе. Прву групу чине они у којима поред упитне не стоји демонстративна заменица, а другу они у којима су ове две речи удружене.

2.2.1. Што се тиче првих, и овлашни поглед на сентенце типа: „Ако је *ко* јачи, но и Бог је свачиј; Ће *који* ниче ту се и обиче; Ако ми *што* можеш на силу узети, не можеш дати” и сл. — довољан је да се уверимо у опште или неодређено значење заменице. „Ко” заиста значи „неко”, „ко било” и сл., т. ј. „свако” ко је у позицији јачега; „који” означава сваког човека као носиоца способности да се прилагоди животном амбијенту и тежњу да се по могућности у њему што дуже задржи; „што” означава било коју ствар које се погођени лишава.

2.2.2. У примерима друге групе демонстратив индивидуализује значење упитне заменице — али га не своди на конкретан случај. „Онај ко” нема свога, у другом случају из прве групе, стварно је индивидуа, али није одређена, него опет било који човек у позицији усамљеника без свога ближњег; „онај који” ведри и облачи је Бог и по општем смислу изреке погађамо конкретни садржај, али не по значењу речи „који”; „оно што” отац и мати мисле детету није ничим у овој синтагми сугерирано, него је делом садржано у „да не да Бог”, а делом је познато из општег искуства.

3. Даље што се може рећи о заменичким речима је сразмерно врло слаба заступљеност демонстративних речи овог реда. У антрополошкој сфери приличан је број примера за „онај”, неколико их је за „тај”, а

„овај” изостаје сасвим. У сфери неживих ствари такође није забележена форма за прво лице „ово”, а друге две су доста добро заступљене. У осталим сферама форма за прво лице је присутна, али у врло малом броју записаних сентенци.

3.1. Не треба доказивати њихов конкретни карактер, па ћемо се задовољити навођењем целокупне грађе да би се сагледао њихов у ствари безначајан удео у целокупности материјала:

3053. Многи су ме сватови водили, али *оваки* поштипачи никад;
5282. Тако ми *овако* кости не горјеле!

3911. *Овамо* је тамо;
4844. Све: не ћу, не ћу, а *овамо* и ногом копа;
Дод. 97. Кокоте, продаћемо те. А има ли тамо земље? Има. Е, тршкати ми тамо, тршкати *овамо*, све ми једно;

3915. *Оволики* ти зијев!
5451. Тако се *оволики* не закаменио!

3.2. Форма другог лица најфреквентнија је у сфери квалитетских значења, али су то значење, и заменички карактер речи ’тако’, затамњени у најобимнијем скупу тих изрека — у клетвама и заклетвама типа:

5149. *Тако* здраво сјутра освануо!
5150. *Тако* имао кога наком себе оставити!
5151. *Тако* имао откуда давати вољноме и невољноме!
5152. *Тако* ја здрав био и ко ми је мио;
5153. *Тако* ја здрав и жив!
5154. *Тако* клијенита не сиђела!
5155. *Тако* магарећу главу не носио!

3.3. Иначе, форма другог лица ван секвенце са демонстративом заиста може имати конкретно значење, и скуп таквих примера улази са онима у којима је употребљено прво лице у доста ограничен инвентар конкретизованих изрека:

108. Ако тај дувар зна, *тако* и ја знам;
853. Да нијеси са мном љетовао, не би *тако* кметовао;
881. Да се нијеси бринуо, не би се *тако* сринуо;
937. Дигни се, *тако* се не мучио као они што међу воду у вино!
1425. Због *такијех* сунце гије;
1932. Кад лажеш, *тако* лажи да и сам мислиш да је истина;
2020. Какав је ко *тако* и чини.

3.4. Форма трећег лица такође се каткад јавља са конкретним значењем, наравно — опет ван преовлађујућих случајева у којима је везана са демонстративом у већ описану секвенцу („С каким си до подне *онаки* си од подне”; „С ким си до подне *онаки* си поподне”; „С ким си *онаки* си”; — ваља гледати на значење заменице, а не на општи смисао изреке, који долази из других праваца), дакле:

4076. *Онај* (текао) с душином, а овај (једе) с дружином;
4077. *Онаки* му је живот као мјесец: часом пун, а часом празан;
4078. *Онакоґа* ни у цијелу стоку владичину нема;
4079. *Онако* ми живљело што је од мога срца пало!
4080. *Онако* се окаљао, да га ни Костурско језеро опрати не може;
4235. Питали Краљевића Марка како је постао (*онаки*) јунак, а он одговорио да је научио од ђеце и паса: „Најбоље псето кад побјегне, сва пашчад, и најгора, трче за њим; а најгоре кад се упре, ни најјача не смију ласно на њега; а тако исто бива и ђеца кад се бију".

4. Враћајући се основном смеру наше расправе, покушаћемо да утврдимо темељна начела народне филозофије како и уколико су препознатљива из нашег каталога[24] пословичких речи. У ствари, мислимо да је објашњење врло једноставно наћи: појмови који су човеку најчешће на уму, најчешће су и на језику. Најфреквентније речи његовог паремиолошког фонда носиоци су заветних порука једног колектива.

4.1. По томе рачунајући, о филозофији српског народа могуће је расправљати као о антропоцентричном систему — јер убедљиво најчешћи предмет о којем оне говоре је човек. Човек се као биолошко и хумано биће именује истим средством: истом именичком речју „човјек" (и „људи"); а када се мисли на општи појам људског бића, лица и сл., употребљавају се и заменичке речи „ко", „који", „неко" и сл., зависно од перспективе означавања и односа у конструкцији у којој се обележавање догађа.

4.1.1. У човека се може имати поверење и кад нам није најближи, и кад смо му скривили или сл., али ако је „човек". Тада смо спремни да се на њега ослонимо, да се са њим и у добру и у злу нађемо, да се сукобимо итд., али смо сигурни да нам неће учинити никакво зло. У супротном, међутим, морамо се пазити:

417. Боље се с *чоеком* побити него с рђом целивати;
422. Боље ти се с *чоеком* убити но с рђом љубити;
820. Дај ми *чоека*, па ми с њим и очи извади;
1055. Док *чоек* с *чоеком* врећу брашна не изије, не може га познати;
1107. Дрво се на дрво наслања, а *чоек* на *чоека*;
1708. И пас и *чоек*;
1954. Кад пси буду људи онда ћеш и ти бити *чоек*;
1982. Кад с лукавим *чоеком* посла имаш, пази на себе;
2136. Као да није од *чоека* пао;
2932. Љуцки *чоек* љуцки говори, а поган погански;
3698. Није сваки *чоек*, који гаће носи.

4.1.2. Ипак, народна мудрост препоручује опрез према ближњем, све док нисмо сигурни какав је он и ко је он — јер нас наивно поверење у лажно пријатељство може скупо стајати (Исп: „Сачувај ме, Боже, од

[24] Тај каталог заиста пружа кључ за овакво истраживање, и он се налази у фреквенцијским омерима речи. Упућујемо поново на *Тематски регистар пословица* у: Ј. Јовановић, *Синтакса и стилистика народних пословица*, исп. овдашњу напомену бр. 1.

пријатеља, а од непријатеља ћу се и сам чувати; Нит' има мору мјере, ни у *људима* вјере"). А упознати човека није ни једноставан ни лак посао:

1979. Кад се *чоек* шта прихвати онога нек се држи;
6164. *Чоек* чоека не може познати док са њиме не изједе онолико соли колико у зубима може одићи.

4.2. Други по важности ослонац народне филозофије садржане у пословицама је Бог. Представа о Богу само се каткада приближава религијској представи коју проповеда јеванђељски текст.

4.2.1. Мислимо на слику Бога као оличења добра и моћи да одржи власт добра над злим:

257. *Бог* зна како ваљаде;
261. *Бог* је јак;
262. *Бог* је јакостан!
266. *Бог* је стари давалац;
267. *Бог* је стари чудотворац;
4498. Прије ће мати заборавити своје рођење него *Бог* своје створење;
4705. Сам *Бог* нема господара;
4706. Сам је *Бог* без гријеха;
4908. Сила је у *Бога* (једнога).

4.2.2. Понекад се стиче утисак да у дубини религијског бића народског још увек живе прастари многобожачки назори, којима су осенчени атрибути приписани хришћанском Богу. Ту је најпре чувена изрека о осветољубивости Бога:

275. *Бог* ником дужан не остаје;

а затим и мало поспрдна парабола о баби и њеној представи Бога као „зла":

Т. 1. Бако, вјерујеш ли у **Бога**? И вјерујем и не вјерујем. А бојиш ли га се? Ко се не би зла бојао?

4.2.3. Исту архаичну ноту вероватно је могуће открити и у позадини оних изрека које пружају нешто резервисанију слику о божјој моћи, пре свега у односу на свеце као његове сараднике или учеснике у његовој власти, али и у мисли да има више богова, те да је онај из монотеистичке религије само један од њих:

1950. Кад не ће *Бог*, не ће ни свети;
2360. Који је *Бог* дао ово, даће и оно друго;
2428. Коме *Бог* оном и сви свеци.

4.2.4. Оваква представа допуњена је и извесним општим неповерењем које смо приметили и према ближњем, а које се преноси и у област

божје свемоћи. Творац неких изрека препоручује слушаоцу да се најпре сабере и уложи напор, па тек онда да помисли на божју помоћ:

246. *Бог̄* говори: Помози се сам(,) помоћ' ћу те и ја;
946. Добар је *Бог̄* (али су и ђаволи јаки)!
295. *Бог̄у* се моли, али бријегу греби;
1050. Док се чоек чува, и *Бог̄* га чува;
2604. Ко се чува и *Бог̄* га чува;
4369. Порадивши *Бог̄* ће дати;
4605. Ради, па ћу ти и ја помоћи, вели Господин *Бог̄*;
4606. Радиши *Бог̄* помаже.

4.2.5. Неповерење се шири и на божју вољу, и изражава као сумња у спремност свемогућег да човеку стварно буде од помоћи у невољи. Чак се из позадине пробија глас о Богу као силнику који злоупотребљава своју моћ да би најпре себи угодио:

254. *Бог̄* је дао, а цар нема шта узети;
263. *Бог̄* је најприје себе браду оставио;
283. *Бог̄* срећу дијели, а ашчија чорбу;
284. *Бог̄* срећу дијели, а Влахиња сурутку.

4.2.6. Све се ово може схватити и као горка иронија оних које је свет презрео а Бог оставио, и који немају шта изгубити нити могу наћи пут из безизлаза. Остаје само шала на сопствени рачун и на рачун свега чиме се свет теши у невољи:

11. Ако га *Бог̄* зна колико ја, зло по њ;
264. *Бог̄* је пандур, секо!
896. Даће *Бог̄* гаће, али не знам кад ће;
4053. Около, *Бог̄о*, у кућу ђаволе!
4976. Скоро *Бог̄* да!

4.2.7. Ироничним тоном пропраћена је оцена пасивне побожности која онога који се иза побожности крије од напора за опстанак, заправо води просјачком штапу:

693. Гледајући на *Бога̄*, / Одох просит' за Бога;
2255. Ко гледа на *Бога̄*, иште за *Бога̄*.

4.2.8. Иронијом је праћена и оцена сопственог незавидног положаја у васељени, а то се у шали приписује сопственој невештини или самовољи:

755. Грди *Боже*, имаш и кога!
778. Да *Бог̄* да! али како ја знам;
863. Дао *Бог̄*, али није имао коме.

4.2.9. И уопште шала на рачун свега, па и најсветијег принципа није знак ни безверја ни дивљачке самоуверености, него средство да се

глава држи изнад воде и онда кад изгледа да нема спасења, да се сачува присуство духа и кад изгледа да је пропаст неизбежна. Шала је израз здравог односа према себи, моћ и воља да се спозна истина, и храброст да се она прихвати — па чак и да јој се веже звонце око врата ради општег увесељења:

27. Ако је и *Богу*, много је;
1317. За *Бога* просити, а за душу дијелити (није право);
1508. Зна *Бог* чије масло у кандилу гори;
1944. Кад му *Бог* ништа не ће, прођи га се и ти;
2713. Крсте носити а *Бога* молити много је;
3308. Не боји са свака шуша *Бога*, него батине;
3825. Ни убиј, *Боже*, мимо свијет, ни помози, Боже, мимо свијет;
4429. Правога *Боже*!
5995. Хајде с ђаволом! — А ти брате с *Богом*; па ђе се срели ту се промијенили;
6006. Хвала, *Боже*, и на чорби, а месо ћу одспавати;
Дод. 86. Кад лупеж лупежу што украде, и сам се *Бог* смије.

4.3. Божји пандан Ђаво није тако често помињан као Бог, али није занемарен у народним пословицама. За разлику од Бога, он је представљен више шаљивим него озбиљним тоном, више сажаљивим него поништавајућим речником, више узгред него пажљиво оцртаним сликама.

4.3.1. Наравно, уверење о злочестој природи ђавољој, и о казни која га чека, и у пословицама је врло јасно формулисано, као и у свакодневном мишљењу:

1148. *Ђаволу* пакла не манка;
1149. *Ђаво* не оре и не копа, већ све о злу мисли и ради;
6028. Ходи *ђаволе* од мене и од моје душе!

4.3.2. Но при томе стваралац изрека није и без сажаљења за онога коме је зла судбина унапред одређена, и није кадар да је избегне. Зато је иронија донекле ублажена сетом, чак и благонаклоношћу, када се говори о том невољнику:

965. Добро је (кашто) и *ђаволу* свијећу запалити;
1581. И *ђаво* душу причека;
1582. И *ђаво* зна што је право (али не ће да чини);
1583. И *ђаво* кад говори право, ваља му дати разлог;
3615. Ни *ђаво* није онако црн као што људи говоре;
Дод. 57. *Ђаво* није да се не поправи, а анђео није да не погријеши.

4.3.3. Ироничан је народни стваралац према ђаволу када га затекне где се мучи без смисла и сврхе и кад нема довољно виспреності и вештине да се ослободи муке:

2720. Кубури као *ђаво* у паклу;
3132. Мучи се као *ђаво* у плиткој води;
3156. Награисао као *ђаво* на Велики петак;

5805. Узврдао се као *ђаво* испред грома;
5849. Укубурио као *ђаво* на плиткој води.

4.3.4. И иначе је лик ђавола присутан у пословицама шаљиве садржине, чешће сам, а ређе у друштву са вештим препреденком, са попом, или пак са бабом:

268. Бог је шалу *оставио*, а ђаво цркву;
946. Добар је Бог (али су и *ђаволи* јаки)!
1168. Ће *ђаво* не може што свршити онђе бабу пошаље;
1512. Зна *ђавола* на леду потковати;
2807. Ласно је (*ђаволу*) у риту свирати (у карабље);
3130. Мучањем се *ђаво* мучи;
3174. На једну страну *ђаво*, а на другу баба, па ко натегне;
3287. Не би *ђаволу* нож дао да се закоље;
3352. Не дави се *ђаво* маслом;
3411. Неки се *ђаво* боји крста, а неки тојаге;
Дод. 53. Добро дошао кад те *ђаво* донио!
Т. 81. Куд гођ се *ђаволи* гоне, до попа се догоне.

4.4. Следећи стуб народне филозофије јесте појам „доброга" („добро" и „боље" са сродним облицима).

4.4.1. Добро је благодат када се нађе и у стварима и у људској природи, и у божјем давању:

122. Ако чоек не може бити лијеп и богат као што би ћео, може бити *добар* и поштен;
428. Бољи је *добар* глас него златан пас;
943. *Добар* глас далеко иде, а зао још даље;
945. *Добар* еспап ласно купца нађе;
310. *Боља* је унча памети него сто литара снаге;
330. *Боља* је унча ума него сто бадања мозга.

4.4.2. Са већ описаним неповерењем према ближњем, народни стваралац опомиње на опрез против лажне доброте:

1375. Зао спахија оћера једну краву, а *добар* двије;
2355. Ко је себи зао, како ће другом бити *добар*?
2803. Ласно је бити с туђијем *добар*;
2826. Ласно је туђим добром *добар* бити;
3668. Није никаква мајсторија међу *добрима* добар бити;
5128. С туђим *добром добар* бити.

4.5. И за „зло" (и „горе") нашло се исто толико места у паремиолошкој грађи српских народних пословица колико и за добро:

654. Вуц' се *зло* из куће!
943. Добар глас далеко иде, а *зао* још даље;
1369. *Зао* горег побратио;
1370. *Зао* је, и гору је задерао;

1371. *Зао* је комшија велико зло;
1379. *Зао* чоек с тобом једе и пије, а јаму ти копа;
1485. *Зло* брзо дође а полако пође;
1494. *Зло* рађење готово суђење;
1495. *Зло* се даље чује него добро.

4.5.1. Стваралац пословица и овом приликом упозорава на опрез према ближњем, јер овај каткада има снаге и дрскости да нама нанесе зло ради сопственог добра:

1024. Докле не би коме *зло*, не би некоме добро;
1025. Докле некоме не буде *жље*, не може некоме да буде добро.

4.5.2. Ако постоји лек против зла, то је само зло, и очито ништа више:

1496. *Зло* се злим ћера;
1498. *Зло* чинила Ђурђева Јерина, / Зло чинила, горе дочекала;
1499. *Зло* чинио, сијасет примио;
1500. *Зло* чинити а добру се надати није могуће.

4.5.3. Зло је једина ствар на овоме свету пред којом народни стваралац остаје нем, без воље да се шали, и без ироничног набоја, слеђен сазнањем да је пред нечим немоћан, да је снага његове мишице и речи без дејства. Само у неким изрекама осећа се известан призвук ако не иронијских, онда бар ведријих тонова, налик на пристајање и на такву невољу да се са злим живи, да се зла судбина без роптања подноси:

625. Воли своје *зло* него туђе добро;
911. Два се *зла* чоека могу свадити, ма два ручка никад;
913. Два ће се *зла* друга свадити, а два ручка не ће;
1628. И *зла* (је) жена добра жена;
1996. Кад ћу пити, а *зло* бити, / А не пити, а *зло* бити; / Волим пити па *зло* бити.

5. Два међусобно оштро супротстављена начела и њихови носиоци — Бог као творац и заштитник добра, и ђаво као пропагатор зла — укрштају се и пресецају на животном простору на који је осуђен човек. Они тај простор чине нестабилним и несигурним стаништем, пуним опасности и честих обрта. Судбина човекова је тешка и непредвидива. Да ли за утеху или заштиту, да ли са стварним циљем или случајно, тек човек — према ономе што се може ишчитати из нашег каталога — нашао је себи још два ослонца у животу. То су његова кућа — и његов пас.

5.1. Кућа и кућиште, ако не пружају заштиту од зла, ипак човеку дају какво-такво прибежиште.

5.1.1. Зато стваралац пословица слави кућу као ретко шта на свету:

748. Гради *кућу* у сваком мјесту;
2779. *Кућни* је праг највећа планина;

3071. Моја *кућа* моја слобода;
3072. Моја *кућица* моја слободица;
3101. Мртва чоека четворица из његове *куће* носе;
3440. Нема господства ђе му га *кућа* не даје;
4733. Свагђе је добро, ал' је код *куће* најбоље;
4879. Своја *кућица* своја вољица;
4880. Своја *кућица* своја слободичица;
4890. Свуда је проћи, ал' је *кући* доћи;
6298. Што *кући* ваља (ни) у цркву се не даје.

5.1.2. Кућа ипак није све што човеку треба, и није у сваком погледу добро. Кући припада добра баштина, а и домаћин који ће њоме управљати:

541. Већега крвника чоек нема од рђаве *куће* и баштине;
806. Да је *кућа* добра, и вук би је имао;
2304. Ко има лијепу *кућу* и лијепу жену, није господар од ње;
2778. *Куће* колико те може покрити, а баштине колико ти око види;
5545. Тешко *кући* без чоека а огњишту без хреба!
5546. Тешко *кући* ђе није госпара, / А баштини ђе није пудара!
5547. Тешко *кући* на младој старјешини!
Дод. 43. Господар *кућу* гради.

5.2. Пас није ни хранитељ као крава, ни сигуран пратилац на путу и заштитник у рату као коњ, ни умиљат као мачка, ни весео као петао. Па ипак је народном ствараоцу био на уснама чешће него сва жива бића која га окружују.

5.2.1. Творац изрека не даје нимало ласкаве оцене свога животног сапутника. Можда чак није ни нарочито објективан у оцени квалитета свога верног пратиоца:

441. Бос као *пас*;
676. Гладан као *псешо*;
678. Гладан *пас* о комадићу сања;
1305. Живи као ничиј *пас* поред сокака;
1327. Завукао се као црвљив *пас* (у коров);
1373. Зао као *пас*;
1594. Извалио се као *пас*;
4206. *Пас* псу брат.

5.2.2. У једној пословици забележена је похвала, и то зачудо пасјој брзини, а у некима се посредно пажња скреће на његову верност:

466. Брз као *пас*.

1913. Кад идеш вуку на част, поведи *пса* уза се;
1938. Кад матор *пас* лаје (онда) ваља виђети шта је;
1984. Кад стари *пас* лаје, ваља виђет' шта је;
5095. Стар *пас* кад лаје, свјет даје.

5.2.3. Насупрот томе, у више изрека пас се оптужује за неверност и сл. Нисмо сигурни да господар тиме више себе не исказује као необјективног судију него свог многовековног сапатника као рђаво друштво:

3339. Не вјеруј сну, колико ни *пису*;
3544. Не слушај, Боже, што *пас* лаје;
3828. Ни у лакомца мјере, ни у *паса* вјере;
4198. *Пасја* вјера;
4199. *Пасја* вјера осим крста;
5038. Сну колико ни *пису* не ваља вјеровати;
6331. Што *пас* лаје, вјетар носи;
6332. Што *пас* на звијезде лаје то Бог не слуша.

1795. Ја *псето* из бунара вадим, а оно ме уједа;
4283. Подај *псету* кост (да глође) да не лаје на тебе;
6041. Храни *псето* да те ује.

4. *Уместо закључка*

1. Можда је на овом месту најједноставније описати наш утисак о стању нашег сопственог сазнања о народним пословицама пошто смо прегледали део грађе и описали опште односе у њој. Чини се да су извесне ствари постале јасније. Јасније је пре свега какав је по карактеру стваралац прегледаног корпуса народних пословица, и какви су његови основни животни назори.

2. Карактерише га пре свега здрав поглед на живот и свет, на себе, природу и Бога. Карактеришу га затим, здрав дух и склоност да се добру радује, а да се злу супротстави хумором, ако других средстава нема. Карактерише га и поштовање према ономе што има, борба да то очува и прошири; али да не очајава ако остане без иметка (Исп.: „Кад *кућа* гори, барем да се чоек огрије”).

3. Карактерише га, на крају, и извесна резервисаност према свему, пре свега према своме ближњем, а затим и према добру, према Богу, према ономе што види, што чује и што зна. Карактерише га, после свега, и висока свест о себи, отворен поглед за сопствене могућности и слабости — али и вера у сопствени опстанак упркос свему: здрав оптимизам без претеривања у било чему.

Jelena Jovanović

ABOUT THE PROVERBS SUBJECT MATTER

S u m m a r y

The subject matter of the proverbs is dissectable on the basis of the lexical contents and in the first place on the basis of the noun words, but then adjective, as well as verbal ones and the some others. Lexicographic fund and its classification are a good strategy point for creating a picture about thematic fields.

UDC 821.163.42-2.09 Palmotić J.
821.163.41-95

НАРОДНЕ ПОСЛОВИЦЕ У МЕЛОДРАМАМА ЏОНА ПАЛМОТИЋА

Бојан Ђорђевић

Ненаду Љубинковићу

САЖЕТАК: У раду се разматрају начини коришћења и модификације народних пословица у мелодрамама дубровачког песника Џона Палмотића (1607—1657). Долази се до закључка да, како год да је приступао усменом извору у виду пословица (дословно навођење, прерада или алузија), Палмотић је увек пословице природно и са несумњивом вештином уткивао у своје стихове. У тој испреплетености барокне поетике и поетике усменог стварања лежи највећа вредност Палмотићевих мелодрама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мелодрама, пословице, сентенце, извори, утицаји, прерада

Нема дубровачког писца који у својим делима није употребљавао народне пословице. Нема, заправо, писца који није својим делом желео, између осталог, да поучи, а ту му је пословица била од највеће помоћи. Па као што су то чинили његови ренесансни претходници, и барокни савременици, није то пропуштао да чини, и у већој мери него други, дубровачки песник Џоно Палмотић (1607—1657). Радио је он то нарочито у својим многобројним мелодрамама, да појача утисак, да убедљивијом учини поуку, да дâ више животности својим често бескрвним ликовима. Добар део тих пословица, међутим, су у ствари библијске, у народу прихваћене, сентенце, које је Палмотић, који је одлично познавао Свето писмо, вероватно лако и без посебног домишљања уносио у своје драме.[1] Највећи број сентенци у мелодрамама Џона Палмотића је, ипак, одјек народне мудрости, наравно на онај начин како је то могао да осети и модификује један, у свом најдубљем бићу барокни човек и песник. Те

[1] О овоме видети нашу ранију студију: Бојан Ђорђевић, *Сентенце из Светог Писма у мелодрамама Џона Палмотића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 26/1, Београд 1997, 275—282.

пословице Палмотић је без сумње слушао у народу, о њима размишљао и њима се користио. Њихова употреба бивала је свакад промишљена, и сводила се на три основна модела.

1.

Један број народних пословица налазимо у Палмотићевим мелодрамама значајно измењене и модификоване, прилагођене како стиховној конструкцији, тако и тематици одређене драме. У ономе што жели да искаже песник се додуше испомаже народним пословицама, али његова сентенца не прилагођава се усменом стилу, него обратно — пословица се у његовим стиховима препознаје тек као мање или више далеки рефлекс језгровите народне мудрости. Приметно је то нарочито, и не случајно, када Палмотић пева о божјој сили, правди и мудрости, гонећи Дубровчане да се замисле над својим поступцима и да своју судбину повере Творцу. Песник ће их подсећати да је божја милост велика, и да никада није оставила немоћне и унесрећене без помоћи:

Десница је божје моћи
свијем потребнијем блага и мила,
и није вику без помоћи
праву чељад оставила.

(*Даница*, 3257—3260)[2]

Бог ће помоћи храбрима и поузданима у вери:

Вишњи онезијех згар помага,
ки храбрено срце кажу...

(*Аталанта*, 785—786)

Али и грешницима који се покају:

божја милос од свијех виша,
вазда молбе приклоните
покајана срца слиша.

(*Алчина*, 1238—1240)

Зато се човек не сме уздати у варљиве слике овостране, земаљске моћи, пуне таштине и лудости, него своје наде, и своје мисли, треба окренути Свевишњем:

Веле се је боље уздати
у владаоца небескога,

[2] Цитирамо према издању: *Djela Gjona Gjora Palmotića I*, Stari pisci hrvatski XII, JAZU, Zagreb 1882; *Djela Gjona Gjora Palmotića II*, Stari pisci hrvatski XIII, JAZU, Zagreb 1883.

него лудо вјеровати
поглавицам свијета овога.

(*Даница*, 3477—3480)

Јер, „што Бог хоће, тој ће бити” (*Лавинија*, 1184). Људско делање без његове помоћи не вреди:

Добар се почетак
не може зазвати
гди божје части зрак
не почне сивати.

(*Павлимир*, 2814—2817)

Али та помоћ се мора заслужити и песник опомиње да се инаћењем са Богом не може ништа постићи сем несреће, што ће најбоље осетити Турно, у мелодрами *Лавинија*, који не слуша мудри савет:

Не мож’ имат добре згоде
божјој вољи супротива...

(*Лавинија*, 1127—1128)

пошто Бог уме сурово да казни таште и охоле, који делају без разума и вере:

Жестоци су божји суди
више ствари без разлога...

(*Елена*, 1152—1153)

Сублимисану, ову филозофију находимо на крају мелодраме *Лавинија*. Колико сад ово има везе са оним што о истим проблемима: греху и врлини, таштини и скромности, охолости и кајању, казни и награди, о самоме Богу најзад, мисли народ чији је живот и обичаје наш песник добро познавао?[3] Тај народ је своју филозофију о томе сажео до крајњих граница. Суштина се налази управо у дубровачкој пословици која вели да „бог срећу дијели” (Дан, 212).[4] Ништа што можемо наћи у Вуковој збирци није ништа друго него разрада ове пословице: „Сила је у Бога” (Вук, 4908),[5] „Правда је у Бога” (Вук, 4425), „Залуду се чоек чува, ако га Бог не ушчува” (Вук, 1354), „Благо томе коме Бог помага” (Вук, 232),

---

[3] О Палмотићевој блискости са људима из дубровачког залеђа, где је службовао као функционер Дубровачке републике, видети: Мирослав Пантић, *Два прилога за историју наше старије књижевности и културе. 2 Једна необјављена песма Џона Палмотића*, Студије и грађа за историју књижевности 1, Институт за књижевност и уметност, Београд 1980, 30—44.

[4] Цитирано према издању: Gjuro Daničić, *Poslovice*, u Zagrebu 1871. Наводи се редни број пословице у Даничићевој збирци.

[5] Цитирано према издању: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пословице* /приредио Мирослав Пантић; у: *Сабрана дела Вука Ст. Караџића*, књига девета, Просвета, Београд 1964. Наводи се редни број пословице.

па и она са претећим тоном: „Бог ником дужан не остаје” (Вук, 275), те она која нуди утеху: „Прије ће мати заборавити своје рођење, него Бог своје створење” (Вук, 4498).

Како видимо, пословице у оваквом облику не налазимо код Палмотића, па опет их је, са сигурношћу то можемо рећи, ове или сличне, песник имао на уму када је упућивао поруку гледаоцима својих мелодрама. Јер, када упозорава да нема људског дела без божје воље, он заправо зна, као и мудрац из народа, да су и срећа и сила и правда заправо божји атрибути! Зна он да је срећан једино онај коме Бог помаже, а зна и каква казна чека таште и охоле.

На овакав начин ће Палмотић са пословицама поступати још много пута, песнички их надограђујући, осмишљавајући, барокно китећи и допуњавајући их. Рецимо, пословице о времену које је неумитно и које указује на пролазност као основну категорију и особину свега земаљског, па наравно и људи, нису ретке и налазимо их, рецимо, у Даничићевој збирци: „Бријеме све направља” (Дан, 328), „Све бријеме направља” (Дан, 4380), „Сваког вријеме направља” (Дан, 4368), „На хипу се вријеме врти” (Дан, 2404). Једну такву, можда најближу Палмотићевом барокном осећању, забележио је Вук: „Време гради, време разграђује” (Вук, 637). Код Вука налазимо и песнички облик пословице: „Лете данци као ријека, а годишта као ништа” (Вук, 2844).[6] Исто то ће, само у барокно разуђеним двоструко римованим дванаестерцима, који пристају његовој резонерској улози, у *Дошастју од Енее к Анкизу његову оцу* да Анкизе објасни своме сину Енеји, указујући му, у пророчкој визији, на будући успон и пад Рима:

Ну вријеме крила има, кијем часом пролијета,
вјечнијем је очима дан један сто љета.
Часом све проходи, и часом на свијети
постану народи и буду доспети.

(*Дошастје*..., 968—971)

Када упозорава да је не само грех него и смртна опасност љубити „нехарну диклу” и „невјерну вилу” (*Даница*, 2231—2234), Палмотић само имплицитно понавља савет који даје народна мудрост: „Од зле жене браду у шаке /бјежи/” (Вук, 3963). У истој мелодрами Палмотић је жену „обдарио” још једном особином — брбљивошћу:

Кад некрепка једна жена
зна која год тва скровита
тај ствар није покривена,
свему свијету нег очита.

(*Даница*, 2335—2338)

---

[6] Оваква пословица, у сажетом облику, позната је из римског доба: „Tempus fugit”. Цитирано према: Zvonimir Doroghy, *Blago latinskoga jezika*, SNL, Zagreb 1986, под редним бројем 347. Пролазност је тако доживљавао и Вергилије у *Георгикама* (III, 284): „Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus”. Према издању: Vergils, *Gedichte. Erstes Bändchen: Bukolika und Georgika*, Berlin, 1907 205.

Додуше, изгледа да се Палмотић овде оградио и да говори само о „некрепкој” и „худој” жени, али њему није могла бити непозната народна традиција која жену — сваку, и без разлике — види као опасно брбљиву. Зато је разумљиво што је „гори женски језик, но турска сабља” (Вук, 730); што Дубровчани, без много скрупула, и сурово, говоре да је „жена само добра та која језика не има” (Дан, 5922); и што постоји уверење да „жена неће казати оно што не чује” (Скарпа, 588).[7] Све то на истом је трагу са мрачним Хрвојевим размишљањима у четвртом чину *Данице*. Исто тако, када тај злобни силник жели да оправда Јеринино убиство, он се служи добро познатим, и тек незнатно варираним, метафорама о узалудности неког посла:

Сије жале,[8] и тјера
плах вјетар, тко цијени,
да може бит вјера
некрепкој у жени.

(*Даница*, 2713—2716)

Дубровчани добро знају да „исто су огањ, жена и море, а истом ријечи их везат’ нико не море” (Дан, 1206). Алтести је, такође, записао изреку: „Упиши на леду, и прићи к огњу” (Алт, 46),[9] а говорити узалудно одвајкада се означава метафором: „Бесједи у вјетар” (Вук, 167). Исте метафоре употребио је Палмотић и у мелодрами *Алчина*, само што се сад и он интимно слаже са том мудрошћу, и поверава хору да је казује:

Сије по жалу, по мору оре,
по планини вјетар тјера,
тко год сцијени, да се вјера
наћи у блудној жени море.

(*Алчина*, 889—892)

Колико Палмотић проширује једну пословицу, у жељи да је актуелизује, прилагоди условима и потребама свога града и гледалаца, види се у *Дошастју*, где он, опет дајући реч Анкизу, *закон* што долази од *разума* („разлога”) види као темељ успешне владавине и стабилне државе:

У којој држави, кога год сред града,
закон се постави, ки суди и влада,
тој се прем с разлогом честито краљује,
тој је власт прид богом, тој се вик мирује.

(*Дошастје*, 1312—1315)

---

[7] Цитирано према: Vicko Juraj Skarpa, *Hrvatske narodne poslovice*, Hrvatska tiskara, Šibenik 1909. Наводи це редни број пословице у збирци.

[8] Ово је дословно преузета латинска сентенца: „Litus arare” (Doroghy, 184).

[9] Према: Иван Алтести, *Рукопис народних пословица*, Богишићева библиотека у Цавтату, Кутија III, 21. Ове пословице љубазно нам је уступио академик Мирослав Пантић.

А то није ништа друго него анафорички проширена пословица коју Дубровчани одавно знају и памте: „Разлог је први закон” (Дан, 3920).

Но, Палмотић неће увек у кумулацији слика и барокној игри речима да скрива своје изворе. Некад ће те изворе из усмене књижевности једноставно да преведе”. Па када Цаптислава каже: „Слаба је љубав раздвојена” (*Цаптислава*, 1815), она не изражава ништа што већ није исказано опште познатом, па и у Дубровнику и околини радо понављаном пословицом: „Ако око не види, срце не жуди” (Дан, 87), или у још познатијем виду: „Далеко од очи, далеко од срца” (Дан, 502). Овако ће Палмотић са пословицама поступати и у другим приликама. Када говори о части:

Витезу тврђе ствари
бојне од части није на свити...

(*Ипсипиле*, 443—444)

он на уму има поуку која је до нас, преко Вука, дошла у сигурно доста измењеном виду: „Благо добром чину и свијетлом образу” (Вук, 223). Или ће само пословицу: „Тко друзијех срамоти, себе не части” (Дан, 4742), дату у негацији, изрећи афирмативно:

јер тко части знане људе,
част самому себи дава.

(*Натјецање*, 955—956)

Када говори о користољубљу као мотиву за пријатељство: „За господством вас свијет греде” (*Даница*, 272), песник варира дубровачку пословицу: „За срећом пријатељство јаше” (Дан, 5579); исто то ће учинити да би истакао колико је злато моћно средство обмане и тираније, што зна и пословица: „Злато гди господује, разлог се не чује” (Дан, 5844):

На злату се таже и миту
и божице и богови.

(*Елена*, 39—40)[10]

И кад афирмише скромност:

Изврснос је моћ живјети
с малијем...

(*Дошастје*, 1598—1599)

[10] Сличну сентенцу налазимо у Вергилијевој *Енеиди* (III, 57): „Auri sacra fames”. P. Vergilii Maronis, *Aeneidos*, Lipsiae, MDCCCXCIV, 328. Међутим, много је значајније што је својом посланицом Палмотића нагнао да размишља о свемоћи злата нико други до Стијепо Градић, па нам ова сличност указује још једном на дубоку песникову привржености свом каснијем биографу: „Auri insana fames et avarae insania mentis / Ad quod non homines cogis, iniqua, scelus!” Видети: Milivoj Šrepel, *Latinske pjesme Junija Palmotića*, Građa JAZU I, 1897, 37.

И када критикује човекову вечно незадовољну и незахвалну природу:

У ниједном добру од свита
човјек миран није у себи...

(*Лавинија*, 195—196)

Палмотић имплицитно Дубровчане подсећа на пословицу: „Не има ништа кому ништа није доста” (Дан, 2657).

Дубровачка пословица вели: „Боље бит глава од мале рибе, него куда од велике” (Алт, 79; Дан, 245). У Скарпиној збирци читамо: „Боље је бити у селу кнез, него у граду без пинез” (Скарпа, 439), а Вук је забележио црногорску варијанту: „Боље је бити господар од поља него слуга у Нови” (Вук, 339). Данас уобичајени облик: „Боље први у селу него други у граду” није фиксиран у многим збиркама. Није у збиркама, али јесте у Палмотићевом *Дошашћу*, и то нам говори да је пословица у оваквом облику заправо веома стара, и да је морала да постоји још пре најмање три и по века:

Ко је вриједан већу хвалу,
сцијени и већу час и дику,
први у граду бити малу,
него други у велику.

(*Дошашће*, 1050—1053)

„Лијепо је благо мир на свијети”, изразиће Палмотић у *Алчини* (93) следеће пословице: „Гдје је мир, ту је пир” (Дан, 800); „Блажен мир” (Скарпа, 397); „Мир је дар божји” (Скарпа, 398); док ће за опомену колика је штета од кавге и неслоге, за коју је народном уму довољно да каже: „Ни за кога није добра кавга” (Вук, 3616), песнику поново бити потребно нешто више стихова:

Неугодна гди је смећа
у штетном немиру,
краљества највећа
губе се и затиру.

(*Нашјецање*, 41—44)

Када је у *Акилу* упозоравао на притворност и превару:

љута змија често уиједа
у мекахној скровна трави...

(*Акиле*, 523—524)

онда је песник могао ићи трагом народне пословице: „Змија кад се свуче најгоре уије” (Дан, 5886), као што је исто тако могао ићи трагом Вергилијевих *Буколика* (III, 93): „Latet anguis in herba”.[11] Али о таквој диле-

[11] Vergils, *Gedichte*..., 44.

ми нема говора када упозорава на неискуство, наглост и неразборитост младости, што је такође омиљена барокна тема:

млado је срце лакше од пера
кијем сваки вјетар вије.

(*Елена*, 772—773)

То је, само нешто измењена, пословица коју зна и бележи Ферић у *Adagia illyricae linguae fabulis explicata*: „Младос, плахос", и коју код Вука налазимо у том виду (Вук, 3045), али и у истом значењу, тек мало измењену, преузету од Мушкатировића:[12] „Младо лудо" (Мушк, 80; Вук, 3040) и: „Младост је лудост" (Вук, 3044). Таква младост, уколико јој се не поставе границе и остави јој се на вољу да располаже собом, може донети не само незгоде, него и бити опасна — и по себе и по друге. Опет, дакле, барокни мотив, и опет он код Палмотића кореспондира са народном мудрошћу: „Млађем на вољу, а себе на невољу" (Вук, 3047):

У младца се спустит плаха,
несвијесну је го мач дати...

(*Елена*, 1406—1407)

Понекад, међутим, и поред све моралности, човекољубља и хришћанске скромности, у Палмотићевим мелодрамама, и чак не увек у негативном контексту, пробије одјек оне познате мисли да је кошуља ближа од капута, као кад се у мелодрами *Даница* вели:

Час је и разлог веће свога
но туђина узвисити.

(*Даница*, 1745—1746)

или кад, готово витешком филозофијом у *Дошашћу*, Палмотић користи дубровачку пословицу: „Разборство је узет' што мо'ш" (Дан, 3915), која се код њега не исцрпљује у изворноме значењу, него казује да је вредно узети само оно чему и други теже (*Дошашће*, 1070—1071).

2.

Други начин на који се Палмотић користи пословицама из народа јесте да их тек у неком детаљу, у појединој речи или слици измени, али ми тада не морамо као у претходним примерима да трагамо и препознајемо пословице, аналогијама доказујемо како их је Палмотић знао и употребљавао. Овде он не крије да их преузима, само што су оне унеколико измењене, заправо стилизоване, са ситним одступањима од изворника.

[12] Цитирамо према: Јован Мушкатировић, *Причте илити по простому пословице тјемже сентенције илити рјеченија*, В. Будинје градје 1807.

Тако нећемо имати тешкоће да утешне речи које у мелодрами *Андромеда* скуп дворјана упућује краљу:

Ну жуђена свеђ ведрина
за бременом мутнијем слиди,
жестоцијех иза тмина
веле свјетљи дан се види.

(*Андромеда*, 325—328)

доведемо у везу са многобројним пословицама које изражавају ту исту филозофију непрестане промене и кретања:[13] „Иза дажда бит' ће и сунца" (Дан, 1245); „Иза облака сунце сину" (Дан, 1248); „Иза зиме чека се љето" (Дан, 1252); „Иза зиме је примаљетје" (Дан, 1253); „Иза зиме љето сива" (Дан, 1254); „Иза кише буде и сунца" (Скарпа, 431).

Нећемо се двоумити коју пословицу Палмотић има на уму када у *Армиди* наиђемо на стих: „Од људскијех пожуда разлог се краљ чини" (*Армида*, 736), нити када нас у *Акилу* Кирон поучи да:

љепота праве части
с временом се вик не стара,
и не може нигда пасти.

(*Акиле*, 518—520)

Очигледно је да су у позадини ових стихова две Дубровчанима веома добро познате пословице: „Разлог је први закон" (Дан, 3920), и: „Љепота је наравна љепота права" (Дан, 2045).

Кад у мелодрами *Алчина* сирене критикују окаснелу љубавну страст и позивају на уживање одмах и сад:

дуга љета, глава бијела
за љувенијех није дјела.

(*Алчина*, 503—504)

онда је то у ствари пословично упозорење: „Ко старо љуби, данке губи" (Вук, 2613; Скарпа, 167), и: „Старо љуби, данке губи" (Вук, 5093).

Чувена пословица, коју налазимо забележену у Скарпиној збирци: „Боље у гроб но бити роб" (Скарпа, 393), добила је, само, код Палмотића једну општу црту која позива на жртву за заједницу:

Ер је веле боља одлука
за слободу мнозијех пасти,
нег робоват с много пука
под чијијем јармом тешке власти.

(*Акиле*, 1603—1606)

---

[13] Једна таква је и латинска: „Post nubila Phoebus" (Doroghy, 274).

Није Палмотић морао да прочита силне ренесансне трактате о владању и владаоцима, па да дође до закључка:

Дај влас човјеку, паче истој живини
несвијесној, да вијеку разложно се чини.

(*Дошастје*, 1316—1317)

Могао је да има на уму, и сигурно је имао, у овом или сличном виду, пословицу која бележи више варијаната, али сведочи исто: „Ако хоћеш кога да познаш, дај му власт у руке" (Вук, 119); „Ако хоћеш кога да познаш, подај му власт, пак ћеш га онда видити ко је" (Мушк, 139); „Дај му власт у руке, па да видиш тко је и што је" (Стој, 51).[14]

„Добро се само по себи плати", знао је Ферић (*Adagia*). „Добро се само фали", знали су и Мушкатировић (41) и Вук (977). Зна то и Кирон када говори Акилу:

вриједна нарав и храбрена
не може се свијету скрити.

(*Акиле*, 491—492)

Видели смо већ шта има Палмотић да каже о погубној моћи злата, па није чудно што ће корупција још неколико пута бити предмет његове критике. Он ће мисли о томе поверити Хрвоју, који је и заступник свих негативних принципа против којих устаје песник:

даровим завезан
језик туђ гријех мучи.

(*Даница*, 2757—2758)

Ову жалосну истину знали су Дубровчани добро: „Злато гди господује, разлог се не чује" (Дан, 5844), а налазимо је забележену и у другом виду: „Гди /Ђе/ марјаши звече, филозофи муче" (Мушк, 32; Вук, 1208).

Давна је истина, и много пута поновљена, да „без муке нема науке" (Мушк, 25; Доситеј, *Мезимац*, 435;[15] Вук, 157; Стој, 34). Имамо је забележену и незнатно измењену: „Тко се муке не намучи, памети се не научи" (Стој, 123). Све ове варијанте Палмотић је сажео у један дистих:

за бит свијето дјелим јацим
тријеба је тјерат тешке труде.

(*Ипсипиле*, 355—356)

Исто то се находи и у *Алчини*:

---

[14] Цитирано према: Mijat Stojanović, *Sbirka narodnih poslovicah, riečih i izrazah*, Zagreb 1866. У загради је редни број пословице.

[15] Према: Доситеј Обрадовић, *Дело*, Београд 1911.

По труду се крепос стјече,
и стјечу се добра права...

(*Алчина*, 543—544)

„Ubi concordia, ibi victoria" (Doroghy, 355) стара је римска сентенца. Код нас је она добила хришћанску црту: „Гди је слога, ту је и божији благослов" (Мушк, 32; Вук, 1186), или је, једноставно, постала утеха малих и угњетених: „Слогом расту мале ствари" (Стој, 188). Није тога могао, у тешка и бурна времена за малени и са свих страна угрожени Дубровник, да не буде свестан и Палмотић:

Јединство је свуд хваљено,
свака корис ш њим се стјече...

(*Акиле*, 137—138)

Искреност често помаже и олакшава бол. Зна то Палмотић:

Јади друзијем одкривени
болну срцу помагају.

(*Андромеда*, 649—650)

као што зна и народ од којег је песник ову мудрост и чуо: „По туге одложи тко се срчану изтужи" (Дан, 3555). Напротив, прикривати сопствену тугу и муку може бити кобно, што, тек у нијансама различито, говоре и Палмотић: „Плам потајан рађа штету" (*Цаштислава*, 431) и народне пословице: „Најгоре прли угљен покривени" (Дан, 2499); „Потајни угљен најгоре ожеже" (Вук, 4389); „Потуљен угљен прљи" (Вук, 4399).

У Палмотићевим мелодрамама јунаци савет траже обично од мудријега, а то је, по правилу, старији. И у животу треба да буде тако, како то песник експлицитно каже:

Они сваку штету куша,
и лудо се вазда изгуби,
вјерне свјете тко не слуша
старијега, ки га љуби.

(*Алчина*, 1321—1324)

Тај, у суштини епски, патријархални принцип, има свој израз и у пословици: „Ђе се старији не чују, ту Бог не помаже" (Вук, 1240), и у десетерачки израженој мудрости: „Тешко оном свакоме јунаку/што не слуша свога старијега" (Вук, 5567).

Да је Палмотић, осиромашени племић, био поносан и поред тешких материјалних прилика говори и филозофија којом се сигурно руководио у животу, сведочећи:

племенита срца да се
вик не губе у несрећи.

(*Цаттислава*, 167—168)

Подстицај за ове стихове он је могао наћи у пословици којом се дубровачка властела тешила онда када је пад — економски, па и морални — већ почео, а која је говорила да „убоштво властеоство не губи” (Дан, 5342).

Понекад Палмотић мисли да није довољно то што је гледаоце подсетио на неку пословицу, рецимо ону о људском достојанству и храбрости: „Једном се рађа, а једном умире” (Вук, 1858), него осећа потребу да у објашњењу и поуци иде и даље:

Једном се има умријети,
или рано или касно;
потребно је доживјети,
кад годи се згоди, часно.

(*Дошастје*, 2082—2085)

И ту се већ налазимо на новом пољу нашег истраживања Палмотићевог угледања на народне пословице. Истина, још увек ће он пословицу: „Тко се сам свјетује, сам и гине” (Скарпа, 451) модификовати и прерадити:

Ко се узда сам у себе,
приварен се мнократ нађе.

(*Аталанта*, 487—488)

али ће већ — и ту почиње ново поглавље наше приче — ту исту пословицу у другој мелодрами *дословно* цитирати:

Тко се сам свјетује,
често сам погине...

(*Даница*, 1607—1608)

И пословицу коју налазимо у двама видовима забележену: „Младо се дрво савија” (Вук, 3043); „Старо дрво мучно је изправити” (Скарпа, 193),[16] Палмотић ће изменити у односу на оригинал:

Трудно је тешку злу се опират
које буде узрастјело.

(*Павлимир*, 235—236)

[16] Те исте варијанте бележи и Миклошић: „Древо за млада равнати се мора”; „Старо древо не да се већ привијати”. Према: Toma Mikloušić, *Izbor dugovány'h vszakoverztnéh za haszen y razveszelénye szluséchéh /Prirechja Horvatszka/*, Vu Zagrebu 1821, Del IV, 159; 168.

Али ће обе ове пословице, у једном веома успелом антитетичком паралелизму, уклопити и дословно пренети:

Тријеби је гледат, дуб из мала
с ким узрастом има отити,
ер је ташта пак захвала
узрасла га хтјет правити.

(*Акиле*, 1239—1242)

3.

Дословно преузимање и уношење у ткиво мелодраме народних пословица је врхунац Палмотићевог ослањања на усмену књижевност. Оно је и потврда свега напред реченог, јасан знак песникове дубоке везаности за народни живот и обичаје. И при том, готово дословном цитирању пословица, песник није пропустио да захвати ни један проблем који је пред њега постављало његово доба — барокно противречно и занимљиво. Узимаће он пословице које говоре о стрпљењу и упорности, судбини, сили и разуму, љубави и смрти, слободи и ропству, раду, слози и неслози, части и храбрости, о лажним и правим вредностима, о срећи и несрећи. Пошто смо показали на које је све начине Палмотић у своје стихове уграђивао пословице, указаћемо и на овај, наизглед најједноставнији, а најупечатљивији начин — директно преузимање народних пословица без икаквих већих измена. Самим упоредним навођењем, најпре Палмотићевих стихова, па одговарајућих пословица, биће јасно уочљиве паралеле којима је Палмотић постизао жељени ефекат.

Палмотић: Тко почети добро умије,
на по дјела он се упази...

(*Лавинија*, 651—654)

Пословице: „Добар је почетак пола посла” (Скарпа, 413); „Тко је добро почео, на поле је свршио” (Скарпа, 499); „На пола је учинио тко је добро почео” (Скарпа, 500)

Палмотић: Веће крат тријес приљути
исред ведра неба удари.

(*Алчина*, 1259—1260)

Пословице: „Удрио га је тријес из ведра неба” (Алт, 227); „Грми из ведра неба” (Дан, 888); „Гром га тријешти из ведра неба” (Дан, 889); „Кад Бог хоће, из ведра неба дажди” (Дан, 1473); „Из ведра неба тријес трешти” (Дан, 1242).

Палмотић: Што годи се силом стјече,
силом опет и доспијева;

ко се рече:
сила сили одолијева.

(*Дошастје*, 1082—1085)

Пословице: „Над силом сила је правда” (Дан, 2480); „Сила гони силу” (Дан, 4082); „Сила силу гони” (Скарпа, 325).

Палмотић: Изван смрти лијек је свему.

(*Цаштислава*, 449)

Пословице: „Лијек је свему размн смрти” (Дан, 2002); „Свему је лијек до смрти” (Дан, 4421); „Свему је лијек размн једној смрти” (Дан, 4422); „Свему има лиека, само не смрти” (Скарпа, 410).

Палмотић: дуго бријеме тврду стијену
с меком капљом врти и дубе.

(*Андромеда*, 565—566)

Пословице: „Тиха вода бреге пере” (Мушк, 117); „Тиха вода бријег рони” (Вук, 5589); Честа капља ками изврти” (Дан, 427); „Тиха вода брдо дере” (Скарпа, 499).

Палмотић: Од ударца вијек првога
у дубрави дуб не пада.

(*Павлимир*, 283—284)

Пословице: „Од једног удара дуб не пада” (Дан, 3248); „Од првога ударца дуб не пада” (Дан, 3271); „Наједанпут се раст не подсече” (Мушк, 83; Вук, 3171; Стој, 86); „Од једног удара дуб не пада” (Вук, 3973).

Палмотић: кога пекне змија опака,
и мање се боји звијери.

(*Ипсипиле*, 1041—1042)

Пословице: „Кога је змија упекла, боји се и гуштерице” (Ферић, II, 36); „Кога су змије уједале, и гуштера се боји” (Мушк, 64; Вук, 2252); „Кога је змија ујела и гуштерице се боји” (Дан, 1697).

Палмотић: Какву дружбу међу њима
плам и суха слама имају...

(*Ипсипиле*, 745—746)

Пословице: „Ватра и слама не могу близу стајати” (Вук, 511); „Ватра се сламом не гаси” (Вук, 513); „Не стави огањ полак сламе” (Дан, 2762); „Слама близу огња не стоји добро” (Скарпа, 168).

Палмотић: Ко је жељан добра свога,
чувај добро од опћине,

ер с поразом опћенога
добра, и своје добро гине.

(*Акиле*, 1587—1590)

Пословице: „Ко не чува туђе, неће имати ни своје" (Вук, 2492).

Палмотић: Слобода је племенита
дража од свега сребра и злата,
све богатство сегај свита
њој подобна није плата.

(*Павлимир*, 2182—2185)

Пословице: „Слобода је највеће благо" (Скарпа, 393).

Палмотић: Бојна од лава лав се рађа...

(*Лавинија*, 2304)

Лав се од бојна рађа лава...

(*Цаптислава*, 3621)

Пословице: „Лавица једно окоти, али лава" (Мушк, 76; Вук, 2780).

Палмотић: Вас вијек здржи лав очину
ћуд и нарав, с ком се роди...

(*Дошастје*, 1496—1497)

Пословице: „Курјак длаку мијења, а ћуди никад" (Вук, 2768); „Вук длаку промијени, али ћуд никада" (Дан, 5620).

Палмотић: ер јунака смионога
Најприје мати, знаш, заплаче.

(*Акиле*, 23—24)

Пословице: „Јуначка мати прва заплаче" (Ферић, I, 1; Дан, 1463; Скарпа, 361); „Јунакова мајка најприје заплаче" (Вук, 1889).

Палмотић: Сијати, а не жњет, заман се трудити...

(*Аталанта*, 427)

Пословице: „Тко сије, треба и да жње" (Дан, 4935).

Палмотић: Малахне ствари у складу
могуће су снагу, стећи,
а у нескладу и несрећи
и велике можи паду.

(*Павлимир*, 2834—2837)

Пословице: „Слогом расту мале ствари, а неслога све поквари” (Стој, 188).

Палмотић:

Тко неће за брата брата, он ће примити
туђина кроз врата, кога ће служити.

(*Дошастје*, 1152—1153)

Пословице: „Ко не држи брата за брата, он ће туђина за господара” (Вук, 2470; Скарпа, 245); „Тко неће свога за брата, а оно ће туђега за госпара” (Дан, 4850).

Палмотић:

Јуначке се храбрености
кажу створом, не ријечима.

(*Бисерница*, 2590—2591)

Крепостан се витез дичи
бојнијем дјелим, не ријечима.

(*Ипсипиле*, 1321—1322)

рекла ми је, да ријечима
не вјерујем, него у дјела.

(*Акиле*, 1537—1538)

Пословице: „Мало бес(ј)еди, али много твори” (Мушк, 79; Вук, 2961); „(Много збора, а никаква створа” (Вук, 3059); „Ди је много ријечи, мало је створа” (Дан, 540); „Добар је не тко добро бесједи, нег тко добро дјелује” (Дан, 592); „Гдје су од потребе дјела, ријечи су одвеће” (Дан, 808); „Лијепо говорили, али мало сатворили” (Дан, 2160); „Боље једном твором, него сто пут говором” (Скарпа, 81); „Јаче је дјело него бесједа” (Скарпа, 82); „Ласно је говорити, ал’ је тешко творити” (Мушк, 77; Вук, 2804; Стој, 68).

Палмотић:

Паче њему он указа,
да се у сабљи моћ не држи
јуначкога од пораза,
нег у руци, ка је држи.

(*Глас*, 197—200)

Пословице: „Бој не бије свијетло оружје, већ бој бије срце од јунака” (Вук, 314); „Не сјече сабља, но рука” (Скарпа, 419).

Палмотић:

Мучећему знај дјетету
ни свâ мајка разумије...

(*Акиле*, 907—908)

Пословице: „Мучећега дјетета ни своја мајка не разумије” (Дан, 2345); „Мучећему дјетету ни своја мати не разумије” (Дан, 2348); „Док дете не заплаче, мати га се не сећа” (Мушк, 40; Вук, 999); „Немом детету ни

мајка не може помоћи” (Мушк, 87; Вук, 3662); „Ниему дјетету ни мајка не помаже” (Скарпа, 89).

Палмотић: скровној рани лијека није...

(*Цаштислава*, 432)

Пословице: „Тко болест крије, лиека му није” (Скарпа, 547).

Палмотић: све што свијетли злато није...

(*Алчина*, 562)

Пословице: „Није свашта злато што се блиста” (Мушк, 89); „Није све злато што се сија” (Вук, 3701); „Није злато све што сја” (Дан, 3093).

Палмотић: Познала сам онда одвеће
да је смионим срећа блага.

(*Даница*, 991—992)

Смиону чељад срећа утеши.

(*Лавинија*, 293)

Смионијех слиједи добра згода...

(*Цаштислава*, 1111)

тко је смион, славу стјече.

(*Лавинија*, 294)

Пословице: „Смиону човјеку срећа дава руку” (Дан, 4159).[17]

Палмотић: за што се у несрећи
и у невољи знање умнажа.

(*Даница*, 495—496)

Пословице: „Невоља свачему човека научи” (Мушк, 85; Вук, 3340); „Невоља је најбољи мајстор” (Дан, 2896); „Невоља је најбољи учитељ” (Скарпа, 229); „Човек је у невољи досетљив” (Мушк, 129; Вук, 6151); „Мука учи памети” (Скарпа, 229).

Закључак

Две су основне карактеристике Палмотићевог уметничког уобличавања и коришћења народних пословица. Прво, оне се јављају по правилу у сентенциозним стиховима који су углавном одраз размишљања и

[17] Ово је интернационализована латинска сентенца: „Audaces fortuna iuvat” (Doroghy, 46).

филозофије самога песника. За то се народним пословицама користе најчешће резонери. Некад је (и то ретко) то главни јунак (рецимо Павлимир, у истоименој мелодрами); много чешће, међутим, поуке су поверене саветницима и учитељима: тако Кирону у *Акилу*, тако „свјетнику" Паридовом у *Елени*, па Вилозмају у *Бисерници* и „баби" (дадиљи) у *Андромеди*. Некад је глас мудрости друг или побратим (Улисе у *Акилу* или Лауш у *Цаштислави*), а некад се симболично, преко неких фантастичних ликова, јавља и божји глас (Мелиса у *Алчини* и Сјеверница у *Цаштислави* и *Бисерници*). Али, по узору на античке трагедије, песник је своје мисли, па и народне пословице којима је те мисли поткрепљивао, најчешће уступао *хору*, који је увек глас разума.

Друга карактеристика је упадљиво одсуство уводних фраза и израза којима се гледалац припрема за пословицу. Сигурно је да је присуство народних пословица у дубровачким делима најлакше детектовати на основу познатих уводних израза: *рече се, ријеч је стара, говоре, ко се рече, ер се рече, ер је рич одвика, веле*. Палмотић је овакве фразе употребио свега два пута: у *Дошастју* (1084) — „ко се рече", те у *Даници* (3865) — „ријеч је стара". У свим осталим случајевима песник се трудио да народне пословице што природније утка у ткиво својих стихова, и то му је углавном успевало, захваљујући његовој несумњивој версификаторској вештини. Па ипак, испод барокно кићеног слоја којим се трудио да заодене и прикрије своје изворе, а опет да их остави у довољној мери препознатљиве (што је типична барокна игра), у тим цизелираним стиховима пажљивим читањем препознајемо и издвајамо онај глас из народа и оне елементе усменог твораштва којима један вешт песник какав је био Џоно Палмотић, није могао, а ни желео, да се отме. И у тој тачки у којој се укрштају и преплићу две поетике — барокна, и неписана поетика усменог стварања — у том узајамном деловању и допуњавању лежи можда и највећа вредност Палмотићевих мелодрама.

Bojan Đorđević

FOLK PROVERBS IN DŽONO PALMOTIĆ'S MELODRAMAS

S u m m a r y

The paper discusses the ways of using and modifying folk proverbs in the melodramas of Džono Palmotić (1607—1657), a poet from Dubrovnik. One comes to the conclusion that — regardless of how he treated the oral source of proverbs (literal quotation, editing or allusion) — Palmotić always weaved proverbs into his verses naturally and with an obvious skill. The greatest value of Palmotić's melodramas lies in that intertwining of the baroque poetics and the poetics of oral creations.

UDC 398.8(=16)
821.162.1-95

МЕДИЈАТОРСКЕ ГРАНИЦЕ У СВАДБЕНИМ ПЕСМАМА ЈУЖНИХ СЛОВЕНА

Аг̄њешка Ласек

САЖЕТАК: Главна теза овог рада јесте став да *г̄раница* — која се активира двосмерно, у хоризонталној равни и по вертикалној оси, и која уједно дели и спаја овај и онај свет — представља основни елемент у структурирању патријархалне свадбе. Међу границама су прво издвојене границе које су полазна тачка и параметар свадбеног путовања. То су пре свега границе које улазе у структуру куће схваћене као симбол *свог̄/т̄ућег̄* простора: *женска кућа* и *мушка кућа*. Другу скупину граница чине *г̄ранице између два дома*. Анализиране границе су посматране као границе изразито медијаторског карактера чије успешно савладавање омогућује потпуно остварење свадбеног сценарија који, на тај начин, постаје гарант космичке равнотеже.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: свадбене песме, граница, иницијација, *овај* и *онај* свет, свадба, сватови, младожења, невеста

Границе које се појављују у свадбеном обреду код Јужних Словена, и које памти песма, предстоје свим учесницима обреда, иако нису исте за све. Свадба је асиметричан обред прелаза — разликују се прелаз на *мушку* и прелаз на *женску* страну — чији је циљ спајање младенаца у *свом* свету, свету *свог̄* рода и родитеља. Ово спајање уздигнуто је у социјалној хијерархији, поготову за невесту. Прелазак у нову кућу означава напредак у социјалном статусу и претварање онога што је *т̄ућ̄е* у *своје*. Управо ове разлике јесу полазна тачка за развој сложеног обредног система свадбе, са посебним освртом на путању невесте (Иванова, 1984: 143). Вишеслојно значење обреда прелаза у свадбеном ритуалу пројектовано је на врло конкретан и пластичан опис преласка из једног простора у други. Границе су један од доминантних и свакако најзначајнијих елемената обредних песама и представљају пре свега везу између *двају свет̄ова*. Иако се помоћу граница ови светови раздвајају, улога граница, на симболичком плану, изразито је медијаторска, а гранични простори имају функцију Елијадеовог двосмерног отварања ка вертикалном (Елијаде, 2003: 75). Зато су, у поглављу које следи[1], у којем се анализирају најва-

[1] Овај текст је део магистарског рада *Граница у народној п̄оезији Јужних Словена (на маш̄еријалу свашовских п̄есама)*, који је писан под руководством доц. др Љиљане Пешикан-Љуштановић, професора Филозофског факултета у Новом Саду.

жније границе запажене у изучавању свадбених песама Јужних Словена[2], све границе обједињене насловом *Медијаторске границе*, са посебним нагласком управо на њихову *медијаторску* димензију.

1. *Кућа*

Према Бајбурину (Байбурин, 1983: 11, 121) кућа је човека одвојила од космоса. Слично нпр. храму или граду, она је постала својеврсни центар света који чува далеке одјеке космогонијског *дрвета света*, примајући, заједно са својим језгром и периферијом, улогу непосредног медијаторског комплекса.

У слици света Јужних Словена значај куће огледа се већ у низу ритуала везаних за њену изградњу, почевши од избора самог места све до усељења.[3] У фолклорној свести подизање куће захтева цео спектар жртава — у плодовима, животињама и прерађевинама намењеним духу земљишта на којем се гради, а који има амбивалентну моћ да преузме заштиту над кућом, односно да је уништи (Тројановић, 1911: 50—54). У самом свадбеном обреду кућа је симбол око којег се све креће. Управо представа о кући формира параметре времена и простора у ритуалу. Према њој обликован је систем космичких представа и у њој је садржан модел космоса. Полазна и крајња тачка свадбеног путовања је младожењина кућа. Друга битна тачка на овом путу је невестина кућа, тако да суштину свадбе чини савладавање простора од једне до друге куће, т. ј. простора неутралног у смислу припадништва (Иванова, 1984: 157).

Кућа физички дели простор на два дела — на онај унутрашњи, освојен и наклоњен човеку, и онај други — спољашњи, пун неизвесности и опасности. Кућа је центар *свог* света, затворен и заштићен простор, који у фолклорном тексту, попут других сличних лексема, губи своје основно лексичко значење у корист нових семантичких вредности у оквиру чврсто организованог система. Граница везана за простор куће флексибилна је и има способност померања у зависности од опозиције која је активирана у песми. Уколико, на пример, сватови долазе по девојку, за њих је ова врста границе смештена на самој ивици простора који припада девојчином роду. Међутим, када су већ освојени његови

---

[2] Начин функционисања границе представљен је на примеру око хиљаду свадбених песама са територије данашње Србије, Црне Горе, Македоније, Бугарске, Босне и Херцеговине, Хрватске и Словеније. Изучавањем су, такође, обухваћене песме Јужних Словена записане на територији данашње Румуније и Мађарске. У обзир су узете искључиво песме певане за време свадбе, током припрема везаних за свадбу или непосредно после обреда (свадбене, сватовске и свадбарске). Све песме су обједињене општијим појмом *свадбене*, који подразумева наглашавање чврсте везе песме са свадбеним обредом без детаљног улажења у сам тренутак извођења песме.

[3] До данашњег дана су сачувани поједини елементи архаичних веровања у вези са ритуалним припремама око грађења новог простора за становање. Иако су извођачи појединих магијских радњи најчешће лишени свести о њиховом изворном значењу и пореклу, колективно памћење о њиховој неопходности и моћи преношено је са колена на колено. Опширније о томе у: Pešikan-Ljuštanović, 1989: 85—96.

саставни делови, попут дворишта, граница се помера на праг и врата куће (Цивјан, 1982: 68)[4].

У анализираним свадбеним песмама постоје значајне разлике између простора који припада невестином и младожењином роду (означени у овом раду као *женска кућа* и *мушка кућа*).

1.1. *Женска кућа*

У свадбеним песмама као место девојчиног пребивалишта најчешће се појављује *двор*, али његовом детаљнијем опису није посвећена нарочита пажња.[5] Нарушена равнотежа између многобројних описа момачке куће и оскудних описа девојачког двора последица је промењених односа условљених свадбом. У свадбеним песмама Јужних Словена главни циљ свадбе, дакле стварање нове заједнице, представљен је у облику обнављања плодног потенцијала већ постојеће, *мушке* заједнице. Одлазак девојке из родитељске куће губитак је за њену дотадашњу заједницу којој бива ускраћена њена моћ. Удајом девојке одједном се нарушава целокупни потенцијал плодности и природе који чини колектив жена у заједници. Зато је подробни опис девојачке куће потиснут у корист слика у којима доминирају тама и туга. Слике ожалошћене и мрачне куће грађене су контрастно у односу на момачке дворове обасуте светлошћу која је чврсто повезана са придобијањем новог члана заједнице:

в момкови двори две слънца греят,
две слънца греят и два месеца;
в момини двори два дъжда леят,
два дъжда леят, две мъгли лежат...

(Арнаудов-Вакарелски, 1962: 573)[6]

---

[4] У прилог тој тези иде нпр. етнографски запис из Мале Преспе, који доноси податак да је свекрва дочекивала невесту, иначе уобичајено за јужнословенско подручје, на вратима, али искључиво уколико је она била из истог села. Међутим, ако је млада долазила из другог места, свекрва јој је приређивала дочек већ на самом уласку у село (Колевски, 1981: 398).

[5] Тек поједине песме ближе одређују атрибуте карактеристичне за женску кућу. Осим уобичајене синтагме *момини рамни двори* (СЕЗ, 16, 1; Кауфман-Манолов 2, 604; Сев. Блг., 2, 525) и *бели двори* (Клеут, 1990: 7, 26), *женска кућа* окарактерисана је и као *мермерна*, што имплицира кодове привремене социјалне смрти:

Ti si pometena
S perom od pavuna,
Ti si sazidana
S kamen' od mramora;
Ti si pokrijena
S perom od javora...

(ZNŽ, 1896: 166, уп. Паскалевски, 1959: 12)

[6] Уп. Арнаудов-Вакарелски, 1962: 574—575; Stoin, 1928: 646, 680; Калоянов 2002: 135; Стоин, 1959: 342, 344; Стоин, 1930: 94; Сев. Блг., 1, 516.

Високо стилизована поетика атмосферских прилика недвосмислено потцртава ритуалну улогу жене у годишњем циклусу природе, њену моћ оживљавања енергије живота и стварања новог. Треба, међутим, нагласити да су ове слике везане првенствено за тренутак стицања свести о неизбежности одвајања кћерке од родне куће, односно добијања новог члана у момачкој кући.

Управо женска блискост природи (Ortner, 1983: 166) и моћ коришћења њених потенцијала приписивана жени, несумњиво је допринела уобичајеној представи о девојчином окружењу садржаној у песмама. Насупрот сликама *мушке куће*, које су на више места подробно допуњене детаљима материјалне културе, девојка је често приказана у простору своје *баште* и цвећа:

Иана седи во градина,
Во градина разградена,
Обсадена ран босильок ...

(Шапкаревъ 1891 а: 145) [7]

Девојачка башта носи изразито брачну симболику. Нарочито заграђивање цвећа десном руком са прстењем недвосмислено указује на метафоричну представу о браку:

Што изникнало секакво цвете,
Бело, црвено, жл'то, зилено.
Чудат са умат кого да пушчат,
Кого да пушчат, да гу заграде,
Да гу заграде, су десна р'ка,
Су десна р'ка су сребрки прстен.

[СЕЗ, 16: 3]

Слично значење назначено је и у песми из Пуклерове збирке (Pukler, 1882: 138—139), у којој сватови покушавају да приђу девојачком двору, али их спречава бујност вегетације. Девојка им даје дозволу да наберу нарасло биље и да тако направе пролаз до ње:

Vi od pasa sablju izvadite,
Pokosite sitnu mažuranu,
Potkrešite zelenu naranču,
Nakitite sebe i konjice,
Uljezite mene u dvorove[8]*...*

Девојачка башта је стварана да буде уништена, али само од стране онога ко је достојан девојке.[9] Башта је изразит простор иницијаната, она се ап-

[7] Уп. СЕЗ, 16, 6; GZM XX, 4: 611.
[8] Уп. Вук, 1898: 74.
[9] Уп. Вук, 1973: 3, 5, 8.

солутно поистовећује ца девојачким *градом* у којем је, као и у башти, девојка нека врста демијурга (Колева, 1999: 45).

Из перспективе сватовске поворке која креће по девојку, станиште будуће невесте налази се врло далеко, у недокучивом и неодређеном простору:

mila moja draga, dalko ti si jako,
dalko predaleko, prek črlenog morja,
prek črlenog morja, othud shada zorja...

(Žganec, 1962: 99)

или:

два дни оди се по поле,
три дни оди се по гора,
четри дена се по вода,
дорде иди на момини,
на момини равни двори...

(Кауфман-Манолов, 2: 604)[10]

Пут до девојачке куће означен је маркираним тачкама чије поетско увишестручавање дочарава тешкоћу задатка, док њихова хијерархија наглашава прави циљ путовања:

Kruto na daleko,
Nek do nje jesu
Tri lugi zeleni.
U prvom lugu
Višnja i čerišnja,
U drugom lugu
Kunja i naranča,
U trećem lugu
Ta mila divojka.

(INP, II/1)

За будућег младожењу и његову дружину приближавање девојчиној кући означава постепено удаљавање од центра *свог* простора и премештање ка његовој периферији и границама. Смањивање раздаљине између њих и *туђег* центра повећава степен опасности чији је узрок отпор девојчиног дома пред продирањем у њихов (*свој*) свет припадника *туђег* света. У простору чији центар чини *женска кућа*, јунак је немоћан и мора да активира максимум предострожности:

Млади Васо коња заиграва
Око двора таста и пунице,
Од села се штитом заклањаше,
А од сунца струком босиока,
Да га не би опалило сунце.

(Вук, 1973: 28)

[10] Уп. Петровић, 1989: 33.

Још неожењеном, дакле с једне стране неискусном, а с друге посебно угроженом јунаку — упућивани су многи савети чије је испуњење требало да смањи опасност од урока. Најефикаснији начин јесте скривање његовог идентитета:

Кад пођете сутра по девојку,
Спуштај скерлет коњ'ма до копита,
Златне узде коњ'ма до очију.
Кад будете код шурина двора,
Све два и два силазите с кола,
Нек' се не зна, ко је ђувегија.

(Карановић, 1990,: 18)[11]

Сличан је највероватније циљ *заштите одозго* у песми у којој се јунаку препоручује да стави капу[12], независно од мотивације коју доноси сам текст:

Када будеш испред двора,
Испред двора ђевојачког,
Мети капу над очима,
Нек' се знаде да си момак!

(Васиљевић, 1953а: 342)

У многим варијантама појављује се неук младожења који не зна како треба да се чува од урока чијем дејству је потенцијално изложен у *женском простору*. У прилог томе да је реч о враџбинама иде примедба на рачун његове мајке, дакле женске фигуре која је по својој природи у непосреднијем контакту са хтонским силама. Њој се замера што сина није поучила како треба да се понаша у походу по девојку:

Младожењо, младо нежењено,
кад си пошо код нас за девојку,
што те мајка неје поучила,
да не идеш напред пред сватови,

---

[11] Уп. Милеуснић, 1998: 103.

[12] Тановић и Ђорђевић су сложни да младожења не скида капу профилактично. Глава треба да му буде покривена све време док траје обред, чак и у цркви како би се заштитио од урока. Релативно безбедан могао би бити тек уколико стигне до брачне постеље у којој му је било допуштено да буде већ гологлав (ГЕМ, 3: 102—103; ГЕМ, 4: 2). Јовановић, пак, нуди претпоставку да је то репрезентација задржавања статусних обележја и елемент континуитета који ће бити у потпуности реализован тек после обављеног обреда (Јовановић, 2001: 127). Обичај прекривања младожењине главе познат је на ширем јужнословенском простору. У ту сврху, осим нпр. накарадне капе коју су му правиле млађе рођаке (СЕЗ, 26: 279), врло често служила је и марама коју је младожења стављао да га не би урекли кад пође у невестин дом (Босић, 1998: 232; Генчев, 1987: 68; Цепенков, 1972: 187; Ђорђевић, 2002: 257). Уп. (Васиљевић, 1950: 246б).

Све аџије чоом покривене,
А мој драги свилом и кадифом,
А на главу свилена марама
Што сам везла три године дана

да не пијеш вина руменога,
да не кусаш са девет ложице...

(Богдановић, 1995: 119)[13]

Да не пијеш с девет чаше вино...

(Богдановић, 1995: 120)

Да не пијеш из строшене чаше...

(Богдановић, 1995: 121)[14]

Набројане забране, којих би младожења требало да се придржава, пошто се приближава непознатим границама простора за њега *туђег*, како би се заштитио од потенцијалног урока у оквиру *женске куће*, имају универзални словенски карактер и нису искључиво везане за ритуал свадбе, што иде у прилог тези о значају прекорачивања граница на свадбеном путовању и опасности која ово прелажење прати. На пример, у цитату наведено табуисано коришћење девет посуда или држање у кући сломљених или чак само окрњених судова код Словена, а нарочито код Срба, сматра лошим предзнаком који повећава могућност најшире схваћеног урока.[15]

Могућност урока је несумњиво женског порекла. Извор опасности представља већ сама девојка по коју стиже младожења:

када пођдеш за нашу девојку,
сви сватови лепо да пременишш,
сви сватови чојом да огрнеш,
младожењу чојом и доламом,
за девојку мрежу да ни купишш,
девојка је за род жалостивна,
девојка је ока урокљива...

(Богдановић, 1995: 100)

У песмама о доласку сватова пред девојчине дворе истиче се такође мајка као биће обдарено снагом које се треба чувати:

На ред, на ред, кићени сватови,
Све два и два у ред долазите,
(...) Све два и два коње одјахујте,
(...) По четири за совру седајте,

---

[13] Уп. Prvulović, 1982: 14; Босић, 1991: 145.

[14] Према етнографским бележењима (Икономов, 1988: 159) из околине Кичева, младожења који је ушао у девојчину кућу не сме ништа да једе. Кад се већ попне на коња дају му чашу вина, али он прво пола проспе на гриву коња, па тек онда попије преосталу половину. Чини се оправданим да се овај обичај повеже са улогом медијатора-животиње која на себе преузима опасност која прети ономе кога штити.

[15] Опширније о разбијању судова које прати свадбене и погребне ритуале код Јужних Словена видети: Филиповић, 1986: 246—279.

Да не позна девојачка мајка,
Ко вам је млади ђувеглија...

(Матицки, 1985: 5)[16]

Додатну препреку препознавању које би могло да науди младожењи може чинити ређање сватова по сличности:

Ред редете се китени сватови
Ред редете се редум по редум
старо по старо, мало по мало
нункото на чело...

(Хаџи-Пецева, 1981: 588)

Мотив[17] захтева упућеног сватовима да се поређају, појављује се и са другом врстом мотивације. Наиме, њихов нарочити редослед треба да омогући пребројавање придошлих. Функција пребројавања може бити посматрана као специфичан начин чувања, овог пута девојчиног рода, од непозваних, а самим тим и опасних гостију. Бројање симболички означава раздвајање, оно успоставља својеврсну границу између познатог и непознатог (Раденковић, 1993: 87)

Редом, редом кићени сватови,
Да ве броји девојачка мајка!

(Миљковић, 1986: 185)[18]

Редом, редом, кићени сватови,
По тројица кола испрежите;
По двојица коње раседлајте;
А по један у совру седајте;
Да ве види девојачка мајка;
Да ве види девојачки отац...

(СЕЗ, 7: 23)

На значај и могућност ширег тумачења потребе за пребројавањем гостију указује чињеница да се у ову радњу укључује више чланова *женске куће*. Осим мајке: *да ви броји мајка девојачка* у пребројавању учествује и отац: *да ви броји татко* (Богдановић, 1995; 69). У случају када сама девојка броји: *да ви девојћа преброји* (Богдановић, 1995: 70, 71, 76) може се говорити и о једном виду магијске праксе везане за плодност.[19]

---

[16] Уп. Агребовъ 1886: 344; Миљковић, 1986: 176, 181, 182, 204—207, 210—213, Бушетић, 1902: 16.

[17] Под појмом мотива подразумева се приповедна целина која се налази у више усменопоетских дела и која у целини прелази из једног сижејног склопа у други (Томашевски, 1972: 199).

[18] Уп. Миљковић, 1986: 208—209; Кожељац, 1978; 155; Бован, 2001: 140.

[19] Пребројавањем одређене количине сватова девојка је покушавала да утиче на број деце коју би желела да роди (ГЕМ, 48: 253).

И поред истакнутог на више места, отпора према губитку кћерке, односно сестре, није чудна ни обрнута ситуација: залагање *женске куће* за безбедан долазак просилаца или сватова. То је неопходан елемент наставка тек започетог процеса орођавања две заједнице. Настојање да се овај процес у потпуности доврши у интересу је свих учесника, независно од амбивалентности осећања која налазе свој одраз и у песмама. Без успешног исхода немогуће је повратити космичку равнотежу нарушену ступањем *двају светова* у контакт. Жеља да се спрече све непогодности које могу задесити сватове на путу изазива у девојачком дому наговештај радњи апотропејског карактера, у којима је главни инструмент биље:

Да је знала Смиља материна
Куда ће јој мили сватови проћи,
Онуда би босиок сијала;
Да је знала Смиља материна
Куда ће јој ђеверови проћи,
Онуда би ружице бацала.

(Васиљевић, 1953а: 90)[20]

Девојка као главни циљ свадбеног путовања може чак да преузме функцију водича који сватове упућује на директан пут до свог двора. Госте који путују по њу невеста има моћ да спасава од лутања по недефинисаном простору у којем делују хтонске силе — како би на тај начин спречила евентуални застој у реализацији свадбене приче:

Svatovi uranili, put izgubili,
Divojka rukom maše da njim put pokaže,
Ovamo svati moji, ovo su dvori moji!

(Prčić, 1939: 3)[21]

Исту функцију упућивања на добар пут до девојачке куће и заштите на њему има младожењина мајка, која превентивно придобија помоћ небеских тела:

Vlašići ću kraj puta da redim
kad idemo da ni put kazuju.

(Prvulović, 1982: 4)[22]

Влашићи чијом светлошћу намерава да се послужи свекрва појављују се често у Сунчевим сватовима или као просци Данице (Јанковић, 1951:

[20] Уп. Васиљевић, 1953а, 352. Постоје и варијанте у којима се уместо лика мајке у истој функцији појављује сама девојка — уп. Васиљевић, 1965: 122; Клеут 1983: 51; Pukler, 1882: 138; Бушетић, 1902: 15.

[21] Уп. Vujičić, 1978: 126; Терзин, 1987: 370; Сватовац: 9; Клеут, 1990: 11; Карановић, 1990: 30; Попов, 1983: 551; СЕЗ, 24: 108; Вук, 1898: 105.

[22] Уп. Богдановић, 1995: 24.

139, 141). Увођење у свадбени контекст седморице митолошке браће као путоказа несумњиво указује на један од најстаријих слојева песме.[23]

Међутим, добродошлица у девојчину кућу није намењена свима. Сватови морају да докажу своју моћ и вештину, да се потврде као представници идеалтипске заједнице са којом се вреди ородити. У свадбеном обреду, и у песми у којој он налази свој одјек, сватовима предстоји гађање јабуке — симбола плодности, свеприсутног у свадбеном ритуалу.[24] Реализација задатка је основни услов чије је испуњење потврда да гости заслужују да уђу у простор који припада *женској кући*:

Не дајте им у авлију
док јабуку не убију,
не дајте им за астале,
док јабуку не обале,
не дајте им пити воде,
док јабуку не погоде

(Бован, 2001: 134)

Оборите, кићени сватови,
Оборите јабуку са гране,
Одвешћете ђевојку од нане,
Одвешћете ђевојку без мане!

(Познановић, 1988: 47)

Несумњиво најдинамичније слике везане за женско пребивалиште односе се на *кулу* у којој је принудно смештена девојка.[25] Кула као симбол недостижности, нетакнутости и девичанства жене уједно имплицира мушку фалусоидну симболику. Она је граница која прекида континуираност простора и покреће ритуалну брачну причу. Песме с мотивом девојке у кули јасно указују на симболичку представу промене девојачког статуса. Ограђивање простора око будуће невесте јесте својеврсни вид изолације, измештање из хоризонтале и увођење у вертикалу. Истовремено, грађење куле показује отпор према губитку извора плодности. У песми из збирке Икомонова (Икономов, 1988: 209)[26] девојка буди јунака прскајући га водом. Вода као симбол живота имплицира позив на оства-

---

[23] Иако је представа о астралним бићима врло архаична, она је дуго чувана у народној слици света и савршено се контаминирала са хришћанским веровањима. Према етнографским записима из Бакарске околине сватови куцају на девојачка врата и кажу: *Da jih je jedna zviezda baš na njih naputila i navela* (Pukler, 1882: 30).

[24] Обичај гађања јабуке пред уласком у девојчину кућу очуван је и до дан данас (вид. Пантелић, 1991: 131). У тој функцији могу да се појављују и други плодови — уп. обичај гађања тикве у дворишту из Груже (СЕЗ, 26: 277), у Неготинској крајини (ГЕМ, 33: 133) или испред капије у Бору (ГЕМ, 38: 133), као и гађање чаше на мотки у Нишави (ГЕМ, 34: 93).

[25] У целокупном јужнословенском народном стваралаштву мотив заграђивања девојке у кулу је врло распрострањен. Његови корени вероватно потичу од архаичног обичаја жртвовања девице зарад успешности изградње — видети: Тројановић, 1911: 62, Милошевић-Ђорђевић, 1971: 331—355.

[26] Уп. Миладиновци, 1962: 517; Миладинови, 1961: 517.

ривање животног потенцијала. Јунакова узвраћена осећања изазивају бурну реакцију девојчине браће који настоје да спрече ступање сестре у љубавни однос са јунаком. Они за њу граде кулу у којој сестра постаје удаљени и неприступачан табуиран циљ:

Дочуле ја нејзините брака,
напраиле кула от кремење,
затвориле танка Ангелина...

Издвојеност девојке постигнута затварањем у вертикалну зграду несумњиво је иницијацијске природе, на шта додатно упућује време извођења забележене песме (предсвадбена песма певана приликом просејавања брашна за обредне хлебове), као и обавеза припремања дарова која је наговештена у самој песми:

и е дале коприна да везет,
и е дале мунизда да нижет...

Пошто је чин браће супротан њеној жељи, девојка се обраћа натприродним силама дозивајући од Бога помоћ у виду стихије, а њена молба је услишена, чиме се одлазак са изабраником може остварити:

како што се бога помолила,
даде господ пролетни грмежи,
даде господ есени дождои,
ми паднала кула от кремење.
Тогај си излегла танка Ангелина,
тогај си излегла по бела виделина,
си го зела Ивана јунака.

Услишена молба, односно интервенција сила природе захваљујући којима девојка напушта кулу како би ступила у брак, оцртава ритуални карактер брака који је чврсто повезан са успостављањем целокупне космичке равнотеже. Анализирајући мотив девојке у кули, Татаровска (Татаровска, 2001: 205—23) долази до закључка да је он у складу са паганским *hieros gamos*, што му даје универзални космогонијски карактер. Међутим, у другим варијантама истог мотива разграђивање претходно изграђене куле је иницијацијски изазов за јунака који, да би могао да се ожени девојком, мора прво да докаже да су му наклоњене природне снаге:

— Нисам жењен, мислим да се женим.
док постигне Борика девојка!
То зачула Борикина браћа,
Сазидаше кулу од камена,
Затворише Борику девојку.
Бога моли млади Радивоје:
— Дај ми, боже, петровске ветрове,
Дај ми, боже, илињске громове,

Да разбијем кулу од камена,
Да изведем Борику девојку!

(Васиљевић, 1960: 217)

Иницијацијску димензију искушавања женикове моћи такође носи сличан мотив изградње *града*. Основна разлика у односу на мотив девојке у кули заснива се на субјекту радње. Док су у кулу браћа затварала сестру, чин заграђивања у бедеме изводи сама девојка. У песми из Васиљевићеве збирке (Васиљевић, 1960: 203) затворену девојку покушавају да ослободе разни просци. Тек трећа група, очигледно једино достојна њене руке, проналази начин да уништи град и управо њима припада ослобођена *бела Јана*, чији лик засигурно дугује вили-градитељки:

Град градила бела Јана,
Па се у град затворила.
... Оздол иду Бабичани
Да одробу белу Јану.
Биће, биће, па разбиће,
Белу Јану одробиће
И на дом је одведоше...

Грађење града има изразито брачну симболику, што потврђује мотив о заједничкој изградњи града од стране младенаца, која се базира на подршци целе заједнице:

Почели смо град градити,
Подарите граде наше
Да би града саградили...

(ГЕИ, 26: 246)[27]

Значај *женске куће* видљив је у ритуалном опраштању које неизоставно прати удају. Напуштајући простор куће, девојка тражи опроштај од родитеља и од целе родбине:

Прощавай, майко, прощавай,
До съга съм те слушала,
От съга свекърва че слушам
Прощавай, татко, прощавай,
До съга съм те слушала,
От съга свекра че слушам.
Прощавай, батко, прощавай,
До съга съм те слушала,
От съга девер че слушам.
Прощавай, како, прощавай,
До съга съм те слушала,
От съга етърва че слушам.
Прощавай, сестро, прощавай,

[27] Песма забележена на *мушкој свадби* певала се док је стари сват купио паре за младенце на своју сватовску јабуку.

До съга съм те слушала,
От съга зълва че слушам.
Простете, миле роднине,
До съга съм ви слушала,
От съга други че слушам.

(Стоин, 1959: 353)[28]

Значај опроштаја могуће је сагледати са више аспеката. Опроштај може бити посматран као нека врста измирења рачуна, јер девојка не жели да наруши равнотежу у родном дому који оставља. Одлазак с благословом породице истоветан је са дозволом предака (Карановић, 1993б: 22)[29]. Жеља девојке да добије благослов повезана је несумњиво и са стрепњом од новог и непознатог, јер тренутак изласка из куће означава напуштање дотадашњег статуса, али не и стицање новог. Она више није припадник ни једне заједнице и сукцесивно се удаљава од центра *свог* заштитничког простора. У слици света уређене структуре, невеста која још није уведена у нови домаћи култ представља елемент нарушавања космичке равнотеже. Коначно, напуштање девојачке куће означава за њу својеврсну смрт; поздрављајући се са својим родом, она се опрашта од досадашњег живота и закорачује у неизвесно лиминално стање.

Приликом прекорачивања границе *женске куће* девојци упућују захтев да се окрене и осврне на простор који дефинитивно напушта:

Извий се, извий се, Марийо,
Извий се, назад погледни...

(Сев. Бълг., 2: 541) [30]

Њој је истовремено упућена забрана да то уради[31]:

Стъпай, пристъпай, бульчице млада,
стъпай, пристъпай, назад не поглеждай.
Както се отделя жито од слама,
тъй се отделя и чедо от мама.

(Николова, 1999: 387)[32]

---

[28] Уп. Вук, 1898: 112, 113; Стоин, 1959: 351, 352; Стоин, 1975: 427—440, 452; Арнаудов-Вакарелски, 1962: 553—554, 556; АрнаудовъАнгеловъ 1921: 82; Икономов, 1988: 221; Верковиќ 1985: 213; Stoin, 1928: 667, 669, 670; Žganec, 1962: 120, 121, 125; Сватовац: 19; Prčić, 1939: 6; Клеут, 1990, 20, 21; Клеут, 1983; 64; Кауфман-Манолов, 1: 807; 810; Шапкаревъ 1891а: 168.

[29] У Галишнику је постојао обичај да момак, пре него што крене на пут по девојку, оде на гроб родитеља и замоли их за опроштај што се жени (ГЕМ, 1: 86).

[30] Уп. Сев. Бълг., 2: 539, 540; Икономов, 1988: 55, Terseglav, 1996: 133; Арнаудов-Вакарелски, 1962: 559; Богдановић, 1995: 179, 180, 189; Јовановић 2002: 15; Вук, 1891: 57; Вук, 1841: 57; ZNŽ, 1897: 449.

[31] Уп. бугарски етнографски запис (Генчев, 1987: 86), црногорски (ZNŽ, 1896: 68), српски и хрватски (ГЕМ, 2: 21) или босанско-херцеговачки (GZM, X: 36).

[32] Уп. Манојловић 1953: 14; Ягребовъ 1886: 444; Арнаудов-Вакарелски, 1962: 573; Вук, 1891: 60; Вук, 1841: 60; Васиљевић, 1953а: 3; Vujičić, 1978: 117; Арнаудов-Вакарелски, 1962: 558; Клеут 1990: 24; GZM, XX, 1:425, GZM, XX, 4602.

Оба захтева произилазе из женске моћи рађања која се шири на целу заједницу. Окретање девојке која дефинитивно прекорачује границу *свог* простора, односно његова забрана, представља бригу око њеног најдрагоценијег поседа — плодност. (Карановић, 1993б: 22)[33].

Прекорачивање границе родитељског дома има једносмерни карактер[34]: *досега бяхме наедно, отсега жива раздяла* (Арнаудовъ 1947: 98). Излазак из *свог* центра и постепено удаљавање од њега које води приближавању центру *туђег* света коначни[35] су и не смеју бити доведени у питање[36]. О опасности која прати извођење невесте сведочи и остатак старог обичаја заштите невесте и сватова који је одводе, што је сачувано у песми:

Запалете ламби и борини,
Да среди ме сватоиве,
Старо до старо, младо до младо

(Миладиновиќ 1999; 197)

Осветљавање мрака и специјално ређање сватова представљају форму предострожности од деловања хтонских сила и урока.[37]

У контексту *женске куће* неопходно је поменути невестин *сандук*. Он је — због своје функције у свадбеном обреду, додатно појачане обликом који има много заједничког с кућом — симболичка замена за девојачку кућу у контексту будућих женских активности невесте. С обзиром на његов значај, за припремање су задужени женски чланови девојчиног рода:

Naša neve prela, tkala,
Sve svatove darovala;
I sebi je ostavila
Punu škrinju do pokriva.
Dala joj je stara majka.

(ZNŽ, 1929: 125)[38]

---

[33] Девојци не дозвољавају да се осврне на родну кућу да њена деца не би личила на ујака (Медаковић, 1860: 49; ГЕМ, 56: 366; Pukler, 1882: 69, 151; Манојловић 1933: 6). У забрани окретања девојке приликом опраштања са породицом Е. Шневајс, ипак, уочава паралеле са погребним обредом (ГЕМ, 2: 21).

[34] На етнографском плану издваја се занимљив обичај који потврђује једносмерност границе, али само за младу. Наиме, кад већ крену сватови младожења се враћа да га дарују невестини родитељи (ГЕМ, 48: 263).

[35] Поновни улазак у родитељски дом обележен је новом обредном вредношћу. Родитељску кућу посећује већ супруга или мајка, дакле особа која има нови друштвени статус. Могућ је такође повратак родитељској кући без промене статуса — у случају утврђеног „непоштења". Уп. нпр. Николова, 1999: 392.

[36] Непожељност окретања у ритуалу одвајања потиче од жеље заједнице да чин свадбе буде пресудан и изведен до краја; има исто значење и циљ као повратак другим путем или разбијање судова иза младе (Јовановић, 2001: 121—122).

[37] Ова песма је илустрација свадбеног обреда — сватови у Дубици обично су кретали са младом по мраку, па чим су се огласили бубњевима, сви мештани су ставили запаљене лампе и свеће у прозоре (Јанковић, 1964а: 24).

[38] Уп. ZNŽ, 1929: 126.

Сандук је затворени минијатурни космос, везан искључиво за невесту, а преношење сандука приликом удаје у нову кућу симболише преношење непобитног и заштићеног простора жене. Тај простор, односно његов симболички материјални еквивалент, може бити отворен једино на прелазу између два дома, на граници између два социјална статуса. Обредно откупљивање сандука је, у ствари, плаћање невесте, док је његово стално присуство у новој кући симболично пристајање на статус невесте. Као симбол женске утробе, сандук има функцију и у обредима везаним за порођај (Ајева, 2000: 87—92).

Спремање девојачког сандука је симболични израз дефинитивног напуштања девојачког статуса:

Девојко, мори, девојко,
ковчеѓ е жива разделба,
ковчеѓ је жива разделба,
оѿ ѿаѿка ќе ѿе одделиѿ,
оѿ мајка ќе ѿе одделиѿ,
оѿ мајка ќе ѿе одделиѿ
и од сеѿа мила роднина...

(Икономов, 1988: 116)[39]

Сандук је изразито сажет симбол свега што у свадбеној причи садржи представа о *женској кући*, дакле — он је слика плодности, живота и обнављања. Његово преношење из девојачке куће у младожењину кућу могуће је посматрати као својеврсни вид испробавања граница које предстоје младенцима.[40] Невестинска шкриња јавља се, такође, и као својеврсна граница иза које не може деловати урок, иначе често активиран помоћу младожењиних длака:

Бербера зета бричеше,
майка му риза държеше,
сестра му коса берете,
в девойкин ковчег редеше...

(Вакарелски, 1977: 479)[41]

И поред развијене симболике, међу анализираним свадбеним песмама постоји релативно мали број песама које директно опевају невестински сандук. Углавном су то предсвадбене песме везане за припрему девојке.[42]

---

[39] Уп. Ајгребовъ 1886: 424.

[40] Ова претпоставка заснива се на етнографским записима из разних крајева Истре, који садрже подробан опис преношења невестинског руха у сандуку. Наиме, младожењи, који је био обавезан да пре свадбе сам превезе мираз воловским колима, припремали су најразличитије препреке на путу, прављене од грања, трња или камења, како би му онемогућили пролаз. Пролазност пута је обезебеђивало тек плаћање чуварима препрека (Mikac, 1977: 154, 160, 168, 175, 181, 190).

[41] Уп. Арнаудов-Вакарелски, 1962: 530.

[42] Уп. Кауфман-Тодоров, 1970: 1348, 1349.

Зарад успешности превођења животодајног женског елемента и његове асимилације у новом простору, на заштиту и благосиљање сандука позивана су сва обредна лица, која у песмама бивају редом прозивана од стране девојке: *да јој скрињу сребром поште* (Вук, 1891: 47)[43]. Исту функцију у песмама има и злато: *Pozlati mi ruho moje!* (ZNŽ,1929: 126—127).[44] Благосиљање сандука је истоветно са подржавањем промена које доноси свадбени обред.[45] Заштитити сандук значи омогућити безбедно преношење[46] плодног потенцијала из *женске куће* у нову заједницу која ће бити створена као један вид обнове већ постојеће заједнице у оквиру *мушке куће*. Начин на који се сандук чува и преноси потврђује несвакидашњу снагу девојчиних дарова као и свега што је у непосредној вези с њоме (Карановић, 1993б: 201).

1.1.1. *Капија/врата*

Од свих јаких места која постоје у кући, а која су присутна у свадбеном обреду — *пећ, вериге, прозор, углови* и др. песме се у највећој мери концентришу на врата и на праг, који на непосредан и врло конкретан начин прекидају континуитет простора (Елијаде, 2003: 18—79). У контексту *женске куће*, схваћене као заокружени простор, како саме зграде тако и дворишта — доминантну улогу има капија, односно врата. У фолклорном тексту они функционишу слично, допуњују се и замењују у исто време. Нијансиране разлике између њих везане су за степен сажимања свадбеног обреда пројектованог на песму. Њихова функција је несумњиво иста — капија/врата чине границу и уједно препреку коју сватови морају савладати како би коначно стигли до девојке.

Врата/капија имају истовремено улазну и излазну функцију. Што је свадбена поворка даља од њих, то је теже савлађивање препреке у коју се она претварају. Младожењина поворка, која се креће од центра ка периферији, мора их савладати силом, умећем или откупом. У повратку с невестом, дакле на путу од, аналогно, њеног центра ка периферији, врата/капија полако постају све већа препрека коју невеста мора савладати како би доспела до крајњег циља — брачне постеље, захваљујући поштовању, исказивању потчињености (Иванова, 1998: 12—13).

Капија женске куће може бити, иако то није увек случај[47], препрека за оне који стижу споља, и тада она чини једну од спољних граница

---

[43] Уп. Вук, 1841, 47; ZNŽ, 1893: 293, 294; Kuhač, 1881: 1218.

[44] Уп. ZNŽ, 1893: 293.

[45] У Конавлима нпр. сви присутни при извођењу девојке бацају на сандук новац, осим мајке која у њега додаје ствари. Жене рухо у сандуку посипају пшеницом, козаром и лишћем маслине, шкропе светом водицом и благосиљају (ZNŽ, 1929: 126—127).

[46] У западној Србији забележен је чак илустративан обичај о обредном клању петла на невестинском сандуку пре његовог преношења (ГЕМ, 48: 257). Апотропејску функцију је имало и покривање сандука црвеном чојом међу католицима из Далмације (GZM, X: 46).

[47] Постоје такође песме у којима је улаз у *женску кућу* широм отворен, нпр. Вук, 1891 2; Вук, 1841: 2. Очито се за капију везују две обредне „приче": отварање капије за

женског простора. Као таква, она је потенцијално опасно место[48] за све који покушавају да пређу њен оквир изграђен на опозицији *спољa/унутра*, односно *свој/туђ*. Умеће уласка кроз капију је својеврсни иницијацијски задатак који може обавити особа специјалних способности или особа која има надареног помоћника. Један од начина уласка у девојачки посед је жениково умеће:

сви сватови перунику беру,
младожења лепу песму пева:
„Отворте се момини дворови,
ево иду кићени сватови”

(Бован, 2001: 126)

Исти циљ могуће је постићи уз помоћ стихије. Доминантну улогу јунаковог помоћника имају ветрови:

Раздуваше, раздуваше,
Сазаборски ветрови,
Отворише на ђул башчи капију,
И развише у ђул башчи ружицу,
Под њом седи испрошена девојка...

(Васиљевић, 1950: 298а)[49]

У наведеној песми отварање капије започиње праву свадбену *причу*. Ветрови наклоњени јунаку омогућују му да види девојку спремну за удају и зрелу за све улоге које удаја собом носи.

У анализираном корпусу песама нема хијерархијског распореда више капија, а од најучесталијих епитета појављује се *гвозден* (Богдановић, 1995: 46)[50]. У контексту семантичке опозиције *свадба / смрт* (*почетак новог*, односно *крај дотадашњег живота*), као и симболичног знака једнакости између оба појма (удаја као *смрт за свој свет*), атрибут капије додатно имплицира њено тумачење у кључу медијаторске границе.

Захтев да им се отвори капија сватови упућују првенствено мајци[51] као особи која је чуварка куће и која оличава женски потенцијал — прави циљ сватовског похода. У неколико песама капија је изложена насилном отварању:

Naporečki porte otvoriše,
nasilice u dvor ulegoše,
sredi dvora koplja pobodoše,
i za koplja konji privrzaše,

просца и затварање капије пред сватовима. Ипак и једна и друга маркирају границу, а можда и показују истрајавање сећања на отмицу невесте.

[48] Капија може бити у поседу разних чини (Ђорђевић, 2002: 267—268). Зато у Неготинској крајини сватови настоје да улазе и излазе на две различите капије (ГЕМ, 33: 134).

[49] Уп. Васиљевић, 1960: 183; Миладиновци, 1962: 570; Миладинови, 1961: 570; Арнаудовъ 1931: 158.

[50] Уп. Богдановић, 1995: 48, 49, 50, 60; Расков, 1991: 3, 22; Кожељац, 1978: 170.

[51] Уп. ZNŽ, 1896: 177; Јовановић, 2002: 35.

nasred dvora oganj nakladoše,
zatražiše, što ga nigde nema...

(Prvulović, 1982: 9)[52]

Насилан улазак у двориште и забадање копаља, као и паљење ватре, представља освајање туђе територије повезано са најстаријом запамћеном формом брака путем отмице. Сама мотивација за отварање капије придошлицама представљена је као омогућавање уласка у девојачки простор: *да улезну свекрове кочије* (Кожељац, 1978: 170)[53].

На огроман значај симболичког проласка кроз капију указује песма о смрти невесте у гори (Бован, 2001: 125). Отварање капије је овде неопходан услов да се доврши прекинута свадбена „прича”:

Умрла ви прошена девојка,
На умору мајци говорила:
„Мила мајко, дочекај ми свате,
отвори им кићену капију,
нека уђу свати у авлију.”

Поистовећивање куће са људским телом и пребивалиштем допринело је развијању симболике *врата* као врло значајне границе у свадбеном обреду (Иванова, 1984: 161). У општој идентификацији куће са људским телом врата у свадби имају гениталну симболику (Николова, 2000: 73). Отуда су излаз из *женске куће* и улаз у *мушку кућу* пажљиво чувани. Младина мајка чува врата од спољашњег света, пошто тренутак проласка младожење са сватовима симболично представља дефлорацију, а приликом прве посете кћерке, када дође родитељима у госте — рађање. (Аналогно томе младожењина мајка чува врата изнутра — физиолошко спајање и стварно рађање (Николова, 2000: 80).)

Поход по девојку је, уистину, у песмама често пут ка њеним вратима. Савладати препреку врата значи задобити девојку:

Smiljkom gora jorgajena,
Jedna vratca jostavlena,
Na ka Gjura svatske spravlja.

(Štrekelj, 1905: 5453)

Врата у девојачкој кући чине прелазно место одакле мушки елемент продире у женски, а њихово отварање симболички представља брачно сједињење (Иванова, 1984: 161—163; Ајдачић 1998: 230). Покушај савлађивања девојчиних врата је насртај „огромног тела заједнице” на њен простор (Иванова, 1984: 163), што се на плану песме манифестује насилним уласком кроз врата *женске куће*:

---

[52] Уп. Богдановић, 1995: 64, 79, Prvulović, 1982: 9; Кожељац, 1978: 172.
[53] Уп. Расков, 1991: 22.

Отвори врата, Смиљо девојко!
Нису ти врата од сува злата,
Већ су ти врата од рај-дасака.
Врата отвори, па се уклони,
Љутит је коњ зеленко, погазиће те,
Срдит је лепи Јова, ошинуће те.

(Карановић, 1990: 31)[54]

Симболички, врата су истовремено улаз у *овај* и у *онај* свет, односно пролазак кроз врата означава прелаз у другу димензију (Ljubinković, 1993: 39)[55]. Врата, заједно са прозорима, спадају у пропустљиве границе; зато су толико штићене разноразним обредима (Детелић, 1992: 137)[56]:

Што но звонце преко пола звечи,
Млађан Јова иде из долова
И он носи стручак босиока
Да закити својој драгој врата.

(Васиљевић, 1953а: 76)

За анализу обреда прелаза најбитнијом се чини медијаторска функција врата:

Цариграде, лијепо те не звали!
Да с' на теби деветера врата
и десета од сувога злата.
На њим' сједи сирота дјевојка:
Цар је проси...

(Обрадовић, 1995: 142)

Док у наведеној песми на вратима седи сама девојка, много је шире распрострањен мотив у којем на вратима седе хијерархијски распоређени учесници свадбеног обреда:

У ђевојке троја врата:
...
Која врата сува злата,
На њи сједи срећни куме,
Која врата од бисера,
На њи сједе два ђевера.
...
Која врата од скрлета,
На њи сједи младожења

(Вук, 1898: 40)

---

[54] Уп. Клеут, 1986: 7; Попов, 1983: 581.

[55] У Студеници је постојао обичај да се за изношење мртваца скидају кућна врата како би се створио неомеђен улазак у *други* свет (ГЕИ, 126: 513—514).

Трострука врата код девојке, као и градација вредности материјала од којег су сачињена, налазе своју паралелу у свадбеним песмама с мотивом виле-градитељке.[57]

Хијерархијски распоред је такође означитељ вредности у оквирима космичког поретка:

Рисну граде наш, лијепо стање!
На тебе ми троје врата сташе:
Једна врата, жарко сунце сјаше,
А на друга жива вода враше,
А на трећа Костови сватови;
Међу њима ђевер и ђевојка...

(Вук, 1898: 82)[58]

Жарко сунце и *жива вода* и на трећим вратима сватови са младенцима чине три елемента који симбиозом враћају равнотежу у космичким оквирима, успостављајући хармонију између културних и природних блага.

Веровања везана за улогу врата у свадбеном ритуалу жива су до дана данашњег. Врло раширен свадбени обичај откупљивања невесте на вратима[59] нашао је и свој песнички израз:

Давай, наддавай, девере,
да си откупиш снаата:
осумстотини на врата...

(Арнаудов-Вакарелски, 1962: 549)[60]

Безброј свадбених песама варира мотив доласка сватова пред сама врата девојчине куће. Придошли, у настојању да сагледају прави циљ свог доласка, захтеју да им укућани отворе врата. Ове молбе су упућене девојчиној мајци[61], лично девојци[62] или просто немају тачно одређеног адресата[63]. Мотивација је жеља да се види обећана девојка:

Отвор'те нам на вајату врата,
Да видимо ту нашу девојку

(Сватовац: 10)

---

[56] Врата као границу одлично илуструје један банатски обичај везан за испраћање младе. Наиме, после опроштаја са кћерком, родитељи су затварали врата, седали и чекали док се не врате невестини пратиоци који су је отпратили до пола пута. Њихово понашање било је мотивисано жељом да девојка не изнесе срећу из родитељског дома, да се не врати и да се „злотворима затворе уста" (свекрви и свекру) (Босић, 1991: 147).

[57] Уп. Марјановић-Крстић, 1998: 231; Васиљевић, 1965: 41, 239; Štrekelj, 1905: 5452.

[58] Уп. Pukler, 1882: 149.

[59] Уп. Вакарелски, 1977: 481; Манојловић, 1933: 5; ZNŽ, 1896: 154.

[60] Уп. АрнаудовъАнгеловъ 1921: 75, 98; Simić, 1953: 159; Vukanović, 1986: 13; Стоин, 1975: 418—421; Фирфов-Симоновски, 1962: 243.

[61] Уп. Stoin, 1928: 643, 646, 701, 702, 704; Žganec, 1962: 141—143.

[62] Уп. Stoin, 1928: 660; Васиљевић, 1950: 258.

[63] Уп. Сватовац, 10; Шаулић, 1965: 143; Карановић, 1990: 33.

Најинтригантнија од свих су врата од којих се очекује да се сама отворе: *Отвор'те се врата на вајату* (Вук 1891; 38)[64]. Према Љубинковићу (Ljubinković, 1993: 42) сама се могу отворити врата под утицајем праве љубави. Попут осталих обредних радњи, и отварање врата захтева посебну опрезност. Девојчина мајка не жели да отвара никоме другом осим зету (Кауфман-Манолов, 2: 693), а није без значења ни отварање врата десном руком, која у свадбеном обреду има превласт над левом:

Отвори ми, бела Јанко, вратичка
Сус та твоја десна, Ленко, ракичка...

(СЕЗ, 16: 11)

Истом семантичком кругу припада мотив куцања на врата. На врата куцају *еговорџије* (Златановић, 1994: 198), девер[65] или лично младожења који моли да му отворе[66]. Овај начин успостављања контакта са припадницима девојачког рода израз је симболичног оглашавања зрелости и спремности за брак. На једнозначну везу између куцања на врата, отварања и пуштања унутра припадника *туђег* света указује песма у којој долази до сажимања почетне и завршне фазе свадбеног обреда:

туѓин кључат на портето,
отвори му да ноќеват
заедно ќе вечерате,
заедно ќе ноќевате...

(Целакоски, 1984: 408)

Чврсту везу са мотивом куцања успоставља и мотив јабуке која удара у врата. Овај високо песнички стилизован чин је својеврсна узбуна и наговештај плодности:

Метну се момче јабуком
Низ поље низ јадиково.
Обскочи, скочи јабука,
Удара граду у врата.
Сломи се врата на двоје,
А златни кључи на троје,
Просу се бисер из града ...

(Вук, 1898: 31)[67]

Igrala se je Jabuka
Pred gospodinom na stolu,
Igrajuć nakel opala,
Trem gradom vrata razbila,
Četvrtom gradu obloke.

---

[64] Уп. Вук, 1841: 38.
[65] Уп. АрнаудовъАнгеловъ 1921: 98.
[66] Уп. Кауфман-Манолов, 2: 748.
[67] Уп. Вук, 1973: 30; Вук, 1891: 68; Вук, 1841: 68.

V onom gradu nikoga,
Samo mi jedna divojka …

(Štrekelj, 1905: 5276)[68]

1.2. *Женска кућа/мушка кућа*

Упоређивање простора *мушке куће* и *женске куће* у анализираној грађи у складу је са Левингтоновом поделом свадбеног текста на *младожењин текст* и *младин текст* (Левингтон, 1982: 95), што подразумева обрнуту перспективу у зависности од субјекта који изводи поређење. У *младином тексту* доминирају замишљени описи *мушке куће*, који потенцирају њену необичност, непредвидљивост, удаљеност и, пре свега, карактер *туђег*:

Че ще ида надалеко,
Надалеко, в чужда каща,
В чужда каща, в чужди люде

(Кауфман-Манолов, 1: 771)

Међутим, упоређивање двеју кућа из те перспективе не ставља акценат толико на сам простор колико на међуљудске односе и потешкоћу у прихватању *туђе* заједнице као *своје*:

Ipak moram u tuđinu,
Tuđeg dadu dadom zvati,
Tuđu majku majkom zvati,
Tuđeg brata milovati…

(ZNŽ, 1897: 449)[69]

Слике које праве јасну дистинкцију између двају домова уносе вредносну компоненту, за разлику од већ поменутих песама које одражавају тренутак *губитка кћерке / добитка снаје* конструисан помоћу компаративних описних поређења типа *двор обасјан сунцем — магла у девојачком двору*.[70] У тој групи преовлађују песме *младожењиног текста*, које имају изразито афирмативан карактер. Директно упоређивање *свог* и *туђег* простора заснива се на опозицији *добро / лоше*. Кућа у коју треба да дође девојка представљена је из перспективе њених заступника као идеалтипски простор који одише благостањем, што је појачано деградацијом простора њене, *женске куће*:

Добро дојде в нашчо село, мар невесто,
нашче село све подобро, мар невесто,

---

[68] Уп. Kuhač, 1881: 1257; Kuhač, 1881: 1271; ZNŽ, 1893: 299.

[69] Уп. GZM, XX, 4: 609; Вук, 1898: 8, 25, 113; Вук, 1891: 115; Вук, 1841: 115; Вук, 1973: 55.

[70] Уп. Клеут, 1986: 18.

све подобро круше и лапке, мар невесто,
круше и лапке све јунаци, мар невесто,
вашчо село трња и шинке, мар невесто,
трња и шипке све девојке, мар невесто.

(Паскалевски, 1959: 10)

Мушка кућа чију слику сватови покушавају да предоче будућој невести добија на значењу већ самим ситуирањем у свету у којем владају специјални закони природе. Главни аргумент придошлих по девојку је истицање наклоности атмосферских прилика *мушком простору*:

Ајд' ди идемо на наш виљајет,
Јер у нас тамо киша не пада.
Киша не пада, а снег никада,
А снег никада. Два сунца грију...

(Агребовъ 1886: 327) [71]

Такође, овај временски код изграђен је путем упоређивања *мушког* и *женског* простора, обавезно у корист онога првог, који је у прилици да за *своје* придобије највреднији елемент *туђег* — невесту:

вашено село огњ гори,
огњ гори, ветер дуе;
нашено село слонце грее,
слонце грее, роса роси...

(Кауфман-Тодоров, 1970, 1343: 1344)

У поступку идеализације простора значајан фактор чини такође приказивање мушког простора као изузетно плодног чаробног краја:

У њојзи роди црна кадифа,
Зрно бибера, друго бисера...

(Сватовац: 10)[72]

Три пъти се, дуде, жътва жъне...

(Stoin, 1928: 565)

1.3. *Мушка кућа*

С обзиром на улогу куће у човековом животу, она може бити директно укључена у структуру обреда као простор у којем се он одвија. Врло често кућа постаје и симбол обреда, за шта је најбољи пример слика *туђе* куће у свадби (Бајурин, 1983: 14). У свадбеним песмама Ју -

[71] Уп. Стоин, 1930: 91 Stoin, 1928: 677.
[72] Уп. Prčić, 1939: 9; Карановић, 1990: 11.

жних Словена константно се наглашава једнакост између чина свадбе и одласка у други, још непознати, а самим тим и неосвојени дом. Полазак у *туђу* кућу изједначава се тако са раскидом са дотадашњим животом, али и са спремношћу да се отпочне нов.

Мушка кућа је за своје чланове истовремено и полазиште и одредиште. Из ње сватови крећу по девојку и у њу је доводе. За девојку је она само одредиште и нешто *туђе* што тек треба да постане *своје*. Младожењина кућа као циљ свадбеног и, аутоматски, животног путовања далек је и непознат простор који је извор стрепње.[73]

Иако сватови припадају *мушкој кући* у тренутку успешно обављеног повратка са девојком, она и за њих постаје привремено опасно место[74], што се на плану песме манифестује предузимањем одређених мера предострожности:

Излес, мале, з девет свешти,
З девет свешти оштеници,
Че ти водим млада снаха,
Млада снаха одменица!

(Ивановъ 1936: 560) [75]

Захтев упућен јунаковој мајци, осим јасно изражене слике апотропејског карактера пред новим чланом заједнице који долази као уљез, говори и о доминантној улози жене. *Мушка кућа* је условно мушка; зато у њу невесту мора увести жена, младожењина мајка. Независно од патријархалног модела јужнословенске породице, улазак у дом иде преко женског начела, преко свекрве (Иванова, 1984: 158). Истовремено, упаљене свеће у мајчиним, односно свекрвиним, рукама наглашавају и светост чина уласка невесте у нов дом.

За разлику од *женске куће*, опис момкове куће је врло подробан. Осим доминантног епитета *бели*[76], карактеристика младожењиног пребивалишта заснива се на каменим и металним елементима:

Кућа му је од креча и камња.
Покривена са тешким оловом.
Врате су му од белог тапира.
Черчива су од белог челика,
А пулови од сувога злата.

(Ягребовъ 1886: 395) [77]

---

[73] Удата жена је прво туђинка у заједници обједињеној пореклом и као таква је оличење зла, нечистоће и сексуалне моћи. Међутим, паралелно са укључивањем у обнову рода у који је ушла — са рађањем детета — она, као мајка, постаје антитеза претходним вредностима које су њој биле приписиване (Lič, 1983: 114).

[74] Уп. етнографски запис о обичају у Гружи у којем сватови праве нов улаз у кућу из које су пошли по девојку — они разваљују капију како не би ушли на исти улаз кроз који су изашли (СЕЗ, 26: 281).

[75] Уп. Ивановъ 1936: 287; Сев. Бълг., 2, 560.

[76] Уп. Stojanović, 1881: 224, 235; Вук, 1898: 44; Pukler, 1882: 87; Вук, 1891: 89; Вук, 1841: 89.

[77] Уп. Vukanović, 1986: 30.

Гледајући поделу света према опозицији *мушки / женски*, метали припадају домену означеном као мушки. Извор метала јесте *мушки простор*, а главну његову ознаку представља злато. Оно кореспондира са осталим обележјима која тај простор у целини карактеришу као засебан свет. *Мушки дом*, као извор богатства, у структури света наглашен је својом супротношћу, дакле *женским домом*, уско повезаним са природом. Удружени, они одржавају равнотежу света (Николова, 2002: 251). Уједно, слике раскоши *мушке куће* требало би да ублаже неизвесност и страх девојке. Оне имају идентичну функцију као призори благостања у будућој невестинској кући, а све у циљу да се придобије нови члан који ће гарантовати опстанак заједнице:

Сребром двори покривени,
Колопером искићени,
Око куће вино тече,
И у вино бела пена,
И у пени златна чаша...

(Матицки, 1985: 13)

У опису зграда и најужег простора око њих појављује се један детаљ који заслужује посебну пажњу — наиме *сто*:

У Никове бикјеле дворове:
Сјају двори као сунце жарко,
Пред двор му је зелена ливада,
У ливади два стола од злата...

(Вук, 1898: 44)[78]

Сто припада структури куће и заузима врло важно место у њој[79], а симболички је осмишљен као предмет великог поштовања (СМ: *сто*)[80].

Његово присуство у опису *мушке куће* уноси елементе домаћег култа, али и својеврсне микропрепреке.[81]

Други делови кућног амбијента приписују се појединим ликовима у хијерархијској структури породичних и родбинских односа, а њихово ређање има карактер грађења велике и снажне патријархалне заједнице. У песми из Пуклерове збирке (Pukler, 1882: 163—164) слика младожење који у ширем простору куће размешта разне предмете служи као опис

---

[78] Уп. Марјановић-Крстић, 1998: 216; Васиљевић, 1965: 194, 219, 252, 343; Вук, 1898: 6; Вук, 1891, 5; Вук, 1841: 5; Златановић, 1982: 88.

[79] У оквиру куће сто има функцију специјалног места, на шта указује свадбени обичај из северног Баната — последњу ноћ пред свадбу млада и њене другарице су спавале управо на столу (Попов, 1983: 46).

[80] У многим словенским свадбеним обичајима сто има исту функцију као огњиште и вериге. Улазак невесте у *мушку кућу* започињао је ритуалним трократним обиласком око стола (Ђорђевић, 2002: 241).

[81] У прилог овој претпоставци иде један необичан обичај забележен код Шокаца — наиме, у момковој кући преко постављеног стола прелази младожења, млада му додаје хлеб и свећу, а затим сама прелази, а све зарад потомства (Radulović, 1992: 112).

стварања снажног рода базираног на међуљудским везама — ту су укључени свекри, свекрве, девери, заове, јетрве, као и невестина браћа која су довела сестру:

Mladi Kosto dvore sagradio,
A pred dvore zelene naranče
I u dvore sofre postavio,
I za sofre stole namjestio,
A na sofre zlatne gvantijere,
(...)
Što s' u dvore sofre pozlaćene,
I za sofre stoli postavljeni,
Što na stolu zlatne gvantijere,
To su snahe mila braća došla:
Što na dvoru stupci pozlaćeni,
To su snahi od doma svekrovi;
Što l' na stupce svileni sagovi,
To su snahi milene svekrve;
Što l' na sagu rumene ružice,
To su snahi mileni djeveri;
Što l' pred dvore zelene naranče,
To su snahi milene zaove;
Što l' je ono kafa i rakija,
To su snahi milene jetrve.

Девојка која долази у *мушку кућу* је добро и дар који благосиља кућу и цео простор на путу до ње. Она је својеврсни маг, а њена се магијска снага преноси и на другу страну (Карановић, 1993б: 20):

како си се у нас дарувала,
наша је се мајка помладила,
наша је се стока иљадила,
наши двори ружом процватели,
наше поље у житo натегло...

(Богдановић, 1995: 124)[82]

Прео које горе преведоше,
Она гора јабуком родила;
Прео које воде преведоше,
Она вода вином отјецала;
У које је село уведоше,
Оно село здраво и весело;
У коју је кућу уведоше:
Око куће сење и јасење,
А у кући здравље и весеље.

(Рајковић, 1869: 145)[83]

Правилан улазак невесте у нови дом пружа гаранцију поретка, а цео мушки простор је врло опасан за девојку која још није у потпуности потвр-

[82] Уп. Prvulović, 1982: 20; Шаулић, 1965: 151—152; Вук, 1898: 90; Pukler, 1882: 154.
[83] Уп. Обрадовић, 1995: 88; Карановић, 1999: 23; Рајковић, 1869: 145.

дила свој статус. Истовремено, поредак мушког простора може бити угрожен невестиним присуством, јер је она потенцијални носилац моћи и посредник између два света. Отуда све обичаје чији се одјеци налазе у песмама треба посматрати као радње амбивалентне вредности које, с једне стране, чувају простор од девојчине неукротиве моћи, док, с друге, покушавају да задрже ту моћ у концентрисаном облику како би појачали њено плодотворно дејство.

Поред јаких граница, какав је за девојку у *мушком простору* праг, свадбени обред поетски обликован у песмама обилује граничним ситуацијама које у себи носе потенцијалну опасност за невесту, али и за домаћине. Њихово превладавање симболични је израз пристајања на нову измењену ситуацију, у случају девојке — на нову друштвену улогу.

Сам улазак у кућу као централну тачку *мушког дома* условљен је низом радњи које му претходе. Освајање *мушке куће* почиње од освајања простора око ње и тек кад је то успешно обављено обред се помера напред. Одређени број јужнословенских свадбених песама везан је за прве тренутке боравка девојке у туђем простору који припада *мушкој кући*. У овој групи песама доминантан је мотив да девојка не жели да сиђе са коња док не прими дар од нове породице[84]:

Слезни Маро отъ вранята коня!
Ни слезнуа Мара, ни сборуа,
Туку чека поклонъ отъ свекоро...
Туку чека поклонъ отъ свекрьва...
Туку чека поклонъ отъ девери...
Туку чека поклонъ отъ етърва...

(Михайовъ 1924: 61) [85]

Даривање, као *знак живота* или *струја живота* има функцију успостављања реда и поремећене хармоније (Zambrzycka-Kunachowicz, 1987: 15). Оно је једна од форми обреда прелаза, а контекст у којем се јавља даривање увек добија симболички карактер. Када је реч о невести која одбија да сиђе са коња док не прими дар, чин даривања има вишеструко значење. Ово је показатељ несвакидашње ситуације, јер је обилно даривање повезано са критичним моментима у обреду, макар у облику песме (Карановић, 1992: 138). Такође, очекивање дара знак је супротстављања, манифестација последњег отпора у граничној ситуацији. С друге стране, пак, оно је ишчекивање сигнала прихватања.

Врло битним фактором чини се, такође, појачана опрезност свих учесника свадбеног обреда. Они настоје да себе и свој посед максимално сачувају од урокљивог присуства „уљеза". Амбивалентно доживљавајући придошлу младу и као извор плодности, и као потенцијално урокљиву они покушавају да створе услове у којима би им била наклоњена божан-

---

[84] У Лесковачкој Морави свекар доноси бело или шарено јагње којем млада пре него што сиђе с коња ритуално више пута везује пешкир око врата. (СЕЗ, 31: 467). Такође у Ловешком крају млада не силази док је не дарују свекар и свекрва (Николова, 1999: 388).

[85] Уп. Иванова 1984: 149; Манојловић, 1953: 22; Хаџи-Пецева, 1981: 591.

ства плодности, са којима су женска бића иначе у дослуху.[86] Низ песама садржи мотив обраћања сватова младожењиној мајци са захтевом да по земљи рашири платно[87] које би девојку сачувало од директног контакта са земљом[88]:

Простири, мајко, платно
Да сиђе злато,
Простири, мајко, платно,
Да шеће злато,
По белом двору...

(Јанковић, 1949ц: 114)[89]

Онемогућавање додира са земљом има функцију чувања биолошких плодних снага чији је носилац невеста (Карановић, 1993а: 201). Осим тога, с обзиром на лиминални тренутак у којем се јавља — још увек незавршен прелаз из једнога у други статус — специјална пажња поклоњена девојци означава фазу инвертног понашања. Социјална антиструктура која карактерише ову радњу тек наговештава будући положај невесте (Катић-Карановић, 1989: 179). Истом семантичком кругу припадају песме које девојци дају инструкције како да сиђе са коња. Низ *коњ — рало — свекрвина крила* још једном подсећа на обавезу чувања свих снага плодности:

Скин' се, снале, с коња,
На рало,
С рала у кућу,
Свекрви у крило!

(СЕЗ, 26: 282; 398/81) [90]

У овом низу који активира опозиције *природно / аграрно / социјално* посебну пажњу заслужује фигура јунакове мајке. Свекрва, пандан девојчиној мајци, јавља се као симбол већ потврђених плодних снага и, исто-

---

[86] Срби у Војводини стављали су испред коња врећу жита како би невеста прво стала на њу па тек онда на земљу (Босић, 1995б). Сличан обичај забележен је и у Јадру (ГЕМ, 30: 124).

[87] Уп. етнографске записе који доносе податке о уласку девојке у нову кућу по платну (Босић, 1998: 234; СЕЗ, 24: 106; Николова, 1999: 388; ГЕМ 4: 5), слами (Вакарелски, 1977: 484), ћилиму (Икономов, 1988: 125), по ћилиму или платну (Јанковић, 1949: 83; СЕЗ, 1: 474), по платну, а већ око самог стола по клупама (Јанковић, 1964а: 24), по платну посипаном свекровим новцем или по џаку који је затим био бацан на кров (Босић, 1989: 79).

[88] Овај вид заштите *одоздо* (Ђорђевић, 2002: 259—263) није резервисан искључиво за невесту. Он је карактеристичан и за обоје младенаца (Иванова, 1984: 118; Radulovački, 1992: 112). Велика пажња придавана је такође заштити кума — сватови у источној Србији нису дозвољавали куму да корача по земљи, него су му до саме куће додавали мале столице (Литвиновић, 2000: 95). Специјалну пажњу поклањали су куму и у северном Банату — он је силазио с коња на столичицу, а у кућу је улазио по платну (Попов, 1983: 71; Босић, 1991: 148).

[89] Уп. Vujičić, 1978: 129; Терзин, 1987: 375; Познановић, 1988, 2, 77; Pukler, 1882: 30; Попов, 1983: 71; СЕЗ, 24: 111; Kuhač, 1881: 1264; Карановић, 1990, 53; Вук, 1891: 89; Вук, 1841; 89.

времено, медијатор који може успешно обављати функцију увођења у нови домаћи култ (Карановић, 1993а: 201—202).

1.3.1. *Праг*

У засебном микрокосмосу који представља кућа праг је јасно изражена граница која стриктно одваја спољашње од унутрашњег. Због лакоће и учесталости његовог неизбежног прекорачивања наглашени прелазак преко прага увек је обележен неким ритуалом. Следећи Е. Лича, могло би се констатовати да су, по аналогији са преласком преко прага, обележавани и преласци у различите друштвене статусе (Lič, 1983: 55).

Праг је место на којем се укрштају два простора и зоне њихове лиминалне неодређености. Прелазак преко прага је парцијални ритуал прелаза (Јовановић, 2001: 139). Праг раздваја два различита подручја: једно — везано за предобредни (или *прелиминални*) положај и друго — везано уз постобредни (или *постлиминални*) положај (Turner, 1989: 46). Праг је врло опасно место, на шта указују и басме у којима се урок лоцира управо на њему: *Урок сједи на прагу, / урочица под прагом* (Раденковић, 1982: 507)[91]. Према Чајкановићу (Чајкановић, 12: 418) праг је исто што и гроб — ту се зато и приноси жртва мртвима, таква жртва је у обредима присутно мазање медом или путером (Чајкановић, 51: 138). Другог мишљења је Ђорђевић (Ђорђевић, 2002: 265; ГЕМ 4: 10), који сматра да је праг пре свега место погодно за подметање и активирање чини.[92] Ни једна ни друга теза не оспоравају трећу, кључну за анализу улоге прага у свадбеном обреду — праг је несумњиво граничник који се избегава због неодређености — због немогућности да се сазна ком простору он припада (Јовановић, 2001: 140). У свадбеном обреду праг је место извођења низа ритуала који треба да обезбеде беријет и плодност[93], али у самим песмама праг се појављује само у контексту његовог прекорачивања, са посебним нагласком на ногу којом се прво улази у *мушку кућу*:

Ступај приступај, девојко,
Десницом ногом у кућу,
Десницом руком у нађва...

(Бушетић, 1902: 32)[94]

---

[90] Уп. Радевић, 1999: 69; Јовановић, 2002: 27; Бушетић, 1902: 32; ГЕМ, 2: 25.

[91] Уп. Раденковић, 1982: 523, 526, 537, 546.

[92] Нпр. у Војводини младожења је бритвом на прагу младине куће урезивао крст верујући да ће тако пресећи подметнуте чини (Босић, 1998: 232). У Босни и Херцеговини невесту су на прагу дочекивали са светом водицом (GZM, X: 49, 51, 52).

[93] Нпр. на прагу куће зарад лаког порођаја невести протурају кроз недра јаје или јабуку коју гази (Босић, 1998: 233; Иванова, 1984: 109; Генчев, 1987: 86) или постављају судове са водом коју пролива (ZNŽ, 1896: 182; ZNŽ, 1893: 282; Николова, 1999: 388; Шапкаревъ 1891б: 72; Ђорђевић, 2002: 265—266; Босић, 1991: 147; ГЕМ, 2: 25); невеста такође маже праг маслом и медом (Вакарелски, 1977: 485).

[94] Уп. ГЕМ, 34: 98.

Преступај, селе, у кућу,
пре десном, па левом...

(Џоговић, 1979: 63)[95]

Десно је високо апстрактна категорија, позитивно обојена — низ ритуалних радњи захтева активирање *десне* стране: нпр. држање за десну руку, кретање надесно, према истоку, итд. (Иванова, 1981: 44—45). Инсистирање на прекорачивању кућног прага десном ногом[96] уско је повезано са опозицијом *лево / десно*, која има кључну улогу у доживљају света. Десна нога, аналогно десној страни у подели човековог тела по вертикали, за разлику од леве, такође је вреднована позитивно (Раденковић, 1996: 23).[97]

Контекст *мушке куће* дозвољава да се на овом месту помене простор аналоган кући, наиме *црква*. Она припада предметима који се ритуално обилазе (нпр. дрво, бунар, вериге и др.)[98]:

Под Остроѓом бела црква,
око ње се коло вије...

(ГЕМ, 49: 152)

Црква, иако је у анализираном корпусу заступљена релативно ретко, дефинитивно потврђује крај старих односа између јунака и почетак нових, у оквиру нове заједнице. Слично кући, битан елемент граничног карактера чини улазак кроз црквена врата:

Отвори се само света врато,
да влеземе јунак и девојка...

(Икономов, 1988: 163)[99]

Захтев да црква сама отвори свој простор мотивисано је поштовањем свадбеног ритуала[100]:

Отвори се, света лепа църкво —
Идет моме в църков на венчанье!

---

[95] Уп. Џоговић, 1979: 75; Бован, 2001: 262; СЕЗ, 7: 41; ZNŽ, 1896: 94.

[96] Уп. етнографске записе који бележе друштвени притисак на невесту како би ступила у нову кућу десном ногом (Николова, 1999: 389; Шапкаревъ 1891б: 72; Колевски, 1981: 389; Радуловић, 1996: 241; (Vukanović, 1986: 282; GZM, X: 32, 36; ГЕМ, 1: 89) или пак на обоје младенаца (Иванова, 1984: 119; Генчев, 1987: 88).

[97] На степен важности који је имао праг и начин његовог прекорачивања указује закључивање о томе каква ће бити наредна година у зависности од тога којом ногом је закорачио у кућу во — полаженик у Перасту (Вукмановић: 347).

[98] Ђорђевић сматра да обилазак младе око цркве која припада младожењиној широј заједници представља везу невесте са заједницом у коју улази (Ђорђевић, 2002: 242—243).

[99] Уп. Ѧгребовъ 1886: 448.

[100] У народним песмама има много примера за врата која се сама отварају пред праведником, док се истовремено затварају пред људима недостојним ступања на црквено тле (Ljubinković, 1993: 43).

Не е моме крадено, грабено,
Ток е моме со изим замена...

(Црнушанов, 1956: 315) [101]

Црквена врата могу у свадбеној причи имати изразито апотропејски карактер:

Ој девере, црвочасне вере,
снаа ти је кошуљу срезала,
на црквена врата измерила,
из иконе шару испочела...

(Бован, 2001: 165)[102]

„Мерење одеће" на црквеним вратима чврсто је повезано са обичајем остављања венчаног руха младенаца да преноћи у цркви са жељом да се на тај начин заштите од могућег деловања злих сила.[103]

2. *Границе између два дома*

Простор између *женске* и *мушке* куће садржи низ граница чије савладавање чини суштину приче о свадби о којој певају свадбене песме Јужних Словена. Свака од наведених граница активира кодове из истог корпуса симболичких значења која осцилирају на граници између живота и смрти и њима сродних семантичких језгара. Препреке на које сватови наилазе на путу између два центра — изграђена на опозицији *свој / туђ* — истовремено су и хоризонталне и вертикалне, при чему управо њихова вертикална димензија одлучује о ритуалном значају њиховог прекорачивања, а у вези с тим — и о начину на који се оно изводи.[104]

2.1. *Водена граница*

Симболику воде чини цео дијапазон нијансираних значења, својстава и деловања. У свадбеном обреду вода има многе и често вишеструке и сложене функције — лустрациону, апотропејску, плодоносну.

---

[101] Уп. Stoin, 1928: 693.
[102] Уп. СЕЗ, 26: 395/71, Бушетић, 1902: 21.
[103] Уп. Ђорђевић, 2002: 251; СЕЗ, 16: 103; ГЕМ, 2: 23.
[104] Т. Тарнер је истакао да осим Ван Генепове троделне, хоризонталне структуре обреда која се своди на два бинарна контраста који се пресецају у једној тачки (Gennep, 1960), у структури обреда постоји и вертикална оса. Овај хијерархијски ниво заправо чини односе између обеју категорија између којих се одвија прелаз и трансформационих принципа помоћу којих су изведене и регулисане. Хоризонтална раван и вертикална оса су у међусобној корелацији, моделоване су истовремено, а свака обавља функцију друге. Хоризонтално (унутар нивоа) обреди одвајања и спајања обележавају одвајање од једног статуса и спајање са другим, док вертикално (међу нивоима) одвајање између нивоа на којима су дефинисани полазни и крајњи друштвени статуси и вишег нивоа на којем се заснива трансформација између њих (Тарнер Т., 1986: 72).

Усредсређивање на улогу воде као границе повлачи са собом високу селективност у приступу мотивима свадбених песама у којима је вода један од најзаступљенијих елемената. Прелазак преко воде јак је брачни симбол[105], а у зацртаном домену најбитније функције воде су њено својство просторног раздавајања[106], као и симболика очишћења која издваја воду међу границама присутним у свадбеном обреду[107].

2.1.1. *Море*

Море у свадбеним песмама Јужних Словена је чудесан простор деловања сила које припадају *ономе* свету. Представа о другом свету као простору преко мора својствена је многим народима, па и Словенима. О томе сведоче многобројна веровања и обичаји везани за њих.[108] Њихови трагови присутни су и у свадбеним песмама, нпр. у песми из збирке Беговића (Беговић, 1887: 154), у којој јунак који умире жртвује коња пучини: *Ајде доре, нек те носи море!* Као такво, море је врло погодан симболичан простор за дочаравање сложености тешко исказивих односа између ликова и појава који у фолклорној свадби, израженој у свадбеним песмама, балансирају на граници *овоґа* и *оноґа* света.

Управо у мору живи митска *риба левокрила*,[109] коју у песми из Западне покрајине (Стоин, 1959: 388) једе краљица, што условљава долазак троглаве змије на свет:

Като рипна Милица краљица
Та направи мрежу од бисери,
Та замрежи тов'а сињо море,
Та си вана риба левокрила,
Та изедо риба левокрила,
И пошла трудна и дебела...
Дошло време да добие,
Не добила мушко дете,
А добила змия тройоглава...

---

105 Уп. Левингтон, 1982: 98.

106 Ову одлику воде, на примеру бајалица, подробно анализира Љубинко Раденковић (Раденковић, 1996а: 107).

107 Закључак Радост Иванове (Иванова, 1981: 36).

108 Нпр. Словени слично Германима сахрањивали су своје мртве у чамцу, иако нису, за разлику од Германа, живели на мору које имплицира симболику *оноґ* света (Чајкановић 2*1*: 50, 2*2*: 56). Један хомољски погребни обичај налаже да се спусте на специјалним да - шчицама послужења за мртве низ реку како би жртва стигла заједно са водом до мора, односно до пребивалишта мртвих (Јанковић, 1951: 53). На још један занимљив доказ о просторном одредишту царства смрти, које се налази преко мора, указује и Вуков запис о земљи преко мора у којој живе куге (Вук, Р: *куґа*) и др.

109 Гранична вода између *овоґ* и *оноґ* света (река, Дунав, језеро у гори или планини, море, кладенац, извор, вода неименована, мутна, ноћна и недељна вода) уобичајено је станиште митских бића: чудесне рибе, але, аждаје, змије и змаја (Пешикан-Љуштановић, 2002а: 184—185).

Мрежа од бисера поставлена на мору, хватање необичне рибе[110] и чудесна оплодња краљице која резултира рађањем митског бића[111], испевана у свадбеној песми активира кодове плодности око којих се иначе гради поетика свадбених песама.

Међутим, у анализираном корпусу море се првенствено јавља као граница чије је прекорачење неопходан услов за наставак свадбене приче:

Бањај се, бањај, лудо море,
Бањај се, бањај среде во море
Мајка ти чека на крај на море
В раце ти држи белоно руво
Да те промени, да те накити...

(Хаџи-Пецева, 1981: 586)

Лустративна функција воде, која се огледа у ритуалном купању младенаца пре венчања, у овој песми је трансформисана у препливавање јунака преко пучине, на чијој обали га дочекује мајка са свадбеним рухом, што имплицира његово закорачивање у свадбени обред. Савладавање морске воде најчешће има функцију препреке на путу по девојку и у многим песмама ознака је несагледиве раздаљине која се мора пребродити како би се стигло до одредишта:

Кујде пројде, брале, за девођу?
Ч'к далеко преко сиње море!

(ЂД, 151)[112]

Аналогно томе море је, поред других ознака, квантификатор удаљености за девојку која се одваја од свог рода и спрема на пут према младожењиној кући:

Ја ви идем много на далеко,
ој леле,
преко море и четерес горе...

(Богдановић, 1995: 129)

Море је врло специфична врста границе. Њега карактерише својеврсна динамичност која се манифестује као једносмерна пропустљивост — ова граница се активира једино на путу са девојком:

---

[110] Уп. Шапкаревъ 1891б: 1177; Миладинови, 1961: 564; Миладиновци, 1962: 564; Арнаудов-Ангеловъ 1921: 95; Богдановић, 1995; 153; Расков, 1991: 14.

[111] Риба из граничне воде, као и сама вода, оличење је смрти и живота, а употребљена у магијске сврхе обезбеђује плодност, најчешће везану за хтонска бића. Више о односу између граничне воде, чудесне рибе, змије и змајевитим јунацима видети: Пешикан-Љуштановић, 2002а: 185—186; Милошевић-Ђорђевић, 1971: 82—85.

[112] Уп. Žganec, 1962: 99; Миладиновци, 1962: 518; Златановић, 1990: 178; Delorko, 1963: 30.

Па й пойдоше китени сватове.
Ка пойдоше — море пресънуло,
Ка обратно — море од брегу брег бие...

(Стоин, 1959: 383)[113]

Долазак морске воде проузрокован је присуством невесте коју у повратку воде сватови. Тај узрочно-последични низ *одлазак по девојку / пресушивање мора — вођење невесте / надолажење воде* активира женску симболику воде и уједно сачињава целовиту слику плодности, у њеном природном (*вода*) и социјалном (*невеста*) аспекту. Међу песмама овог мотивског круга издавајају се песме у којима је изражен експлицитни захтев за проверу младожење:

Море се је брегом ударало.
Сви сватови ником поникоше,
Никој не сме море да загази;
Проговара гиздава девојка:
— Кој се жени, тија ће да гази!

(Златановић, 1990: 178)

Овај специфично модификовани мотив симболичне смрти јунака, познат из епике, представља својеврсну замену мотива борбе угроженог јунака, море се овде претвара у препреку коју он мора савладати, препливавши или прегазивши воду (Иванова, 1995: 105). Иако јунак заиста приступа задатку, покушавајући да савлада водену стихију, он наилази на потешкоће које га сукцесивно приближавају смрти:

па загази у първа утока,
фана коня туку до колена;
па загази у втора утока,
фана коня туку до зенгии;
па загази у трета утока,
сал се коня окно перо види...

(Стоин, 1975: 391)

Кризну ситуацију разрешава невеста. Као особа специјалног социјалног статуса, она у обреду има сакрална својства (Турнер, 1999: 110). Користећи своју акватистичну природу, невеста успева да спасе младожењу и целу сватовску поворку:

Провикна се булка из сватове:
— Върни ми се, млади младожена,
върни ми се, не удавуй ми се,
я че свати лесно да преведем.
Па бръкнало у десна пазува,
та извади два свилни гайтана,

[113] Уп. Стоин, 1975: 391; Златановић, 1990: 178.

си сватове по гайтан миная,
кум, кумица у скут запретнала,
два севера у раце фанала,
младожена у пазва го скрила, —
си миная през Белото море.

Младожењино спасење означава крај јуначке иницијације. Он је имао прилику да искуси привремену смрт и спозна привремену моћ жене. Враћен у живот јунак је закорачио у нову врсту иницијације која се манифестује одустајањем од одупирања женском начелу, иначе својственом његовом херојском остваривању. Промена приступа условљена је привилегованом везом невесте са воденом стихијом спрам које се она показује као оличење елемента или бар његов заступник. Чврста повезаност са природом гарантује обезбеђивање потомства, што и јесте основни циљ остваривања заједнице са женом (Павловић, 1968: 19—221).

Стилски веома сличан и значењски истоветан је широко распрострањени мотив девојке — возара преко морске границе:

Све сватове на перју превезла,
А девере на златном прстену,
Мила кума на зеленом венцу.
Стара свата на јелову грану...

(СЕЗ, 26: 397/79) [114]

У преласку преко мора учествују такође животињски медијатори — јелен и змај, који преко морске границе преносе невесту. Њихово присутво указује на најстарије слојеве песама:

Илен плива по море,
рогови му са витини,
на рогови пиргове,
на пиргове проскефал,
на проскефал дивојка...

(Верковиќ 1985: 207) [115]

Змај прелеће с мора на Дунаво
И пренесе под крилом ђевојку.

(Васиљевић, 1965: 505)[116]

На основу наведеног чини се да је море граница која се у свадбеним песмама активира искључиво као препрека за обредна лица. Наиме,

---

[114] Уп. Арнаудов-Вакарелски, 1962: 568; Стоин, 1959: 383; Златановић, 1990: 178; Вук, 1891: 74; Вук, 1841: 74; Вук, 1898: 117; Клеут, 1990: 29; Клеут, 1983: 73; СЕЗ, 26: 397/79; Бушетић, 1902: 31.

[115] Уп. Миладиновци, 1962: 524 вид. Арнаудов-Вакарелски, 1962: 533; Васиљевић, 1965: 56.

[116] Уп. Васиљевић, 1953а: 158, 214, 239.

море не представља опасност за чланове свадбене поворке који немају своју ритуалну улогу:

Наш војвода, камо ти сватови?
Остали се на мору возећи. —
Наш војвода, ко возар бијаше? —
Возар беше госпођа девојка...

(Вук, 1891: 74)[117]

Ој муштулугџија, ди су сватови? —
Осташе се на мору возећи,
Возар беше лепота девојка...

(Клеут, 1990: 29)[118]

Преко сложене улоге девојке, која је истовремено главни актер (као невеста) и медијатор за младожењу и сватове (превозник), уочава се подела унутар самог свадбеног система. *Муштулугџија* и *војвода* из наведених песама имају своју важну функцију у свадби, али не и у директном стварању нове заједнице. Отуда се морска граница за њих није актуализовала у оном смислу у којем се испречила за сватове који јесу централна обредна лица. Војвода и муштулугџија су поштеђени, односно ускраћени за неизвесну иницијацијску причу.

Поред мотива савладавања морске границе у њеној хоризонталној равни, у свадбеним песмама Јужних Словена сачувани су елементи вертикалне границе која се ослања на опозицију *живот / смрт*. Њени трагови одражавају се у песмама које осликавају јунакињину погибију у мору. Један од разлога трагичног исхода девојчиног закорачивања у воду може бити изостанак девичанства, на шта упућује варијанта постсвадбене песме која је певана уколико би се млада показала „непоштеном”:

Заплива јелен и преплива,
заплива мома и не мож’ да преплива,
јудави се ју море...

(Влаховић, 1980: 60)[119]

Доказана нетакнутост невесте основа је свадбеног ритуала, њено одсуство обесмишљава цео процес и заједницу доводи у опасност.[120] „Непоштење” младе нарушава космички ред, јер је девичанство последња жртва коју прилаже девојка и последња препрека коју савладава младожења (Генчев, 1987: 96).[121]

---

[117] Уп. Вук, 1841: 74.

[118] Уп. Вук, 1898: 117.

[119] Уп. АрнаудовъАнгеловъ 1921: 70.

[120] Полно општење са невестом отвара пут до предака. Уколико она није невина, онда постоји опасност да је преко ње већ други род успоставио контакт са *оним* светом што може да угрози целу заједницу чији је она нови члан (Radenković, 2000: 27).

[121] Изостанак девичанства младе изискује специјално понашање којим би се уклонила опасност коју она представља за нову породицу, па чак и цело село. Код свих Јужних

Потпуно различиту интерпретацију изискује анализирање песама у којима је девојчина смрт у води изједначена са ритуалом свадбе:

Утонала ми девојка
в глобоко море-језеро.
Девојка велит, говорит:
— Откупи ме, мила мајко ле!
— Не можа, ќерко, Десто ле,
ја су те скопо продала...

(Икономов, 1988: 25)

У целокупном контексту свадбене приче овде је девојачко дављење пре свега симболичан израз напуштања старог живота, раскидања са дотадашњим статусом девојке, и неповратног обредног закорачивања у свет удатих жена.[122]

Типично за представу о води у архаичној слици света, море чува своју медијаторску функцију и у песмама у којима изостаје мотив преласка на другу страну, било просторног, било симболичког карактера. У ту групу спада песма о невести која излази из мора како би редом даривала обредна лица:

Излете Тиво из море,
Изнесе кит босиљак,
Те даје свекру тивому.
Излете Тиво из море,
Изнесе кит босиљак,
Те даје тиве свекрве,
Да ги је Тива свекра
Излете Тиво изморе...

(Ѧгребовъ 1886: 383)

2.1.2. *Река*

Култ реке, повезан са њеном плодотворном моћи[123] и уједно опасношћу од стихије[124], у свадбеним песмама Јужних Словена добио је

Словена запажена је потреба да се потенцијалне последице неутралишу путем симболичких радњи као што је нпр. покушај преношења њене „нечистоће" на друге објекте — невеста је нпр. морала да љуби куче, да се „венча" са неплодним дрветом, или да јаше на магарцу (Генчев, 1987: 101; Вакарелски, 1977: 487). Код Бугара „непоштена млада" била је третирана као покојница и над њом су примењивали низ радњи познатих из погребног ритуала. Због опасности од потенцијалних несрећа условљених нарушеним космичким поретком, попут суше и другога истовремено су примењиване и радње из обреда за дозивање кише и др. (Узенева, 1999: 150).

[122] О мисаоној структури која поистовећује смрт и свадбу (смрт као прошли живот младенаца и свадба као улазница у нови) — Гарнизов, 1991: 247—252.

[123] Река је место различитих радњи које треба да допринесу плодности и благостању. Нпр. приликом преласка преко реке младожења је узимао у уста воду и њоме прскао недра невесте како јој у будућности не би недостајало млека за потомство (Беговић, 1887: 137).

[124] Прелазак преко убрзане воде изискивао је од сватова жртве које су имале превентивну моћ. Они су у воду бацали камен, марамицу или цвеће, док је невеста жртвовала води нешто од свадбеног руха (Тројановић, 1911: 108).

значајно место и допринео вишеслојности мотива са брачном тематиком. Прелазак преко реке један је од најјачих брачних симбола, подједнако очуван у песмама и у обичајима.[125]

Доминантну улогу међу рекама које су заступљене у свадбеним песмама заузима *Дунав*. У словенској митологији Дунав припада „сакралној топографији" и чини у њеним оквирима један од најзначајнијих слојева. Прелазак преко њега један је од видова приказавивања савладавања *велике воде*. Слично осталим словенским језицима, и у песмама Јужних Словена Дунав је митологизована слика велике, далеке и непознате стихије. Он представља јаку границу иза које се налази нешто неизвесно, страно и пуно опасности (МС: *Дунай*). С обзиром на митолошко функционисање Дунава као простора воде, која у словенској представи не мора да означава само реку него може бити замена за море (СМ: *Дунав*) — не изненађује то што прелазак сватова преко Дунава у походу по девојку активира врло слична семантичка значења као претходно анализирано прелажење мора:[126]

Кого са на там отишл,
Летно ми сънце грееше,
Вишни-те, цреши цъфте'а,
Тихио Дунаф пресекнал.
Кога се на-вам върнаха,
Тихи-о Дунаф дотечел,
Зимни снегове върнеха —
Не смее Война да газе...

(Шапкаревъ 1891а: 227) [127]

Стихијске препреке у повратку са невестом — надолазак набујале воде Дунава и промена годишњег доба од лета у зиму изазов су иницијацијског карактера за младожењу и сватове. Истовремено, промена кôда плодности (воћке у цвату) у стање залеђености (хладни снегови) уводи елемент Танатоса, који често прати свадбену причу о реци[128], поготову о Дунаву.

---

[125] Свадба код Бугара мора да пређе преко воде, а уколико је нема у близини, сватови иду на кладенац или чесму — слично је и на сахрани, што говори у прилог томе да је река права граница, свесно прихваћена (Иванова, 1984: 113). О значају преласка преко реке сведочи такође веома распрострањен обичај прескакања преко корита које симболизује реку (Стојковић, 2003: 38, 39, 46; Јанковић, 1964а: 22; Босић, 1991: 146—147; Босић, 1995б: 173; Расков, 1993: 53; Ivančan, 1988: 164; ГЕМ, 34: 94; ГЕМ, 2: 25). У Неготинској крајини у кориту које треба прескочити налази се чак лутка која симболизује дете (ГЕМ, 33: 135).

[126] А. Лома је на примеру лирских и епских песама показао како *Тихи Дунав (Дунај) и Сиње Море* представљају два најмаркантнија међника јужнословенског простора у који се смештају митолошки догађаји и у којем се дешавају јуначки подвизи (Лома, 2002: 37—40).

[127] Уп. Кауфман-Манолов, 2: 722.

[128] Један од начина да се победи смрт је укључивање смрти у живот (као његовог саставног дела). Тек са Танатосом поред Ероса човек може да се бори са смрћу. Ова позитивна валоризација — подједнако Танатоса и Ероса — одлика је дубоко архаичног мишљења (Stojanović, 2000: 124).

Песме о страдању сватовске поворке у реци углавном су лишене узрочно-последичног низа који би објаснио насталу трагедију:

Ај Дунаве, бел Дунаве,
Водите да ти пресушат,
Рибите да ти испукат,
Што ми, море, ти удави,
Моето братче премило,
И сватови триста души!

(Васиљевић, 1953: 148)

То оставља простор за проналажење разлога несрећног похода по невесту у целовитости обреда и његовом потенцијалном нарушавању.

Сходно истакнутим опасностима које носи са собом покушај савладавања препреке коју чини Дунав, у свадбеним песмама двосмерно савладавање дунавских вода појављује се као задатак иницијацијске природе, чије успешно обављање обезбеђује девојчину руку:

Ja ne mogu svakom biti luba,
Samo onom jednome junaku,
Koji može Dunav priplivati,
I na onu, i na ovu stranu,
Pod kalpakom i pod bilim perjem...

(ZNŽ, 1897: 451)

— Плувай, Стоян, ил ке плувам.
Кой преплува мътън Дунав,
той ке вземе младата невеста...

(Кауфман-Манолов 2, 722)

Симетрично овоме, исти брачни циљ има и доказивање невестине способности да младожењу преведе преко Дунава:

која ќе ме префрлит
преку бели Дунава,
која ќе ме префрлит,
таја ќе ме кердосат...

(Фирфов-Симоновски, 1962: 297)[129]

Једнак задатак који се ставља пред младожењу и младу једна је од појава у свадбеним песмама која није у складу са обичајем и вероватно представља ритуалну инверзију. Међутим, и ове песме чувају представу о различитости мушког и женског принципа и очекивањима која намеће припадност одређеном полу. Од јунака се очекује доказивање снаге или умећа који би му дозволили да самостално преброди реку. За девојку,

[129] Уп. Шапкарев, 1891а: 177.

пак, предвиђено је потврђивање уске повезаности са природом и моћ управљања њеном стихијом у степену који може осигурати безбедно савладавање водене границе и истовремено — на ширем плану — доказати њен специфични положај, што би у будућности могло да обезбеди наклоност природе за целу заједницу која прихвати невесту.

У анализираним песмама Дунав је превасходно граница између двају социјалних статуса — ступање у додир са његовим водама покреће незаустављиви свадбени процес. Снажном метафоричком набоју доприноси преплитање мотива брака и мотива смрти. Међу песмама са мотивом девојке која се дави у реци издвајају се оне о венчању са самим Дунавом, управо преко чина смрти:

Да иде Ганка, мари, да иде,
Отвъд бял Дунав да венчай...

(Сев. Бълг. 2, 552)

Беґала ми свршена девојка,
беґала ми из темни клисури,
беґаеће в Дунае се фрлила.
„Дунавцији, моји мили брађа,
да кажете на моиот татко
да не бере дрва крај Дунава,
мој'те коски дрва су сторени;
дунавцији, моји мили брађа,
да кажете на мојана мајка,
да не црпи вода од Дунава,
мојте с'лзи вода се сторени;
дунавцији, моји мили брађа,
да кажете на моине брађа,
да не коси сено крај Дунава,
мојте коси сено се сторени".

(ГЕМ, 1: 85)[130]

Скок девојке у воде Дунава после изненадног бекства из лиминалног простора тамне клисуре носи изразиту семантику обреда прелаза. Ово значење додатно појачава порука коју невеста шаље по *дунавцији* своме роду — наглашава да је умрла у Дунаву и уједно постала његов нераздвојиви део. На симболичком плану смрт невесте у води означава укидање дотадашњег статуса девојке и наговештај будућег, сада брачног живота удате жене. Смрт у Дунаву може такође бити последица преваре. Смишљено настојање мајке испрошене девојке да уместо ње уда њену сестру резултира младожењином љутњом и одрицањем несуђене супруге у корист Дунава:

Запроси Јелен Јелену.
Преличи мајка Марију,
Те узе Јелен Марију.

[130] Уп. Загребовъ 1886: 431; Икономов, 1988: 130.

Па пође Јелен с Марију
И дође близо до Дунае
Па фрљи Јелен Марију,
Фрљи гу, море, у Дунае

(СЕЗ, 31: 631)

У изабраној грађи Дунав функционише као граница на више планова. Поред тога што је обавезна граница коју је тешко савладати на путу и гранично место на којем се одигравају догађаји који активирају вертикалну осу, он је такође означитељ простора који се налази ван његовог домета. У простор преко Дунава, у *онај* свет креће девојка која жели да нађе јунака достојног ње. Она савладава границу реке помоћу птичијих крила претходно измољених од бога:

Как девойка бога що помоли,
така госпот нейдзе йе поможи
и йе саде 'очи соколо'и,
и йе даде криля лабедо'и,
си прилета Сава и Дунафа,
та си падна во войска царе'а,
та си отбра любое спроти неа.

(Миладинови, 1961: 517)[131]

Нетипична за патријархалну културу слика у којој сама јунакиња тражи себи равног младожењу у удаљеном простору преко тешко савладиве границе вероватно чува трагове матријархата или је, пак, део ритуалне инверзије. На чињеницу да се јунаково пребивалиште налазили у простору преко дунавске воде, указује, такође, песма о пресађивању љубичице:

Два се млади заволеше,
На мене се навалите,
На корен ме искрутише,
Пренесоше преко Дунав,
Пресадише у њин башче.
Зато, јадна, и ја венем...

(Васиљевић, 1960: 179)[132]

Жалба цвета који је ишчупан из свог миљеа може представљати и симболичку слику одвајања девојке од родног места.

Дунав у свадбеним песмама има медијаторску улогу која се манифестује у разним мотивима. Он може да постане весник девојке која ишчекује сватове:

Рано ранила Петкана,
На бели Дунаф на вода;
На Дунаф што говори:

---

131 Уп. Миладиновци, 1962: 517; Вук, 1891: 12; Вук, 1841: 12; Вук, 1973: 33.
132 Уп. Васиљевић, 1960: 179а.

„Дунафе, бели Дунафе,
Шчо ћа те пра̱шам, да кажеш,
От како петли пеаје,
Колку ћемији минае?”

(Вељић, 1968: 59)

Дунав такође може да буде посредник у самој свадби. Његове воде јунаку доносе девојку:

Дотекол је м’тен Дунав
М’тен Дунав и пороен;
Што донесол Димна Депа,
Депа хубава девојка...

(Миладиновци, 1962: 551)[133]

Права медијаторска улога Дунава огледа се у песми у којој он девојци доноси венац којим је затим овенчава ветар:

Бела Вено, бела подунавке,
Наречи се на Дунав на вода,
Кя ти дада зимен зелен венец!
(...)
Фтаса Дунав, венец го донесе,
Ветор дувна — на главе го кладе!

(Црнушанов, 1956: 265)

Слика Дунава као медијаторске реке доприноси томе да дуж двеју река — Дунава и Мораве, девојка сади воће које привлачи *рибу златокрилу*:

Садило моме дуни до Дунафа,
Дуни по Дунафа, лозе по Морава.
Научила му се риба златокрилна.
Дуни-те да керше, грозето да роне...

(Шапкаревъ 1891а: 194)

Слика чудесне рибе која у народним песмама функционише као животодајна сила отвара поље за ишчитавање и у том контексту кодова плодности.

Дунав није једина река која се појављује у свадбеним песмама. Међутим, у анализираној грађи ни једна друга река није у толикој мери маркирана као он. Ипак, појављивање различито именованих река дозвољава да се све реке посматрају као водена граница, без обзира на име које носе. Такође, у овој групи песама река је изузетно опасно место којем треба приступати са максималном предострожношћу ради спречавања несреће:

---

[133] Уп. Миладинови, 1961: 551.

Покрај, покрај, Рушке,
Немој да загазиш,
Покрај, покрај, Рушке,
Да се не удавиш!

(Васиљевић, 1950: 297)[134]

Међу песмама које опевају трагични исходи покушаја да се пређе преко водене границе издваја се песма из збирке Миладиновића (Миладиновиќ 1999: 216), у којој у реци страдају сви чланови сватовске поворке осим младожење:

Ќеми одат по невеста,
По невеста преку Вардар;
Ми заврна ситна роса,
Ми надојде голем Вардар,
Се удави невестата,
Невестата и деверот,
Деверот и нунката;
Писна зето да ми плачи:
„Ох, леле ле, без невеста!”

Реакција младожење на смрт невесте сугерише да је он још дете. Уколико је ова претпоставка тачна, трагично прекинуто свадбено путовање могло би бити узроковано тиме што он још није дорастао иницијацијској „причи”, односно није још зрео за брак. У том случају његово учешће у обреду је немогуће пошто, у противном, он не само што обесмишљава обред него и нарушава космички поредак.

Слика смрти у реци, али са другим семантичким кодом, налази се и у песми о трагично завршеном купању двеју сестара. Порука коју пострадала девојка упућује својој преживелој сестри јасно потврђује истоветност удаје са чином прекорачивања границе, поготову водене:[135]

Иди кажи нашој мајци,
Ја се нес'м удавила,
Нело сам се оженила.
Бели ми је камен војно,
Две врбице, две з'лвице,
Два су бреѓа, два девера,
Ситан песак, сви сватови

(ЂД, 155)

Купање у друштву младе жене, после којег следи венчање, подсећа на ритуално купање младенаца које има лустративну, магијску и апотропејску функцију.[136]

---

[134] Уп. Васиљевић, 1950: 296а; Сватовац: 65.

[135] У сврљишком крају постоји веровање да утопљеници не бораве ни на овом ни на оном свету, њих чека нека посебна судбина, јер се не налазе у простору за мртве (Тодоровић, 2000: 64).

[136] Ритуално купање младе на дан венчања обавља се коришћењем биља које штити, јабуком, шећером или јајетом који треба да обезбеде плодност, као и сребрним или злат-

Опасност која произлази из преласка преко реке не прети искључиво људима. Река је извор стрепњи и за помоћнике — за медијаторске животиње које су свесне степена угрожености приликом путовања преко воде:

Играли се врани коњи,
Крај Мораве на обали,
Међу собом говорили:
„Дај нам, боже, путовати,
Ал' Мораву не газити,
Морава је плаховита,
Синоћ момка удавила,
А јутрос га на брег баца...”

(Васиљевић, 1960: 215б)[137]

Прелаз преко граничне реке функционише на различите начине. Један од њих је повезивање обредом посвећеног простора и времена са природним прелазом. Река је, слично мору, граница која се може временски актуелизовати и постати прелазна у тренутку иницијације:

Ој Цетињо водо поносита,
Што се синоћ криво кунијаше
Да на теби нигде брода нема?
А ја синоћ још подоцкан пођох,
И ноћаске преко тебе прођох,
Па на теби до три брода нађох:
На једном су братац и сестрица,
На другом су момак и девојка,
А на трећем кићени сватови...

(СЕЗ 7: 36)[138]

Наизглед непрелазна граница, у којој наводно не постоји безбедно место за прелазак, повезује се са три фазе девојачког одвајања од куће: одвајање (брат и сестра) — везивање за туђина (момак и девојка) — коначни одлазак (сватови), односно време се повезује с простором иницијације. Својеврсну временску вертикалу чини и други временски оквир — ноћ у којој се виде бродови. Осим симболике временског интервала који погодује прелазима свих врста због могућности успостављања контакта са умрлима, који управо у ноћи налазе могућност да активно делују у свету живих (Чајкановић, 2*β*: 349), заокруженост слике забележене у песми дозвољава да ову ноћ посматрамо као прву брачну ноћ, која за младу иначе означава статусну временску границу (Јовановић, 2001: 141). С обзиром на све наведено — мотив три брода, помоћу активираних временских граница, истиче прелазак преко јаке просторне границе (у овом случају водене) који чини кулминациону тачку свадбеног путовања.

ним новцем апотропејског дејства (Босић, 1998: 232). У Бугарској је у ту сврху коришћена вода донета у потпуном ћутању (Генчев, 1987: 68).

[137] Уп. ZNŽ, 1897: 442, 449.

[138] Уп. Бушетић, 1902: 34.

У свадбеним песмама река има и изразито медијаторску улогу. Вода доноси пре свега цвеће, које је симболичка слика девојке:

Вт̄асала река Јордана,
занесла дрва чркои,
на дрва цвеќе п̄ет̄ровно,
мајке в скут̄ои фрлаш̲е;
ни цвеќе мое мома моја.

(Икономов, 1988: 31)[139]

Дотече река златена,
Донесе цвете всекакво...

(АрнаудовъАнгеловь 1921: 90)

Река може, такође, донети саму девојку која се спрема за чин удаје:

Нанела је камена.
На камену диречe,
На диречe собиче,
У собиче девојче,
Код девојче т̄ерзиче.
Он г̄у ш̲ије ћурдиче...

(Васиљевић, 1950: 269)[140]

Терзија који девојци шије свадбено рухо обликује представу о предсвадбеним припремама, док издвојена просторија на камену који носи вода имплицира лиминалност и сепарациону фазу.

Жена је и иначе блиско повезана с водом. Специфичан однос жене и воде илуструје песма у којој девојка покушава да из воде заустави јунака који броди реку на коњу:

Добар јунак воду г̄ази,
г̄ази, г̄ази, да п̄рег̄ази.
Неш̲т̄о коња сап̄ираш̲е.
Да л' је вода ил' брег̄ови?
Није вода, ни брег̄ови,
но невест̄а с п̄оловине.

(Симоновић, 1982: 110)

У светлу медијаторске улоге реке девојчино настојање може се посматрати и као тежња ка венчању са јунаком.

---

139 Уп. Црнушанов, 1956: 313.
140 Уп. Бован, 2001: 20.

2.1.3. *Језеро*

За разлику од мора и реке, граница које испољавају својеврсну динамику, језеро је статична граница, док је њихова заједничка црта могућност комуникације с *оним* светом (Дрндарски, 2001: 98). У анализираном корпусу песама, за разлику од мора или реке, прелазак преко језера практично не постоји. Могу се наћи, међутим, примери закорачивања у простор језера, са нагласком на заједничком пребивању поред њега и на њему. У посматраним песмама језеро се појављује углавном као место сусрета двоје младих. На језеро јунакиња зове јунака који је достојан ње, како би заједно, симболичним брањем бисера[141] и крунисањем кума, започели свадбену причу:

Море, бисер Мара по језеру брала,
Према себи свога драгог звала:
„Дођи драги, и довези лађу,
Да беремо бисер по језеру,
Да правимо круне од бисера,
Да китимо нашег милог кума!”

(Васиљевић, 1950: 310)

Изразито иницијацијски карактер имају песме у којима се на језеру непосредно испитују јунакова спремност и умеће. На пример у песми из Вукове збирке (Вук, 1973: 77) девојци падају у воду симболички свадбени реквизити, па она тражи јунака који би их извадио:

Може ли се који наћи
Да он скочи у језеро
Да извади круне моје,
И два в’јенца позлаћена
И два пера од пауна!
Не мога се који наћи
Ни од свата ни ђевера,
Нег’ се нађе млади Васо —
Штитом воду прештитио,
Златне круне извадио...[142]

После успешно обављеног задатка сватови јунака поздрављају песмом у којој је кроз симболе девојачке душе и плодности оличене у воћкама — дуњи и јабуци — изражена похвала подвигу којим је јунак задобио могућност да преузме део невестине моћи:

Дивно ли ти штит мирише
Житом дуњом и јабуком,
И ружицом од пољеђа
И душицом ђевојачком!

---

[141] У многим религијама света бисер жени даје снагу плодности и истовремено штити од нечистих сила (Елијаде, 1999: 150).

[142] Уп. Вук, 1898: 100.

Једна од најзанимљивијих песама са брачном симболиком сусрета на језеру је песма из збирке Шапкарева (Шапкаревъ 1891а: 193):

Смилно езеро с' смилъ покриено,
С' смилъ покриено, с' смилъ заградено;
Ф' стреде езеро, јунак бошначкьи
Му се научи малка девойка.

У овој песми пажњу привлачи цвеће које покрива и ограђује језеро, наговештавајући причу иницијацијске природе. За разлику од многих других песама са „цветним кодом", овде се уместо девојке у цвећу појављује јунак, односно мушкарац. Купање као иницијација види се и у македонској песми која се пева приликом ритуалног поливања младожењине главе на дан свадбе:

Баняй се, баняй, јуначе,
Во глобокото езере!
На крај те чекат татко ти
Со бърза коња китена.
(...) На крај те чекат майка ти
Со бело руво зетовско.
(...) На крај те чекает бракя ти
Со широкана долама.
(...) На крај те чекат сестра ти
Со шаренине чораби.

(Црнушанов, 1956: 284)

Функција обредног купања је у тренутној актуелизацији невременског тренутка (*in illo tempore*) у којем се одиграло стварање. Чишћење водом симболично понавља рађање светова или рађање новог човека (Елијаде, 1999: 178).

2.2. *Гора*

Код Јужних Словена појам горе означава најчешће два појма — *брдо* и *шуму*. То је, поред воде, једно од најчешћих места истеривања нечистих сила, пребивалиште вила, вештица и змајева. Може се схватити и као рефлекс архаичних представа о *дрвету света*, као његова трансформација (Radenković, 1986: 76—84). Планина је један од кључних симбола троделне структуре света, *axis mundi*[143], она је средина и центар, управо у њој, у тачки пресека вертикалног и хоризонталног почињу канали комуникације са *оним* светом — зато је често везана за боравиште божанских сила. Њена сложена симболика доприноси томе да се управо око ње организује уређени простор, а хаос почиње да се склапа у свет (Детелић, 1992: 57).

[143] О гори као о трансформацији дрвета света у народним песмама видети: Пешикан-Љуштановић, 2002а: 192—193.

У свадбеном путовању значај преласка преко горе је неоспоран, а његово тумачење вишеструко. Једно од најзанимљивих тумачења износи Радост Иванова (Иванова, 1981: 36), која анализирајући свадбу код Бугара долази до закључка да има основа да се прелазак преко горе упореди са путом до цркве која је такође на пола пута између два дома.

Гора, чије савладавање предстоји учесницима свадбеног путовања, било на путу по девојку, било у повратку с њоме углавном је окарактерисана као простор уско везан за разне врете биља и дрвећа. Међу разноврсним епитетима појављују се: *зелена гора* (Кауфман-Манолов, 2, 684)[144], *gora jasenova* (Delorko, 1963: 30)[145], густа гора (Марјановић, 2002: 7), *гора ђелсамина* (Вук, 1898: 26), *гора брштанова* (Вук, 1898: 2), *gora šimširova i karanfilova* (Pukler, 1882: 52), *гора љиљакова* (Манојловић, 1953: 44), *јелова гора* (Марјановић, 2002: 45)[146], *гора божурова* (Васиљевић, 1965: 75)[147], *гора јаворова* (Милеуснић, 1998: 106)[148], *жута гора* (Златановић, 1994: 205). Тек у појединим случајевима гранична гора носи епитет који није директно повезан са вегетацијом, нпр. *чарна гора* (СЕЗ, 7: 18)[149]. Распоред епитета потврђује да је гора специјално место пресека хоризонтале и вертикале, који у свадбеном путовању има задатак да првенствено активира снаге плодности.

Једна од главних одлика горе је њена несавладивост. Могу је проћи само специјални путници који имају ритуалну моћ:

Колкава е Елвина планина,
До колене божур обраснала,
Та не може пиле да проникне,
Я камо ле човек да замине.
Таман рече, рече, не изрече,
Поминая китени сватове,
Преведоя младата невеста...

(Кауфман-Манолов, 1, 757)[150]

Дејан Ајдачић (Ајдачић, 1998: 232) тешкоћу савладавања горе објашњава чувањем нетакнутости девојке све до тренутка зрелости за брак. У прилог његовој тези иду варијанте у којима се истиче тешко савладавање простора горе и умеће верене девојке која у свадбеном руху прелази гору:

Нико те не мога
од мириса проћи,
а данас те прође

---

144 Уп. Целакоски, 1984: 400; Delorko, 1963: 30; Златановић, 1990: 178; Кауфман-Манолов, 1: 756; Вук, 1898: 26.

145 Уп. Ягребовъ 1886: 357.

146 Уп. Милеуснић, 1998: 106; Петровић, 1989: 33; Ягребовъ 1886: 357.

147 Васиљевић, 1965: 171.

148 Уп. Петровић,1989: 33.

149 Уп. Милеуснић, 1998: 108; Златановић, 1994: 209.

150 Уп. Васиљевић, 1965: 75, 171; Васиљевић, 1965а: 91; Марјановић, 2002: 44, 74; Kuhač, 1881: 1272; Милеуснић, 1998: 125; Вук, 1898: 2; Џоговић, 1979: 50; Бојовић, 1988: 72.

вјерена ђевојка,
у вјенцу зеленом,
у злаћен прстену...

(Марјановић, 2002: 45)[151]

Специјална улога ове границе — у хоризонталној и вертикалној линији — захтева посебан начин понашања. Један од специфичних видова понашања је и ритуално ћутање приликом преласка, што је чврсто повезано са хтонским обележјем горе — уобичајеним одсуством гласа (Radenković, 1986: 79). Отуда и захтев девојке упућен јунаку да јој помогне у преласку преко горе у тишини[152]:

„Ко би мене кроз гору провео,
Без говора и без приговора!"
То је јунак за Бога примио,
Превео ју преко горе тавне!

(Милеуснић, 1998: 108)[153]

Забрана говора омогућава успостављање оптималног односа са *оним* светом, што се чини нарочито важним када је реч о свадби, која је уско повезана са космичким поретком. Људски говор оживљава непријатељство између нечисте силе и човека, активирајући опозицију *људско / нељудско* и *култура / природа* (Раденковић, 1996а: 88). У складу са поетиком усменог песништва, по којој се исти појам обликује у више кодова, често наизглед противречних, и у овом сегменту се појављује амбивалентан однос према тишини.[154] У неколико песама јунак гору *разговара*[155] или иде кроз *гору божурову певајући и пушке мећући* (Васиљевић, 1953а: 91)[156]. Табуисано понашање везано је и за недодирљивост невесте приликом превођења преко горе:

„Ој туђине, мој побогу брате,
Преведи ме преко Романије,
Без говора и без договора,
Без љубљења и без миловања
И без оног мушког помишљаја"

(Васиљевић, 1953а: 225)

---

151 Уп. Марјановић, 2002: 44; Kuhač, 1881: 1272; Милеуснић, 1998: 125.

152 Обредно ћутање младенаца пре, за време или чак после свадбе — повезано је са страхом од нарушавања поретка, има исту функцију као љубљење руку или клањање (Иванова, 1984: 146). Ћутање за време иницијације има такође значење сексуалног уздржавања (Трнр, 1999: 104).

153 Уп. Ягребовъ 1886: 364.

154 Према Е. Личу, бинарне опозиције *бука—свето / тишина—профано* могу се окренути и у другом правцу, дакле *тишина—свето / бука—профано* при чему оба пара опозиција имају високу ритуалну вредност, без обзира на њено преокретање (Lič, 1983: 95).

155 Уп. Петровић, 1989: 32; Јовановић, 2002: 5.

156 Галама коју праве сватови спада у један вид заштите од злих духова. Пуцање из пушака, вика или гласно певање треба да одврате пажњу *оностраних сила* од главних обредних лица (Ђорђевић, 2002: 252).

Нису све забране слободног понашања везане за младенце, оне постоје и за сватове. Кршење правила може да покрене ланац трагичних догађаја који се одражавају на сватовску поворку.[157]

Гора је граница која представља кулминациону тачку свадбеног путовања између *женскоѓ* и *мушкоѓ* простора и њу је немогуће прећи ако то младенцима није суђено. Гора сама зауставља сватове и спречава обред. У тој функцији појављују се, између осталог, гране, чије деловање покреће низ радњи које, у крајњем исходу, спречавају наставак путовања и онемогућавају свадбу[158]:

Коѓа низ ѓора врвевме,
Јане се запе дулакот,
за една прачка ракида,
никој е Јане не виде,
сам е Миленко доѓледа,
истаи вращконо ноже,
за да е прачка пресечит,
не е пресече прачката,
туку е Јана убоде.
Коѓо во дворје дојдоја,
тоѓај ми Јана изника:
— Мајко ле стара мајко ле,
постели бела постела,
во Миленкова одаја...

(Целакоски, 1984: 423)[159]

Грана која се невести испречила на путу у гори и закачила вео на њеној глави покреће деловање урока, што у крајњем исходу резултира невестином смрћу. Целаковски, у коментару уз наведену песму, износи тврдњу да се мотив убиства девојке младожењином руком може тумачити као симболичан брачни чин. У истом тематском кругу налазе се варијанте песама о Стевану младожењи, који у часу док сватовска поворка прелази гору удара невесту граном, проузрокујући њену смрт:

Најнапред је Стеван младожења,
Па до њеѓа нанина невеста.
Наљути се Стеван младожења,
Па обломи ѓрану божурову,
Па удари нанину невесту.
Удари ју по танке мараме,
Невеста је мртва припаднула.

(Васиљевић, 1960: 172)[160]

---

[157] Уп. Kuhač, 1881: 1272; Милеуснић, 1998: 125.

[158] Према етнографским изворима, у Босни је постојало веровање да уколико неко неожењеној особи „metne na put granu", онемогућиће јој женидбу (Pukler, 1882: 62). Исто веровање живело је и у Црној Гори (податак дугујем љубазности доц. др Љ. Пешикан-Љуштановић).

[159] Уп. Бован, 2001: 239; Миљковић, 1986: 177, 218.

[160] Уп. Златановић, 1982: 101.

Ударац граном је у песми образложен Стевановом љутњом[161], док је последица, смрт невесте, лишена детаљније мотивације. Други део песме садржи последњу жељу невесте, која проговара из мртвих, са *онога* света. Младожења поштује њен захтев и испуњава га, чак у много разрађенијем облику него што је тражила преминула невеста:

Проговара нанина невеста:
— Скупите се, кићени сватови,
Копајте ми гроба преда цркву,
Посадите јелу танковиту.
Проговара Стеван младожења;
— Скупите се, хиљаду сватови,
Ископајте гроба до колена,
Саранite нанину невесту:
Над главу гу ружу посадите,
Над груди гу цркву направите,
Под ноге гу бунар ископајте.
Ко је дика, с ружу нек се кити,
Ко је болан, цркве нека иде.
Ко је жедан, воду нека пије.

Овај мотив — раширен такође у баладама, а међу обредним песмама присутан и у тужбалицама[162] — изазвао је велико интересовање истраживача. Нодило (Nodilo, 1981: 539—540) у њему примећује минијатурну слику раја, а сама намена руже, цркве и бунара по њему је, највероватније, новији слој. Гору, као место дешавања, он објашњава старим словенским обичајем сахрањивања далеко од људских насеља. Сађење грана и венце од цвећа он тумачи древним обичајима који су пратили сахрану невесте. За разлику од Нодила, Чајкановић (Чајкановић, 11: 334) издваја мотив подизања бунара, који је, према његовом мишљењу, еквивалент изградњи чесме за спомен душе, дакле својеврсна задужбина. Новији истраживачи, пак, доприносе разјашњењу загонетног завештања које оставља убијена невеста. Мирјана Детелић (Детелић, 1992: 76), на примеру епских песама, указује на сеновит карактер биљака које се појављују у наведеној песми. Стабла на гробу она повезује са првобитним сахрањивањем по гајевима, што је требало да умири душу која се лако везује за дрво.[163] Детелићка, такође, успоставља паралелу између дрвета на месту укопа и надгробног споменика такође заштићеног табуом. Осим већ наведених, додатну интерпретацију обичаја сађења дрвета на гробу нуди и Ђокићка (Ђокић, 1997: 258—259), по којој је дрво имало и функцију

[161] Кад невеста напушта своју територију младожења је удара и то представља један од трагова испитивања (Иванова, 1984: 149; Ђорђевић, 2002: 274). Грана је и фалусоидни симбол, а ударац њоме је истоветан са полним чином. То се може схватити и као жеља да се на жену пренесе снага плодотворног живота (Колева, 1999: 40; ГЕМ 2: 26). Н. Велецкаја (Велецкая, 1990: 36) проналази паралеле у ритуалном ударању граном у свадбеним и карневалским обредима које симболизују вечиту космичку борбу и привремену смрт њених учесника.

[162] Вид. Rihtman-Simić, 1951: 163.

[163] Уп. Павловић, 1957: 26—28.

повезивања три нивоа космоса и обезбеђивало прелазак у други свет, па затим у категорију предака.

Смрт невесте у гори може имати и само привремени или симболички карактер:

Снаха да и доведат,
све през гора да минат,
ветър да я не духа,
слънце да я не грее...

(Арнаудов-Вакарелски, 1962: 537)[164]

Одсуство ветра и сунца у песми првенствено асоцира на слике смрти, али сама песма наглашава привременост непостојања девојке. Прелазак невесте са сватовима преко горе као простора са наглашеним одсуством живота указује на лиминални карактер савладаване границе, као и на иницијацијску димензију путовања.

Учесталост мотива смрти девојке у гори допринела је фином нијансирању представа о том догађају. У свадбеним песмама често се појављује, на пример, мотив сватова који не учествују директно у невестином одласку са *овог* света, нити су сведоци њене смрти, него само на путу изненадно сазнају за тај догађај. Управо је гора простор у којем сватови бивају обавештени о прекиду свадбеног процеса. Улогу извештача може да има сама гора: *гора им говори* (ЂД, 156)[165], *девојка*[166], *славуј*[167] или глас који допире из горе, за који се не зна тачно коме припада — што је случај у највећем броју варијаната:

Гором иду ћитени сватови
А из горе нешто проговара
„Где идете ћитени сватови,
Где идете и коње мorите,
Синоч вам је умрла девоћа

(ЂД, 154)[168]

Гора може да шири нетачне вести, покушавајући да слаже сватове и да их одврати од наставка пута, на шта указује бурна реакција младожење којег гора обавештава о смрти изабранице[169]:

Умукни се ти горо зелена,
Та нач'с смо заједно спивали,
Моја рука јаст'к вој је била

(ЂД, 156)

---

[164] Уп. Златановић, 1994: 218.
[165] Уп. Бован, 2001: 125, 127, 128; Јовановић, 2002, 9.
[166] Уп. Васиљевић, 1953а: 221.
[167] Уп. Сев. Бъг., 2; 506.
[168] Уп. Бојовић, 1988: 72; Васиљевић, 1953а: 45; Rihtman-Simić, 1951: 132; СЕЗ, 26: 397/9; СЕЗ, 2: 198/3.
[169] С обзиром на заједнички проведену ноћ, упозорење о девојчиној смрти отвара истовремено питање о ремећењу обреда.

У већини варијаната овог семантичког круга последња девојчина жеља односи се на даривање сватова:

Сем сватима бојчалак да дате,
Мојем драгом девет бојчалака.
Нека носи де му душе драго.
Мене ме је земља притиснула,
И врз земље трава проникнула

(СЕЗ 2: 198*б*)

Даривањем сватова прекинути обред свадбе претвара се у свадбу-сахрану. Девојчина жеља је израз покушаја да, макар уз посредника, обави део ритуала који јој припада. Испуњење њене жеље може помоћи затварању прекинутог ланца догађаја.[170]

Гора је, такође, место покушаја откривања табуисаног идентитета младе. Без обзира на жељу да сазнају кога воде преко горског простора, сватови се не усуђују да сами скину невести вео[171], који на путу од младине до младожењине куће има вишеструку функцију. У анализираној грађи моћ откривања невестиног лица у гори има једино ветар који је оличење хтонских сила[172]:

Проклет да је ветар горјанин,
та подиже провес на невесту,
те су свати лице угледали...

(Симоновић, 1982: 242)[173]

Тражење помоћи од ветра, неретко антропоморфног лика, и приношење жртве ветру како би се смиловао људима почивају на општесловенској представи да је душа умрлога слична ветру и ваздуху (Плотникова, 2000: 244—249)[174].

Откривање идентитета младе на горској граници, ван временских и просторних оквира које предвиђа обред[175], може да покаже њену нат-

---

[170] Брак је неопходан ритуал прелаза, који се не сме избећи у животном циклусу појединца. На то указује нпр. раширено веровање да онај ко није стигао да се ожени за живота мора то да учини макар после смрти. О симболичном венчању и елементима свадбених обичаја на сахрани видети: Чајкановић, 2*1*: 48; Кнежевић, 1957: 586—587; Генчев, 1987: 5 („сватба-погребение”); Ђокић, 1998: 136—153; ГЕИ, 2*б*: 585—591.

[171] О великом значају невестинског вела сведочи обичај коришћења чак три превеса у служби скривања жене (СЕЗ, 24: 106).

[172] На чврсту повезаност ветра са *оним* светом указује његово пребивалиште — ветар излази из унутрашњости Земље кроз рупе и пећине (Јанковић, 1951: 49).

[173] Уп. Златановић, 1994, 218; Vujičić, 1978: 131; СЕЗ, 2: 210*а*.

[174] Уколико умрла душа не нађе уточиште, она скита по небу и облацима и изазива снажне ветрове, вихоре и буре (Плотникова, 2000: 249).

[175] У Бугарској вео скидају чак 3 пута, око 40 дана после свадбе, докле траје нечистоћа младе. Сам обред је извођен на води, испод плодног дрвета, обављао се помоћу гранчице којом се затим вео бацао на дрво (Генчев, 1987: 102).

природну моћ и повезаност са небеским телима, што најављује будуће благостање заједнице у коју она стиже[176]:

Пут путујев китени сватови;
нигде не ги ветри подумали,
нигде не ги слунце огрејало.
Кад дођоше на вр на планину,
ал' подуну ветар горјанике,
па подиже јагл'к на девојку.
Сину лице како јасно слунце,
и огреја китени сватови,
и огреја гору и планину, —
чак се види до војнови двори!

(Златановић, 1994: 218)[177]

Колева у овом мотиву види чак симболичну слику венчања између горе и сунца (Колева, 1999: 271). То да и невестино лице, лишено вела, обасја одједном својом оностраном светлошћу сватове и целу околину само је један од могућих исхода преурањеног скидања вела. Невеста као појединац у најкритичнијем периоду — лишена дотадашњег статуса, а тек у настојању да стекне нови — извор је моћи и опасности, може да угрожава друге, али да и сама буде угрожена. Њено лиминално стање захтева посебну предострожност, јер се у супротном над свадбеним путовањем може надвити сенка смрти:

Кад дођоше у туј црну гору,
Тада рече Стеван младожења
Дај ми, боже, северни ветрови,
да откријев мрежу на девојку.
Проклет да је Стеван младожења.
урокљивје он на очи бија!
Како гу је Стеван погледаја,
одма јадна на земљу паднала...

(Златановић, 1994: 209)

Младожења, као неко ко се налази на граници промене статуса, односно јунак на граници између социјалног и несоцијалног, исто као и невеста, има моћ да урекне[178]. Ветар који је дозвао младожења невесту лишава њене једине заштите на путовању и излаже је урокљивом погледу јунака и његовом смртоносном дејству[179], обустављајући на тај начин тек започет свадбени процес.

---

[176] Ритуална иницијација младенаца треба да обезбеди благостање не само њима и новој породици коју заједно чине, него целој заједници, укључујући и онај део који је изван родбинских односа (Генчев, 1987: 5).

[177] Уп. Vujičić, 1978: 131.

[178] Вид. Раденковић, 1996а: 54.

[179] О гори у народном стваралаштву као врло осмишљеном месту, бираном за активирање урока или испуњене клетве — видети: Детелић, 1992: 69. Уп. песме о велу.

Једно од главних обележја горе је одсуство живих бића у њој. У гори су јунаци препуштени самима себи или, евентуално, својим помоћницима. Сви учесници свадбеног путовања изложени су деловању амбивалентних снага које су врло активне с обзиром на пресек хоризонтале и вертикале који се смешта управо у простору горе. Сусрет у гори носи у себи неизвесност и потенцијалну опасност која би могла да угрози започети свадбени обред. Посебно је непожељан сусрет двеју сватовских поворки које могу да угрозе једна другу[180]:

туку ми се две рала сватои,
що ми носат китена невеста...

(Арнаудов-Вакарелски, 1962: 569)

Превентивно спречавање трагедије изискује размену свадбених реквизита:

Кат к идете през гора зелена,
Ке сретнете щеркини сватове,
Кум-господин венци да разменат,
Два девера — два зелени венца,
Снаи, золви — алени покровки,
Сватовето друми да разменат...

(Кауфман-Манолов, 1, 756)[181]

Међусобно даривање у гори, односно узвраћање обредних предмета, аналогно је благослову, има врло сличну форму и сферу обредног функционисања — представља својеврсни акт комуникације. Као чин изведен на граници, у ничијем простору, оно се приближава *симетричном* типу даровања и комуникације (Агапкина-Виноградова, 1984: 170—174). Разменом свадбених реквизита обредна лица обеју поворки наглашавају припадност истој групи, што спречава потенцијални конфликт.[182]

---

[180] Зоја Карановић (Карановић, 1996: 278), истражујући изворе веровања о забрани сусрета две коледарске или лазаричке поворке, указује на предања о специјалним гробљима за која се верује да су место сахране девојака из поворки које су се ипак среле. Према истој ауторки корен ових предања могуће је тражити у архаичним веровањима да природним процесима управљају владари који природу оживљавају светим борбама са непријатељима. Уп. „сватовска гробља" у Сјеничко-пештерској висоравни која су последица сусрета двеју свадбених поворки (ГЕМ, 56: 367).

[181] Уп. Стоин, 1959: 340, 346; Арнаудов-Вакарелски, 1962: 519; Stoin, 1928: 588; Петреска, 2002: 222; Бошначки, 1972: 146.

[182] По народном веровању, познатом из етнографских извора, сусрет двеју свадби, а поготову две младе, врло је непожељан (Генчев, 1987: 86, Манојловић, 1933: 6; Вукмановић, 1958: 148). У случају да ипак дође до њега, заштита од опасних последица изискује специјално понашање. Наиме, уколико се сретну две невесте које тек воде на венчање — оне обавезно размењују поклоне, а уколико дође до сусрета између двеју венчаних невеста — жена која се касније венчала љуби руку оној другој (СЕЗ, 16: 183). Други познат начин превенције захтева да младе покрију главу или да бацају једна на другу сено или сламу, што је требало да спречи смрт једне од њих (Bosić, 1989: 78).

Гора у свадбеним песмама има амбивалентна својства. Она није искључиво простор трагичних догађаја. Она може активно учествовати у оживљавању креативних снага:

Ветор веет, гора се лелеет.
от гора се дробен бисер ронит.
от гора се дробен бисер ронит,
да нанижет јунаку на капа...

(Икономов, 1988: 114)

Оживљавање простора пре самог свадбеног чина и промена статичног стања у динамично најављују активирање хаоса који је почетна тачка новог поретка, а сам бисер, као поклон од горе за младожењину капу, истовремено пружа моћ и заштиту. Гору може пратити и сунчева симболика:

Дурмиторе, висока планино!
Из тебе ми три сунца грануше:
Једно сунце стари сват од свата,
Друго сунце првијенац с кумом,
Треће сунце ђевер и ђевојка...

(Вук, 1891: 78)[183]

Смењивање контрастних слика вењења, пресушивања и смрти са сликом бујности, плодности и живота карактеристично је за круг песама са мотивом девојке коју је јунак оставио да стражари у гори. У зони лиминалности, коју чини простор горе, могуће је опробавање снага плодности будуће невесте, која се у тој фази обреда налази на врхунцу своје моћи:

Садих јелу на планину,
Посадих јој жуту дуњу,
Жуту дуњу и наранџу,
Наврнух јој жубор воду,
Ставих стражу — младу мому,
Па ја одох по свијету,
И остадох три године.
Часто мене гласи до'де
Да се јела осушила,
Жута дуња увенула,
Жубор вода пресушила,
Млада мома преминула.
Седлај коња, 'ајд да виђу!
Кад изађох на планину,
Не могох се примакнути
Од високе вите јеле,
Од мириса жуте дуње,
Жуте дуње и наранџе,

[183] Уп. Вук, 1891—78, 81; Вук, 1898: 89; Вук, 1841: 78, 81.

Од жубора жубор воде,
Од љепоте младе моме!

(Васиљевић, 1965: 484)[184]

Девојчина способност да оживи гору претварајући је у простор бујне вегетације подвргнута је двострукој провери — она је постављена као чуварка природног блага: дрвета, воћки и извора воде[185] које јој је оставио јунак. Непосредност женског контакта са светом вегетације и стихијом воде девојци омогућава да надмаши јунакова очекивања и дочека га после одсуства у амбијенту који се у међувремену претворио у оазу. На симболичком плану, девојка је у простору горе сазрела за брак и за остваривање властите плодности у њему, док је јунак у међувремену савладао искушење у виду гласова који куде девојку.

Аналогно томе, неколико варијаната пружа другачије разрешење мотива:

Наврнух се за годину,
Кад се јела сасушила,
Жубор вода пресахнула.
Млада мома побјегнула
Од мириса жуте дуње

(Васиљевић, 1953а: 48б)[186]

На могуће тумачење по којем су вењење и пустош у гори, уместо очекиваних слика благостања, последица угроженог свадбеног ритуала, наводи варијанта из Беговићеве збирке (Беговић, 1885: 143), у којој је девојка за време јунаковог одсуства обљубљена, док су дрвеће и цвеће уништени:

Глас претече, два стиготе:
Вита јела окресана...
Б'јела лоза озобана...
Струк босиљка оптргано...
И два пера калопера...
И четири милодуха...
Лијепа Мара обљубљена!...

Сличан тематски блок песама везан је за девојачко бекство с врха планине уз крађу коња и сокола:

Сву ноћ шетах, ништа не улових
К'д би зора, улових девојку,
И девојку и сивог сокола
И сокола и враног коња.
Па отидо на вр Шар планине,
Коња врана за јелу зелену,

---

184 Уп. Шаулић, 1965: 139; Вук, 1898: 73.
185 Уп. Pukler, 1882: 136: *da mi čuva živu vodu.*
186 Уп. Васиљевић, 1965: 114.

А сокола за вишњу црвену,
А девојку за дијесну руку.
Па си лего' мало да поспијем.
К'д се диго' трећи д'н на пладне,
К'д да видим девојка гу нема,
И девојка и сокола нема.
Буди сокол и вранац га нема.

(Ягребовъ 1886: 340, 375) [187]

Везивање девојке за десну руку као брачни симбол,[188] после чега следи јунаков сан и буђење на опустелом врху, одговара поетици предсвадбене „приче" о веридби. Сан у гори је врло занимљив мотив свадбених песама. У гори спавају углавном мушки јунаци, док се у исто време одиграва кључна „прича", о чијем току и исходу одлучује девојка. То може бити бекство од јунака, односно обустављање свадбеног обреда — као у горе наведеној песми — али и обрнута ситуација, настојање невесте да испуни све услове како би могла да ступи у брак. Најприсутнији мотив је припремање обавезних дарова за младожењину родбину од цветова са дрвећа испод којег невеста седи са заспалим пратиоцем:

Код дођоше сред горе зелене,
Сви сватови трудни починуше,
Починуше подјелом зеленом.
Ђевер снахом под жутом наранчом.
Ђевер спава, а снаха не спава,
Него бере цвијеће наранче.

(Вук, 1898: 26)[189]

Младино бдење док цела сватовска поворка спава наглашава њену издвојеност. У лиминалном простору горе она доживљава стање потпуно супротно ономе у којем су остали: сватови спавају испод неплодног дрвета — *јеле*, док она седи будна са уснулим девером испод плодне *жуте наранче*. Гора као граница за девојку представља једну од тачака сепарационе фазе, а цвеће јој је неопходно ради појачане заштите и зарад доказивања плодности које јој тек предстоји.[190] Припремање дарова од цвета плодног дрвета које у гори расте отвара простор за изучавање овог мотива као радње која треба да обезбеди плодност, јер гора има својство да тренутно означи као трајно[191]. Вертикална оса горе, појачана наран-

---

[187] Уп. Ягребовъ 1886: 375; Васиљевић, 1960: 194; Васиљевић, 1953а: 516в; Васиљевић, 1965: 376; Златановић, 1968: 31.

[188] Николова (Николова, 2002: 114) сматра да је хватање за руку симболичан брачни гест који девојку лишава невиности.

[189] Уп. Вук, 1898: 2; Бован, 2001: 242; Шаулић, 1965: 148; Вук, 1891: 67; Вук, 1841: 67; Вук, 1973: 63; СЕЗ, 2: 2103; Васиљевић, 1953а: 91; Васиљевић, 1950: 295; Vukanović, 1986: 28; Стоин, 1975: 453, 454; Кауфман-Манолов, 1, 757; Грћић-Бјелокосић, XIV.

[190] Даривање биља и цвећа један је од многих симбола снаге плодности (Катић-Карановић, 1989: 176).

[191] О овој карактеристици горе, која се испољава и у епици видети: Детелић, 1996: 101.

цом као варијантом дрвета живота, односно рефлексом осе света, у причу о свадбеном путовању уводи елемент посебне повезаности жене са природом. Имајући у виду значај обичаја даривања, убрзано скупљање латица за дарове могуће је тумачити и као покушај доказивања спремности и уједно пристајања на венчање. Полна зрелост, манифестована кроз цветове плодног дрвета скупљане за дарове, имплицира симболичку зрелост за брак.

У контексту песама које варирају мотив горе као граничног простора, који мора бити савладан ради наставка свадбене приче, не треба изоставити ни тематски круг песама посвећен *клисури*. С обзиром на песму из Златановићеве збирке (Златановић, 1994: 212), могуће је ризиковати тврдњу да је она једноставно варијабилно стање горе:

Расклапај се, китна горо,
да пролазе, китени сватови

Међутим, иако клисура с једне стране чини простор горе лакше савладивим, мењајући правац од вертикалног у хоризонтални, раздвојеност горе у себи носи опасности друге врете које проистичу из њеног својства да се затвара и отвара пред сватовима. Сватови који иду по девојку обраћају се клисури са молбом да се растави и пропусти путнике:

Разстапи се камена клисуро,
да поминет јунак со девери,
да си земет от татка [мајка / браќа / сестра] проштење
ќа си оит в црква на венчање...

(Икономов, 1988: 235)[192]

Отварање клисуре је пожељна околност и када се пролази са невестом:

Расцути се камена клисуро
Да помине девер со девојка

(Хаџи-Пецева, 1981: 592)[193]

На особену улогу клисуре као простора који чини границу између два социјална статуса једнозначно указује песма у којој *во темни клисури* борави заробљена девојка која *ни е жива ни е пак умрена* (Икономов, 1988: 142)[194]. Према Тарнеру (Тарнер, 1986: 41) сви *лиминари* (дакле, сви који се налазе у лиминалној фази обреда прелаза) уједно су и *ово* и *оно*, *живи* и *мрти*, *андрогини* и др. Они фактички нису *ни-ово-ни-оно, ни-овде-ни-тамо, ни-овакви-ни-онакви*, њихов контекст је неземаљски, иако структуралан, и они су у њему *мрти* за *овај* свет. Зато су често сврставани заједно са духовима, прецима и злим силама. Сходно томе, мотив девојке заробљене у клисури могуће је посматрати у контексту обреда прелаза.

---

192 Уп. Арнаудов-Вакарелски, 1962: 533.
193 Уп. Хаџи-Пецева, 1981: 590; Петреска, 2002: 285.
194 Уп. Ѧгребовъ 1886: 437.

Клисура, као и гора, може бити место сусрета двеју свадбених поворки:

Една макя две радости прави:
Сина жени, щерка Мара дава (...)
Че се сретнат китени сватове,
Че се сретнат у тесни клисури,
Кум, старокя конье че разменят.
Два девера алови чорапье,
Два свекора свилени кошулье,
Младоженье капи че разменят,
Две невести венци че разменят...

(Стоин, 1959: 340, 346)[195]

Сусрет *у тесни клисури* захтева исто понашање као и истовремен пролазак двеју свадби *през гора зелена*, наиме — симетрично размењивање дарова између обредних лица у поворци.[196]

2.3. *Поље*

Поље се у свадбеним песмама појављује у истом низу са локалитетима који представљају јаке границе у свадбеном путовању:

два дни оди се по поле,
три дни оди се по гора,
четри дена се по вода,
догде иди на момини,
на момини равни двори...

(Кауфман-Манолов, 2: 604)[197]

Иако у структури света поље припада територији коју је човек освојио и прилагодио својим потребама, по чему је блиско са нпр. *ливадом*, у анализираној грађи оно је простор дешавања које недвосмислено указује на функцију границе. Круг песама чија се радња одвија у простору поља врло је близак онима који се збивају у *гори*. Обе групе песама повезане су најбитнијим мотивима обележеним истоветном симболичном семантиком. Као и простор горе, поље може бити такође место сусрета двеју свадби, што изискује специјално превентивно понашање:

Срещнаа се на поле широко,
срещнаа се две млады невести,
срещнаа се и се цалуваа.
Срещнаа се китени девери,

---

[195] Уп. Стоин, 1959: 346; Арнаудов-Вакарелски, 1962: 519; Stoin, 1928: 588.
[196] Уп. Кауфман-Манолов 1, 756.
[197] Уп. Stoin, 1928: 670, Миладиновци, 1962: 518; Васиљевић, 1953а: 43; Златановић, 1990: 178; Delorko, 1963: 30; Štrekelj, 1905: 5444, 5446.

срещнаа се и се цалуваа.
Срещнаа се и двои кумове,
срещнаа се и се здравуваа.

(Арнаудов-Вакарелски, 1962: 576)[198]

Такође слично гори, поље у песмама постаје место изненадног починка сватова. Као у гору, и у поље се смешта чудесна наранџа чије латице невести служе за справљање свадбених дарова:

Таман беа сред поле широко,
Па седнаа всички да починат,
Щото беше младата невеста,
Она седна под жълта неренжа,
Листе капат под жълта неренжа
На невеста по свилни скутове,
Я невеста сбира и ги свива,
Се ги свива кат тежки дарове.

(Кауфман-Манолов, 1: 757)[199]

Један од најважнијих елемената који повезују поље са гором је изненадно откривање идентитета младе, које се у свадбеним песмама збива искључиво на јаким границама:

куга пойдеш през широко полье,
ти си свивай венци и обеци,
ще подуне тие бели ветар,
ще ти дигне жълтата коприна,
ще да светне твойто бело лице,
ще да светне като ясен месец,
ще огрее като ясно слънце.
Това Мара ни чуе, ни яе...

(Стоин, 1975: 451)

Истоветно као и на границама типа *гора* или *вода*, обелодањивање табуисаног изгледа невесте може активирати хтонске силе и довести до трагичних последица:

Ту дунаше ви'ре и ветрови,
Обалише дувак од девојке.
Сина лице ка'но ј' вруће слунце.
Сина грло ка' по јасан месец!
Ишле, ишле до једна конака.
Сви сватови по конаце идев.
Но јен куме по девојке иде.
Нате вама једну чизму благо,
Пуштите ме ноћас код девојке.

(Ягребовъ 1886: 390)

[198] Уп. Златановић, 1994: 211.
[199] Уп. Вук, 1891: 66, 67; Вук, 1841: 66, 67; Вук, 1973: 63.

Слабост коју је према невести неочекивано осетио кум, дакле лице позвано да је безбедно преведе у нову заједницу, трагична је последица суочавања са девојачком натприродном моћи, која може попримити обличје урока. У другој варијанти, такође везаној за преурањено откривање идентитета младе у пољу, младожења скида вео и експлицитно објашњава свој страх од девојке откривеног лица: *Страх је мене од урока тебе!* (Вук, 1973: 68).

Упечатљиве паралеле између поља и осталих јаких граница не потискују, ипак, његову посебност: прикривање путање сватовске поворке. Бирање пута преко поља активира једносмерност свадбене границе. Његова ширина сватовима обезбеђује сигурност у коначност похода са невестом:

da idemo bole čez široko pole,
da nam ne bo draga pote spoznavala,
pote spoznavala,
majki othađala, majku žalostila...

(Žganec, 1962: 126/1)[200]

Ово обележје поља, иако дато на посредан начин, такође указује на његову медијаторску способност спајања двају родова.

Резултати анализе функције границе у свадбеним песмама Јужних Словена потврђују да је суштина савладавања границе везана за основну идеју о распадању старе породице и формирању нове заједнице, која се у песми показује као вишеструки прелазак између *овог* и *оног* света. Границе које се појављују у контексту свадбе грађене су на опозиционим паровима међу којима су доминантни: *старо / ново, свој / туђ, живот / смрт*. Ови парови одређују домет појмова кључних за човека, које ритуал непрестано изнова дефинише. Закорачивање у гранични простор истоветно је с напуштањем дотадашњег живота и статуса. Оно је привремена смрт и пристајање на недефинисаност друштвеног статуса. Успешно савладавање границе извор је нових квалитета попут плодности и благостања, који се пројектују на појединца, на целу заједницу, па и на укупан *свој* простор. И, коначно, напуштање граничног простора потврђује поново додељен нови статус, стечен услед прелаза преко границе.

Уочене у свадбеним песмама поједине границе имају изразито медијаторски карактер. Оне делују у хоризонталној равни и у вертикалној оси, раздвајајући два света који чине темељ структуре космоса и као такве једини су пут до ње. Због ове врло битне функције, границе су неизбежно извор потенцијалне опасности око које се концентришу оне компоненте песме које имају апотропејски карактер. Отварање границе ка вертикалном *оностраном*, у тренутку њеног хоризонталног прекорачивања ка *оностраном*, представља својеврсни улаз у пресек линија деловања, у ковитлац амбивалентних сила. Без успешног преласка преко границе немогуће је свадбено путовање, које представља основни мотив

[200] Уп. Žganec, 1962: 120, 132, 133.

свадбених песама, јер је медијаторска моћ границе основ грађења нових структура.

ЛИТЕРАТУРА

1. ПЕСМЕ И ЕТНОГРАФСКИ ЗАПИСИ:

Арнаудовъ 1931 — М. Арнаудовъ, *Лирически песни*, отборъ и характеристика отъ проф. М. Българска народна поезия часть I, Държавна печатница, София 1931.

Арнаудовъ 1947 — М. Арнаудовъ, *Български народни песни*, отборъ и характеристика отъ проф. — —, кн. 1, Лирика, „Хемус", София 1947.

Арнаудовъ — Ангеловъ 1921 — М. Арнаудовъ, Б. Ангеловъ, *Българска народна поезия*, отборъ народни поетически творения наредили — —, История на Българската Литература въ примери и библиография, ур. Б. Ангеловъ, т. 1, Книгоиздателство „Ал. Паскалевъ и С-ие", София 1921.

Арнаудов — Вакарелски 1962 — М. Арнаудов, Хр. Вакарелски, *Българско народно творчество. В Обредни песни*, отбрали и редактирали — —, „Български писател", София 1962.

Беґовић 1885 — Н. Беґовић, *Српске народне пјесме из Лике и Банције*, Загреб 1885.

Живот и обичаји Срба граничара, сакупио и за штампу приредио — —, Тискарски завод „Народних новинах", У Загребу 1887.

Бован 2001 — В. Бован, *Лирске и епске песме Косова и Метохије. Студентски записи српских народних умотворина са Косова и Метохије*; приредио и предговор написао: проф. др. — —, Београд 2001.

Богдановић 1995 — Н. Богдановић, *Свадбене песме сврљишкоґ краја*, Сврљиг 1995.

Бојовић 1988 — С. Бојовић, *Народно благо из Васојевића*, забележио — —, одабрао и приредио И. Николић, *Етноантрополошки проблеми — монографије*, књ. 6, Београд 1988.

Бошначки 1972 — И. Бошначки, *Кон свадбените обреди, три и песни во Малешево*, ў:/Македонски фолклор, год. V, бр. 9—10, Списание на институт за фол - клор, Скопје 1972.

Бушетић 1902 — Т. М. Бушетић, *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*, СЕЗ, књ. 3, Београд 1902.

Васиљевић 1950 — М. А. Васиљевић, *Народне мелодије које се певају на Космету, Југословенски музички фолклор I*, „Просвета" — „Издавачко предузеће Србије", Београд 1950.

Васиљевић 1953 — М. А. Васиљевић, *Народне мелодије које се певају у Македонији*, *Југословенски музички фолклор II*, „Просвета" — „Издавачко предузеће Србије", Београд 1953.

Васиљевић 1953а — М. А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, САН, Музиколошки институт, књ. 5, Посебна издања, књ. CCV, Београд 1953.

Васиљевић 1960 — М. А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачкоґ краја*, САН, Музиколошки институт, књ. 2, Београд 1960.

Васиљевић 1965 — М. А. Васиљевић, *Народне мелодије Црне Горе*, Музиколошки институт САНУ, пос. изд књ. 12, „Научно дело", Београд 1965.

Вељић 1968 — М. М. Вељић, *Рукописна збирка македонских народних песама*, ред. И. Николић, Здружение на фолклористите на СР Македоније, Скопје 1968.

Верковиќ 1985 — С. М. Верковиќ *Македонски народни умотворби 1. Женски песни.* „Македонска књига", Скопје 1985.

Влаховић 1980 — П. Влаховић, *Народне песме и игре у околини Бујановца*, ур. П. Влаховић, пос. изд., књ. 21, Етнографски институт САНУ Београд 1980.

Vujičić 1978 — T. Vujičić, *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*, Preduzeće za izdavanje udžbenika, Budimpešta 1978.

Вук Караџић 1841 — Ст. Вук Караџић, *Српске народне пјесме. Књига прва 1841.* ћав. по:/Сабрана дела Вука Караџића, књ. IV, прир. В. Недић, „Просве - та", Београд 1975.

Вук Караџић 1891 — Ст. Вук Караџић, *Српске народне пјесме — скупио их и на свијет издао — —, Књига прва у којој су различне женске пјесме* (државно издање), Штампарија Краљевине Србије, Биоград 1891.

Вук Караџић 1898 — Ст. Вук Караџић, *Српске народне пјесме — скупио их и на свијет издао — —, Књига пета у којој су различне женске пјесме* (државно издање), Штампарија Краљевине Србије, Биоград 1898.

Вук Караџић 1973 — Ст. Вук Караџић, *Српске народне пјесме из необјављених рукописа — —, Књига прва. Различне женске пјесме*, прир. Ж. Младеновић и В. Недић, САНУ, Београд 1973.

Вукмановић 1958 — J. Вукмановић, *Свадба у Перасту*, ГЕИ, VII, САН, Београд 1958.

Грћић-Бјелокосић — Л. Грћић-Бјелокосић, *Из народа о народу пише* — —, књ. 2, Мостар 1896—1897.

ГЕИ 1/2а — В. Краснић, *Српска народна ношња на глави у Светечкој жупи*, Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. 1—2, Београд 1952.

ГЕИ 1/2б — М. Милошевић-Бревинац, *Обичај скидања кућних врата пред изношење мртваца у Студеници*, Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. 1—2, 1952.

ГЕИ 2/3а — В. Николић, *Народна ношња у Шумадијској Колубари*, Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. II—III, Београд 1957.

ГЕИ 2/3б — С. Кнежевић, *Смртни и посмртни обичаји на Власини*, Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. II—III, Београд 1957.

ГЕИ 26 — В. Ђулафић, *О српским свадбеним обичајима у околини Новог Пазара*, Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. XXVI.

ГЕМ 1 — К. Манојловић, *Свадбени обичаји у Галичнику*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. Б. Дробњаковић, књ. 1, Београд 1926.

ГЕМ 2 — Е. Шневајс, *Апотропејски елементи у свадбеним обичајима код Срба и Хрвата*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. Б. Дробњаковић, књ. 2, Београд 1927.

ГЕМ 3 — Ст. Тановић, *Зашто младожења не скида капу при венчању*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. Б. Дробњаковић, књ. 3, Београд 1928.

ГЕМ 4 — Т. Р. Ђорђевић, *Из брачних обичаја*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. Б. Дробњаковић, књ. 4, Београд 1929.

ГЕМ 10 — К. Манојловић, *Свадбени обичаји у Дебру и Жупи*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. Б. Дробњаковић, књ. 10, Београд 1935.

ГЕМ 25 — М. Бошковић-Матић, *Народни обичаји. Свадбени обичаји*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. Ш. Кулишић, књ. 25, Београд 1962.

ГЕМ 30 — Н. Пантелић, *Свадбени обичаји у Јадру*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. С. Зечевић, књ. 30, Београд 1967.

ГЕМ 33 — Н. Пантелић, *Свадбени обичаји у Неготинској крајини*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. С. Зечевић, књ. 33, Београд 1970.

ГЕМ 34 — С. Михаиловић, *Свадбени обичаји у Нишави*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. С. Зечевић, књ. 34, Београд 1971.

ГЕМ 38 — Н. Пантелић, *Женидбени обичаји у околини Бора*, књ. 38, Београд 1975.

ГЕМ 41 — С. Зечевић, *Игре Источне Србије*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. С. Зечевић, књ. 41, Београд 1977.

ГЕМ 48 — Н. Благојевић, *Обичаји у вези са рођењем, женидбом и смрћу у Титово-ужичком, Пожешком и косјеричком крају*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. С. Зечевић, књ. 48, Београд 1984.

ГЕМ 49 — Ј. Шаренац, *Обичаји о рођењу и женидби у Источној Херцеговини*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. С. Зечевић, књ. 49, Београд 1985.

ГЕМ 56 — В. Душковић, *Свадбени обичаји*, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. С. Зечевић, Гласник Етнографског музеја у Београду, ур. С. Зечевић, књ. 56, Београд 1992.

GZM H — Ем. Лилек, *Женидба и удадба у Босни и Херцеговини*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, Sarajevo 1898.

GZM XX, XXI — Lj. Kuba, Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine sakupio godine 1893. za Zemaljski muzej u Sarajevu — —, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu 1906—1910, Sarajevo 1908, 1909.

ЂД — Ђул девојче (лирске народне теме из белопаланачког краја), прикупили и приредили: Ж. Јоцић, Р. Јоцић, В. Бошковић, С. Пашић, Г. Вучковић, В. Ђирић, „Градина", Ниш 1979.

Džogović 1979 — А. Џоговић, *Народне лирске песме Метохије*, „Јединство", Приштина 1979.

Žganec 1962 — V. Žganec, *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice sakupio, analizirao, uredio i muzikološki obradio* — —, Zbornik Jugoslavenskih Narodnih Popijevaka, knj. 7, JAZ, Zagreb 1962.

Златановић 1968 — М. Златановић, *Мори Бојо, бела Бојо. Народне песме које се певају у Врању и околини*, Библиотека Радничког универзитета, Лесковац 1968.

Златановић 1982 — М. Златановић, *Лирске и народне песме из јужне и источне Србије*, „Народна књига", Београд 1982.

Златановић 1990 — М. Златановић, *Народне песме из лесковачке области*, САНУ, Београд 1990.

Златановић 1994 — М. Златановић, *Народне песме и басме јужне Србије*, САНУ, Београд 1994.

ZNŽ 1893 — N. Balarin, *Konavli. Ženidba (na Grudi)*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena na svijet izdaje Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Knižarnica Jugoslavenska Akademije (Stj. Kugli), Tisak Nadbiskupske Tiskare, (sv. 3), Zagreb 1893.

ZNŽ 1896 — M. M. Jovović, *Crnogorski prilozi* (стр. 68, 94), M. Kurjaković, *Ženitbeni običaji. Iz Vrbove (kotar Nova Gradiška) u Slavoniji* (стр. 154), I. Milčetić, *Ženitbeni običaji. Iz Dubašnice na otoku Krku (Istra)* (стр. 166), R. Horvat, *Koprivnička predgrađa: Banovac, Bregi, Brežanec, Dubovec i Miklinovec u Hrvatskoj* (стр. 177), M. Zorić, *Ženitbeni običaji. Visočane u zadarskom kolaru (Kotari) u Dalmaciji* (стр. 182), Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena na svijet izdaje Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Knižarnica Jugoslavenska Akademije (Stj. Kugli), knj. 1, ur. I. Milčetić, Tisak Nadbiskupske Tiskare, Zagreb 1896.

ZNŽ 1897 — J. Lovretić, *Otok: život*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena na svijet izdaje Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Knižarnica Jugoslavenska Akademije (Stj. Kugli), Tisak Nadbiskupske Tiskare, sv. 2, ur. A. Radić, Zagreb 1897.

ZNŽ 1929 — P. Bogdan-Bijelić, *Ženidba (Konavli u Dalmaciji)*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena na svijet izdaje Jugoslavenska Akademija Znanosti i

Umjetnosti, Knižarnica Jugoslavenska Akademije (Stj. Kugli), Tisak Nadbiskupske Tiskare, Zagreb 1929.

Ivančan 1988 — I. Ivančan, *Narodni plesovi i plesni običaji Požeške kotline*, Biblioteka „Narodni plesovi Hrvatske", Zagreb 1988.

Ивановъ 1936 — Г. Ивановъ, *Народни песни отъ Шуменско отъ* — —, /у:/ Сборникъ за народни умотворения и народописъ, книга XVII, Придворна печатница, София, 1936.

Икономов 1988 — В. Икономов, *Старонародни песни од Западна Македонија*, ред. К. Пенушилски, Б. Ристовски, Б. Петровски, Институт за фолклор „Марко Цепенков" — Скопје, посебни изданије, книга 13, Скопје 1988.

INP — Istarske narodne pjesme, Istarska književna zadruga, Opatija 1924.

Јанковић 1949ц — Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре, Банат*, књ. 5, „Просвета", Београд 1949.

Јанковић 1964а — Љ. и Д. Јанковић, *Народне игре, Дубица и Јасеновац*, књ. 8, „Просвета", Београд 1964.

Јовановић 2002 — Ј. Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији): сватовски глас и његови облици*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2002.

Калоянов 1986 — А. Калоянов, *Добър юнак с добра коня, 152 обредни песни от село Аспарухово, Варненско, съставител* — —, Книгоиздателство „Георги Бакалов", Варна 1986.

Карановић 1990 — З. Карановић, *Народне песме у Даници*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1990.

Карановић 1999 — З. Карановић, *Народне песме у Матици*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1999.

Кауфман — Манолов 1 — Н. Кауфман, И. Манолов, *Народни песни от Югозападна България. Пирински край*, том 1, съставители Н. Кауфман и И. Манолов, Българска академия на науките, Институт за фолклор, София 1967.

Кауфман — Манолов 2 — Н. Кауфман, И. Манолов, *Народни песни от Югозападна България. Пирински край*, том 2, съставители Н. Кауфман и И. Манолов, Българска академия на науките, Институт за фолклор, София 1994.

Кауфман — Тодоров 1970 — Т. Кауфман, Т. Тодоров, *Народни песни од Родопския край*, съставил — —, Българска академия на науките, Институт за музика, София 1970.

Клеут 1983 — М. Клеут, *Лирске народне песме у Летопису Матице српске*, МС, Нови Сад 1983.

Клеут 1986 — М. Клеут, *О једној рукописној збирци сватовских песама и околностима њеног настанка*, ѹ: /Зборник XXI конгреса СУФЈ, Радониш 1984 — Скопље 1986.

Клеут 1990 — М. Клеут, *Из колебе у дворове дворске, Фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*, МС, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1990.

Кожељац 1978 — Љ. Рајковић Кожељац, *Здравац миришљавац. Народне песме и бајалице из тимочке крајине*, Зајечар 1978.

Kuhač 1881 — Fr. S. Kuhač, *Južno-slovjenske narodne popievke (chamons nationales des Slaves du sud) većim ih dielom po narodu sam skupio, ukajdio, glasovirsku pratnju udesio, te izvorni im tekst pridodao* — —, Tiskara i litografija C. Albrechta, u Zagrebu 1881.

Манојловић 1933 — К. Манојловић, *Свадбени обичаји у Пећи*, Државна штампарија Краљевине Југославије, Београд 1933.

Манојловић 1953 — К. Манојловић, *Народне мелодије из источне Србије*, Београд 1953.

Марјановић 2002 — З. Марјановић, *Народне песме Црне Горе по тонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцигоње*, Подгорица 2002.

Марјановић-Крстић 1998 — З. Марјановић-Крстић, *Вокална музичка традиција Боке Которске*, Удружење композитора Црне Горе, Подгорица 1998.

Матицки 1985 — М. Матицки, *Народне песме у Вили*, МС, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1985.

Mikac 1977 — J. Mikac, *Istarska škrinjica. Iz kulturne baštine naroda Istre*, zbornik sastavio — —, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1977.

Миладинови 1961 — *Български народни песни собрани от братя Миладиновци Димитрия и Константина и издани от Константина*, четвърто издание под редакцията на Петър Динеков, Български писател, София 1961.

Миладиновиќ 1999 — Ѓ Миладиновиќ *Македонски народни песни, збирка на Михаила Ѓ. Миладиновиќ приредил И. Николиќ*, Друштво за наука, култура и уметност — „Браќ Миладиновци", Струга 1999.

Миладиновци 1962 — Зборник 1861—1961, „Кочо Рацин", Скопје 1962.

Милеуснић 1998 — С. Д. Милеуснић, *Српске народне пјесме из околине Пакраца и Пожеге у записима* — —, прир. С. Гароња Радованац, СКД „Просвјета", Загреб 1998.

Миљковић 1986 — Љ. Миљковић, *Доња Јасеница*, Музичка традиција Србије III, Смедеревска Паланка 1986.

Михайловъ 1924 — Михайловъ, *Български народни песни отъ Македония*, София 1924.

Николова 2002 — М. Николова, *„Сватбата на змея" по данни от песенния фолклор и пещерното изкуство на северозападна България (Към въпроса за генезиса на пролетната моминска обредност)*, /у:/ Регионални проучвания на българския фолклор, т. 4, Северозападна България: общност, традиции, идентичност, БАН, Институт за фолклор, София 2002.

Обрадовић 1995 — М. Обрадовић, *Српске народне пјесме из Западне Славоније*, прир. С. Гароња-Радованац, Топуско — Нови Сад 1995.

Паскалевски 1959 — П. Паскалевски, *Народни песни од Егејска Македонија*, собрал — —, Филозофски факултет на Универзитот во Скопје, Институт за македонски јазик, Скопје 1959.

Петреска 2002 — В. Петреска, *Свадбата како обред на премин кај Македонците од брсјачката етнографска целина*, Институт за фолклор „Марко Цепенков", посебни изданија, книга 43, Скопје 2002.

Петровић 1989 — Р. Петровић, *Српска народна музика. Песма као израз народног музичког мишљења*, САНУ, Музиколошки институт, Београд 1989.

Познановић 1988 — Р. Р. Познановић, *Традиционално усмено народно стваралаштво Ужичког краја*, Етнографски институт САНУ, посебна издања, књ. 30, св. 1, Београд 1988.

Попов 1983 — М. Попов, *Свадба у северном Банату*, Библиотека „Расковник", књ. 4, „Народна књига", Београд 1983.

Prvulović 1982 — V. Prvulović, *Običaj i reč. Prilozi proučavanju narodnih običaja i tekstova uz narodne običaje u istočnoj Srbiji*, Biblioteka Zbornika Filozofskog fakulteta u Nišu, Niš 1982.

Prčić 1939 — I. Prčić, *Bunjevačke narodne pisme*, Subotica MCMXXXIX.

Pukler 1882 — A. Pukler, *Prilozi kulturnoj i pravnoj poviesti Hrvata od* — —, knj. 1—2, Tiskara „Narodnih novina", U Zagrebu 1882.

Радевић 1999 — М. Радевић, *Народне умотворине у Шумадинчету и Шумадинки*, МС, Нови Сад — Институт за књижевност и уметност, Београд 1999.

Радуловић 1996 — М. Радуловић, *Остала је реч. Српске народне умотворине из Метохије*, сакупио, записао и приредио — —, „Српска књижевна задруга", Београд 1996.

Рајковић 1869 — Ђ. Рајковић, *Српске народне песме (женске) већином их у Славонији скупио* — —, изд. МС у Новоме Саду у штампарији Игњата Фукса, Нови Сад 1869.

Расков 1991 — *Народно стваралаштво југоисточне Србије*, год. XVII, бр. 63—66, Расковник, часопис за књижевност и културу, Народна библиотека „Вук Караџић", Београд 1991.

Расков 1993 — *Свадба у Штубику код Неготина*, зап. З. Пантић, год. XIX, бр. 71—72, Расковник, часопис за књижевност и културу, Народна библиотека „Вук Караџић", Београд 1993.

Rihtman — Simić 1951 — S. Rihtman, Lj. Simić, *Čičak Janja, narodni pjevač sa Kupresa*, ¥:/ Bilten Instituta za proučavanje folklora u Sarajevu, br. l, Sarajevo 1951.

Сватовац — *Сватовац и друге омиљене песме*, прир. Ст. Бугарски, С. Марков, Издавачко предузеће „Критерион", Букурешт 1983.

Сев. Бълг. 1 — *Народны песни од североизточна България*, съставили: Р. Кацарова, И. Качулев, Е. Стоин, кн. 1, Българска академия на науките, Институт за музика, София 1962.

Сев. Бълг. 2 — *Народны песни од североизточна България*, съставил: И. Качулев, кн. 2, Българска академия на науките, Институт за музикознание, София 1973.

СЕЗ 1 — А. Петровић, *Скопска Црна Гора*, Обичаји народа српског, књ. 1, СЕЗ, Београд 1907.

СЕЗ 2 — Д. Дебељковић, *Косово поље*, Обичаји народа српског, СЕЗ, Београд 1907.

СЕЗ 7 — Ст. М. Мијатовић, *Левач и Темич*, Обичаји народа српског, књ. 7, СЕЗ, Београд 1907.

СЕЗ 16 — Ст. Тановић, *Српски народни обичаји у Ђевђелијској кази*, Живот и обичаји народни, књ. 16, СЕЗ, књ. 40, СКА, Београд 1927.

СЕЗ 24 — М. Ђ. Шкарић, *Живот и обичаји планица под Фрушком Гором*, *СЕЗ 24а* — М. Ђ. Шкарић, *Обичаји и веровања у Скопској котлини*, Живот и обичаји народни, књ. 24, Друштвено одељење, СЕЗ, књ. LIV, СКА, Београд 1924.

СЕЗ 26 — П. Ж. Ђорђевић, *Гружа*, Живот и обичаји народни, књ. 26, Одељење друштвених наука, СЕЗ, књ. LVIII, САН, Београд 1948.

СЕЗ 31 — Д. М. Ђорђевић, *Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави*, Живот и обичаји народни, књ. 31, Одељење друштвених наука, СЕЗ, књ. LXX, САН, Београд 1958.

Simić 1953 — Lj. Simić, *Pjesme jajačkog sreza*, ¥:/ Bilten Instituta za proučavanje folklora u Sarajevu, br. 2, Sarajevo 1953.

Симоновић 1982 — Д. Симоновић, *Заплање*, „Градина" — Ниш, „Народна књига" — Београд, Етнографски институт САНУ — Београд 1982.

Stoin 1928 — V. Stoin, *Chants populaires Bulgares du Timok a la Vita (Bulgarie du n=o)*, red. — —, Държавна печатница, София 1928.

Стоин 1930 — В. Стоин, *Народна песнопойка*, стъкмилъ — —, Селска библиотека бр. 9, Държавна печатница, София 1930.

Стоин 1959 — В. Стоин, *Народни песни от западните покрайнини*, нотирал и записал — —, Институт за музика, Българска Академия на Науките, София 1959.

Стоин 1975 — В. Стоин, *Народни песни от Самоков и Самоковско*, съставител и редактор Елена Стоин, Институт за музикознание, Българска Академия на Науките, София 1975.

Stojanović 1881 — M. Stojanović, *Slike iz života hrvatskoga naroda po Slavoniji i Srieti napisao* — —, Vlastita naklada pisca, U Zagrebu, 1881.

Терзин 1987 — Л. Терзин, *Народни обичаји православних Срба у Мађарској*, Сентандрејски зборник 1, Београд 1987.

Фирфов — Симоновски 1962 — Ж. Фирфов — М. Симоновски, *Македонските мелографи од крајот на XIX век*, ред. — —, Институт за фолклор, Оддел за народна музика и кореографија, Скопје 1962.

Целакоски 1984 — Н. Целакоски, *Дебарца. Обреди магии и обредни песни*, НИО „Студентски збор", Скопје 1984.

Цепенков 1972 — М. К. Цепенков, *Македонски народни умотворби во 10 книги*, Народни песни, кн. 1, ред. К. Пенушилски, „Македонска книга", Скопје 1972.

Върнушанов 1956 — К. Върнушанов, *Македонски народни песни*, Българска Академия на науките, София 1956.

Шапкаревъ 1891а — К. А. Шапкаревъ, *Брачни или свадбени песни*, /у:/ Сборникъ отъ Български народни умотворения, часть първа, Простонародна българска поезия или Български народни песни, отделъ I, Самовилски, религиозни и обрядни песни, книга I, събралъ к издава — —, Печатница на „Либералнит клубъ", София 1891.

Шапкаревъ 1891б — К. А. Шапкаревъ, *Брачни или свадбени обичаи*, /у:/ Сборникъ отъ Български народни умотворения, часть третя, отделъ I и II, Български обичаи, обряди, суеверия и костюми, книга VIII, събралъ к издава — —, Печатница на „Либералнит клубъ", София 1891.

Шаулић 1965 — Ј. Шаулић, *Лирска народна поезија Црне Горе*, „Графички завод", Титоград 1965.

Štrekelj 1905 — K. Štrekelj, *Slovenske narodne pesmi iz tiskanih in pisanih virov zbral in vredil* — —, zvezek III, izdala in založila Slovenska matica, v Ljubljani natisnila zadružna tiskarnica 1904—1907, faksimilirano izdajo, „Cankarjeva založba", Ljubljana 1980.

Ястребовъ 1886 — И. С. Ястребовъ, *Обычаи и песни Турецкихъ сербовъ (въ Призренъ, Ипекъ, Моравъ и Дибръ) изъ путевъхъ записолъ* — —, С. Петербургъ 1886.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА:

Агапкина 1984 — Т. А. Агапкина, *Южнославянские поверья и обряды, связанные с плодовыми деревьями, в общеславянской перспективе*, /у:/ *Славянский и балканский фольклор. Верования — Тескт — Ритуал*, РАН, Институт славяноведения и балканистике, „Наука", Москва 1984.

Ајдачић 1998 — Д. Ајдачић, *Жанрови свадбених песама*, ɣ:/ *Кодови словенских култура. Свадба*, бр. 3, „Clio", Београд 1998.

Байбурин 1983 — А. К. Байбурин, *Жилище в обрядах и представлениях восточных Славян*, Академия наук СССР, Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, „Наука", Ленинград 1983.

Босић 1991 — М. Босић, *Женидбени обичаји Срба у Банату*, ɣ:/Рад Војвођанских Музеја, 33, Нови Сад 1991.

Босић 1995/6 — М. Босић, *Љубавна магија и магија за плодност у циклусу свадбених обичаја Срба у Војводини*, ɣ:/Рад Музеја Војводине, 37—38, Музеј Војводине Нови Сад, Нови Сад 1995—1996.

Босић 1998 — М. Босић, *Магија у обичајима животног циклуса Срба у Војводини*, ɣ:/Рад Музеја Војводине, 40, Музеј Војводине Нови Сад, Нови Сад 1998.

Bosić 1989 — M. Bosić, *Tradicionalni elementi u svadbenim običajima Srba u zapadnom delu Srema*, /:/ Folklor u Vojvodini, sv. 3/89, Novi Sad 1989.

Вакарелски 1977 — Х. Вакарелски, *Етнография на България*, Издателство „Наука и изкуство", София 1977.

Велецкая 1990 — Н. Велецкая, *Архаические элементы свадбеного ритуала и формы трансформации их в славяно-балканском карневале*, /у:/ Македонски фолклор Списание на институтот за фолклор „Марко Цепенков", год. XXIII, бр. 46, Скопје 1990.

Вук Р — Вук Караџић, *Српски рјечник*, год. 1818, прир. П. Ивић, „Просвета", Београд 1969.

Vukanović 1986 — T. Vukanović, *Srbi na Kosovu*, knj. 2.

Gennep 1960 — A. Gennep, *The rites of passage*, translated by M. B. Vizedom and G. L. Caffee, introduction by S. T. Kimball, The University of Chicago Press, Chicago 1960.

Генчев 1987 — С. Генчев, *Сватбата, Български празници и обычаи*, Държавно издателство „Септември" 1987.

Детелић 1992 — М. Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ, Посебна издања, књ. DCXVI, Одељење језика и књижевности, књ. 46, САНУ — Ауторска издавачка задруга „Досије", Београд 1992.

Детелић 1996 — М. Детелић, *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Балканолошки институт САНУ, посебна издања, књ. 64 — Универзитет у Крагујевцу. Центар за научна истраживања, Београд 1996.

Дрндарски 2001 — М. Дрндарски, *На вилином вијалишту. О транспозицији фолклорних жанрова*, „Рад" — „КПЗ Србије", Београд 2001.

Ђокић 1997 — Д. Ђокић, *Биље у самртном ритуалу Влаха североисточне Србије*, /:/Етно-културолошки зборник, књ, III, Сврљиг 1997.

Ђокић 1998 — Д. Ђокић, *Посмртна свадба на територији јужних Словена*, /:/ *Кодови словенских култура. Свадба*, бр. 3, „Clio", Београд 1998.

Ђорђевић 2002 — Т. Ђорђевић, *Животни круг. Рођење, свадба и смрт у веровањима и обичајима нашег народа*, „Просвета", Ниш 2002.

ЕКМ — Т. Вукановић, *Енциклопедија народног живота, обичаја и веровања у Срба на Косову и Метохији, VI век — почетак XX века*, „Војноиздавачки завод" — „VERZALpress", Београд 2001.

Елијаде 1999 — М. Елијаде, *Слике и симболи. Огледи о магијско-религијској симболици*, прев. Д. Јанић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад, 1999.

Елијаде 2003 — М. Елијаде, *Света и профана*, прев. З. Стојановић, пред. Ср. Марић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад, 2003.

Zambrzycka-Kunachowicz 1987 — A. Zambrzycka-Kunachowicz, *Kulturna funkcija dara*, /:/Етноантрополошки проблеми, књ. 2, Проблеми етичке дистанце, Београд 1987.

Гарнизов 1991 — В. Гарнизов, *Смърт-сватба*, /у:/ Българският фолклор в славянската и балканската културна традиция, /у:/ Проблеми на български фолклор, т. 8, Издателство на българската Академия на науките, София 1991.

Иванова 1981 — Р. Иванова, *Единство на семейната обредност*, /у:/ Обреди и обреден фолклор, Институт за фолклор, Българска Академия на науките, Издателство на БАН, София 1981.

Иванова 1984 — Р. Иванова, *Българската фолклорна сватба*, София 1984.

Иванова 1995 — Р. Иванова, *Епос — Обред — Мит*, Българска Академия на науките, Институт за фолклор, Академично издателство „Проф. Марин Дринов”, София 1995.

Иванова 1998 — Р. Иванова, *Свадба као систем знакова*, прев. Д. Ајдачић, у:/ *Кодови словенских култура. Свадба*, бр. 3, „Clio”, Београд 1998.

Янева 2000 — С. Янева, *Сватбените сандъци*, /у:/ Етно-културолошки зборник, књ. VI, Сврљиг 2000.

Јанковић 1951 — Н. Ђ. Јанковић, *Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба*, СЕЗ, књ. LXVIII, Друго одељење, *Живот и обичаји народни*, књ. 28, САН, Београд 1951.

Јовановић 2001 — Б. Јовановић, *Магија српских обреда*, „Просвета”, Ниш 2001.

Карановић 1988 — З. Карановић, *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*, Војвођанска Академија наука и уметности, књ. IV, Нови Сад, 1988.

Карановић 1992 — З. Карановић, *Свадба и дар, или дијалог који траје*, у:/Доме ти, пролеће-лето 1992, год. 19, двоброј 68—69, Сомбор 1992.

Карановић 1993а — З. Карановић, *Свадбене песме, ритуал и поезија (оглед о једном виду потчињености жене у патријархалној култури)*, у:/Прилози проучавању српско-руских књижевних веза X—XX века, МС, Нови Сад 1993.

Карановић 1993б — З. Карановић, *Свадбени ритуал као поступак санкционисања и потчињавања моћи жене (на примеру грађе из Војводине)*, у:/Гласник Етнографског института САНУ, књ. XLII, Београд 1993.

Карановић 1996 — З. Карановић, *Архајски корени српске усмене лирске поезије*, поговор у:/ *Антологија српске лирске усмене поезије*, „Светови”, Нови Сад 1996.

Катић — Карановић 1989 — В. Катић, З. Карановић, *Ритуал и поезија у шајкашким сватовима*, у:/ *Етнолошке свеске* X, Београд 1989.

Кнежевић 1957 — С. Кнежевић, *Смртни и посмртни обичаји на Власини*, у:/Гласник Етнографског института САН, књ. II—III (1953—1954), Београд 1957.

Колева 1999 — В. Колева, *Естетика и ритуал, Женската красота в българските народни песни*, ИК „МАТАНИК-М”, Бургас 1999.

Колевски 1981 — П. Колевски, *Свадбарските обичаи во мала Преспа*, /у:/ Фолклорот и етнологијата на Битола и Битолско, Македонска академија на науките и уметностите, Друштво за наука и уметност — УНК „Илинденски денови”, Битола 1981.

Левингтон 1982 — Г. А. Левингтон, *Нека општа питања изучавања свадбеног обреда*, у:/Расковник. Часопис за књижевност и културу, мај 1982, год. IX, бр. 31, Београд 1982.

Литвиновић 2000 — С. Литвиновић, *Сватовске песме намењене куму и старом свату у источној Србији*, у:/Етно-културолошки зборник, књ. VI, Сврљиг 2000.

Lič 1983 — E. Lič, *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, prev. B. Hlebec, Biblioteka XX vek, „Prosveta”, Beograd 1983.

Лома 2002 — А. Лома, *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*, Балканолошки институт САНУ, посебна издања 78, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, Београд 2002.

Ljubinković 1993 — N. Ljubinković, *Simbolika vrata (vratara i ključa) u Bibliji i u narodnoj poeziji*, у:/ Folklor u Vojvodini, sv. 7/93, Novi Sad 1993.

Медаковић 1860 — М. Г. Медаковић, *Живот и обичаји Црногораца*, Нови Сад, репринт издања из 1860. године, „Никола Пашић”, Београд 2001.

Милошевић-Ђорђевић 1971 — Н. Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Филолошки факултет Београдског универзитета, Београд 1971.

МС — Мифологический словарь, ред. Е. М. Мелетинский, „Советскя енциклопедия", Москва 1991.

Николова 1999 — В. Николова, *Сватбени обичаи и обреди*, /у:/ *Ловешки крај*, Етнографски институт с музей, БАН, Академично издателство „Проф. Марин Дринов", София 1999.

Николова 2000 — В. Николова, *Земљораднички код у свадби као мит (на грађи традиционалне бугарске свадбе)*, ¥:/ *Кодови словенских култура. Земљорадња*, бр. 5, „Clio", Београд 2000.

Nodilo 1981 — N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, „Logos", Split 1981.

Ortner 1984 — Š. Ortner, *Žena spram muškarca kao priroda spram kulture?*, ¥:/ *Antropologija žene*, XX vek, „Prosveta", Beograd 1984.

Павловић 1957 — М. Павловић, *Камен станац и везивање душе. Фолклористичко-семантичка расправа*, Гласник Етнографског института САН, књ. II—III (1953—1954), Београд 1957.

Павловић 1968 — М. Павловић, *Јунаци се жене и жене-јунаци*, ¥:/Народно ства - ралаштво — Folklor, sv. 1—4, Београд 1968.

Пантелић 1991 — Н. Пантелић, *Наслеђе и савременост. Друштвени живот у селима чачанског и горњемилановачког краја*, Етнографски институт САНУ, посебна издања, књ. 35, Београд 1991.

Пешикан-Љуштановић 2002а — Љ. Пешикан-Љуштановић, *Змај деспот Вук — мит, историја, песма*, МС, Нови Сад 2002.

Pešikan-Ljuštanović 1989 — Lj. Pešikan-Ljuštanović, *Neke promene u svadbenim običajima Crnogoraca kolonista u Lovćenci*, ¥:/ Folklor u Vojvodini, sv. 3/1989, Novi Sad.

Плотникова 2000 — А. А. Плотникова, *Мифология атмосферных и небесных явлений у балканских Славян*, /у:/ Славянский и балканский фольклор. Народная демонология, РАН, Институт славяноведения, Издательство „Индрик", Москва 2000.

Раденковић 1982 — Љ. Раденковић, *Народне басме и бајања*, „Градина" — „Јединство" — „Светлост", Ниш—Приштина—Крагујевац 1982.

Раденковић 1993 — Љ. Раденковић, *Бројеви у народној магији*, ¥:/Расковник. Ча - сопис за књижевност и културу, пролеће-лето 1993, год. XIX, бр. 71—72, Београд 1993.

Раденковић 1996 — Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Балканолошки институт САНУ, пос. изд. књ. 67, „Просвета", Ниш 1996.

Раденковић 1996а — Љ. Раденковић, *Народна бајања код Јужних Словена*, „Просвета", Београд 1996.

Radenković 1986 — Lj. Radenković, *Mesto isterivanja nečiste sile*, ¥:/ Savremenik, br. 7—8 (jul-avgust), knj. 4, god. XXXII, Beograd 1986.

Radenković 2000 — Lj. Radenković, *Magijska funkcija polnih organa*, ¥:/ Erotsko u folkloru Slovena, prir. D. Ajdačić, „Stubovi kulture", Beograd 2000.

СМ — Словенска митологија. Енциклопедијски речник, ред. С. М. Толстој, Љ. Раденковић, Zepter Book World, Београд 2001.

Stojanović 2000 — L. Stojanović, *Eros i Tanatos. Erotsko u inicijaciji u makedonskoj narodnoj književnosti*, ¥:/ Erotsko u folkloru Slovena, prir. D. Ajdačić, „Stubovi kulture", Beograd 2000.

Стојковић 2003 — Ј. Стојковић, *Даривање у околини Смедерева*, „НИГП Радојковић", Смедерево 2003.

Тодоровић 2000 — И. Тодоровић, *Бог у предањима и веровањима становништва сврљишког краја*, ¥:/Етно-културолошки зборник, књ. VI, Сврљиг 2000.

Тројановић 1911 — С. Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, СЕЗ, књ. 17, СКА, Београд 1911.

Тарнер 1986 — В. Тарнер, *Варијације на тему лиминалности*, ¥:/Градина, год. XXI, бр. 10, Ниш 1986.

Тарнер 1986 — Т. Тарнер, *Трансформација, хијерархија и трансценденција: једна преформулација Ван Генеповог модела структуре обреда прелаза*, ¥:/Гради - на, год. XXI, бр. 10, Ниш 1986.

Татаровска 2001 — Л. Татаровска, *Космичкиот hieros gamos во македонската усна книжевност*, ¥:/Спектар. Списание на Институтот за македонска ли - тература, год. 18, бр. 35—36, 2000, Скопје 2001.

Томашевски 1972 — В. В. Томашевски, *Теорија књижевности. Поетика*, прев. Н. Богдановић, СКЗ, Београд 1972.

Търнър 1999 — В. Търнър, *Ритуалният процес. Структура и антиструктура*, прев. А. Николова, София 1999.

Узенева 1999 — Е. С. Узенева, *„Бъчва без дъно...". К симболике девствености в болгарском свадебном обряде*, /у:/ *Кодови словенских култура. Делови тела*, бр. 4, „Clio", Београд 1999.

Филиповић 1986 — М. С. Филиповић, *Мађијско разбијање судова*, ¥:/Трачки коњаник. Студије из духовне културе, „Просвета", Београд 1986.

Хаџи-Пецева 1981 — М. Хаџи-Пецева, *Обичаи околу склопување брак во Прилепско-Битолско поле*, ¥:/Фолклорот и етнологијата на Битола и Битолско, Македонска академија на науките и уметностите, Друштво за наука и уметност — УНК „Илинденски денови", Битола 1981.

Цивјан 1982 — Т. Цивјан, *Семантика просторних и временских показатеља*, прев. Р. Мечанин, ¥:/Расковник. Часопис за књижевност и културу, мај 1982, год. IX, бр. 31, Београд 1982.

Чајкановић 1/1 — В. Чајкановић, *„Пуштање воде" о Великом четвртку*, ¥: / *Студије из српске религије и фолклора 1910—1924, Сабрана дела из српске религије и митологије у пет књига*, прир. В. Ђурић, „СКЗ" — „БИГЗ" — „Просвета" — „Партенон М. А. М.", Београд 1994.

Чајкановић 2 — В. Чајкановић, *Култ мртвих (2/1), О божанствима брака код Срба (2/3)*, ¥: / *Студије из српске религије и фолклора 1925—1942, Сабрана дела из српске религије и митологије у пет књига*, В. Ђурић, „СКЗ" — „ БИГЗ" — „Просвета" — „Партенон М. А. М.", Београд 1994.

Чајкановић 5/1 — В. Чајкановић, *Домаћа религија и култ, /у:/ Стара српска религија и митологија, Сабрана дела из српске религије и митологије у пет књига*, прир. В. Ђурић, „СКЗ" — „БИГЗ" — „Просвета" — „Партенон М. А. М.", Београд 1994.

Agnieszka Lasek

MEDIATORY BORDERLINES IN THE WEDDING SONGS OF THE SOUTHERN SLAVS

Summary

This text is the part of the thesis „The Bordelines in The National Poetry of the Southern Slavs (on the material of the wedding songs), weitten under the guidance of Ljiljana Pešikan Ljuštanović Ph. D., professor of the Faculty of Philosophy in Novi

Sad. The basic thesis of this work is the attitude that the *borderline* which is being activated in two directions, in both horizontal sphere and vertical axis, and is at the same time splitting and connecting *this* and *that* world — represents the basic element in structuring the patriarchal wedding. Within the bordelines, the basic point bordelines and the wedding trip parameter are outlined first. Those are, above all, the bordelines inside the structure of the *house* taken as a symbol of *oneself's/someone else's* space: *female house* (together with the main border crossings, such as *gate/door*, as well as the symbolic equivalents of the female house such as *garden, tower, town* and *case*) and *male house* where the strongest borderline appears to be a *threshold*, and its symbolic equivalent is realised through the images of *table* and *church*. The attention is also focused to the twoway reevaluating and the ambivalence of both male and female house. The other groups of the bordelines are *the borderlines between the two homes*. The dominant ones among them are *the water borderlines*, where we count *river, sea* and *lake*. Crossing *mountain* (and the semantically related to it *crag*) and *field* as the localities to emit the highest possible level of activating the powers of *this* and *that* world, are also subjected to the analysis. The borderlines having been analyzed are observed as the borderlines of a particularly mediatory character, where their successful overcoming enables an absolute realisation of the wedding scenario, which, in such a way, becomes the guarantee of the cosmic balance.

UDC 821-144.09
821.163.41-95

ЛИРСКИ ЕЛЕМЕНТ БАЛАДЕ

Срдан Богосављевић

САЖЕТАК: Овај рад критички анализира различита поимања „епског", „драмског", а посебно „лирског" у теоријима баладе на немачком говорном подручју. Он показује да се у њима удео „лирског" своди или на присуство формалних елемената као што су рима и рефрен, или на употребу средстава која стварају угођај, или на манифестације говорног става такозваног „лирског Ја", у чијем је „доживљајном пољу" наводно укотвљена баладна радња. Злоупотреба конструкта званог „лирско Ја", с једне стране, и произвољно омеђење „лирског простора" баладе, с друге стране, нису страни чак ни теоријама које инсистирају на доследном категоријалном одређењу тог жанра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: балада, теорија сједињавања, теорија водеће интенције, удео епског, удео драмског, лирски елементи у балади, „говорни став", „целокупни став", „лирско Ја", Хегел, Кете Хамбургер, Марија Вагнер

Теорија баладе постала је могућа тек када је сазрела свест о томе да се тај жанр не може одредити ни на основу наводно карактеристичних тема ни на основу наводно типичног „тона", него једино на основу „структуралних момената";[1] јер нити постоје „специфично баладне теме",[2] нити за баладу обавезни тонови, као што су „мистериозан" и „наивно-дирљив".[3] Увидевши да је „балада посебна песничка врста [...] захваљујући њој својственој форми",[4] теоретичари нису, међутим, решили ни део проблема. Јер тек су морали да се изборе са последицама једног прајајета.

Реч је, дакако, о прајајету из гнезда једног од првих теоретичара жанра — Јохана Волфганга фон Гетеа. У интрепретацији сопствене „Ба-

---

[1] Walter Falk: *Die Anfänge der deutschen Kunstballade*, in: *Deusche Vierteljahresschrift*, 44. Jg. (1970), XLIV. Bd., H. 4, S. 672.

[2] Hartmut Laufhütte (Hrsg.): *Deutsche Balladen*, 2. Auflage, Stuttgart 2001, S. 620.

[3] „Предмети баладе могу да буду третирани или озбиљно, или хумористички, или иронично; привидно делотворни начин обраде предмета нипошто не мора да буде конгруентан интенцији приказа" (*ibidem*).

[4] Maria Wagner: *Die Kunstballade und die Logik der Dichtung*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge, Bd. XXII (1972), H. 1, S. 75.

ладе” из 1821. године велики Гете каже: „Узгред, могли бисмо да на избору таквих песама (балада) изложимо читаву поетику, пошто елементи овде још нису одвојени једни од других, него се налазе скупа као у неком живом прајајету које треба само да се снесе па да се као највеличанственији феномен вине у ваздух на златним крилима”.[5] Једно друго место из истог тог есеја доноси, пак, привидно незнатно померање нагласака: „Он (аутор балада) користи све три основне врсте поезије (...); може да почне у лирском, епском или у драмском стилу те да у наставку мења форме по сопственом нахођењу (...)”.[6] Најзад, издвајамо следећу опаску из „Бележака и есеја за боље разумевање ’Западно-источног дивана’ ”: „Те три врсте песништва могу да делују или скупа или одвојено једна од друге. Често их налазимо заједно у најкраћој песми, а оне ту производе највеличанственији облик управо захваљујући свом сједињавању на најужем простору — као што можемо да јасно запазимо на највреднијим баладама свих народа. Такође их налазимо повезане једну с другом у грчкој трагедији”.[7] Сједињавање трију основних врста — епске, лирске и драмске — није, према овом трећем исказу, уопште специфично само за баладу. Нити је — ако смо спремни да други исказ схватимо буквално — нужно иманентно том жанру; јер песник може да почне или у лирском, или у епском, или у драмском стилу те да у даљем току свог приказа мења форме по сопственом нахођењу.

Упркос овој потоњој резерви, Гетеови искази — теоријски нобилитовани — изнедрили су поимање баладе по којем је сједињавање трију основних песничких родова њена нужна конститутивна одлика. Та, да је назовемо тако, „теорија сједињавања” дала је одлучујући печат чак и веома утицајним савременим дефиницијама жанра као што је дефиниција Ханса Фрома:

> Балада као песничка врста представља, у посебно очигледном процесу, интеграцију праформи људског постојања, које су у књижевно-научном смислу манифестоване у родовима. Не може се искључити ни једна од трију могућности: изостане ли оно драмско, настаје — грубо назначено — епска песма, која се спрам баладе односи отприлике као приповетка спрам новеле; искључим ли оно епско, могу да настану хелдерлинске химне, у којима се судбинска реч што симболички указује на нешто изван себе, повезује са лирском изражајном уметношћу — чист дух у лирској ситуацији; покушам ли, најзад, да замислим баладу у прози, из тога може да настане само нешто налик новели.[8]

На страну њена заводљива реторика, ова „дефиниција” би лако могла да буде доведена у питање. И не само она него и „теорија сједиња-

---

[5] Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*, 2. Auflage, Berlin 1984, XVII, 592.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*, III, 232.

[8] Hans Fromm: *Die Ballade als Art und die zeitgenössische Ballade*, in: *Der Deutschunterricht*, 8, No. 4, 1956, S. 89.

вања” на којој почива, а која свој привидни теоријски легитимитет дугује говото искључиво Гетеовом ауторитету.[9]

„Теорији сједињавања” конкурише једна друга теорија: теорија „водеће интенције”.[10] Будући да свако књижевно дело, упркос принципијелној синтези трију основних облика, почива на релативном примату једног од њих,[11] превасходни задатак теорије баладе је да издвоји „водећу интенцију” тог жанра, али и да одреди функције преосталих двају основних облика у њему. Теорија водеће интенције се са тим проблемом ухватила у коштац на два различита начина: или уз помоћ искључивог категоријалног сврставања на основу наводно темељног „свеобухватног става”, односно доминантног „говорног става” хипотетичког песничког Ја, или вагајући пропорционални удео „симптоматичних” изражајних средстава трију основних родова, при чему се — може бити погрешно — претпоставља да ови потоњи доиста развијају „типична изражајна средства која један текст структуришу на маркантно различите начине”.[12] Потрага за „водећом интенцијом” баладе показала је, уз то, колико је тешко доћи до прецизне дефиниције „драмског”, „епског”, а поготову „лирског”.

Приступамо критичкој анализи различитих поимања трију основних облика и њиховог или релативног или категоријалног удела у жанру балада. Почињемо са „епским”, које је по многим теоретичарима одлучујућа конституента тог жанра.[13] „Епско” је дефинисано на различите начине. Према Јоахиму Милеру, на пример, оно је у балади дато у облику „нечег строфски рашчлањеног догађајног” — што год „нешто догађајно” (*ein Ereignishaftes*) ту треба да значи.[14] Према Кете Хамбургер, епски моменат — „недвосмислени и истовремено неизоставни основни елемент баладе” — налази се у „приповедању једног догађаја”.[15] За теоретичаре као што су Фром, Стефенсен, Грим и Вагнер, епски моменат се у балади манифестује пре свега у постојању — или аутономне или лирским

---

[9] Не можемо а да се не сложимо са Лауфхитеовом констатацијом да је „хеуристичка вредност гетеовске ’дефиниције’ (...) мања но што бисмо били спремни да признамо и но што то, чини се, сигнализира учесталост позивања на тај текст”. Laufhütte, S. 602.

[10] Ова теорија радо цитира Фрица Мартинија: „Само епско, лирско или драмско уметничко дело постоји исто онолико колико и човек који доживљава само лирски, епски или драмски; све је истовремено присутно, премда са различитим интензитетом (...). Водећа интенција, на пример драмска, инсистира на сопственом остварењу у једној основној форми у коју су укључене и друге две доживљајне форме, лирска и епска, но које су савладане и усмерене од стране оне прве. Недостаје ли доминација водеће интенције, дело се разлаже у различите облике изградње”. Fritz Martini: *Poetik*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2. Auflage, Berlin 1957, I, 223.

[11] Ханс Фром каже „да неко дело припада једној врсти или једном роду када је њему иманентан релевантан интенционални комплекс надмоћан у односу на своје конкуренте”. Fromm, S. 86.

[12] Laufhütte, S. 613.

[13] Фалк тврди да „у погледу жанра балада постоји консензус само утолико што у потпуности влада уверење да се он од песничких дела специфично лирске природе разликује по конститутивном епском елементу”. Falk, S. 671.

[14] Joachim Müller: *Romanze und Ballade*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge Bd. IX (1959), H. 2, S. 142.

[15] Käte Hamburger: *Logika književnosti*, prev. Slobodan Grubačić, Beograd 1976, стр. 289.

смисаоним садржајима подређене — радње.[16] Многи теоритичари се, најзад, труде да удео „епског" у жанру одреде на основу степена осамостаљености приказаног збивања, и то негативно — помоћу контраста са наводно „несамосталним", такорећи са неким „лирским Ја" слепљеним, приказивачким континуумом.[17] Конститутивни удео „епског" у балади излази, дакле, пре свега на приповедање о једном („чудноватом") догађају у облику концентрисане радње, која је или укотвљена у „доживљајном пољу" „лирског Ја" или је одвојена од њега.

Нагласити суштински удео „епског" у балади још не значи и категоријално је уврстити у епски род. До категоријалног учлањења баладе искључиво у епику долази тек у теоријама које инсистирају на њеном начелно фикционалном карактеру.[18] Фикционални карактер баладе најодлучније је потцртан код Лауфхитеа,[19] но на основу такве категоријалне атрибуције истовремено је и радикално доведено у питање њено сродство са лириком: „Ако је судбина лирике (...) уједно и судбина баладе, то у сваком случају није због тога што би балада била ближа лирици или што би уопште требало да буде убрајана у лирске врсте".[20] Сасвим је, према неким теоретичарима, могуће да баладу не би требало уврстити у лирске облике — претпостављамо, зато што је њена „водећа интенција" епска. То, наравно, намеће питање релативног удела лирског у балади; јер балада је, ако нас интуиција не вара, ипак, на неки начин, и „лирска" песма.

Но, пре него што приступимо обради тог изузетно значајног питања упустићемо се у кратку дискусију о уделу такозваног „драмског" у њој. Као и „епско", и оно се различито поима. У многим теоријским исказима појам „драмско" је у вези са баладом употребљен у лабавом, готово метафоричком значењу: под „драмским" се у њима подразумева првенствено „драматично-напета ситуација" у основи баладе, док је додатна „аналогија са драмом" тобоже дата структурно-специфичним еле-

---

[16] На пример, Фром: „Заједничко је свим баладама да су епске песме које за предмет имају једну радњу (...)". Hans Fromm (Hrsg.): *Deutsche Balladen*, 9. Auflage, München 1984, S. 393. Премда на карактеристично збркан начин, Пионтек издваја „фабулу" као један од конститутивних епских елемената жанра: од епског рода балада има, каже Пионтек, „оно посебно новелистичко, дакле концентрисану фабулу, оно чудновато и тајанствено, што врхуни у једној 'нечувеној' поенти, праволинијско излагање — речју, приповедни тон". Heinz Piontek (Hrsg.): *Neue deutsche Erzählgedichte*, Stuttgart 1964, S. 6.

[17] „Заједничко епском и лирском оглашавању (*Verlautbarung*!)", каже, на пример, Лауфхите, „јесте јединство говорне инстанце; само што приказивачки континуум (*Darbietungskontinuum*) ове потоње не изнедрује догађајни континуум (*Vorgangskontinuum*) који би се могао разликовати од њега, него је емоционална и рефлексивна артикулација ситуације фикционалног говорника, 'лирског Ја' " (Laufhütte, S. 613).

[18] На пример, код Стефенсена: „Да је балада *епски* род значи да спада у фикционално песништво. У свакој балади је реч о фиктивним ликовима; балада ствара фиктивни свет". Steffen Steffensen: *Die Kunstballade als episch-lyrische Kurzform*, in: *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*. Festschrift für Käte Hamburger, hrsg. von Fritz Martini, Stuttgart 1971, S. 128.

[19] „Балада је епско-фикционални род" (Laufhütte, S. 619).

[20] *Ibidem*, 602.

ментом „концентрације".[21] У другим теоријским исказима се под „драмским" подразумевају пре свега „елементи сценског" те се (не без претеривања) тврди да они — за разлику од осталих двају начина приказивања, описа и извештаја — играју одлучујућу улогу у балади.[22] Под „елементима сценског" се, са своје стране, подразумева пре свега примена монолога и дијалога. Док, међутим, против конститутивног значаја монолога фиктивних Ја (ликова) говори чињеница да се најкасније од краја деветнаестог века то средство користи све ређе и ређе, мора се признати да је дијалог веома чест у немачкој уметничкој балади од Биргерове (Bürger) „Леноре" па све до Брехта, те да има изузетно значајне функције у њој: интегришући, у многим случајевима, чак и извештај и опис, он, пре свега, треба да приказ учини „живахнијим", односно да га „приближи машти".[23] Упркос изузетном значају дијалога у многим, поготову „класичним", уметничким баладама, погрешно је, пак, хипостазирати га у „основни елемент обликовања неке драматичне радње",[24] односно у „баладно обликовно средство по себи",[25] а саму баладу стилизовати у „драму *in nuce*",[26] и то пре свега због тога што је функција дијалога у оној првој сасвим другачија од његових функција у овој потоњој.[27] Нити би требало тврдити — као, рецимо, Шнајдер — да „нема ни једне велике баладе која би била лишена дијалога".[28] А понајмање би требало злоупотребљавати његово одсуство на „одлучујућим" местима у некој приповедној песми у сврху њеног искључења из домена баладе![29]

Шта год да би удео „драмског" у балади требало да представља, „спорно је да ли каткад изузетно изражене драмске црте треба узети у обзир као нужне или само као могуће саставне делове појма баладе".[30] А ако би „драмско" — као што верујемо — ваљало искључити из нужних конституената баладе, остају само епски и лирски елементи, те се тако

---

[21] Steffensen, S. 134. „Драмски елемент" у балади је „дефинисан" на сличан начин и код Кете Хамбургер: он је „укључен у њу као драмски заоштрен начин приповиједања" (Хамбургер, стр. 289). Пионтек није, додуше, најпоузданији сведок, но ипак ћемо навести и његово мишљење како бисмо што потпуније предочили карактеристичну појмовну збрку: од драме би балада, према Пионтеку, требало да има „оно заоштрено сценско, дијалог, темпо, силовите наступе ликова, судбоносне тренутке" (Пионтек, С. 6).

[22] Steffensen, S. 130, 134.

[23] *Ibidem*, 134, 135.

[24] Rolf Schneider: *Theorie der Ballade*, Diss. Bonn 1950, S. 16.

[25] Heinz Graefe: *Das deutsche Erzählgedicht im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1972, S. 104.

[26] *Ibidem*, 45.

[27] У том смислу, сасвим је умесно Стефенсоново упозорење да „дијалогизована балада (ипак) није мини-драма". Сцена је", каже Стефенсен, „само једно од епских приказивачких средстава баладе чија сврха ни у ком случају не може да буде да је учини прикладном за извођење". Steffensen, S. 135.

[28] Schneider, S. 16. Таква тврдња не одговара књижевноисторијским чињеницама; има много „великих" балада и без правог дијалога: нпр. Гетеове баладе „Краљ у Тули" и „Бог и бајадера".

[29] Тај „критеријум" користи, на пример, Грефе како би као баладе дисквалификовао Рилкеову песму „Орфеј. Еуридика. Хермес" (*Orpheus. Eurydike. Hermes*) и Бритингов „Витлејемски помор деце" (*Der Bethlehemitische Kindermord*). Graefe, S. 45 f, 110 f.

[30] Falk, S. 671.

теза о сједињавању свих трију основних облика преиначује у тезу о сједињавању двају од њих: „У уметничкој и народној балади (...) епско и лирско су сједињени у једном тексту",[31] при чему је она прва наводно „преузела тесну везу између епских и лирских елемената (...) од народне баладе".[32] „Тесна веза" не подразумева, међутим, нужно и савршено сједињавање. Веома је често реч само о некој врсти мешавине такозваних „епских" и такозваних „лирских" елемената, који могу да се јаве „у мањем или већем интензитету".[33] Када „лирски елемент одлучније ступа у први план", говоримо — рецимо, у случају раног Гетеа или Ајхендорфа (Eichendorff) — о лирским баладама, или бар можемо да кажемо да су такве баладе много „лирскије" од, на пример, Биргерових и Шилерових балада.[34] Границе су, додуше, течне, но лирски елемент мора, у начелу, да буде подређен епском или да између њих влада равнотежа.[35] „Равнотежа" је поремећена а хипотетичка граница прекорачена тек када се „епски елемент повуче у корист лирског до те мере да овај потоњи јасно преовлађује". А тада категоријални статус песме на скали која се креће од чисто лирских, преко изразито лиризованих баладескних, па све до епско-фикционалних облика обогаћених примесама „лирског", бива, наизглед, недвосмислен: „Није више посреди балада у ужем смислу речи, него лирска песма са епизујућим или баладескним цртама".[36]

Категоријални статус неке приповедне песме ипак није одређен пуком механичком равнотежом између епских и лирских елемената. Узмимо, рецимо, Лилиенкронову (Liliencron) песму „Ко зна где" (*Wer weiß wo*):[37]

> Оно мало епских црта и овде је повезано са лирским сликама расположења које (...) симболички изражавају мотив пролазности. Лирска страна ове песме је потцртана и тиме што се на крају песник и сам појављује обраћајући се читаоцу у директном лирском исказу. (...) Догађаји о којима се у овој балади извештава нису испричани зарад себе самих и зарад перспективе коју отварају; они у исто време имају функцију лирских експресивних симбола. Овде је посреди један од бројних случајева где лирски елемент прети да баладу преобрази у лирску песму. Граница, додуше, још није прекорачена; фикционални елемент је још увек довољно јак да би песма могла да буде означена као балада.[38]

Малтене све у вези са овом песмом говори у прилог претпоставци да није реч о балади, него о „чистој лирици": песма има „мало епских црта"; догађаји о којима се у њој извештава немају првенствено функцију творбених елемената „радње", него функцију „лирских експресивних симбола"; најзад, песничко Ја и директно иступа обраћајући се читаоцу.

---

[31] *Ibidem*, 675.
[32] Steffensen, S. 127.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*, 133.
[35] „Лирски елемент је у уметничкој балади подређен епском, или постоји равнотежа између њих" (*ibidem*, 127).
[36] *Ibidem*.
[37] Ова песма се може наћи у: Laufhütte, S. 363 f.
[38] *Ibidem, 133*.

Упркос свему томе, граница у правцу небаладне лирике „још није прекорачена” јер је „фикционални елемент још увек (довољно) јак”! Шта би, пак, требало да значи тврдња да је фикционални елемент још увек довољно јак? Како би, даље, требало да разумемо тезу да „епизујуће црте” у једној балади „не смеју да буду лирски изражајни гестови”,[39] односно „лирски експресивни симболи”? Када и под којим условима је неки „епски” елемент „лирски изражајни гест”, а када и под којим условима то није? Какве, коначно, квалитете један елемент мора да има да би могао да буде означен као „лирски”?

Тиме долазимо до кључног питања из чега би требало да се састоји оно „лирско” једне баладе. Пре него што и почнемо са представљањем различитих схватања морамо, пак, да у циљу генералног упозорења наведемо констатацију Кете Хамбургер: „(...) и у каснијим описима баладе моменат лирике или лирског остао је много неодређенији појам, који почива на много неодређенијој представи, него што је појам епског и драмског. (...) Лирски моменат би се могао схватити на различите начине: с једне стране формално, из грађе строфе (са већим или мањим, али увек ограниченим бројем строфа), из пјевности народне баладе, често подупрте рефреном. С друге стране је лирски карактер везиван за моменте као што су угођај и лирско-поетски језички стил (...)”.[40] Јасно је већ на основу ове — тачне — констатације да ћемо имати велик проблем. Јер теоретичари су сигурни да балада одређеним елементима учествује и у лирском роду, али нико не може да каже из чега се тачно ти елементи састоје.

Многи теоријски искази истичу чисто формалне аспекте лирског у балади. Већ је Гете инсистирао на важности рефрена тврдећи да он даје „овој песничкој врсти одлучујући лирски карактер”.[41] Таква средства творе, међутим, скуп конститутивних елемената жанра чак и у најновијим — „научно фундираним” — дефиницијама: „Она (балада) је”, каже, на пример, Лауфхите, „увек у стиховима, обично римована и строфна, каткад користи елементе налик рефрену и често је обликована са великим метричко-ритмичким артизмом”.[42] Премда у Лауфхитеовом хијерархијски организованом „моделу” заузимају високо (друго) место, наведени формални елементи — на шта указују и прилози „увек”, „обично”, „каткад” и „често” — никако не могу да буду нужне конституенте жанра; јер замисливе су баладе и без риме, и без рефрена, и без изузетног метричко-ритмичког артизма (који је и онако ствар квалитета, те је, дакле, ирелевантан), па чак и као песме у прози. Важније од тога: такви елементи нису, сами по себи, дефинијенси „лирског”, па, према томе, ни дефинијенси лирског момента баладе. Јер не можемо, једноставно, да замислимо „лирско” које би се исцрпљивало у њима. Не можемо, штавише, да замислимо елемент који би нужно имао лирски квалитет и

---

39 *Ibidem, 128.*
40 Hamburger, стр. 289.
41 Goethe, XVII, 592.
42 Laufhütte, S. 619.

ван одређеног — „лирског” — контекста, што ће рећи независно од категоријалне припадности читавог дела.

Стефенсен као саставне делове „лирског” у балади не наводи само „звуковна и ритмичка средства” попут „лирских узвика, понављања и рефрена”, која имају за циљ стварање „богате музичке палате”,[43] него и елементе као што су *Naturstimmung*, „симболика природе” и друге „симболе који носе расположење” — речју, сва обележја која „у посебном степену стварају и потцртавају угођај баладе”.[44] Будући да — ослањајући се на „неодређену представу о лирском као фактору угођаја” — овако одређује удео лирског елемента у балади, Стефенсен мора да на одговарајући начин дефинише и само „сједињивање”: „Балада означава (...) један гранични случај у оквиру епских форми јер у већем степену него већина других епских врста стреми сједињавању језичке епске прегнантности и лирских елемената који стварају угођај”.[45] Стефенсоновој дефиницији баладе могло би се приговорити и потенцијално збуњујуће померање нагласка са „синтезе” на „мешавину”, које отвара — нерешиво — питање „правих” пропорција, и пређутно пристајање, упркос фразама о „сједињавању”, на теорију „водеће интенције”, но пре свега приписавање епским језичким средствима (нужног?) квалитета „прегнантности”, а лирским квалитета „непрегнантности”: она прва су обично мање „прегнантна” од ових потоњих!

„Лирски елемент” је дефинисан на крајње незадовољавајући начин чак и код заговорника категоријалне припадности баладе лирици, као што је, рецимо, Јоахим Милер: „Чак и опсежна балада и венац романци”, уверава нас Милер, „морају да буду принципијелно посматрани као лирско песништво, јер им недостаје најзначајнија конституента епике — континуитет”.[46] Када, пак, скоковитост хипостазира у конститутивну одлику лирског карактера баладе,[47] Милер прибегава, најблаже речено, сумњивим аргументима: све и да је скоковитост конституента баладе, она не може да буде означена као конституента „лирског” у њој самим тим што њена супротност — континуитет — ни у ком случају није конституента „епског”; мерен аршином континуитета, који је наводно специфичан за епику, већи део савремене прозе би морао да буде категоријално учлањен у лирски род!

Следећи извор „лирског” у балади је „тон”. Парафразирајући Гетеов диктум да балада у себи има „нешто мистериозно, а да притом није и

---

[43] Steffensen, S. 127.

[44] *Ibidem*, 132.

[45] *Ibidem*.

[46] Müller, S. 141.

[47] „Скоковитост би могло да буде обележје које упркос епским и драмским тенденцијама баладу сврстава у род лирике”. Müller, S. 142. Милер алудира на Хердеров опис баладе (у „Кореспонденцији о ’Осијану’ ”) као природне творевине народног духа чија се радња развија „на прескоке и у хицима”. Johann Gottfried Herder: *Werke in fünf Bänden*, 5. Auflage, Berlin und Weimar 1978, II, 265 *et passim*. Израз „скокови и хици” (*Sprünge und Würfe*) означава неколико одлика баладе одједном: арационално, алогично приказивање, рапсодијски стил и „живахност”, „непосредност”, „страственост”.

мистична",[48] Јоахим Милер, на пример, „у мистериозном излагању" види „лирски основни феномен", али, у исто време, и „конститутивни лирски моменат" баладе,[49] док Грефе такав моменат налази у балади тобоже својственом „raunend-beschwörenden Vortragsweise".[50] „Тон", са своје стране, често поприма димензију „целокупног става" (*Gesamthaltung*) песничког Ја.[51] Притом се, с једне стране, фаворизују а, с друге стране, искључују одређене врсте ставова. Будући да је велики Гете „ентузијастично-узбуђени" однос прогласио основним лирским ставом,[52] те будући да је балада ипак лирско обличје, *мора* да јој је — по „логици" теоријских конструкција надахнутих оваквом идеологијом — својствен управо „ентузијастични целокупни став".[53] Из тога следи: ако нека песма има све остале структуралне одлике баладе, али није ношена ентузијастичним ставом, ако се према сопственој грађи односи, рецимо, иронично или пародијски, та песма не може да буде права балада!

„Целокупни став" песничког („лирског") Ја је неретко унапређен у статус фактора разграничења или између лирике те наводно лирске врсте балада, с једне стране, и нелирских врста, с друге стране, или између чисте лирике и баладе као хибридног (епско-лирског) жанра. У том својству „целокупни став" се код Херберта Зајдлера манифестује у *степену* личне погођености (*Ergriffenheit*) субјекта свеобухватног исказа: ако у некој песми приказ збивања није само обојен него је и условљен погођеношћу говорног субјекта, али се ипак не исцрпљује у њеном *директном одсликавању*, „то се та песма", тврди Зајдлер, „премешта у епску сферу, сврстава у један од типова баладе"; премда управо у случају тог жанра „осећамо стваралачеву слободу да неко збивање или исприповеда из сопствене ганутости или да га учини пуким поводом за песнички израз личне погођености", најбоље је, према Зајдлеру, да балада остане у епском простору, и то упркос приповедачевој евентуалној емоционалној уплетености у приказ, односно саживљености са њим![54] Слично Зајдлеру, Херберт Ленерт лирику поима као директан израз неког „лирског Ја". За разлику од Зајдлеровог узрочног „говорног субјекта", међутим, „лирско Ја" је код њега *последица* реципијентове идентификације са текстом, штавише са његовим аутором: „централни феномен" „лирског Ја" морамо, према Ленерту, да констатујемо „када језик неке лирске песме позива читаоца на идентификацију са њим. Лирско Ја поистовећује аутора (ове песме, а не емпиријске личности) и читаоца".[55] Сходно томе,

---

[48] Goethe, XVII, 591.

[49] Müller, S. 142.

[50] Graefe, S. 133.

[51] Тако Емил Штајгер тврди да се у балади о основној причи „не извештава сталожено и јасно, него она бива поводом за најжешће, било лирске, било патетичне, емоције". Emil Staiger: *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*, Stuttgart — Zürich 1963, S. 108.

[52] Goethe, III, 232.

[53] Müller, S. 141.

[54] Herbert Seidler: *Die Dichtung*, Stuttgart 1959, S. 510 f.

[55] Herbert Lehnert, *Struktur und Sprachmagie*, Stuttgart — Berlin — Mainz — Köln 1966, S. 120.

сваки поремећај у таквој идентификацији мора да изазове и поремећај у позицији лирског Ја! Сходно томе, ако је балада лирска врста — а Ленерт верује да јесте — она је седимент аутоартикулације „лирског Ја" као резултанте читаочевог прихватања позива њеног језика да се у потпуности поистовети са текстом, односно са његовим аутором; ако балада није лирска врста, онда је производ онтолошке дислокације тог постављеног, а не самопостављајућег Ја!

Злоупотреба „целокупног става" у сврху жанровских псеудоодређења достиже врхунац код Хајнца Грефеа. Ослањајући се на Емила Штајгера, Грефе у свом исконструисаном супротстављању баладе и „приповедне песме" (*Erzählgedicht*) обама жанровима приписује и посебан „целокупни став" и посебне афективне циљеве: у приповедној песми, каже Грефе, „слушалац треба да буде интелектуално уверен. Говорник циља на стварање и очување епске дистанце. Апели на осећање су, додуше, могући и у приповедној песми, али они у њој имају (...) посредну функцију". То је, према Грефеу, сасвим другачије у балади: „Лирско-баладескна и патетично-баладескна стилизација баладескног збивања срачунати су" — као у случају Ленертовог „лирског Ја" — „на разграђивање дистанце између предмета и слушаоца. Говорник је непосредно погођен и ганут и жели да слушаоца понука да и сам затрепери те да од њега измами афективну сагласност".[56] Ако је, пак, за „приповедну песму" карактеристистично стварање и очување епске дистанце, евентуално уз „посредну" функцију (не претерано агресивних?) емоционалних апела, а ако су, насупрот томе, балади својствени разграђивање дистанце између предмета и слушаоца те жеља (обавезно) непосредно погођеног, ганутог песничког субјекта да измами, по сваку цену, слушаочеву афективну сагласност, онда би таква разлика у „целокупним ставовима" требало да буде одлучујући критеријум разграничења између тих двају жанрова. Но није; она је само симптом присуства или одсуства „епичности" (*Epizität*) као *differentia specifica* између приповедне песме и баладе: приповедне песме као творевине обдарене „епичношћу" и баладе као облика лишеног тог квалитета. Будући да је „целокупни став", са своје стране, само симптом доминантног „говорног става" (*Sprechhaltung*), из којега се једино и може извести „епичност" или „неепичност",[57] произилази да је због свог карактеристичног говорног става балада „чиста" лирика, а опет због свог карактеристичног говорног става приповедна песма — превасходно епика! Јер „у приповедној песми говори један приповедач", а — премда се у њој о нечему и приповеда — у „чисто" лирској песми као што је балада „једно лирско Ја".[58] Из тога следи да неко „лирско Ја" проговара сваки пут када (и једино ако) говорник не жели да створи епску дистанцу те да интелектуално убеди слушаоца, него — и сам непосредно емоционално погођен — покушава да изнуди његову афективну сагласност, радећи му на тај начин о духовној слободи. У супротном случају лирско Ја не проговора, па, дакле, и не постоји...

---

[56] Graefe, S. 135.
[57] *Ibidem*, 14 f.
[58] *Ibidem*, 13.

Можда бисмо се и забринули за судбину „лирског Ја” да Грефе поред „непостојеће дистанце између субјекта и објекта”[59] није указао и на низ других „симптома” његовог присуства у једној песми, који су, у ствари, *обележја* њему својственог „лирског говора”. Сакупили смо их из различитих исказа у Грефеовој књизи и наводимо их готово таксативно:

1. преиначење збивања у интензитет доживљаја; сва спољашња догађања су само супстрат унутрашњих збивања;
2. оживљавање предметног света;
3. лирска префункционализација епских приказивачких средстава;
4. непостојећа кохеренција следа збивања;[60]
5. споредни значај представљања кохерентних просторних или временских веза између језички оцртаних предметности;[61]
6. удаљеност од појмовног језика.[62]

У сврху стицања наведених обележја „лирски говор” прибегава низу карактеристичних *средстава*, као што су персонификација,[63] узвици, директна обраћања,[64] апосиопеја,[65] призивајући императив,[66] позивање на чуло вида или чуло слуха, анафора и све остале врсте понављања,[67] реторичка питања, хипербола,[68] асинтаксичке споредне реченице,[69] елипсе[70] и, уопште, сва средства која треба да разглобе синтаксичку конструкцију. У ред средстава која творе „лирско-поетски језички стил” спадају пре свега поређења, посебно у облику „као да”: поређења имају циљ да, спајајући најхетерогенија подручја представа, „чињенице, које опис и извештај могу да у складу са својом језичком функцијом докуче само појмовно као факта, ослободи једнозначно фиксиране омеђености те да им на тај начин поврате димензију семантичке вишезначности”.[71]

Да би се лирско Ја профилисало као такво и оправдало своје присуство, оно мора да се упусти у говор који има најмање једно од наведених обележја и најмање неколико одлика „лирско-поетског језичког стила”. Такав говор никако, међутим, не гарантује и његово *хомогено* присуство у једном делу. Јер, као што ћемо ускоро видети, сасвим је могуће да се оно појави као епизодна страна једног Ја које у суштини није лирско, него приповедно (приповедачко)...

---

[59] *Ibidem*, 24.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*, 93.
[62] „Појединачна реч губи своју семантичку једнозначну омеђеност; и појединачна реченица и појединачни део реченице такође су ослобођени строге функционалне детерминисаности, те стога и имају већу сопствену специфичну тежину” (*ibidem*, 24).
[63] *Ibidem*.
[64] *Ibidem*, 26.
[65] *Ibidem*, 134.
[66] *Ibidem*, 85.
[67] *Ibidem*, 133.
[68] *Ibidem*, 134.
[69] *Ibidem*, 45.
[70] *Ibidem*, 100.
[71] *Ibidem*, 46.

Подвојеност хипотетичког песничког Ја је, између осталог, оно што збуњује у Грефеовој анализи чувене Рилкеове песме „Орфеј. Еуридика. Хермес", која је на основу арбитрарних мерила уврштена у приповедне песме, а не — као у неколиким антологијама и тумачењима — у баладе.[72] Противречности почињу констатацијом да „приповедач (...) показује изразит афинитет према говорном ставу лирског изричајног субјекта, и то најупадљивије у стиховима 42 до 56".[73] Тај афинитет се најјасније очитује у употреби поређења, али и у низу других стратегија: „Уопште", тврди Грефе, „приказ чињеница, приповедно посредован, има, у овом језичком делу, начелну функцију да стања и збивања која су невидљива, те стога, у крајњој линији, и неприказива уз помоћ описа и извештаја, преведе у домен видљивог"; јер се средишњи предмети ове песме — „бит Хада и бит Еуридике" — „не могу адекватно докучити језичким средствима приповедног говора".[74] Приповедна перспектива Рилкеове песме, даље, непрестано клизи између приближености свом предмету и удаљености од њега: ова потоња му — претпостављамо — и омогућује „епску дистанцу" својствену приповедној песми, док му она прва „пружа могућност да са необичном сензибилношћу ослушкује унутрашњост приказаних индивидуа, да наслути њене најтананије покрете, те да их и језички представи".[75] Упркос таквом доказу лирског афинитета приповедног Ја, Рилкеова песма ни у ком случају не може да буде означена као „чисто" лирска, па, према томе, ни као балада, будући да се у њој „аукторијално приповеда",[76] што, према Грефеу, подразумева — „нелирску", „небаладескну" — удаљеност од предмета приказивања.

Грефеова извођења отварају неколико питања. Откада су то способност превођења невидљивог у видљиво те способност понирања у „психу" лика симптоми апсолутне — „лирске" — приближености предмету приказивања? Откада је то непостојање дистанце спрам приказаног предмета доказ лирске природе једне песме, а удаљеност од њега (иронијски или било какав други отклон) доказ њене „нелирске", штавише „приповедне" природе? Да ли је, даље, прихватљива импликација да приповедна перспектива у балади не може да буде аукторијална управо због „ентузијастично-узбуђеног" целокупног става њеног аутора?[77] Најзад, како то да се хипотетичко Ја у позадини неке песме указује, у оквиру исте, и као лирско и као приповедачко? Тачније: час као лирско, час као приповедачко? Још тачније: као у суштини приповедачко, али оптерећено

---

[72] Рилкеова песма се може наћи, на пример, у антологији Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber, (Hrsg.): *Deutsche Balladen*, 2. erweiterte Auflage, München 1964, S. 52—54, и у збирци тумачења балада *Wege zum Gedicht II. Interpretationen von Balladen*, hrsg. von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber, München — Zürich 1963, S. 463—476.

[73] Graefe, S. 44.

[74] *Ibidem, 46 f.*

[75] *Ibidem*, 45.

[76] „(...) невидљиво присутан у позадини, приповедач чврсто држи у рукама приказ збивања; он поставља, уређује и тумачи чињенице са супериорне дистанце" (*ibidem*, 45).

[77] Такав „став" је, дакако, присутан, или је барем симулиран, у многим баладама, али он ни у ком случају не искључује одређену дистанцу или чак резерву спрам предмета приказивања, а камоли да умањује приповедачеву способност да чврсто држи у рукама приказ збивања!

знатним афинитетом према говорном ставу карактеристичном не за њега самог, него за типично лирско Ја? То значи да, испољавајући се искључиво у одређеним — „карактеристичним" — „симптомима", „лирско Ја" може да се јавља чак и само пунктуелно, што је, дакако, противно сваком недвосмисленом категоријалном одређењу статуса хипотетичког песничког Ја.

Пунктуелно задирање лирског Ја у категоријални домен приповедачког Ја не доводи, међутим, ово потоње у питање, и то не толико због некакве онтолошке слабости оног првог, колико, сва је прилика, због тога што су његови „симптоми" подређени „симптомима" приповедачког Ја. Али то није сасвим тачно. Ако су симптоми оног првог одређена карактеристична средства и одређена обележја лирског говорног става (на челу са „ентузијастично-узбуђеним" уклањањем дистанце спрам приказаног предмета и удаљеношћу од појмовног језика), а симптоми овог потоњег (аукторијални, иронијски и т. сл.) отклон те приближености појмовном језику, онда је — слично као код Стефенсена — подводивост хипотетичког песничког Ја или под категорију лирског или под категорију приповедачког Ја, а тиме и категоријална припадност читавог дела, пре свега ствар одређене *пропорције* карактеристичних „симптома". Под претпоставком да су „приповедне партије" у принципу нелирски симптоми, ако се оне — скупа за симптоматичном дистанцом — јављају у већем броју од лирских симптома, ако у једној песми заузимају већи простор, та песма *може* да се квалификује за статус приповедне (нелирске) песме! Прецизности ради, морамо да укажемо на танану разлику између песама које заслужују етикету „лирске" премда садрже умерену количину приповедних елемената и песама које су недвосмислено означене као „приповедне" иако су прошаране многим симптомима лирског Ја: у оним првима, приповедни елементи су само „приповедни умеци"; у овим потоњим пунктуелни лирски елементи зачудо творе „лирски оквир"![78]

Не улазећи у детаље Грефеове анахроне теорије тобоже крајње „ирационалног" и „атавистичког" жанра балада, могли бисмо да на крају овог дела наше критичке анализе констатујемо да су, полазећи од сасвим различитих категоријалних приписивања, Стефенсен и Грефе прибегли компромисним решењима у погледу кључног питања природе лирских елемената у балади. Код Стефенсена су противречности много јасније утолико што проистичу из много једноставнијих (да не кажемо, наивнијих) теоријских претпоставки; код Грефеа су оне мање видљиве утолико што се заклањају иза теоријски нобилитованог „лирског Ја", а да притом избегавају да плате и одговарајући обол за недоследну инструментализацију тог злогласног употребног конструкта. Остављајући за собом теорије које, фигуративно говорећи, седе на две столице, окрећемо се теоријама које су — са мање или више успеха — покушале да реше проблем хибридног карактера баладе на основу недвосмисленог и

[78] Ако приповедни део има „шири распон, више не говоримо о лирским песмама са приповедним умецима, него о приповедним песмама са лирским оквиром" (*ibidem*, 93).

доследног опредељења за њену припадност једној — и то по правилу лирској — категорији.

Пре скоро сто и тридесет година Херман Баумгарт је својом дискусијом о Гетеовом „Бауку” индиректно промовисао поимање баладе као искључиво лирског жанра:

> Предметна интересантност збивања по себи и за себе потпуно се повлачи иза стварне сврхе песме: да посредством тог збивања постигне подражавање одређеног расположења. Уколико се то тежиште помери те се као „предмет” подражавања види сâм садржај радње, налазимо се усред најмалограђанскије плиткости (...). Свој смисао и своје моћно дејство песма стиче искључиво захваљујући отелотвореном подражавању силе душевног расположења посредованог спољашњим збивањем, које је и измишљено искључиво у ту сврху.[79]

Балада је, дакле, нужно лирски облик јер пригодни приказ неког збивања (епски елемент) у њој служи само као повод за подражавање одређеног — подразумева се, лирског — расположења, и то субјективног расположења самог песника. Слично поимање иманетно лирског карактера баладе заступао је у наше време Херберт Зајдлер: „Неко збивање међу људима може да буде исприповедано у једном песничком делу, дакле може да буде уобличен чист догађајни свет, а да је обликовање, притом, такво да из њега просијава неко сасвим одређено основно расположење, свепрожимајући душевни став. Као да је само збивање, ту песнички разлистано, обликовано истовремено са његовом проживљеношћу у неком Ја — дакле, као да је ’чињеница’ коју је захватило то Ја онај примарни песнички обликовани ток”.[80] Када збивању у балади приписују улогу пуког медијума примарног предмета приказивања — неког основног расположења самог песника — па, према томе и самом жанру нужно лирски (и искључиво лирски) карактер, и Баумгарт и Зајдлер се, међутим, прећутно позивају на Хегела. Полазећи од претпоставке да се у свакој „лирској песми изражава сам субјекат”,[81] те да, сходно томе, њен садржај може да буде једино сама душевност, велики филозоф каже у трећој књизи *Estetike*:

> Као што смо у епу наишли на више његових врста које су нагињале лирском тону израза, тако сада и лирика може да узме за свој предмет и за своју форму неки *догађај* који је епски и по садржини и по спољашњем појављивању, и да се утолико приближи епској песми. Ту спадају, на пример, јуначке песме, романце и баладе. У тим родовима форма целине јесте, с једне стране, *приповедна*, јер се у њима излажу порекло и ток неког стања и догађаја, неког преокрета у судбини нације итд. Али, с друге стране, њихов основни тон остаје потпуно лирски; јер главну ствар у њима не чине објективно описивање и сликање реалног догађаја, него, напротив, субјектов начин схватања и његово осећање — његово весело или тужно, смело или по-

---

[79] Наведено према: Wagner, S. 83.

[80] Seidler, S. 381.

[81] Георг Вилхелм Фридрих Хегел: *Естетика*, прев. Никола Поповић, 4. издање, Београд 1986, III, 519.

тиштено расположење које одјекује кроз целу песму — а тако исто лирској области потпуно припада и онај утисак ради којег се један такав догађај у њима опева. Песник, наиме, жели да у слушаоцу изазове оно исто расположење које испричани догађај изазива у њему лично и које је он због тога потпуно унео у приказивање. Песник изражава своју сету, своју жалост и веселост, свој жарки патриотизам итд. у неком аналогном догађају на такав начин да средиште излагања не чини сам тај догађај, него оно душевно стање које се у њему огледа — услед чега он истиче и са много осећајности описује претежно оне црте тога догађаја које се слажу са његовим унутрашњим узбуђењем и уколико оне живље изразе то његово узбуђење утолико су способнији да изазову исто осећање код слушаоца.[82]

Предочимо себи у пуној мери огромну разлику између поимања баладе као у суштини епске врсте која користи одређену, ограничену, дозу лирских елемената како би задобила неопходан лирски нусквалитет, с једне стране, поимања баладе као врсте која се легитимише као лирска на основу извесног броја симптома присуства лирског Ја, који, пак, нипошто не искључују симптоме непосредног присуства приповедачког Ја, с друге стране, и, с треће стране, Хегеловог схватања по којем балада нужно спада у лирски род јер су у њој епски елементи (на челу са приповедањем о неком догађају) само средства за изражавање њеног правог садржаја: индивидуалне душевности самог песника. Ово потоње схватање можда почива на недоказивим претпоставкама, оно је може бити погрешно и у детаљима и у целини, оно се вероватно коси са савременијим представама о природи лирског стварања, али је бар доследно, што ће рећи: оно, за разлику од претходно изложених теоријских конструкција, себи не допушта никакве компромисе.

Хегелове поставке оставиле су, поготову на немачком говорном подручју, много више дубљег трага у модерној теорији баладе него што се то обично признаје. Оне су кумовале чак и теорији баладе најзначајнијег савременог промотера концепције лирике као непосредног израза неког лирског Ја — Кете Хамбургер. Додуше, уз потешкоће на које Хамбургерова, чини се, није била спремна.

Према Кете Хамбургер, лирика је „врста пјесништва у простору правог исказног субјекта",[83] односно лирског Ја. То лирско Ја није само ауторова субјективна личност, нити се оглашава само у улози „говорника" (*speaker*);[84] оно је пре свега *апстрактни* субјектски пол у исказном систему језика, који се јавља као директан *origo* једног стварносног исказа. Упркос одсуству граматички маркираног првог лица, реченица „Шума црна стоји и ћути" (Матијас Клаудијус), на пример, исто је онолико *ди-*

---

[82] *Ibidem, 521 f.*

[83] Хамбургер, стр. 280.

[84] У чувеној расправи између Кете Хамбургер и Ренеа Велека овај потоњи је упорно инсистирао на томе да се под појмом „лирско Ја" подразумева, у ствари, актуелни говорник (*speaker*). René Wellek: *Genre Theory, the Logic, and 'Erlebnis'*, in: *Festschrift für Richard Alewyn*, Köln 1967, S. 392 *et passim*. Хамбургерова је одлучно одбацила могућност идентификације „лирског Ја" са „говорником" тврдећи да би у том случају читава њена теорија била беспредметна. Хамбургер, стр. 236 ф. (бел. 148).

рекшан (лирски) исказ неког самопостављајућег лирског Ја као и реченица „Тако се плашим сваке речи људи” (Рајнер Марија Рилке). Јер су црној, ћутљивој шуми инхерентни смисаони и осећајни доживљаји који се рефлектују назад ка исказном субјекту; јер сврха тог исказа и није била да саопшти да је шума црна и ћутљива, него да одслика одређену емоционалну нахођеност лирског Ја. Доживљавајући га „Лирско Ја” налази само себе у приказаном против-свету,[85] што ће рећи на објектском полу сопственог исказа. Лирика и пребива искључиво у односу између субјекта и објекта, између лирског Ја и света као објекта његовог доживљаја и исказа. Док се у фикционалном (епском и драмском) песништву објект исказа осамостаљује у самосвојан свет, који постоји независно од песничког Ја, дотле у лирици опстаје та субјект-објект релација. Приказ против-света је у лирском песништву; међутим, само средство за постизање одређене сврхе исказа, само „језгро које производи настајање смисаоне повезаности”;[86] у епском и драмском — сврха исказа.

Полазећи од претпоставке да је лирика по дефиницији „врста песништва у простору доживљајног поља једног правог исказног субјекта”, али узимајући у обзир и облике у којима то поље садржи елементе релативно удаљене од његовог „егзистенцијалног центра” те обдарене „тенденцијом ка фикционалном изграђивању, а тиме и ка структуралном издвајању из лирског исказног простора”,[87] Хамбургерова долази до закључка да балада не спада у „чисту лирику”, него је „посебан облик песнишва”. Тај њен посебан статус условљен је, према Хамбургеровој, „њеним односом према фикционалном и лирском роду”; тачније, првенствено тиме „да је у односу на њену језичко-логичку структуру њена форма фикционална”, што значи „да садржај баладе не примамо више као исказ једног лирског Ја, него као фиктивну егзистенцију фиктивних субјеката”.[88] Посматрано из нешто другачије перспективе, структурални критеријум који баладу одваја од лирике дат је околношћу да се у њој *фикционално приповеда*; јер „тамо гдје је приповједачка функција на дјелу, нећемо имати пред собом лирски феномен”.[89]

Покушавајући да одреди „језичко-структурално мјесто баладе у систему пјесништва”, Хамбургерова се, на жалост, заплиће у низ противречности. Најозбиљнија противречност се састоји у следећем: по својој језичко-логичкој структури, балада је наводно „епско-фикционална врста пјесништва”, утолико што не можемо да је доживимо као исказ неког лирског Ја, него само као фикционално приповедање о осамостаљеним, из „доживљајног поља” тог Ја катапултисаним — фиктивним — објектима. Упркос томе, а пре свега упркос ригидној дефиницији лирике као „врсте пјесништва у простору доживљајног поља једног правог исказног субјекта”, Хамбургерова баладу означава као „епско-фикционалну

---

[85] „Лирско Ја налази само себе у против-свету”. Lehnert, S. 130.

[86] Хамбургер, стр. 259.

[87] *Ibidem*, 280.

[88] *Ibidem*, 291. Фигуре баладе су код Хамбургерове означене као „gestalthafte Aussageobjekte”, а она сама као „фикционална пјесма ликова” (*ibidem*, 292).

[89] *Ibidem*, 291.

врсту пјесништва у лирском простору” — а да би је нешто касније означила — нимало случајно — као „лирско-епску творевину”![90] Откуда, питамо се, привидни оксиморон „епско-фикционална врста пјесништва у лирском простору”? Хамбургерова, чини се, доследно одређује само епско-фикционалну страну баладе, а напушта сопствену језичко-структуралну дефиницију лирике када треба да прецизира „лирски простор” у којем се она, наводно, налази; јер за омеђење „лирског простора” није, у њеној теорији, више важно да ли он јесте или није простор неког правог исказног субјекта, него само то да ли показује неке од формалних одлика традиционалне лирске песме, као што су строфна организација, рима, рефрен и т. сл., уз евентуално садејство крајње „неодређених” елемената као што су „угођај и лирско-поетски језички стил”. Тај магловити „облик пјесме” оцртава (не више структурални) „лирски простор” структурално одређене фикционалне врсте балада. И не само то: премда је раније, у више наврата, тврдила да „граница која одијељује лирски исказ од не-лирског није постављена спољним обликом пјесме, него (...) ставом исказа према објектном полу”,[91] Хамбургерова сада тврди да „(...) облик пјесме поново неутрализира епски фикционални феномен”,[92] који је и изведен из језичко-логичке структуре баладе!

Хамбургерова своју теорију баладе подупире кратком анализом Ајхендорфових песама „Тихи до” (*Der stille Grund*) и „Шумски разговор” (*Waldgespräch*):

Тихи до

Мјесечев сјај преокрену
Долове свуда около,
Потоци као залутали
Иду кроз усамљеност.

Преко видјех да стоји
Шума на стрмини,
Мрке јеле гледају
У дубоко језеро.

Угледах чун како стрши,
Ал’ никога у њему,
Весло је било сломљено,
Бродић упола потонуо.

Сирена на камену
Плела је златну косу,
Мислила је да је сама,
И чудесно пјевала.

---

[90] *Ibidem*.

[91] *Ibidem*, 278. О лирској или не-лирској структури неког исказа никада не одлучује „облик пјесме по себи. Јер принципијелно се може сваки исказ довести у облик пјесме, а да не постане лирски” (*ibidem*, 235).

[92] *Ibidem*, 291.

Пјевала је у дрвећу,
Жуборила у изворима,
Шаптала је ко у снима
Ноћна мјесечина.

Ја стајах ушлашћен,
Јер над шумом и амбисом
Чула се јека звона
Из даљине ваздухом.

И да нисам чуо
Звук у добар час,
Никад се не бих вратио,
Нашао из дола спас.

Шумски разговор

Већ је касно, већ је хладно
Што јашеш сама кроз шуму?
Шума је дуга, ти си сама,
Невјесто лијепа, водим те дому!

„Велика је мушка лукавост и варка,
Од бола ми срце сломљено,
Шумски рог лута наоколо,
Бјежи! Ти не знаш ко сам ја.”

Дивно украшен коњ и жена,
Дивно је младо тијело то,
Сад те знам — боже, помози ми!
Ти си вјештица Лорелај.

„Добро ме знаш — с високог кама
Гледа ми дворац у Рајну дубоку.
Већ је касно, већ је хладно,
Из шуме се нећеш вратити.”

Директно преносимо аргументацију у вези са кључном разликом између ове две песме: „*Тихи до* (1937) припада, исто тако као и Хајнеова *Лорелај* (1824), (...) у пјеснички-структуралном погледу аутохтоној области лирике (...). Јер лик виле као исказни објект стоји, исто тако као и мјесечином обасјан предио чији је она дио, у доживљајном пољу лирског Ја, које исказује у првом лицу, те не стиче сопствени Ја-Оригинитет. Оно Ја, међутим, које говори у *Шумском разговору* није лирско Ја него фиктивно Ја лика, које са другим фиктивним Ја вјештице Лорелај изводи дијалошку сцену”.[93] Одлучујућа разлика између ових двеју песама састоји се, другим речима, у објектском статусу водене виле, односно у

[93] Хамбургер, стр. 291.

субјектском статусу Лорелај: у песми „Тихи до” водена вила је објекат контемплације, док у „Шумском разговору” Лорелај постаје субјект фиктивног јаственог исказа, исказа једног Ја које је отуђено од „егзистенцијалног центра” лирског Ја. Из тога Хамбургерова изводи закључак да је у првом случају реч о чисто лирској песми а да у другом случају „имамо једну структуру баладе”: „Те двије пјесме не стоје (као што Волфганг Кајзер тврди)[94] заједно на граници између лирске пјесме и баладе, него ова граница иде између њих”.[95]

Спремни смо да прихватимо овакво категоријално одређење ових двеју песама, али нисмо спремни да се сложимо са теоријским импликацијама тумачења једног Рилкеовог сонета, које је учињено у оквиру (проблематичних) напора да се балада, чак и у генеричко-историјском погледу, изведе из такозване „песме о слици” или „сликовне песме” (*Bildgedicht*). Реч је о сонету „Последњи гроф од Бредеродеа се избавља из турског заробљеништва” (*Der letzte Graf von Brederode entzieht sich türkischer Gefangenschaft*):

Пратили су страшно; своју шарену смрт
издалека бацајућ’ за њим, док је он
изгубљен бежао — само: угрожен, крт.
Није више важио за њега отаца искон,

Чинило се; јер бежати пред хајком овако
може свака звер. Тако све док река
не зашуми сјајна. Одлука га прека
уздиже и његову муку, учини га лако

опет оним дечком племићке крви.
Један смешак врлих гости у злату
још једном ули сласт у његов први,

прерано савршен лик. Нареди свомату
да пут гордо ко његово срце мрви:
У ток га понесе он као у палату.

(Прев. С. Б.)

Према Хамбургеровој, „(...) овдје је лирско Ја близу тога да буде замијењено приповедачком функцијом која фикционализира”, но ипак је „сачувано приповиједање фиктивне ситуације, збивања, лика као лирског феномена”; јер „приказивачка, фикционализирајућа средства приповједачке функције нису коришћена изван њихових такорећи још увијек лирских могућности”, те се управо због тога и „осјећа граница” која ову песму „ипак задржава у аутохтоно лирском простору”.[96] Поставља се, међутим, (начелно) питање да ли, једном покренуто, приповедање

---

[94] Волфганг Кајзер: *Језичко уметничко дело*, прев. Зоран Константиновић, Београд 1973, стр. 419.

[95] Хамбургер, стр. 291.

[96] *Ibidem*, 285.

фиктивне ситуације, односно неког фиктивног збивања центрираног око фиктивних ликова, још увек може да буде лирски феномен у строгом смислу речи — да ли, другачије формулисано, *фикционализирајућа* средства приповедачке функције уопште могу да буду коришћена у оквиру њихових (такорећи!) још увек — у категоријалном смислу — лирских могућности. Ако могу, на који начин и са којих разлога? Одговор Кете Хамбургер на ово питање не задовољава, најблаже речено: „Тајна је у томе", тврди она, „што се лик призива као нека врста поетске визије, али сада такорећи уздигнута у вишу сликовност", што је „условљено високо развијеном умјетничком свијешћу овога пјесника", Рилкеа![97] Противно уверењу Кете Хамбургер, порекло неке песме из „једног мотива слике" није одлучујуће за одређење њеног категоријалног статуса или као баладе или као небаладе; још је мање одлучујући степен развијености уметничке свести њеног аутора; а понајмање је релевантно преовлађујуће „осећање". Отуда чуди покушај да се категоријална разлика између ове Рилкеове сликовне песме и сликовне песме „Вила" (*Die Fee*) Конрада Фердинанда Мајера (Conrad Ferdinand Meyer) заснује управо на утиску наивности осећања којим је наводно ношена „права" балада попут ове потоње творевине. Но тај „узрок" бива, у карактеристичној стратегији несигнализованог померања нагласака, одмах напуштен те пажња усредсређена на растварање слике у приповедну структуру уз помоћ „свих средстава приповиједачке функције, као што су извештај и директан говор". Хамбургерова (опет индиректно) наводи два разлога за настанак праве фикционалне структуре у овој песми, што ће рећи за нестанак лирског Ја. „Лирско Ја (се) више не појављује" услед а) 'умјетничког, драматски концизног симболичног тумачења појаве виле као преварене љубавнице'(!), и б) услед тога што је такво тумачење „пребачено у дијалог ликова".[98] Први „разлог" не заслужује ни узгредан коментар; други „разлог" нас, пак, интересује само утолико уколико открива карактеристичну несигурност у погледу могућности оцртавања јасне границе између примарно лирских и примарно нелирских (у овом случају, „баладескних") феномена. Премда Хамбургерова указује на постојање прелазних *монолошких* облика „песме са улогом" (*Rollengedicht*), чини се да је за њу једини поуздани показатељ настањености неког феномена у „нелирској" баладној сфери примена дијалога, која нужно намеће присуство још једног фиктивног лика, још једног фиктивног Ја; све док у некој песми једно Ја не општи вербално са неким другим Ја, не постоје непобитни докази да није и седимент лирског Ја, па према томе ни докази да приповедачка средства у тој песми нису, упркос свему, коришћена још увек у границама лирских могућности, такорећи. А ако у одсуству дијалога такви докази не постоје, приказани садржаји, укључујући и „радњу", аутоматски се везују за „доживљајно поље" хипотетичког Ја које није приповедачко, него „лирско", те стога песма и не може да буде права балада, него или неки од „прелазних облика" или — „чиста лирика".

---

97 *Ibidem*.
98 *Ibidem*.

Најоштрија критика теорије баладе Кете Хамбургер уследила је из табора њених следбеника. Један од таквих критичких следбеника је и Марија Вагнер. Одајући, с једне стране, Хамбургеровој признање што је изградила „систем" који, наводно, омогућује нову оријентацију у дискусији о језичко-логичкој природи баладних структура, Вагнерова је, с друге стране, оштро напада због тога што „у примени нареченог система на баладу не користи у пуној мери основне принципе које је сама развила, па јој отуда и не полази за руком да дође до задовољавајућег решења проблема тог жанра".[99] Вагнерова открива низ недоследности и противречности у теорији баладе своје учитељице. Једну такву противречност види већ у уводној карактеризицији баладе као „епско-фикционалне врсте пјесништва у лирском простору": „(...) једна исказна структура која је означена као фикционална", тврди она, „не може да нађе место у лирском простору".[100] Она такође критикује тезу да је у случају ликова баладе реч о „ликовима-објектима исказа" (*gestalthafte Aussage-objekte*): таква ознака не може да буде критеријум за разликовање фикционалних од лирских исказа, „јер су структура и субјект исказа потпуно независни од устројства објекта исказа".[101] Најзад, Вагнерова инсистира на томе да ново име „фикционална песма ликова" не доноси обећано „егзактно повлачење граница", будући да не указује на било какву суштинску промену у односу исказног субјекта, барем не у смислу који је Хамбургерова покушала да пласира: да је у правој балади попут „Шумског разговара" „објектски пол отпуштен из (...) доживљајног поља" лирског Ја.

Вагнерова изводи већи део „сопствене" теорије баладе кроз критику анализе Кете Хамбургер двеју Ајхендорфових песама, од којих је, подсећамо, једна — „Шумски разговор" — означена као балада, а друга — „Тихи до" — као чисто лирска песма. Она тврди да је „закључак да у 'Шумском разговору' немамо више посла са неким лирским Ја", „лажан закључак" који проистиче из губитка „тумачења лирског Ја као 'структуралног елемента исказа' ",[102] односно из померања „одлучујућег фактора" „у корист једног говорника",[103] дакле инстанце коју је Велек — показало се, не без разлога — побркао са апстрактним субјектским полом у систему исказа. Кете Хамбургер, уверена је њена ученица, такође греши када граматички облик првог лица условљен наступом фиктивног Ја у улози „говорника" арбитрарно промовише у обележје врсте.[104] Јер, прво, „за структуру исказа није од одлучујуће важности ко говори, него где је порекло лирског јаственог исказа";[105] друго, „дијалог на објектском полу не поништава лирско Ја ако збивање на том полу" — као што је случај са збивањем у „Шумском разговору" — „повратно зрачи смисаони и

---

99 Wagner, 77.
100 *Ibidem*, 78.
101 *Ibidem*.
102 *Ibidem*, 81.
103 *Ibidem*.
104 *Ibidem*, 82.
105 *Ibidem*, 81.

угођајни садржај ка субјектском полу, или ако је виђено као лирски јаствени исказ";[106] и треће, „исказ говорника на објектском полу се (у „Шумском разговору") не осамостаљује, него узима услужну функцију као парцијални аспект свеобухватног лирског исказа".[107] „Упркос граматичком Ја на објектском полу, Лорелајин исказ остаје", према Вагнеровој, „у доживљајном пољу лирског Ја"[108] из два разлога: зато што „садржај исказа у 'Шумском разговору' није саопштење о разговору који се збио, него смисаони комплекс страха и примамљености, кривице и казне који израста из тока тог разговора";[109] и зато што „Лорелајино појаствљење није произвело било какву промену у читаочевом осећању. (...) Упркос другачијој граматичкој ситуацији, упркос постојању још једног говорника, 'Шумски разговор' се доживљава исто онако лирски као и 'Тихи до'. (...) Читалац", уверава нас ова теоретичарка, „не осећа било какву суштинску разлику између те две песме".[110]

У ком правцу аргументација Вагнерове иде најјасније се види из тврдње да је „песник који се лаћа писања неке баладе захваћен одређеним лирским расположењем".[111] Али, пре него што се окренемо последицама, по овде изложену теорију баладе, ослањања на Хегелову доследну једностраност, издвојићемо факторе који гарантују опстанак лирског Ја чак и упркос (привидним) разлозима за његово одсуство или поништеност. Присуство и опстанак лирског Ја у неком исказу (а тиме и лирска структура овог потоњег) обезбеђени су под следећим — међусобно испреплетеним — условима:

1. када се приказани свет (објектски пол исказа) налази у његовом „доживљајном пољу";

2. када су приказаном свету инхерентни смисаони и осећајни доживљаји који су рефлектовани назад ка њему самом као субјекту исказа, те тиме и творе садржај његовог (лирског) исказа;[112]

2а. када збивање на објектском полу повратно зрачи смисаони и угођајни садржај ка субјектском полу;

3. када се смисаони садржај исказа односи на песничко Ја, а не на фиктивно Ја особа које приповедају или ступају на сцену;[113]

4. све док је лирски јаствени исказ *довољно интензиван*,[114] што ће рећи: све док није олабављена веза између његовог субјектског и његовог објектског пола;

4а. све док се садржај објектског пола не осамостаљује;

5. све док се садржај објектског пола доживљава као лирски јаствени исказ;

---

106 *Ibidem*, 82.
107 *Ibidem*.
108 *Ibidem*.
109 *Ibidem*, 81 f.
110 *Ibidem*, 82.
111 *Ibidem*, 84.
112 *Ibidem*, 77.
113 *Ibidem*, 84.
114 *Ibidem*, 86.

6. све док је читалац у заједништву или дослуху са лирским Ја;[115]
7. ако је, пре него што је написао неку баладу, аутор био захваћен одређеним лирским расположењем.

Чак и ако, засада, занемаримо последње две тачке, имамо довољно материјала за критику сабласног конструкта „лирско Ја". Он никада није нашао довољан разлог за своје постојање, јер су сви његови разлози почивали на недоказивим хипотезама. Једна таква недоказива хипотеза је и она о постојању неког „доживљајног поља" у којем се налази (или не налази) „свет" приказан на објектском полу исказа. Њој сродна, али још мање утемељена хипотеза је претпоставка да приказаном свету могу да буду инхерентни смисаони и осећајни доживљаји који су рефлектовани назад ка самом песничком Ја као субјекту исказа, односно претпоставка да је један од симптома постојања лирског Ја када збивање на објектском полу повратно зрачи смисаони и угођајни садржај ка њему самоме као (непомеривом) субјектском полу. Будући да је лирско Ја, по дефиницији, апстрактни субјектски пол у исказном систему језика, веома је смело ту његову апстрактност везивати за неко — увек конкретно — „доживљајно поље" или неки „егзистенцијални центар". Још је већа смелост постулирати могућност повратног зрачења смисаоних и осећајних садржаја објектског пола исказа ка њему. А највећа смелост злоупотребљавати те климаве хипотезе у сврху приписивања једном делу одређене категоријалне припадности („ако све то, онда чиста лирика"). „Логика" је, пак, једноставна: све док је интензитет неког исказа довољно висок, све док је веза између субјектског и објектског пола довољно чврста, све док смисаони садржај објектског пола није осамостаљен — што ће рећи, све док „се односи на песничко Ја, а не на фиктивно Ја особа које приповедају или ступају на сцену" — пред собом имамо лирску, а не фикционалну творевину. Није нам потребан никакав посебан доказ за хипотезу да се у случају баладе „смисаони садржај исказа односи на песничко Ја, а не на фиктивно Ја особа које приповедају или ступају на сцену", осим — можда — „доказа" датог претпоставком да се садржај објектског пола тог дела (још) није осамосталио. Не презајући ни од кружног закључка ни од таутологије, степен осамостаљености садржаја објектског пола можемо да одредимо руководећи се само једним (поузданим) мерилом: да ли се смисаони садржај исказа односи на песничко Ја или на фиктивно Ја особа које приповедају или ступају на сцену...

Покушавајући да подупре кључне критеријуме степена осамостаљености садржаја објектског пола баладескног исказа, с једне стране, и степена његовог повратног зрачења ка „доживљајном пољу" стварног *origa*, с друге стране, Вагнерова наводи наредне помоћне аргументе: читалац неке баладе је у заједништву или дослуху са лирским Ја које стоји иза ње; он је не прима као осамостаљену, фикционалну, него као лирску творевину; њен аутор мора да је био захваћен одређеним иницијалним лирским расположењем, које је и преточио у њу као непосредан, „реалан" израз свог песничког Ја. Све је спремно за следећи корак у процесу

[115] „Песма је балада све док је читалац у заједништву са лирским Ја" (*ibidem*).

форсиране дефикционализације жанра: за темељно преиначење природе и функције неизоставне структуралне чињенице „радња". Ваља, међутим, претходно цитирати Баумгарта и Хегела, као да већ није довољно јасно да је овај потоњи прави отац теорије баладе Ренате Вагнер.

Изнова критикујући тезу Кете Хамбургер да „садржај баладе више не можемо да примамо као исказ једног лирског Ја", Вагнерова тврди да се са оваквом тезом суштина неке баладескне песме не види у „вези између лирског Ја и против-света, него у радњи обликованој као овај потоњи".[116] Искључиво поимање баладе као уобличене радње се, међутим, према Вагнеровој, размиљује са „правом бити" тог жанра. „Радња јесте један од најзначајнијих елемената баладе", штавише „један од основних елемената који неку песму чине баладом",[117] но „она је неизоставни основни елемент само у објектском пољу исказне структуре"; у субјектском пољу, надређеном објектском, она је значајна само утолико уколико из ње еманира примарни „смисаони и осећајни садржај".[118] Интенционални карактер света обликованог на објектском полу баладе, другим речима, „није заснован током радње, него лирским садржајем који он рефлектује",[119] те се циљ и садржај свеобухватног баладног исказа и не могу тражити у оном првом, „него у њиме изграђеном смисаоном комплексу",[120] који се, дакако, „односи на песничко Ја, а не на фиктивно Ја особа које приповедају или ступају на сцену". Стога радња не сме да се осамостали, не сме да постане примарни циљ неког песничког дела које претендује на статус баладе: „Што се више олабављује веза између субјектског и објектског пола, што се више радња осамостаљује, песма све више губи баладни карактер. Тамо где примарни циљ песничког дела није из радње еманирајући смисаони и осећајни садржај, него сам ток радње, није више посреди балада".[121] У начелу, „за разлику од фикционалног песништва, радња у објектском полу (баладе) се не одваја од доживљајног поља исказног субјекта",[122] а у граничним случајевима критеријум разграничења мора да буде „интензитет лирског јаственог исказа", односно степен заједништва између лирског Ја и читаоца, односно категоријално опредељење тумача![123] Ако је, евентуално се позивајући на утисак високог интензитета лирског јаственог исказа, тумачење уродило одлуком да је неко песничко дело балада, а не фикционална творевина,

---

[116] *Ibidem*, 83.

[117] *Ibidem*. Управо радња служи као фактор разграничења од осталих облика лирике: ако она недостаје у једној лирској песми, ако ова потоња уместо радње или епизоде изграђује само „опис неке статичне ситуације", та лирска песма не може да буде балада (*ibidem*, 86). Потенцијално теоријски плодоносна диференцијација између лирске песме која почива или на развијеној радњи или на приказу једне драматичне епизоде, с једне стране, и лирске песме која почива на опису статичне ситуације, с друге стране, није, међутим, код Вагнерове довољно одлучно инструментализована, и то пре свега због тога што нису прецизирани кључни појмови „ток радње", „епизода" и „статична ситуација".

[118] *Ibidem*, 84.

[119] *Ibidem*.

[120] *Ibidem*.

[121] *Ibidem*, 86.

[122] *Ibidem*, 84.

[123] „И овде се до одлуке долази на основу интерпретације" (*ibidem*, 86).

онда то песничко дело — тако теоријски легитимисано — и јесте балада (а не фикционална творевина)...

Будући да је њена „водећа интенција" лирска, балада је — понављамо већ речено — лирски, а не фикционални облик, но лирски облик са одређеном радњом. Сходно томе, „балада је лирска врста песништва у којој лирско Ја налази само себе у против-свету, који предочава једну радњу. Балада се од осталих лирских форми разликује по елементу радње; она се одваја од фикционалног песништва на основу њој својственог лирског јаственог исказа".[124] Овој дефиницији се засигурно не може пребацити једна слабост: недоследност. Она је, штавише, највероватније најдоследнија дефиниција у изузетно обимној литератури о балади. Не бисмо, пак, могли да се сложимо са оваквим одређењем јер сматрамо да, упркос евентуалном упоришту у „доживљајном пољу" песничког Ја, или накнадном везивању за њега, балада почива на фикционалној структури у чијем је средишту наизглед самосвојна радња, те да је самим тим категоријално укотвљена у епској, а не у лирској сфери. Свесни смо, с друге стране, чињенице да она на неки начин учествује и у овој потоњој. Учешће баладе у њој се, међутим, не исцрпљује ни у присуству формалних елемената као што су строфна организација, рима и рефрен, ни у употреби специфичних стилских средстава као што су поређење, персонификација и апосиопеја, ни у удаљености од појмовног језика уопште, ни у „угођају", ни у недостатку отклона спрам приказаног предмета, ни у „ентузијастично-узбуђеном ставу", ни у одређеном — рецимо, „наивно-дирљивом" или „мистериозном" — тону. „Лирски квалитет" баладе је резултанта различитих комбинација наведених елемената и још нечега — нечега што тек треба да буде предмет пажљивих испитивања. Тај „лирски квалитет", а камоли „облик песме" сам по себи, ни у ком случају не поништава епско-фикционалну суштину баладе, него отвара прегнантан простор у којем се њена структура отвара за бар делимичну префункционализацију епских средстава у „експресивне гестове". Стога се у напорима да докучимо природу жанра балада морамо, сва је прилика, вратити привидном оксиморону „епско-фикционална врста пјесништва у лирском простору" — лишавајући се, додуше, услуга неупотребљивог употребног конструкта „лирско Ја". Јер показало се да критичка тврдња да „(...) једна исказна структура која је означена као фикционална не може да нађе место у лирском простору", једноставно не држи воду. Показало се, штавише, да се специфична природа пилета из Гетеовог прајајета огледа управо у његовој способности да нађе место подједнако и у епско-фикционалном и у лирском гнезду.

---

124 *Ibidem*.

Srdan Bogosavljević

DAS LYRISCHE ELEMENT DER BALLADE

Zusammenfassung

Eine Theorie der Ballade wurde erst dann möglich, als man einsah, daß diese Gattung weder durch angeblich charakteristische Themenbereiche noch durch einen angeblich obligatorischen Ton, sondern „nur durch strukturelle Momente bestimmt werden kann". Durch diese Einsicht konstituiert, mußte die Theorie der Ballade zunächst „das Epische", „das Dramatische" und besonders „das Lyrische" sowie deren relativen Anteil an der Gattung richtig definieren. Die Aufgabe hat sich aber als eine Quelle von chronischen Mißverständnissen und unangemessenen normativen, in manchen Fällen sogar disqualifizierenden Maßstäben erwiesen.

Vorausgesetzt, „das Dramatische" („die dramatisch gespannte Situation" bzw. der irrtümlicherweise zum „balladischen Gestaltungsmittel schlechthin" hypostasierte Dialog) scheidet aus den notwendigen Konstituenten der hybriden Gattung Ballade aus, so schlägt die sich auf Goethes berühmten Urei-Text berufende Theorie von der Vereinigung von allen drei Dichtungsarten in ihr in eine Theorie der Vereinigung des Epischen und Lyrischen um, welche ihr Komplement in der Theorie der „führenden Tendenz" hat. Im Einklang mit individuellen theoretischen Preferenzen hat diese entweder einseitige Zuschreibungen oder merkwürdige Bezeichnungskombinationen gezeitigt: die Ballade soll in manchen theoretischen Verlautbarungen eine lyrische Gattung sein, in anderen eine epische, in anderen eine lyrisch-epische und in anderen eine episch-lyrische. Zwei Grundpositionen schälen sich jedoch aus diesem Zuschreibungswirrwarr heraus: die eine bemüht sich um eine eindeutige kategoriale Zuordnung der Ballade; die andere — obwohl sie auf einer „engen Verbindung" besteht — sieht das „Wesen" dieser Gattung in einer wie auch immer gearteten *Mischung* von epischen und lyrischen Elementen. Nach der ersten Position muß die Ballade entweder notwendig der lyrischen Grundart zugerechnet, da die epischen Elemente (vor allem das Erzählen einer Begebenheit) in ihr bloß Mittel zur Artikulation ihres eigentlichen Inhalts — der individuellen Innerlichkeit des Dichters selbst bzw. des „Erlebnisfeldes" eines lyrischen Ich — sind, oder sie soll dem episch-fiktionalen Darbietungsbereich zugeschlagen werden, da sie immer eine von fiktiven Gestalten bevölkerte, also eo ipso selber fiktive, sich verselbständigende Handlungsgegenwelt entwirft. Die zweite Grundposition spaltet sich ihrerseits in zwei Untertendenzen auf, denen die — vielleicht fragwürdige — Voraussetzung gemeinsam ist, daß „alle drei Grundarten je typische Ausdrucksmittel [entwickeln], welche die je zugehörigen Texte markant unterschiedlich struktuieren […]": für die eine weist sich die Ballade als eine lyrische Gattung aufgrund einer bestimmten Anzahl von *Symptomen* der Anwesenheit eines lyrischen Ich aus (etwa aufgrund der Umfunktionierung epischer Darstellungsmittel, des „mysteriosen" bzw. „raunend-beschwörenden" Tons und der „enthusiastisch-aufgeregten" Gesamthaltung, die „fehlende Distanzstellung zwischen Subjekt und Objekt" mit sich bringt); für die andere ist sie ein im Prinzip episches Genre, das jedoch ein gewisses — begrenztes — Quantum von lyrischen Elementen benutzt, um sich selbst die nötige lyrische Qualität zu verleihen, wobei ihr Wesen in einer „richtigen" Proportion bestehen soll. Die letztgenannte theoretische Tendenz hebt entweder rein formale „lyrische" Elemente wie den Reim und Refrain oder Elemente wie „Naturstimmung" und andere „stimmungstragende Symbole" hervor. Eine solche Auffassung des Anteils des sogenannten „Lyrischen" ist auch den Theorien nicht fremd, welche in eine kategoriale Zurechnung der Ballade zur episch-fiktionalen Dichtungsweise einwilligen, gleichzeitig aber den „lyrischen Raum" abstecken müssen, in dem sich die Ballade angeblich doch teilweise befindet. Die Ballade wird in ihnen charakteristischerweise als eine episch-fiktionale Gattung gleichsam mit einem lyrischen

Überbau bezeichnet, aber niemand weiß genau, woraus dieser Überbau, der sich zur sogenannten „Gedichtform" verfestigt, bestehen soll. Andererseits weiß man, daß es in einem jeden balladesken Gedicht ein „Gleichgewicht" zwischen epischen und lyrischen Elementen, das nicht zerstört, und eine — freilich fließende — Grenze gibt, die nicht überschritten werden darf, wenn sich das Gedicht nicht in den Bereich der „reinen" Lyrik begeben soll.

UDC 821.131.1.09 Tommaseo N.:[821.163.41-14.09:398
821.163.41-95

НИКОЛА ТОМАЗЕО И СРПСКА НАРОДНА ПОЕЗИЈА

Мирјана Дрндарски

САЖЕТАК: У компаративном раду истражује се значај Никоме Томазеа за српску народну поезију, за њено разумевање и рецепцију и за формулисање италијанске поетике народне књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: компаративистика, српска народна поезија, италијанска књижевност, поетика, типологија, романтизам, антологије, збирке, преводи, коментари, епика

Никола Томазео је српску културу задужио поред осталог и тиме што је настојао да национално биће српског народа упозна кроз његову усмену поезију. Интересовање за српску усмену поезију, и за народну поезију уопште, један је од битних елемената Томазеове поетике. У његовом приступу народној поезији, као и у сакупљачком раду, стекли су се сви елементи романтичарске поетике народне књижевности у Италији, присутни и код осталих савремених истраживача и мислилаца, на које се он, делимично, и ослања.

Томезеово бављење народном поезијом диктирано је и политичким и естетичким мотивима. С једне стране, ваља га посматрати у контексту политичких идеја које је заговарао, па би тако његове збирке и преводи народних песама представљали један од најплоднијих резултата његовог популизма и одушевљења „обичним" народом. То одушевљење народом посебно је присутно у кључном Томазеовом напису о народној поезији, делу које значи прекретницу у изучавању народне поезије у Италији, чувеном *Излету у околину Пистоје* (*Gita nel Pistoiese*), објављеном 1832. године у фирентинском часопису „Antologia".[1] С друге стране, естетички и литерарно, Томазеове збирке и преводи саставни су део његовог романтичарског трагања за једноставном, истинитом и природном поезијом. Те особине Томазео налази у народној поезији, супротстављајући је, као такву, уметничком, по њему извештаченом стварању.

Сви видови Томазеовог приступа народној поезији присутни су у четири књиге његове монументалне антологије, у збиркама тосканских и корзиканских народних песама, а потом и грчких и српских (*Canti popo-*

[1] N. Tommaseo, *Gita nel Pistoiese*, „Antologia", Firenze 1832, vol. 48.

lari toscani, corsi, illirici, greci, 1841—42), У поезији ових народа налазио је многобројне сличности и покушавао да издвоји нека заједничка општа места. Резултат овог настојања свакако су и преводи српских народних песама на грчки језик, чиме је дао значајан допринос зближавању српске и грчке културе.

Томазеово интересовање за српку народну поезију дало је два значајна резултата: две збирке народних песама, по карактеру сасвим различите: *Песме илирске* (*Canti illirici*, 1842), антологија српских народних песама у италијанском преводу, и необјављена збирка далматинских народних песама.

Песме илирске представљају четврту књигу поменуте велике антологије, а обухватају историјски ход српског народа од преткосовског времена до борби за национално ослобођење од Турака. Ово је, заправо, антологија српске народне поезије, која садржи 54 песме, од којих је 31 узета из Вукове збирке, поглавито из друге књиге. Томазео је при руци морао имати такозвано Лајпцишко издање и служити се њиме, што се види из његове преписке са Спиридоном Поповићем, његовим далматинским пријатељем и важним помагачем у преводилачком и сакупљачком раду (друга књига бечког издања објављена је тек 1845. године, када су *Песме илирске* већ увелико биле одштампане).[2] Остале три песме узете су из алманаха „Грлица" за 1836, односно 1838. годину.

Тематски посматрано, *Песме илирске* су подељене на три дела. У првом, који обухвата догађаје пре, за време и непосредно после Косовског боја, описана је српска национална епопеја. Овај круг песама почиње *Женидбом краља Вукашина*, а завршава се *Обретенијем главе кнеза Лазара*. Главне личности у њима су владари и велики јунаци, који својим трагичним судбинама исказују трагедију читаве нације. Занимљиво је Томазеово тумачење песама такозваног косовског циклуса. Иако наша народна поезија нема ни један прави еп, косовске песме, оне које говоре о „славним и несрећним догађајима XIV века", дакле оне које по Томазеовој класификацији припадају категорији „правих епских песама", представљају по њему „низ цикличних песама", па су, према томе, тематски јединствене.[3] Косовска епопеја, онако како ју је он представио, и хронолошки и идејно, је одиста једна врста епа. То јесте епопеја једног народа, у којој су објашњени узроци његовог постепеног пада, борба против непријатеља и пораз. Та борба има своје јунаке и жртве. Она има националне, личне и идеолошке (духовне) аспекте. То је у тематском смислу заокружено књижевно дело, које има политички, идејни и интимно-психолошки план, у складу са Томазеовом поетиком.

Други део антологије чине песме о Марку Краљевићу, које такође представљају заокружени тематски круг. Оне Марка прате кроз разне авантуре, од младости све до смрти. И то је једна врста епа, овог пута епа о једном јунаку, који често подсећа на „лутајућег витеза". Он, исти-

---

[2] V. M. Zorić, *Carteggio Tommaseo-Popović*, Parte prima: I (1840—41), „Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia", 1967, n. 24, 169—240.

[3] B. *Canti illirici, Prefazione*, Фототипско издање, a cura di G. Bronzini, Bologna 1973, 22. „… fanno come una serie di canti ciclici".

на, представља целу нацију, у виковском и романтичарском смислу, али и поред тога, из коментара којима је пропратио преводе песама, види се да је Томазео наслутио и постојање различитих слојева легенде о овом јунаку: у конкретном случају, витешки и митолошки слој, као и легенду о Марку-националном ослободиоцу. Он је првенствено желео да Марка представи као националног јунака кроз његове витешке догодовштине. Поредећи га непрестано са Ахилом и са Херкулом (посебно с овим другим, који је полубог и као такав бесмртан), он указује на натприродне атрибуте нашег јунака, на остатке митолошког слоја у легенди о Марку. Када је у питању Маркова улога националног ослободиоца, Томазео генијално наслућује утицај одређене духовне и културне средине на легенду о Марку. Његова теза о утицају културне средине на литерарно стваралаштво, па и на усмену поезију, посебно је актуелна и данас.

Томазео не пореди Марка само са Хомеровим јунацима, него и са јунацима западноевропске епике. Он их ставља у заједничку „гигантску породицу" јунака који су историјски, у виковском смислу речи.[4] Овим се представља не само као прави компаратиста, него и као један од првих критичара који је осетио и схватио јединствени и универзални карактер епике као жанра, укључујући та и њене јунаке, а самим тим и законе епског поетског стварања.

Трећи део антологије чине песме посвећене ослободилачкој борби Срба и Црногораца против Турака. Овим делом Томазео тематски и структурно успоставља равнотежу са првим делом. Са изузетком песме о Секули, која се завршава хришћанским поразом, све остале песме говоре о новом, успешнијем периоду борбе против Турака. Јунаци су овог пута припадници противничке стране, турски ратници и њихове породице. Они су сада ти који губе и живот и власт, док њихова трагедија, односно степен трагичности, стоји у обрнутој пропорцији са хришћанским успесима. Врхунац оваквог ратовања и турске трагедије налази се у песмама *Бој на Мишару* и *Бошњаци на Москову*. У тим последњим песмама опет осећамо атмосферу неминовне пропасти, као што је то било у косовским песмама, али је то осећање сада везано за супротну страну, турску.

Томазеови преводи пропраћени су коментарима у којима он износи своје утиске о песмама. На основу ових коментара могу се утврдити три основна елемента његовог критичког приступа. Прво је стално изналажење паралела са Хомеровим светом (понекад се помиње и *Енеида*). У складу са романтичарском поетиком, Томазео је у хомерском свету налазио трагове архаичног начина живота, чистог и једноставног. Хомерски свет одговарао је херојском времену, према Виковој концепцији. Он одише атмосфером исконске, аутентичне хуманости, природности и чистоте, која карактерише и свет народне поезије. У овоме се Томазео надовезује на Адама Мицкјевича, који непрестано пореди српску народну поезију са хомерским еповима.

---

[4] „E quanto storica gente sieno Ercole, Achille, Orlando, imparate dal Vico. E Marco e di quella gigante famiglia", *Canti illirici*, 210.

Друго је стално истицање библијског духа и хришћанског морала српских народних песама. Овај други елемент оплемењује и уздиже онај први на виши етички, а самим тим и естетички ниво. Истичући елементе хришћанског морала у српским народним песмама, Томазео спроводи у дело принцип сопствене (и романтичарске уопште) поетике да само оно што је добро и што је истинито може бити лепо. Као и Мицкјевич, и он управо у хришћанском духу ових песама види њихову супериорност над Хомеровим еповима. Неке од преведених песама имају изразито религиозни карактер, у многима се налазе „Хришћанска чудеса" (il maraviglioso cristiano), док поједине треба да покажу превласт духовне власти над световном. Треће — карактер целе збирке је националан, епопеја која се реконструише је национална, али се историјски догађаји процењују према принципима „породичне епопеје". Уз помоћ одређеног редоследа песама, посебно у првом делу антологије, Томазео покушава да реконструише српску епопеју, и то полазећи од манцонијевског принципа да тема епопеје треба да буде стварни, велики историјски догађај, обрађен на песнички начин (за разлику од историјског романа, који би за тему требало да има измишљени догађај, који се потом уноси у контекст одређених, стварних историјских збивања), што значи измишљајући све могућне контексте који су пратили његово остваривање. Као и у другим делима са историјским садржајем, у епопеји, по Манцонију, историју не треба приказати „споља" него „изнутра", онако како се она одразила у свести и психологији појединца: не само оно што су појединци урадили, него и сву емотивну позадину која је пратила њихове поступке, а која је званичној историографији остала непозната. Ако тема епопеје треба да буде велики историјски догађај, онда је за Томазеа такав догађај, пре свега, Косовски бој.

Према томе, у песмама ове антологије, у складу са Томазеовом поетиком и са Манцонијевим начелима, однос између историје и поезије заснован је на односу између појединца и шире заједнице. Јунаци својим трагичним судбинама исказују трагедију читаве нације. Њихови доживљаји, њихов интимни свет, пројекција су онога што се дешава око њих, ширег контекста одређених историјских збивања. У првом плану увек је оно појединачно, лично доживљавање историје. На овај начин, померајући тежиште са историјских догађаја на појединца, стварајући од историје оквир и декор у којем се одигравају личне драме, Томазео епопеју сасвим приближава позицијама историјског романа. Овај принцип односи се и на све појединачне песме. На пример:

За Томазеа је песма *Женидба краља Вукашина* „истовремено епска и породична прича", од које би неки писци сачинили читаве две књиге, што значи да у себи носи црте „породичне епопеје", да њени јунаци својим осећањима и поступцима одражавају време у којем живе.[5] *Женидба Душанова*, као породична хроника, открива цара какав у јавности није познат, као плашљивца који „нема ничег заједничког са царствујушчим

[5] „Di quest'epica insieme e familiare narrazione, certi moderni farebbero due volumi.", *Ibidem*, 39.

ратником какав је био”.[6] *Женидба кнеза Лазара* такође приказује интимни аспект одређеног историјског тренутка, док у *Смрти Душановој* трагедија главне личности такође одражава трагедију целе нације: смрћу владара почиње и осипање његове државе. То је интимистички схваћена епопеја, у којој је у први план извучена трагедија једног човека. „Пред тобом није крај”, каже Томазео обраћајући се читаоцу, „него обичан самртник, који свог сина препоручује венчаном куму, оном истом који ће му преотети наследство. И више не мислиш на наслеђено царство, него на то дете које остаје само, препуштено на милост и немилост похлепном издајнику и бедној мајци. Жалиш их као да нису краљевске крви, него твоји ближњи.”[7]

Према томе, ако у осмишљеном следу песме Томазеове антологије представљају велику историјску епопеју српског народа, од почетка, преко зенита и слома до ускрснућа, појединачно читане, ове исте песме исказују се као мали историјско-друштвени или историјско-психолошки романи. Овакво ишчитавање и тумачење „илирских” народних песама, са гледишта „породичне епопеје” и одраза историјских збивања на појединачне људске судбине, жеља да се открије истина изнутра, свакако је и у теоријском и у практичном смислу обогатило проучавање наше народне поезије. Оно чини основу Томазеове тенденције ка психолошком тумачењу песама, доследно спроведеном кроз целу антологију. Истанчане психолошке анализе Томазеа понекад доводе до неочекиваних и за оно време неуобичајених тумачења, онаквих каква ће заступати тек новији критичари, много деценија после њега. Навешћу само неколико примера:

У анализи песме *Сестра Леке капетана* Томазео истиче супротност између девојачке охолости (а да је на овој карактерној особини главне јунакиње инисистирао види се и по наслову *La fanciulla superba* (*Охола девојка*) којим је заменио оригинални наслов) и јуначке срамежљивости. Овом констатацијом сврстао се међу ретке критичаре који су успели да проникну у емоционалну позадину ужасног чина који је починио протагониста, велики јунак Марко Краљевић. Због суровости кажњавања ова песма је изазвала неповољне коментаре готово свих тадашњих тумача српске народне поезије у Европи. За разлику од њих, Маркову суровост Томазео схвата као део некултивисаног и необузданог понашања средњевековних витезова, у чему они подсећају на јунаке Хомеровог херојског света, али истовремено и као знак повређене сујете, можда чак и опчињености девојачком лепотом. Маркова реакција говори и о изузетној осетљивости и повредивости душе, о несигурности која се крије иза огромне физичке снаге и јунаштва. У складу са кодексом понашања одређеног времена, као и са поетиком епске песме као жанра, степен суровости у реаговању у складу је са степеном увређености. У суптилној

---

[6] „…appare tutt’altro dal guerriero imperante ch’egli era…”, *Ibidem*, 52.

[7] „Non vedi un re, ma un morente one raccomanda il proprio figliuolo al compare delle sue nozze; a quello che sta per usurpargli il retaggio. Non pensi all’eredita dell’impero, ma a questo barabino che riman solo in mano all’avido traditore e alla misera madre. Li compiangi come s’e’ non fossero di sangue regio, ma simili tuoi.”, *Ibidem*, 98.

психолошкој анализи Томезео, тако, једну од битних карактерних особина јунака, а то је стид, истиче као контраст онога што се намеће као спољна манифестација и на чему су се задржавали други, мање проницљиви критичари.[8]

Песма *Марко Краљевић и кћи краља арапскога* за Томазеа је песма гриже савести, на шта упућује и наслов који јој је у преводу дао: *Peccato di Marco* (*Марков грех*). Тим племенитим осећањем, које овде добија тонове хришћанског окајања греха и искупљења, протагониста се уздиже изнад обичног грешника, а песма се приближава Томазеовим начелима естетичких квалитета који се находе у хришћанским етичким категоријама. Грижа савести је за Томазеа и иначе осећање које оплемењује, које јунаку помаже да се искупи за сопствена недела. Помоћу ње писац успева да рехабилитује личност која није у свему ни добра ни племенита.[9]

Критичку проницљивост и изразиту склоност ка психолошком нијансирању Томазео је открио и у тумачењу песме *Бановић Страхиња*, коју је превео под насловом *Il genero di Giugo Bogdano* (*Зет Југа Богдана*). Променивши наслов, он покушава да прецизно утврди шта је то што одређује судбину главног јунака: њу одређује чињеница да је он зет моћног великаша. Све што ради, сви његови поступци, укључујући и подухват ослобађања отете жене, морају се посматрати у контексту те чињенице. Другим речима, сви његови поступци имају циљ да се он лично докаже пред тастом његовом моћном породицом. Ова песма приказује једну епизодну ситуацију из националне епопеје, изразито лично обојену, необичног моралног витештва и неуобичајеног исхода. Бан жени праштa неверство и наставља заједнички живот, упркос чињеници да ју је њена породица одбацила. Разлози овог неуобичајеног поступка тумачили су се много година после Томазеа на најразличитије начине. Основно питање било је да ли је бан опростио или није, и да ли раскида са тазбином или не. Томазео прихвата неизвесност решења и у њему налази још један елемент који доприноси лепоти песме: „о њеним лепотама могло би се надугачко говорити", каже он у свом коментару.[10] Он констатује да поклањање живота не значи и нешто више од тога, не значи опроштај. Из песме се, по њему, не види да ли бан супругу воли и да ли жели да и даље живи као раније. Ако имамо у виду да је ово написано готово сто година пре него што се уопште развила полемика око овог питања, постаје јасно колико се Томазео својим психолошким критичким приступом поставио испред свог времена. У истој мери је проницљива и његова оцена понашања банове жене: она у двобоју помаже Турчину, али то не мора бити знак њене невере и мржње према мужу. Њени се поступци могу протумачити и као резултат страха: она је, за-

---

[8] „E in tanto ardire, il pudore de'tre prodi corona il valore.", *Ibidem*, 149.

[9] Приказујући трагедију Карла Маренка *Манфреди*, Томазео сматра да писац главном јунаку, градећи његов психолошки лик, даје привилегију да осећа грижу савести, што по њему представља најбољи начин да се оплемени лик који није у свему племенит. В. *Manfredi, Tragedia di Carlo Marenco*, „Subalpino", 1837, vol. 2, 339.

[10] „Delle bellezze sarebbe lunghissimo dire", *Ibidem*, 259.

право, свесна да јој после свега нема повратка у стару средину која ју је већ осудила и одбацила.

У српским народним песмама Томазео цени и концизност радње, која се постиже јединством места и времена, т. ј. без драстичне промене сцене, као и праволинијским вођењем радње. Оваква структура у њему буди асоцијације на античку грчку трагедију. О тежњи ка концентрацији радње у хришћанској јужнословенској епици више од сто година касније писаће Алојз Шмаус, описујући стилске поступке помоћу којих се она постиже. То је дијалошка структура песме, која осим увода и закључка подразумева развој радње кроз питања и одговоре, једну, непромењиву сцену, време које се подудара са приповедним временом. Претходни догађаји износе се у облику извештаја. Самим тим, они се приказују у субјективном светлу, онако како их доживљава известилац.[11] Овакву структуру имају и песме Томазеове антологије.

Други значајан резултат Томазеовог интересовања за нашу народну поезију је збирка *Pjesme puka dalmatinskoga*. Ово је једна од многих збирки народних песама које су настале у време националног препорода у Далмацији. Израсла је на тлу са очуваном традицијом усменог песништва на којем је претходно цветало књижевно стваралаштво „на народну" и прожимале се усмена и писана реч. Време њеног настанка је средина XIX века (прецизније, почетак пете деценије XIX века), када почиње организованији и шири романтичарски покрет прикупљања фолклорног стваралаштва и у Далмацији и у Хрватској. Сада настаје и највећи број збирки народних песама, од којих су многе остале до данас необјављене, а међу њима је и ова Томазеова. Ова збирка није у целини сачувана и један њен (може се рећи већи) део чува се у каснијим преписима, у фонду Матице хрватске, заједно са другим необјављеним збиркама. Није јасно због чега је Томазеова збирка остала необјављена, иако је њено најављивање изазвало велику пажњу, али су на то највероватније утицали економски разлози, недостатак довољног броја претплатника, као и Томазеова преосетљивост у контактима и преговорима са издавачима.

Томазеова збирка је требало да буде збирка дотада необјављених далматинских песама. Међутим, песме које се у њој налазе нису све биле ни необјављене, нити су баш све биле са подручја Далмације. Неке су већ биле објављене у Вуковој збирци или у појединим часописима. Други критеријум доследније је спроведен: изузев појединих Вукових и још понеке песме, оне већином јесу из Далмације, широко узето. Песме није сакупљао на терену он сам, него их је добијао од сарадника и помагача, које често помиње. Координатор целог посла био је Спиридон Поповић, пријатељ који му је помагао и приликом превођења песама. На основу свега тога може се, оквирно, одредити и терен са којег песме потичу. Зна се да му је Марко Антонио Видовић слао песме из Шибеника, Книна, Скрадина и Дрниша (ово је један од његових најзначајнијих сарад-

[11] B. A. Sohmaus, *Studije o krajinskoj epici*, „Rad JAZU", 1953, књ. 297, 115—125.

ника), да је гуслар Никола Блаче за њега и његову збирку казивао песме у Шибенику, да је Ђовани Бурати за њега сакупљао песме у околини Дрниша, где је и живео. Познати сплитски археолог, историчар и литерата (иначе и преводилац наших народних песама на италијански) Франческо Карара послао му је неколико песама из Сплита. У околини Сиња песме је за њега сакупљао градоначелник овог места Вице Буљан, док му је Стјепан Ивичевић, истакнути припадник илирског покрета, послао песме које је сакупио у околини Макарске.[12] Широко узевши, то је део обале од Шибеника до Макарске са континенталним залеђем. Тај континентални део Далмације, који је некада припадао пограничним областима према турској империји, био је поприште ускочких и хајдучких подухвата, ту су се борили крајишници, хришћански и муслимански. Током честих ратова између Венеције и Турске границе су се померале, што је доводило до великих миграција становништва. Многе избеглице из турских крајева сливале су се у Приморје, бежећи испред турске експанзије или зулума, током целог XV, XVI и XVII века, носећи са собом свој начин живота и своје епске традиције.[13] Далмација је тако постала подручје на којем је традиција усменог стваралаштва не само наставила да живи, него је тај живот, захваљујући нетакнутом патријархалном амбијенту, био веома интензиван.

Према томе, песме Томазеовог зборника припадају поглавито крајишком подручју. Међу њима има и оних које су настале у хришћанској средини и оних из муслиманске средине. Чињеница да су ове песме окупљене заједно говори да потичу из крајева где хришћанска и муслиманска песма нису водиле просторно одвојен живот.[14] Оне припадају такозваном ускочком и хајдучком циклусу, а опевају дела приморских и крајишких јунака, и хришћанских и муслиманских. Многе од ових јунака помиње још Качић, што значи да су они били саставни део националне историјске и епске традиције у Далмацији. Ту су још и јунаци из старије епске традиције, на пример Марко Краљевић и војвода Јанко. Песме овог зборника, хронолошки гледано, припадају средњем и млађем слоју хајдучко-ускочких песама. Оне се од старијих песама разликују по томе што напуштају хроничарски тон и непосредну везаност за историјски догађај. Карактеристика приповедања у њима постаје реализам у приказивању свакодневног живота, док у садржину све више продиру лирични тонови, као и склоност ка романтично-авантуристичким збивањима. Из тематских поглавља, која је сам Томазео назначио у *Садржају* збирке (који је иначе сачуван), излази да су у приказивању догађаја у први план истакнуте одређене ситуације или емоционална стања везана за породични живот јунака. Томазео је све песме поделио на седам поглавља,

---

[12] В. М. Zorić, *Op. cit*. В. и М. Дрндарски, *Никола Томазео и наша народна поезија*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1989, 161—168.

[13] О томе: J. Perić, *Šibenik u mletačko-turskim ratovima*, „Magazin Sjeverne Dalmacije" Split, 1935, II, 58—70.

[14] О томе в. М. Дрндарски, *Елементи верске и националне пројекције народних песама из збирке Николе Томазеа*, Зборник радова XXXVI Конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије, Сокобања—Београд 1989, 292—296.

од којих свако обухвата одређену животну ситуацију, душевно стање или међуљудске односе у оквиру породице (*Љубав, Туге, Браћа* итд.). Значи, опет у одређеном смислу имамо „породичну епопеју", али се сада од националне епопеје, представљене у *Песмама илирским*, прелази на историјску поезију у микроплану, на осветљавање интимне стране народног живота и народне душе, сада у једно друго, касније време, време хајдучких четовања и приватних сукобљавања.

Сопствено виђење ове поезије Томазео теоријски образлаже у *Предговору* за збирку, који је написао у двема верзијама, италијанској и српско-хрватској. За разлику од прве, која је објављена више пута, оригинално и у преводу, српско-хрватска верзија је, као и сама збирка, остала необјављена. Објавио ју је тек 1974. године професор Мате Зорић.[15] Овај *Предговор* амбициозно је написан и једним својим делом представља праву теоријску и естетичку расправу. Као целовит текст, заснован на доследним теоријским и политичким концепцијама, он има велику вредност независно од збирке песама за коју је био написан, што објашњава велик успех који је доживео код читалачке публике и велик број поновљених издања и превода. Четири су основне теме *Предговора*: 1. породица као језгро друштвеног живота (чиме се надовезује на концепцију „породичне епопеје", исказане у *Песмама илирским*); 2. народни живот и обичаји у Далмацији (ова тема припада општем романтичарском ставу о народној поезији као одразу народног живота и народне душе); 3. лик Марка Краљевића (којег, као сложену и противречну личност Томазео посматра као типичног националног јунака у виковском смислу); и 4. класификација српске народне поезије. Ова четврта тема уједно је најзанимљивија. Томазеова типолошка и историјска класификација српске народне поезије делимично одговара оној коју је дао Адам Мицкјевич у својим предавањима. Обојица развој српске народне поезије деле на три периода. За Мицкјевича је само први период, период националне борбе против Турака, изнедрио истинску епску поезију, прожету узвишеним националним осећањима и идеалима хришћанског саможртвовања. После овога следи романсни циклус, који опева подвиге појединаца, без националних идеала. Овом циклусу, по њему, припадају песме о Марку Краљовићу. У трећем, најновијем периоду, такође се пева о подвизима појединаца и догађајима из свакодневног живота.[16]

По Томазеовој подели, међутим, првом периоду праве епске поезије припадају и оне песме о Марку које опевају његово јунаштво, доброту и смрт. У други циклус би дошле песме у којима је Марко весељак, пијаница, али не и негативан јунак. Јунак трећег циклуса је хајдук, „пола убица, а пола херој", а ипак омиљен у народу као последњи, иако не у свему достојан наследник великих јунака.[17]

---

[15] *Предговор* (за *Пјесме пука далматинскога*), мс. Објавио M. Zorić, „Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia", 1974, n. 38, 274—276.

[16] А. Мицкјевич, *О српској народној поезији*, превод и предговор С. Суботин, Цетиње 1955, 16.

[17] *Predgovor*, 255.

Према томе, Томазеово основно мерило у подели песама није више само хронолошко, него је превасходно етичко. Поезија трећег циклуса за њега је одраз моралног пропадања друштва у којем се племенитост и човечност преплићу са насиљем. Песме Томазеовог зборника, по његовој класификацији, припадају овом последњем, трећем периоду. Њихова основна одлика је реализам, односно, како он каже, осећај за истинито, који се испољава у отвореном казивању онога што је племенито и достојно, као и онога што је мање племенито или што је недостојно. Из ове љубави према истини излази, по Томазеу, основни естетички квалитет далматинских народних песама.

Mirjana Drndarski

NICCOLO TOMMASEO AND THE SERBIAN FOLK POETRY

S u m m a r y

Interest in the Serbian folk poetry, and in the folk poetry in general, is one of the significant elements of Tommaseo's poetics. This paper views Tommaseo's work and ideas in the context of the political and esthetic ideas of his time, presenting Tommaseo's work as a turning-point in the study of folk poetry in Italy. His anthologies, collections and translations are part of the search for the simple, truthful and natural poetry. He contributed not only to bringing together the Italian and Serbian culture, but also these two with the Greek culture.

The paper discusses in detail two, in their nature different collections of folk poems: *The Illyrian Poems* (*Canti Illirici*, 1842), the anthology of Serbian folk poems in the Italian translation, and the unpublished collection of Dalmatian folk poems. Special attention is dedicated to Tommaseo's typology and its principles, his comments and their theoretical and value implications.

UDC 821.163.41-14.09:398
821.163.41-95

НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ ИЗ СТАРИЈИХ, НАЈВИШЕ ПРИМОРСКИХ ЗАПИСА И ТЗВ. *ЛАЈПЦИШКА ПЈЕВАНИЈА* СИМЕ МИЛУТИНОВИЋА

Ненад Љубинковић

САЖЕТАК: Аутентичност Милутиновићеве збирке народних песама сакупљених крајем треће деценије деветнаестог века, понајвише током 1828. године, на просторима Старе Црне Горе и Старе Херцеговине (међу Бјелопавлићима, Морачанима, Ровцима и Пиперима) доказује се упоређивањем са песмама дугог и кратког стиха из тзв. Богишићевог корпуса које су записане стотинак година раније у суседним областима, а штампане први пут тек 1878. године, четрдесет и једну годину после објављивања Милутиновићеве лајпцишке *Пјеванije*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Сима Милутиновић, Вук Караџић, Валтазар Богишић, народна епска поезија, *Ерлангенски рукопис*, *Пјеванија црногорска и херцеговачка, Народне пјесме из старијих*, *највише приморских записа*

Текст који следи био је саставни део велике монографије о раду Симе Милутиновића на прикупљању народних песама, односно о његовој познатој, али у науци потпуно скрајнутој *Пјеванији црногорској и херцеговачкој*. Изостављен је приликом штампања монографије, као што је изостало и поглавље *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама и лајпцишка Пјеванија Симе Милутиновића*. Уместо обимних поглавља, у штампаној монографији објављени су само сводни резултати анализа, а не и свеукупан процес упоређивања песама.[1]

Упоређивање *Народних пјесама из старијих, највише приморских записа*, гласовитог корпуса народних песама који је начинио Валтазар Богишић са песмама које је сакупио Сима Милутиновић (*Пјеванија црногорска и херцеговачка*, Лајпциг 1837) — има двоструки циљ. У случају Богишићеве збирке поређење треба да покаже да ли су, и у којој мери, догађаји опевани у песмама записаним крајем седамнаестог и у првим деценијама осамнаестог века у околини Дубровника и у Боки Которској — живели или опстајали почетком деветнаестог века у суседним обла-

[1] В. Н. Љубинковић: *Пјеванија црногорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије*, Библиотека Вуков сабор, Београд, Рад — КПЗ Србије, 2000, 267—294.

стима Црне Горе и Старе Херцеговине, на просторима које покривају песме из Милутиновићеве *Пјеваније*. С друге стране, упоређивање треба да утврди и степен веродостојности Милутиновићевог сакупљачког и записивачког рада. У науци о народној књижевности доскора је владало непоколебљиво уверење да је Милутиновић редиговао песме које је објављивао, штавише да је то чинио у мери која није допустива. Према таквом уверењу, Милутиновић је многе песме допевавао, а неке можда и сам испевао. Будући да рукописи народних песама који су Богишићу послужили за зборник *Народних пјесама из старијих, највише приморских записа* нису били познати у Милутиновићево време — не постоји могућност да је Милутиновић песме из своје збирке могао дотеривати, мењати или чак стварати по угледу на старинске песме Богишићевог корпуса. Ову значајну чињеницу имао је у виду и Асмус Серенсен (1854—1912), ученик Ватрослава Јагића, професор источноевропских језика, књижевности и историје. У знаменитој (али не и много читаној) студији о развоју српскохрватских јуначких песама која је у наставцима објављивана на страницама гласовитог Јагићевог „Архива", Серенсен је, између осталог, покушао да рехабилитује и Милутиновићеву *Пјеванију*. Пошао је од исправног става како се самосвојност Милутиновићеве лајпцишке *Пјеваније* може најједноставније и најубедљивије показати поређењем са корпусом песама из старих приморских записа, које је обелоданио Валтазар Богишић (1878), а потом и са одговарајућим песмама из збирке Вука Караџића. На жалост, у полазишту је начинио методолошку погрешку. Следећи тада (а и касније!) у науци уврежено мишљење да Вуково тзв. бечко издање народних песама изражава у потпуности коначан став Вуков према народној поезији, Серенсен није обратио пажњу на претходно, тзв. лајпцишко издање народних песама, иако је оно настајало управо у временима када и Милутиновић прикупља народне песме и обликује своју велику збирку. Због тога је Серенсен пропустио да запази како многих песама, добро знаних из бечког издања, нема у лајпцишком издању, а да само лајпцишко издање показује нека необична Вукова колебања и домишљања. Прве три књиге лајпцишког издања српских народних песама штампане су 1823—1824, уз поштовање поделе народних песама на лирске (прва књига) и епске (друга и трећа књига). Епске песме су разврстане према претпостављеној хронологији опеваних догађаја. Песме лајпцишког издања штампане су необичним следом. Прво је штампана трећа књига (1823), а потом друга, а напослетку, 1824, и прва књига. Објавивши у кратком временском раздобљу од непуне две године три књиге народних песама лајпцишког издања, Вук је сматрао да је завршио планирани посао. Уследило је особено изненађење у виду четврте књиге. Појавила се пуну деценију након прве три, тек 1833. године. У њој су измешане тзв. најстарије песме са песмама „средњих времена". Придодат је садржај који претходне књиге нису имале, као и својеврстан „рачун" од песама. Све је то учињено као особена реплика на Милутиновићеву обимну збирку епских народних песама са простора Црне Горе и Старе Херцеговине. Занемаривши Вуково лајпцишко издање народних песама, Серенсен је у значајној мери искомпромитовао веома добре

анализе и закључке који су из њих происходили. Да се послужио и лајпцишким издањем, резултати његових истраживања били би свакојако речитији и убедљивији. У том случају ни Ватрослав Јагић, у својству одговорног уредника, не би у напоменама полемисао са одређеним Серенсеновим закључцима. Не би, дакле, поступио на начин који није примерен уредничком поступку. Итекако би се замислио над проблемом изгледа српске, српскохрватске или хрватскосрпске народне епике у првим деценијама деветнаестога века.

Постоји још један узрок Серенсеновој методолошкој погрешци. Свеукупни проблем који је покушавао да разреши знатно је замагљивала и чињеница да *Ерлангенски рукопис* у то време још није био откривен, па Серенсен није ни могао да уочи нужност упоређивања епског певања с краја седамнаестог и из првих деценија осамнаестог века са епским певањем из треће деценије деветнаестог века (Милутиновићева збирка је коначно обликована 1829, а Вуково лајпцишко издање обелодањено је 1823—1833. године). Међутим, и поред занемаривања суштинског значаја лајпцишког издања српских народних песама у оквирима свеукупног опуса Вука Караџића, Серенсенова студија је јасно указивала на многобројне могуће, неспорно плодотворне приступе проучавању народне поезије. Било је природно очекивати да ће подстаћи другачија приступања проучавању народне поезије. На жалост, резултати Серенсенових истраживања нису код нас наишли на плодно тле. Јагићево жестоко противљење Серенсеновим ставовима био је један, али не и једини разлог. Чини се да је невољну судбину Серенсенове студије одредила и чињеница да се она код нас започела преводити, па је превођење и обелодањивање нагло прекинуто. Све те околности, здружено посматране, могле су да на читаоце оставе утисак да је реч о неуспелом послу и о мање-више неодрживој научној теорији. О Серенсеновим размишљањима и његовој теорији писано је код нас мало, узгредно и површно. Некоје резултате Серенсенових испитивања користио је Јово Љепава у својим *Лекцијама из српске књижевности*, али саме *Лекције* нису имале озбиљнијег одјека. На Серенсенову теорију осврнуо се и Павле Поповић у *Прегледу српске књижевности*, не поменувши речју име аутора, не саопштивши ни прецизније библиографске податке. Све се до те мере искомпликовало да је после Другог светског рата Светозар Матић, пишући о Серенсену, студији дао наслов *Зерензенов случај*. У многобројним студијама о бугарштицама, односно о песмама дугог стиха насталим између два светска рата и после Другог светског рата — не помиње се ни Серенсеново име, нити Серенсенова студија. То се једнако односи и на свеукупна друга изучавања српскохрватских епских народних песама.[2]

---

[2] В. поглавље *Будимска и лајпцишка Пјеванија у светлу суврмене и позније рецепције и стручне критике* у монографији поменутој у првој напомени, О лајпцишком издању Вука Стеф. Караџића в. и Н. Љубинковић, *Друга, трећа и четврта књига „Српских народних пјесама", тзв. другога, лајпцишког издања Вука Караџића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књига 17, Београд 1988, 121—129: Исти, *Вукова четврта књига лајпцишког издања и будимска Пјеванија Симе Милутиновића*, Zbornik radova o Vuku Stefanoviću Karadžiću, Sarajevo 1987, 631—642; Asmus Soerensen, *Beitrage zur Geschichte der Entwicklung der serbischen Heldendichtung*, Archiv fur slavische Philologie, fünfzehnte Band, Berlin 1893, 1—36, 204—245;

*

Тринаест песама из Богишићеве збирке има одговарајуће паралеле у песмама лајпцишке *Пјеванције*. Реч је о седам песама дугог стиха и шест песама кратког, десетерачког стиха. Од седам песама дугог стиха пет потиче из тзв. дубровачког рукописа. Три припадају кругу песама које је „прибавио" Јозо Бетондић.[3] Реч је о песмама: *Кад је Вук Огњени одмијенио од коїја краља будимскоґа и кад је убио њеґова заїочника* (Богишић, бр. 15), *Кад је Вук Огњени умро, шїа је наредио на смрїи* (Богишић, бр. 16), *Кад је Никола Томановић невјерно убио краља будимскоґа* (Богишић, бр. 35). Две припадају групи песама које је сакупио Ђуро Матијашевић.[4] Реч је о песмама: *Како Сїјеїан Јакшић изроби Марґариїу, сесїру своју из руку бана Моринскоґа* (Богишић, бр. 45); *Како Иван Војихновић доби оклад у Коїору* (Богишић, бр. 76). Шеста — *Марко Краљевић и Миња Косїуранин* (Богишић, бр. 5) — и седма песма дугог стиха *Десїоїа Сїјеїан Лазаровић и Сибињка дјевојка, родиїељи Сибињанин Јанка* (Богишић, бр. 8) потичу из тзв. загребачког рукописа бр. 638, односно из рукописа непознатих Бокеља.[5]

Свих шест песама испеваних у десетерцима припадају тзв. дубровачком рукопису (*Поїијевка Краљевића Марка кад је Михну Кошїуранина їоґубио и Косїур освојио* — Богишић, бр. 86; *Оїеї Марко и Миња, али инако* — Богишић бр. 87; *Марко Краљевић освеїи браїа Андријаша коґа*

Sechszehnte Band, Berlin 1894, 66—118 (у петнаестој свесци часописа расправља о песмама дугога стиха, а у шеснаестој је реч о песмама краткога стиха: — „Das Kurzenlige Liederdichtung". Следећа два наставка су у седамнаестој и деветнаестој књизи (Берлин 1895, 198—253; Берлин 1897, 89—131). Аутор се посебно осврће на Милутиновићеву збирку народних песама: Die Milutinović'sche Liedersamlung, Die Lieder der Milutinović'schen Aufzeichnungsschiht nach Entsbehungsort und untersusucht. Део Серенсенове студије објављен је у преводу Јована Радоњића под насловом *Прилоґ историји развијања српских јуначких їесама* у часописима: „Просветни преглед" XVI—XVII, Београд 1895—1896, и „Наставник", год. XXIII, Београд 1912, 210—221. Серенсен се посебно задржао на следећим песмама из Милутиновићеве *Пјеванције*: 6, 7, 35, 37, 39, 69, 70, 73, 74, 91, 94, 104, 111, 119, 122, 123, 130, 144, 147, 149, 152. Дотицао се и песама бр. 10, 18, 19, 27, 30, 52, 56, 90, 105, 118, 128, 133, 169, 169, 170. Серенсенову студију у целини недавно је одлично превео Томислав Бекић и штампана је у заједничком издању Вукове задужбине и Матице српске 2000 (Н. Љубинковић, Откривање заборављеног (Асмус Серенсен након сто година међу Србима), „Задужбина", год. XI, бр. 49 (децембар), Београд 2000, 12.

О Асмусу Серенсену: Радмила Пешић — Нада Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевносї*, библиотека „Човек и реч", Београд, Вук Караџић, 1984, 278; Јово Љепава, *Лекције из историје срїске књижевносїи*, Цетиње 1896; Павле Поповић, *Преґлед срїске књижевносїи*, треће издање, Београд 1919, одељак 45, страна 63; Светозар Матић, *Нови оґледи о нашем еїу*, Нови Сад, Матица српска, 1972, 220 и даље. Марија Клеут, *Пјеванција Симе Милуїиновића Сарајлије у Серенсеновом їумачењу*, Зборник радова посвећен проучавању живота и дела Симе Милутиновића, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1993.

[3] В. Мирослав Пантић о Јози Бетондићу, *Народне їесме у заїисима XV—XVIII века*, Београд, Просвета, 1964, 113—114; В. Богишић, *нав. дело*, предговор, 129: „осамнаест (песама, прим. Н. Љ.) које следе до тридесет и треће прибави Јозо Бетондић, вриједни словенски спијевалац (који примину у Дубровнику год. 1764)". Ово је одломак белешке која се налази записана на другој страници дубровачког рукописа.

[4] В. Мирослав Пантић, *нав. дело*, 75—76, 267—268; В. Богишић, *нав. дело*, предговор, 129: „четрнаест првијех попјевака у овезијех књигах исписанијех скупи брат Ђуро Матеи Дубровчанин (примину у Риму године 1729)".

[5] В. Мирослав Пантић, *нав. дело*, 270; В. Богишић, *нав. дело*, 135—136.

му Турци погубише — Богишић, бр. 89; *Марко Краљевић и царева хазна* — Богишић, бр. 91; *Од Нијемаца бан и жена Момчила војводе* — Богишић, бр. 97; *Новак продаје Радивоја* — Богишић, бр. 107). У извесној, невеликој мери још две десетерачке песме из Богишићеве збирке, а из дубровачког рукописа, имају своје делимичне варијанте међу песмама лајпцишке *Пјеванције*, и то: *Иво Сењанин ослобађа Латовић Ивана кога паша босански хтијаше обесити* (Богишић, бр. 109) и *Свадба Ришњанин Селима и Лимун Хајдук* (Богишић, бр. 118).

Песме из Богишићевог зборника које имају паралеле у Милутиновићевој *Пјеванији* припадају кругу најстаријих песама. Дубровачки рукопис је коначно обликован 1758. године од стране Ивана Марије Матијашевића,[6] али песме које су записали Матијашевић и Бетондић припадају првим деценијама осамнаестог века. Рукопис непознатих Бокеља (тзв. загребачки рукопис бр. 638) настао је, према датовању Мирослава Пантића, у првој половини осамнаестог века.[7] У даљем тексту, дакле, биће упоређиване песме које су записане у размаку од готово једног столећа.

Песме из Богишићееве збирке и Милутиновићеве *Пјеванције* неће бити само упоређиване између себе, него и испитиване у односу на одговарајуће варијанте из *Ерлангенског рукописа*, односно из збирке Вука Стефановића Караџића. Условно речено, песме из Богишићеве збирке из *Ерлангенског рукописа* потичу из истог времена али са различитог подручја. Истоветан случај је и у односу *Пјеванције* Симе Милутиновића и *Народних српских песама* (тзв. лајпцишко издање) Вука Караџића.

*

Упоређивање песама:

Богишић, бр. 15 — *Кад је Вук Огњени одмијенио од копља краља будимскога и када је убио његова заточника*; Милутиновић, бр. 152 — *Змај Огњени Вук; Ерлангенски рукопис* бр. 21 (само почетак), Вук (САНУ), књига друга, бр. 79; Вук *Рјечник* (1852), под речју злота.[8]

---

[6] В. В. Богишић, *нав. дело*, предговор, 129. 13) Разлика у појмовима *сакупљање* и *прибављање* и знатна је и значајна. На њу је указао и М. Пантић (*нав. дело*, 269 — „Све народне песме које је записао или само преписао Јозо Бетондић...”). Наиме, од тога о чему је заправо реч зависи, у извесном смислу, и „старост” песама дугог стиха Бетондићевог круга. Чини се да песме дугог стиха Бетондићевог круга, њих осамнаест на броју, представљају стање епског духа крајем седамнаестог и првих деценија осамнаестога века — у времену којем припада и четрнаест песама дугог стиха из збирке Ђуре Матијашевића.

[7] М. Пантић, *нав. дело*, 135.

[8] Српске народне песме из збирке Вука Стеф. Караџића у науци, у стручној литератури, уобичајено се наводе, према државном издању Љубомира Стојановића, које садржи девет књига песама. Међу њима је седам књига епских песама (друга, трећа, четврта, шеста, седма, осма, девета) и две књиге лирских песама (прва и пета). Прве четири књиге представљају прештампано бечко издање српских народних пјесама, последње издање које је Вук приредио за живота. Од пете до закључно девете књиге, Љуба Стојановић је обелоданио део Вукове рукописне оставштине. Међутим, том приликом није објавио све народне песме које су се затекле у Вуковим хартијама. Преостали део штампала је Српска академија наука и уметности 1974. године у пет књига. Прва књига Академијиног издања садржи, поред обимног предговора — лирске песме. Друга, трећа и четврта садрже епске песме, сврстане у духу и начину бечког издања. Последња, пета књига, носи напомену да је штампана само за научну употребу и у њој се налазе еротске песме.

Песма дугог стиха садржи 89 стихова (претежно петнаестераца). У њој је реч о будимском краљу који са војском опседа Беч пуних девет година („данаске навршује") и то без успеха. Штавише, Никола Протопопић, мегданџија опседнутог града, десеткује војску будимског краља. Никола Протопопић је изазвао и на мегдану погубио седамдесет угледних Угричића. Напокон је изазвао и самог будимског краља. Будимски краљ се обраћа Змај Огњеном Вуку за помоћ, јер, како вели у поруци, „годи ми срамота с хурјатином ударити". Змај Огњени Вук прихвата позив и са побратимом Митром Јакшићем журно креће пут Беча. Хитајући краљу у помоћ, двојица јунака раздаљину која се обично преваљује за три дана — савлађују у току ноћи и „прије зоре дођоше на ливаду од Беча града".

Ујутру Никола Протопопић моли сестру да погледа кроз прозор на ливаду под Бечом, не би ли угледала који нови шатор. Сестра испуњава братову молбу. На ливади угледа два нова шатора и под њима „два млада господичића". Скори мегдан их не брине:

Један ти је једну ногу прико друге приметнуо,
А други је русу главу на десницу наслонио.

Николиној сестри се они свиде и тражи од брата да јој једнога доведе за „вјереника". Брат је узбуђен и узнемирен удара по лицу говорећи:

Мога хоћеш крвника за твојега вјереника.

Сестра оседла коња. Никола узима копље и креће „пут ливаде од Беча града". Врата града Беча пред њим се сама отварају, а за њим се сама затварају. Угледавши га, у сретање му креће Огњени Вук „на Витезу коњу своме". Оба ратника имају митске помагаче. Никола Протопопић крилату змију а Огњени Вук — вучију капу. Никола Протопопић упери копље у Вука:

У копљу му стајаше љута змија кршатица,
И Вука је удрила у његову вучју капу...

У том часу у двобој се умеша Митар Јакшић пресекавши змију сабљом. Видевши да му је помагач убијен, Никола бежи Бечу граду. Огњени Вук и Митар Јакшић га сустигну пред градским вратима и живог ухвате.[9] Приводе га будимском краљу.

У овоме тексгу помињаће се, са много разлога, сва досадашња званична издања народних песама Вуком сабраних, од тзв. другог издања (Лајпциг, 1823—1833), преко трећег (бечког издања), четвртог (државног) до Академијиног издања из 1974. године.

[9] Симболика врата, мада веома сложена — у значењском смислу је јасна. Врата као отвор који омогућује да се кроза њ улази и излази, прелази из просторије у просторију, из једног простора у други — симболично означавају и место где се може прећи из једне димензије у другу, из једног света у други, из профаног у сакрално, из зла у добро. Да би се кроз врата прошло, потребно је поседовати одговарајући кључ. Кључ је идентификација посвећености власника. Непоседовање кључа или његово губљење онемогућује пролаз кроз врата, онемогућује промену простора, промену димензије. Праведност, врлина, између осталог, такође је симболичан кључ, за пролаз кроз врата, за прелаз из световног у сакрално. И обрнуто, непоседовање одређених врлина, или, пак, њихово губљење у тренутку, ставља човека пред врата која се не отварају, чак се и затварају пред њим.

Симболика коју имају врата у народној песми мора се тумачити у односу на одговарајуће ставове Новога завета. У глави десет, алинеји 9 Јеванђеља по Јовану, Исус изриком вели:

„Ја сам врата; ко уђе кроза ме спашће се и ућиће и изаћиће и пашу ће наћи."

Овај пресуђује да Никола буде до паса укопан у земљу, а потом стрељан стрелама. Огњен Вуку (али не и Митру) краљ се захваљује благосиљајући мајку која је Вука породила и тиме омогућила да Вук одмени „од копја", односно од мегдана будимског краља.

У глави четрнаестој, алинеји 6, истог Јеванђеља по Јовану, Исус вели:

„...Ја сам пут, истина и живот; нико неће доћи оцу до кроза ме."

Слична мисао садржана је и у Откровењу Јовановом, глава двадесет друга, алинеја 14:

„Благо онима који тваре заповијести његове, да им буде власт на дрво живота, и да уђу на врата у град."

Када Никола Протопопић полази у двобој у пратњи је митског помагача, крилате змије. Змија у овој песми је симболични кључ градске капије. Док је Никола има уза се, пролази несметано, штавише:

Бјеху ти се према њему сама врата отворила,
Сама су се отворила и за њиме затворила.

Врата се сама отварају пред праведницима или поседницима кључа, односно имаоцима симболичног кључа и у неким другим песмама српскохрватског језичког подручја.

У песми *Мајстор Манојло* (Вук, III, бр. 45), Мајстор Манојло се налази у великој неприлици. Кума га је издала Турцима и затворила у цркву. Да би се спасао Манојло је принуђен да буздованом развали врата, али притом моли опрост од Бога:

А потзеже тешка буздохана,
Њега диже, а Бога помиње:
„Јаки Боже! опрости ми греха:
Хоће цркве да саломим врата;
Ако Бог да и срећа јуначка.
Те побегнем здраво у планину,
Боља ћу ја саградити врата,
Боља врата од сухога злата."
У те речи Мајсторе Манојло,
А врата се отворише сама... (ст. 123—132)

У песми *Максим владика* из збирке Богољуба Петрановића (*Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. Епске пјесме старијег времена*, Биоград 1867. — Петрановић, II, бр. 44). Слуга Милутин носи тело преминулог владике Максима („Рушкој гори славној", а у „Ружицу цркву"). Међутим, овде се не отварају врата цркве, него се врата сама начине на златној гробници:

Изиђоше пред бијелу цркву
До његове од злата гробнице,
Расклопише часно еванђеље,
Те његово очиташе тело,
Очиташе, прелише га вином.
Пак да видиш слуге Милутина,
Он прихвати штаку владичину,
На гробници прекрстио врата,
Док се њему отворише врата;
Он прихвати господара свога,
Узе њега на бијеле руке,
Унесе га у златну гробницу,
Па је њега добро намирио,
Изнова му позлати гробницу,
Позлатио пак је затворио.
Њему покој, а нама весеље.

Врата се могу отворити сама (или готово сама) и када је у питању права љубав. У песми *Нико не могаше отворити, већ соко* (Петрановић, I, бр. 189) пуној пригушене еротике, реч је симболично о ластавици, која, затворена у кавезу, тражи ко би је „отворио" (не: избавио из кавеза). Ономе ко то учини обећава уздарја и себе за љубу. То дочују терзије,

Господа од Беча града, када виде судбину свог заточника, стављају кључеве градских капија на „бачио позлаћени” и предају их, у знак покорности, будимском краљу.

распродају дибу и сакују златне кључе, но, то нису прави кључеви и врата остају затворена. Ћурчије распродају самур-ћураке, сакују златне кључе, али опет без успеха. Окушају срећу и кујунџије. Распродају бисер-пафте. Сакују златне кључева, али ни они ништа не учине. Но, тада се све разрешава:

Док долеће сиви соко,
Тресну крилим’ о вратима,
Али врата закована
Сама му се отворила.

Очигледно сватовска љубавна песма.

Међутим, врата се отварају сама и када смрт дође пред њих. У песми *Мајка уклела Јању* из збирке Матице хрватске (пета књига, бр. 19а, стр. 23—25) мајка олако прокуне Јању:

Ћери Јањо, одн’јеле те але,
Јули але, јул’ бијеле виле!... (ст. 3—4)

Временом мајка постане свесна тежине изговорених речи и покушава да измени ток судбине, који је сама покренула. Одводи кћер у доње подруме, меће на њих „деветере кључе”:

А десетим Јању затворила.
Кад је било на залазак сунце,
Али иде вила на коњицу,
Она иде пред подруме доње,
Сама јој се врата отворила;
Узе Јању за бијелу руку,
Па је меће за се на коњица... (стр. 50—56)

О вили која јаше јелена, или јаше на коњу и доноси смрт упореди: Н. Љубинковић, *Народне песме дугога стиха*, III, Књижевна историја 19, Београд 1973, 470—472; Исти, *Јелен у бугарштицама*, Народно стваралаштво, св. 26—27, Београд 1968, 173—177; Слободан Зечевић, *Љељеново коло*, Народно стваралаштво, св. 9—10, Београд 1964, 702—710).

Многобројни примери да се врата сама затварају пред грешником, а једновремено отварају пред праведником — постоје у нашим народним песмама. Свакако, најпознатији је случај у песми *Урош и Мрњавчевићи* из Вукове друге књиге бечкога издања:

Бјежи Марко око б’јеле цркве,
Око б’јеле Самодреже цркве.
Бјежи Марко, а ћера га краљу,
Док су три пут коло саставили
Око б’јеле Самодреже цркве.
Готово га бјеше сустигао,
Ал’ из цркве нешто проговара:
Бјеж’у цркву Краљевићу Марко!
Видиш да ћеш данас погинути,
Погинути од свог родитеља,
А за правду Бога истинога!”
Црквена се отворише врата,
Марко бјежи у бијелу цркву,
За њиме се врата затворила.
Краљ допаде на црквена врата,
По дирeку удари ханџаром,
Из дирека крвца покапала.

(Упореди: Бранислав Крстић, *Индекс Мотива народних песама балканских Словена*, Београд 1984, Ц 2, 2, л и Ц 2, 2, 3.

Варијанта песме дугог стиха о Змај Огњеном Вуку налази се у *Пјеванији*, бр. 152 под насловом *Змај Огњен Вук*. Записана је, како напомиње Милутиновић, од попа Рада Кнежевића из Бјелопавлића.[10] Садржи 158 стихова. Други део песме садржајно је близак песми дугог стиха. Први део, пак, представља дугачак увод. Стиче се утисак да је реч о две песме, које се певају или казују, једна за другом. У првом делу реч је о Слепом Гргуру и супрузи му Анђелији. Слепи Гргур удара у гусле, али примети да су оне влажне од Анђелијиних суза. Гргурова супруга плаче, јер њихово дете хоће да одведу „клети Турци", након што их је Ђурђева Јерина обавестила о постојању детета. Гргур саветује супругу да дете одведе у Леђан, краљу Вукашину. Налаже јој да Вукашину однесе три товара блага, да га Богом побратими, а након тога да му дете преда на чување. Вукашин у први мах одбија понуђено. Међутим, када Анђелија, опет по Гргуровом савету, понуди пет товара блага и пет Гргурових градова — Вукашин се прихвата бриге о детету. Дете напредује чудесно брзо:

Кад он бјеше од ґодине двије,
Кано друґо је од пет ґодинах,
Кад имаше пет ґодинах данах,
Како друґо од десет ґодинах,
Кад напуни до десет ґодинах,
Поче носит свијетло оруже,
Па иђаше на меґдане често...

Једног дана Огњени Вук бесно разигра коња под градом Леђаном. Никаква молба нити обећање скупоцених поклона не могу да га одобровоље. Пристаје да се умири тек када му краљ Вукашин обећа да ће му вратити све што је примио од Слепога Гргура: и новац и градове. Заузврат од Огњеног Вука тражи да му обећа помоћ у невољи. Огњени Вук то прихвата. Ту би, уједно, био и крај првога дела песме, или, можда крај прве песме. Други део песме започиње Вукашиновим окупљањем војске. На челу војне силе Вукашин хара по царевим градовима. Дошао је са војском и под Сплит. Бије га „три мјесеца данах". Међутим, има мало успеха. Посебне му невоље задаје извесни „поп Сплећанин":

Но од јада ни живјет' не мере,
Од некака попа Сплећанина.

Овај му свако јутро сече војску. Краљ се сети Вука и писмом га позива у помоћ. Не вели се изричито колико је Вук удаљен, али слика хитње готово је једнака оној из песме дугог стиха:

Е он хита ноћу без мјесеца,
У самуће под ґрад доходио.

У обе песме Вук свитање дочекује на лицу места. И у песми коју је Милутиновић забележио од попа Рада Кнежевића, ратник који представља и брани град тражи обавештење о постојању нових шатора у пољу. У Милутиновићевој десетерачкој варијанти питање није упућено сестри, него супрузи. Осматрајући она угледа нов шатор:

---

[10] О певачком репертоару попа Рада Кнежевића из Бјелопавлића види: Р. Меденица, *Наша народна епика и њени творци*, 125—126.

И под њиме једно чедо лудо,
Да је љепше од јабуке златне...

И она тражи да дете остане неповређено. Разлог је другачији. То дете (није у питању одрастао и леп ратник, а реч је и о удатој жени) треба да чува њихову децу:

Да ни ђецу у бешику шика...

Поп самоуверено одлази на мегдан, јашући на коњу прекрштених ногу (као Будалина Тале или Петар Мркоњић). Огњен Вук га дочека, потом потера, ухвати за перчин и одсече му главу. Одсечену главу дарује краљу Вукашину. Краљева војска, видевши да нема више најопаснијег противника „халакне", навали на град и оробе га. Песма се завршава констатацијом:

Вјерну другу вјера и помаже,
Бог је вјера, у Богу је душа,
И ми дружба здраво и весело!

У *Ерлангенском рукопису* под бр. 21 находи се варијанта Милутиновићеве песме о Змај Огњеном Вуку. Заправо налази се прва половина песме, она за коју смо рекли да, вероватно, представља засебну целину. Реч је о Јерини, која Турцима хоће да преда унука Максима, сина Слепога Стефана. Јеринин разговор са пријатељима везирима дочује лепа Анђелија. Плаче. Слепи Стефан је упита за разлог туге. Чувши га, саветује јој да пише будимском краљу, како би овај узео дете на чување. Између осталога, Слепи Стефан вели да га је ослепела сестра. Дете, Макса (односно Максим), одраста на двору будимскога краља:

Не могли га Турци да украду
И живога на огањ да сложе.

Вук Караџић сличну песму није објавио ни у лајпцишком, нити у бечком издању српских народних песама. У првоме издању *Рјечника* (1818) нема речи *злота*, па, дакако, ни одговарајућег објашњења.

У Вуковој рукописној оставштини налази се песма *Змај деспот Вук и Злота Протопопа*. Песма је објављена тек 1974. године у оквиру корпуса *Српске народне песме* у издању САНУ.[11] У овој песми, Злота Протопопа изазива на мегдан будимског краља остављајући му могућност да себи одреди заменика. Будимском краљу примљена књига тешко пада. Будимска краљица га теши саветујући му да позове Змај деспота Вука, којем је раније поклонио део Срема. Предлаже да Вуку обећа на поклон још равну Бачку и Фрушку планину, по којој Вук може да насели манастире. Краљ послуша супругу и позове Вука. Вук позив прихвата. Изнова се инсистира на брзини јахања:

Па док метну ногу у 'зенгију,
Али Ждрале на пута б'јаше:
Кад се Вуче на коња навуче,
Али Ждрале под Будима дође...

---

[11] *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, књига друга. За штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић, Београд, САНУ, 1974, бр. 70.

Краљ се обрадује доласку Вуковом. Вук подиже шатор од бијеле свиле. Шатор подиже поред копља које је претходно забио у земљу. Вук је до Будима стигао за вечеру. Следећег јутра Злотиница угледа шатор и под њим Вука. Вук јој се намах учини страшним:

Црни му брци пали по рамени,
Трепавице по образи бели,
А обрве по обију чарним,
Леђа су му као ку(ћ)на врата...

Злотиница зло виђење и гору слутњу каже супругу, али овај за опомену не хаје. Обећава јој да ће се она играти Вуковом одсеченом главом. На мегдану Вука назове сремачким копилетом. Приликом двобоја, Злота хитне буздован на Вука. Вук буздован ухвати и баци га натраг на Злоту. Збаци га са коња, прискочи и одсече му главу. Одсечену главу меће коњу у зобницу и носи је будимском краљу. Краљ га награђује (не каже се одређено чиме). Из краја песме слути се да је краљ учинио оно што му је супруга, краљица, саветовала када је деспота Вука позивао у помоћ. Наиме, Змај деспот Вук „накити" Фрушку гору манастирима.

У другом издању *Рјечника* (1852), под речју *злота*, Вук даје следеће објашњење:

„У Земуну, у крчми код Краљевића Марка, видио сам намоловано како је Змај Огњени Вук под Сплетом, на мејдану погубио Злоту Протопопу; ја сам о том и пјесму слушао, али се нисам могао намјерити на пјевача који би ми је лијепо и по реду казао."

Из претходних упоређивања следи:

а. У време објављивања *Пјеванције* нема штампане варијанте о томе како је Змај Огњени Вук уместо било ког краља изишао на мегдан.

б. Први део варијанте у *Пјеванцији* садржајно одговара песми бр. 21 у *Ерлангенском рукопису*.

в. Други део Милутиновићеве песме одговара Богишићевој песми дугог стиха.

г. Предање и песма које је Вук касније прибележио не комуницирају међу собом. Предање није настало према песми која се нашла у Вуковој оставштини. Радња у предању везује се, као и у *Пјеванцији*, за Сплит, односно Спљет. Радња песме везује се за Будим (не за Беч, како је у песми дугог стиха).

Богишић, бр. 16 — *Кад је Вук Огњени умро шта је наредио на смрти*, Милутиновић, бр. 104 — *Смрт Змај Огњена Вука*. Занимљива (по времену када је прибележена) је и варијанта у запису Николе Охмућевића — *Смрт деспота Вука*.[12]

Песма дугог стиха из Богишићевог зборника садржи осамдесет шест стихова, претежно петнаестераца. Песма започиње у тренутку када Вук, тешко рањен,

[12] *Народне песме у записима* XV до XVIII века. Антологија. Избор и предговор Мирослав Пантић, Београд, Просвета, 1964, 61—65. О Николи Охмућевићу види: *Исто*, 59—60 и 266.

стиже са „размјерне покрајине”. Рањени Вук се затвара у „камару”. Ту му долазе „од планине бијела вила” и љути змај да му видају ране. Љубоморна и радознала Вукова супруга Барбара, верујући како је муж вара, погледа кроз кључаоницу и:

У камаре уґледала од планине бијелу вилу
Дје му ране умиваше, а змај му их отираше...

О виђеном Барбара обавести свекрву. Изговорене речи учине да „знамења”, т. ј. вила и змај, побегну. Њиховим одласком Вук је осуђен на смрт. Прекорева љубу што му је учинила зло. Подвлачи да није невоља у томе што је видела оно што није смела, него што је о виђеном обавестила друге. Тражи од супруге да му дозове побратима Митра Јакшића. Овоме Вук говори своју последњу вољу: да му благо подели на три дела. Један део нека дарује поповима и калуђерима, други старој мајци, а трећи љуби. Тражи да буде сахрањен у цркви на Светој Гори, а да побратим пренесе и његове последње поздраве „свијетлом краљу” — „земљи мога господара”, јер он, Вук, одлази да служи „побољега господара”.

Запис Николе Охмућевића, настао средином седамнаестог века, такође је песма дугог стиха. Садржај се разликује. Песма започиње Вуковом тешком болешћу, али се не зна од чега болује. Јасно је само да Вук сам верује да је на самрти. Љуба његова, Барбара, пита га коме оставља земље и градове, коме богату ризницу, а коме, пак, њу саму. Вук јој одвраћа да њу оставља „Богу мому великому”, „нашем створитељу”, а земљу и градове повраћа ономе ко му их је и даровао — краљу Матијашу. У том часу случајно наилази Вуков побратим Митар Јакшић. Њему Вук наставља изрицање последње воље. Говори о дељењу богате ризнице. Вели да му Митар раздели ризницу на три дела: један део калуђерима Свете Горе, други „дјевојками сиротами”, трећи Барбари. Тражи од Митра да овај ни себи не учини „крива дјела”, како би имао чијем

вина пити с дјевојками на Дунају...

И ова песма се завршава Вуковом молбом да Митар Јакшић пренесе њиховоме заједничком господару, краљу Матијашу, како ће му Вук, први пут у животу учинити невјеру, јер је „пош’о служити... бољега господара, побољега господара, Бога мога великога”.

Песма *Смрт Змај Оґњена Вука* налази се у *Пјеванији* под, бр. 104. Милутиновић напомиње да ју је записао од Крсте Бјелоша у Црној Гори. Песма садржи 164 стиха. Необична је. Током песме као да се међусобно преплићу и смењују мотиви познате песме из Вукове збирке — *Женидба краља Вукашина* и сама смрт Огњенога Вука. Песма започиње констатацијом да Вук пије вино са невјерном љубом. Кризни, трагични део њиховог разговора започиње када се поднапију вина. Тада Вукова жена упита мужа због чега га зову копилан? Он објашњава да је посмрче. За узврат, он пита љубу због чега њу зову „подунајска курва”:

Те те љубе сви Јакшићи редом,
а највише Јакшићу Шћепане?

Љуба се „љуто наједи” и убегне у своју камару. Пише писмо Шћепану Јакшићу у којем га не кори што јој је обљубио лице, него што се тиме похвалио пред Вуком. Пише му још да Вук хоће да га убије. Шћепан Јакшић на то отписује Вуку да се Вукова жена нудила тридесеторици Јакшића, али је једино он, Шћепан, имао храбрости да је обљуби. Занимљиво је да Вука садржај поруке уопште не узбуди:

Зашо Вуче и ни хабера нејма...

Међутим, стиже и друга књига у којој Алија Ђерзелез изазива Вука на мегдан. Борба треба да се обави на Иван-планини где су стара мегданишта (Алија предлаже још „Вуча солила" и „Овча корита", али оба предлога подређује трећем — Иван-планини). Вук наређује љуби да му оседла крилатога коња, да припреми две „пушке мале" и две бритке сабље. Љуба коњу спали крила, мале пушке залије вином, а сабље поломи. Вук стиже на мегдан и Алији Ђерзелезу показује своја знамења:

На прси му змија преплетена,
Под пазухе крила позлаћена,
Из очих му муње сијевају,
А из зуба огањ искакаше...

Сагледавши знамења, Ђерзелез почне да бежи. Вук похита за њим. Маши се једне сабље, али ова је поломљена. Маши се друге — но и друга је сломљена. Потеже две мале пушке, али ни оне се не огласе. Видевши све то, Ђерзелез се повраћа и напада Вука. Зада му седам рана. Вук тражи од коња да полети — но и то је немогуће. Коначно се Вук присети буздована и њиме убије Ђерзелеза. Тешко рањени Вук стиже дворовима. Тражи од слугу да га одведу у девету камару, иза деветорих врата и да се постави стража која не сме да дозволи да његова љуба види ране. Међутим, стражу савлада сан:

А она се кучка домишљаше,
Те гвозденијe сврда узимаше,
Те проврће деветоро вратах
То му кучка ране видијела,
Али Вука биљима видаху,
Змија њему биље донесаше,
А вила му биље привијаше,
А вук вуку лиже ране љуте...

На појаву љубе змија утекне под камен, вила одлети под облаке, а вук утекне у гору. Вук на самрти стиже да нареди слугама да му жену натакну на ражањ и испеку „кано јагње црно".[13]

Из претходних упоређивања следи:

а. Постоје три песме које опевају смрт Огњеног Вука.

б. Песме дугог стиха, Богишићева и Охмућевићева, блиске су међу собом. Оно у чему се песма дугога стиха из Богишићевог зборника и песма дугога стиха из Охмућевићевог записа разликују је управо оно што Богишићеву бугарштицу приближава Милутиновићевој песми: начин на који се лечи тешко рањени Огњени Вук.

г. Велика блискост песме из *Пјеванције* и песме *Женидба краља Вукашина* не може да говори у прилог мишљењу да је Милутиновић извршио

[13] Казна коју је деспот Вук намењио неверној супрузи није била ретка у шеснаестом и седмнаестом веку. Тако ће, на пример, живот окончати познати јунак Баба Новак 1601. године. Међутим, она јесте ретка када је реч о кажњавању жена. Натицање на ражањ и печење јесте казна која се, по правилу, примењује над мушкарцима. О томе види: Душан Ј. Поповић, *О хајдуцима*, друга књига, Београд 1931, 78.

нека дотеривања песме коју је чуо, према Вуковој. Ако постоји и деликатнија врста зависности — она није на штету Милутиновића. Наиме, песма *Женидба краља Вукашина* штампана је у четвртој књизи лајпцишког издања, у књизи која је обелодањена у Бечу 1833. године. У то време Милутиновић је своју збирку одавно предао у штампу, па је она тако доспела и у руке цензору Јернеју Копитару још 1832. године.

Богишић, бр. 35 — *Како је Никола Томановић невјерно убио краља будимскоґа*; Милутиновић, бр. 169 — *О смрти младоґ' Цар' Уроша*; Вук, VI, бр. 14; Вук (САНУ), књига друга, бр. 22.

У песми је реч о смрти, односно о насилној смрти владара. Будимски краљ са слугом Николом Томановићем (вероватно од Алтомановић) обрео се на Косову. Задивљен је лепотом и пространством поља. Због тога жали што га угарска господа нису населила селима, оградила виноградима. Вели да ће он сам то учинити када се буде вратио у Будим. Томановић га опомиње да није рекао „Ако Бог да!". Ту заноће. Око поноћи краљ излази из шатора и изненађен каже Томановићу да је Косово изненада селима насељено, манастирима ограђено. Томановић га исправља, говорећи да су то у ствари турски („турачки") шатори. Томановић предлаже краљу да се моле Богу како би пала сиња магла на поље и прикрила их. То је једини начин да спасу главе, односно да убегну „врлим Турцима".[14] Молитва им буде услишена. Побегну „у планину, у зелену". Ту краља савлада жеђ. Дођу на кладенац хладне воде. Краљ од Николе тражи да му дода воде у кондиру или у златној чаши. Овај му одвраћа да је то немогуће, јер су све оставили на Косову приликом бекства. Краљ сјаше и нагне се над кладенац да пије воде. У том часу из недара му испадну „златни крижи". Никола Томановић се слакоми на крстове и краљу одсече главу. Мртва глава му вели да је злочин био непотребан, јер би му златне крстове и сам даровао само да му их је затражио. Проклиње Томановића да болује девет година и да за то време не може да умре, нити да грехове исповеди. Клетва се испуни. После девет година тешко болесног Томановића походе попови и калуђери. Они намах знају да је у питању велик грех и да је Томановић убио кога од родитеља „али кума крштенога" (духовни родитељ). Но, пошто је протекло девет година дошло је време да Томановић може да исповеди грехе „и бјеше се тадара с грешном душом раздијелио".[15]

Песму о смрти младог цара Уроша (Милутиновић, бр. 169) Сима Милутиновић је забележио од Радована Милошева Ровчанина. Песма је дуга, суштински развучена. Садржи 172 стиха. Започиње вешћу о смрти цара Милутина. Даља радња се одвија у Призрену. Ту се код Милутинове супруге Милице и малолетног сина Уроша окупљају српски достојанственици: Југ-Богдан, Југовићи, војвода Милош, Реља од Пазара, Топлица Милан, Мрњавчевићи, Вукашин, Угљеша и Гојко. Ту је и Вукашинов син Марко. Милутин на самрти одреди Вукашина да влада седам година уместо Уроша и да се брине о нејаком детету. Пролази седам

---

[14] У десетерачкој усменој епици уобичајено је да јунак тражи и моли да се магла подигне. Ретки су примери обрнутог захтева, да магла падне. Овакав захтев, односно молба, налази се у две песме дугога стиха: *Како је Никола Томановић невјерно убио краља будимскоґа* и *Војвода Јанко бјежи пред Турцима* (Богишић, бр. 25).

Исти захтев налази се и у једној осмерачкој песми из збирке браће Миладиноваца (бр. 75 — Стојан и Ганка Белканка).

[15] Тихомир Ђорђевић, *Неколико напомена о избацивању грешника из земље и воде*, у књизи: *Наш народни живот*, књига друга, Београд 1984, 190—197.

година, а потом и других седам, а Вукашин не предаје власт. У међувремену Урош је стасао и има шеснаест година. Од Југ-Богдана Урош сазнаје да је круна остала код Вукашина. Припрема свечану вечеру и на њу сазива достојанственике и велможе. На тој вечери тражи да му се каже где је круна. Сви ћуте осим Марка, који по истини све каже. Вукашин на то хоће Марка да посече, али га спречe Угљеша и Гојко. Урош окуми ујака Вукашина да му преда круну. Овај то учини, али размишља како да Урошу дође главе. Прилика му се укаже у лову. У планини, у лову, Вукашин и Урош ожедне. Наилазе на језеро. Ту се прво напоји Вукашин. Када се Урош нагне над воду да пије, Вукашин га удари балтом од олова. Ударац је нанет стручно, иза уха. Следи морбидно-реалистички опис:

Вас му просу по долини мозак,
А језеро крвца замутила...

Даљи поступци убице делују реалистички уверљиво:

Вукашин га узео за ногу,
Те га вуче доље низа страну,
Па з долине на плећи га узо,
У гору га носи напријеко,
Донесе га у кладе јелове,
Затрпа га шушњем и жљемишљем,
Па врг њега крље и камење,
А најпосле јаловине грање.
Да се не зна ни трага ни стрва.

Из лова се Вукашин враћа сам. Својој сестри, Урошевој мајци, тврди да се Урош негде загубио. Сестра слути трагичну истину. Полази у потрагу за сином. Стиже до језера, које је још увек крваво и око којег је крвца покапала. Схвати да јој је син убијен. Наставља трагање. Улази дубље у шуму. Када стиже на место где су јеле најгушће, угледа четири анђела како седе, а Урош их служи. Урош се посветио. Вративши се у Призрен, Урошева мајка исприча шта је видела. Исприча старцу проигуману, а овај свештеницима. Оду по Урошево тело. Налазе га нетакнутог, јер се Урош посветио. Донесу га у Призрен, сместе у злаћен ћивот. У њему ће Урошеви остаци почивати мирно. За Урошевог убицу, пак, нема спокоја:

Ал' му неће кум ујаче нигда
Починути од Бога једнога,
И од Бога и народне клетве,
Који уби кума и сестрића,
А за круну, за земаљско благо.

Вук није објавио песму о смрти цара Уроша ни у лајпцишком, нити у бечком издању *Српских народних пјесама*. Међутим, имао је две варијанте у својим хартијама. Једну је обелоданио Љуба Стојановић у шестој књизи државног издања под бр. 14. Потиче из рукописа Ђорђа Стефановића Којанова. Песма садржи 88 стихова. У наставку песме Стојановић је препричао и варијанту „која је још слабија" и коју није хтео да штампа. Слабија варијанта је објављена 1974. године у Академијином корпусу (Вук, САНУ, књига друга, бр. 22).

Песма из рукописа Ђорђа Стефановића Којанова знатно је краћа од песме која се находи у *Пјеванији*. Нема помена о смрти Урошевог оца, нити о његовој самртничкој жељи и опоруци. Песма започиње констатацијом да је Урошева мај-

ка „одранила Уроша” и да овај има петнаест година. Мајка шаље сина у лов са ујаком Вукашином. Вукашин води Уроша од јеле до јеле, наводно тражећи најдубљи хлад за одмор и окрепљење. Смишља како да Уроша отрује, што за време окрепљења и чини. Сахрани га под највишом и најгранатијом јелом. Мајка чека синовљев повратак годину дана, затим креће да га тражи. Након две године трагања, а три после Урошеве смрти — наилази у гори на манастир. Из манастира излази калуђер и каже мајци где је Урош сахрањен — одмах поред манастира, под највишом јелом. Саветује је:

Ако њеґа сузама ӣолијеш,
Ти се на њеґ ґроктом насмјевај...

Мајка види сина и он се (изгледа тек тога часа) посвети: „само посвећено тијело назидану манастиру шеће, онде легло санак боравити”. У манастир ће долазити болесни ради исцељења.

У варијанти која је преостала у рукописној Вуковој оставштини Урош је страдао у лову, али се не зна како. Био је са Вукашином и другом властелом. Сви су се вратили, Урош се загубио. Урошева мајка се обраћа зету Вукашину питањем где јој је син. Вукашин, према песми, појма нема. Верује да се није могло догодити ништа озбиљно. Урош је, вели Вукашин, страстан ловац и лова му никад није доста. Урошева мајка полази у потрагу за сином. После дужег лутања, у гори наилази на један „манастирак”. У њему је „калуђерак”, „по имену светитељу Саво”. Упита га за Уроша. Саво јој вели да јој је син мртав, али не каже како се смрт згодила. Урошева мајка обећава (није јасно због чега) да никоме неће рећи од кога је сазнала за синовљеву смрт. Неодређено, у том смислу, одговара и на питање Вукашинове супруге, а своје кћери.

Упоређиване песме имају заједничку одлику да све опевају смрт владара. У три је реч о смрти цара Уроша, док је у песми дугог стиха жртва будимски краљ. Подудара се и место (када је оно изричито означено) где се убиство догађа поред воде, и то у часу кад ожеднели владар покушава да се напије, да угаси жеђ. Самосталност Милутиновићеве варијанте несумњива је већ због чињенице да су песме из Вукове оставштине обелодањене деценијама након *Пјеванције*. Међутим, постоји веза, чвршћа неголи што се на први поглед чини, између песме дугог стиха и варијаната које опевају цара Уроша као жртву, а Вукашина као његовог убицу.

Црквени летопис барскога надбискупа Андрије Змајевића помаже да реконструишемо развојни пут Бетондићеве песме дугог стиха *Кад је Никола Томановић невјерно убио краља будимскоґа*.[16] О тој песми опширно је писао Владимир Ћоровић.[17] Констатовао је да постоји предање које је 1533. године забележио један млетачки трговац. Предање вели да је, на извору код места Корманли, Никола Херсовић убио краља Вукашина. Мавро Орбин, служећи се забележеним предањем, саопштава већ целовиту причу о Вукашиновој смрти. Вукашин је дошао на извор да се напије воде, а његов слуга, Никола Херсојевић, видео је притом на краљевом врату ланац „ваљда скупоцен” и „убио га стога у том часу”. У песми дугог стиха Вукашина је заменио будимски краљ, а Николу Херсојевића Никола Томановић. У Змајевићевом *Црквеном летопису* одговарајући одељак гласи:

---

[16] В. Н. Љубинковић, *„Црквени летопис” бискупа Андрије Змајевића и народне песме дуґоґа стиха*, Народно стваралаштво, год. VI, св. 28, Београд 1968, 248—252.

[17] Владимир Ћоровић, *Мотиви предања о убиству цара Уроша*, Прилози КЈИФ, I, Београд 1921, 190—195.

„Sam kralj Vukašin prepliva. Bežeći on kad se ustavi na njekoj vodi da se žedan napije, videći mu na grlu Nikola Hersojević njegov dvoranin, jednu zlatnu verigu i na njoj krst velike cijene, radi nje (nevierna sluga) pogubi pri selu Karmanli istoga svoga gospodara".[18]

Опис је близак песми дугог стиха. Не само узвик невиерна слуга! — који као да је истргнут из бугарштице. Узрок убиства, односно повод — готово је једнак. Орбинова прича о златном ланцу допуњена је код Змајевића. Није у питању само златни ланац (вериге), него и скупоцени крст. Песма дугог стиха сажела је повод у „златне криже" (а они, свакако, о нечем висе). Узрок замене Николе Херсовића, односно Херсојевића, Николом Томановићем, биће потпуно схватљив када се прочитају следећи редови Змајевићевог летописа. После Вукашинове погибије, његова деца остану на милост и немилост осталим феудалцима:

„Knez Lazar uze mu Prištinu i Novo Brdo su nekoliko zemlje. Nikola Tomanović, s druge strane, pritište mu sva mesta oko njegove države."[19]

Песма дугог стиха је једноставно заменила презиме убице (име је једнако), презименом човека који је имао велике користи од Вукашинове смрти (Томановић равно Алтомановић).

Сасвим је други разлог руководио певача Бетондићеве песме, или можда самог Бетондића, да Вукашина замени будимским краљем, а да у песми остави обиље појединости које сведоче, недвосмислено, о насилности замене. Имајући у виду не само барскога надбискупа Змајевића, него и друге добре католике: Јозу Бетондића, Ђуру Матијашевића, Филипа Грабовца, Андрију Качића Миошића (и друге) — сматрам да у другачијем светлу треба да се сагледа њихова посленичка активност. Трудољубиво, родољубиво, али надасве богољубиво, сакупљали су, записивали и *прибављали* народне песме и предања. Том приликом су многе песме претрпеле наоко ситне, али суштинске измене. У такве „ситне", али битне промене треба свакако убројити и замену краља Вукашина будимским краљем. Никола Томановић убија будимског краља мучки и из најнижих побуда (да га опљачка). Казна божија је тешка:

Домало се Никола злом болести поболио
И он ти болово напуно девет година.
На Николу доходе попови и калуђери,
Није мого умријети ни се од гријеха исповићет.
Али њему говоре они оци калуђери:
Који год си велики гријех твоме Богу учинио!
Да нијеси погубио кога твога родитеља
Ал' да нијеси погубио твога кума крштеноga?
Бјеше њима тадара све истину повидио
Да је, јадан, погубио краља свога господара,
И бјеше се тадара с грјешном душом раздијелио.

Дискретна propaganda fide. Католичка цензура готово и није дирала песму. Само је извукла један локални обрачун из првобитног скромног феудалног, једнонационалног и једноверског круга и, заменивши краља Вукашина будимским краљем, песму поново вратила народу. Но, у измењеној верзији све има другачији значај и тежину. Ево у Николи Томановићу још једног издајника праве вере Исусове! Као што је деспот Ђурађ, којег песник-католик без милости баца у свој

[18] Према препису *Црквенога летописа* који је начинио др Гавро Шкриванић. Препис се налази у архиву Историјског института САНУ, стр. 1301.

[19] Исто, 1301.

измишљени пакао, крив за погибију краља Владислава и многих „Угричића банова”, за пораз Јанка војводе и фанатичног кардинала Капистрана, тако је и Никола Томановић директно крив за смрт будимског краља. „Невјерне слуге” — мала интервенција, можда управо Бетондићева — и ми сазнајемо да је Николи Томановићу убиство будимског краља „гријех” раван ономе да је „погубио кога свога родитеља” или „кума крштенога”. Међутим, онај ко је извршио ту промену остао је на пола пута. Било је потребно изменити бар неке драстичне детаље, који „боду очи”. Ипак је претерано било оставити будимскога краља жељног подизања православних манастира!

Песме у десетерцу о смрти цара Уроша настале су, чини се, према песмама (данас изгубљеним) о Вукашиновој смрти, а, с друге стране, и у духу сачуваног традиционалног уверења (које чувају неки млађи летописи и родослови, Пајсијево *Житије цара Уроша, Троношки родослов*) да је краљ Вукашин убио цара Уроша (обојица су се упокојили исте, 1371. године, али је Урош умро два месеца после Вукашинове погибије у Маричкој битки). Одјек изгубљених песама о Вукашиновој смрти је и песма *Марко Краљевић познаје очину сабљу* (Вук, II, бр. 56). У овој песми Вукашина убија Турчин, али то чини на води полакомивши се на скупоцену сабљу.

Анализирајући мотиве у предању о убиству цара Уроша, и В. Ћоровић је дошао до закључка да су песме о Урошевој смрти настале након песама о Вукашиновој смрти и делимично под њиховим утицајем.[20]

Упоређивање песама је показало:

а. Песма дугог стиха говори о смрти будимскога краља којег убија неверни слуга Никола Томановић.

б. Орбин и Андрија Змајевић пишу о Вукашиновој смрти. Према њиховом писању, Вукашина, такође на води, убија неверни слуга Никола Херсовић, односно Никола Херсојевић.

в. Вук није објавио ни једну песму о смрти цара Уроша ни у лајпцишком ни у бечком издању *Српских народних пјесама*.

г. Милутиновићева варијанта о смрти Урошевој комуницира са Вуковима и претходи им, али је и боља од њих.

д. Милутиновићева варијанта се у многим детаљима (убиство на води, повод убиства шире узевши) саглашава са песмом дугог стиха из Богишићеве збирке, но, свакојако, представља самосвојну творевину.

Богишић, бр. 45 — *Како Стјепан Јакшић изроби Маргариту, сестру своју, из руке бана Морињскога*; Милутиновић, бр. 7 — *Јакшићи*. Варијанта се находи у *Ерлангенском рукопису* под бр. 129, као и у Вуковој збирци (Вук, II, бр. 95; и Вук (САНУ), II, бр. 82).

Песма дугог стиха је једноставне конструкције. Стјепан пита мајку да ли је икада родила кћер. Ова му одвраћа да је родила Маргариту, али су Турци „ово село поробили” и Маргариту из колевке уграбили. Мајка Јакшића чула је за њу да је робиња на двору бана Морињскога. Чула је, такође, да девојка јако личи на брата јој Стјепана („да је млада дјевојка твоје слике и прилике”). Бан неће да је да на откупе, него хоће да је удоми у свом двору. Стјепан креће у потрагу за се-

[20] В. Ћоровић, *нав. дело*, 194—195.

стром. Долази у Морињ. Код „хладенца” затиче групу девојака. Упита их — за Морињског бана. Одговарају му да он није код куће, него је у пљачки. Описују му банов двор. Стјепан стиже у двор, затиче сестру, која га испрва не препознаје. Он јој се коначно каже и следи препознавање. Беже заједно! Када стигну, њихова мајка не препознаје кћер него мисли да је син довео „вјереницу”. Стјепан мајци све објасни.

Милутиновићева песма *Јакшићи* (*Пјеванија*, бр. 7) веома је дуга. Садржи 397 стихова. Милутиновић ју је записао од Петра Мркаића, „из мјестах Петровићах у Бањанима”.[21]

Турци похарају Небојшу, кулу Јакшића. Стару мајку им коњима изгазе, а сестру уграбе и собом поведу. Ухватио ју је Ага Хасан-ага. Ставља је на коња и креће дому. На путу и њега и коња савлада умор. Турчин застане да одспава и коња одмори. Сестра браће Јакшића, Анђелија, плаче над худом судбином, али једновремено гледа дурбином (!?) околину. Види десетогодишње дете на коњу. Следи детаљ који као да је проистекао из исте културне средине којој припадају и некоје Богишићеве песме дугога стиха. Наиме, и дете и Анђелија се понашају као да се налазе у каквом отменом дворцу, као да дете не јаше на непоткованом коњу, као да није коња зауздао ликом, него златном уздом. Дете се, наиме, Анђелији јавља са пуно поштовања, а ни њу тренутне околности (турска робиња) нису могле битно променити:

Божја помоћ млада Госпојице,
А девојка рода господскога,
Испред њега на ноге скочила...

У разговору који следи Анђелија сазнаје због чега је дете гологлаво, зашто јаше непоткованог коња, ликом заузданог. Дете бежи из Београда, који су Турци освојили. Приликом освајања града Турци су мушкарце побили, а жене повели у ропство. Дете бежи „стојном Дубровнику”. Анђелијина браћа, Стјепан и Димитрије Јакшић, налазе се у Дубровнику. Због тога Анђелија моли дете „лудо и нејако” да њеној браћи однесе „ситну књигу”. У књизи је написано шта се све збило. Детету дарује два дуката и укаже му на обележја помоћу којих ће препознати њену браћу. Дете стиже у Дубровник и проналази Анђелијину браћу. „Ситну књигу” предаје Стјепану. Прочитавши сестрину поруку, браћа одлуче да Стјепан оде у Београд, да обнови дворове и „разговори мајку”, а да Димитрије пође у потрагу за сестром. Разлог оваквој одлуци је у чињеници да Димитрије зна дванаест језика, а Стјепан није изучио школе. Браћа крећу сваки на своју

---

[21] О Петру Мркаићу Сима Милутиновић у коментарима уз песме будимске *Пјеваније* вели:

„Исти је Херцеговац, по имену Петар Мркаић, родом Бањанин из места (вароши негда а данаске села) Петровићах, некњижеван, и не знавши другога језика осим нашег српског; но ка српски знатни витез бити је имао срећу и цијелијем живијем пјесником, а имајући очи и живљење достаточно, при томе и занат. Гори реченога љета пошавши ми у Црну Гору случи се забавити у Котору, и познати тога риедког Срба, од којега препишем те и мнеке још јуначке пјесме. Он ми је сам искрено признавао, да их није собом смишљао, но их у младости својој ког ђе попримао. Недавно се представио и Бог да га прости” (*Пјеванија*, 1833, 12). Милутиновић му додаје у напомени и мали епитаф:

Пјевајући поживио,
Покојно се представио.

О Петру Мркаићу в. и: Р. Меденица, *Наша народна епика и њени творци*, Цетиње—Београд 1975, 118—121.

страну. Након девет година лутања, Димитрије, који је остао без новца па је принуђен да јаше непоткована коња, стиже „преко мора” у земљу Харапску. Ожеднео, приступа води како би напојио себе и коња. На води сусреће девојку која га одговара да учини што је наумио, упозоравајући га да је вода затрована. Упућује га у оближњи град, у којем, вели, нека „госпоја” поји и храни путнике и намернике у здравље браће Митра и Стјепана. Дворе ће лако препознати по златној јабуци на њима и по двема златним халкама на вратима. То су дворови владаоца Харапске земље. Димитрије послуша. Одлази у град и наилази на сестру која га препозна. Митар се прибојава да је дуго време проведено у другачијој, непријатељској средини изменило сестру и да је она можда спремна да га изда. Због тога он, у први мах, негира да је Димитрије Јакшић. Будући да је намах разумела братовљев страх, Анђелија га умирује речима:

Не бој ми се, браће, добро моје,
Још сам, браће, права вјера српска...

Митар се сестри повери. Анђелија нема поверења у Хасан-агу, па брата шаље у механу, дајући му новца како би могао да се напије вина. Она, пак, одреже косу, нагрди лице и тако дочека Хасан-агин повратак из лова. Видевши нагрђену вољену жену, Турчин јој вели да би лакше поднео сазнање да су му Каури земљу заузели него што је такву види. Анђелија му одговара да је дочула да су јој оба брата погинула. Асан-ага јој препоручује да узме колико хоће од његова „небројена блага” и да браћи за душу гради „ладне чесме” и „дуге путове”:

Ладне чесме и дуге путове,
А и ваше по закону цркве...

Анђелија му припреми „господску вечеру”, „а навали вино и ракију” у које је претходно ставила свакојако биље:

Да с’ успава за девет данака...

Потом се Анђелија преоблачи у мушкарца и покупи две „хегбе блага”:

Што два коња носити могаху...

Узима Агиног коња, набављеног у Анадолији, и бежи са братом. На трећем конаку сусрећу Црног Харапа. Сусрет Митра уплаши, али се ипак припрема за одлучујући мегдан. Сестра га умирује говорећи:

Да ако је издалека путник,
Па на двору има кога свога,
Јали сестру, јали стару мајку,
Бога моле да им здраво дође...

Следи препознавање. Црни Арапин заправо није Арапин него њихов брат Стјепан. У лицу је поцрнео од туге и жалости, од далеког и предугог пута. Преокрет је посебно драг Митру. Заједно одлазе мајци у Биоград. Затичу је у животу; грле је и љубе, а мајка их благосиља:

Не могла им наудити сила,
Када су јој жељу испунили,
Вратили се мајци за живота,
За живота свога и њезина.

Вук Караџић је имао две песме о браћи Јакшићима који ослобађају сестру из ропства. Обе песме су објављене након лајпцишке *Пјеванције*. Песма *Јакшићима двори похарани* (Вук, II, бр. 96) није обелодањена у лајпцишком, него тек у бечком издању *Српских народних пјесама*. Њена слабија варијанта, под једнаким насловом, штампана је у оквиру Академијиног издања *Српских народних пјесама* из необјављених рукописа Вука Стефановића Караџића (Вук, САНУ), II, бр. 82.

Познатија и неупоредиво боља песма везује браћу Јакшиће за Ужице. У том граду, док пију вино, пристигне вест да су им двори похарани, стара мајка коњима прегажена, сестра одведена. Јакшићи похитају у Београд и тамо „мало нашли у животу мајку". Испитују ју је како су изгледали људи који су им одвели сестру. Мајчин одговор је кратак, али прецизан:

Врани коњи, а црни јунаци,
Отидоше право низ Дунаво...

Јакшићи крећу у потрагу за сестром. Три године без успеха тумарају Арапском земљом. Четврте године се растају. Богдан Јакшић се враћа у Београд, а трагање наставља Дмитар Јакшић. На води Ступици угледа четири робиње. Тражи воде, али га оне одговарају и одбијају казујући му да та вода није добра за јунака (ваљда се због тога и назива Ступица). Препоручују му да се воде напије у чаршији, у дворовима Арап-аге. Ту сестра Јакшића напаја ожеднеле путнике:

А за здравље двају браће своје...

Дмитар одлази у чаршију и налази у њој дворе Арап-аге. Сестра га већ издалека препозна, али није посве сигурна. Брат јој се каже. Дмитар одлази у механу механџије Јове да се напије вина. Сестра Јела дочекује Арап-агу. Арап-ага је пита што јој нико од рода не долази. Јела му одвраћа:

Колико је небо од земљице,
Толико је и мој род од мене...

На то Дмитар (који све то гледа и слуша) пење се на чардак и мачем одсече главу Арап-аги. Посече и двоје Арапчади. Сестра моли за живот најмањег Арапчета:

Немој, брате, овога малога,
Жа ми га је, ако је и црно...

Дмитар прихвати сестрину молбу. Покупе благо и коње. Беже. На води Ступици процвили „црно Арапче". Дмитар моли сестру да му га преда, како би га ујак забавио. Сестра му га, не слутећи ништа, даје. Дмитар је, пак, одлучио да дете убије:

Растави му главу и рамена,
Па га баци у воду Ступицу...

Очајна сестра га пита за разлог свирепости; из ње проговара природни, исконски нагон мајке:

Жа ми г̄а је, ако је и црно,
Јер сам њег̄а од срца родила...

Дмитар одвраћа да ће је браћа боље удати и да ће у будућем браку изродити и бољи пород. Убиство детета правда лаконском констатацијом:

Од зла рода нек нема п̄орода,
Од зла п̄сет̄а нек нема ш̄т̄енет̄а...

Варијанта која се затекла у Вуковим необјављеним рукописима слаба је и смушена. У тој песми браћа Јакшићи служе цара Отмановића. Касније се испостави да се цар Отмановић зове Лазар (?!). Ту сазнају да су им двори похарани (на сличан начин и Марко сазнаје да му је дворе похарао Мина од Костура), благо однето, а сестра заробљена. Одвео ју је Ливан-паша. Касније ће се Јела наћи, не зна се ни како ни због чега, код Јаше, односно Јашара Капетана. У потеру креће Дмитар Делијашић (Дели-Јакшић). Име другог брата се не наводи. На води затиче тридесет „бјељарица" које беле платно. Од њих сазнаје где су дворови Јаше-капетана. Сусреће сестру. Препознају се. Договарају се о бекству. План бекства начини Јела. Она вели да се сачека да пође „паша у душеку спават". Више није јасно шта се у међувремну догодило са Јашар-капетаном.[22] Брат и сестра узимају коње и три товара блага и беже мајци.

У *Ерлан̄генском рукоп̄ису* нема песме о похараним дворима браће Јакшића. Интересантна је песма бр. 129 о Потолић Богдану. Песма пева како Богдан пита мајку због чега му није родила брата или сестру. Она му објашњава да је родила кћер, али су ову уграбили Турци. Сестра му се налази код Аријадин-војводе. Богдан налази сестру. Препознају се. Сестра га почасти. Даје му изобиље вина, ракије и малвасије. Богдан се опије, а сестра га свеже. Аријадин војвода, по повратку из лова, хоће Богдана да убије. Нуди му да сам изабере смрт. Богдан тражи да га свезаних ногу поставе на коња, да му у руке дају сабљу, а да на њега навали војвода са тридесет Турака, те да га исеку на череке. Аријадин војвода то прихвати. Међутим, Богдан их све посече. Преобуче се у одело зета, Аријадин-војводе. Такав оде сестри. Она га не препознаје него, мислећи да је то њен муж — тражи главу братовљеву. На то јој Богдан извади очи, а сестрића баца у ватру: „оно турско кољено проклето". На крају одлази мајци у бијело Загорје.

Делови песме показују одређену комуникацију са Богишићевом песмом дугог стиха, са Милутиновићевом песмом, као и са варијантама које се находе код Вука. Реч је о похараним дворовима и одведеној сестри. Крајњи обрачун са сестрићем посебно је близак крају песме из Вукове рукописне оставштине.

Варијанта у збирци Бранка Мушицког, *Два Јакш̄ића и сест̄ра им Јела*,[23] представља занимљиву компилацију. Реч је о песми која је очигледно настала према познатим песмама из Вукове збирке: *Јакш̄ићима двори п̄охарани, Бановић Ст̄рахиња*. У „кратком рачуну ових пјесама" Мушицки напомиње да је песму о Јакшићима забележио од Леле, удовице Павла Ђорђевића, родом из Пећинаца. Удата је била за реченога Павла, наредника у Прву. То је село у Војничкој краји-

---

[22] Песма је смушена од почетка до краја. Има се утисак да ју је записивао човек који није разумео апсолутно ништа. Не разабирајући садржај, нити основну нит радње, није се усуђивао да интервенише, али ни да се додатно обавести, ни у случајевима у којима је било јасно да је певач све измешао и побркао.

[23] Б(ранко) М(ушицки), *Срп̄ске народне п̄јесме*, Панчево 1875, бр. 53.

ни, Митровачкој регименти, село од осамдесет четири куће и до хиљаду душа.[24] Браћа Јакшићи од Кумрије робиње сазнају да су им двори попаљени, мајка је коњима изгажена, а сестра Јела одведена. Траже од цара да их пусти да нађу сестру. Он им вели, као Југ Богдан Бановић Страхињи:

Не будал'те две војводе бојне,
Лепше ћу Вам саградити дворе,
Стара мајка подобна је била,
Сеја Јела ноћила са Турком,
Па се Јела преволела Турком.

Ипак измоле од цара дозволу да пођу у потрагу за сестром. Стефан вели Дмитру да не иду заједно, јер он не зна турски језик. Боље је да Дмитар иде сам. Дмитар стиже до неке воде, на којој сусреће три робиње. Тражи воде да се напије, а добија одговор да је вода затрована и да продужи до града Кара-Окана. У Кара-Окану опет сусреће Кумрију робињу (но, свакако, другу Кумрију). Од ње сазнаје где ће наћи сестру. Договори се с њом о бекству. Јела отрује бега код којег је била; обуче бегово одело и са братом бежи. Стража (турска и каурска) „препознаје" у њој Алај-бега. И једна и друга стража се интересују куда се упутио Алај-бег. Одговор је исти: заболео га је зуб, па иде у Београд, код берберина да му зуб извади. Стижу дому. Међутим, када се нађу на окупу — падну мртви. Сахране их скупа а из њихових гробова за недељу дана изникну два бора „и мед њима зелена борика".

Варијанта из Шаулићеве збирке[25] настала је под утицајем песме из Вукове збирке — *Јакшићима двори похарани*, а видни су и утицаји других песама, међу осталима и песама из *Пјеванције.*

Упоређивање песама о похари двора браће Јакшића и заробљавању њихове сестре показало је да:

а. Песма дугог стиха из Богишићеве збирке и песма из *Пјеванције* имају додирних тачака. Десетерачка верзија има знатно више детаља и радња се другачије развија.

б. Песма бр. 7 — *Јакшићи*, из Милутиновићеве *Пјеванције*, најстарија је штампана песма о похари двора браће Јакшића.

в. Песма *Јакшићима двори похарани* објављена је тек у другој књизи бечког издања *Српских народних пјесама*.

г. Песма из *Ерлангенског рукописа* бр. 129, мада се не односи на браћу Јакшиће, показује и старост и распрострањеност мотива о потрази

---

[24] *Исто*, 3.

[25] Новица Шаулић, *Српске народне пјесме*, Београд 1929, бр. 32. О сакупљачком раду Новице Шаулића в. Р. Меденица, *Наша народна епика...*, 287—305. Меденица сматра да је Шаулић свесно предузео знатне интервенције у песмама, које је штампао, а био је убеђен да је Шаулић и начинио многе по угледу. Мислим да је такав став погрешан. Меденица је несумњиво показао не малу зависност песама Шаулићеве збирке од песама Јоксима Новића Оточанина, Гаврила Ковачевића, Богољуба Петрановића. Међутим, у време када Шаулић сакупља народне песме — казивање и певање народних песама постало је уносан посао. Певачи и казивачи су махом писмени људи, главе су им препуне песама из Вукове збирке, *Пјеванције*, Петрановића итд. Књиге Јоксима Новића Оточанина и Гаврила Ковачевића не само што су се много читале, него су се и наизуст знале и казивале. Тако су наображени певачи и казивачи користили, преузимали туђе стихове, користили туђе мотиве, прихватали делове садржаја. Виновници су смешних и склепаних песама, које су се нашле у Шаулићевој и, на пример, Кашиковићевој збирци.

за заробљеном сестром. Крај песме, убиство сестре и сестрића, практично се поклапа са познатом Вуковом песмом.

д. Песму из *Ерлангенског рукописа* са Вуковом песмом повезује и име Богдан. У *Ерлангенском рукопису* јунак је Богдан Потолић, а у Вуковој Богдан Јакшић. Ова подударност показује да је Вукова песма била надахнута на истом врелу, на истом или суседном географском подручју.

Богишић, бр. 76 — *Како Иван Војихновић доби оклад у Котору*; Милутиновић, бр. 123 — *Оклад*;

Песма дугог стиха *Како Иван Војихновић доби оклад у Котору* (Богишић, бр. 76) припада тзв. дубровачком рукопису. Припада кругу песама које је записао Ђуро Матијашевић. Остала је незавршена. Има само тридесет три стиха. Варијанте ове песме у: Милутиновић, бр. 123; Вук, Пјеснарица (1814), Вук, II, бр. 36, као и Вук (САНУ), II, бр. 47. У *Ерлангенском рукопису* нема одговарајуће песме.

У песми из Богишићеве збирке Иван Војихновић се са провидуром которским опклади да ће буздованом тешким три оке пребацити которску цркву, седамнаест аршина високу. Дозволу за тај чин тражи од дунда Ивана Црнојевића из Црне Горе. Није сасвим јасно због чега је ова дозвола Ивану Војихновићу потребна, па ни због чега је тражи баш од Ивана Црнојевића.[26] Ивану Црнојевићу поручује да ће, ако цркву не пребаци буздованом, дићи руку на себе. Иван Црнојевић му да тражено допуштење. Иван Војихновић цркву пребаци буздованом, али буздован са друге стране цркве падне на некаквог „малог властелинчића" и убије га. Ивана бацају у которску тамницу. Из тамнице Иван пише у Црну Гору, дунду Ивану Црнојевићу, да је добио оклад, али му је притом „лоша срећа прискочила" (занимљиво је да није употребљена синтагма: худа срећа, омиљена у песмама дубровачког рукописа). На овом месту песма се прекида.

Позната песма из Вукове збирке *Милош у Латинима* штампана је први пут у Вуковом првенцу, у *Малој простонародној славено-сербској Пјеснарици* 1814. године, у одељку „песме мужеске", под бр. 1, а под другачијим насловом — *О Милошу Обилићу*. Следећи пут је песма штампана у другој књизи бечког издања под бр. 36, под насловом *Милош у Латинима*. Песма садржи 114 стихова.

Милош Обилић је дошао у Латине да купи харачe. Латини се хвале црквом Димитријом. Милош, заузврат, наводи дуг списак српских манастира (међу којима нема Милешеве). На крају са потцењивањем вели да би цркву Димитрију пребацио тешким буздованом. Латини сумњају у то и кладе се у хиљаду дуката. Милош баца буздован високо у облаке. Приликом пада на земљу буздован удара у банов двор, убија му два сина и „четири морска ђенерала и дванаест велики властела". Латини бацају Милоша у тамницу. Овај, преко Косте Циганина, пише кнезу Лазару тражећи помоћ. Да би свој положај исказао што тачније, али и трагичније, пише „крвљу из образа". Кнез Лазар се одазива Милошевом позиву. Прети Латинима да ће на њих подићи Србе и Мађаре ако Милоша не ослободе. Латини, уплашени, ослобађају Милоша.

Слаба варијанта објављена је у Академијином издању *Српских народних пјесама из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића* у другој књизи под. бр. 27 и под насловом *Милош Обилић и дужд Млечанин*. Постоје извесна одступања (песма је предуга, има 164 стиха).

---

[26] У савременим документима има извесних елемената који би, чини се, могли да припомогну тумачењу песама о опклади Ивана Војихновића са которским провидуром, но, о томе ће бити речи другом приликом.

Двојица јунака праве тешке буздоване: Милош Обилић и пријатељ му Грујо Оливер. Милош прави тежи буздован. Долазе испред Милешевке цркве. Грујо Оливер је задивљен висином грађевине, сматрајући да ју је немогуће топузином пребацити. Милош сматра да су Раваница и света Софија веће, а он је пребацио обе. Разговор пријатеља чује дужд Млечанин и предлаже опкладу. Милош пребацује топузом цркву. Топуз пада на дуждеве дворе, убија му супругу и дете у колевци. Дужд Милоша опије, па затим нареди да се Милош окује и баци у тамницу. Милошев пријатељ се даље у песми не помиње. Милош тражи помоћ од Циганина, односно тражи да овај цару пренесе молбу за помоћ. Молба стиже до цара. Цар дужду запрети да пусти Милоша и да му преда добијену опкладу. У противном, он, цар, ће га напасти, попалити му дворе, а све што ватра пропусти да уништи — докрајчиће сабљом. Уплашени дужд пушта Милоша на слободу, даје му опкладу и још напомиње да дође код њега када му понестане новца. Милош одлази, а дужд остаје да гради чардаке.

Песма у *Пјеванији*, бр. 123 — *Оклад* — записана је од Перована Марушића, из Дабојевићах, села у Бјелопавлићима. Песма садржи 143 стиха.

У Призрену цар Шћепан разговара са војводама. Вели им да су Срби саградили многе лепе манастире, али у њима недостају крстови и иконе. Пита ко је спреман да ђемијом (лађом) отплови у Млетке и тамо добави крстове и иконе. Сви осим Милоша Војиновића сакривају поглед. Милош одлази у Млетке. Тамо проводи три године. Толико времена се у Млецима израђују наручени крстови и иконе. На повратку, бура одбаци Милошеву ђемију у которску луку. Бан од Котора посети ђемију. На њој види дивне крстове и иконе. Одушевљен, вели да би такви крстови и иконе били лепи и за которску цркву св. Трипуна, а камоли за срспке манастире. Милош му гневно одговара да су Милешева, Сопоћани, Студеница, Ђурђеви ступови („у Лугови") и Морача црква лепши од св. Трипуна. Посебно су Дечани лепши. Додаје да ће њихову цркву топузом пребацити. Опкладе се. Милош успешно пребаци цркву, али топуз падне на дворове которског бана и у њима убије банову љубу и „два близанца сина". Милоша међу у тамницу. Овај тражи помоћ од цара Шћепана. Цар се одазива позиву. Захтева од которског бана да одмах пусти Милоша из тамнице, да му поврати крстове и иконе и да му придода пратиоце, који би присуством гарантовали Милошеву безбедност. Упозорава да ће, ако га бан не послуша, скупити војску и похарати Котор. Крај претње тиче се могуће судбине самог бана:

А тебе ћу жива уфатити.
Па помисли како ће ти бити...

Након претње у којој онај коме се прети треба да замисли муке које су управо њему најтеже — которски бан ослобађа Милоша.

Упоређивање песама о Ивану Војихновићу, односно Милошу Војнићу, односно Милошу Обилићу и његовој опклади да ће цркву пребацити топузом, показује релативну самосталност свих варијаната, али уз много заједничких одлика:

а. У Богишићевој и Милутиновићевој песми место збивања је Котор; позната варијанта из Вукове друге књиге говори о Латинима, а рукописна Вукова варијанта о Милешеви цркви и месту Милешеви.

б. Бацању топуза преко цркве, у свим случајевима, претходи опклада.

в. Кобне последице бацања приближно су сличне. Изузетак је песма дугог стиха у којој буздован убија само некаквог „малог властелинчића”. У песмама из Вукове збирке, као и у песми из *Пјеванције* — страдава најближа својта кладиоца, Милошевог опонента. У познатој Вуковој песми *Милош у Латинима* жртве су два банова сина, четири морска генерала и дванаест великих властелина. У рукописној варијанти — љуба дужда млетачкога и син у колевци, а у *Пјеванији* гину банова љуба и два банова сина.

г. Пребацивање топуза преко цркве понајбоље је образложено у песми *Оклад* из Милутиновићеве збирке.

д. Иако је песма *Милош у Латинима* обелодањена још ране 1814. године, Милутиновић своју варијанту није редиговао према Вуковој. Осим што чува сећање на архаичније презиме јунака песме, варијанта у *Пјеванији* нема, као ни Богишићева бугарштица, посредника (гласника) између затвореног Ивана и цара.

Богишић. бр. 7 — *Марко Краљевић и Мињa Костуранин*; Богишић, бр. 86 — *Попијевка Краљевића Марка кад је Михну Костуранина погубио и Костур освојио*; Богишић, бр. 87 — *Опет Марко и Мињa, али иначе* Милутиновић, бр. 37 — *Мина и Марко*, Милутиновић, бр. 66 — *Два калуђера*.

Познати епски сукоб Марка Краљевића и Мине од Костура, односно мотив о прерушеном супругу који ослобађа жену из ропства и убија њеног отмичара — опеван је у многим епским јуначким песмама испеваним у десетерцу, као и у једној песми дугог стиха.[27] Због намене овог текста, размотрићемо искључиво најстарије записе: Богишић, бр. 7 (песма дугог стиха), бр. 86 и 87; Вук, II, бр. 62; Милутиновић, бр. 37 и бр. 66. Овоме кругу, по распрострањеном уверењу, припада и песма из рукописног зборника Анте Алачевића.

Песме о Марку Краљевићу и Мињи од Костура имају заједничку окосницу радње. Мина је у Марковом одсуству похарао његове дворове, опљачкао их, стару мајку коњима изгазио, а Маркову љубу са собом повео. Марко се налази код турског цара (разлози нису једнаки). Одбија цареву понуду да га утеши и умири (изградњом нових дворова, још лепших; давањем блага; венчањем са лепшом девојком). Прерушен у калуђера одлази у потрагу за љубом, односно за Мином (у неким песмама Марка прате Турци јањичари, тридесет или тристо, прати га и побратим Турчин; у другима, пак, Марко у потрагу иде сам). Марко налази Мину, убије га и жену ослобађа. У неким варијантама убијању Мине не претходи „ситно калуђерска игра” Маркова. У појединим песмама се истиче да Мина са Марковом љубом до тог часа (до сазнања да је Марко негде далеко умро и да је погребен) није имао ништа.

Песма дугог стиха *Марко Краљевић и Мињa Костуранин* (Богишић, бр. 7) припада једном од бокељских рукописа, тзв. загребачком (рукопис бр. 638).[28] Пе-

---

[27] Мора се имати у виду да за варијанту из Богишићеве збирке нису знали ни Вук Караџић ни Сима Милутиновић. У зависном односу могла би да стоји искључиво Милутиновићева варијанта према Вуковој. Међутим, песма из Милутиновићеве збирке ближа је песми код Богишића, чиме аутоматски добија посебну самосвојност и аутентичност.

[28] Б. Крстић, *Индекс мотива*, 606, бр. 48.

сма садржи 160 стихова. Започиње трима вестима („три су гласа допанула") које стижу Марку Краљевићу. Угарски краљ позива Марка да га венча са краљицом, војвода Јанко га зове да му крсти сина, а турски цар га позива у Цариград (не Стамбол!), јер му је „од потребе". Упитана за савет, Маркова мајка вели сину да прво венча угарског краља, потом да Војводи Јанку крсти сина, а најпосле да оде цару. Марко тако и учини. По доласку цару сазнаје да овај води борбу против Арапа. Ту Марко ратује три године. Четврте године дознаје да му је Мина Костуранин дворце оробио, спалио, а мајку и љубу одвео. Цар му нуди војну помоћ, али под условом да му Марко још ту, четврту годину, помаже у борбама против Арапа. Марко одлази у потеру и потрагу сам. Прво одлази у Свету Гору, где се преоблачи у калуђера. Сабљу скрива под мантијом. Преобучен одлази у мађарску земљу, на дворе Миње Костуранина. На молбу Маркове заробљене љубе („која мужа одмах не препознаје"), Миња Костуранин прихвата црног калуђера на коначиште. У току вечере Маркова љуба на калуђеру примети Марков „бијели кожух" и препозна га. На питање одакле му кожух, „прецерни калуђер" одговара да је Марко преминуо у њиховом манастиру, па му је тако остао кожух. Маркова љуба се на то заплаче, а бесан Миња Костуранин је ошамари. Долази до провале Маркова гнева:

У Марка ти трепукну то јуначко живо срце,
Доброга јунака,
Испод мантије потражи ту јуначку бритку сабљу,
Главицу ти осијече мађарскоме војеводи,
Турчину јунаку...

Марко покупи благо, Мињине дворе спали и:

Здраво Марко изјезди из лијепе мађарске земље.

Чини се да се подразумева, мада то није изриком наглашено, да Марко са собом води и љубу.

У Богишићевој збирци налазе се и две десетерачке песме о Марку Краљевићу и Мини од Костура. Обе потичу из тзв. дубровачког рукописа. Прва, *Попијевка Краљевића Марка, кад је Михну Костуранина погубио и Костур освојио* (Богишић, бр. 86), а друга *Опет Марко и Мања али инако* (Богишић, бр. 87).

Попијевка Краљевића Марка кад је Михну Костуранина погубио и Костур освојио садржи 199 стихова. Започиње двема вестима („двије књиге"), које за време обеда пристижу Марку. Прва је од цара, који Марка позива да предводи царску војску у рату ротив Арапа. Другу шаље Михна Костуранин. Сазнао је да Марко треба да иде на цареву војску, па прети да ће му, у одсуству испалити дворе и „одвести љубу за робињу". Мајка саветује Марка да и поред Михнине претње оде цару. У случају да Михна и оствари претњу, вели она, „цар ће ти друге дворе оградити". Марко на челу цареве војске побеђује Арапе. Међутим, након победе сазна да му је Михна дворе спалио и љубу одвео, Цар му нуди благо, земље, градове, многе робиње, нове дворове. Марко од цара тражи три стотине јањичара да њиховом помоћи освоји град Костур. Цар га упозорава да је он, цар, сам безсупешно опседао Костур три године. Ипак му даје тристо јањичара. Ту је и Марков побратим („име му се не наводи"). Марко се одлучује да Михну победи лукавством. Јањичарима наређује да се преобуку, да навуку „влашке бјелачине":

Под бијелачку корду припашите,
А у руке оштре косјериће...

Преобучени треба да оду у Костур град и тамо да се запосле као надничари. Након тога треба да траже светогорског оца калуђера под изговором да им је Баша, предводник, тешко поболео. Све се учини како је Марко рекао. У међувремену Марко се у Светој Гори преобукао. Начинио се црним калуђером. Узео је име „Старац".

Прерушени Марко стиже међу лажне надничаре и Башу „самири". Одлази у Михнин двор не би ли шта добио. Маркова љуба почне да плаче препознавши Марковог коња. Михна јој удара „заушницу". Радознало пита прерушеног Марка одакле му коњ. Лажни калуђер вели да је Марко тако изранављен у војни против Арапа да је од рана умро. Он, калуђер, га је сахранио и тако му је остао Марков коњ, топуз и „димискија корда". Михна је пресрећан чувши вест и прерушеном Марку даје сто златника на име муштулука. Поднапит, Марко затражи да заигра „лако калуђерски". Од Маркове игре кула се из темена љуља. Михна му вели да је штета што је мантију обукао, јер би, у противном, био „голем јунак". Марко потегне сабљу, позивајући Михну да исто учини. Започиње борба. Марко не може да посече, нити да рани Михну, јер је овај „каменит до паса". Долеће му у помоћ „планинкиња вила". Саветује му да Михну удара по ногама. Када Марко то учини, Михна пада „на земљицу". Марко му одсече главу, посече и тридесет Коштурана, а Михнине дворе попали. Ни овде се не говори шта је учинио са својом љубом.

Песма *Опет Марко и Миња али инако* садржи 114 стихова. Започиње на царевом двору. Цар пита Марка зашто није био на дивану претходног дана. Марко одвраћа да му није било до тога јер му је Миња Костуранин оробио и попалио дворе, покупио благо, а љубовцу „за робље повео". Султан га теши нудећи му „три села харача" на три године. Нуди да му „љепше огради дворове" и даје му коју хоју од тридесет султанија. Марко одбија. Тражи тридесет јањичара са којима може да крене на Костур. Марко себе и пратњу преобуче у светогорце калуђере. Такви стижу до Костура града. Следи помало неуобичајена, реалистичка епизода, која нема никакве везе са самом радњом. Наиме, „калуђери" пред вратима Костура града наилазе на децу солдатине.

И меће се камена с рамена...

Ту „децу солдатине" калуђери упитају за Мину, а ови их Мини најављују и код њега уводе. Маркова љуба препозна коња и пита калуђере одакле им коњ. Да ли га је Марко продао или га је након смрти оставио? Калуђери јој одговарају да је Марко мртав. Љуба Маркова на ту вест заплаче, а разљућени Миња је ошамари тако снажно да јој три здрава зуба „излеће". Марко на то потрже сабљу и прво Мињи одсече руку („којом је љубу ударио"), а затим му одсече и главу. Мињине дворе ороби, огњем попали, љубу са собом поведе, а кључеве од града Костура однесе цару.

Позната песма из Вукове збирке, *Марко Краљевић и Мина од Костура*, II, бр. 61, обелодањена је први пут тек у другој књизи бечког (а не лајпцишког!) издања. Песма је дуга. Има 336 стихова.

Марку, док вечера са мајком, стижу три књиге. Прва је књига из Стамбола града. Цар Појазет позива Марка у војну „на арапску љуту покрајину"; друга књига је из Будима, од будимског краља, који Марка позива „на кумство вјенчано"; трећа књига је од Сибињанин Јанка и у њој је позив Марку да Јанку крсти два нејака сина". Мајчино размишљање је карактеристично и занимљиво:

У сваће се иде на весеље,
На кумство се иде по закону,
На војску се иде од невоље:
Иди, синко, на цареву војску;
И Бог ће нам, синко, опростити,
А Турци нам неће разумјети.

Марко прихвата мајчин савет и у пратњи слуге Голубана одлази на цареву војску. Претходно упозорава мајку да се чува Мине од Костура, са којим је у завади. На путу Марко усни пророчки сан: да му је Мина од Костура похарао и попалио дворе, мајку коњима изгазио, а љубу заробио. Голубан га умирује уобичајеном фразом:

Сан је лажа, а Бог је истина...

Следећи део песме посебно је код Вука развијен. Наиме, војска из Цариграда креће „на арапску љуту покрајину". У почетку је поход веома успешан. Један за другим падају четрдесет и четири града. Међутим, код Кара-Окана царска војска је заустављена у напредовању. Борбе, без правог резултата, трају три године. Завидни Турци Марка опадају цару: да овај мртвима одсеца главе и тако се представља јунаком. Марко дочује интригу и, као Ахил у Илијади, разгневи се и одлучи да се више не бори. Цару вели да му је слава, „крсно име, лијепи данак Ђурђев" и да хоће да је прослави са пријатељима „по закону и по обичају". Цар пушта Марка и побратима му Алил-агу. Следећег јутра, видевши да у турској војсци нема Марка, „стража од Арапа" обавештава и бодри арапску војску:

Сад навали, љута Арапијо!
Нема оног страшнога јунака
На шарену коњу великоме...

У току три дана арапска војска наноси тешке губитке царевој војсци. Из дана у дан цар покушава да приволи Марка да поново узме учешће у борби, али без успеха. Марко се одлучује да крене у борбу тек четвртог дана. Његова појава уплаши „стражу од Арапа". Она о виђеном обавештава арапску војску, али помоћи нема. Марко сам решава исход битке, али допадне и многих рана (седамдесет). Цар му даје новац за лечење и вино. Марко се опорави тек када пристигне вест да су му двори похарани, мајка изгажена, а љуба одведена у ропство. Цар му нуди дворе нове, као што су царски, уместо отетог блага нуди му да га именује харачлијом. Вели и да ће му бољу љубу довести. Марко све одбије. Тражи тристо јањичара. Јањичарима саветује да у Костур оду да аргатују, да јефтино раде винограде. Вели да ће им се он придружити касније. Одлази у Свету Гору где се причести и исповеди „јер му је многу крвцу учинио". Облачи калуђерско рухо и пушта црну браду до појаса. Прерушен, одлази у дворе Мине од Костура. Мина га пита одакле му коњ. Марко одвраћа да је био у царевој војсци „а на арапској љутој покрајини". Тамо је сусрео Марка Краљевића. Како је Марко тамо погинуо, калуђер га је сахранио по закону и обичају. Коња је добио за подушје. Мина одушевљено слуша вест на коју, каже, чека девет година. То је желео да чује, па да се слободно венча са Марковом љубом. Тражи од прерушеног Марка да га, као калуђер, венча. Марко то и учини. Мина наређује новој супрузи да донесе три купе дуката како би даровао калуђера. Она, поред дуката, доноси и „зарђалу сабљу". Марко узима у руке сабљу. Тражи дозволу да заигра „ситно калуђерски". Добивши дозволу, заигра тако да се чардак из темеља тресе. Одсече

Мини главу, па позове јањичаре да навале. Похарају и попале Минине дворе, а Марко љубу собом поведе.

У Милутиновићевој *Пјеванији* находе се две песме које, у овом случају, могу бити инетересантне. Прва, *Мина и Марко* (Милутиновић, бр. 37), записана је од слијепца Гаше Ришњанина у Котору. Она је у директној вези са темом, односно са мотивом о којем је овде реч. Друга, *Два калуђера* (Милутиновић, бр. 66), забележена је од малог Брацана Козарчића из Бијелопавлића. Песма кореспондира са познатом темом о епском сукобу Марка Краљевића и Мине од Костура искључиво у делу у којем је реч о прерушавању у калуђера у циљу ослобађања и погубљења кривца. Песма о заробљавању Приморца Алексе и напор Старине Новака, Ајдук Радивоја и Новаковог Грујице да друга ослободе припада иначе, несумњиво новијем, тзв. хајдучком кругу песама. У овом случају занимљива је једино због тога што њено присуство у *Пјеванији* показује да је прерушавање јунака у калуђере био релативно популаран и употребљаван мотив. Песма *Мина и Марко* (Милутиновић, бр. 37) садржи 248 стихова.

У часу када Маркова мајка сину служи вино пристижу три књиге. У првој Марков поочим, турски цар, позива Марка у Стамбол. У другој краљ Матијаш тражи од Марка да га венча са краљицом, а у трећој Мина Џидовина опомиње Марка да ће му, ако оде на војску, дворе похарати, љубу заробити, мајку „потиснути", а благо однети. Мајка саветује Марка да оде право цару у Стамбол. Но, Марко се са тиме не слаже, сматрајући да

Старија је Божа неґ' царева...

Оде у Будим и тамо венча краља и краљицу. Проведе у весељу недељу дана. Након тога одлази у Цариград (овог пута не стоји Стамбол). Тамо му стиже вест да му је Мина похарао дворе. Пожали се цару. Тражи од цара тридесет Турака и свога побратима, Агу Бели-агу. Цар покушава да га одговори, говорећи му да је он сам, цар, са силом и ордијом опседао Костур седам година, али није успео:

...ни врата видети,
А камо ли да примујем града...

Предлаже му да се окане борбе против Мине. Он, цар, даће му блага колико је потребно, саградиће му лепше дворе и оженити га лепшом љубом. Марко одбија све али не уз уобичајена образложења да новац неће, јер се овај узима од сиротиње; неће нове дворе, јер их сиротиња кулуком гради, а неће ни другу жену поред сопствене. Он све понуде одбија кратком репликом, након које више нема разговора:

Јадни мени, царе, разґовори!
А ђе ће ми јуначка срамота...

Цар му даје тридесет Турака и побратима Агу Бели-агу. Марко Турке преоблачи. Свлачи им њихове зелене доламе, а навлачи „гогачке хаљине" и обува „гогачке опанке". Уместо оружја ставља им на рамена куке и мотике. Марко зором одлази у цркву. И он свлачи зелене хаљине, замењујући их калуђерском мантијом и калуђерском капом.

Сабљу скрива под мантијом. Преобучени стижу до града Костура. Ту се раздвајају. Ага Бели-ага остаје са тридесет Турака пред вратима Костура, а Марко одлази сам у дворе Мине Џидовине. Сусреће га „танахна робиња" и пита одакле му Маркови коњ и сабља. Прерушени Марко јој одговара да је Марко преминуо „под Багдадом градом бијелијем". Сам га је, вели, сахранио, а коња и

сабљу добио је за подушје. Робиња се заплаче. У том тренутку наилази Мина и, видевши је како плаче, удара је и:

Два јој здрава саломио зуба...

Марко га прекори што туче робињу. Мињa му се на то пожали да је робињу довео „има и нећељу дана" а још није „јој лице обљубио". То се спрема да уради те вечери. Мина и Марко пију ладно вино на Мининој кули. Мина запажа да калуђер пије „исувише добро", па и гласно примети прерушеном Марку да пије као да је рода Марковога. Марко исприча причу, коју је већ казивао Мининој робињи, односно својој љуби. Мињa му за муштулук дарује сабљу, која ваља пола царева града. Након времена Марко тражи дозволу да заигра „кротко калуђерски". Мињa опомиње Марка. Марко потегне сабљу и одсече му главу. Учини јуриш и посече „што је мушко, али женско било", уграби Минину љубу, а ослободи своју. „Док не прими од Костура кључе" Марко посече још многе мушкарце и жене. Побратиму Марко дарује Минину љубу, уз савет да је потурчи и да се њоме ожени. Кључеве Костура носи Отмановић цару у Цариград. Цар му нуди различите награде, али Марко вели да једино жели да пије вино. Цар му на то дарује сто дуката. Марко понуђени новац са гнушањем одбија, јер, како вели:

А што ће ми стотина дукатах?
Не би, Марко, ни брка сквасио!

Цар нареди телалима да разгласе да Марко има право да бесплатно пије вино по механама. Увек жедни Марко исцрпи брзо залихе вина и тако:

Стаја Марко за годину данах,
У Цариград вина нестануло...

Песма из рукописног зборника Анте Алачевића[29] саопштена делом препричавањем, делом у одломцима у другој књизи *Hrvatskih narodnih pjesama* у издању Matice hrvatske истоветна је са песмом *Мина и Марко* из Милутиновићеве *Пјеванија*. Ова чињеница указује на неопходност упоређивања старијег Алачевићева зборника *Пјеванијом*.[30] Могуће је да је реч о коришћењу истоветног а заједничког, писаног извора. Међутим, склонији сам да верујем[31] да је Анти Алачевићу једноставно послат препис песме бр. 37 из државног црногорског алманаха *Грлица* за 1838. годину (то је вероватније, него да му је препис послат из лајпцишке

---

[29] О садржају тзв. загребачког рукописа бр. 638 в. Н. Љубинковић, *Народне песме дугога стиха*, Књижевна историја, 16, Београд 1972, 597. Садржај је саопштен према списку који је начинио Валтазар Богишић припремајући за штампу другу књигу песама. Друга књига песама је остала у рукопису. Ново издање Богишићеве прве књиге, као и рукописа који су чинили другу књигу, припремио је критички Мирослав Пантић.

[30] Види: *Hrvatske narodne pjesme*. Skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme. Knjiga prva. Zagreb 1896, XII: Alačević Ante i Miroslav — dva zbornika — stariji i mlađi: I *Junačke i ženske pjesme*. Примедба вели: „Има међ њима и умјетних. У старијем, италијанским правописом писаном зборнику I (писмар народни сакупио Анте Фрањин Алачевић из Дрвеника, рођен 1780, умро 1856 (168 пјесама, а у млађем II 365 пјесама — за сваки дан у години, прим. Н. Љ.), али су многе из старијега преписане. Скупљене су пјесме између 1820. и 1860. године у Макарском приморју и околини неретљанској, вргорској, имотскох и омишкој, на отоцима Брач и Хвар, у Боки Которској (Столиво, Прчањ, Мула, Рисан и Пераст) и Дубровнику године 1888)."

[31] Реч је о зборнику који је сачинио Анте Алачевић.

Пјеваније). Но, разматрање аутентичности и вредности рукописног зборника Анте Алачевића излази из оквира овога текста.

Упоређивање песама (најстаријих записа) о Марку Краљевићу и Мини од Костура показује следеће:

а. Тематски песма дугог стиха из Богишићеве збирке одговара песми из *Пјеваније*,

б. Песме у десетерцу из тзв. дубровачког рукописа, а из Богишићеве збирке, такође одговарају песми из *Пјеваније*. Међусобна различитост песама десетерачких Богишићеве збирке указује, такође, на два развојна пута песама о Марку и Мини. Другим речима, та различитост говори о старости неких битнијих елемената у песмама о Марку и Мини. На пример, три вести које стижу Марку појављују се и у песми дугог стиха и у *Пјеванији*. Претње Мине од Костура да ће похарати Маркове дворе и одвести му љубу ако Марко оде на цареву војску — појављују се у склопу вести које стижу Марку и у песми код Богишића бр. 86 и у *Пјеванији*.

в. Песма, веома позната, из Вукове збирке (II, бр. 61) штампана је, како је подвучено, тек у бечком издању, дакле након песме бр. 37 из *Пјеваније*. Разуђеност ове песме, посебно инсистирање на Марковој срџби, изазива многе недоумице. Неодољиво се намеће поређење са *Илијадом* и Ахиловом срџбом. Чини се да је песма прошла кроз учену редакцију. Не мора се подразумевати да је то била Вукова. Узгред буди речено, Вукова песма је сачињена од две песме: *Марко Краљевић пред Кара-Оканом* и *Марко Краљевић и Мина од Костура*.

г. Песма *Марко и Мина* из *Пјеваније* свакојако показује аутентичност, самосталност, али и естетске квалитете. Да је проведена добра редакција (или бар боља од постојеће) — песма би била веома добра.

д. Проблем зборника Алачевића, овде постављен, остаје да се разматра другом приликом. У овоме часу једино је значајно да је песма из *Пјеваније* (прештампана у државном алманаху Црне Горе *Грлица*) истоветна са Алачевићевом песмом.

Богишић, бр. 89 — *Марко Краљевић освети брата Андријаша кога му Турци погубише*; Милутиновић, бр. 6 — *Турство*; Милутиновић, бр. 36 — *Свакојако бољи Марко*.

Песма испевана у десетерцу *Марко Краљевић освети брата Андријаша кога му Турци погубише* (Богишић, бр. 89) потиче из тзв. дубровачког рукописа.[32] Пе-

[32] Неопходно је детаљно испитати однос и степен зависности свих збирки и корпуса народних песама насталих после Вукових *Српских народних пјесама* (две *Пјеснарице*, лајпцишко издање, бечко издање) и Милутиновићеве будимске и лајпцишке *Пјеваније*. При томе, дакако, треба увек имати на уму Богишићеву збирку песама дугог стиха и десетерачке епике, као и песме из *Ерлангенског рукописа*. Бојимо се да ће такве анализе показати да је више од 50% збирки народних песама у толикој зависности од Милутиновићеве и Вукове збирке да су за науку бескорисне. Могу бити занимљиве искључиво за радове који би се бавили проблемом рецепције Вукове и Милутиновићеве збирке народних песама. Но, из разних разлога то је ипак тек секундарног значаја.

сма садржи 62 стиха. У овој песми нема опкладе међу браћом ко је бољи јунак. Андрији додија жеђ у планини. Марко га саветује да оде у крчму код младе крчмарице. Упозорава га да ту пију и Турци делије. Андрија стиже пред крчму. Тражи вино за себе и коња. Крчмарица му доноси вино. Запажа да је Андрија најлепши јунак којег је видела. Турци, делије, позивају Андрију у крчму. Андрија прихвата позив. Улази у крчму и губи главу. О погибији Андрије Марка обавести вила. Марко одлази у крчму где затиче девет делија:

Умећу се главом Андријином,
К'о јабуком од сухога злата...

Марко побије све делије. Крчмарици извади очи, крчму опљачка и спали, а брата сахрани. Ослепљивање крчмарице могло би да укаже да је реч о врсти урокљивих очију. Наиме, видевши да је Андрија најлепши јунак којег је икад угледала, крчмарица је, чином виђења, Андрију и смртно урекла.[33]

У Милутиновићевој *Пјеванији* тема је обрађена у две песме: бр. 6 и бр. 36.

Песму *Турство* (Милутиновић, бр. 6), песник је записао, као и песму *Мина и Марко* од слепца Гаше Ришњанина у Котору. Песма садржи 14 стиха.

У песми *Турство* Андрија тражи да се провери и утврди ко је од браће бољи јунак. Предлаже двобој. Марко га одвраћа уверавајући га да мегдан није обрачун какав доликује браћи. Предлаже другачији начин утврђивања храбрости: ко може дуже да трпи жеђ. Андрија прихвата братовљев предлог, али убрзо га жеђ освоји. Марко га упућује у крчму посестриме, крчмарице Маре (Марице). Андрија одлази тамо. Крчмарица Мара нуди Андрији и вино и себе. Домамљује га у унутрашњост крчме. У крчми је тридесет Турака, који Андрију убију. Не дочекавши братовљев повратак, Марко креће у потрагу за Андријом. Долази до крчме и ту постаје свестан братове погибије. Ступа у крчму. Турци хајдуци и њему, као и Андрији, нуде вино. Међутим, Марко се на вино не обазире него све Турке посече. Посестрими, крчмарици, извади очи, делимично одсече руке, прореже дојке, па кроз њих прометне руке. Крчмарица умире у страшним мукама. Марко одлази мајци и вели јој да је брата дивно осветио. Уместо Андрије, односно у замену за Андрију, убио је тридесет једног Турчина.

У песми из *Пјеваније* бр. 36 — *Свакојако бољи Марко* — коју је Милутиновић забележио од Радована Милошева Ровчанина, Андрија такође брату предлаже двобој, како би сазнали који је од браће бољи јунак (песма садржи 98 стихова). Марко предлаже да се међу собом не кољу него да ударе на Турке када их сретну. Наиђу на Турчина Рустем-агу и тридесет Турака. Андрија се препадне. Скаче с коња и Турчину пољуби руку. Марко навали на Рустем-агу, посече њега и још двадесет тројицу. Преосталих седам Турака воде свезаног Андрију. Марко навали на Турке, а ови убегну. Тројицу Марко ухвати, па нареди брату да их посече како би се томе научио. Андрија поступи како му је брат наредио и од тада се успешно борио против Турака. Побијене Турке опљачкају и срећно се врате дому.

Песму *Смрт Краљевића Андрије* Вуку је послао Ђорђе Стефановић Којанов. За живота Вук није објавио ни ту песму ни њену крађу и још слабију варијанту. Поменута песма штампана је у шестој књизи државног издања (Вук, VI, бр. 17). Песма је развучена. Има 239 стихова. Начињена је од две песме, односно од два готово независна дела. У првом се сусрећемо са познатим мотивом о јунаку, који је јединац, па нема у кога да се закуне, киме да се похвали. У овом случају тај јунак је Марко. Пожали се мајци, која му исприча да има брата, Краљевић Андрију, којег су, као седмогодишње дете, заробили Турци. Вели му даље да он више

[33] В. Богишић, *нав. дело*, предговор, 129; М. Пантић, *нав. дело*, 191—192, 272.

није Краљевић него Кнежевић Андрија. После дужег трагања Марко пронађе брата. Андрија је ожењен. Марко брата опије вином. Уз помоћ снахе стави га на коња и заједно се крећу у походе мајци. То је, уједно, и крај првога дела песме, односно прве песме. Нема сукоба међу браћом, нити опкладе: ко је бољи јунак. Андрија ожедни у путу, Марко га упућује у крчму крчмарице Маре, уз савет да не сјахује са коња, да не одлаже оружје, да не улази у крчму. Марко га саветује да се вина са коња напије. Међутим, крчмарица Мара наговори Андрију да уђе у крчму. У њој га дочека тридесет Турака-ајдука, који га убију. Као и у песми из Богишићеве збирке, и у овој се Турци играју Андријином главом. Марко, такође ожеднео, полази да тражи брата. Улази у крчму, испије тридесет здравица, које му Турци-ајдуци дају, али „брка не скваси". Турци изнова ваде главу Андријину да би се њоме играли. Видевши да му је брат мртав, Марко потеже сабљу и све Турке исече. Крчмарица покуша да побегне, али је Марко сустигне и одсече јој главу. Андријину главу Марко ставља у свилену мараму. Теши снају и води је мајци. Када стигну до Маркових двора, Марко предаје мајци братовљеву главу. Мртва глава проговара:

Ој старице, моја мила мајко,
Мол' се Богу, брату ми за здравље,
Што је мене 'вако осветио,
И тебе ме доно у дворове,
Он с тридесет једног осветио.
Љубу ми дај за кога ти драго,
Само не дај Турком у нетраге.[34]

Подвлачење успешне освете (за братовљеву главу — тридесет и једну) једнако је у овој песми, као и у *Пјеванији*, у песми бр. 6. — *Турство.*

Краћа и слаба варијанта под насловом *Марко свети брата Андрију*, штампана је у Академијином издању *Српских народних пјесама* из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића (Вук, САНУ), II, бр. 47). Песма има 51 стих. Нема опкладе међу браћом. Андрија ожедни, одлази у крчму. Тридесет Турака га убије. Марко га свети. Турке посече, а крчмарици „окиде и ноге и руке". Марко укопа брата, покупи благо и жалостан оде своме двору.

Чини се, да није без значаја поменути да у песмама из збирки С. Костића[35] и К. А. Шапкарева[36], Андрија такође страда, јер је ожеднео. Нема ни сукоба, нити опкладе међу браћом.

Песма у збирци И. С. Јастребова[37] говори о сукобу међу браћом Марком Краљевићем и Маринком Краљевићем. Маринко тражи да се утврди ко је бољи јунак. Даљи ток радње иде по устаљеном реду. Тако је и у двема песмама из збирке Бранка Мушицког,[38] а и у *Показалецу* Антона П. Стоилова.[39]

---

[34] Тихомир Р. Ђорђевић, *Зле очи у веровању Јужних Словена*, Српски Етнографски зборник САНУ, књига LIII, друго одељење, Живот и обичаји народни, књига 23, Београд 1938, 45 и даље.

[35] О одсеченој глави која говори, која убици саопштава последњу жељу или слично, види: Б. Крстић: *Индекс мотива*, В 4, 1, 7 и Ц 4, 1, 8 (119).

[36] Станко Костић, *Малешевски народни песни*, Скопје 1959, бр. 137. (Рукопис се чува у Етнографској збирци Архива САНУ под бр. 41).

[37] Кузман А. Шапкарев, *Сборник од блгарски народни умотворенија*, София, 1969, бр. 370. Ново издање Зборника К. А. Шапкарева објављено је у редакцији Светлине Николове и Илије Тодорова.

[38] Иван С. Јастребов, *Обичаји и пјесни турецких Сербов*, С. Петербург, 1886 (прво издање), 264.

[39] *Српске народне песме.* Скупио их у Срему Б(ранко). М(ушицки), Панчево 1875, бр. 47 и бр. 48.

Упоређивање најстаријих записа о смрти Краљевића Андрије и Марковој освети брата показује да постоје два основна типа:

1. Андрија је киван на брата и жели да се, по сваку цену, утврди ко је од њих двојице бољи јунак. Спреман је да на брата и оружје подигне. Овом типу припадају обе песме из *Пјеванције*, а затим и позније и зависне варијанте из збирке Мушицког, као и из *Показалеца*, и из Јастребовљеве збирке.

2. Андрија ожедни. Неопрезан гине, а брат му, Марко, свети његову смрт. Овом типу припада песма из Богишићеве збирке, обе варијанте заостале у Вуковим рукописима, а затим, на пример, и песме из збирке С. Костића и К. А. Шапкарева.

Потребно је нагласити да, иако песме из Богишићеве збирке не говоре о сукобу међу браћом, о Андријиној жељи да се пошто-пото утврди ко је бољи јунак — први тип песама о Андријиној смрти — није туђ Богишићевој збирци. У песми дугог стиха, коју је Богишић преузео из дела Петра Хекторовића *Марко Краљевић и брат му Андријаш* опеван је сукоб међу браћом и Андријашева смрт. У овом случају, међутим, Марко је искључиви виновник братовљеве смрти. Тако изостаје и Маркова освета. Са Хекторовићевог родног острва потиче и песма *Два друга*. Забележио ју је Шиме Љубић средином деветнаестог века.[40] У песми је реч о двојици другова који крећу у јуначко надметање. Том приликом случајно један гине. Дакле, једна песма са Хвара, из Богишићеве збирке опева сукоб Марка и Андријаша и смрт Андријашеву. Друга, са Хвара такође, пева о јуначком надметању међу друговима у којем један од двојице гине.

Две песме из *Пјеванције* припадају првом типу песама. Песма у десетерцу из Богишићеве збирке припада другом типу. Две варијанте из Вукове оставштине сам Вук није хтео да обелодани за живота. Оне, иначе, припадају другом, Богишићевом типу песама.

Упоређивање песама показало је следеће:

а. Обе песме из *Пјеванције* бр. 6 — *Турство*, бр. 36 — *Свакојако бољи Марко*, најстарије су штампане песме тога типа.

б. Поређење песама из *Пјеванције* са десетерачком песмом из Богишићеве збирке, односно са двема песмама из Вукове рукописне оставштине — показује апсолутну самосталност и самосвојност Милутиновићевих песама.

в. Упоређивање песама је указало недвосмислено и неспорно на постојање двају типова песама о смрти Краљевића Андрије. Њихова међусобна различност очигледно се поклапа са међама различних епских басена.

Богишић, бр. 91 — *Марко Краљевић и царева хазна*; *Ерлангенски рукопис*, бр. 87 — *Марко Краљевић погуби цареву стражу*; Милутиновић, бр. 111 — *Марко и цар*.

Песма о томе како је Краљевић Марко пленио цареву хазну и посекао људе, који су хазну чували — има три старе варијанте. Тема је обрађена код Богишића, бр. 91, у *Ерланхенском рукопису*, бр. 87 и у Милутиновићевој *Пјеванији*, бр. 111.

---

[40] Антон П. Стоилов, *Показалец на печатните през XIX век. Блгарски народни песни (1815—1850)*, София 1916, бр. 417, страна 198.

Песма *Марко Краљевић и царева хазна* (Богишић, бр. 91) потиче из тзв. дубровачког рукописа. Садржи 67 стихова. Песма почиње виком телала, који обавештава народ да је неко „покупио" цареву хазну и посекао хазнадаре. Док телал виче, Марко спава под шатором. Побратим, Алил-ага, не сме да га пробуди, него удара у тамбуру. На буку се Марко разбуди бесан. Алил-ага га обавештава што се збило и вели му да цар све позива себи на диван да покажу сабље. Марко схвата куда провера води и признаје да је његова сабља „тамна и крвава" за разлику од сабаља других великаша, које су чисте и сјајне. Алил-ага има две сабље. Како се за једну не зна — нуди је Марку. Не каже се изричито, али је очигледно да Марко не прихвата понуду. Следећег дана, на дивану, сви показују сабље осим Марка. Марко вели да га је мајка заклињала да не вади сабљу без потребе и да, ако је потегне, мора и да је употреби. Султан му дозвољава да је спроба на коме хоће, осим на њему, султану. Марко потегне сабљу и намах посече тридесет турских глава. Цар се препадне за сопствени живот. Ипак сакупи храброст да упита Марка да ли је посекао хазнадаре и покупио хазну. Марко одвраћа да је то учинио, јер му је понестало пара. Хазнадари су покушали да га спрече, па их је због тога исекао. Цар на то вели само:

Хвала теби, слуго Краљевићу!

Следи и Марков осиони одговор:

Да нијеси учинио тако,
Ја бих тебе погубио цара...

У песми из *Ерлангенског рукописа* бр. 87 необичан је увод:

Потјера Марка и киша и вјетар
Преко пута бијела Цариграда,
Напоље Марка бије сусњежица...

Марко разапне шатор да се одмори и заклони од невремена. Наиђу Турци. У бесу и бахатости посеку конопце на Марковом шатору. Марко их све исече. Даље се све понавља, као и у песми код Богишића. Масакр се прочује. Сумња се на Марка. По Марка треба неко да оде у Прилеп, али се нико не усуђује. То чини Асан-ага, но он не сме уснулог Марка директно да пробуди, него то чини помоћу тамбуре. Марко му одмах каже да је Турке посекао. Оде цару и на царев захтев да покаже сабљу, Марко посече још Турака. Цар му све опрости. Наводно не из страха, него у уверењу да је Марко добар јунак.

Песма у Милутиновићевој *Пјеванији — Марко и цар* (бр. 111) забележена је од Вулине ђака из Бјелопавлића. Садржи сто двадесет стихова.

Почетак песме не најављују телали него цареве борије, објављујући цареву штету и несрећу. Хазна је поплењена, три везира посечена. Сакупе се хоџе, хаџије, делије — сви веле да је кривац Марко. Са тиме се сложи и цар. Тражи се добровољац да оде у Прилеп по Марка. Усуди се само Соколовић-паша. Стигавши у Прилеп затиче уснулог Марка. Ни он нема храбрости да Марка пробуди сам. Као Алил-ага у песми из Богишићеве збирке, односно Асан-ага у песми из *Ерлангенског рукописа* — и Соколовић-паша удара у тамбуру како би Марка пробудио. Марко се буди бесан, претећи да ће ономе ко свира тамбуру разбити о главу. Соколовић-паша га обавештава о чему се ради и ко је осумњичен. Марко цинично одвраћа да би радо отишао цару на диван, али му је сабља поломљена док је секао три везира:

И Соколовић-паша има две ђорде. За једну се очигледно не зна, те је нуди Марку. Марко мирно одвраћа побратиму да неће ничију сабљу до своју. Са пашом одлази цару на диван. Цар осионо изриче оптужбу и наређује Марку да покаже ђорду. Марко га упозорава да га је мајка заклела да не потрже сабљу узалуд. Потом потегне ђорду. Исече прво хоџу, затим хамију, па сунетлије, а напослетку учини јуриш на диван и ту грдне јаде начини. Цар се препадне. У великом страху вели да није истина да је Марко опљачкао његову хазну, нити да је погубио три везира. Још му даје и новац како би Марко могао да се напије „црвенике вина". Марко узима новац и враћа се у Прилеп.

Упоређивање варијаната песме о Марковом плењењу цареве хазне и сечењу њених чувара (хазнадара или везира), показује да су све три песме о којима је било речи — међусобно веома блиске.

а. Песме из Богишићеве збирке и Милутиновићеве *Пјеванције* изричито се тичу истог предмета: цареве хазне и убијања њених чувара.

б. Песма из *Ерлангенског рукописа* различита је у првом делу. У њој није реч о пљачки хазне него о Марковом гневу што је у одмору узнемирен.

в. У свим трима песмама Марко посече Турке и тај чин узнемири „јавност", која тражи Маркову одговорност. Због тога се Марко и позива да дође цару и покаже да ли му је сабља крвава или не.

г. У свим трима песмама ризик да оде до Марка и да га пробуди, преузима Марку близак човек — његов побратим Алил-ага, Асан-ага, Соколовић-паша.

д. У свим трима песмама Марков побратим, иако близак Марку, не сме да га пробуди сам него свира у тамбуру.

ђ. У свим трима песмама јасно се поставља проблем показивања сабље. И Марку и његовом побратиму је јасно да ће стављање сабље на увид показати Маркову кривицу. Стога Марков побратим Марку нуди своју сабљу, за коју се не зна. Марко понуду не прихвата ни у једној песми.

е. Марково понашање код цара на дивану једнако је у свим трима песмама. Упозорава цара да оружје он, Марко, не потеже узалуд, јер га је мајка тако заклела. Када коначно потегне сабљу — побије све око цара.

ж. Песме из Богишићеве збирке и Милутиновићеве *Пјеванције* једнако приказују Маркову самоувереност. Тачније осионост. Марко се понаша бахато, говори бахато, поступа бахато. Свесно жели да цара понизи, а зна да ће му то и поћи за руком. У песми из Богишићеве збирке — цар Марка проглашава невиним, а у *Пјеванији* га из страха награђује и новцем. Крај песме из *Ерлангенског рукописа* може се схватити у смислу да је цар кушао Марково јунаштво и да је задовољан крајњим исходом кушње.

з. У Вуковој збирци нема одговарајуће варијанте.

Богишић, бр. 97 — *Од Нијемаца бан и жена Момчила војводе*; Милутиновић, бр. 147 — *Момчила смерт*; Вук, II, бр. 24 — *Женидба краља Вукашина*.

Тема Момчилове смрти позната је из већег броја варијаната.[41] У овом тренутку првенствено нас интересују три: Богишић бр. 97, Милутиновић, бр. 147, Вук, II, бр. 24. Бранислав Крстић у *Индексу мотива* II, наводи још једну варијанту овог типа. Она се находи у Вуковој седмој књизи државног издања (Вук, VII, бр. 29). Међутим, та песма о Новљанин Алији и Милошу Чобанину везује се само почетком, захтевом Алије да му Милошева жена изда Милоша (а он, Алија, ће је узети за љубу) — подсећа на песме типа Вукове *Женидбе краља Вукашина*. Даљи ток ове, свакојако слабе песме, коју је Вук добио од Вука Врчевића, идентичан је са песмама типа *Невјера љубе Грујичине*.

Песма *Од Нијемаца бан и жена Момчила војводе* (Богишић, бр. 97) потиче из дубровачког рукописа. Садржи 114 стихова.

Од Нијемаца бан пише граду Перитвару, Момчиловој љуби и тражи од ње да отрује Момчила. Обећава јој да ће је узети за супругу. Момчилова љуба му отписује да је то немогуће учинити јер су са Момчилом за обедом увек деветорица браће, деветорица братучеда, четрдесет слугу, а вино служи Момчилова сестра Анђелија. Предлаже му да он, бан, нападне Момчила када овај буде кренуо у суботу у уобичајени лов. Она ће се побринути да буду спаљена крила Момчиловом коњу, а украшће и Момчилове „моћи од помоћи", као и „драги камен из перчина свијетла". Предлаже краљу да Момчила са војском дочека код хладне воде, на коју Момчило мора да дође како би напојио коња. За вечером Момчило задрема и у трену усни ружан сан. Сања како од Њемачке долази сиња магла, из магле се издвоји љута змија и савије му се око срца. Тражи од љубе да му помогне, али ова за позив и не хаје. Браћа умирују Момчила: „сан је тлапња, сам је Бог истина". Момчило са браћом, братучедима и са четрдесет слугу полази у лов. Лове по планини, а напокон дођу на студену воду. Ту их, у заседи, дочекају Немци. Убију Момчилу деветоро браће, деветоро братучеда и четрдесет слугу. Видевши се сам, Момчило покушава да натера коња да полети, али овај не може. Момчило покушава да сабљом прокрчи пут. Многе Немце исече. Неколико пута се, током борбе, примакне и самоме бану од Нијемаца, али не сме на њега да удари јер су поред бана три слуге које су некада биле код Момчила и које је Момчило научио да рукују сабљом. Момчило бежи двору. Сестра му кроз прозор добацује бело платно не би ли се Момчило уз њега успузао и гоничима побегао. Међутим, прискаче Момчилова љуба и ножем пререже платно. Момчило пада пред двор. Пристиже бан са војском. Пита Момчила којом смрћу жели да га умори. Момчило је, међутим, на самрти. Стигне само да каже:

Чини бане, што је теби драго...

Умире. Бан распори Момчила и види у јунаку два срца. Једно се срце уморило, а друго се тек разиграло. Бану је жао јер схвата да је убио „голема јунака". Улази у двор. Ослепи Момчилову љубу и одреже јој руке „по лактијех". Вели да то чини јер је издала тако доброг јунака. Ако је данас издала Момчила, издаће други пут и њега, бана. Бан се жени Момчиловом сестром Анђелијом.

Песму *Момчила смерт* (*Пјеванија*, бр. 147), Милутиновић је забележио од Петра Мркаића из Бањана. Песма садржи 254 стиха.

---

[41] *Narodne pesme otoka Hvara. Prema zapisima osmorice sabirača Matice hrvatske u XIX stoljeću*, Priredio Olinko Delorko, Split, Čakavski sabor, 1976, 74—75.

Краљ Вукашин пише Момчиловој љуби и тражи од ње да Момчила отрује. Она одвраћа да га не може отровати јер са Момчилом за трпезом седи деветоро браће и дванаесторо првобратучеда. Предлаже да краљ Момчила убије када Момчило пође у уобичајени лов. Вели да ће она, са своје стране, спалити крила Момчиловом коњу. Супругу неће дати убојито оружје и извадиће из Момчиловог перчина биље (можда је реч о биљуру, драгом камену). Вукашину саветује да собом поведе две слуге, које су некада биле у Момчила, како се Момчилов коњ не би уплашио када му приступе непознати људи. Вукашин дође са војском на равна језера. Војску сакрије у шуми, а он разапне шатор и чека Момчила. Момчило за трпезом заспи и усни сан да су његовој браћи везане црвене мараме, а њему се самоме око врата уплела гуја. Браћи прича сан, али га они умирују говорећи му да је „сан тлапња". Одлазе у лов. Наилазе на Вукашинов шатор. Вукашин позива Момчила да пију вино. За то време војска опколи и посече браћу. Момчило покуша да се спасе на коњу. Долази до бедема своје куле. Ту тражи од коња да полети и прескочи бедем. Коњ то не може да учини. Момчило призива сестру Јевросиму и од ње тражи да му баци платно како би се успео на бедем. Сестра послуша брата. Пошто је платно прекратко, сестра га продужава тако што га везује за своју косу. Прискаче Момчилова љуба и сече платно. Момчило пада с бедема у Вукашинову војску и ту га жива мачевима разнесу. Момчилова љуба уводи краља Вукашина у двор и предаје му Момчилово одело и оружје. Момчилову сабљу краљ не може да подигне ни обема рукама. Капа, која је Момчилу лепо пристајала, Вукашину пада до појаса, чизме Момчилове су Вукашину толико велике да се у њих до паса увлачи. Краљ Вукашин је ужаснут чињеницом да је Момчилова љуба могла да изда таквог јунака, јунака какав се у Срба још није родио, као да га је родила мајка Милоша Обилића. Момчилову љубу закопава до паса у земљу, посипа је црним прахом и запали са све четири стране. Краљ теши Момчилову сестру Анђу. Вели јој да јој није он погубио брата него је то учинила Момчилова љуба. Штавише, он је Момчила дивно осветио и неверницу спалио. Анђу одводи собом и касније са њом изроди два сина: Краљевића Марка и Краљића Андрију. Пирлитор поплени и поруши тако да се град никада више није оградио.

Песма *Женидба краља Вукашина* (Вук, II бр. 24), коју је Вук забележио, како је навео у рачуну, од Стојана Ајдука, је једна од најпознатијих и најпопуларнијих песама из Вукове збирке. Стога сматрам да није нужно њен садржај износити детаљније. Довољно ће бити оно што је неопходно рећи приликом свођења резултата упоредне анализе песама.

Треба ипак подвући да нешто није у реду са Вуковом песмом. У „рачуну од народнијех пјесама", који је саопштио у четвртој књизи лајпцишког издања (1833), Вук Караџић је недвосмислено одредио три песме, које је наводно записао од Стојана Ајдука. Написао је тада да је од три песме забележене од Стојана две обелоданио у трећој књизи, а трећу у четвртој књизи лајпцишког издања. Прве две песме из треће књиге су песма бр. 8 — *Од како је свијет постануо* (Опет женидба Јанковић Стојана, прим. Н. Љ.) и *Вино пије тридесет капетана* (Вук Јеринић и Зукан барјактар, прим. Н. Љ.). У четвртој књизи лајпцишког издања, под бр. 4, Вук је штампао гласовиту песму о женидби краља Вукашина, која почиње стихом „Књигу пише Жура Вукашине". Сматрао је за потребно да напомене, да је песму о Вукашиновој женидби имао записану од још петорице, од свакога друкчије преписану. Вук даље набраја казиваче преосталих варијаната: његов отац, Старац Рашко, један човек из наије рудничке, једну му је послао кнез Васа Поповић, а пету Ђука Марковић, члан магистрата шабачког. Вук напомиње и да су песме Стојана Ајдука и Рашкова биле блиске, али му се Стојанова учинила бољом и због тога ју је штампао. Након овог исцрпног Вуковог ко-

ментара поставља се једно једино питање: због чега Вук песму није наштампао у другој књизи лајпцишког издања, 1823. године? Рекло би са да је ценио Стојанове песме, јер је у првој обелодањеној књизи лајпцишког издања објавио две његове песме (трећа књига лајпцишког издања штампана је прва по реду, потом је објављена друга, а тек након ње и прва књига, годину дана касније, 1824). Вук, који је увек тражио старинске песме, поготову оне лепе, пропушта сјајну прилику да објави једну од најлепших песама из своје збирке, а она је, по Вуковим речима, у његовоме поседу још од 1820. године. Друге две песме Стојанове нису ништа посебно. *Женидба краља Вукашина* свакако одскаче из Стојановог тзв. казивачког опуса. Тешко је поверовати да би поетски сензибилни Вук пропустио да благовремено објави некоји од украса своје збирке. Разлог може бити само један — Вук ни 1820. године, а ни деценију касније, није имао песму коју је обелоданио у четвртој књизи лајпцишког издања, приписавши је Стојану Ајдуку. Допуштам могућност, па и вероватноћу, да му је Стојан Ајдук казивао и песму о Вукашиновој женидби, али та песма у томе облику није била Вуку по вољи. Интервенисао је битно на њој (користећи можда и других пет варијаната, које је имао) и, држећи пред собом песму из Милутиновићеве *Пјеванције* — начинио коначну редакцију. Свакојако је нејасно и како се догодило да пропадне свих пет варијаната којима је Вук располагао. Исувише много необичних случајности везује се за песму о Вукашиновој женидби.[42]

Упоређивање песама о Момчиловој смрти показује следеће:

а. Песме из Богишићеве збирке и Милутиновићеве *Пјеванције* показују велику међусобну сличност. У обема песмама поставља се исти захтев — да Момчило буде отрован. У обема песмама Момчилова љуба одбија захтев уз образложење да се тровање не може обавити јер су заједно са Момчилом за трпезом и његови најближи (девет браће, девет братучеда, четрдесет слугу — Богишић, бр. 97; деветоро браће, дванаест првобратучеда — Милутиновић, бр. 147).

б. Песме из Богишићеве збирке и Милутиновићеве *Пјеванције* једнаке су и по обрачуну Момчилове љубе са супругом. У обема песмама Момчилова љуба спали крила Момчиловом коњу (тако је и у познатој Вуковој песми), у обема песмама веома је важно да Момчилова љуба извади оно што се налази у мужевљевом перчину. Код Богишића се вели да је у Момчиловом перчину драги камен, а код Милутиновића се каже да је у питању биље (понављам, лако је могуће да се ради о лоше протумаченој речи — биљур). У Богишићевој песми се инсистира и на неким Момчиловим натприродним моћима и способностима, које поседује захваљујући неименованим амајлијама („моћи од помоћи"). У Милутиновићевој песми, а и у Вуковој, Момчилова љуба онеспособи Момчилово оружје.

в. У свим трима песмама напад на Момчила одиграва се код воде.

г. У свим трима песмама, након погибије пратилаца, Момчило бежи двору (кули или граду) и стигавши до зидина тражи од коња да полети, али овај то не може. У свим трима песмама Момчило тражи по-

---

[42] Б. Крстић, *Индекс мотива*, стр. 604, бр. 31. Неке резултате упоредне анализе песама о војводи Момчилу објавио сам и у тексту *Војвода Момчило у савременим хроникама и усменој епској народној песми*, Годишњак Института за књижевност и уметност, књига 14, Упоредна истраживања, књига 3 (посвећено Никши Стипчевићу), Београд 1991, 223—234.

моћ од сестре. У свим трима песмама сестра баца платно, како би се брат уз њега узверао.

д. У песми код Милутиновића, као и у песми Вуковој — важну улогу у завршном чину песме има коса Момчилове сестре. Код Милутиновића девојка продужава прекратко платно својом косом (дакле, за брата прежали косу). У Вуковој песми, Јевросима, чувши братовљев позив за помоћ, откида, чупа косе, које је Момчилова љуба привезала за дирек.

ђ. У свим трима песмама неверна љуба Момчилова бива кажњена смртном казном. У песми Богишићевој до тога долази јер, видевши у Момчилу два срца јуначка, бан схвата да је погубио „голема јунака", према којем је он сам ништаван. Код Милутиновића се свест о ништавности стиче приликом пробања одела и оружја убијеног јуначког противника. Једнако је и код Вука. Након свести о ништавности — просилац-убица убија и помоћника, Момчилову жену, бојећи се да ће једног дана издати и њега самога.

е. У свим трима песмама Момчилов убица узима за жену Момчилову сестру. У двема песмама, Богишићевој и Милутиновићевој, сестра се зове Анђелија, односно Анђа, а само код Вука Јевросима.

ж. Потребно је нагласити да и у Богишићевој и у Милутиновићевој песми важну улогу имају слуге, које су некада служиле Момчилу. У Богишићевој песми реч је о тројици слугу, које је Момчило научио да баратају сабљом и због чије вештине зазире да удари на бана од Нијемаца. Код Милутиновића је реч о двојици слугу, чије је присуство у догађајима важно, јер их Момчилов коњ познаје па господара неће опоменути на присуство људи.

з. Занимљиво је да се Момчилове слуге, у служби Момчиловој, њих четрдесет на броју — помињу и код Богишића и код Вука. Вукова песма иначе има мало додирних тачака (а и оне су потпуно опште) са песмом из Богишићеве збирке.

и. Напослетку, а никако не најмање важно, песма *Женидба краља Вукашина* из Вукове збирке обелодањена је први пут у четвртој књизи лајпцишког издања, у књизи која је штампана у Бечу 1833. године. У том часу је Милутиновићева збирка била увелико обликована и припремљена за штампу. У том својству се и налазила у рукама цензора Јернеја Копитара од 1832. године.

ј. Очигледна је изузетна блискост између Милутиновићеве и Богишићеве песме, као и апсолутна самосвојност варијанте код Милутиновића у односу на познату песму из Вукове збирке.

Богишић, бр. 107 — *Новак продаје Радивоја*; Милутиновић, бр. 149 — *Од куда је Герзелез*; Вук, III, бр. 2 — *Новак и Радивоје продају Грујицу.*

Песма *Новак продаје Радивоја* (Богишић, бр. 107) потиче из тзв. дубровачког рукописа. Кратка је. Садржи свега 26 стихова.

Новаку и Радивоју вероватно је понестало блага. У планини су, гладни и жедни. Новак предлаже Радивоју да га одведе у Мостар и да га тамо за „пинезе" прода. Следећег јутра Новак продаје Радивоја. Купује га була за три хиљаде „ја-

спри". Радивој искористи погодан тренутак када га була пошаље са Турцима у лов и побегне.[43]

Песма *Новак и Радивоје продају Грујицу* (Вук, III, бр. 2) припада групи најпознатијих песама из Вукове збирке. Штампана је први пут у *Народној српској пјеснарици* 1815. године под бројем девет.[44] Песма има 184 стиха.

Новак и Радивој продају Грујицу јер су остали без пара. Грујицу купује Џафер-беговица, удовица Џафер-бега. Грујица тражи од Џафер-беговице да га пусти у лов. Она пристане. Богато га опреми оружјем, оделом и коњем Џафер-бега. Као пратњу му додели тридесет Сарајлија. Када Грујица хоће да побегне у гору Романију, Хусеин покушава да га заустави, а Грујица га посече.

Песма из Милутиновићеве *Пјеванције* (Милутиновић, бр. 149) — *Од куда је Герзелез* записана је од Петра Мркаића из Бањана. Садржи 272 стиха.

Песма има два, готово засебна дела. У првоме Новак продаје Радивоја на Пазару у Сарајеву. За Радивоја се интересује и лепа девојка Туркиња, али була-удовица понуди више новца и откупљује Радивоја. Довевши га своме двору чини све што јој је у моћи да Радивоју што више угоди. При томе једва чека да падне мрак и да са Радивојем оде у постељу. Следећег јутра Радивој тражи и добије дозволу да оде у лов. Са добијеним коњем и оружјем побегне поручивши преко Сарајлије були:

Ја ћу њојзи брзо тамо доћи,
Кад јој врба ситно грожђе роди...

Од овог места започиње, заправо, други део песме, штавише друга песма. Була, када дође време, роди сина, Герзелез Алију. Када Алија одрасте, Турци Сарајлије му се подругују називајући га курвиним копиланом. Он оптужује мајку, али му она каже да му је бабо бан Радивој. Герзелез тражи од мајке да му спреми „лаке брашненице", јер би кренуо да потражи оца. Долази у планину Романију у којој хајдукују Старина Новак, Радивој и Грујица. Видевши Турчина, који на коњу језди Романијом, хајдуци се договоре да га пресретну. Међутим, једнога за другим, Герзелез сву тројицу савлада и веже. Предложи им да их ослободи, ако престану да хајдукују:

Прођите се враґа и хајдуштва,
У хајдуку ниґде ґосподара...

Сва тројица пристану, те их Алија води собом шехер Сарајеву. Када стигну у Сарајево, Алија виче „из свега гласа":

Сад' вићите Сарајлије младе!
Ел' Алија курвин копилане?
Ен' ми баба Дели-Радивоја,

---

[43] В. Владан Недић, *Вукови певачи*, Нови Сад, Матица српска, 1981, 52—57; Р. Меденица, *Наша народна етика*, 88—93; *Српске народне пјесме*, књига друга. Приредила Радмила Пешић, коментари уз песму бр. 25 — *Женидба краља Вукашина* (Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, Београд, Просвета, 1981, 551—553). Мислим да песма *Женидба краља Вукашина* озбиљно доводи у питање свеукупни штампани опус Стојана Ајдука, као и многа домишљања изречена поводом његовога живота и дела у текстовима В. Недића и Р. Меденице.

[44] Постоји већи број варијаната. В. Б. Крстић: *Индекс мотива*, Регистар песама и варијаната, 610, бр. 91.

Ево брата нејака Грујице,
Сад' ми рецте, а ви вашу нену!...
Ел' Алија курвин копилане?

Са Радивојем, Грујицом и Новаком Алија одлази своме двору.

Упоређивање песама из Богишићеве збирке, Милутиновићеве *Пјеванције* и Вукове збирке показује следеће:

а. У Богишићевој збирци и у *Пјеванији* Новак продаје Радивоја, а код Вука њих двојица продају Грујицу.

б. Детаљ о покушају Туркиње девојке да купи лепог роба (Радивоја, односно Грујицу) налази се и код Милутиновића и код Вука.

в. И песма у Вуковој збирци, као и одговарајућа у *Пјеванији*, одишу снажном еротиком, посебно у делу када була удовица, односно Џафер-беговица, ишчекује свођење у постељу. Чини се да је тај део снажније, упечатљивије и чулније спроведен у *Пјеванији*.

г. У другом делу песме из Вукове збирке и Милутиновићеве *Пјеванције* потпуно се разликују. Код Вука се детаљно развија прича о Грујичином бекству, а код Милутиновића се развија сказ о рођењу и пореклу Алије Ђерзелеза.

д. Песме из Вукове збирке, односно *Пјеванције*, показују потпуну самосталност у образлагању основне радње, у стварању сликовитих епизода. Песма из Богишићеве збирке и песма из *Пјеванције* потичу из истог праизвора: у обема је заплет заснован на Новаковом продавању Радивоја.

Богишић, бр. 8 — *Деспот Стјепан Лазаровић и Сибињка дјевојка, родитељи Сибињанин Јанка*; Милутиновић, бр. 160 — *Царска ријеч*; Вук, *Рјечник* (1852), под речју *Сибињанин Јанко*; Вук, *Живот и обичаји народа српскога*, одељак *Јунаци и коњи њихови* под речју *Сибињанин Јанко* (у књизи *Етнографски списи — Сабрана дела Вука Караџића*, књига седамнаеста. Приредио Миленко С. Филиповић, Београд, Просвета, 1972, 322).

Песма дугог стиха *Деспот Стјепан Лазаровић и Сибињка дјевојка*, родитељи Сибињанин Јанка (Богишић, бр. 8) потиче из тзв. загребачког рукописа бр. 638, односно из бокељског рукописа. Садржи 102 стиха.

Деспот стиже у Будим док будимска господа већају. Саопштавају му да су чули да се он, деспот, још није верио нити оженио. Препоручују му лепу Сибињку девојку, која је забављала угарску господу. Деспот је спреман да је узме за жену, ако девојка пристане. Пристаје и девојка. Девојка приређује лепу „госпоцку вечеру". Вечери присуствују угледна угарска господа. Почасно место за столом припада деспоту Стјепану. Увече сви одлазе на починак, а деспот са девојком у њену „камару". Следећег јутра деспот вели девојци да се спрема са својим људима у Косово. Боји се да не закасни, да цар честити на бојно поље не стигне пре њега. Девојка се расплаче што ју је деспот осрамотио, а неће да је узме за жену. Деспот је уверава да неће избећи своје обавезе само ако се срећно поврати из боја. Ако се њему, пак, нешто деси, он оставља за сваки случај шестопери бу-

здохан и златне ножеве. Буздохан је намењен могућем мушком породу, а златни ножеви, ако се роди кћи. Деспот се из боја не врати. Девојка се, када дође време, породи. Роди Сибињанин Јанка и „лијепу Руде" (Секулину мајку).

Песма *Царска ријеч* (*Пјеванија*, бр. 160) садржи 190 стихова. У другом делу песма има везе са Богишићевом бугарштицом.

Царица Милица пише Тодору везиру да јој пошаље њенога сина, Вука Немањића, који је заробљеник у Једрену. Сви Турци се сложе да мајци пошаљу дете, али се томе супротстави Вук Бранковић. Вук Немањић, по савету Тодорову, пише мајци да позове у помоћ другога сина, Вуковог брата Стефана, који се налази у Москви. Ћелати Вука погубе. Милица пише Стефану и позива га у помоћ. Стефан исприча садржај писма руском цару Александру. Цар од Стефана затражи да прво оде на језеро и погуби некакву аждају. Вели да ће му након тога дати војску да са њом крене на Једрене. Након што је деспот убио аждају, цар му даје војску и са њом Стефан, преко Грчке, креће у Србију; у Грчкој, грчки краљ венча Стефана са Гркињом девојком. Са девојком Стефан проведе три ноћи и потом оде на Косово. Са Косова Стефан пише Вуку Бранковићу и позива га на мегдан. На мегдану Вука погуби. У међувремену се и Гркиња девојка породи. Роди мушко и женско дете: војводу Јанка и Јању девојку, мајку Бановић Секуле.

Песму *Царска ријеч* Милутиновић је забележио од попа Рада Кнежевића из Мартинића.

Р. Меденица сматра да са песмом попа Рада Кнежевића нешто није у реду:

„Поп Раде је побркао локализацију песме, али се правио 'оригиналан', јер је и у Вуковом *Рјечнику* и у Богишићевој бугарштици (бр. 8) из Боке реч о Будиму, односно Сибињу и Мађарици, односно Сибињци девојци" (126). Но, ипак закључује:

„То би даље значило да су и бугарштице и *Рјечник* и варијанта попа Рада црпене из исте песничке традиције, која је овде била позната" (126).

Последњи закључак Меденице несумњиво је тачан (мада је у контрадикцији са претходно изреченим судом). Не бих се никако могао сложити да је поп Раде Кнежевић (или можда Сима Милутиновић у улози редактора) био „оригиналан". За песму дугог стиха из Богишићеве збирке нити је знао, нити је могао да зна. Богишићева збирка штампана је, то очигледно треба понављати, тридесетак година након лајпцишке *Пјеванције*. Текст о Високом Стевану, предање о Стевану Лазаревићу, оцу Сибињанин Јанка, Вук није објавио у првом издању *Рјечника* (1818), него тек у другом издању (1852). Текст о Сибињанин Јанку, односно о Високом Стефану, као Јанковом оцу, штампан је у књизи *Живот и обичаји народа српскога* (обелодањеној након Вукове смрти).[45] Никаква могућност не постоји, ни када је реч о Богишићевој песми, нити када је у питању предање забележено у Вуковом *Рјечнику* — да је било поп Раде Кнежевић, било Сима Милутиновић хтео да буде „оригиналан". Реч је о постојању различитих, али и блиских песничких традиција.

У збирци Богољуба Петрановића (II, бр. 28), у песми *Високи Стеван и цар Бојадин*, која потиче, како је назначено, „из Херцеговине" — сусреће се и епизода о нуђењу и давању прелепе владареве кћери, кћери „од Петровца краља", Високом Стевану, Стевану Царевићу, за једну ноћ. Након љубавне ноћи Стеван препоручује девојци каква имена да надене будуће рођеној деци: мушкарцу — Јанко, а женском детету — Јања. Не верујем да пример из Петрановићеве збирке

---

[45] *Народна српска пјеснарица, издана Вуком Стефановићем*, част втора, у Виени 1815, — в. *Сабрана дела Вука Караџића, књига прва: Мала простонародна славеносербска пјеснарица*, (1814), *Народна србска пјеснарица* (1815). Приредио Владан Недић, Београд 1965, 265—271.

говори о шире распрострањеној, одређеној песничкој традицији. Сматрам да је неопходно испитати зависност и степен зависности збирки народних песама српскохрватског језичког подручја (па и шире, балканског подручја уопште) у односу на Милутиновићеву *Пјеванију* (лајпцишку) и на песме из Вукове збирке. Мислим да је посебно нужно испитати однос збирки народних песама из Црне Горе и Босне и Херцеговине према лајпцишкој *Пјеванији*. Чини се, на пример, да је велика зависност у том погледу и Петрановићеве, и Шаулићеве и Кашиковићеве збирке (поменимо само некоје). Но, то јесте проблем који се мора посебно разматрати.

Упоређивање песама о родитељима Сибињанин Јанка показало је следеће:

а. Песма *Царска ријеч* (Милутиновић, бр. 160) најстарија је штампана песма о Високом Стевану као оцу Сибињанин Јанка и Јање. По запису старија варијанта, она код Богишића (бр. 8), штампана је четрдесет једну годину након *Пјеваније*.

б. Све три анализиране варијанте, две песме и прозно предање, показују одређени степен самосталности, независности, самосвојности.

Овим песмама се исцрпљује права веза између песама из старијих, највише приморских записа, које је Богишић обелоданио у збирци 1878. године и песама из Милутиновићеве лајпцишке *Пјеваније*.[46]

Свод:

Упоређивање песама показало је следеће:

а. Тринаест песама из Богишићевог *Зборника* има одговарајуће варијанте у Милутиновићевој лајпцишкој *Пјеванији* (од тога три пута је реч о варијантама песме *Марко Краљевић и Мина од Костура* — бр. 7, бр. 86, бр. 87).[47]

б. У тих тринаест случајева, песме из лајпцишке *Пјеваније* находе одговарајуће паралеле код Вука у девет случајева (у једном случају паралела постоји само у Вуковоме *Рјечнику* из 1852, у другом и у песми и у *Рјечнику* из 1852. У преосталих седам случајева паралеле су песме из Вукове збирке).

в. Само две песме, *Милош у Латинима* и *Новак и Радивој продају Грујицу*, обелодањене су пре будимске, односно лајпцишке *Пјеваније*.

г. Чак кад је реч и о врло познатим песмама из Вукове збирке — *Јакшићи ослобађају сестру* (Вук, II, бр. 96), *Марко Краљевић и Мина од Костура* (Вук, II, бр. 61) — оне су објављене не у лајпцишком, него тек

---

[46] Љуба Стојановић, *Живот и рад Вука Стеф. Караџића*, Београд—Земун 1924, 673—674.

[47] На почетку сам подвукао да две десетерачке песме из Богишићеве збирке имају извесне везе са песмама из *Пјеваније*. Песма *Иво Сењанин ослобађа Латовић Ивана, кога паша босански хтијаше обесјити* (Богишић, бр. 109) има додирних тачака са песмом *Марко у тавници турској* (Милутиновић, бр. 168). Песма је записана од Радована Ровчанина. Песма *Свадба Ришњанин Селима и Лимун хајдук* (Богишић, бр. 118) делимично кореспондира са песмом *Бајо Пивљанин* (*Пјеванија*, бр. 144). Милутиновић је песму записао од попа Гаше Поповића Пипера. Међутим, сматрам да ближа анализа поменутих песама не би ни у чему изменила нити допунила резултате досадашњих истраживања.

у бечком излању. Сличан је случај и са гласовитом песмом *Женидба краља Вукашина* (Вук, II, бр. 24), која је први пут објављена у четвртој књизи лајпцишког издања 1833. године. У том часу Милутиновићева *Пјеванија* већ пуне четири године чека да буде штампана.

д. Песме записане у околини Дубровника, у Боки Которској, крајем седамнаестог и у првим деценијама осамнаестог века, наставиле су особени живот и након једног столећа, прилагођавајући се укусу и схватањима средине у којој су се обреле. Томе је сведок и Милутиновићева лајпцишка *Пјеванија*.

ђ. Милутиновићева *Пјеванија* јесте самосвојна и аутентична збирка. Могуће је, и штавише вероватно је, да је Милутиновић песме редиговао, али ни у ком случају та редакција не подразумева обимније и суштинскије захвате у песму него што је Вук Караџић чинио. Рекло би се, чак, да је Милутиновић изворнији (то превасходно сматрам на основу Вукових песама о Мини и Марку, као и о браћи Јакшићима који избављају сестру из ропства, па и на основу песме *Женидба краља Вукашина*).

е. Трагање за одговарајућим варијантама у *Ерлангенском рукопису* указало је на потребу даљег испитивања *Ерлангенског рукописа* у контексту Богишићевог зборника, Милутиновићеве лајпцишке *Пјеванije* и Вукове збирке *Српских народних пјесама*. Очигледно је да ће та упоређивања показати како се одређени мотиви, а затим и стилистички поступци у грађењу песме — мењају од подручја до подручја, а затим како се мењају и у распону од стотинак година на једнаким, а како на различитим просторима.

ж. Упоређивање песама из Богишићевог зборника са одговарајућим песмама у лајпцишкој *Пјеванији*, а затим и са варијантама садржаним у *Ерлангенском рукопису* и Вуковој збирци — указало је и на нужност испитивања и преиспитивања збирки, зборника, корпуса народних песама, како би се утврдио степен њихове самосвојности, а тиме и степен њихове објективне научне вредности.

Nenad Ljubinković

FOLK POEMS FROM THE OLDER, MOSTLY COASTAL RECORDINGS AND THE SO-CALLED LEIPZIG *PJEVANIJA* BY SIMO MILUTINOVIĆ

S u m m a r y

The authenticity of Milutinović's collection of folk poems — gathered at the end of the third decade of the 19th century, mostly during 1828, in the regions of the Old Montenegro and Old Herzegovina (among the Bjelopavlićs, the Moračans, the Rovcis and the Pipers) — is proved by their comparison with the poems with the long and short verse from the so-called Bogišić's corpus, which were recorded about a hundred years before in the neighbouring areas, and printed for the first time only in 1878, 41 years after the publication of Milutinović's Leipzig *Pjevanija* (Poetry).

[48] Као што је већ подвучено у претходној напомени, две песме из Богишићеве збирке и дубровачког рукописа имају извесних додира са песмама из *Пјеванije*, али не у мери која би оправдала детаљнију анализу.

UDC 811.161.1'373.7:821.163.41-12.09 Petrović Njegoš P.
821.163.41-95

ФРАЗЕОЛОШКИ РУСИЗМИ У *ГОРСКОМ ВИЈЕНЦУ*. I
(израз *Милошем живиш* у 892. стиху)

Радмило Маројевић

САЖЕТАК: Синтагму *живјети Милошем* у 892. стиху спјева „Горски вијенац" Петар II Петровић-Његош употријебио је у објекатској функцији под утицајем руског језика и у значењу које у руском имају глаголи *жить* (кем/чем), *дышать* (кем/чем) или *жить и дышать* (кем/чем), т. ј. „быть чем-нибудь поглощенным, видеть в чем-нибудь смысл существования".

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Петар II Петровић-Његош, спјев „Горски вијенац", синтагма *живјети Милошем*

1. Други полустих 892. стиха *Горскоī вијенца* (крсту служиш а Милошем живиш —) коментатори су разматрали само са семантичке стране. Притом су неки од њих разматрали само њега (2—4), други су протумачили стих у цјелини (5, 7, 8), трећи тумаче по четири (6, 10), Д. Калезић два (9), а С. Љубиша чак осам стихова (1). На Решетареву и прве три послијератне семантичке интерпретације израза *Милошем живиш* осврнуо се М. Стевановић (види т. 2).

(1) Стефан Митров ЉУБИША пропраћа коментаром стихове 888—895: „Crnogorci su zaslijepljeni, ne znaju što je prava vjera, žive krstom i Milošem, a krst je riječ ne osmočana, kao Obilić od junaštva prećeranog pjan. Krst i Miloš ovgje su uzeti kao simboli vjere i narodnosti" [Ljubiša, 1868: 47 (диграмом „gj" обиљежава се сугласник *ђ*)].

Коментатор, дакле, не објашњава инструменталну рекцију глагола *живјети*, него је и сам употребљава, проширивши је и на именицу *крст*.

(2) Милан РЕШЕТАР коментарише само израз *Милошем живиш*: „живиш спомињући се (*вар.* сјећајући се) негдашње моћи и славе" (Решетар, 1890: 136; исто у: Решетар 1928: 53; варијанту цит. по: Решетар, 1940: 53).

Решетарево тумачење другог полустиха 892. стиха и стихова 894—895: „спомен на прошлу моћ и славу (*вар.* о прошлој моћи и слави) онесвјешћује и опија Србе, па (*вар.* јер) мисле да ће се опет повратити" (Решетар, 1890: 136; варијанте цит. по: Решетар 1923: 59) критиковао је најприје Љубомир СТОЈАНОВИЋ: „Ја мислим да ови стихови значе од прилике ово: Све што имаш, то ти је успомена на јунаштво Милошево

(*Милошем живиш*), али то није ништа, јер то само опија одушевљењем за јуначка дела, али никакве користи отуда немаш (*Милош баца* итд.)" (Стојановић, 1891: 61).

На Решетарево тумачење другог полустиха 892. стиха и стихова 894—895: „спомен о прошлој моћи и слави онесвјешћује и опија Србе, па мисле да ће се (*дой.* та моћ) опет повратити" (Решетар, 1928: 53; допуну цит. по: Решетар, 1940: 53) критички се осврнуо Видо ЛАТКОВИЋ: „Крупнију грешку чини г. Решетар у тумачењу стихова 892 (...) и 894—5 (...). Није Милош за Србе, а нарочито не за Његоша и Црногорце, претставник, симбол 'негдашње моћи и славе'. То је Душан, 'непобједни, млади', а Милош у народној души живи само као велика, величанствена 'жртва благородног чувства', као узор хероја, 'чудо витезовах'. Као такав, као херој који 'гордо иђаше / светом гробу бесмртног живота' Милош је идеал јунака, њиме се опијају Срби. Управо његовим подвигом, који 'надмашује... сва витештва блистателна'. 'Живети Милошем' значи заносити се његовом личном славом, настојати достићи ту славу. Његош, дакле, није мислио на 'негдашњу славу и величину', нити је изражавао наду 'да ће се опет повратити', него је циљао на занос у који се пада кад се пред собом има Милош као идеал јунака" [Латковић 1929: 354 (исправили смо штампарске и техничке грешке)].

(3) У свом коментару *Горскоī вијенца* (који за живота није објавио) Данило ВУШОВИЋ је тачно семантички објаснио и анализирани полустих: „Живиш у јунаштву, и стално мислиш о њему (јер је Милош Обилић за Црногорце симбол јунаштва и херојства)" (Вушовић, 2004: 203).

(4) И Божидар КОВАЧЕВИЋ објашњава само израз *Милошем живиш*, али га тумачи на свој начин: „живите од успомена на Косово занесени Милошевим подвигом" (Ковачевић, 1940: 70).

(5) Стих 892. овако тумачи Антун БАРАЦ: „Služiš vjeri poniznih, koja ti ne obećava ništa na ovome svijetu, a opajaš se herojstvom Miloša Obilića, koji je slijepo žrtvovao sebe sama" (Barac, 1947: 180).

(6) Стихове 892—895. Видо ЛАТКОВИЋ коментарише као цјелину: „*Крсшу служиш* — алузија на аскетизам хришћанства. / *Милошем живиш* — цијелог се живота заносиш Обилићевим подвигом и његовом славом. Милошев подвиг, његово херојство, баца Црногорце (*мало људсшво*, ст. 888) у неко бунило, у претјерану опијеност јунаштвом" (Бошковић и др., 1952: 186).

(7) Никола БАНАШЕВИЋ коментарише 892. стих: „Веран си хришћанству, а заносиш се Милошевим ратним подвигом" (Банашевић, 1973: 251).

(8) Слободан ТОМОВИЋ стих 892. тумачи: „Црногорци живе од варљиве успомене на косовски бој и његове јунаке. Егзалтирани су празним сјећањем на подвиг Милоша Обилића, и при том заслијепљени хришћанском вјером која нема перспективе" (Томовић 1986: 174).

(9) Димитрије КАЛЕЗИЋ коментарише и наредни стих: „*Мусшај кадија очиīледно не ūоима значење Крсша, не ūрихваша īа; чак īа ошворено одбацује*" (Калезић, 1994: коментар стихова 892/893).

(10) Александар МЛАДЕНОВИЋ овако тумачи стихове 892—895: „веран си хришћанству а заносиш се славом Милоша Обилића. Крст (хришћанство) је једна реч без топлине а Милош својим учињеним подвигом баца људе у неко бунило, у неко претерано пијанство" (Младеновић 1996: 199).

2. На Решетареву и прве три послијератне семантичке интерпретације израза *Милошем живиш* у 892. стиху *Горскоī вијенца* осврнуо се Михаило СТЕВАНОВИЋ у обје своје монографије, овим ријечима: „Више познатих коментатора Горског вијенца (Решетар, Барац, Латковић, Банашевић) објашњава (*вар.* објашњавају) стих:

Крсту служиш, а Милошем живиш (892).

И, ако не бисмо водили рачуна о томе чије су ово речи, могли бисмо рећи да дају углавном тачан његов смисао. Истина, и онда би могло бити приговора на објашњење М. Решетара, пре свих других, који каже — 'живиш сећајући се старе славе и моћи'. А на то се може приговорити да Милош, иако кнежев зет и војвода, није био представник средњевековне српске славе и моћи. Латковић мисли да се 'Милошем живиш' хтело рећи 'целог се живота заносиш Обилићевим подвигом и славом'; а по Банашевићу тај стих (*доī.* у целини, заједно и с првим делом) значи — 'Веран си хришћанству, а заносиш се Милошевим ратним подвигом'. И ово је, нарочито, тачно. Али је А. Барац, више од свих, водио рачуна о томе чије су ово речи, у којој прилици и у каквом контексту су казане. Он објашњава њихов смисао, управо смисао само другог (*доī.* дела) стиха, речима: 'опајаш се херојством Милоша Обилића, који је слијепо жртвовао себе сама'. / Кад узмемо на ум да су то речи Мустај-кадије, који их почиње мало пре цитираним стихом:

Мало људство, што си засл'јепило (888),

па затим томе људству отворено каже:

Без надања живиш и умиреш (891),

а тек онда долази стих који баш сад тумачимо (*вар.* који тумачимо), — није тешко схватити да је другим делом овога стиха Мустај-кадија хтео рећи: заносиш се, опајаш се безумним подвигом Милошевим. А да то (*доī.* изричито) не би рекао, он је место таквим подвигом у фигури казао *Милошем* (*вар.* користио се вишекратно фигуративним начином изражавања па је, мислећи казати узалудно се заносите безумним подвигом Милошевим, рекао — *Милошем живиш!*)" (Стевановић, 1976: 78; варијанте и допуне цит. по: Стевановић, 1990: 129—130).

У наставку Стевановић разматра граматичку страну израза, с једним тумачењем у првој (види т. 3), а другим у другој монографији (види т. 7).

3. У наставку разматрања израза *Милошем живиш*, али само у првој својој монографији (1976), Михаило СТЕВАНОВИЋ излаже његову граматичку интерпретацију: „Поред тога, овде је нужно схватити у каквој реченичној функцији је употребљен овај инструментал. Свакако у функцији допуне предикату *живиш*. Али овај глагол у нашем језику у тој функцији не допушта облик инструментала сам, без предлога *с*. Ми сматрамо да је он овде употребљен управо место његова облика с поменутим предлогом. А таква је употреба у сличним приликама могућа, и позната чак и у језику Његошевом. О њој говори Вушовић у *Прилозима проучавању тога језика* (*Јужнословенски филолог* IX, стр. 148). А имамо потврда о њој и у неким говорима црногорским (Бранко Милетић, *Црмнички говор*. Српски дијалектолошки зборник, књ. IX, стр. 531)" (Стевановић, 1976: 78—79).

У посебном чланку (1978) ми смо граматичку интерпретацију Стевановићеву убједљиво оспорили (види т. 4), па је Стевановић од ње касније одустао (види т. 7).

4. У чланку *Прилог тумачењу 892. стиха Горског вијенца* („Крсту служиш, а Милошем живиш") ми смо оспорили тумачење М. Стевановића по којем је инструментал *Милошем* социјатив, употријебљен умјесто предлошке конструкције *с Милошем* под утицајем пишчевог дијалекта, и покушали да докажемо да је Његош синтагму *живјети Милошем* употријебио у објекатској функцији под утицајем руског језика и у значењу које у руском имају синтагме *жить кем/чем*, *дышать кем/чем* или *жить и дышать кем/чем*. „У својим *Језичким тумачењима у коментарима Његошева Горског вијенца* Михаило Стевановић тумачи и стих 'Крсту служиш, а Милошем живиш', заправо други полустих у њему. Ни граматичка ни семантичка страна Стевановићевог објашњења није, по нашем мишљењу, убједљива. / Стевановић констатује да је инструментал *Милошем* допуна предикату *живиш* и да 'овај глагол у нашем језику у тој функцији не допушта облик инструментала сам, без предлога *с*'. Објашњавајући такву рекцију глагола *живјети* аутор *Језичких тумачења* сматра да је у наведеном стиху употријебљен инструментал без предлога управо мјесто инструментала с предлогом *с* и налази да је таква употреба 'у сличним приликама могућа, и позната чак и у језику Његошеву', 'а имамо потврда о њој и у неким говорима црногорским' (...). / Стевановић сматра да је другим полустихом 'Мустај-кадија хтео рећи заносиш се, опајаш се безумним подвигом Милошевим. А да то не би рекао, он је место таквим подвигом у фигури казао Милошем'. *Милош* је, по овом тумачењу, фигуративно име за 'безумни Милошев подвиг', из чега следи: *живиш Милошем = живиш с Милошем = живиш с безумним Милошевим подвигом*. У овој равни Стевановићево тумачење наслања се на претходна: 'живиш спомињући се негдашње моћи и славе' (Решетар), 'цијелог се живота заносиш Обилићевим подвигом и његовом славом' (Латковић), 'заносиш се Милошевим ратним подвигом' (Банашевић). Ова тумачења Стевановић коригује само утолико што доказује да фигура *Милош* у Мустај-кадијиним ријечима нема значење које би имала у другом контек-

сту. / Из наведеног тумачења слиједи, прво, да је Његош употријебио инструментал без предлога под утицајем свог дијалекта, и друго, да синтагма *живјети* + инстр. има исто значење као и синтагма *живјети с* + инстр. / Ни са једним од овога двога ми се не слажемо. Покушаћемо доказати, прво, да је синтагма *живјети* + инстр. настала под утицајем руског језика — а тај утицај Стевановић уочава на многим мјестима, али не и овдје, и друго, да значење синтагме без предлога није једнако значењу синтагме са предлогом *с*. / Да је *живјети Милошем* употријебљено намјесто *живјети с Милошем* под утицајем пишчевог дијалекта Стевановић је хтио да потврди позивајући се на примјере из *Прилога проучавању Његошева језика* Д. Вушовића и *Црмничког говора* Б. Милетића. Д. Вушовић у Његошевом језику налази употребу инструментала без предлога (1) као допуну глагола *смијати се*, *брукати се*, *ругати се* (а ови глаголи — додајемо — чине семантички компактну групу), и (2) у фонетски ограниченим условима, кад именски дио синтагме почиње гласом *с* па се предлог са њим спојио у дуго *с*. У овом посљедњем случају (у примјерима типа: 'Онда везир *својом војском*') Вушовић сматра да је изостављање предлога само привидно: 'Несумњиво је да у овим случајевима социјатива имамо почетно *с* (*з*) дуго, постало спајањем два *с* (*с својом — својом*)' (Вушовић, 1930[а]: 147—148, 151; Вушовић, 1930[б]: 55—56, 59). Б. Милетић је забиљежио двије семантичке групе глагола које се у црмничком говору могу чути и са инструменталом без предлога *с* у социјативном значењу: *батити се*, *раздвојити се*, *разговарати*, *свађати се*, *носити се*, *вијати се*, *вијети се*, *играти се*; *поћи*, *кренути*, *проћи*, *ићи* (Милетић, 1940: 531—532). Као што видимо, *живјети* са инструменталом без предлога у социјативном значењу не биљеже ни Вушовић ни Милетић, нити се овај глагол може сврстати у неку од набројаних семантичких група. / По нашем мишљењу, синтагму *живјети Милошем* Његош је употријебио под утицајем руског језика и у значењу које у руском језику имају синтагме *жить кем/чем, дышать кем/чем* или *жить и дышать кем/чем*, тј. 'быть чем-нибудь поглощенным, видеть в чем-нибудь смысл существования' (*Словарь языка Пушкина*. Москва, 1956, т. 1, 801. Види и: *Словарь современного русского литературного языка*. Москва—Ленинград 1954, т. 3, стлб. 1206; 1955, т. 4, стлб. 170). А ово значење се лијепо види у примјерима: (1) (Аглаида Васильевна) всю себя отдала детям, она делила с ними их радости и горе, она только и *жила ими*, волнуясь, страдая, переживая с ними все до последней мелочи. (Гарин. Студенты) (*Словарь современного русского литературного языка*, т. 4, стлб. 170). — (2) Он отдал все свое собрание, *которым* только и *жил*, только и *дышал*, — своему родному городу (...) — Москве. (Стасов. По поводу кончины П. А. Третьякова) (*Словарь современного русского литературного языка*, т. 4, стлб. 170). — (3) (...) *Чем* нам и *жить*, душа моя, под старость нашей молодости — как не *воспоминаниями*? (Пушкин) (*Словарь языка Пушкина*, т. 1, 801). / И у руским преводима *Горског вијенца* срећемо глаголе *жить* и *дышать* са инструменталом *Милошем* без предлога, као преводне еквиваленте: / (1) *Милошем живешь* ты, кресту служишь! (Зенкевич, 1955: 62); / (2) Кресту служишь и *Милошем дышишь* (Жилюнов-Шуми-

лов, 1976: 63). / Из свега изнесеног може се закључити да инструментал *Милошем* у стиху ’Крсту служиш, а Милошем живиш’ није социјатив и зато употреба предлога *с* не би ни била могућа без промјене значења. Његош, дакле, није употријебио *Милошем живиш* мјесто *с Милошем живиш*, него је ова синтагма настала под утицајем руског језика, а тај утицај у пјесниковом језику веома је изражен. Израз *Милошем живиш* значио би, према нашем тумачењу, Милош је смисао твог живота, врховно животно начело, оно чему тежиш и чиме се заносиш. Милош је овдје, наравно, симбол са широким семантичким пољем, у којем је доминантно значење ’витештво’. За Мустај-кадију појам *Милош* има свакако негативну семантику (’безумно витештво’) у смислу онога што су казали Барац (’опајаш се херојством Милоша Обилића, који је слијепо жртвовао себе сама’) и Стевановић (’заносиш се, опајаш се безумним подвигом Милошевим’)” [Маројевић, 1978[а]: 229—231 (екавски); цит. (уз техничку редакцију и редакцију библиографских података) по: Маројевић, 1999: 113—117 (исправили смо штампарску грешку)]. Напоменућемо овдје да је Александар ШУМИЛОВ касније у препјеву цитирани стих измијенио: Крест и Милош — все ваши понятья. (Шумилов, 1996: 84).

5. На наш чланак (види т. 4), односно на његову сажету интерпретацију у *Јужнословенском филологу* XXXIV (Маројевић, 1978[б]), одговорио је Михаило СТЕВАНОВИЋ у часопису *Наш језик*: „У једном би се Маројевићу, али не у ономе што он жели доказати, могло дати за право. Могло би се, наиме, допустити да у стиху: *Крсту служиш, а Милошем живиш* — у овоме *Милошем* — уз претпоставку да се мисли на Милошево дело, односно, како смо ми рекли Милошев подвиг или, како наш рецензент каже — Милошево витештво — немамо социјативни већ прави инструментал, јер се очевидно као детерминатив глагола *живети* овај именски облик апстрактних појмова у нашем језику понекад употребљава: и без предлога и с предлогом *с(а)* у истој функцији неке врсте глаголске одредбе по начину. А ово значи да би се у томе случају могао место једног од два узети онај други облик. Поготову је ова алтернација могућа када се не само функције већ и значењска поља једног и другог облика делимично поклапају или додирују”, па наводи и анализира примјере из књижевних текстова и дијалекатских описа (Стевановић, 1981: 116—117).

6. У чланку *О утицају руског језика и русизмима у „Горском вијенцу” и о њиховој лингвистичкој интерпретацији* настављена је дискусија с Михаилом Стевановићем: „Ако се прихвата да *Милошем* није социјатив (...), остаје да се види да ли се у овој конструкцији огледа утицај руског језика на пјеснички језик Његошев. / Стевановић наводи синтагме *живети духом* и *живети успоменама* које показују да и у српском књижевном језику постоји конструкција *живети* + инструментал. Оставићемо по страни питање да ли је то ’аутохтона’ црта српског живог, народног језика, тј. питање ког је поријекла наведена употреба инструментала уз глагол *живјети* у књижевном језику. То питање би захтијевало студиозније ис-

траживање. Задовољимо се констатацијом да конструкција *живјети* (*жить*) + инстр. постоји и у руском и у српском (књижевном) језику. / Ми доказујемо сљедеће: (1) конструкција *живјети* + инстр. није карактеристична за српски језик уколико је у инструменталу именица која означава лице или именица која означава конкретан предмет; (2) у српском и у руском наведена конструкција нема исту семантичку вриједност; у српском има више начинско значење ('у функцији неке врсте глаголске одредбе по начину' — Стевановић), док у руском има објекатско значење 'бити нечим/неким потпуно обузет, видјети у нечему/некоме смисао постојања'. И закључујемо сљедеће: Његош је полустих 'а Милошем живиш' употријебио под утицајем руског језика, а тај утицај се огледа у проширењу граматичких услова употребе дате конструкције и, у складу са тим, у друкчијем значењу" [Маројевић, 1984: 137—141 (екавски); цит. по: Маројевић, 1999: 150].

7. У својој другој монографији посвећеној језику *Горског вијенца* (1990), у наставку разматрања израза *Милошем живиш* у 892. стиху (види т. 2), Михаило СТЕВАНОВИЋ каже: „И ту овој необичној рекцији глагола *живети* не треба тражити објашњења ни у чему другом ван вишеобухватне метафоричности, не само именице *Милош* него и глагола *живети*. Било да га узмемо са значењем живети у заносу или и као само заносити се — инструментал личног имена ни по чему неће бити необичан у допуни глагола *живети*. Ничим другим, хтели смо рећи, сем поетичношћу језика нашега песника није нужно тумачити неуобичајену рекцију овога глагола, нити се трудити, рецимо, да јој се нађе објашњење у тесној, неразграничивој, тако рећи, повезаности уже инструменталног и социјативног значења инструментала, како је сам писац ових редова недавно, у својој књизи *Језичка тумачења у коментарима* (*Његошева*) *Горског вијенца*, објашњавао. И нема, према томе, потребе за упућивањем на употребу инструментала социјативног значења у облику без предлога *с(а)* у говорима црногорским и код писаца оних крајева, као ни за навођењем примера такве употребе (датих у *Нашем језику*, књ. XXV, с(в). 3. н. с., стр. 117). А, јамачно, нема места констатацији да овде имамо један од честих случајева утицаја руског језика на Његоша, коју је учинио писац приказа малопре поменуте наше књиге (у *Јужнословенском филологу*, књ. XXXIV), на који смо се већ осврталі, а и још који пут ћемо се осврнути. Из принципских разлога свакако, јер се бави питањима која се не могу занемаривати када се говори о Његошеву језику" [Стевановић, 1990: 130 (исправили смо штампарску грешку)].

Тако је Стевановић, у својој коначној верзији тумачења анализираног израза, одустао и од објашњења о употреби инструментала без предлога умјесто инструментала са предлогом *с* у социјативном значењу (види т. 3), и од објашњења о утицају црногорских говора на синтаксичку структуру Његошевог израза и аналогној употреби код других писаца (види т. 5), тумачећи синтагму *Милошем живиш* само пјесниковим „вишекратно фигуративним начином изражавања". И то би се тумачење могло прихватити да на нашег пјесника није толико утицао руски језик

и пјеснички језик руски. Зато ми „из принципских разлога”, јер се бавимо „питањима која се не могу занемаривати када се говори о Његошеву језику”, морамо остати не само код граматичког дијела свога тумачења (да *Милошем* није социјатив) него и код објашњења о поријеклу и значењу синтаксичке конструкције: Његош је полустих „а Милошем живиш” употријебио под утицајем руског језика, а тај утицај се огледа у проширењу граматичких услова употребе дате конструкције и, у складу са тим, у друкчијем значењу (’бити нечим/неким потпуно обузет, видјети у нечему/некоме смисао постојања’).

8. Већ у Љубишином коментару полази се од копулативног односа првог (крсту служиш) и другог полустиха (а Милошем живиш —) 892. стиха: Црногорци „живе крстом и Милошем”, при чему су ова два појма „узети као симболи вјере и народности” [види т. 1.(1)]. Шумилов у обје варијанте превода користи саставни везник *и* (види т. 4). Латковић засебно коментарише два полустиха па се не види јасно њихов синтаксички однос [види т. 1.(6)]. Мада и у коментару задржава везник *а*, Барац даје и првом и другом предикативном дијелу реченице негативан призвук те тиме указује на копулативни карактер њихове међусобне везе [види т. 1.(5)]. Да се *а* посматра као саставни везник, у Томовићевом коментару се види по томе што га коментатор замјењује копулативним везничким изразом „и при том” [види т. 1.(8)]. На саставни карактер везе између два предиката Младеновић указује интерпункцијом — он у коментару изоставља запету (мада задржава везник *а*) [види т. 1.(8)].

Банашевићев коментар анализираног стиха: „Веран си хришћанству, а заносиш се Милошевим ратним подвигом” [види т. 1.(7)], а нарочито његова интерпункција, као да указују на адверсативни карактер синтаксичке везе, т. ј. на супротстављеност двају значења двају полустихова. Позивајући се на њега [Јеротић, 2002[а]: 227 (напомена); Јеротић, 2002[б]: 37 (напомена)], Владета ЈЕРОТИЋ се пита (цитирајући из монолога Мустај-кадије стихове 870—873, 892—895): „Постоји ли неко зрно (*вар.* зрнце) истине у овоме казивању Црногорцима (*вар.* казивању) мрског потурице, Мустај-кадије?” И сам потврдно одговара на постављено питање, настављајући: „У чему видим (*вар.* Које је то) зрно истине у дугом монологу Мустај-кадије? У његовој опомени (*вар.* У опомени) православним људима (...) да не мешају паганске обичаје са изворном вером Христовом, сујеверје са правом вером, а онда, можда и важније (*вар.* вером, можда још важније), да буду крајње опрезни када сипају обе текућине — националну и религиозну — у исти мех” (Јеротић, 2002[а]: 226; варијанте цит. по Јеротић 2002[б]: 38).

У монологу Мустај-кадије [који је, као и његов историјски прототип Мустафа Мехмедовић Челебија (види Драгићевић, 1975: 1525), прави Турчин, а не потурица] не супротстављају се вјерски и национални симбол, него се они оба негативно оцјењују.

9. Адекватном интерпункцијом (1) и текстолошким напоменама (2) искључује се могућност погрешног тумачења анализираног мјеста Његошевог спјева.

(1) Наша интерпункција показује да осам стихова чини једну синтаксичку цјелину; на крају реторског питања у 888. стиху стављамо двије тачке, а на крају анализираног, 892. стиха — повлаку; изостављамо запету на крају 889. стиха (испред саставног везника *а* у 890. стиху), на цезури 892. стиха (испред саставног везника *а*) и на крају 894. стиха (испред раставног везника *ал* у 895. стиху):

Мало (мâлō) људство, што си (штȍси)
заслѣпило (заслᵘјéпило):
не познајеш чистог раја сласти
а бориш се с Богом и с људима,
без надања живиш и умиреш,
крсту служиш а Милошем живиш —
крст је ријеч једна сухопарна,
Милош баца у несвијест (ӈнѐсвијест) људе
ал у пјанство неко прећерано.

(ГВ 888—895).

(2) У критичком издању [Маројевић 2005: 89] за наведени одломак дајемо само сљедеће текстолошке напомене:

888 *шт̄ȍ* (си) — зам. прил. у зн. 'зашто (си)' с глав. краткосил. акц., а не везн. *шт̄ȍ* у зн. 'које (си)', 'те (си)' с поб. краткосил. акц. [види т. 4.6.10.(2)]; *заслијéпило* — обл. с једносложним ије-рефлексом дугог јата (с дугоузл. акц. на другој компоненти дифтонга) [види т. 9.4.3.(1)]

890, 892 *а* — саставни везн. у зн. 'и' [види т. 5.3.3.(1)]

892 *Мѝлош̱ем жи́вп̄ш̱* — фраз. рус. 'Милош (=Милошево витештво) ти је смисао постојања, Милошем си потпуно обузет' [види т. 6.7]

895 *ал* — раставни везн. у зн. 'или' [види т. 5.3.4.(1)]

Наведене текстолошке напомене су довољне да укажу на значење фразеолошког русизма, на једносложни рефлекс дугог јата (у којем *ј* не долази у контакт са сугласником *л* те нема јекавског јотовања) и на значење лексичко-граматичке ријечи *ш̱т̄о* (прилог, а не везник) и граматичких ријечи *а* (саставни, а не супротни везник) и *ал* (раставни, а не супротни везник). Тиме анализирани одломак престаје да буде класично тамно мјесто.

ЛИТЕРАТУРА

Банашевић, 1973: П. П. Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић. Београд 1973.

Barac, 1947: P. P. Njegoš. *Gorski vijenac*. U spomen stogodišnjice prvog izdanja. (Priredio: Antun Barac). Zagreb 1947.

Бошковић и др., 1952: Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. (Текст приредили за штампу Радосав Бошковић и Видо Латковић. Биљешке и објашњења написао Видо Латковић). Београд 1952. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 3).

Вушовић, 1930ᵃ: Д. В. Вушовић. *Прилози п̄роучавању Њег̄ош̱ева језика*. — Јужнословенски филолог, Београд 1930, књ. IX, 93—196.

Вушовић, 1930б: Д. В. Вушовић. *Прилози проучавању Његошева језика*. Београд 1930.

Вушовић, 2004: Данило Вушовић. *О Његошевом језику*. Приредио (и предговор *Научно дјело Данила Вушовића* написао) Драго Ћупић. Подгорица 2004.

ГВ: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. У редакцији Радмила Маројевића. — У књизи: Маројевић 2005, 35—226.

Драгићевић, 1975: Ристо Ј. Драгићевић. *Горски вијенац и коментари*. Поводом посљедњег издања Српске књижевне задруге. (Критика издања: Банашевић 1973). — Стварање, Титоград, новембар 1975, XXX, бр. 11, 1507—1531.

Жилюнов-Шумилов, 1976: И. Жилюнов и А. Шумилов. *Проблемы эквиритмичного перевода на русский язык „Горного венца" Петра Петровича Негоша*. — Зборник (Матице српске) за филологију и лингвистику, Нови Сад 1976, књ. XIX/1, 55—64.

Зенкевич, 1955: Петр Негош. *Горный венец*. Перевод с сербско-хорватского Мих. Зенкевича. (Изд. 2-е). Москва 1955.

Јеротић, 2002а: Владета Јеротић. *Луна и крст, дијалог или рат*: *Парадоксална актуелност Његошевог* Горског вијенца. — Зборник Матице српске за књижевност и језик, Нови Сад 2002, књ. Л, св. 1—2, 211—237. (Прештампано у: Јеротић 2002б: 9—55).

Јеротић, 2002б: Владета Јеротић. *Дарови наших рођака*: *Психолошки огледи из домаће књижевности*. IV. Београд 2002.

Калезић, 1994: Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. (Приредио Крсто Миловановић. Коментарисао Димитрије Калезић). Никшић—Београд (1994).

Ковачевић, 1940: *Горски вијенац*: Историческо событије при свршетку XVII вијека. Сочиненије Петра Петровића Његоша. (Приредио Божидар Ковачевић). Београд 1940.

Латковић, 1929: Видо Латковић. *Неколико места у „Горском вијенцу" (поводом 9 издања* Г. В. *с коментаром г. Решетара)*. (1) — Записи, Цетиње, децембар 1929, III, књ. V, св. 6, 351—355. (Други дио чланка: Латковић 1930).

Латковић, 1930: Видо Латковић. *Неколико места у „Горском вијенцу" (поводом коментара г. Решетара)*. (2) — Записи, Цетиње, март 1930, IV, књ. VI, св. 3, 152—156.

Ljubiša, 1868: *Gorski vijenac*. Historički dogagjaj pri svršetku sedamnaestog vijeka. Sačinio Petar Petrović Njeguš vladika crnogorski. Prenio s ćirilice na latinicu s tumačenjem S. Ljubiša. U Zadru 1868.

Маројевић 1978а: Радмило Маројевић. *Прилог тумачењу 892. стиха Горског вијенца („Крсту служиш, а Милошем живиш")*. — Зборник (Матице српске) за филологију и лингвистику, Нови Сад 1978, књ. XXI/1, 229—231. (Прештампано у ијекавизираном облику у: Маројевић 1999, 113—117).

Маројевић, 1978б: Радмило Маројевић. (Критика књиге: Стевановић 1976). — Јужнословенски филолог, Београд, 1978, књ. XXXIV, 215—225. (Прештампано у ијекавизираном облику у: Маројевић, 1999, 131—145).

Маројевић, 1984: Радмило Маројевић. *О утицају руског језика и русизмима у „Горском вијенцу" и о њиховој лингвистичкој интерпретацији*. — Књижевност и језик, Београд 1984, XXXI, бр. 2, 137—141. (Прештампано у ијекавизираном облику у: Маројевић 1999, 147—153).

Маројевић, 1999: Радмило Маројевић. *Горски вијенац: изворно читање*. Никшић—Београд 1999. (Његошев гласник. Књ. I).

Маројевић, 2005: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмило Маројевић. Подгорица 2005.

Милетић, 1940: Бранко Милетић. *Црмнички говор*. — Српски дијалектолошки зборник, Београд 1940, књ. IX.

Младеновић, 1996: Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Приредио Александар Младеновић. Цетиње 1996.
Решетар, 1890: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Увод и коментар написао Милан Решетар. У Загребу 1890.
Решетар, 1923: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Осмо издање с коментаром Милана Решетара. Биоград 1923.
Решетар, 1928: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Девето издање с коментаром Милана Решетара. Биоград 1928.
Решетар, 1940: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Десето издање с уводом и коментаром Милана Решетара. Београд 1940.
Стевановић, 1976: Михаило Стевановић. *Језичка тумачења у коментарима Његошева Горскога вијенца*. Београд 1976.
Стевановић, 1981: М. Стевановић. *Свака истоветност или сличност у два језика није позајмица, одн. утицај једнога од њих на други*. — Наш језик, нова серија, Београд 1981, књ. XXV, св. 3, 111—117.
Стевановић, 1990: Михаило Стевановић. *О језику Горскога вијенца*. Београд 1990.
Стојановић, 1891: Љуб. Стојановић. (Критика издања: Решетар, 1890). — Просветни гласник, Београд 1891, XII, бр. 1 и 2, 57—67.
Томовић, 1986: Слободан Томовић. *Коментар Горскога вијенца*. Никшић 1986.
Шумилов, 1996: Петр II Петрович-Негош. *Горный венец*. Перевод с сербского и комментарии Александра Шумилова / Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Превод са српског и коментар: Александар Шумилов. Подгорица 1996.

Радмило Мароевич

ЗНАЧЕНИЕ СЛОВОСОЧЕТАНИЯ *МИЛОШЕМ ЖИВИШ* В 892-М СТИХЕ ПОЭМЫ *ГОРНЫЙ ВЕНЕЦ*

Резюме

Словосочетание *живјети Милошем* в 892-м стихе поэмы *Горный венец* Петр Петрович-Негош использовал под влиянием русского языка и в значении, которое в русском языке имеют глаголы *жить* (кем-чем), *дышать* (кем-чем) или *жить и дышать* (кем-чем), т.е. ’быть чем-нибудь поглощенным, видеть в чем--нибудь смысл существования’.

UDC 811.161.1'373.7:821.163.41-12.09 Petrović Njegoš P.
821.163.41-95

ФРАЗЕОЛОШКИ РУСИЗМИ У *ГОРСКОМ ВИЈЕНЦУ*. II
(израз *на главу погибоше* у 2688. стиху)

Радмило Маројевић

САЖЕТАК: Израз *на главу погибоше* у 2688. стиху спјева *Горски вијенац* Петар II Петровић-Његош употријебио је под утицајем руског језика и у значењу које у руском има израз *разбить на голову*, т. ј. „окончательно разбить на войне".

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Петар II Петровић-Његош, спјев *Горски вијенац*, израз *на главу* (погинути)

1. Израз *на главу погибоше*, посвједочен у 2688. стиху *Горскога вијенца*:

Како чусмо за бој на Цетињу
да на главу (на̀главу) погибоше Турци,

(ГВ, 2687—2688),

тумачен је на два начина.

Прво тумачење је погрешно, било да се израз схвата у смислу (погинути) „на главном мјесту, на Цетињу" (1, 4, 7—9, 11), или у смислу (погинути) „гдје су најглавнији, најјачи" (3), или и једно и друго (6). Прву варијанту тумачења семантички проширује Т. Ђукић (2), сматрајући да израз не значи само „на главном мјесту" него и „тамо гдје је најважније да буду побијени". Другу варијанту овог тумачења прецизирају и комбинују је са првом Ђ. Радовић (5) и С. Томовић (10).

(1) Наведено тумачење најприје је изнио први коментатор спјева, Стефан Митров ЉУБИША: „Na glavnomu mjestu" [Ljubiša, 1868: 135 (стих у његовој нумерацији има број 2690)].

(2) Љубишино тумачење прихвата Трифун ЂУКИЋ, најприје у критици седмог Решетаревог издања: „оно 'да на главу погибоше' не значи да су Турци погинули сасвим, 'хаметом', него да су погинули на главном месту" [Ђукић, 1921: 317 (исправили смо штампарску грешку)], затим га проширује у коментару уз своје издање *Горскога вијенца*: „да погибоше на главном месту, тамо где је најважније да буду побијени, то јест на Цетињу" (Ђукић 1941: 177).

(3) Тумачење Божидара КОВАЧЕВИЋА је сасвим оригинално (и сасвим нетачно): „где су најглавнији, где су најјачи” (Ковачевић 1940: 188).

(4) Наведеним стиховима илуструје се 7. значење именице *глава* у Огледној свесци *Речника српског књижевног и народног језика*: „*Оно што је матица чега; што доминира чим; што је у неком погледу прво по важности (код чега)*” [*Речник СКА*, 1944: 4, s. v. *гла́ва*), на коју се позива В. М. Мићовић [види даље т. (8)]. Један од састављача Огледне свеске овог *Речника*, Јован Вуковић, касније је образложио ово тумачење [види даље т. (6)].

(5) И Ђуза РАДОВИЋ налази за сходно да коментар поткријепи ширим асоцијацијама (комбинујући Ковачевићеву и Ђукићеву интерпретацију): „да Турци погибоше тамо где је најважније да буду уништени. Цетиње је главни град Ц. Горе, па тако и цетињски потурчењаци претстављају главу црногорских потурчењака” (Радовић 1947: 236).

(6) У приказу првог издања Његошевих *Цјелокупних дјела* Јован ВУКОВИЋ каже да Латковић [види т. 2.(3)] у стиховима 2687—2688. „узима да је *на главу* русизам — у значењу *сасвим, потпуно* (тако је и Решетар тумачио); — ја мислим да је мало веровати да би се Његошу отело да и овакав русизам пусти кроз уста момчета, потреба стиха то није захтевала, — и да је много природније да је Његош мислио *на глави* (на главном месту и главни Турци), где је употребио уобичајени акузатив уместо локатива, како је, по мом мишљењу једино оправдано, стихове схватио и Т. Ђукић у свом коментару” (Вуковић, 1955: 334).

(7) И Божо Ђ. МИХАИЛОВИЋ оспорава Латковићев коментар 2688. стиха [види т. 2.(3)]: „А, према нашем мишљењу, треба: на главном мјесту, у језгру Црне Горе” (Михаиловић 1955: 316).

(8) За прво тумачење, у интерпретацији аутора Огледне свеске *Речника српског књижевног и народног језика* [види горе т. (4)], В. М. МИЋОВИЋ каже: „По моме мишљењу, овакво тумачење је не само исправно него се оно једино слаже с преносним значењем речи *глава* и с основном идејом Његошевом. На Цетињу се одржава скупштина, прославља се Божић и ту око најважнијег места завршава се борба с успехом: у тој области нема више не само Турака него ни потурица и створен је главни центар одакле ће се борба за слободу даље ширити. Да се то десило на неком другом месту, а не ’на глави’, па макар Турци били и јаче потучени, та борба не би ни добила оне размере нити имала онај утицај који је имала истрага потурица — предмет *Горског вијенца*” (Мићовић, 1961: 29).

(9) И Никола БАНАШЕВИЋ се приклонио овом тумачењу: „В. Латковић мисли да је то русизам и да значи погинути ’сасвим, потпуно’. Постоји руски израз ’*разбить на голову*’, али је за Ријечане важније да је *бој* почео *на Цетињу*, с кога се управља Црном Гором. Према томе, стих не треба узети као русизам, а *на главу* треба схватити у значењу: на главном месту (упор. ст. 2710)” (Банашевић, 1973: 393).

С финим хумором а на тему „шта би за Ријечане било важније”, Банашевићу је реплицирао Стевановић (види т. 7). Аргумент „шта би за

Ријечане било важније", не позивајући се на свога претходника, развија Младеновић у одбрани историјом питања превазиђеног тумачења 2688. стиха [види т. 8.(1)].

(10) Од првог тумачења, од свих његових нијанси, полази и Слободан ТОМОВИЋ, тумачећи заједно стихове 2687—2688: „Устанак на Цетињу и у његовој околини био је сигнал да сва сусједна племена ударе на домаће Турке, потурице. 'Да на главу погибоше Турци': Решетар мисли 'сасвим, хаметом погибоше'. Томе се придружује и Видо Латковић. Никола Банашевић сматра да се ово 'на главу' односи на 'главно мјесто Црне Горе, тј. Цетиње'. Но, 'на главу' може да значи и: погибоше главни Турци, главари, прваци муслимански. Постоји и четврта могућност: погибе главно становништво муслиманско. Ипак је највјероватније да је ријеч о главном мјесту гдје је устанак почео, и гдје су устаници били најпредузимљивији — дакле о жаришту устанка, Цетињу, и његовој околини. Но, може бити да су управо овдје живјели мухамедански прваци, они који предводе и који су 'глава' другима" (Томовић 1986: 376—377).

Да Томовић даје предност овој посљедњој варијанти тумачења (да је Цетиње „глава" муслимана јер су тобоже у њему живјели мухамедански прваци) види се по његовој (исто тако погрешној) интерпретацији стихова 47—48: „Н. Банашевић о овим стиховима овако мисли: 'Глава која је раздробљена (сможђена), то је стара српска држава, чији су поједини делови (членови) после њене пропасти у мукама умирали. Последњи 'члан' тога тела који се мучи била је Црна Гора. Његош понекад употребљава ту црквеноруску реч због њене ређе употребе од српског облика члан.' (Н. Банашевић, Коментар *Горскоī вијенца*, стр. 163, Београд 1973). Али, то се може и другачије схватити. Могућно је да пјесник у подтексту мисли и на исламизоване Црногорце које би требало 'с главе' уништити, поубијати њихове прваке. Уосталом, стих *Горскоī вијенца* 'Да на главу погибоше Турци', говори у прилог другом тумачењу" (Томовић, 1986: 58—59).

(11) Прво тумачење даје и Александар МЛАДЕНОВИЋ: „да су Турци погинули на главном месту Црне Горе, на Цетињу. Уклањање потурица на Цетињу деловало је да се с истом акцијом почне не само у Ријеци Црнојевића, него и у Црмници (в. стих 2710)" [Младеновић, 1996: 252 (стих је у коментару погрешно означен као 2687)].

О Младеновићевом тумачењу се водила полемика на страницама *Ријечи, Библиоīрафскоī вјесника* и *Срīскоī језика* (види т. 8).

Напомена.

Није тачно да је Цетиње мјесто гдје су потурчењаци „најглавнији", гдје су „најјачи" и да „цетињски потурчењаци представљају главу црногорских потурчењака". У књизи *Слике из īрошлости Цеклина* Андрија ЈОВИЋЕВИЋ и Михаил СТРУГАР пишу: „Од 1690. г. Обод постаде главно мјесто црногорскије потурчењака. Кадија бјеше најстарији потурчењачки поглавар (...). Ободски кадија Мустафа намисли Цеклин подврћи арачу, и тијем стати на путу свијема сметњама, које му не даваху да споји простор између Обода, Дубовика и Ћеклића" (Јовићевић-Стругар,

1902: 79—80). Ристо Ј. ДРАГИЋЕВИЋ истиче да су санџакбегови („субаше или војводе Црне Горе”) имали своје сједиште у Жабљаку, а „црногорски кадије” у Љешкопољу (Драгићевић, 1975: 1524), и да је Мустај-кадија из *Горскоѓ вијенца* заправо Мустафа Мехмедовић Челебија, који је, по Томићу, „изнад саме Ријеке имао великих имања и на њима кула” (Драгићевић 1975: 1525).

Исто тако није тачно да је Цетиње било, у вријеме истраге потурица, „главни град Ц. Горе”, јер није било — град. Око Цетињског манастира, који је стварно био духовно средиште слободне Црне Горе, није било насеља, а насеље, односно насеља која су била по ободу Цетињског поља (село Бајице и у њему заселак Иногор те село Доњи Крај), која су се звала скупним именом *Цетиње*, не би се могла сматрати „главним мјестом” Црне Горе. Топоним се помиње у турским дефтерима за 1521. и 1523. годину као село са неколико махала (у овом посљедњем и као нахија). Бранислав ЂУРЂЕВ га је у оба прочитао као singulare tantum neutrum село Цетиње (Ђурђев, 1953: 365—366, 388—389).

2. Друго тумачење је у складу са оним што фразеологизам *на ѓлаву поѓинути* стварно значи — „страшно, потпуно изгинути”. Први га је изнио Милан Решетар (1), Љубомир Стојановић га прихватао (2), док је Видо Латковић први указао да је ријеч о русизму (3). Том тумачењу су вјерни и неки савремени коментатори (4), а од њега се полази у лингвистичким расправама (види т. 4) и у лексикографском приручнику (види т. 5).

(1) У првим издањима Милан РЕШЕТАР стих није тумачио (Решетар, 1890, 1892); касније је израз *на ѓлаву* овако објаснио: „сасвим, хаметом” (Решетар, 1909: 143; исто у: Решетар, 1920, 1923), додавши у посљедњим издањима: „исп. стих 1967.” (Решетар, 1928: 139; исто у: Решетар, 1940).

(2) У критици деветог издања *Горскоѓ вијенца* са коментаром Милана Решетара (Решетар, 1928), Љуб. СТОЈАНОВИЋ ставља примједбу на нову редакцију коментара 1967. стиха (*да чудно ли с ѓлаве поѓибосмо!*), а узгредно семантизује и анализирани фразеологизам: „довољно и добро је протумачен: ’пропадосмо сасвим’, јер то значи ’с главе’ (као и ’на главу’ у ст. 2688), а додатак у овоме издању ’стога што нам је глава (најбољи међу нама) погинуо’ само квари прави смисао” (Стојановић, 1928: 333).

(3) Друго тумачење је, у издању из 1952. године, Видо ЛАТКОВИЋ био прихватао као једино: „*На ѓлаву* — русизам: сасвим, потпуно” (Бошковић и др., 1952: 223), али је у издању из 1957. године, послије критике Јована Вуковића [види т. 1.(6)], додао и прво, у интерпретацији Стефана Митрова Љубише [види т. 3.(2)].

(4) Лапидарно, али тачно израз коментарише Димитрије КАЛЕЗИЋ: „*ѓрдно пострадаше, изѓибоше*” (Калезић, 1994: коментар стиха 2688).

3. Трећи наводе оба тумачења, не дајући предност ни једном (1) или уз предност за Решетарево објашњење (2).

(1) Оба тумачења наводи Антун БАРАЦ: „Izraz 'na glavu' tumače neki: ametom, sasvim, a drugi: u glavnome mjestu, na Cetinju (isp. stih 1967.)" (Barac, 1947: 197).

(2) У издању из 1957. године, уз друго тумачење којем даје предност, Видо ЛАТКОВИЋ наводи и прво, у интерпретацији Стефана Митрова Љубише [види т. 1.(1)]: „*На главу* — русизам: сасвим, потпуно. / *Ст. М. Љ.* тумачи: 'На главноме мјесту Црне Горе', т. ј. на Цетињу" (Бошковић и др., 1957: 223).

4. Михаило СТЕВАНОВИЋ посебну пажњу посвећује изразима *с главе (погинути)* и *на главу (погинути)*, од којих је први „једна лепа метафора домаћег порекла, а друго је прави русизам" (Стевановић, 1990: 176); нешто друкчија је формулација у (Стевановић, 1976: 112): „чисто домаћег порекла, а друго је русизам". Он сматра да је М. Решетар „помешао та два израза", уз ограду „вероватно" у првој монографији (Стевановић, 1976: 112) и са одредбом „свакако" у другој (Стевановић, 1990: 176), „па и једној и другој синтагми дао значење — сасвим изгинути" (Стевановић, 1976: 127; Стевановић, 1990: 199).

Даље Стевановић каже: „А за *погинути на главу* сложили смо се с Решетаром да значи потпуно, сасвим изгинути. Прихватајући Решетарово тумачење, В. Латковић додаје да је то један од неретких русизама у језику Његошеву. За сам израз *погинути (изгинути) на главу* у значењу *потпуно изгинути* — у мишљењу да је то русизам сложили (су) се с њиме и други неки коментатори. Ово значење усваја и Р. Драгићевић, као и А. Барац. Али овај последњи не искључује ни могућност оног другог схватања, према којем тај израз значи — погибоше (Турци) на главном месту, т. ј. на Цетињу, како искључиво мисле коментатори: Ковачевић, Ђукић, Радовић, па и Н. Банашевић, штавише" (Стевановић, 1976: 127—128; нешто друкчија је формулација у: Стевановић, 1990: 199). У другој монографији, вјероватно штампарском грешком, стоји „В. Латковић додаје да је то један од ретких русизама у језику Његошеву"; Латковић није рекао ни једно („неретких"), ни друго („ретких") [види т. 2.(3) и т. 3.(2)] — то је Стевановићева констатација.

За Стевановића стихови 2687—2690. „пре значе (*вар.* значе): како чусмо за бој на Цетињу да на њему потпуно изгибоше (*вар.* на њему изгибоше сви) Турци, сердар Јанко одмах посла... него (*вар.* а не): *Како чусмо за бој на Цетињу, да ту, на томе главном месту (на глави) погибоше Турци*, како су тумачили сад наведене стихове многи коментатори [а ми смо их малочас (*вар.* ми смо малочас већину њих) набројали], почев од Ст. М. Љубише (*доп.* до данас)" (Стевановић, 1976: 128; варијанте и допуну наводимо према: Стевановић, 1990: 199).

Стевановић сматра да се тачност Решетаревог значења „да потпуно изгинуше Турци" „изричито потврђује у неколика ранија стиха" (па наводи стихове 2596—2598), „који дословно значе да су ту сасвим, потпуно (т. ј. сви) Турци изгинули (уколико се нису хтели поново покрстити, наравно (в. стих 2600)" (Стевановић, 1976: 128). У другој монографији се нешто друкчије формулише први дио реченице: „За ово јасно говоре ре-

чи једног од оних што су први ударили на Турке (војводе Батрића) које читамо у спеву непуно стотинак стихова раније, где се каже" (па се наводе стихови 2596—2598. и њихова интерпретација као и у првом издању) (Стевановић, 1990: 199—200).

5. У *Речнику Његошева језика* фразеологизам се правилно семантизује: погинути, изгинути на главу рус. *потпуно изгинути* (Стевановић и др., 1983 I: 115, с. в. *глáва*).

Пошто је израз посвједочен само у анализираном стиху *Горског вијенца*, глагол *изгинути* је требало оставити само у семантичком опису.

6. Значење и поријекло фразеологизма од 1985. године — више није било спорно. Уз свој превод *Историје о Црној Гори* митрополита Василија Петровића дали смо и ову посебну напомену: „*до ногу Турке потукоше* (стр. 27). — У оригиналу је фразеологизам *побить на голову*, као и на стр. 34. Рјечници руског језика биљеже фразеологизам *разбить на голову* у значењу 'потпуно разбити у рату, растјерати' (Даљ, Ушаков). Овај фразеологизам је у српскохрватском [= српском] облику ушао и у Његошев језик (уп. стих 2688 *Горског вијенца*: Како чусмо за бој на Цетињу, да на главу погибоше Турци). Може се закључити да је овај русизам у Његошев језик ушао под утицајем дјела Василија Петровића и да има значење 'потпуно изгинуше' " (Маројевић 1985: 107).

7. Послије нашег образложења (види т. 6) Михаило СТЕВАНОВИЋ више није био у дилеми у погледу значења израза *на главу* (погинути). То се види по два момента. Први: док је у монографији из 1976. првом тумачењу давао изразиту предност али није искључивао друго — стихови 2687—2688. „пре значе: како чусмо за бој на Цетињу да на њему потпуно изгибоше Турци, сердар Јанко одмах посла... него: *Како чусмо за бој на Цетињу, да ту, на томе главном месту (на глави) погибоше Турци*, како су тумачили сад наведене стихове многи коментатори", у монографији из 1990. друго тумачење потпуно искључује — стихови 2687—2688. „значе: како чусмо за бој на Цетињу да на њему изгибоше сви Турци, сердар Јанко одмах посла... а не: *Како чусмо за бој на Цетињу, да ту, на томе главном месту (на глави) погибоше Турци*, како су тумачили сад наведене стихове многи коментатори" (види т. 4). Други: Стевановић је у монографији из 1990. године додао три реченице, алудирајући на мишљење Николе БАНАШЕВИЋА да „постоји руски израз '*разбить на голову*', али је за Ријечане важније да је *бој* почео *на Цетињу*, с кога се управља Црном Гором" [види т. 1.(9)]: „Исто се тако не може одржати мишљење да — *на главу погибоше Турци* значи — на главном месту, т. ј. на Цетињу погибоше Турци, ни поткрепљено доказом да је за Ријечане то важније било него што у руском постоји израз *разбить на голову*. Ми прихватамо да је важније било оно прво него ово друго, не само за Ријечане него и за све њихове сународнике. Али ипак сматрамо да је ово русизам, који значи потпуно, односно — сви изгинуше" [Стевановић, 1990: 199 (исправили смо штампарску грешку)].

8. О значењу израза *на главу* (погинути) водила се полемика, на два колосијека.

(1) У расправи о текстологији *Горског вијенца*, која је најприје објављена у никшићкој *Ријечи* (1997), констатовали смо да Александар МЛАДЕНОВИЋ понавља погрешно тумачење 2688. стиха: „да су Турци погинули на главном месту Црне Горе, на Цетињу" (Младеновић, 1996: 252), да фразеологизам *на главу погинути* има значење „страшно, потпуно изгинути" и да се варијанта наведеног фразеологизма, у облику *побити на главу* и значењу „страшно, потпуно поразити", среће у дјелу Његошевог претходника — у *Историји о Црној Гори* митрополита Василија Петровића (Маројевић, 1997: 46; Маројевић, 1999: 20).

Одговарајући на критику, Младеновић покушава да то тумачење поткријепи расправом о томе да је важније мјесто *гдје* ће почети борба против потурица, мјесто гдје су Турци погинули, јер није исто да ли ће она почети у главном мјесту Црне Горе или негдје у неком њеном забаченом селу или крају, него начин *како* су они погинули, т. ј. да ли су потурице *потпуно*, *страшно* изгинуле или је њихово страдање било *непотпуно*, *мање страшно*. „Стих 2688 (*да на главу погибоше Турци*) одређује ближе само место, Цетиње, *где* је отпочела борба против потурица, т. ј. да је то главно место Црне Горе, које се помиње непосредно у претходном 2678. стиху. Самим тим, Р. М. није у праву кад каже да у објашњењу 2688. стиха ја понављам 'погрешно тумачење', јер се значење овога стиха мора ослањати на шири контекст, а то значи и на остале (...) сличне стихове који у првом плану истичу место *где* ће борба почети или *где* је почела, а то је главно место Црне Горе, Цетиње, а не *како* су потурице настрадале" (Младеновић 1999[a]: 12).

Одговорили смо му у часопису *Српски језик*: „За критичко издање *Горског вијенца*, као и за научно издање било ког текста, није ни од каквог значаја шта би било 'важније' да у њему пише, него је значајно — шта у њему стварно пише. Пошто нема никаквих доказа да би анализирани фразеологизам могао имати значење 'погинути на главном месту', а потпуно је доказано да је руски израз (*разбить*) *на голову* под утицајем дјела Василија Петровића *Историја о Црној Гори — на голову Турке побили* (с. 27) 'до ногу Турке потукоше'; *но войска его на голову побита была* (с. 34) 'али његова војска би до ногу потучена' — ушао у Његошев језик, можемо са сигурношћу закључити да је израз *на главу погибоше* русизам и да има значење 'потпуно изгинуше' " (Маројевић, 2001: 21).

(2) У расправи о Младеновићевим коментарима *Горског вијенца*, која је објављена у цетињском *Библиографском вјеснику* (1998), поводом Младеновићевог тумачења 2688. стиха констатовали смо сљедеће: „Младеновић често наводи туђа тумачења и без позивања на литературу. Тако је поступао и Решетар, с тим што је Решетар прихватао туђа тачна мишљења. И овдје је Младеновић оригиналан: ако у литератури постоје два различита тумачења неког мјеста у *Горском вијенцу* он ће по правилу изабрати — погрешно". Изложивши укратко историју тумачења наведеног израза, оцијенили смо: „То тумачење је нетачно: именица *глава* може имати значење 'главни град (земље, покрајине или цијелог свијета)'

само у комбинацији са дативом (или генитивом са предлогом *од*) именице која означава ту земљу" (Маројевић, 1998: 78—79; Маројевић, 1999: 172—173).

Младеновић је и у *Библиографском вјеснику* покушао да брани историјом питања превазиђено тумачење стиха, држећи да је облик акузатива *на главу* „употребљен у значењу локатива" (Младеновић, 1999[6]: 88) и у смислу „у главном месту Црне Горе" (Младеновић, 1999[6]: 89). Пребирајући по рјечницима (некритички: не разликујући живе форме од књишких), он покушава да докаже да се именица *глава* у значењу „главни град" нешто шире употребљавала него што смо ми то описали (Маројевић, 1999: 172). Али није успио да нађе примјер израза *на глави у значењу „у главном граду".

Одговор Младеновићу (Маројевић, 2000: 179) овако смо завршили: „Поставио бих нашем анахроном коментатору једно шаљиво реторско питање: значи ли то да су црногорски говори утицали на употребу акузатива у функцији локатива и у руском фразеологизму (*разбить*) *на голову* и да га руски лексикографи погрешно семантизују ["окончательно разбить на войне" (Ушаков, 1935 I: стлб. 587)]? Треба још подсјетити да на размеђу XVII—XVIII вијека Цетиње још није било град... У претходном стиху: Како чусмо за бој на Цетињу, (ГВ, 2687) топоним *Цетиње* има значење 'Цетиње поље'. Као што сам то показао у посебном раду, примарно су називи *Цетиње* (у средњем роду) и *Цетиња* (у женском роду) били хидроними: *Цетиње* < *Цетиње врело*, *Цетиња* < *Цетиња вода* (Маројевић, 1990: 67—69)".

9. Да је Његошев израз *на главу погибоше* русизам и да има значење „потпуно изгинуше" потврђује дјело пјесниковог старијег савременика Тома Милиновића МОРИЊАНИНА, објављено постхумно исте године када и *Горски вијенац*. У њему налазимо аналогни израз *на главу разбити*, који је несумњиво русизам у значењу „потпуно потући (у борби)" (Морињанин, 1847: 18; уп. Морињанин, 2004: 41):

Манастиръ є Рача гласовитый,
Єръ є у ньой главаръ пламенитый
Архимандритъ Х а ц и - М е л е н т і є
Юнакъ добаръ, ал' будала ніє,
Хаци-Бега на главу разбіо
У Дрину му войску потопіо.

Милиновићев израз *на главу разбити* вјероватно је плод непосредног руског утицаја с обзиром на дугогодишњи боравак Карађорђевог војводе у руској средини и с обзиром на његову идентичност с руским изразом *на голову разбить* (код владике Василија је други префикс у глаголској лексеми: *на голову побить*, а код Његоша — и други глаголски коријен: *на главу погинути*).

ЛИТЕРАТУРА

Банашевић 1973: П. П. Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић. Београд 1973.

Barac 1947: P. P. Njegoš. *Gorski vijenac*. U spomen stogodišnjice prvog izdanja. (Priredio: Antun Barac). Zagreb 1947.

Бошковић и др. 1952: Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. (Текст приредили за штампу Радосав Бошковић и Видо Латковић. Биљешке и објашњења написао Видо Латковић). Београд 1952. (*Цјелокупна дјела П. П. Његоша*. Књ. 3).

Бошковић и др. 1957: Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. (Текст приредили за штампу Радосав Бошковић и Видо Латковић). Београд 1957. (*Цјелокупна дјела П. П. Његоша*. Књ. 3).

Вуковић 1955: Ј. Вуковић. *Целокупна дела П. П. Његоша*. — Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд 1955, књ. XXI, св. 3—4, 331—347.

ГВ: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. У редакцији Радмила Маројевића. — (У књизи:) Маројевић 2005, 35—226.

Драгићевић 1975: Ристо Ј. Драгићевић. *Горски вијенац и коментари*. Поводом посљедњег издања Српске књижевне задруге. (Критика издања: Банашевић 1973). — Стварање, Титоград, новембар 1975, XXX, бр. 11, 1507—1531.

Ђукић 1921: Т. Ђукић. *О коментару „Горскоґ Вијенца*". — Мисао, (Београд 1921), књ. I, св. 3 (27), 229—233; св. 4 (28), 314—319.

Ђукић 1941: *П. П. Његош. Горски вијенац*. Предговор и коментар Т. Ђукића. Београд 1941.

Ђурђев 1953: Бранислав Ђурђев. *Дефтери за црноґорски санџак из времена Скендер-беґа Црнојевића*. III. — Prilozi za orijentalnu filologiju i istoriju jugoslovenskih naroda pod turskom vladavinom, Sarajevo 1953, (knj.) III—IV (1952—53), 349—402.

Јовићевић-Стругар, 1902: *Слике из прошлости Цеклина (у Црној Гори)*: *Од насељења данашњијем становништвом до ратне 1862. г.* Написали Андрија Јовићевић и Михаил Стругар. Загреб, 1902.

Калезић, 1994: *Петар Петровић Његош. Горски вијенац*. (Приредио Крсто Миловановић. Коментарисао Димитрије Калезић). Никшић—Београд (1994).

Ковачевић, 1940: *Горски вијенац: Историческо событије при свршетку XVII вијека. Сочиненије Петра Петровића Његоша*. (Приредио Божидар Ковачевић). Београд 1940.

Ljubiša, 1868: *Gorski vijenac. Historički dogagjaj pri svršetku sedamnaestog vijeka. Sačinio Petar Petrović Njeguš vladika crnogorski*. Prenio s ćirilice na latinicu s tumačenjem S. Ljubiša. U Zadru 1868.

Маројевић, 1985: Митрополит Василије Петровић. *Историја о Црној Гори*. (Фототипско издање руског оригинала и превод. Превео и *Напомене преводиоца* написао Радмило Маројевић). Цетиње—Титоград 1985.

Маројевић, 1990: Р. Маројевић. *Из ономастичке историје*. 2. *Од* Цетиње воде *до* Ријеке Црнојевића. — Ономатолошки прилози, Београд 1990, књ. XI, 67—70.

Маројевић, 1997: Радмило Маројевић. *Горски вијенац (1847—1997): У сусрет критичком издању*. — Ријеч, Никшић 1997, III, бр. 2, 41—63. (Прештампано у: Маројевић 1999, 11—50).

Маројевић, 1998: Радмило Маројевић. *Горскоґа вијенца антикоментари*. [I] (*Александра Младеновића, љета господњеґ 1997*). — Библиографски вјесник, Цетиње, 1998, XXVII, бр. 2—3, 73—85. (Прештампано у: Маројевић, 1999, 161—184).

Маројевић, 1999: Радмило Маројевић. *Горски вијенац: изворно читање*. Никшић—Београд 1999. (Његошев гласник. Књ. I).

Маројевић, 2000: Радмило Маројевић. *Горскога вијенца антикоментари*. II (*Александра Младеновића, љета госпођњег 1999*). — Библиографски вјесник, Цетиње 2000, XXIX, бр. 1, 175—188.

Маројевић, 2001: Радмило Маројевић. *Горски вијенац (1847—1997): у сусрет критичком издању* (II). — Студије српске и словенске: Серија I. Српски језик, Београд 2001, VI, бр. 1—2, 7—56.

Маројевић, 2005: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмило Маројевић. Подгорица 2005.

Мићовић, 1961: В. М. Мићовић. *О тумачењу неких речи и израза у Горском вијенцу*. — Наш језик, нова серија, Београд 1961, књ. XI, св. 1—2, 16—29.

Михаиловић, 1955: Божо Ђ. Михаиловић. (Критика издања:) *П. П. Његош: „Горски вијенац"*. Приредио Видо Латковић. Нолит, Београд 1955. — Стварање, Цетиње 1955, X, бр. 5, 314—317.

Младеновић, 1996: *Петар II Петровић Његош. Горски вијенац*. Приредио Александар Младеновић. Цетиње 1996.

Младеновић, 1999[а]: Александар Младеновић. *О неким напоменама уз данашње издање „Горскога вијенца"*. — Ријеч, Никшић 1999, V, бр. 1—2, 10—23.

Младеновић, 1999[б]: Александар Младеновић. *Неаргументованост и недобронамерност једног чланка*. — Библиографски вјесник, Цетиње 1999, XXVIII, бр. 1—2—3, 85—94.

Морињанин, 1847: *Умотворине* Томе Милиновића Моринянина. (Приредио С. Милутиновићъ Сарайлія). У Београду 1847.

Морињанин, 2004: *Умотворине*. Написао Томо Милиновић-Морињанин. Друго издање. Приредио Јеремија Милиновић. Мориń 2004.

Радовић, 1947: *Владимир Поповић. Његош и наше вријеме. П. Петровић Његош. Горски вијенац*. 1847—1947. Ђуза Радовић. Редакција и Коментар. Загреб 1947.

Речник СКА, 1944: Српска краљевска академија. *Речник српскога књижевнога и народнога језика*. Огледна свеска (глава-глеце). Београд 1944.

Решетар, 1890: *Горски вијенац владике црногорскога Петра Петровића Његоша*. Увод и коментар написао Милан Решетар. У Загребу 1890.

Решетар, 1892: *Горски вијенац владике црногорскога Петра Петровића Његоша*. Протумачио га Милан Решетар. Једанаесто, државно, издање. (Друго издање с коментаром Милана Решетара). У Биограду 1892.

Решетар, 1909: *Горски вијенац владике црногорскога Петра Петровића Његоша*. Пето издање с коментаром Милана Решетара. У Биограду 1909.

Решетар, 1920: *Горски вијенац владике црногорскога Петра Петровића Његоша*. Седмо издање с коментаром Милана Решетара. У Биограду 1920.

Решетар, 1923: *Горски вијенац владике црногорскога Петра Петровића Његоша*. Осмо издање с коментаром Милана Решетара. Биоград 1923.

Решетар, 1928: *Горски вијенац владике црногорскога Петра Петровића Његоша*. Девето издање с коментаром Милана Решетара. Биоград 1928.

Решетар, 1940: *Горски вијенац владике црногорскога Петра Петровића Његоша*. Десето издање с уводом и коментаром Милана Решетара. Београд 1940.

Стевановић, 1976: Михаило Стевановић. *Језичка тумачења у коментарима Његошева Горскога вијенца*. Београд 1976.

Стевановић, 1990: Михаило Стевановић. *О језику Горскога вијенца*. Београд 1990.

Стевановић и др., 1983 I, II: *Речник језика Петра II Петровића Његоша*. (На корицама: *Речник Његошева језика*). Израдили Михаило Стевановић и сарад-

ници Милица Вујанић, Милан Одавић и Милосав Тешић. Уредник Михаило Стевановић. Књ. I—II. Београд—Титоград—Цетиње 1983.
Стојановић, 1928: Љуб. Стојановић. (Критика издања: Решетар, 1928). — *Записи*, Цетиње 1928, [II], књ. III, св. 5, 305—306.
Томовић, 1986: Слободан Томовић. *Коментар Горског вијенца*. — Никшић 1986.
Ушаков, 1935 I: *Толковый словарь русского языка*. Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. И. Москва 1935.

Радмило Мароевич

ЗНАЧЕНИЕ СЛОВОСОЧЕТАНИЯ *НА ГЛАВУ ПОГИБОШЕ* В 2688-М СТИХЕ ПОЭМЫ *ГОРНЫЙ ВЕНЕЦ*

Резюме

Словосочетание *на главу погибоше* в 2688-м стихе поэмы *Горный венец* Петр Петрович-Негош использовал под влиянием русского языка и в значении, которое в русском языке имеет фразеологизм *разбить на голову*, т.е. ’окончательно разбить на войне’.

UDC 821.163.41-82.09(082)
821.163.41-95

УПРАВНИ И СУДСКИ ПОСТУПЦИ КАРАЂОРЂА И ЊЕГОВИХ ВОЈВОДА У УСМЕНОЈ ПРИЧИ И СЕЋАЊУ САВРЕМЕНИКА УСТАНКА

Бранко Златковић

САЖЕТАК: Иако је идеја о доношењу устава настала још током Првог српског устанка, устаничка управа и судство зависили су превасходно од воље и милости Карађорђа и других обласних господара. Поред документарних извора, о овим питањима исцрпније сведочи богатија и тематско-мотивски разноврснија усмена приповедна грађа, сачувана посредством записивања. Поред неколико примера који истичу узорне судске и управне поступке, многобројније су анегдоте које описују суровo, самовољно и преступничко понашање устаничких старешина. Међутим, занимљиво је да је на „тасу" *народне историје* над сваковрсним неделима истакнутих устаника превагнула њихова пожртвованост и залагање на општем државотворном плану. Стога је, на основу приложене приповедне грађе, веома подстицајно истраживати облике и односе у којима се појављују и прожимају митски и анегдотски, легендарни и историјски слојеви.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Устав, управа, судство, правда, Први српски устанак, усмена прича, анегдота, сведочанство, Карађорђе, војводе, суровост, самовоља, интернационлне теме и мотиви, владар, култ, раслојавање култа, српска држава, мит, јунак, усмена приповедна биографија, историјско и легендарно, митско и анегдотско.

Устав краљевства Сербије проглашен на Сретење (3/15. фебруара) 1835. године, те и чувенији као *Сретењски устав*, први је српски устав, мада је идеја о његовом доношењу настала већ у току Првог српског устанка.[1] Уставним актима из 1808. и 1811. године уређени су односи међу врховним органима власти. Међутим, иако су овим правним одредбама тада и постављени темељи развоју српске уставности, судски и

[1] В. Стојан Новаковић, *Уставно питање и закони Карађорђева времена*, Панпубликум, Београд, 1988; Миодраг Јовичић, *Устави и уставност Србије у светлости актуелних уставних борби*, у: *Уставни развитак Србије у XIX и почетком XX века*, САНУ, Београд, 1990; *Српски устави од 1835. до 1990. године*, приредио Миодраг Радојевић, Граматик, Београд 2004.

управни поступци у Првом устанку су зависили превасходно од воље и милости војвода и других челних личности Устанка. Ову тврдњу сликовито поткрепљују и многе анегдоте. На Скупштини у Борку 1805. године, у беседи Божидара Грујевића (Теодор Филиповић), поводом конституисања Правитељствујушчег совјета, скупштинском салом императивно су одјекивале речи: *Закон је воља вилајетска. Први, дакле, Господар и судија у Народу јесте закон!* Карађорђе, слушајући те речи, а знајући како стоје ствари у земљи и око ње, рекне: *Коекуде, ласно је том вашем Господару закону господарити у топлој соби, за столом; али да видимо сутра кад ударе Турци, ко ће њих дочекати и разбити! Сапет коњ не трчи кошије!*[2] Такође је карактеристична и следећа анегдота. Карађорђе, незадовољан како је Совет поступио по једној жалби житеља ваљевског краја, казнио је његове извршиоце. Илију Марковића, великог судију, руком је тако *издеветао* да се дуго није могао мрднути из постеље. Остале чланове комисије позатварао је у тамницу, а советницима је оштро запретио батином. Када је војвода Младен Миловановић видео како Карађорђе слободно и брутално кажњава народне представнике, изјавио је: *Ј... му мајку, боље је било трговати свињама, као и пре, него бити советник!*[3]

Уопште, поимање правде и вођење унутрашње управе најзнатније личности Устанка, Вожда Карађорђа Петровића, било је предмет живог народног интересовања и учестала тема усменог приповедања. Анегдоте памте многе Вождове исправне и примерене одлуке, али и многе драстичне и нехумане потезе. У току десетогодишње бурне управе, Карађорђе је био обузет многобројним питањима око дисциплиновања војске, васпитања народа и уређења нове српске државе. О тим напорима најверодостојније сведочи његов, делимично сачуван, *Деловодни протокол*, који сав врви од претњи да ће животом платити свако ко се не уздржи од чињења недозвољених дела. По правилу, предвиђене су суровије и страшније мере кажњавања од оних које су преступници чинили својим жртвама. То добро илуструје једна Карађорђева наредба из 1812. године: *За Петка који је слепце поарао, ја налазим за добро да сазове вилајет, пак да му очи извадите.*[4]

Вожд је подржавао строгост и осталих старешина који су радили на сузбијању порочног понашања народа. Јавно је похвалио Јована Белова који је обесио једног коњокрадицу. Лепо га је почастио и упутио у Совет да и советнике о томе обавести: *Е вала ти мој Јоване... зар нам је мало крварења и муке од Турка, него да и дома не будемо мирни од лупежа! Опет ти хвала за то! Седи овде и ручај, па се врати на завичај, и свуда причај што си урадио и како си прошао код мене! Одавде се уврати на Београд те и Совету испричај шта си урадио и како си прошао код мене!*[5]

Као брижан старешина, заклањао је исцрпљени народ од хајдука, обесних војвода и од прекомерних издатака. Једна анегдота вели да је

---

[2] Милан Ђ. Милићевић, *Карађорђе у говору и у твору*, Чигоја, Београд 2002, стр. 46.

[3] *Исто*, стр. 77.

[4] *Деловодни протокол Карађорђа Петровића*, прир. Миле Недељковић и Миливоје Станковић, Крагујевац — Топола, 1988, стр. 62—63.

[5] *Карађорђе у говору и у твору*, стр. 65—66.

неком свештенику забранио да од народа потражује милостињу и посаветовао га да поред манастира отвори механу у којој ће дочекивати намернике и још ће од тога штогод и зарадити и тако решити оскудицу манастирских потреба.[6]

Поред тога, Карађорђе је знао и сурово да кажњава свештенике који нису достојно обављали службу Божју. На измаку 1811. године, у околини Тополе, наредио је да се један свештеник жив сахрани у гроб покојника којег није хтео да опоји пре него што му се не накнади услуга. На молбу окупљених људи из пратње, Карађорђе је ипак ублажио казну, наложивши да свештеник сиромашном сељаку плати педесет талира и да подмири све трошкове сахране и уобичајене даће.[7]

Карађорђе је будно мотрио и на морал својих војника. По заузимању Београда забранио је војницима односе са Туркињама и покрштеницама. Војника који му је дошао у Тополу да проси неку покрштеницу испребијао је тешком топузином, у бесу говорећи: *Коекуде, по души те! Ја сам њи из Београда растерао и поделио по господи да се не курвате, а ви опет не можете да се усаветујете, веће трчите овамо за Туркињама. Ваљада мало у Србији девојака има!*[8]

Покрштенице и турску сиротињу Карађорђе је разделио обласним старешинама, ослобађајући Београд проблема, али је тиме, у народу, подривао и углед великих војвода, нарочито суверена Источне Србије. На Миленка Стојковића била је највећа повика зато што се окружио Туркињама, од којих је, после ослобођења Београда, образовао сопствени харем.[9]

Није био попустљив ни према женском неморалу. По Карађорђевој наредби, прва жена трговца Стефана Живковића бачена је у Дунав и удављена јер се одала пићу и блуду.[10]

Карађорђе је био и веома сујеверан, па су у причама остали упамћени и многи његови неуобичајени обрачуни са тобожњим појавама вештичарења и чарања. Сматра се да су Карађорђеви момци, у селу Жабари, ухватили Пауну, жену Павла Станојевића, под сумњом да је вештица, па је привезали уз ражањ и пекли између две ватре. Најпосле, када се није хтела одати, спалили су је. Злехуде судбине била је и мађеха Петра Јокића из Тополе.[11]

Врхунац Вождове судске праксе, свакако, представља догађај из 1806. године, када је Карађорђе императиву правде жртвовао и свог рођеног брата Маринка. До извршења казне није дошло одједном, него је Кара-

---

[6] *Исто*, стр. 54.

[7] Ернест Гедеон Маретић, *Историја српске револуције 1804—1813*, Филип Вишњић, Београд 1987, стр. 254.

[8] Нићифор Нинковић, *Жизниописанија моја (1807—1842)*, прир. Тома Поповић, Матица српска, Н. Сад стр. 69.

[9] Вук Стеф. Караџић, *Историјски списи*, II, Сабрана дела Вука Караџића, књ. XX—XXIV, прир. Голуб Добрашиновић, Просвета, Београд 1988, стр. 98; Лазар Арсенијевић-Баталака, *Историја српског устанка*, I, Београд 1898, стр. 378.

[10] *Историјски списи*, II, стр. 98; Милан Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, II, Београд 1876, стр. 1112.

[11] *Историјски списи*, II, стр. 217—218.

ђорђе већ много пута невољно опраштао брату недопустива понашања. Међутим, по доласку из смедеревског војног логора у Тополу, Карађорђу се пожали једна сељанка да је Маринко укаљао образ њеној ћерки: *Зар ти, Господару Ђорђе, гониш из Србије Турке, а у Тополи си оставио Маринка који је гори од сваког Турчина.* После овакве оптужбе уследила је страшна и неумољива казна. Узалуд је Карађорђев момак, Алекса Дукић, одуговлачио њено извршење, невешто набацујући уже о греду. Стрепећи и сам од Карађорђевог гнева, Алекса је намакао конопац из трећег пута и обесио Маринка.[12]

Иако је чином братоубиства законе правде ставио изнад свега, ипак се налазе и изузеци који указују да Карађорђе није увек био објективан и уздигнут над личним осећањима. Савременици памте да је био попустљив према свакојаким неделима, испрва свог момка и гајдаша, а онда зета и војводе, Антонија Пљакића. Нићифор Нинковић наводи да се овој појави чудио и сам Пљакић: ... *Колико год пута сам се заклињао, сваки пут сам човека нарочито убио само за пробу да видим оће ли ме казнити. И тај никад реч не рекне! А што би он жалио или миловао ако сам му ја зет? Кад ја овако кровоубиство учиним, нека ме обеси! А жени као мене мужева доста!*[13]

Карађорђе се огрешио и о свог поочима капетана Радича Петровића, који га је за време фрајкорског војевања скинуо са вешала. У Карановцу, наочиглед читаве војске, Карађорђе га је тукао ражњем, што је игда могао јаче, само зато што је рекао неку лошу реч о Антонију Пљакићу.[14]

Сима Милутиновић је привилегије овог устаничког *тирана*, којег је упоредио са Калигулом, тумачио утицајем Карађорђеве жене Јелене, која се енергично заузимала за свог зета.[15]

Карађорђе који је крчио шуме за ливаде и који је обрађивао земљу као и остали сељаци, грозничаво је држао до свог иметка. О томе сведочи сукоб са дошљаком (*Бугарином*) из Ниша, који се са женом и шесторо деце (*шест малутака*) од турског зулума склонио у Шумадију. Када је *Бугарин* без игде ичега и необавештен кривицом писара Стевана Филиповића, стао да обрађује Вождову њиву, Карађорђе се тако разгневио да је дошљака на лицу места убио, а његову жену сабљом ранио.[16]

Анегдоте откривају и Вождову склоност ка пићу, које није најбоље подносио. У пијанству је убио и недужног Стевана Јовановића из села

---

[12] Јелена Вукићевић, *Писма једног Руса о Србији за време устанка 1808. године*, *Звезда*, Београд, 1901, стр. 168; Симо Милутиновић Сарајлија, *Сербијанка*, прир. Душан Иванић, LXXXVI, књ. 573, СКЗ, Београд, 1993, стр. 460; Константин Ненадовић, *Живот и дела Карађорђа и његових војвода и јунака*, I, Беч, 1883, стр. 483; Милан Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитијих људи у српскога народа новијега доба*, Београд, 1888, стр. 227—229; *Карађорђе у говору и у твору*, стр. 72—73; Драгослав Јанковић, *Француска штампа о Првом српском устанку*, Историјски институт САНУ, Београд, 1959, стр. 169.

[13] Н. Нинковић, стр. 76.

[14] *Казивања о српском устанку 1804*, прир. Драгана Самарџић, СКЗ, Београд, 1980, стр. 157; *Кнежевина Србија*, I, стр. 258.

[15] *Сербијанка*, стр. 341.

[16] *Исто*, стр. 307.

Бање, којег је Алекса Дукић неправедно опао како се успротивио давању десетку од грожђа.[17]

Међутим, многе анегдоте указују и на то да Карађорђе није увек судио само својим „непромашним" пиштољем, него је знао бити попустљив, па чак и благ. Такође, наглашава се да није био осветољубив и није терао старе пизме. Живан из села Јабучја[18] и стари фрајкорски капетан Ђорђе Симић[19] непотребно су живели у опрезу да им Карађорђе не врати стари дуг. Наиме, Живан је страховао јер је, као буљубаша кнеза Алексе Ненадовића, ранио у руку Карађорђа док га је са хајдуцима гонио по колубарском округу, а капетан Ђорђе га је још као свог војника, једном, ударио лубеницом у главу.

Одметање Павла Цукића и Петра Николајевића Молера толико је расрдило Карађорђа да је хитно разаслао претеће расписе свим војводама да се одметници живи или мртви ухвате и њему одмах предају. Уколико их неки од војвода пропусти, главом ће платити. Пошто се одметници убрзо покоре и замоле за опроштај, Вожд им све опрости и пошаље их кући. Другим расписом наложио је војводама да Цукић и Молер *буду у части и на ту руку да живе до даљнег распореда и награде; нико да их не пита ни ти што задева за досадашње њихове погрешке, ни ти што да од њих тражи.*[20]

Карађорђе је у условима сталне ратне опасности ипак био принуђен да прашта и прелази преко многобројних преступа својих самовољних устаника. Када се упињао да искупи сто српских војника за одабрану Кутузовљеву гарду, тада је, у знак протеста због мобилизације Гарашана у ту руску војску, Милутин Савић-Гарашанин запалио поштанско сено. Због тога му је Карађорђе спалио кућу и породицу преселио у Београд. Анегдота памти околности у којима се одиграло помирење. У селу Раниловић, опрезни Милутин стајао је подаље у шуми, док му је Карађорђе поручивао да му је све опростио. Сумњичави Милутин оклевао је са предајом. Тек је сутрадан отишао Карађорђу у Тополу. Затекавши га где поплиће плот, ћутке му се у послу придружио. Око пола дана Ђорђе погледа у сунце, па рече: *Коекуде Милутине, досад је ручао и ко је говеда изгубио. Хајдемо да тражимо ручка!* И тако се сасвим измире.[21]

За Карађорђа, као за општепознату личност, везују се и разноврсне теме и интернационални мотиви. Често се његов лик обликује по обрасцу мудрог и вештог владара. Нашавши се пред празном советском касом, Карађорђе особено решава питање њеног попуњавања.[22] Незадовољан радом советника Ђурице, отпушта га речима: *Брат Ђурица, кад си преступио заклетву и ниси над народом надзиравао и ниси чувао овце, а ти*

---

[17] *Казивања о српском устанку 1804*, стр. 94.

[18] *Исто*, стр. 18; Прота Матеја Ненадовић, *Мемоари*, Матица српска — СКЗ, Н. Сад — Београд 1969, стр. 238.

[19] *Поменик*, стр. 641.

[20] *Деловодни протокол Карађорђа Петровића*, стр. 124; *Карађорђе у говору и у твору*, стр. 75.

[21] *Поменик*, стр. 229; *Карађорђе у говору и у твору*, стр. 66—67.

[22] Баталака, стр. 590.

узми капу пак иди чувај свиње и срећан ти пут.[23] На јединствен начин дели плен око којег су се споречкала двојица побратима Милутин Савић-Гарашанин и Мата из Липовца.[24] Вожд посредује и у другим споровима старешина. Војвода Јеленчанин Радослав није дозволио Димитрију Кујунџији, војводи студеничком, да ископа четири товара земље за неку цркву. Карађорђе, дознавши за то, заповеди војводи Радосаву да ископа не четири него шест товара земље и да их пошаље за поменуту цркву.[25]

Карактеристичан је и пример Карађорђевог соломонског решења у поступку откривања крадљивца којег проказује дете. У селу у којем се десила крађа вола Карађорђе се лукаво довио, па је чашћењем и обдаривањем сеоске деце подстакао дечју искреност. Тако је ушао у траг крадљивцу, којем је опростио живот, али и свој труд ислеђивања, јер се, по сопственом уверењу, *на муку и родио*.[26] На овом се примеру може пратити процес *деконкретизације* анегдоте, јер су се изгубиле везе са историјским личностима и прецизном локацијом (*неки сељак, једно село, једно дете*). У процесу уопштавања Карађорђев лик само служи при варирању распрострањених садржаја.

Карађорђев култ народног вожда, који је, поред осталог, подупиран и епском песмом, предањем и анегдотом, током Устанка досегао је врхунац. Међутим, уочи саме проспасти Устанка, а нарочито после напуштања земље у тајности, Карађорђев култ је почео да се раслојава. У јеку турске одмазде 1813. године, беспомоћни народни представници, пренаглашавањем Вождове кривице, настојали су да ублаже колективну одговорност народа. Архимандрит манастира Благовештење рудничко, Григорије Радојчић, жестоко је оптуживао Црног Ђорђа. Архимандрит је пре седамнаест година дао јавни опрост Карађорђу *что је оца у нужди заповедио убити*, а сада је сву кривицу пред Турцима бацао на њега као хајдука, опомињући се његових великих грехова да је *своґа оца убио, брата обесио и матери своју термку на ґлаву турио* и да је *у Њемачку са своји ајдуци и аранбашама побеґао и преко пет стотина ґлава јесте својом руком осјекао, калуђере секао, попове топузом пребијао и свако чудо чинио, што се не може описати.*[27]

Посебно се за време владе династије Обреновића много тога ружног износило о Карађорђу, поготову на рачун његовог бездушног опхођења према народу. Анегдота коју је забележио Милан Милићевић, иначе обреновићевски оријентисан државни чиновник, преноси један разговор сељака о актуелним политичким догађајима, у којима је главна тема била зулум Обреновића. Да би скренуо разговор са теме, један од сељака упита: *Да ли је и за Карађорђева времена било зулума?* На то му

---

[23] К. Ненадовић, II, стр. 807.

[24] *Исто*, I, стр. 222.

[25] *Поменик*, стр. 202.

[26] Зборник *Карађорђеве војводе у историји, епу и драми*, прир. Ненад Љубинковић, В. Плана, стр. 81—84.

[27] Алекса Ивић, *Нови подаци за проучавање српскоґ устанка*, Загреб 1915, стр. 31—32; В. и Ненад Љубинковић, *Различито саґледавање и тумачење историјских превирања у зависности од карактера и друштвеноґ статуса појединца*, Зборник *Утемељење нове српске државе*, В. Плана 1999, стр. 169—182.

други сељак одговора: *Е, мој брате, било је како да није; било је зулума да пропишти материно млеко; али се онда ратовало с Турцима, па је то друга ствар. Ја сам слушао, вели тај сељак даље, да је Карађорђе сам, својом руком, убио сто људи крштених Срба, па је њему све Бог опростио за то што је ришћанлук ослободио од Турака!!*[28]

Поред врховног Вожда и војводе су као обласни господари делиле правду по сопственом нахођењу. Самовоља и осионост већине војвода задавале су Вожду многе проблеме. Разочаран низом нечасних поступака војводе Кара-Марка Васића, оштро му је запретио, уз коменатар: *Нису мене, Кара-Марко, оседиле овако моје млоге године, већ су ме оседиле моје зле војводе!*[29] Но, војводе нису биле само мука Карађорђу, него и народу којим су управљали и којем су судили. Петар Јокић је издвајао само петорицу војвода — Хајдук Вељка Петровића, Миленка Стојковића, Милана Обреновића, Васу Чарапића и Јанка Катића, који су заслужили да их сваки Србин слави, а остали *само су глобили и убијали народ ... Бог нека им суди*.[30]

Не разликујући управу од судства, војводе су успостављале осиону власт која је наликовала дахијској. Преузели су највредније турске куће, воденице, скеле, ђумруке и тако се богатили. Грабиле су многе војводе, али су се по томе, у Београду, највише истицали Младен Миловановић и Милоје Петровић. Ова двојица ортака и кумова, заиста су, како их је Вук описао, биле праве дахије у Београду. Користећи свемоћ у Совету, Младен као председник, а Милоје као шеф комисионе продаје, куповали су вредне куће и остале непокретности у бесцење. Младенова сребролубивост била је често предмет приче у Србији онога времена.[31] Као познат и успешан трговац, Младен је у првим устаничким данима био у служби главног устаничког благајника. Сумњајући у Младеново поштење, Карађорђе једном у Жаркову призове Петра Јокића и каже му у поверењу да поведе рачуна о томе како Младен располаже народном касом: *Петре, Младен је трговац, ја се бојим да он сад не шпекулира. Он може узети један лебац а писати десет. Зато ти заповедам да пазиш на то*.[32] Занимљива је и анегдота која описује јавну распродају Доситејеве имовине, која је обављена за тили час. Младену, који није могао да сакрије своје чођење тако скромном заоставштином, Реља Банаћанин, чувени домишљан, духовито је добацио: *Да! Овога старца једва и за толико беше..., ал' кад станемо твоје продавати, таман две године имаћемо посла!*[33]

Младен је био *чист* од осталих *порока саблазнитељних*, али му је било мило да стиче иметак. Међутим, ретко су се народне старешине

---

[28] *Карађорђе у говору и у твору*, стр. 85.

[29] Нинковић, стр. 70.

[30] *Казивања о српском устанку 1804*, стр. 237.

[31] В. Алекса Јовановић, *Баштина војводе Младена Миловановића*, *Бранич*, 1888, II; *Устаничке старешине и турска непокретна имања*, у: Душан Перовић, *Из историје Првог српског устанка*, Слово љубве, Београд 1979, стр. 83—109.

[32] *Казивања о српском устанку 1804*, стр. 197.

[33] *Поменик*, стр. 26.

одликовале само једном врстом порока, него их је најчешће „красило” сваковрсно недозвољено понашање. Сем харања народа и имовине Турака, спроводили су насиље над женама, а чинили су и многобројне злочине и убиства.

Чегарски херој, војвода Стеван Синђелић, начинио је многе преступе. Познато је и то да је у време мобилизације војске давао превише слободе својим страстима. Када су Ресавци 1808. године у делиградском војном логору дознали како се Синђелић срамно опходи према њиховим сестрама и женама код куће, побунили су се против свог војводе. Карађорђе је упутио Младена у Делиград да извиди ситуацију и умири побуну. Младен, иначе, побратим Синђелићев, сву је кривицу бацио на једног официра и једног *страшмештера*, које је обесио негде код Ражња о крушку крај пута. Тада је Синђелић своме побратиму поклонио сабљу Изирбегову, а руски књаз Прозоровски је за умирење буне наградио Младена *грамотом* и *медаљом*. Према једном руском извору,[34] Младен се толико обрадовао да га је радост бацила у *неко изумљење, и он, за неколико минута, ништа није знао поњати*.[35]

Вишеструка силовања и убиства која је починио чувени устанички војвода и сликар Петар Николајевић Молер била су предмет многих препричавања, а потврђена су и у судском процесу. Између осталог, отео је Тадијину ћерку, невесту Косаву из Рогате и бацио ју је у Дрину. Према једној судској белешци, ништа слично није било познато ни под Турцима.[36]

Војводи Кара-Марку Васићу ништа није било свето, похарао је манастир, а за 1800 гроша убио је два дунђерина, земљака из Осата, који су му били још и кумови.[37]

Бранилац Мачве, војвода Стојан Чупић, кажњавао је са смешком, сурово и неумољиво. И још је знао рећи: *Ваши животи зависе од једне моје речи*.[38] Сима Милутиновић преноси како је Стојан Чупић тако испребијао јадарског кнеза Јефту и Вуковог рођака Јефту Чотрића, да је кнез од последица батина и умро. Јефта Чотра преболи, али је после тога јадно живео.[39]

Карађорђев зет, војвода Антоније Пљакић, вели један извор, имао је *гробље у шарампову, у Карановцу, око куће, у којој је седио, од укопаних људи, које је он поубијао, кад му је од пића, крв на очи наседала*.[40] Када су се последњих година Устанка објављивали многи пророци и врачаре најављујући пропаст, Карађорђе је сузбијање ове појаве поверио свом зету.

---

[34] Баталака, стр. 454.

[35] *Историјски списи* II, стр. 215.

[36] А. Ивић, стр. 23—25; Радош Љушић, *Вожд Карађорђе*, II, Београд — Г. Милановац 1955, стр. 180; Н. Љубинковић, *Три биографије устаничког војводе Петра Николајевића Молера у контексту српске револувије*, стр. 100.

[37] К. Ненадовић, стр. 73.

[38] Леополд Ранке, *Српска револуција*, Фонд „Први српски устанак” — СКЗ, Аранђеловац — Београд, стр. 84.

[39] *Описаније г. Луке Лазаревића и његове куће и породице*, Зборник: *Настајање нове српске државе*, прир. Ненад Љубинковић, В. Плана 2000, стр. 77.

[40] Баталака, стр. 378—379.

Пљакић је овај задатак извршавао савесно и бездушно. Неки Сеничанин, момак који је служио код Пљаке, приповедао је како је Пљакић неку бабу, за коју је био чуо да је вештица, живу испекао усред Карановца. У селу Невадама у Рудничкој нахији, сеоски кмет Петар Грковић морао је да по Пљакићевој пљоштимице испруженој сабљи ређа све злато. Када му је злата понестало, ређао је сребро, да би искупио свој и живот неке бабе за коју је Пљакић чуо да је врачара.[41]

Хајдук-Вељкова управа, такође, била је далеко од примерне. Међутим, Вук који је са много симпатија писао о неготинском јунаку, Вељкову је лакомост према туђем имању подредио његовој изразитој дарежљивости. Зато Вељко тако карактеристично образлаже свој порив: *Кад у мене, вели, има, коме гођ треба, нека дође, да му дам, али кад у мене нестане, ја ћу отети у когагођ знам да има*.[42] Оптужбама за силовање *некаквих девојака* претпостављају се Вељкове велике заслуге на ратном плану. Тако се Хајдук Вељко правда пред оптужбама: *Браћо! Ја сам мислио, мене зову у Бијоград, да ме питају, колико сам рана љетос претрпио, и колико ми је момака погинуло, колико ли сакати остало, и колико ми је кумбара више главе пукло, и колико је коња пода мном погинуло, и имам ли чим момцима ајлук исплатити; а они ме питају, колико сам ђевојака обљубио; па сјутра оће да ме затворе у кулу; него бјежте да бјежимо одавде*.[43]

О Вељку у рату и Вељку у миру, као о два лица исте личности, своја сећања износи и кнез Милош Обреновић: *Море, кад је мир, Вељка да затвориш у онај кавез у ком се носе по свету тигрови и лавови, он би се истргао, и учинио што безвредно; а кад је рат, само га пусти, па не бери бригу за њега*.[44]

Међутим, нису само Карађорђе и велики обласни господари по сопственој слободи делили правду, него су то право узимали себи, чак и њихови момци и слуге. Рађевског војводу, Крсту Игњатовића тукао је *песницама* и *ногом* слуга Јакова Ненадовића, неки Ђорђије звани *Дериште*, који је и по годинама и по звању био далеко млађи од њега.[45]

Самоуке народне старешине управљале су народом и судиле му онако како су умеле и како су осећале. Ретке су биле војводе којима би се могла упутити похвала због узорног владања и потпомагања процеса успостављања тек створене државе.

За војводу Јанка Катића везују се мудрији управни поступци. Карактеристична је анегдота коју је забележио Милан Милићевић. После скупштине у Пећанима код Остружнице, маја 1805. године, Карађорђе, Милан Обреновић и Јанко дошли су у село Рогача. Рано сутрадан, сељаци су Катићевој кући довели везану стару жену, захтевајући да јој старешине суде, јер је вештица и помори село. У ствари, то је била баба Ивана,

---

41 *Поменик*, стр. 548.

42 Вук Стеф. Караџић, *Даница 1826*, Сабрана дела Вука Караџића, књига осма, прир. Милорад Павић, Просвета, Београд, 1969, стр. 76.

43 *Исто*, стр. 71.

44 *Поменик*, стр. 749.

45 *Историјски списи II*, стр. 83.

вредна и поштена жена. Карађорђе, који је, како смо већ истакли, био сујеверан, дао би за право сељацима да се Катић није успротивио: *Вештица је она што устаје пре зоре; што леже после великих вечера; што свакад зна шта њеној кући треба; што сваки посао ради на време! Вештица је што је вредна, паметна и чуварна. То је све њена кривица.* Не чекајући Карађорђеве заповести, Јанко нареди да одреше баба Ивану и да је пусте на слободу. Карађорђе је ипак био опрезан, па је издао неколико упозорења баби Ивани.[46]

Војводе прота Матеја Ненадовић и поп Лука Лазаревић истицали су се праведном и ауторитативном управом. Прота Матеја, који се у колубарском округу истакао као најватренији устанички агитатор, здушно се трудио да за Устанак заинтересује застрашеног и колебљивог кнеза Пеју. Слушајући тај разговор, Ђорђе Крстојевић, кмет из Забрдице, рече: *Чујеш, кнеже Пејо! Да овај прота рекне: Ђорђе, једи месо у петак и среду, — ја ћу јести, а камоли нећу Турке сећи.*[47] Иако је Прота Матеја тврдио да је ово припоменуо само у намери да дочара потомству колико су онда Срби постове уважавали, ипак се похвалио и својим угледом и ауторитетом који је уживао у народу.

Међутим, испољена мудрост у погледу решавања питања устаничке управе неретко је била и резултат богатог животног искуства појединца. У читавој ондашњој Србији био је познат старац Јанко Ђурђевић из села Коњске (данашњи Михаиловац), којег су савременици звали *Сиротињска мајка*. О њему је певао Тома Милиновић: *Канда га је родила Римљанка, а не српска мајка Шумадинка!* Јанко је, као човек уважен у народу и међу војводама, својим разложним интервенцијама често успевао да ублажи дивље страсти устаничких вођа. Када је глава Милоша Обреновића због шуровања са опозицијом висила о концу, сматра се да је Карађорђе на Јанково заузимање Милошу опростио живот, рекавши: *Коекуде, и многи други моле ме за њега, па кад и ти, сиротињска мајко, тако велиш, нека тако и буде! Пустите Милоша!*[48] Сима Милутиновић Сарајлија бележи да је старац Јанко у случају суђења Максиму Рашковићу штитио праведног старовлашког војводу, упутивши речи прекора и увреде судији Младену и Совету:

Не видите л', Бог вас не видео,
Да тај чоек крив ни у чем није!
А, Младене, прођи дер се зала!
Не врјеђај на јунаку ране,
Када му их лијечити нећеш,
Нити стојиш и ноге му мити;
Јунак судит а јунака може![49]

---

[46] Миливоје Катић, *Војвода Јанко Катић*, Сопот, 2003, стр. 88—90. Прештампано из *Заповести*.

[47] *Мемоари*, стр. 104.

[48] *Поменик*, стр. 157—158.

[49] *Сербијанка*, стр. 273.

Као човек великог животног искуства и као један од првих еманципованих Срба у европском духу, Доситеј Обрадовић је у Србији био једна од најпоштованијих личности. Он је умногоме доприносио изграђивању дипломатске и управне доктрине у обновљеној српској држави.[50] Посебан амузитет према старом филозофу показивао је Карађорђе, који му је у Београду поверио васпитање сина Алексе, потом и место *попечитеља просвете*. Неколике анегдоте истичу како је Доситеј својим мудрим саветима више пута знао да оправда и задужи Вождову наклоност. Тако је 1809. године, по каменичкој пропасти и Родофиникиновом бекству из Србије, према наводима историчара Лазара Арсенијевића-Баталаке, надугачко и брижно уливао Карађорђу самопоуздање: ... *Ја те молим, немој да се смутиш, немој да клонеш духом, и да се узгубиш* ...[51]

Тешке и неизвесне 1811. године советници су Доситеја упитали за мишљење како да се Устанак срећно одржи. Доситеј их је саветовао да управу преместе у Тополу, да је саставе од људи подобних Вожду, да Вожда *пазе боље но ишта на свету* и да га не пуштају никуда ван земље. Такође, да ни *највернијим пријатељима* не шаљу посланике, *ма и најбоље, него језгровита писма нека носе гласници који не знају њихову садржину*.[52]

Доситеј, колико се радовао устаничким војним успесима, толико је више био забринут неслогом српских старешина, о чему је и јавно говорио. Једном му устанички главари саопште вољу да он као писмен и образован човек опише Устанак и достојно прикаже њихове заслуге свету, да не би касније неки туђинац налагао којешта, а можда их чак и нагрдио. Као сведок њихових свакодневних размирица и борбе за власт, Доситеј им је узвратио горком шалом: *Боље је за вас да ја то не пишем, јер вам ни најгори туђинац не би могао налагати оно што бих написао ја, износећи само чисту истину*.[53]

По карактеристичним и за оно време неуобичајеним управним поступцима, остали су упамћени и некоји мање познати устаници. У *Кнежевини Србији*, помињући топоним Плоча на планини Јелици, Милићевић је забележио у вези са њим једно занимљиво сведочанство. Наиме, Плоча је била толико густо обрасла шумом да су товарни коњи туда једва пролазили. Онда неки Максим Зеочанин, старешина у Драгачеву, *удари по грош прореза на све оне који пуше, и тим новцима плати мајсторима те просеку Плочу, да могу ићи кола, и начини мост у селу Лисицама под Висојевцем*.[54]

Дакле, упечатљив и сликовит одраз устаничких прилика заступљен је у великом броју усмених прича, које су се сачувале посредством записивања. Уз поменте изузетке, општом сликом доминирају прикази суро-

---

[50] В. Никола Грдинић, *Почеци дипломатије код Срба и Доситеј Обрадовић*, у: *Утемељивање нове српске државности*, стр. 59—71.

[51] Баталака, стр. 587—588.

[52] Боривоје Маринковић, *Доситеј у говору и твору, збирка записа и анегдота*, Нолит, Београд, 1961, стр. 84—85.

[53] Исто, стр. 81.

[54] *Кнежевина Србија*, стр. 673.

вих међуљудских односа у периоду Устанка, које добро илуструје једна карактеристична опаска устаничког писара Нићифора Нинковића, коју је забележио у својим *жизниописанијама*: *У оно време тако су Србљи дивљи били и свирепи како исти тигри и лафови, пак ту треба врло лисичка мајсторија с њима живити*.[55] Попут класичних митских јунака, и јунацима Првог српског устанка својствено је сурово понашање. Међутим, занимљиво је да у њиховим усменим приповедним биографијама, ова „демонска" компонента не нарушава укупан позитиван суд о њима. Будући да је усмена народна прича својеврстан прежитак мита, који је „дубоко социјалан, и чак социоцентричан",[56] дају се објаснити околности под којима се слабости јунака стављају у други план, у односу на њихове више друштвене заслуге. Тако ће спорни моменти Карађорђеве биографије, као што су: женидба отмицом, оцеубиство, братоубиство, сурово опхођење према мајци, бити претпостављени његовим великим залагањима на плану заснивања српске државе. Такође, на „тасу" суда *народне историје*, над свирепошћу војвода: Стевана Синђелића, Хајдук Вељка Петровића и Петра Николајевића Молера претегнуле су њихове велике заслуге на општем плану — Синђелићево херојство на Чегру, Хајдук-Вељкова легендарна смрт у Неготину, Молерова пожртвована одбрана Лознице. Стога се, у усменим причама о Устанку, као веома интересантно намеће питање начина на који се сусрећу, прожимају и допуњују митски и анегдотски, легендарни и историјски слојеви.

Branko Zlatković

ADMINISTRATIVE AND COURT ACTIVITIES OF KARAĐORĐE AND HIS MILITARY LEADERS IN THE ORAL TRADITION AND MEMORY OF THE CONTEMPORARIES OF THE UPRISING

S u m m a r y

Although the idea to prepare the constitution originated already during the First Serbian Uprising, the administration and court procedures during the Uprising primarily depended on the will and mercy of Karađorđe and other regional leaders. In addition to the documentary sources, more detailed testimonies about these issues can be found in the richer and thematically-motivationally more diverse oral narrative material, preserved in the written form. Along with some samples which underline exemplary court and administrative procedures, there are more numerous anecdotes which describe cruel, willful and offensive behaviour of the leaders of the Uprising. However, it is interesting that the "pan" of the *folk history* scales gave prevalence to their dedication and effort in the general state-forming plane. Therefore, on the basis of the enclosed narrative material, it is very stimulating to study the forms and relations in which mythical and anecdote, legendary and historical layers appear and merge.

---

55 Нинковић, стр. 49.

56 Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд, стр. 172.

UDC 821.163.41-32.09
821.163.41-343.09
821.163.41-95

СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА ПРИПОВЕТКА И БАЈКА
(типови веза)

Драгана Вукићевић

САЖЕТАК: У раду се проучавају континуиране и врло стабилне везе између српске реалистичке приповетке и народне бајке а пропусност према фолклорној фантастици истиче као једна од differentia specifica српског реализма у односу на западноевропски. Присуство фолклорне фантастике у реалистичкој приповеци доводи се у везу са сличним поетичким начелима на којима је почивао гогољевски тип реализма. Анализирају се трансформације које је усмени жанр претрпео променом контекста као и стилско-семантички прираштај који је његовим посредовањем остварен унутар реалистичког корпуса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реалистичка приповетка, бајка, фолклорна фантастика, предање, шаљива прича

Популарност бајке у Србији, како на почетку тако и на крају епохе реализма, демантује стереотипе о затворености (непропусности) реалистичке поетике према фантастици. Узроци ове популарности су вишеструки. С једне стране, не треба потценити утицај Вукове збирке и нове „гримовске" оријентације на „женску причу". Преводима се такође стимулисала литература која је у основи имала народну бајку.[1] С друге стране, паралелно са литераризованим народним бајкама, корпус књижевности епохе реализма чиниле су и уметничке бајке. С. Матавуљ је 1894. под насловом *Вилина књига* превео пет уметничких бајки из светске књижевности руководећи се у избору издвајањем оних „које највише доликују нашем духу, које по предмету и по смеру највећма личе на наше народне".[2] Иако Матавуљ у предговору тврди да „ми немамо ту врсту књижевности", уметничка бајка која „по предмету и по смеру највећма личи на наше народне" улази у опус реалистичких писаца.

---

[1] Један од њених најзначајнијих промотера био је М. Глишић, преводилац украјинских писаца Н. Гогоља и Марије Александровне Марковић. О приповеткама ове ауторке која је објављивала под псеудонимом Марко Вовчок, Глишић пише: „Међу приповеткама из малоруског народног живота *најлепше су јој оне у којима су обрађене чисто народне бајке и народна веровања.*" (Курзив Д. В.) Неколико ових приповедака објављено је у *Вили*. Белешку о украјинској књижевности Глишић је дао уз превод приче *Чини* (*Звезда*, 1901).

[2] С. Матавуљ, *Вилина књига*, Београд 2002, стр. 5.

Различити путеви (извори) којима се бајка „увлачила” у штампану књижевност откривају постојање већ диференцираних модела приповедања у којима се бајка јављала у варијацијама: народна бајка, стилизована (вуковска) бајка, уметничка бајка са јасно препознатљивим елементима народне бајке итд. Ова терминолошка „збрка” упућује на процесе, разрађене поетичке конвенције, којима се један жанр из свог природног „усменог” контекста измештао у други „писани” или се осамостаљивао као посебан облик. (За илустрацију „прелазног” статуса могу нам послужити народне приповетке објављене у *Летопису Матице српске*[3]).

Модели транспоновања усменог жанра у писани разрађивали су се у складу са актуелним поетичким конвенцијама и афинитетима читалаца. Тако је „хипертрофирана бајка” из *Летописа* (30-те и 40-те године 19. века) била у функцији важних наравоученија и одражавала још увек јаку просветитељску писану традицију.[4] Такође се интерполацијама фантастике карактеристичне за предања задовољавао и помодни укус публике склоне причама страве и ужаса и успостављала веза са западноевропском традицијом готског романа.[5] Бајка из ’60-их и ’70-их година у контексту нове реалистичке књижевности имала је другачију функцију. За фолклорне реалисте она је била аутентичан говор људи у одређеним околностима, говорни жанр који треба опонашати и мотивисати адекватним хронотопом причања. У епохи позног реализма од илустративне цитатности прешао се пут до илуминативне цитатности (бајка се цитира да би се дестабилизовао смисао који она твори или да би се успоставио неки нови смисао који се није могао изразити језиком реалистичке прозе[6]). У „укрштеном жанровском систему” паралелно са бајком и предањем појављивала су се и причања о животу, социјалне приче, новелистички сижеи. Ранији удео просветитељског коментара којим се бајка „преводила” у језик симбола, алегорију, сведен је на минимум. Реалисти су прибегли другом поступку дезинтеграције жанра — бајка се сказом са првостепеног нивоа дијегезе „померала” ка другостепној дијегези чиме се отварао простор за хумористичке, ироничне или пародичне интервенције наратора.

Као изразито каноничан жанр, бајка није могла да се уклопи у различите поетичке системе без видних трансформација, тако да је њена

---

[3] „Укрштање усмених прозних жанрова” и стварање „хипертрофиране бајке” неке су од општих одлика прозе која се, по мишљењу С. Самарџије, одваја од жанровски „чистих” облика. С. Самарџија, *Народне приповетке у Летопису Матице српске*, Београд 1995.

[4] „Не налазећи у приповеткама оно што тражи ’важна поучениија’, Атанасије Николић ствара на основу народних сижеа и мотива неку врсту погодне илустрације, сликовитог оживљавања и приближавања морално-религиозне норме или националног духа читаоцу.” Н. Милошевић Ђорђевић, *Рурална прича као жила куцавица народног духа*, Казивати редом, Београд 2002, стр. 126.

[5] Приповетка *Верни побратим или Огледало будућега вијека*, објављена 1831. у *Летопису*, за С. Дамјанова није само „мистификација народног стваралаштва” него и „образац предромантичке хорор прозе”. Овај аутор открива посредничку улогу хорор фантастике европске готске прозе у раном српском роману која се одлично уклапа у фолклорну вампиристику. *Фантастика у кратким прозним формама српскога предромантизма*, Књижевна историја, 18, 69—70, 1985, стр. 15.

[6] Симптоматична је *Прича о селу Врачима и Сими Ступици*.

имплементација у писану књижевност била у знаку подређивања другим жанровима. Ове трансформације, важно је напоменути, започете су унутар самог жанра. В. Проп их анализира у оквиру разлике између изведеног и основног модела бајке и препознаје у превласти „рационалистичког третмана" наспрам „фантастичног", „хумористичког третмана" наспрам херојског, „алогичне" форме наспрам логичне, „националне" регионалне форме наспрам интернационалне.[7]

Зависно од тога који тип трансформација је био наглашенији, бајка је гравитирала према поучним причама, предању, егземплима, шаљивим причама... Навешћемо неколико примера ових оксиморонских жанровских спојева карактеристичних и за писану књижевност епохе реализма:

Оксиморонски жанровски спој *бајка → поучна прича* почива на трансформацији фантастичног дискурса у алегорични.

Иако „алегорична бајка" упућује на пререалистичке трансформације, у епохи реализма она је доживела одређене промене. Оне су нарочито дошле до изражаја у приповеткама које варирају исте мотиве, у причи А. Николића *Два побратима* и Ј. Веселиновића *Вечност* као и у народној приповеци *Верни побратим*.

За разлику од Николића, Веселиновић бајку „не преводи" у једнозначну алегорију. Уместо моносемичног завршетка, у којем ауторитативан глас приповедача-коментатора разјашњава тамна места приче и бајку „претвара" у „приповетку с натрунима страве" а потом у поуку, Веселиновић причу оставља отвореном. („Илији се окрену кућа око главе. Он се оберучке ухвати за главу и побеже...") Три тачке симболизују ту отвореност (недореченост) према свету нагриженом ужасом, страхом, сумњом, тако нетипичном за затворену структуру бајке. У фолклорној верзији живи јунак такође иде у свет мртвих и по повратку га жена једва препознаје јер је „оседео као овца а све које од страха које од чуда". Пошто је фантастику бајковитог подредио фантастици предања, Веселиновић у реалистичком маниру прави другу дистанцу — свет бајке експлицитно означава као свет (фикције): „Топла је рука старе баке, слатка су сећања на детињство кад су нас оваквим лепим причама успављивали..." У поређењу са Николићем, он умањује удео коментара а проширује удео фабуле у структури приче и тиме се више приближава фолклорном предлошку.

Од „укрштеног низа" бајка → поучна прича за књижевност епохе реализма типичнији је други жанровски спој (такође активиран у предромантичарској књижевности) *бајка → предање*.

Прва и друга верзија приповетке М. Глишића *После деведесет година* добар су пример уклањања трагова бајковите структуре и трансформисања фантастике бајке у оксиморонску „реалистичнију фантастику" предања.[8] Уместо класичног обрасца активирног у првој верзији (отац задаје тежак задатак, јунак бајке га испуњава и као награду добија његову кћер), јунак у последњој верзији одлази у свет као одбијен просилац; пошто изврши задатак чији налогодавац није отац, за награду не добија руку девојке (као у првој верзији) него је принуђен да је отме. Сиже везан за тежак задатак доследно следи обрасце демонолошких предања о сусрету са вампиром а сиже везан за отмицу девојке сведочи о укрштању архаичнијих бајковитих сижеа са сижеима епске песме. Контаминација различитих жанрова бајка — предање — епска песма приметна је и у концепцији главног јунака који је истовремено и јунак бајке (храбро сироче) и јунак епске песме (није му случајно име Страхиња)[9] и јунак предања (опис реакција на демонски свет).

---

[7] В. Проп, *Трансформације у бајкама*, Морфологија бајке, Београд 1982, стр. 175.

[8] Приповетка *После деведесет година* први пут је објављена у *Отаџбини* 1880. с поднасловом *Приповетка по народном веровању*. За пишчева живота објављена је у збирци приповедака 1882, као и у збирци из 1904. В. Милован Глишић, *Сабрана дела*, 1, Београд 1963, стр. 551.

[9] О дезаутоматизацији форме која у фолклорној књижевности настаје преименовањем главног јунака или његовог активног противника опширније у студији: С. Самарџија,

Наведена приповетка је добар пример за још једно укрштање жанрова, *за активирање жанра шаљиве и реалистичне приче*. Три типа фантастике (бајковиту, епску и фантастику предања) Глишић оспорава на структурно најзначајнијим местима:

А) на почетку, уводном темом карактеристичном за шаљиве приче о лудим становницима једног места.

„Још онда кад су Зарожани затурали вилама орахе на таван, кад су појили врбу и сејали со, кад су ишли четомице у планину те секли чачкалице да ишчачкају зубе, кад су изтезали греду, скакали у јарину, уносили прегрштима видело у кућу, и тако даље... била је у неког Живана Душмана, кмета у Овчињи, зачудо лепа кћи."

(Овај увод подсећа на алогично комичну наративизацију времена пре појаве културног хероја).[10]

Б) на крају, завршним реалистичним оквирним обликом.

„И дандањи причају старци и бабе о Живану..."

Минус присуство фантастичних елемената осећа се и у детаљним описима предела кроз које јунак пролази, као и у типично реалистичкој дескрипцији емоција јунака који напушта кућу и креће у непознато.

Трансформације бајке и/или предања у шаљиву причу могли су бити преузети као готови поступци стилизације из усмене књижевности.[11] Вук Караџић, нпр., пише о распрострањености прича о лудим становницима и закључује: „По свој прилици биће оваки приповиједака о селима и по другим крајевима народа нашега, а ни други народи нијесу без њи".[12]

И Вукови Церовљани и Вреочани као и Глишићеви Зарожани припадају истом типу фолклорних прича у којима се лудости становника различитих места понављају. О томе сведочи поређење наведног одломка о Зарожанима са Вуковом причом о Церовљанима. У коментару уз пословицу „Отегни, као Церовљани оје", Вук пише:

„Церова је село у Јадру, и премда су људи његови паметни, као и остала њихова браћа, али се о њима приповиједа не само да су отезали кратко оје (од самотвора дрвета!), него и други сила којекаки будалаштина, н. п. како су у Шапцу видећи ђе пред крчмама стоји намјештено пиће и јело помислили да крчмар слави, па сјели, те се најели и напили, говрећи: 'Овако је у нашој часној Церови, све оке и милојке'; како су после не имајући чим платити, оставили коње у залогу, итд. Како су сијали со, па кад није никла, они казали да су је појели скакавци, па ји ћерали и били по њиви; како су читав шљивик исјекли ћерајући некаку птицу. Како гођ што се у Јадру и у Рађевини овако којешта приповиједа за Церовљане, тако се у наији Београдској приповиједа за Вреочане".[13]

У приповеткама реалиста комична и/или пародична дезаутоматизација (бајке као и предања) карактеристична је за прозу Ј. Г. Миленка, М. Глишића и И. Вукићевића. Гледано у целини, стваралаштво М. Глишића чак представља варијације истих мотива кроз различите стилско-семантичке равни: мотив вампира се реализује по обрасцу предања у приповеци *После деведесет година*, али и у комичној варијанти у припо-

---

Улога јунака у процесу прожимања усмених прозних облика, Књижевна историја, 24, 1992, 88, стр. 337.

[10] На овакву могућност тумачења указала нам је Марина Симић, дипломирани филолог и етнолог по струци.

[11] О пародијском судару жанровских система у усменој књижевности опширније је писала С. Самарџија. *Пародија у усменој књижевности*, Народна књига, Београд 2004.

[12] *Српске народне пословице*, Сабрана дела Вука Караџића, 9, стр. 514.

[13] *Српске народне пословице*, стр. 514.

веци *Брата Мата*, црно дете се такође јавља у застрашујућем облику (*Глава шећера*) али и у функцији комичне забуне у лицу (в. приповетку *Редак звер*). Код И. Вукићевића тематизују се добро познати фолклорни мотиви везани за шаљиве приче о злој жени од које беже и ђаволи и свеци (*Страшан сан*) или се уводи комичан контрастни пар — злојезична жена: ћутљив „за педаљ нижи" муж (*Лековити штап*).

Док је симбиоза фолклорне фантастике бајке и/или предања и поучне приче била карактеристична за предромантичарску књижевност, а бајке/предања и шаљиве приче за усмену књижевност, *жанровски спој фантастике бајке/предања и реалистичке (најчешће социјалне) приче* најпродуктивнијим се показао у књижевности епохе реализма. Пионирски значај критика је приписала М. Глишићу.

Божа Вукадиновић је детаљно описао Глишићев поступак „разблажавања народне приче њеним уношењем у реализам приповетке, у приповедачки амалгам у којем има и критичког сазнања." Симболично поредећи жанрове са врчевима, он пише: „У магијске и обичајне врчеве вампирских прича... доливала се нова садржина с краја века, једна врста социјалне (зеленашке) море која је стару мистичку свест будила разблажавајући је у новавампиризам."[14]

Довођење у ред фантастике демонолошког предања и реалистичке приче о социјалној неправди приметно је већ у реноминализацији фолклорних јунака. Атрибут ђаволског код Глишића више немају социјално немаркирани јунаци или врло уопштено маркирани (нпр. богаташи) него одређене социјалне структуре, најчешће зеленаши. Глишићева фантастика је стога симбиотичног типа; у њој се укрштају идеје програмског реализма о социјалној (не)правди са фолклорним (патријархалним) представама света. Међутим, иако се почео појављивати у простору и времену свакодневице, иако је „проговорио" колоквијалним сељачким говором, фантастични јунак је задржао посебност — од јунака ни по чему чудног за жанр из којег је потекао, он постаје „чудан" за жанр у који се измешта; процес трансформације бајковитог чудесног јунака[15] у чудног јунака предања у реализму је појачан његовом хумористичком пародизацијом и/или експлицитном негацијом.

Активирање различитих жанрова директно је утицало на статус фантастичног света у реалистичком тексту — његову афирмацију или негацију. Фантастични дискурс и његови жанрови (бајка, предање) и реалистични дискурс и његови жанрови (друштвена прича и сл.) могли су на више начина да буду спојени:

А) фантастични дискурс је могао имати функцију „цитата" унутар реалистичког дискурса (графички симбол: унија скупова);

Б) фантастични и реалистички дискурс се прожимају (графички симбол: пресек скупова);

---

[14] Б. Вукадиновић, *Вампиризам у причама Милована Глишића* // Велибор Берко Савић, *Милован Ђ. Глишић, споменица о 150-годишњици рођења*, Ваљево 1997, стр. 382.

[15] О различитим значењима појмова чудесног и чудног писао је Ц. Тодоров у студији *Увод у фантастичну књижевност*. Одсуство осећања чудног којим би јунак раздвајао светове природног и неприродног и по Максу Литију особина је једнодимензионалних јунака бајки (в. *Једнодимензионалност*, Европска народна бајка, Београд 1994, стр. 10).

В) фантастични и реалистички дискурс се међусобно искључују (однос дисјункције);

Г) фантастични и реалистички дискурс се негирају (однос негације) паралелно градећи опречне смислове текста;

Д) фантастични и реалистички дискурс постоје независно један од другога; док се у горе наведеним примерима текст јавља као виша обједињујућа инстанца двају дискурса, у последњем случају фантастични и реалистички дискурс постоје у форми засебних текстова и њима надређена целина није текст него припадност књижевности епохе реализма.

А) *Унија реалистичног и фантастичног*

Реалистички текст је могао да „обгрли" бајковити или да се јави у функцији само уводног или само завршног оквирног облика. Две структуре се притом не мешају, оне су морфолошки раздвојене јаким границама у тексту.[16]

Д. Иванић овакав модел препознаје још у Шапчаниновој приповеци *Благо*: „Приповиједање се осјећало као веза са бајком усменог поријекла, којој је једино 'реалистично' мјесто управо то што се приповиједа, такође и као веза с временом када је приповиједање било једини знак комуникативно-естетске ситуације."[17]

Међутим, чак и када унутар жанра нису изведене неке значајније промене (када је сваки сегмент приче чувао своју самосталност), реалистичким оквиром нарушавало се једно од примарних својстава бајке — „време затворено у сиже". Стављање бајке у конкретан друштвеноисторијски контекст (реалистични хронотоп), „грубо" је структурално одступање од конвенције бајке, од времена које по Лихачову „не постоји ни прије почетка ни послије свршетка приче". Уместо да бајка „почиње изравно, као да се помаља из непостојања: из небића, из одсуства времена и збивања",[18] реалистички приповедачи су, тематизујући нови хронотоп и смештајући је у један шири контекст, нарушавали њену жанровску самодовољност.

Најфреквентнији поступци којима се према свету бајковитог успостављала одређена дистанца и придавао му се подређен онтолошки статус, били су сказ и сан. Оваквим оквирним облицима, из сфере дешавања, бајковито се пребацивало у сферу испричаног, измишљеног или сневаног, нестварног.

У реализму однос бајковита : онирична фантастика остварен је на три начина:

а) сан је у функцији реалистичке мотивације бајковите фантастике (пример су приповетке *Настас налбантин* или *Страшан сан* И. Вукићевића). Драгиша Живковић и Мирјана Дрндарски овакав модел препознају и у сатирама Р. Домановића.[19]

б) сан је у функцији градације фолклорне фикције; У приповеци *У гостионици код Полузвезде*... онирична фантастика је у служби интензивирања фантастичне приче. Набрајају се све чуднији снови да би се управо нагласила њихова обичност (више пута наратор

---

[16] Оштре границе између двају дискурса фантастичног и реалистичног не морају бити смештене само у оквирним позицијама. Оне се могу активирати и током текста. Графички знаци дистанцирања (заграде, наводници, курзив) али и парентезе показатељи су усецања једног дискурса у други.

[17] Д. Иванић, *Српска приповијетка између романтизма и реализма*, Београд 1976.

[18] Д. С. Лихачев, *Поетика старе руске књижевности*, Београд 1972, стр. 270.

[19] Д. Живковић, *Од бајке до гротеске: ка генези Домановићеве сатире*, Српска књижевност у европском оквиру, Београд, 2004, стр. 329; М. Дрндарски, *На вилином вијалишту: о транспозицији фолклорних жарнова*, Београд 2001.

понавља „код мене је то ништа кад сним”) у односу на причу која следи. „...ја баш снивам свашта, ал опет опазих над облацима нешто чудноватије! Ал и јесте. Ту човек није кадар тако што да сни, оно је већ нешто екстра”.

в) фолклорна и онирична фантастика се прожимају (пример је приповетка С. Матавуља *Водене силе*). Овај тип фантастике, иако значењски најпотенцијалнији, најмање је развијен.

Б) *Конјункција дискурса*

Јаке границе између света приче (фантастичне бајке или предања) и приповедања (реалистички оквир) нису међутим биле непропусне.[20] Копче којима су се спајала два дискурса (реалистичан и фантастичан) најчешће су биле фигура причаоца или хронотопске назнаке. Причања Шантавог торбара добар су пример повезивања фантастичног и реалистичног дискурса и њиховог међусобног интензивирања. Навешћемо неколико типова веза. Повезивање може бити:

1) временским копчама;

„Богме, прошло је томе већ двадесет и две... није! двадесет и једна година, како се збило ово што ћу да вам причам... Јест, управо, двадесет и једна, баш о Митрову-дну...”

2) просторним копчама;

„О Митрову-дну, дакле, кренем вам се ја из Гргуреваца...”

Ф. Амон пише о „ефекту који је у *топографским описима* често наглашен *употребом презента који нешто јамчи*” и који препознајемо управо у реченицама које ће наговестити појаву натприродног.[21]

3) варијацијама истих мотива;

Шантави торбар из Грчићеве приповетке, причу о јунаку, који је заноћивши у зачараном граду припалио 12 свећа, приповеда у мрачној крчми настављајући је тек када се свеће у крчми „мало боље разгореше”. Мрак у граду (дискурс приче) и мрак у крчми (дискурс приповедања) индиректно су доведени у везу. Фантастичним редескрипцијама су подвргнути и следећи реалистички мотиви: мећава, хладноћа, ноћ у гостионици и мећава, хладноћа, ноћ на Тестери; „лупа врата” у причи и лупа прозора у крчми, глуво доба у причи и глуво доба у крчми итд.

4) пребацивањем мотива из реалистичног у фантастични дискурс и обратно;

Свет реалног могао је бити у функцији алибија за свет фантастичног (поступак карактеристичан за предања). Да би уверио слушаоце, Шантави торбар не само што се позива на тренутак сада, на себе као јамца, него и на материјалне доказе приче. Илустративан је следећи пример: „Пљесне ме неко по руци, ал онако како ни наш учитељ децу не шопа. Све ми прсти чисто отромбољише. Овај палац — ту би га издигао наспрам свеће, као да га боље видимо — овај палац није ми ваљо више од месец дана, шта више од два месеца!”

Реквизити и оног (фантастичног) и овог (за јунаке реалног) света су и лула и шубара а један од непобитних доказа евидентан слушаоцима и физички хендикеп причаоца.

Веровање у ствари којих нема и немогуће догађаје стављени су тиме у исту онтолошку раван са емпиријски спознатљивим светом и обезбеђен је „глобални ефекат стварног који превазилази свако декодирање детаља”. Чудно је постајало чудније ако се десило, а не ако се измислило.

---

[20] Иако због своје каноничности делује као „непропусан” жанр, ни сама бајка није остала „имуна” ни на свет реалности. Етикеција у Вуковим или Николићевим бајкама најбоље илуструје овакав вид трансформација.

[21] Ф. Амон, *Дискурс подређен правилу*, Трећи програм, 85, 2, 1990, стр. 204.

5) Суптилне стратегије укрштања два канонски неподударна жанра препознајемо и у самој *реторици причаоца*. Његов језик је у напору именовања фантастичног, нечега што је пре његовог искуства било неименовано. Непознато се стога не описује онаквим какво стварно јесте (јер за то још нису нађене речи) него онаквим какво јесте за причаоца (емотивна обојеност речи) или какво би било разумљиво за слушаоце. Померање са језика фантастичног одвија се према језику свакодневног а) познатог и конкретног или б) доживљајног.

а)

Свакодневни језик причаоца „пробија" фантастичан дискурс у опису свађе са оностраним бићем. Ђаво и Шантави торбар наликују на два пијана госта а њихов сукоб на кафанску свађу: „Шта тражиш ти ту, балавче?... Хуљо и бекријо! Мајмуне балави, ти, ти зар на мене да налеташ?!" „У тај пар већ започесмо белај. Ал смо се и понели! Он мене ћуш, ја њега звиз, па све тако." Кафанска свађа између брата-Миће и Ливана, која се дешава у мраку, слично се описује: „...баш у тај пар неко дуну на свеће. „Их!" „Бог да прости!" „Овако ти њему!" „Не удри!" „Та шта не удри!" „Ух! Та не удри!" „Оћеш казти, а?" „Та оћу, пуштај!"

б)

За поступак психологизације илустративан је опис страха Шантавог торбара при сусрету са необичним демонским бићем.

„Стојим код врата као прикован! једна ми нога дрхће, а друга се укрутила... И она друга нога укочила ми се... Осетим само како ми бриди колено... Стаде кожа да ми се костреши, зуби да цвокоћу и шта ти ја све знам! ја чисто осетим како се облак пода мном креће. Ко неки мрави да ми замигољише по телу, тако ми у први мах беја."

Софистицирани продор свакодневног језика у именовање фантастичног света разоткрива компензациону функцију језика. Онај ко прича чуда непрестано пројектује своје искуствено доживљајно биће у свет фантастичне предметности којом покушава да овлада. Инфикси реалног света којима се откривају подсвесне жеље јунака улазе у свет фантастичног. (Понижени ће у свет фантастичног пројектовати правду, а гладан — ситост, неугледни — лепоту и сл.) Тако ће се фантастични свет Шантавог торбара јавити у функцији компензације реалног света: то је свет у којем се добро једе и пије („наш општитош не заиска ништа друго, до то да га ране ко што он хоће и да му даду квартир у пивари"), у којем јунаци носе сјајну гардеробу (Торбар носи прслук са отпалим дугмадима „три је закопчао, а четири се отромболила, тек да се откину", али види (измишља) Облачара умотаног у меку ћурдију: „Све неке златне рojте, дугмета ситна ко грашак, а под грлом, опет, или боље још, под брадом, големо пуце, ни у шаку не би стало! па се сија, Боже, па се сија") у којем се храбри општитош супротставља и ђаволу (контраст храбром општитошу је Торбар којем се ђаво привиђа и од обичног јарца) итд. У Вукићевићевој приповеци *Страшан сан* ћосавом јунаку у сну ничу бркови: „Тада ти се он јуначки раскорачи, испе прса и ухвати се десном руком за десни брк и — нешто закикота и тресну крилима, стаде дрека кокошака, и Ћоса се из сна трже."

Ј. Грчић Миленко је само наговестио психолошку (компензаторску) димензију фолклорне фантастике, али њене могућности нису значајније искоришћене у правцу ширих развијених психолошких дескрипција, или повезивања спољашњег, манифестног са унутрашњим подсвесним у јунацима. Тиме је он остао само на трагу оног плодотворног укрштаја фолклорне фантастике и психолошке фантастике карактеристичне за српским писцима добро познату прозу Е. Т. А. Хофмана и Н. В. Гогоља.

В) *Дисјункција дискурса*

Међутим, док су односи прожимања и међусобног интензивирања двају дискурса (реалистичког и фантастичног) карактеристични за свет јунака, за свет реалистичког приповедача карактеристичне су другачије релације. Оба дискурса (фолклорна фантастика бајке или предања и реалистичка приповетка) више се не прожимају него функционишу по принципу суседности и међусобног искључивања. Реалистички приповедачи су развили врло разнолике стратегије дистанцирања од фолклорне фантастике коју су имплантирали у реалан свет својих јунака.

Овакав тип фантастике Слободанка Пековић најраније у реалистичкој прози препознаје у Грчићевој приповеци.[22] По њој, за разлику од Гогоља, код Грчића реалност је нешто што је неприкосновено. Код Грчића ни приповедач ни читалац не верују, они се забављају док слушају „измишљотине" Шантавог торбара. За Ану Радин и проза М. Глишића је добар пример развијених приповедних стратегија којима се истовремено и гради и разграђује фантастично. У приповеци *Ноћ на мосту* премештање одговорности за истинитост изнетог чак је тростепена.

Г) *Негација дискурса*

Значењски су најпровокативнији они текстови у којима се реалистички и фантастични дискурси не искључују него творе паралелно различите међусобно неускладиве смислове текста.

Прича о селу Врачима и Сими Ступици парадигматски је текст у којем се непрестано смењују различите жанровске структуре а да се не даје превласт ни једној која би успоставила јединствен смисао текста. Читалац се ставља у позицију некога ко из реченице у реченицу активира и дезактивира различите жанрове. За Ј. Живановића *Прича...* је и фантастична, и алегоријска и хумористичка приповетка[23] а за Д. Живковића „фантастична приповетка у стилизацији народне бајке", „уметничка бајка", „наговештај Домановићеве сатире" као и „посебан жанр у српској књижевности".[24] У динамичној игри интегрисаних и дезинтегрисаних жанрова ипак се могу издвојити фантастичан и реалистичан т. ј. алегорично-сатиричан дискурс. Сваки од њих се остварује више у негацији другога него у самореализацији.

Навешћемо неколико интегративних и дезинтегративних елемената бајке који се препознају у поступцима прво доследног слеђења а потом напуштања функција типичних за структуре бајке по Пропу:

и почетна хармонична ситуација (типична иницијална формула: „Било је некад једно село...")

X противник наноси штету (Ђаво уноси неслогу);

Y посредовање, везивни чинилац (Сими се допушта одлазак);

W почетак супротстављања (Сима креће у потрагу за спасом села и ↑ напушта кућу);

---

[22] С. Пековић, *Елементи хофмановске и гогољевске фантастике у причама Јована Грчића Миленка*, Упоредна истраживања, 1, Београд 1976, стр. 429.

[23] Ј. Живановић, *Предговор Целокупним делима Илије Вукићевића*, Београд 1929, стр. 24.

[24] Д. Живковић: *Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке друге половине 19. века*, Европски оквири српске књижевности, 2, Београд 1977, стр. 222.

D дариваочева функција (Сима среће четири дива, четири ветра и патуљка, дариваоца који ће га упутити на чаробног помоћника);

У тренутку када је читалачки хоризонт очекивања жанровском мотивацијом већ развијен у правцу потврде изабраности бајковитог јунака, Вукићевић одступа од композиционе схеме бајке. Сима не заслужује помоћ, нити у Мудричином двору успева да реши загонетке. Уместо одузимања главе, уобичајене казне за јунаке који не извршавају задатак у бајкама, њему се одузимају опанци. Он не издржава проверу (H јунакова реакција), али стиче чаробно средство Z, т. ј. добија потребан савет. Поредак света бајке је поремећен јер су јунаци и њихове функције дате у инверзији: испоставља се да је савет контрасавет и уместо користи доноси штету јунацима, не зна се ни шта је спас за Врачане, нити је јунак којег шаљу изабран.[25] Стиче се утисак да је он „извучен" из жанра комичне приче и стављен на место изабраног јунака. Читалац је у недоумици да ли да му се насмеје и тиме разруши илузију бајковитог текста или да му поклони поверење.

И хронотопске назнаке активирају различит хоризонт очекивања. Простор у који се смештају јунаци је и комичан/гротескан (в. опис цркве у којој је свети Христофер насликан са овчјом главом, а Јевтимије Велики насликан као најмањи или опис воденице и реке у којој се играју ђаволи-ђаци) и идиличан („Ствари су заноћивале под небом и дан су сутра дочекивале чисте и непомакнуте, преливене росом, која их је сама и хранила и бранила, а на њих никада није пао ниједан пакостан поглед"), и хришћанско-симболичан („Над њима је био невидљив крст, бео као цвет и сјајан као сунце на ког није смео нечастиви ни дању ни ноћу") и бајковито-фантастичан (о „димензионалној изузетности простора, предмета и бића" — механа као највиша гора врачанска, муве велике као кокоши, комарци као штркови, механџија од два Симина педља — већ је писано).[26]

Не само хронотопске назнаке него и избор јунака у функцији је жанровских пародија. У причи се појављују: јунаци бајке (дивови, патуљци, чаробна метла), јунаци комичних прича (в. нпр. опис споразумевања занемелих Врачана, опис баба Журна која се у комичном контексту јавља и у приповеци *Страшан сан* и сл.), пародирани, алегорични јунаци (Ненад, Наум, Панта), ђаво и бог у контексту шаљиве приче али и јаких библијских асоцијација на искушавање, казну и грех. Жанровска амбивалентност је нарочито карактеристична за главног јунака Симу Ступицу који има одлике и митског јунака („Сима Ступица сину одједном у Врачима и обасја и Врачане и Враче заједно са црквом и воденицом") и јунака шаљивих прича и библијски пародираног изабраника (илустративна је пародизација библијског стила и значења везаног за рођење спаситеља) и самог ђавола (Ступица има и фолклорне атрибуте ђаволског јунака: ћосавост, зелене очи, црвену косу) и јунака апокрифне литературе (уп. *Причу...* са рукописом средњевековне приповетке *Врач* коју је објавио Шафарик 1831. и Вуковом варијантом *Усуда*).

Вукићевић бајковиту структуру непрестано разара комичним, алегорично-дидактичним и трагичким семантизацијама. Последња реченица текста „Био боље причувати своје књиге да их ђаво не преврће" врло је значајна за тумачења приче. Писац их је „преврнуо" преиспитујући све оне утопије које литература ствара. Његови јунаци не могу да издрже

---

[25] Јунаци бајке такође могу бити неугледни, али су по неком својству ипак изабрани, другачији од осталих.

[26] Б. Јевић: *Сложеност дјела Илије Вукићевића* // Илија Вукићевић: Прича о селу Врачима, Нови Сад 1987.

притисак којем их подвргава кодекс хришћанске литературе (они нису довољно верујући), нити кодекс бајковите литературе (они нису довољно добри), нити кодекс реалистичке литературе (не постоји веровање у спас заједнице јаком војном организацијом, економијом, знањем). Библијска парабола о сејачу функционише као обједињујућа смисаона инстанца:

„Нема ни Ненада, ни Наума, ни господина Панте Васпитатеља. Они су од срца сејали своје жито у нову земљу, али нико од њих не погледа у жито какво је, ни у земљу у коју га бацаше. И зато од њине пшенице ниче коров, и од њихових трудова — невоља. Они проклеше земљу неплодну, а земља њихово жито неродно. А грех је био раван: јер је и жито било добро, али за другу земљу, а земља је била плодна, али за други усев."

Својом „злокобном бајком"[27] Вукићевић је отворио пут једном новом модерном осећању света и човека дезоријентисаног у њему. Његово паралелно грађење и разграђивање аутоматизованих форми приповедања у критици је одавно примећено и доведено у везу са западноевропском традицијом. Б. Јевић је нпр. писао: „Обртањем и демонизацијом мотива потраге за срећом и тајном живота, Вукићевић, попут неких тада модерних писаца (Вилије дел Ил Адам и Хуго фон Хофманштал, на примјер), разара традиционалну и ствара 'злокобну бајку' или антибајку у којој се пут ка хармонији и срећи претвара у пут ка отуђењу и катастрофи."[28]

Д) *Независност постојања фантастичног и реалистичког дискурса*

Иако излазе из поља истраживања јер не припадају реалистичким приповеткама, жанровски систем епохе реализма чине и бајке. Оне су за овај рад занимљиве у оној мери у којој упућују не више на аутентичну машту приповедача него на конкретне фолклорне предлошке којима се служио. За такав тип истраживања парадигматске би биле приповетке *Змијина кошуљица* Ј. Г. Миленка и *Цар Горан* И. Вукићевића.

У Грчићевој приповеци не постоји реалистички уводни или завршни оквирни облик, бајка почиње „изравна" иницијалном формулом („Био један цар па је боловао од љуте главобоље.") Међутим, већ препознатљивим насловом „Змијина кошуљица", а потом и поднасловом „Приповетка у народном духу" прави се дистанца према исприповеданом. Насловом се и активира сиже везан за змију младожењу, сиже који је врло распрострањен на нашем подручју и то у различитим жанровским реализацијама (као стихована варијанта или као Вукова стилизована прозна варијанта).[29]

Грчићева обрада мотива змијине кошуљице одступа и од прозних и од епских варијаната мотива змије младожење, али и од предања о змији која чува благо. Реч је о контаминацији различитих сижеа и напуштању бајковитог предлошка. (За бајку нпр. нису карактеристична „неодређена знања" — цара боли глава јер је стао на нечисту кашику или уздахнуо насред раскршћа — која у контексту ове бајке представљају продор безначајне реалности, имплантацију народног веровања у структуру бајке). За бајку нису карактеристична ни половична решења. Бајковит јунак увек добија све, и краљевство и цареву кћер и

---

[27] О особинама овог типа бајке писала је Х. Дајмрих, *Злокобна бајка: инверзија архетипског мотива у модерној европској књижевности* // Народна бајка у модерној књижевности, стр. 95—110.

[28] Б. Јевић, стр. 23.

[29] Види: Н. М. Ђорђевић „Остваривање идеалног жанра бајке на примеру *Змије младожење*", Казивати редом, прилози проучавању Вукове поетике усменог стварања, Београд 2002, стр. 93.

живи дуго и срећно. Код Грчића, испуњава се пророчанство змије, јунакиња успева да излечи цара, постаје му жена али уместо мушке рађа му само женску децу.

Није мање занимљив ни степен деформације фолклорног модела у приповеци *Цар Горан* у односу на Вукову причу *Тројан* забележену у *Животу и обичајима народа српског* у поглављу *Јунаци и коњи њихови*.

Вук причу о Тројану мотивише активирањем предања о истоименом месту („Овако се зову зидине од старинског града наврх Цера...”), Вукићевић причу о цару Горану завршава поменом куле Горанове из које се чује промукао глас петла и тужан писак коњски. За разлику од Вука, Вукићевић усложњава сиже приче и развија низ споредних јунака (баба, мајушно дете које асоцира на *Биберче* и сл). Такође, додатно мотивише хтонску природу цара о којој се у фолклорној варијанти ћути (детаљно се објашњава како он задобија својства натприродног хтонског бића активног само ноћу). У наставку приче следи се фолклорни сиже приче, али се мењају актери и детаљи преваре (код Вука „муж или брат” жене коју је Тројан ноћу походио организује превару, а код Вукићевића то је мајушно дете које је жена измолила од бога (тиме је активиран сиже бајке *Биберче*); код Вука змаја преваре да ноћ још увек траје тако што петлима поваде језике а коњима уместо сена дају песак; код Вукићевића коњима се даје земља. На исти начин насловни јунаци страдају (од сунчеве светлости склањају се под стог сена; код Вука волови растуре стог и јунак се растопи, а код Вукићевића во стиже до пласта уз помоћ детета смештеног у његово уво); опис смрти цара Горана доследније следи етнографски опис вампира него Вуков запис (Тројан се растопи, а цар Горан се надува „као празан мех и прште одмах на све стране али то беше тако јако и страшно”). Пошто за спасиоца није изабрао мужа жене, Вукићевић однос жена : муж развија у комичном кључу. Потенцијални спасилац је кукавица који ноћу седи под крушком и чека зору да би се вратио жени.

И у примеру *Змијине кошуљице* и у примеру *Цара Горана* фолклорна цитатност се остварује дуж целе осе текста. Чешћи су, међутим, случајеви да се фолклорни текст парафразира, али као сегмент реалистичког текста. Илустративна је Торбарева прича о општитошу у Грчићевој *Гостионици код Полузвезде...* која варира у фолклору добро познат сиже о о јунаку који је преспававши на страшном месту био награђен. (Уп. сиже али и дескрипције уклетог места у причи Шантавог торбара о општитошу, са фолклорним причама *Милостиви солдат* и *Дечко који се ничег не плаши*.)

Анализирани различити типови веза између реалистичког и фантастичног дискурса потврђују продуктивност фолклорне фантастике за реалистичке приповедаче.

Бајком се нпр. скретала пажња на изразито артифицијелан тип говора који је одступао од уобичајеног говора јунака. Са занимљивости фолклорне фабуле пажња читаоца се тако преусмеравала према самом задовољству приповедања и слушања.

Ево како то задовољство приповедања и слушања описује И. Вукићевић у приповеци *Мала вила*: „У оном лаком њену причању, у њеним очима ја видим да она срдачно верује у све то што каже, верује као да тога часа све то гледа и као да је некада несумњиво видела. Од прве речи ја осетих старо детињско задовољство, коме сам се некад подавао, кад сам веровао да змиски цар има чудотворни камен под језиком и да у једном пању живи, несумњиво живи, старац од педља, са брадом од аршина, а да је неизмерно јак.”

Реалистички приповедачи су препознали могућности различитих жанровских преозначавања фантастичног дискурса варирајући га у луку од бајки, предања преко комичних прича до злокобних бајки или модернијих варијаната прича страве и ужаса. Наративизацијом фантастичних фолклорних бића знатно су проширили и типове књижевних јунака (актера) и открили велике асимилационе могућности реалистичког текста тамо где се по дефиницији веровало да је он непропусан. „Непромен-

љив закон и установљено правило" који по Ц. Тодорову онемогућавају „кретање приповедања",[30] продором фантастичног дискурса превазиђени су; реалистичка норма је постала мање крута а само приповедање флексибилније.

Све оно што је чинило канон фолклорне фантастичне прозе (особито бајке) лако се могло транспоновати у цитатни сигнал познат читаоцима. Ту врсту аутоматизованог читалачког знања реалистички приповедачи су врло успешно искористили поигравајући се цитатним сигналима као реторским фигурама на начин познат фолклорној традицији.

Тако нпр. у Вуковим пословицама наилазимо на двоструку контекстуализацију исказа: „као да га је гвозденим штапом по свету тражио". С једне стране, даје се тумачење и алудира на бајку, а с друге стране, упућује се и на морфолошку самосталност исказа — пословицу.

Како један бајковити детаљ и/или пословица постају стилско средство, можемо видети у следећем примеру: У приповеци *Ратар* Ј. Веселиновић свекрвин однос према снахи изражава сликовито: „Да је обукла гвоздене опанке, па пошла по свету снаху да тражи, поцепала би их, а онаку снаху не би нашла."

Језик којим се свет унутар једног жанра именовао, по опробаном фолклорном „рецепту" могао се променом контекста трансформисати у готово средство стилизације, у стабилну стилску фигуру. Уместо онога што је значио унутар жанра из којег је потекао, он је постао реторска залиха. Реалистичка грађа се посредством аутоматизоване читалачке рецепције доводила у везу са таквим реторским залихама. Споне/копче са традицијом најчешће су биле остварене посредством фигура поређења по сличности или контрасту као и хиперболе. Тим фигурама се у ред познатих појмова који су припадали језику традиције уводио нов језички низ који је припадао говору свакодневице и обратно.

Фантастични свет се јављао у функцији коректора, допуне, негације реалног света доприносећи опречним процесима — стабилизовању и дестабилизовању реалистичке норме приповедања. Дијахронијски посматрано његова интегративна својства су до јачег изражаја дошла у раном периоду и везују се за фолклорну фазу српског реализма, док су дезинтегративна била израженија крајем епохе. Без обзира да ли је процес текао у једном или у другом смеру, утицај фолклорне фантастике, напосе бајковите, био је од изузетног значаја за реалистичке приповедаче. Посредством фантастичног дискурса семантичка раван реалистичког текста се ширила и у исти знак су се смештала два значења. Бајковитим и сеновитим бићима српског реализма продужавао се век „гогољевског реализма" код нас и стварала се још једна differentia specifica у односу на западноевропски.

---

[30] Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд 1987, стр. 168.

Dragana Vukićević

SERBIAN REALISTIC SHORT STORY AND FAIRY-TALES

S u m m a r y

The paper studies long-standing and very stable links between the Serbian realistic short story and folk fairy-tales, while emphasizing the permeability toward the folk fantastic as one of the *differentia specifica* of Serbian realism in relation to the West European one. The presence of the folk fantastic in the realistic short stories links them with the similar poetic principles on which the Gogol type of realism was founded. The paper analyses transformations which the oral genre underwent with the change of context, as well as the stylistic-semantic growth established by its mediation within the realistic corpus.

UDC 821.163.41-32.09 Glišić M.
821.163.41-95

ВИДОВИ БАЈКОВИТОГ У ПРОЗИ МИЛОВАНА ГЛИШИЋА

Вукосава Живковић

САЖЕТАК: У тексту се истражује иницијално опречан однос прозе Милована Глишића и поетике бајковитог. Нарочита пажња посвећује се тумачењу оних Глишићевих приповедака у којима се сложене релације овог суодноса рефлектују на више равни, попут: својстава јунака, сижејног плана, мотива или облика приповедања. Тумачење, такође, суочава досадашња водећа сагледавања прозе, посебно њеног фантастичног дела у књижевном опусу Милована Глишића, са неким од новијих перспектива у анализи и доживљају фиктивног света овог српског реалисте. Кључно поље истраживања води ка посматрању естетске равни изворних текстова из угла примене новијих методолошких поступака.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реализам, бајка, приповедање, јунак, епизода, мотив, поетика простора

Када се у прози једног типичног представника реализма, какав је несумњиво Милован Глишић, жели истаћи елемент који иницијално одступа од природе поетике којој писац припада, као што је у овом случају — бајка и бајковито, онда се за почетак излагања проблема намеће навођење неколико елементарних претпоставки које приближавају ова поља. Однос прозе српског реализма, и реализма уопште, и поетике бајке је у основи опречан. Реализам, т. ј. његова проза као облик у којој је ова стилска формација нашла свој најподеснији израз, ослања се на рационалистичко и позитивистичко учење, сужавајући свој предмет и главни циљ на сликање свакодневне друштвене стварности у уметничким делима. Са друге стране, у бајци доминира карактер уметничко-фиктивног, које је одваја од казивања о виђеном, доживљеном, веродостојном, па самим тим и друштвено-стварносном. Бајка припада тзв. нереалистичким жанровима, односно она не почива на узрочно-последичном низању догађаја, него поседује властите законитости на темељу којих опстаје и координира. Међутим, бајка се посматра као друкчији, чудесни, измишљени свет само ако се сагледава из перспективе рационалистичке призме.[1] Исто тако, и реалистички текст није ништа друго него израз фик-

[1] Без жеље да се бајковито изједначи са фантастичним, јер су тој проблематици посвећени многобројни семинари и литература, овде је у циљу другачије перспективе сагле-

ције. Уколико ствари посматрамо из ових углова, јасно је да су поетике реалистичког и бајковитог противречне само на први поглед, а да се детаљнијим поређењима у њиховим световима крије мноштво додирних елемената.

За српску реалистичку прозу важно је истаћи да она, иако сконцентрисана на друге системе естетских вредности, никада није прекидала традицију са бајковитим приповедањем. Један од главних разлога за то лежи у чињеници да су многа дела ове прозе настала на чврстој фолклорној подлози, где је однос према друштвеној стварности често био посредован различитим естетизованим облицима народног стваралаштва, па у том смислу и бајком. Дело Милована Глишића је један од таквих примера. Оно припада самом средишту ангажованог, утилитарног реализма, али исто тако и оног које се у нашој литератури одређује као фолклорни реализам,[2] фаза рустикалне прозе,[3] народњачки реализам[4] и слично. Такође, о стваралаштву Милована Глишића се много писало. Већина досадашњих текстова дели мишљење да је Глишићев свет удаљен од света бајке и да у његовим приповеткама важну улогу имају облици усмене књижевности какви су анегдота и предање. Ствар бива интересантнија и због чињенице да Глишић није, попут неких од својих савременика, писао ни ауторске бајке, нити подражавао народне. Но, ако се узме у обзир мисао Умберта Ека: „Један текст, када се једном одвоји од свог пошиљаоца (као и његове интенције) и од конкретних околности у којима је послан (а тиме и од свог интендираног референта), лебди (да тако кажемо) у празнини једног потенцијално бесконачног простора могућих тумачења. Отуда нема текста који би се могао тумачити на основу утопије о некаквом коначном ауторизованом, дефинитивном, оригиналном и коначном смислу”,[5] онда прози Милована Глишића можемо приступити из новог, другачијег, чак оспораваног угла тумачења. Веза са бајковитим се у њему остварује на неким теже уочљивим моментима какви су сижејни планови, атмосфера, почетни и завршни обрасци, читаве поједине епизоде, својства и поступци јунака. Највише материјала за овакво сагледавање налазимо у приповеткама *Ноћ на мосту*, *Награисао, После деведесет година*, мада значајне детаље пружају и остале Глишићеве приповетке.

Глишићево познавање фолклорне грађе било је изворно с обзиром да се у младости бавио његовим сакупљањем и бележењем. „Још од

давања суочених феномена умесно навести мисао Ерика Рабкина изречену средином седамдесетих година прошлога века: „Фантастика је реалност изокренута за сто осамдесет степени, али ништа мање реална.” — Eric Rabkin, *The Fantastic and Fantasy, Fantastic in Literature*, Princeton — New Jersey 1976, стр. 33.

[2] Душан Иванић, *Српски реаализам*, Нови Сад, Матица српска, 1996, стр. 40.

[3] Димитрије Вученов, „Главне фазе у развоју српског реализма”, у књизи: *Трагом епохе реализма*, Крушевац, Багдала, 1981, стр. 14—25.

[4] Драгиша Живковић, „Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке друге половине XIX века”, у књизи: *Европски оквири српске књижевности*, Београд, Просвета, 1977, стр. 219.

[5] Умберто Еко, *Границе тумачења*, превела Милана Пилетић, Београд, Паидеиа, 2001, стр. 6.

младости, он је гутао народне песме, које је и сам сакупљао испод Маљена, бележио из уста једне Фочанке, и штампао у *Даници* за 1872, одакле их је одштампао у засебну књижицу."[6] Осим тога, пишчев доста плодан преводилачки рад једним својим делом показује и посебно интересовање за бајку. „Чак и 1873. године, у време 'комунства', онда кад се то најмање могло очекивати, најављује он са Живојином Симићем превод *Хиљаду и једне ноћи*."[7]

Глишићева приповетка се слично бајци, само остварено другим механизмима, најчешће хумором, увођењем непоузданог приповедача, измењеним стањима свести јунака, различитим приповедачевим коментарима, ограђује од света чудесног који настоји да оживи, представљајући приче о њему као забаву и моменте фиктивног. Оквирни план *Ноћи на мосту* пружа атмосферу сличну бајковитој на почетку текста и срећан завршетак као вид превладавања низа препрека и повратак хармоничној ситуацији. Слично ранијим појединим текстовима М. П. Шапчанина или Ј. Г. Миленка, Глишићева уводна ситуација у наведеној приповеци подсећа на изворну атмосферу причања бајки у кући, где постоје слушаоци окупљени око онога ко приповеда, живо и занимљиво, и где се све од почетка прихвата као свет измишљеног и забавног. „После вечере диванили смо о свачему. Напослетку почесмо причати о вампирима, здухаћима, џиновима, вештицама и другим нечастивим силама, што се привиђаху човеку у глуво доба. Сви смо понешто испричали — ко више а ко мање. Но чича-Ђурађ, богме, највише. И што уме приповедати то је за чудо! Као год да из књиге чита!"[8] Даље, оно што чича-Ђурађ сликовито приповеда и што у ствари представља причу у причи, односи се на казивање о болести и оздрављењу сељака Ивана. Његова болест, дата као последица тога да је нагазио на џиновско коло, и тражење лека испричоведани су са много детаља који подсећају на елементе које можемо срести у демонолошким предањима. То је „термин за врсту предања у којем је основа магијски, митолошки поглед на свет, веровање у натприродне појаве и бића."[9] Оно што бива специфично за Глишићево приповедање у овој и у свим приповеткама које представљају натприродно (изузев *Брата Мате*) је посебан, чак неочекиван однос преме датој грађи. Иако се Милован Глишић се посматра као настављач вуковско-просветитељске идеје у којој се на натприродно гледа као на нешто што треба забележити али истовремено прихватити као сујеверје, „Глишић се не подсмева веровањима у натприродне силе, не третира их као пуке празноверице које су превазиђене и штетне — што би се могло очекивати узимајући у обзир дух времена и идејну оријентацију нашег писца у једном периоду."[10] Због тога се његова приповетка *Ноћ на мосту*, иако

---

[6] Јован Скерлић, *Писци и књиге*, књига 2, Београд, Просвета, 1955, стр. 331.

[7] Голуб Добрашиновић, „Милован Ђ. Глишић — живот и дело", предговор у књизи: *Сабрана дела*, књига 1, Београд, Просвета, 1963, стр. 47.

[8] Милован Глишић, *Сабрана дела*, књига 1, стр. 85.

[9] Нада Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност, 2000, стр. 174.

[10] Влада Урошевић, „Фантастика у делу Милована Глишића", у зборнику *Српска фантастика*, Београд, САНУ, 1989, стр. 400.

почиње у бајковитом контексту свести о измишљеном, у току самог процеса приповедања приближава митском не само на пољу садржаја него и у идејној сфери веровања у истинитост испричаног.

Настала у каснијем периоду стваралаштва Милована Глишића, приповетка *Награисао* нема само исти поднаслов као *Ноћ на мосту — приповетка из народног веровања*, него и понавља њене мотиве и основну фабулу, у чему су поједини тумачи стилских одлика српске реалистичке приповетке видели знаке њене декаденције.[11] У *Награисао* нема уводне бајковите атмосфере, али зато иницијални моменти света ове Глишићеве приповетке подсећају на почетак бајке. Као што бајка својом најчешћом уводном формулом „Био једном један" именује неко стање које се нарушава и одатле почиње њен свет тежње да се нарушена равнотежа поново успостави, тако и приповетка *Награисао* следи образац таквог почетка: „Удалеку није било онаког домаћина као што беше Миладин Малешевић у Лајковцима. Стоке доста, баштине доста — свега доста."[12] Међутим, ова приповетка посебне паралеле са бајковитим светом остварује на пољу изгледа и својстава јунака који овде једини може да спасе Малешевића када западне у невољу, и који у том смислу подсећа на лик помоћника у бајкама. Писац и овде најпре као прави реалиста мотивише његово име (Роми Вук!) наводећи да му је крштено име Вук и да су га прозвали Роми јер од детињства мало нарамује на леву ногу. Међутим, већ у следећој одредници, дајући портрет јунака, писац инсистира на његовим необичним, натприродним особинама и изгледу: „Беше вам то човек ћосав, ама нигде длачице, до мало обрва. Сув, печен као да је пајантама видио; лице му оно црно, збрчкао као у бабе. Очи му грахорасте, играју као на зејтину, а светле као у мачка. Нос му кукаст, савио се готово преко горње усне. Руке суве као пастрма и црне."[13] Осим његовог изгледа, и сви остали елементи у тексту указују на натприродна својства. Он живи потпуно сам у кући на крају села окруженој шумарком, а једино друштво му је црни мачак без иједног белега што спава крај огњишта. Као у бајци, главном јунаку помаже помоћник са натприродним особинама и изгледом и уз помоћ чаробног средства — траве коју треба узети три пута. Семантика његовог имена је богата и везана је како за ширу фолклорну традицију, тако и за бајку. У народној бајци *Ковач и Роми Даба* даје се директно појашњење да је Роми Даба најстарији ђаво. Веселин Чајкановић сматра да оваква представа ђавола има порекло у паганској замисли бога подземља: „(...) а тај ђаво, један је од облика у којима је продужио да живи некадашњи наш хтонични бог. Најзад, као најубедљивији пример наводимо познатог нашег демона, *хромога дабу*: у томе изразу — како је лепо сачувано и име и главна телесна особина некадашњег нашег Дабога!"[14] Наш старински бог пре антропоморфног

---

[11] Милорад Најдановић, *Сеоска реалистичка приповетка у српској књижевности XIX века*, Београд, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1968, стр. 260.

[12] Милован Глишић, *наведено дело*, стр. 375.

[13] *Исто*, стр. 379.

[14] Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд, СКЗ, 1973, стр. 398.

имао је териоморфно обличје вука. Глишићев Роми Вук се разликује од самог нечастивог, односно неспретног, надмудреног ђавола из поменуте народне бајке. Он је једини којег именују да може да помогне главном јунаку.

Највише додирних тачака са бајком има приповетка *После деведесет година*. У њој постоји спој угледања на народну бајку и народно веровање (овде у вампире), али на другачији начин него у претходним текстовима. Значајан искорак у тумачењу прозе Милована Глишића учинила је у нашој књижевној критици Ана Радин, и то управо правећи упоредну анализу структуре бајке и ове Глишићеве приповетке у својој књизи *Мотив вампира у миту и књижевности*.[15] Ауторка Глишићеву приповетку назива бајковитом и сматра да је управо на тај начин што се послужио жанром бајке, Глишић отклонио проблем стварног и нестварног и „да је управо захваљујући том поклапању мотив постао део фабуле, а сам вампир књижевни лик — управо оно што реалистичка норма иначе није допуштала. Захваљујући промени жанра, Глишић није морао да плаћа високу цену реалистичке норме по којој натприродно не може бити део стварности."[16] Тема и структура *После деведесет година* поклапа се са бајкама о неизгледном браку. Осим тога, постоје додирне тачке поново када су у питању почетак и крај текста, позиција и карактеристике главног јунака, главни мотиви, просторна одређења и сукоб са натприродним бићем.

Неке мотиве, основни ток радње у којем се младић којем то мештани првобитно бране ипак супротставља вампиру у воденици, али и читаве реченице,[17] Глишић је преузео из текста народне приче *Вампир Лисибрада*. Оно што писац уводи у свет своје приповетке, а чега нема у поменутом тексту народне прозе јесте љубавна прича између девојке Радојке и младића Страхиње, мада је и она рађена по бајковитом обрасцу. Она се подудара са бајком о неизгледном браку: отац девојке неће да је да за сиромаха, младићу се поставља услов да убије вампира при чему се рачуна на његов неуспех, а када се деси супротно јунак стиче славу и добија руку вољене девојке. Оваквим сижејним решењем остварује се једно од тумачења иначе специфичних за бајку, а то је да она садржи у свом свету и социјалну утопију која нуди жељени друштвени успон за обесправљене и потчињене особе".[18] На овом моменту је у својим проучавањима инсистирао и Мелетински, сматрајући да у бајци преовлађује социјални код и да „најважнија опозиција *високо/ниско* нема у народној

---

[15] Ана Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Београд, Просвета, 1996.

[16] *Исто*, стр. 71—72.

[17] Примера ради, у поменутом тексту народне књижевности, вампир коментарише што није наишао на нову жртву у воденици којој би пио крв: „Е, јадни Лисибрада, ето четрдесет година, свако си вече имао вечерати, а ноћас нема!" — Новица Шаулић, *Српске народне приче*, књига 1; свеска 2, Београд Геца Кон, 1925, стр. 127 Подударност са Глишићевом изјавом Саве Савановића више је него очита, што показује да је наведени текст био познат Глишићу: „Ај, Сава Савановићу, деведесет година вампирујеш и не оста без вечере као вечерас!" — Милован Глишић, *наведено дело*, стр. 344.

[18] Драгана Антонијевић, *Значење српских бајки*, Београд, Етнографски институт САНУ, 1991, стр. 76.

причи космички, него сијални смисао."[19] Постоји још неколико момената у вези са Глишићевим јунаком Страхињом у којима он наликује јунаку бајке. Он је на самом почетку маргинализован у друштву, чак презрен (нарочито од стране Радојкиног оца, који, осим што му замера што је сиромашан, са гнушањем више пута коментарише да је као млад пропушио а то само приличи старијим људима и домаћинима) и живи на крају села у малој кући. Такође, како би начинио подвиг, он попут јунака бајке излази ван оквира свог првобитног окружења, напушта родно село и одлази у друго. „Он (јунак — В. Ж.) мора изаћи напоље да би сиже могао да се развија (...) До прелаза, међутим, долази и он је за сиже од првенственог значаја с обзиром да представља незаобилазну и често пресудну етапу на јунаковом путу до циља."[20] И други видови простора у Глишићевом тексту имају дотицаја са бајковитим. За сусрет са натприродним бићем он је изабрао воденицу, иначе место за које се сматра да се на њему окупљају нечастиве силе, али да би се појачала његова тајновитост и необичност додаје се: „Одиста је страшна та гудура где је воденица зарошка. С једне стране густа шума, и дању је мрачно у њој, а камоли ноћу. С друге стране кршеви и стене, све некаке окапине, чини ти се сад ће се сурвати доле."[21]

Страхињина борба са натприродним бићем такође има подударности са бајком. Победа над вампиром јунаку доноси промену статуса, поштовање и остварење брака. „У бајци је ово средишња фаза у којој јунак пролази кроз главну проверу у сукобу са натприродном силом. За иницијацијско искушавање свога јунака Глишић је изабрао вампира па је њиме практично репродуковао мотив посвећења јунака из бајке са сижеом о убиству хтонског демона."[22] Мотив борбе са хтонским демоном, какав је овде вампир, посматра се као један од честих бајковитих мотива чије је порекло митско и повезан је са ритуалима иницијацијског типа.[23]

Поред наведених одлика, почетак *После деведесет година:* „Била је у неког Живана Душмана, кмета у Овчини, зачудо лепа кћи"[24] одговара честој уводној формули бајке: „Био једном један (...) па имао прелепу кћер." Приповетка има и помоћника, то је баба Мирјана која је сва повијена од старости и до које се мора превалити дуг пут. Међутим, начин како се од ње добија информација где је вампиров гроб приказана је реалистички, са израженим хумористичким детаљима.

Слично овој приповеци, која у много чему подсећа на бајку, Милован Глишић је и у неким другим текстовима, који у потпуности следе миметички принцип без фантастичних епизода, умео да начини склоп приче налик бајковитом. У приповеци *Прва бразда*, удовица Миона из-

---

[19] Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јанићијевић, Београд, Нолит, стр. 267.

[20] Мирјана Детелић, „Поетика фантастичног простора", у зборнику *Српска фантастика*, стр. 161—162.

[21] Милован Глишић, *наведено дело*, стр. 342—343.

[22] Ана Радин, *наведено дело*, стр. 70—71.

[23] Више о овоме у: Мелетински, *наведено дело*, стр. 268.

[24] Милован Глишић, *наведено дело*, стр. 328.

лази као победник из свих животних невоља, како би на крају, попут јунака бајке, била награђена срећом видевши сина како оре и замисливши извесну будућност у којој ће њена „кућа пропевати". Њена судбина подсећа на основну идеју бајке „у којој се породична срећа, царска круна и дуговечан живот додељују најзаслужнијима и најваљанијима."[25] Ако се неким Глишићевим приповеткама срећан крај који подсећа на бајковит поклапао са социјално-утопијским, овде се поклапа са идиличним. Тим моментом проза Милована Глишића, прва у том низу код нас, послужила је као узор сличним завршецима Лазаревићевих, Веселиновићевих или Ранковићевих прича.

Vukosava Živković

ASPECTS OF FABULOUSNESS IN MILOVAN GLIŠIĆ'S PROSE

S u m m a r y

The text investigates initially contradictory relation between Milovan Glišić's prose and the poetics of fabulousness. Special attention is directed toward the interpretation of those Glišić's short stories in which the complex links of this inter-relation are reflected in several planes, including: the traits of the characters, plot plane, motives or form of narration. The interpretation also confronts the leading surveys of the prose done so far — specially of the fantastic part in Milovan Glišić's literary opus — with some of the recent perspectives in the analysis and experience of the fictitious world of this Serbian realist writer. The key field of investigation leads to the observation related to the esthetic plane of the source texts, starting from the standpoint implying the application of recent methodological procedures.

[25] Милорад Најдановић, *наведено дело*, стр. 223.

UDC 821.163.41-32.09
821.163.41-95

НЕСТАНАК ЕПСКОГ СВЕТА У РЕАЛИСТИЧКОЈ ПРИПОВЕЦИ[1]

Драгана Вукићевић

САЖЕТАК: Већ су савременици реалиста уочили а каснији проучаваоци само потврдили и детаљније описали јак утицај усмене књижевности на поетику српских реалистичких приповедача. Нису, међутим, сви фолклорни жанрови били подједнако интегрисани у реалистички жанровски систем. У раду се указује на некомпатибилност епске и реалистичке слике света и усмереност реалистичког текста ка пародичним и хумористичким преозначавањима оних знања о свету која су била похрањена у епској песми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: епска песма, реалистичка приповетка, пародија, хумор

Ако епику тумачимо као сублимацију „идеологије једног, архаичног, ратничког друштва" која се „од индоевропских бораца на борним колима, преко старих словенских ратника, до српских средњовековних витезова ...у бити није мењала",[2] онда су реалистичке интерпретације њених тема и идеја заправо њена негација. Како се књижевни текст ослобађао једне јаке канонске струје, притиска „традиционалне референцијалности", најбоље можемо уочити ако погледамо на који начин су класичне епске теме прво престилизоване (романтичарска, хумористичко-пародична стилизација, реалистичка, натуралистичка), а потом преименоване и замењене новима. Различити типови стилизација остварени у различитим динамичним односима (симбиоза, синтеза, негација, контраст), у реалистичким текстовима откривају нам присуство како старијих тако и новијих техника приповедања.

За романтичарску стилизацију историјских тема парадигматичан је текст Ђуре Јакшића *Неверна Тијана*, у којем се активирају они сегменти епског света који имају потенцијал емотивно прегнантног, баладичног.[3]

---

[1] За корисне сугестије током писања рада ауторка посебну захвалност дугује Снежани Самарџији и Душану Иванићу.

[2] А. Лома, *Пракосово. Порекло српског јуначког епа у светлу индоевропске компаративистике*, у зборнику: *Од мита до фолка*, Крагујевац 1996, стр. 86.

[3] И у „омиљеницама" Лазе Костића (*Косовка девојка* и *Смрт Омера и Мериме*), такође се могу препознати баладични подстицаји за његово књижевно стварање и његова фол-

Такви су мотиви косовског страдања, Косовке девојке, издаје и неверства.[4] Епска слика света видно трансформисана романтичарском реториком допуњује се библијским мотивима. Почетну атрибутизацију Тијане кроз фигуру Косовке девојке замењује библијска Јудита, а епско финале послекосовских страдалника — мелодрамски завршетак (јунак гине да би видео драгу, драга испија отров из дадиљине руке). Овај вид романтичарских стилизација (читања епског) одржаће се током епохе реализма у делима у којима се јавља мотив ubi sunt. Епски објективни наратор (онај који зна и извештава нас о јунацима, њиховим дворима, коњима, љубама, најпосле о њиховом јунаштву) нестаје пред лиризованим субјектом који својом емоцијом „боји" нарацију, он тужи над несталим епским светом. Иза питања где су сада јунаци, двори, љубе, коњи и јунаштва више се не чује глас епског казивача (в. Рајко војвода и Маргита девојка) него романтичарског лирика а нарацију смењује ламентирање.

Јакшићева проза је добар образац конфронтације епских, мелодрамских „еуфоричких" и реалистичких сижеа. У његовим приповеткама паралелно са тематизацијом рата и јунаштва (1848, херцеговачки устанак и српско-турски рат) развија се и неепска (реалистичка) слика (филистарство, штабно, позадинско „манекенство", лицемерство). Ипак, у већини приповедака над епским и реалистичким сижеима преовлађују мелодрамски. Не треба притом губити из вида чињеницу да и у народној књижевности наилазимо на баладичне преокрете и сједињеност мотива веридба(венчање)/смрт. Међутим, у романтичарским приповеткама Ђуре Јакшића, интензивирањем мелодрамског суштински је преозначена фолклорна баладичност. Готово са графичком прецизношћу може се представити ратна тематика и њој најчешће надређени мелодрамски сижеи:

Приповетка	*Ратна тематика*	*Мелодрамски елементи*
Милан	1848, сукоб Срба са Мађарима	1. сурови војник спасава сироче 2. добра помајка и лоша мајка, Мађарица 3. смрт детета
Ускок	„приповетка из садашњег устанка", у фусноти наведена 1875. г.	1. спасавање отете снаје из беговог харема
На мртвој стражи	1. 1848. 2. херцеговачки устанак	1. самоубиство девојке на гробу убијеног младожење 2. драги у борби, одбијање богатог просца
Ратници	Српско-турски рат	1. опроштај војника од драге
Рањеник	Српско-турски рат	2. смрт војника

Мелодрамски сижеи јављају се и у прози С. М. Љубише. Још је И. Секулић писала да „*Скочидјевојка* и *Црногорака Горде* нису типови љу-

клорна истраживања. Хатица Крњевић, *Вековита јабука Лазе Костића*, Нови Сад, 1992, стр. 45.

[4] И у делу Лазе Костића, по мишљењу Хатице Крњевић, „косовска тема је простор у којем тече перманентни дијалог с прошлошћу и традицијом". *Косовска гама Лазе Костића*, Вековита јабука Лазе Костића, Нови Сад 1992, стр. 111.

бавнице за роман, него за драму". Код С. Матавуља мелодрамски импулси су потпуно пригушени или натуралистичком обрадом или хумористичким преокретима. Другачијем стилском регистару припадају и привидно „мелодрамски сижеи" М. Миљанова. Привидно, јер уместо емотивног, Миљановљев однос према јунацима је рационалан, проблемски. Јунаци се стављају у егзистенцијалне процепе између опречних норми — убити кума или погазити задату реч, осветити се или опростити (син прашта убици оца, мајка убици сина, брат братоубици) — и то чини њихову позицију више трагичном него мелодраматичном. За разлику од мелодрамских јунака који се доживљавају емотивно (смех и сузе), Миљановљеви јунаци попут епских изазивају поштовање и дивљење или попут трагичких изазивају катарзично осећање.

За романтичарске и реалистичке писце тематски је био врло инспиративан не само косовски бој него и лик хајдука. Он се само делимично уклапао у романтичарске представе усамљених бораца за вечиту правду, бунтовника са узвишеним идеалима. Суштински, романтичарски хајдук је био неепски.

О овим разликама Г. Геземан пише: „Култ 'слободне', необуздане личности је дете 19. века, наслеђе замагљених генија из доба тзв. 'бујности и плаховитости'. У племену и у патријархалној заједници уопште велика индивидуална личност је само представник суштине духа његове заједнице...[5] Човек у оваквој заједници није индивидуалиста. Он своје тежње може да уложи само на то да буде бољи од других, али не да буде другачији од других, као индивидуалиста."[6]

Нову концептуализацију хајдука понудили су реалисти. Разлике се могу илустровати анализом једног одломка из Јакшићеве приповетке и из приповетке Буде Будисављевића.[7]

У приповеци *Рускиња* Ђуре Јакшића описује се „поезија хајдучког живота": „Ти не знаш, али хајдучки живот има своје поезије; и оне мрке, храпаве стене имају своје живописне дражи каквих ниједан ђулистан на свету нема!.. О шта сам пута, на хладан камен наслоњен, гледао како се по врховима планинским цепају црни облаци, а на челу им, као неки војвода са црним крилима, лети орао... И у тим часовима сам премишљао о тешкој судбини мога угњетеног народа, у мрким крилима тога ваздушног господара сам гледао развијену заставу васколиког Српства; и већ сам у том заносу мислио да под хајдучким опанцима лежи сатрвена тиранија..."

У приповеткама Буде Будисављевића хајдучки живот се приказује с наличја, па се предаја царским властима и дугогодишње робовање виде у светлу ослобађања од неизвесности и непријатности које подразумева хајдуковање (*Задњи лички хармбаша, Хајдук Невјера*).

„Јест у неке и за неко вријеме зоран и полетан живот хајдучки. Али многи сасвим посрне и подивља у тиморној гори, као и онај мрки вук, с којим се срета, те би само заскакивао, дерао, гулио, гризао. И што ли је мекше ћуди, касније му дотужи, додија онај пусти пустињачки свичај, она вјечита пажња и стрепња, бесаница и трзавица, неријетко тврди лог и глотни мученички крушац, мој господине. Бољега чоека стане и тиштити, по-

---

[5] Г. Геземан, *Чојство и јунаштво старих Црногораца*, Цетиње 1968, стр. 26.

[6] *Исто*, стр. 98.

[7] Иако смо Јакшићу контрастирали прозу Буде Будисављевића следећи опозицију романтичарска — реалистичка стилизација, целокупни опус поменутих писаца демантовао би овако упрошћене поларизације. У прози са ратном тематиком Ђуре Јакшића могу се пронаћи и реалистички елементи као што се у прози Буде Будисављевића могу пронаћи романтичарске стилизације.

једати душевност и жељ га све то јаче пресвоји, превлада за кућним миром и за оним, ако и сухашним, али Богом благословљеним залогајем на свом огњиштем."[8]

За нас је значајно како се око исте лексеме шири семантичко поље (обухватају они који се боре у различитим временима и на различитим просторима, са различитим циљевима), а затим и мења вредносни предзнак од позитивног (хајдук = јунак) до негативног (хајдук = одметник, насилник, пљачкаш).[9] (Амбивалентна значења семантеме хајдук забележена су још у Вуковом *Рјечнику*). И док су поједине лексеме обједињавале супротна значења, дотле су друге мењале сферу језичке употребе: јунак → војник, отаџбина → држава (обратити пажњу на етимолошко значење ових речи), борба, мегдан → рат... Новом номенклатуром заправо се означавао нови неепски свет који је привидно замењивао стари, епски профилисан свет, а у ствари га је негирао.

Романтичарским и/или реалистичким стилизацијама били су изложени и одређени литерарни топоними. У радовима реалистичких писаца Црна Гора постаје семантичко језгро око којег се окупљају најразличитије семантеме — с једне стране, оне које означавају слободарску традицију, непокорност, јунаштво, а с друге оне које сугеришу забаченост, културну изолованост, некултивисаност. Код романтичара, и код Игњатовића (делом и код Ненадовића), Црна Гора више симболизује идеју него конкретан животни простор. Она се интерпретира као песнички симбол, идеалан епски простор у којем се рађају јунаци. У Матавуљевој camera obscura она се изједначава са месечевим крајоликом, али се и ту стилизује, своди на симбол а не опис неког конкретног простора (в. *Десет година у Мавританији*). Мења се и поредбени пар. Опозицију Црна Гора — Турска смењује опозиција Црна Гора — Европа у којој први члан мења предзнак од позитивног ка негативном. Од слободарске Црне Горе до Јаминске долине (*Десет година у Мавританији*) одвија се иронична инверзија истог песничког знака.[10]

И док се значење симбола Црне Горе у реализму мења, други просторни симбол, Косово поље, остаје непромењен. Чак се и у описима српских писаца који су боравили на Косову осећају јак симболични притисак песничког топонима, емотивна обојеност описа и пригушена документарност (опис се претвара у ламент над „светим српским простором"). Крајем 19. века, митопоетски ореол у радовима реалиста био је скинут са Црне Горе, али је још увек осветљавао реалан простор Косова.[11]

---

[8] Б. Будисављевић, *Из старог завичаја*, Нови Сад 1914, стр. 78.

[9] У негативном кључу хајдуци се приказују и у приповеткама С. Ранковића (*Потера*).

[10] Милан Кашанин разликује две интерпретације Црне Горе у стваралаштву Симе Матавуља. „Ширењем легенде о Црној Гори и Црногорцима, Матавуљ продужава традицију коју су створили у српској поезији Ђуро Јакшић и Ј. Ј. Змај, а у српском путопису Љубомир Ненадовић. На 20 година по одласку из Црне Горе, по доласку у Београд, кад се ослободио присуства црногорског кнеза и цетињског амибијента, Матавуљ увидевши колико онај свет воли театралност и колико у њему има 'фанфаронства', није мислио о Црној Гори и Црногорцима онако наивно... У последњој својој приповеци из црногорског живота, под насловом *Синови*, Матавуљ се одрекао идеализовања и фолклора..." *Ускок*, *Судбине и људи*, Београд 1968, стр. 189.

[11] О епској иконичности Косова, види: М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд 1992, стр. 120.

Колика су стилска и семантичка померања извршена у српској књижевности за непуних пола века можемо видети упоређивањем епског мотива (познатог још из Хомерове *Илијаде* — опроштај Андромахе од Хектора, или из наше традиције — растанак Милице од браће) у делима различитих приповедача (неретко савременика).

У приповеци *Капетанов гроб* Ђ. Јакшић мотив растанка уводи као сликарски мотив, „удаљава га из фабуле", пребацује у коментар:

„У великом свету, по чувеним галеријама, гледао сам дивних слика које представљају како се народни војник са својом породицом прашта. Идеја је по себи лепа; цртежи правилни, светлост добро удешена, а боје до заноса дивно поређане!..."

Тек после ове есејистичке обраде ликовног мотива растанка, он описује опроштај мужа од жене пред одлазак у рат:

„Маро!" продуживаше капетан мало сталнијим гласом... — Још овог часа морам полазити!...

Млада госпа клону, румено лице јој побледе као листак пребеле хартије, и она ништа није умела проговорити! Немо је гледала у њега једва што је могла дисати..." (на крају врло развијеног описа опроштаја драге и драгога, јунакиња се онесвешћује и пада у наручје своје мајке).

Мање у мелодрамском, а више у реалистичном стилу мотив растанка је дат у приповеци *На војску* Б. Будисављевића:

„Кад се тргне регулаш — војник из посаде, а из туђе земље на војску, не оставља, откле пође, штоно веле, ни кучета ни мачета свога, али граничару ред је оставити стари драги завичај... Ондје му је родни дом, домаће огњиште, ондје стара очинска задруга, у њој жена... оно гумно и појата и ниже њих поткућнице нешто, оно мало ораница и ливада... ох, та он је сиротиња раја".

У наставку се градирају слике: опроштај војника са родбином, женом, децом и на крају са мајком. Иако се код Будисављевића јунакиње не онесвешћују и не падају у наручје ближњих, акценат је још увек на емотивном доживљају дочараном лирски интонираним описом.

Нешто је другачије стилизован овај мотив код Б. Нушића:

„А кад је било време да се пође већ, седоме оцу заигра брада и задрхташе усне, а његове студене усне осетих по челу и по образима. А затим, као оно први убод ножа што заболи, а после утрне месо и може се колико хоћеш сећи, тако и ја већ нисам више ни разазнавао, чији су пољупци и загрљаји, ни чије су сузе влажиле моје образе."[12]

Дијахронијски посматрано романтичарске стилизације епских тема изразито су присутне у радовима протореалиста док се касније са развојем реализма спорадично јављају. У развијеном реализму епски предложак се напушта и гради квалитативно нова, „самостална", неепска слика света. Романтичарске стилизације притом нису представљале негацију или инверзију епског света него његову трансформацију и знатно су се разликовале од реалистичких стилизација. Тај период тражења израза/стила за старе/нове теме био је занимљив и за савременике реалиста.

У знаменитој студији о С. М. Љубиши, Љ. Недић издваја три књижевна приступа историји: 1. Приповедачи или, попут Ђ. Јакшића, причају „прошлост какву су себи створили у машти, узимајући је једино зато што више даје маха романтици но прича из савременог живота"; 2. или, попут А. Гавриловића, „да би причи својој дали што више верности историјске," проучавају историјске расправе; 3. или, попут С. М. Љубише, фантазију и историју удружују у фолклорној представи историје фикционализујући оно што је „за народ стварна прошлост његова".[13]

---

[12] Б. Нушић, *Опроштај*, *Приповетке једног каплара*, *Сабрана дела*, 14 Београд 1938, стр. 21.

[13] Љ. Недић, *Ст. М. Љубиша*, Студије из српске књижевнсоти, Нови Сад — Београд 1960, стр. 248.

Не би ли се „снизила” повишена романтичарска реторика, М. Савић, М. Пејиновић, М. Цар предлагали су писцима историјске прозе да се окрену документима (научан, понекад псеудонаучан стил) и изврше (у поређењу са својим романтичарским претходницима) следеће измене:

1. језичке — сугерише се писцима да реалистички прикажу говор јунака (опонашање језика какав је био у времену из којег потичу јунаци), а не да га своде на декламаторске вежбе;

2. тематске (писцима се предлаже да узимају грађу из ближе прошлости — хајдучке и ускочке, не немањићске, јер се о њој зна више па је и приповедање о њој аргументованије);

3. формалне (критичари су потенцирали епски, наративни и дескриптивни аспект текста, јер се њиме на рачун драматичности приче (типичан романтичарски ефекат) увећавала њена информативност (типичан реалистички ефекат приповедања); наративност се истицала као „предност” историјске прозе (романа и приповетке) над драмом.[14]

Упркос овако јасно формулисаним сугестијама, напуштање епском традицијом обликоване слике света и њено смењивање новом научном сликом света, више је била жеља појединих критичара него имплицитна поетика писаца. Узроке необјективне слике прошлости треба тражити и у недовољној критичности/објективности/научности романтичарске историографије која је међу реалистичким писцима током целе епохе имала своје присталице (Ј. Игњатовић, С. Сремац).

Ипак, инсистирање на документарности имало је одређених последица на интерпретацију епских тема. *Док се романтичарским стилизацијама нормирао драмски баладични потенцијал епске слике света, реалистичким стилизацијама нормирала се епска објективност. У првима, акценат је стављан на епски свет као на извор емоција, у другима, на његову финалност, исцрпност.* У реалистичким стилизацијама приметна је већа емотивна удаљеност између приповедача и лика. Оно што је трансформисало епски знак у лирски и стварало утисак необичности/егзотичности, сада се поново враћа објективности епског знака. Историјско као означитељ романтичарског, егзотичног постаје означитељ стварносног — отуда честе етнографске интерполације или позивања на научне изворе већ у радовима С. М. Љубише. За овај „реалистичан” начин „читања” историје највеће заслуге имао је Вук Караџић.

Осим кроз текстове којима се опонашала објективност епског знака, однос епско-реалистичко можемо тумачити и кроз текстове у којима се епски дискурс пародира. Будући да епски текст у реалистичком контексту ствара нови високо тензитиван текст, сусрет два канона (епског и реалистичког), управо због искључивости њихових норми, идеална је подлога за хумористичке и пародичне стилизације. Овај тип стилизација, важно је напоменути, јавља се и у самом фолклору. Тиме се реалистичка приповетка не остварује у опозицији са фолклорном сликом света него у опозицији са епском фолклорном сликом света. Приповетка

---

[14] Набројане измене детаљније су анализиране у: *Поетика читања — критика прозе 1868—1901*, Београд 1998, стр. 57.

Кањош Мацедоновић може послужити као идеалан пример реалистичких преозначавања епских ознака.

Кањош Мацедоновић је текст који има много двоструко кодираних места која се могу престилизовати, т. ј. понети књижевно релевантне информације различитог порекла и значења.[15] За нас је занимљиво да уочимо на који начин се један „епски сценарио" („у почетку се појављује насилник који узурпира устаљени животни ред, затим он намеће понижавајуће услове, сије атмосферу страха и безнађа, да би спас дошао у виду незнаног, неочекиваног или заборављеног јунака") мења, т. ј. како један те исти текст може бити пример и за поступак епизације и за поступак деепизације.

Први знаци деконструкције епског јунака сигнализирани су описом његовог изгледа, особина, статуса који има у заједници из које потиче.[16] Знатно већу деформацију епског знака представља његова хумористичка (комична) трансфомација: Кањош није само јунак „ниска струка" — он је и јунак који се бира за мегдан али не због својих епских квалитета (храброст, ратна вештина, интелигенција) него из тривијалних разлога („други не би умио ни доћи до дуждева двора ни за мјесец"). Тако се епска концепција јунака преозначава у неепску — изузетан епски јунак истовремено само је један од Паштровића (по начину како са њим разговарају не од угледнијих). На скупштини, важност Кањошеве борбе са Фурланом колектив не само да умањује него и обесмишљава. Она је за њега беспослица на коју не треба трошити речи. Чак ни потенцијална Кањошева смрт не би променила однос колектива према јунаку (он је један од замењивих): „Ако те посијече послаћемо повишега... Ако погинеш оплакаћемо те дивно, и свако од нас кад дође у Млетке, походиће твој гроб".

Кањош нији конципиран само као епски јунак него и као аноним трговац, изгубљен и преварен странац у Млецима. Ново Вуковић уочава да један од начина ресемантизације јунака лежи у комичном контрастирању неепске средине у коју долази и епске средине из које потиче: „Умјесто епске атмосфере пред читаоце израњају Млеци, са својом компликованом државном и административном организацијом, својим судством, трговином, са својим велелепним палатама у којима живи племство и малим крчмама и трговима по којима врви обичан и послован свет."[17]

---

[15] Ново Вуковић указује на неколико различитих извора концепције насловног јунака: прототипску уверљивост јунака (историјски документи који потврђују постојање јунака), алузију на епског јунака који је заборављен и који се појављује неочекивано у пресудном тренутку (парадигма Болани Дојчин), митологему (Давид и Голијат), литерарну реминисценцију (Тристран и Изолда)... Овако заснован књижевни јунак захтева изразито верзираног читаоца способног да непрестаним активирањем различитих књижевних традиција (како писаних тако и усмених) (де)конструише главног јунака. *Кањош Мацедоновић — између митологеме и реалистичке приповетке*, Девета соба, Београд 2001, стр. 33.

[16] Н. Вуковић пише: „Кањошев мали раст је извор бројних заблуда у вези са његовом вриједношћу, а у одређеном смислу и режисер цијелог случаја са Фурланом". *Кањош Мацедоновић — између митологеме и реалистичке приповетке*, стр. 33.

[17] *Исто*, 33.

И епска трајекторија се може прекодирати. Јер, док се у епској песми померањем јунака активира радња (епски јунак је јунак у покрету, на коњу: „непромењеност ентеријера... подразумева да је носиоца радње задесила невоља, било да болује, спутан је оковима у непријатељаској тамници или сопстеном задатом речју”),[18] у реалистичкој приповеци померање (промена) на нивоу радње мора да буде додатно мотивисана. Опозиција оста↔оде активира читав низ (у односу на епску песму) пратећих тема, најчешће трговине или школовања јунака.

Прекодирање епски позиционираног јунака С. М. Љубиша најчешће остварује динамичним променама субјеката фокализације и нарације и стварањем опозитних интерпретација истог догађаја (Паштровићи : Млеци, Паштровићи : Кањош, Млеци : Кањош, Паштровићи : Млеци : Кањош) укључујући у њихову динамичну фокализацијску игру и свезнајућу приповедну инстанцу.

Тако се нпр. епска позиција јунака „Остаде Кањош сам” приписана ауторитативном гласу свезнајућег приповедача трансформише у неепску позицију јунака („Могло ми је бити да сједим дома”). Двострука перспектива (епска и неепска) потиче и из самог јунака, конципираног тако да буде вишесмислен (он јесте и несналажљиви трговац и сналажљив борац, и бранилац црногорске части и спасилац млетачког народа). Кањошевим размишљањем „Нијесам се ја, слава да је Богу, помамио нити ми је живот омрзнуо”, херојски чин поприма бесмисао самоубилачког чина, а херојски императив (изаћи на мегдан) интерпретира као неразумност, помама. Борба са непријатељем постаје не више узвишен чин него казна („Нанесе ме неки гријех да овдје лудо погинем”) а у наставку се обесмишљава и њен циљ „пак да је за кога ни по јада, но за ове страшиве и надуте ниткове”. Текст функционише на принципу пародије, кроз „два симултана читања” — једно засновано на минус присуству епског знака (спасавање слабих, незаштићених девојака, сиротиње раје, заробљеног побратима), а друго на негацији епског знака (спасавање „страшивих и надутих ниткова”).

У интерпретативном смислу врло је занимљив начин на који Љубиша завршава причу о Кањошевој судбини изостављајући конвенционални завршетак (јунак је узео трофеј).

Кањош одбија благо и принцезину руку као награду. Не задржава ни знаке победе — одметников прстен и мач. У Паштровиће се враћа само са причом о себи и обећањем да ће Паштровићи добити веће слободе. Тако се у завршном делу сустичу кроз различите завршетке (епски — узети/одбити трофеј), романтичарски (стремити ка слободи, причи о себи), реалистички (променити име трга, укинути дажбине српским трговцима и сл.) и различите интерпретације истог догађаја (варира смисао Кањошевог херојског чина) и све поентира етички. Више потенцијалних завршетака (оно што народ прича — епска судбина —, оно што је јунак желео да буде, оно што је било) сливају се у пословицу („Како су вршили тако су обршили”) као последњу смисаону обједињујућу инстанцу.

Интерпретативни потенцијал пародираног епског јунака био је изразито инспиративан за српске писце. Индикативне су варијације истих мотива у концепцијама ликова Љубишиног Кањоша Мацедоновића, Матавуљевог Милића и Андрићевог Алије Ђерзелеза (спуштања јунака с коња, откривање малог раста, подаци из сфере тривијалног). Следећи (Фрајову) путању од високомиметског ка нискомиметском, из сфере трагикомичног они су стигли до простора пародијског и апсурдног (илустративан је даљи пад јунака — Домановићев Краљевић Марко на велосипеду или Булатовићев „херој на магарцу”).

---

[18] М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд 1992, стр. 117.

У епском свету јунаци нису амбивалентни. Зато су за нас занимљива померања „епских мотива” у просторе лажи, хвалоспева, привида... Ова померања извор су комике и могу се пратити како у фолклорној тако и у комедиографској традицији. Нас више занима први тип традиције и њен утицај на стварање смешних опозитних парова јунака: храбар — страшљив, храбар на речи — страшљив на делу или синтетичног јунака — хвалисавог војника, жене-делије. С обзиром на велик интерпретативни потенцијал и двосмислену епску/неепску природу, *комични епски јунаци* заслужују да се на њима задржимо.

Овај несклад нарочито је карактеристичан за концепцију *хвалисавог војника*.

У Матавуљевом *Ђукану Скакавцу* јуначко дело се претвара у говор о јуначком делу а агон ратника у агон приповедача чија поузданост подлеже сумњи слушалаца („Он то прича, али ко ће му веровати! Ти знаш да сви лажу кад из солдата дођу! Сваки је чинио чудеса, сваки је говорио с царем!”). Експлицитнију пародију епског јунака кроз синтетичан лик хвалисавог јунака Ненада Убојице даје Илија Вукићевић у *Причи о селу Врачима и Сими Ступици*. Он, с једне стране, „огољава” сам епски поступак, поиграва се епским формулама, а, с друге стране, демистификује оне који манипулишу идејама о снази и јунаштву српског народа (они су дати у лику Ненада Убојице који „живи од јунаштва” а „јунаштво ти је... сјећи главе и бити из дугијех и краткијех пушака”). Јунак се изражава кроз десетерце, који постају овештали облици без значења. Десетерци типа „...па пођосмо у равно Орање, да клекнемо бегу Севдалићу... Устај, беже, не устао мајци!... Џевердаре, не превари само, златом ћу те послије облијепити... Него сам га љуто осветио, јер смо пусту кућу раскопали и однијели три товара блага...” делују механички, као да долазе из лутана којем се покварио говорни механизам мада костим још увек упућује на његову епску улогу (колајна, пушка, прса „где вишаху неке округле плочице и све јако осјајкују према сунцу”). Вукићевићев јунак описе својих јунаштава интензивира неконтролисаним гестикулацијама и наглим покретима јатаганом који плаше његовог сабеседника. Прелазак на драмски облик („витешки монолози” Ненада Убојице и дидаскалични описи Ступичиног одступања) још више наглашавају театралност (извештаченост) пародираног епског јунака.

Други комедиографском (али и фолклорном) традицијом уобличен лик популаран у прози реалиста, поред хвалисавог војника, је *жена делија* (и опозитни пар, мушкарац — кукавица, муж — папучар итд.).

У приповеци С. Матавуља *Како се Латинче оженило* (1887) девојка Дуња обори на гумну пред црногорским јунацима храброг Мињу. Буде Будисављевић у приповеци *Јакота жена* описује јуначки мегдан између зета Вајка и Јакота жене пародирајући епски претекст на начин на који се то чини у подругачицама: „уврх стола смркао се Вајко... нит ромори нит говори... Кад се малко прихватио јањетине и бољим се винцем покријепио, истом онда језик му се одријешио...” У продужетку Јакота жена га изазива: „Ако си мушко Вајко, не оклијевај... већ изиђи зете у двориште... или устај за мном или не зови кума, ни сватове јер ти таковићу није пута за нашу зор дјевојку”. У духу епске песме и вербалног снижавања противника (мотив преслице која се придаје јунаку уместо оружја), храбра противница већ види побеђеног јунака како га жена туче преко колена. Опонаша се преозначавање подвига као у подругачицама, песмама ругалицама.

За М. Бахтина овакав тип књижевних творевина (смешне и шаљиве песме, шаљиве приче о (не)епским подвизима) поседује огроман витализујући потенцијал („Епски материјал се преноси у романескни кроз стадиј фамилијаризације и смеха”[19]), будући да књижевност кроз смех ослобађају озбиљности и ограничења која јој она намећа.

---

[19] М. Бахтин, *Еп и роман*, (о методологији изучавања романа), Савременик, Београд, св. 7, јул, 1970, 31, стр. 126.

У круг приповедака са комично стилизованим јунацима спада и приповетка *Крађа и прекрађа звона*. Целокупна прича је опонашање епске ситуације (праћење јунака у јуначки поход, целивање икона, исповест, причест, заклетва, благослов народа, успели поход и повратак) и њено преозначавање у крађу.

Наведени текстови обједињени варијацијама комичног и/или епског јунака (колективни јунак у *Крађи*, изузетни јунак у *Кањошу*, жена делија у *Јакоти* или хвалисав војник *Илија*) могу се интерпретирати као *експериментално провокативни сижеи*. Још већу провокативну снагу, поред хумора и пародије, треба придати гротески. Добар пример такве стилизације је јунак Домановићеве приповетке *Краљевић Марко по други пут међу Србима*.

При писању приповетке Домановић је пред собом имао оформљеног епског јунака, довољно стабилног да га промена контекста не може оспорити.[20] Прецизније, овај јунак око себе гради толико јако семантичко поље да самим поменом прети да надјача/осмисли контекст (жанрове у којима се појављује). Измештањем из жанра-кућишта, Домановић је, међутим, стварао интерпретативне недоумице код читалаца. За једне је „нови" Марко био грубо огрешење о старог (Д. Живаљевић, М. Недељковић, П. Талетов), за друге је он био критичка стилизација Домановићевих савременика (Ј. Протић, Б. Поповић) а за треће (С. Дамјановић, Г. Максимовић) гротескнокомични спој неспојивог. Домановићев текст је у интерпретацијама прешао пут од лошег опонашања, преко сатирично-критичне надградње епског предлошка до гротескне слике света. Овај кратак приказ рецепције за нас је значајан јер открива спор процес ослобађања читалачке публике од традиционалне епске слике света и њену неспремност да препозна гротескне уместо карикираних епских фигура[21] (гротескне фигуре су: епски јунак/пандур, епски топос/лудница, коњ Шарац / коњ који вуче трамвај, херојски свет/антихеројски свет и сл.).

Епски свет преобликован кроз хумор, иронију, пародију и гротеску подразумевао је динамичну рецепцију, рецепцију која се креће напред--назад увек конституишући више различитих смислова. На фону једног рецептивног клишеа (очекиваног, вероватног, верног епској слици) писци епохе реализма, од Љубише до Домановића стварали су нов читалачки хоризонт очекивања. Гротеска је била најпродуктивнији поступак којим се рушило оно што је било монолитно, озбиљно и непоречиво

---

[20] С. Самарџија проучавајући однос јунак-жанр, пише: „Ту се већ појављују извесне правилности. Постоје ликови са већим степеном оформљености, који тешко допуштају измене у начину свога деловања и еластичнији ликови, који у зависности од контекста жанра мењају своје функције. Сложенији комплекс информација и изразитија самосталност, независност јунака својствена је онима који у одређеној традицији имају оформљене своје биографије... То је случај са културноисторијским јунацима (Краљевић Марко, Свети Сава), легендараним јунацима (Соломон), па и носиоцима националних обележја (Ера, Насрадин)", *Улога јунака у процесу прожимања усмених прозних облика*, Књижевна историја, 24, 1992, 88, стр. 338.

[21] Д. Живаљевић је писао: „Домановић уместо да нам изнесе слику покварености наше, и да покаже да ми нисмо заслужили да имамо у својој средини Краљевића Марка, он је од тог јунака наше фантазије и наших народних песама направио карикатуру. Начинио је од Марка Краљевића Будалину Талета". *Српска књижевност с почетка 20 века*, Српска књижевна критика, 5, Нови Сад, Београд 1987, стр. 462.

(М. Бахтин), озбиљне теме су се провлачиле кроз „мртво чвориште” (Н. Фрај) и као нове поново улазиле у литерарну орбиту.[22]

Напуштање епске слике света није се догађало само путем његове пародичне, сатиричне или гротескне трансформације до непрепознатљивости. Највећи део реалистичких приповедача епску слику света је напустио у тренутку када се определио за другачији критеријум селекције стварности: уместо изузетних, атипичних, њих занимају свакодневни, поновљиви, типични догађаји; уместо рапсода, фолклорних причалаца који „сређују причу”, приповедачке интервенције пригушују се избором наратора сведока, репортера.

За реалистичког приповедача/извештача не постоји смисао који трансцендира суровости рата. Он се остварује само у постојећем свету, а не у идеји (бог, отаџбина, предачки завет). Дневник и репортажа постају форме неепског света. Уместо епским апстракцијама, приповедачи се окрећу директном искуственом доживљају света и пишу о ратовима/борбама чији су савременици (1848, херцеговачки устанак, српско-турски ратови, српско-бугарски, организован отпор против хајдучије).

Навешћемо неколико примера прекодирања епских знакова.

Формулом *Опрема се...* у епским песмама најчешће се активира опис опреме и оружја епских јунака. Оружје, коњ и соко, у епској песми нису само денотати (референцијална функција),[23] него неретко и статусни симболи, један од елемената који треба јунаку да загарантују дивљење и поштовање.[24] Иако припадају истом кругу мотива, реалистички описи опреме и оружја немају синонимско значење. Што су описи конкретнији већи је контраст између војника какав јесте и какав је некад био.

У Адамовљевој приповеци *Чича Мирко и чича Маринко* (На селу и прелу) контраст између епског јунака и српског војника експлицитно је формулисан: „Каква чета, жалосна сам, тако и оружје. Једва у ког пушка, а оно друго сама кука и мотика. Па кад погледаш од остраг, подигле се куке и мотике, виле и будаци, као да се дигла моба каква или царска робија. Тек се опет нађе зрака сунца од Истока, да се окрзне о избрушену косу или мотику, где није зарђала; па те шине по очима да се сетиш старих јунака наших, у којих се, као што пева Тома из Сланкамена по песми старинској, сијало светло оружје као сунце, а златне токе на прсима кроз густе бркове: „Као месец од 14 дана, кад просија кроз гору зелену”.

Контраст је појачан и заменом актера: уместо младића у бој креће старац, уместо мајке или сестре испраћа га старица.

Оружје којем се одузима епски смисао често је тематизовано у делима реалистичких приповедача. Пушка која не погађа у боју непријатеља, него случајно, у миру, пријатеља (Ј. Веселиновић, *Смртна чаша*) или оружје које се осамостаљује од воље јунака, па сам јунак себе види као његово оруђе и вођен његовом демонском силом усмрћује (*Мишко Убојица*) садржаји су неких од реалистичких приповедака.

---

[22] О промени у рецепцији коју је условила и подразумевала Домановићева сатира опширније сам писала у: *Књижевнокритичке теме Радоја Домановића*, Огледи о српском реализму, Краљево 2003, стр. 46.

[23] В. војску Сибињанин Јанка.

[24] В. Лазареву војску.

Уместо епских формула којима се епски јунак активира (најчешће „књигом”/писмом коју чита), у реалистичким текстовима нови књижевни јунаци, војници, уводе се активирањем нових мотива — војног позива или сеоских зборова пред мобилизацију. Неретко су овакви описи обојени ироничним коментаром приповедача (Б. Нушић, *Приповетке једног каплара*) или наговештајима будућих трагичних или срећних исхода — смрти или повратка војника (Ј. Веселиновић, *Ратар*, *Под кровињаром*; И. Вукићевић *Је ли жив*, Б. Будисављевић, *Очајник Миливој*).

Пример за ироничну интерпретацију мотива препознајемо у Нушићевој приповеци *Позив*: „Тог јутра освануше по угловима велике листине и на њима, црно на белом, позива се сва резерва од 1875. и још први позив, и прописује се шта ко да понесе собом, колико пара опанака и ланене крпе и лоја итд. Једном речи, јасно се читало из тих позива да сваки обавезник, осим друге опреме треба да понесе и своју главу, за коју му се у овој прилици не гарантује да ће је вратити кући. А то је све било написано познатим тугаљивим и дирљивим стилом наше окружне команде.”[25]

Нови неепски или за епску песму периферни мотиви постају средишне теме реалистичких приповедача и заузимају све више простора у тексту. Са епског јунака од којег се опраштају (мотив епског растанка) акценат се помера на оне који се опраштају — оца, мајку, сестру, браћу. Већ смо указали на лирски потенцијал овог мотива код Јакшића. Он је био инспиративан и за поетске реалисте, Ј. Веселиновића и П. М. Адамова (в. *Родитељи*, *Ратар* Ј. Веселиновића, или *Чича Мирко и чича Маринко* П. М. Адамова) али и за И. Вукићевића (*Је ли жив, На стражи*). У позном реализму процес деепизације праћен је и дефабуларизацијом и пасивизацијом јунака (са борбе, објекат фокализације постаје стање јунака после или пре борбе). Занимљиво је да ни у класичној епици најчешће нису развијени сегменти боја него описи јунака пре/после боја или описи бојишта након боја. Поступак је исти али је тенденција и значењски потенцијал измењен.

Реалистички приповедачи често контрастирају мотив одласка у борбу мотиву повратка. У приповеци *Очајник Миливој* (Б. Будисављевић) еуфоричну атмосферу одласка Миливојевих синова у рат смењује спомен погинулима у цркви и слика полуделе жене која, ударајући каменом о камен, на кућном прагу очекује повратак мужа из боја. У Будисављевићевим приповеткама најчешће се паралелно тематизују јунаштво и лојалност старих Крајишника аустријском цару, али и бесмисао жртве коју подносе. У цртици *На војску* (Савременик, 1909), описује се регрутовање Крајишника 1848. године, али се неколико пута понавља питање камо ће „соколови млади”: „Камо одоше? На кога ће? Рад шта?”. У приповеци *На стражи* И. Вукићевића мотив страже се симболично преноси на родитеље а место стражарења на кућу у којој се очекује повратак сина. Мотив одласка у борбу контрастира се мотиву повратка и у епским песмама, али са другачијим значењским потенцијалом и другачијом тенденцијом.

Другачије је и тумачење смисла борбе. М. Детелић пише: „Поетика догађаја у епици увек подразумева два плана, земаљски хоризонтални, на којем човек ’у незнани’ прима ствари како му се дешавају и вертикални, ситуативно ретко дефинисан, али зато ипак делотворан, план божанске промисли или неименоване више силе... где свака ствар има свој разлог.”[26] У реалистичким текстовима епски смисао борбе (вертикални план) премешта се у говор јунака, постаје реторско средство. У описима

---

[25] Б. Нушић, *Позив*, *Приповетке једног каплара*, стр. 9—10.

[26] М. Детелић, *Урок и невеста*, *поетика епске формуле*, Бгд. 1966, стр. 65.

ратних сукоба, из књижевног вокабулара, нестали су „непријатељи божанских црква", „војници небеског цара" и сл. Тематско жариште на којем је почивала готово целокупна српска средњевековна књижевност оличена у вертикалама земаљских битака и земаљског царства и њима аналогних божанских битака и божанског царства, код реалистичких приповедача је угашено.[27] Јунаци се боре за одбрану територије јер су мобилисани, често избегавају „позив отаџбине", почетно одушевљење за борбу нестаје и рат се приказује у свом бесмислу.

Одсуство епског знака на месту где се у традицијском коду очекује додатно наглашава смену једног (епског) новим (реалистичким) кодом. Тако за реалистичке јунаке одлазак у војску не мора бити „света дужност", херојска иницијација, пут просвећења, него принуда коју покушавају да избегну (мотив корупције, лажних лекарских потврда и сл.).[28] Одлазак у рат, отаџбински позив „преозначава се" у мобилизацију, присилу, и осветљава не из угла онога што се брани (циља, идеала — што је изразита емоционално-вредносна позиција у Јакшићевим приповеткама), него из угла оних који су потенцијалне жртве тог циља (оца или мајке који покушавају молбом или митом да сачувају дете и сл.). Другачија је и семантизација власти — она није више туђинска и непријатељска, него домаћа, административна и такође непријатељска.

Неепски је и однос према дезертерству. У приповеци *Замена* Р. Домановић кроз контраст сина (војног бегунаца) и оца који га замењује на фронту наративизује идеју о недостојним следбеницима славних потомака и новим непатриотским/кукавичким генерацијама. У реалистичкој прози јунаци, зависно шта бране (код Љубише племе, код Веселиновића село, код И. Вукићевића државу, код Будисављевића (туђе) царство), варирају у опозицијама јунак/дезертер(издајник), а да се према томе заузимају различите идеолошке позиције у тексту (одобрава се и/или осуђује њихово дезертерство). Један од најпознатијих епских дезертера Вук Бранковић у епохи реализма није дакле био једини (чак ни најзаступљенији) образац вредносног става приповедача према дезертерима. (Већ код Љубише они су дати кроз две интерпретације — једна у приповестима, друга у *Причањима*). Реалистички приповедачи интересовање преносе са колектива који осуђује издајнике и последица које дезертерство има, на оне који су издали (дезертирали) и разлоге дезертерства. Тиме се отвара простор психолошкој дескрипцији (не увек продубљеној), а заплет помера на унутрашње дилеме јунака.[29] Етици борбе се супротставља индивидуална етика јунака — доследност сопственим емоцијама.

---

[27] Изузетак је приповетка Ј. Веселиновића *Завет*. У већини реалистичких текстова са ратном тематиком причест је у функцији „ефекта реалног" и има исто значење као и други елементи којима се дочарава припрема јунака за бој (опраштање од најдражих, распоређивање ратарских и других послова на оне који остају).

[28] В. *Чича Мијини јади* (П. М. Адамов) или *Је ли жив?* (И. Вукићевић).

[29] У српској књижевности може се и после реализма пратити процес прекодирања лика хероја од носиоца смисла до носиоца заблуде. Овакав тип преозначавања нарочито је карактеристичан за међуратну генерацију песника, за експресионистичке писце. На супротном полу од епске песме пише се *Апотеоза* (нехеројству), здравица коју М. Црњански пева нехерају, каплару, шустеру, мародеру, стрељаном дезертеру.

Приповетка	Мотив	Мотивација
Петар Гавран, Б. Будисављевић	дезертерство	обилазак породице коју је болест проредила
Причања Вука Дојчевића, *Ако коза лаже...* С. М. Љубиша	дезертерство	страх од смрти
Јоле, Адамов	дезертерство	растројство (лудило) јунака којег с једне стране прогања пушчано тане („А знаш да кугла чека оног ко побегне са страже”), а с друге стране „чежња за својим селом, за росном зором, за плаховитим колом, — за изгубљеном слободом, зар и љубављу.”
Приповетке једног каплара, Трубач, Б. Нушић	дезертерство	Садржај писма из којег јунак сазнаје да му је девојка испрошена за другога...

Реалистички приповедачи тематизују управо оно што епски казивачи не казују.[30] Све што је шум, сметња извршењу епског задатка, у епској песми је строго цензурисано. Суштина епског јунака није ни страх ни грижа савести. Ако се појаве, ове емоције су узгредне, небитне за фабулу. Уместо градирања јунаштва и тежине рана карактеристичних за епску песму (белих и крвавих пена, избијених зуба, откотрљалих глава), градира се јунаков страх („осјекле ноге”, „пресахло грло”, „срце умрло”).[31]

У упечатљивој приповеци *Страх* Ј. Веселиновића се кроз перспективу рањеног јунака даје једно епском свету страно виђење битке. Сама битка интерпретира се као несвесни чин у којем је све механичко, лишено смисла:

„Јурнуо сам у најгушће редове турске, искакао на друм, и стојећи право као колац избацивао сам по неколико меткова. Кад ми муниције нестане, ја се вратим у јендек па узмем...” Повратак на бојно поље после победе завршава се пљачком: „А сунце на смирају, а ми разгонимо последњи буљук турски... И кад нам већ измакоше, ја се вратим да преврнем кога не би ли нашао који грош. Нама добровољцима то нису ускраћивали као народној војсци”. У наставку приче јунак (мајор га чак назива „соколом” због храброг држања), потом пљачкаш трансформише се у престрашеног човека који се боји прво нечега неодређеног „што се црни”, затим се његов објект страха конкретизује у „неколико војника који су се наслонили један на другога па ћуте... лица им страшна... мртви”. Али јунака не прогања оно што види него оно што умишља — јуриш мртвих људи који у његовој машти постају борци са оног и за онај свет а он прогоњена жртва.

Епској цензури су изложени и бивши ратници. Епски певач игнорише време пре и после епског чина, време које не канонизује јунака (детињство, старост). За епску поезију нису карактеристични јунаци који се због старости, болести, рана више не боре. Ако се овакви атрибути и

[30] О тематизацији нејуначког страха опширније је писао Д. Живковић, узимајући за парадигматичан текст *Причања Вука Дојчевића* (Ако коза лаже, рог не лаже): „Непатетичан, сугестиван опис боја и Дојчевићевог нејуначког страха, иако служи у комичне сврхе, први је такав опис у нашим књижевностима до 70-их г. 19. вијека. Поплава романтичарских описа крви и бојева, витешких подвига и војевања ’за крст часни и слободу златну’ у књижевности Срба и Хрвата, овдје је добила и своју противтежну слику”. *Пародично-хумористични и иронични стилски елементи као творачки принцип у српској прози 19. века*, Европски оквири српске књижевности, Београд 1970, стр. 205.

[31] Види: С. М. Љубиша, *Ако коза лаже, рог на лаже*, *Причања Вука Дојчевића*.

појаве (*Болани Дојчин*) они су ту само да би појачали епску суштину јунака која се изнова активира. Код реалистичких приповедача, бивши ратници заиста су бивши — они су немоћни, трагикомични док покушавају да одрже своју ранију позицију, уплашени за свој живот или заборављени. „Дезактивиран јунак" у реализму својом појавом дезактивира и епски сиже. За њега се сад везује други тип сижеа — (обилазак родитеља, драге, однос лекара, социјализација болесника и сл.). Јунаци се више не видају у горама уз помоћ чудноватог биља и присуство вила. Они су остављени, заборављени у болницама, лишени било каквог идентитета и сведени на број.[32] Натуралистички описи рањеника извори су и емпатичке и критичко-ироничне рецепције јунака и као такви суштински су различити од адмиративног односа који произлази из епски конципираног лика (в. Х. Р. Јаус).[33] Реалистичка проза је пуна сакатих, богаља, ослепелих, речју оних које је епски свет одбацио (в. Л. Лазаревић, *Све ће то народ позлатити*, П. М. Адамов *Чича Мирко и чича Маринко*, Б. Нушић *На превијалишту*). Нова тема захтевала је нов израз, нов начин обраде (изразито натуралистички описи инвалида и њихових рана) и нову тенденцију (изразити антиратни став).

Бесмисао рата не само да се описује фокусирањем приповедача на његове жртве (родитеље који су остали без деце, инвалиде и сл.) него и на само бојно поље пре и после битке.

Б. Нушић у причи *На разбојишту* детаљно описује страховите последице рата и низом натуралистичких детаља сугерише читаоцу своје антиратно расположење. И као што се бојно поље, бојиште претвара у разбојиште, „похарани двори" се преименују у „пусто огњиште" а оно у гробницу.

У причи *Пусто огњиште* Б. Нушића, војник (приповедач у првом лицу) наилази на опустелу непријатељску кућу. Пусто огњиште постаје симбол „простране гробнице", пролазности туђе и сопствене, али и симбол греха који се не може окајати, као што ни пусто огњиште не може „огрејати" нити „осветлити". Објекат фокализације као да нестаје заједно са самим фокализатором јер у напуштеној кући све је у знаку неприсуства/одсуства човека, ништа се више не види, све се гаси, у кућу се увлачи све гушћи мрак, мрак гробнице.

Смрт епског јунака, смрт саме епске смрти коначно је означила нестанак епске слике света. Да бисмо уочили новину у интерпретацији смрти код реалистичких приповедача, поново ћемо се вратити различитим стилизацијама епске смрти. Разлике су видљиве уколико упоредимо текстове Ђ. Јакшића, М. Миљанова или С. Матавуља и Б. Нушића.

Иако су *Примјери* Миљанова првенствено примери чојства — самосавлађивања, праштања, жртвовања па тек потом јунаштва у епском значењу, они су још увек добар пример епске интерпретације смрти. Свет епских јунака који живе у сусрет смрти озбиљан је и узвишен, речима Бахтина: „Мртви се воле друкчије, они су изузети из сфере контакта, њима се може и мора говорити другим стилом. Реч о мртвима стилски се дубоко разликује од речи о живом."[34] Узвишеном регистру

---

[32] Види: Б. Нушић, *Број 23*, Приповетке једног каплара.

[33] О разликама у рецепцији књижевних јунака писао је Х. Р. Јаус у студији *Негативност и идентификација*, Естетика рецепције, Београд 1978, стр. 377.

[34] М. Бахтин, *Ев и роман*, стр. 129.

припада говор Миљановљевих јунака. За њих је јуначка смрт рађање а срамотан живот умирање, страх се не везује за смрт него за бруку, срамоту.

Ликом мајке додатно се интензивира значај епског кодекса смрти. Тако она која дарује живот, сам живот, уколико је нечастан, преименује у смрт, а часну смрт у живот. У примеру 14, пошто јој се син вратио из боја у којем му је изгинула дружина, мајка га дочекује речима: „Кукајте, браћо и пријатељи, нема мајка сина, није ово мој син већ никад, кад ја нијесам родила сина да смије погинут ђе гину шаљски јунаци. Ја сам више него удовица и самораница". У следећем примеру мајка не моли за синов живот него пред џелатом и везиром сину поручује да „чува памет и част, а не жали двије узице крви". У 42. примеру мајка кори синове што плачу за братом погинулим у боју: „А што плачете? Зар сте мислили да ми сваки здрав дома дођете? А душе ми, ако који још не погинете, боље да ве нијесам ни имала." Сваки од ових исказа је мали реторски медаљон, говор којим се брани принцип, а не емоција.

Истом, узвишеном стилском регистру припада и говор оца о погинулим синовима („Погибоше соколови за Црну Гору и за свог Господара! Што би лепше дочекали, да су живјели?") у приповеци С. Матавуља *На Бадњи дан.*

У узвишеном стилском регистру (само у том смислу блиска епској) је и романтичарска интерпретација смрти. Међутим, за разлику од епског јунака чија је суштина у потпуности подређена епској неумитности, романтичарски јунаци су индивидуалци, њихово призивање смрти је дубоко лично, у знаку бунта.

У Јакшићевој приповеци *Капетанов гроб* илустративан је говор капетана који предосећа смрт у борби: „Нека дођу! Онде у густој пушчаној магли, где се и усијани ваздух у страховитој грозници, баш као нејако детенце у наручју немилостиве мајехе, потреса и премеће... онде ће мене угледати! Зврјаће куршуми, грмеће граната, ваздух ће о страшној смрти приповедати, а ја ћу као Обилић пред собом гледати крвожедне турске колоне, а за собом, далеко у сивој магли... моју научену господу!..." У приповеци *Мале слике за време рата* говор Јакшићевог јунака је сав у тропима: „Да, да, та Бачевићева невеста тражи мртве!... Хоће крви јуначке!... Па благо ономе који вреле изворе својих прсију у подножју њена престола пролије; који, с голим ножем у десници, заплива у крваво море непријатеља наших; који нагим прсима раздере дебелу ласу плаћених бајонета; који, љубећи румена уста сунчеве кћери, на њеним грудима издахне!"

Реалистички приповедачи неће смрт „преводити" у тропе. Напротив поступак стилизације биће усмерен ка што већем приближавању денотату. Отуда продор натуралистичких слика уместо метафора иза којих се крије идеолошка опредељеност приповедача [смрт се у романтичарским текстовима „преноси" на слободу (златну), веру (крст часни), невесту и сл.].

Погинули војник није „нетко" о коме се причају приче или певају песме, њему се ни име не зна. Тако у Нушићевом виђењу српско-бугарског рата нема места за епског јунака. У уверљиво исприповеданој причи *Ко је то?* Нушић описује смрт војника којег нико ни за живота није приметио. Уместо дивљења, поштовања, смрт војника изазива радост других који сате добијене за одавање почасти погинулом другу проводе у оближњој крчми. Смрти се одузима епско достојанство, њоме престаје прича о јунаку, док се, супротно томе, та прича, у комплексу традиције, управо иницира посредством славне смрти (в. лик Краљевића Марка код Константина Филозофа).

Код реалистичких приповедача митске (или архетипске) бинарне опозиције умирање т. ј. рађање јунака (васкрсавање) замењене су натуралистичким описима смрти као распадања, уништавања. У епски про-

стор уместо смрти као улазнице у пантеон хероја ушла је неизлечива болест. Ране више нису узгредни атрибути, оне не градирају јунаштво (као код епског певача[35] и Миљанова) него градирају бол, ужас и страх. Ова мотивско идејна преоријентација реалистичких (натуралистичких) приповедача кулминираће после нових (светских) ратова у књижевности експресиониста (Д. Васиљев, М. Црњански).

Обим, последице и значај промена које су донели реалистички приповедачи, у односу на своје претходнике оспоривши епску слику света, завршни су део наших размишљања унутар поглавља *Нестанак епског света*.

У једном модификованом облику (неретко као споредне и супротстављене социјалним темама) националне теме (одбрана националних интереса — одбрана државе, одбрана усколокалних интереса — одбрана села) јављају се и у реалистичкој прози. Међутим, описујући националну борбу српског народа у оквирима туђих држава (Аустрија, Мађарска, Турска), реалистички приповедачи су „преиспитивали" већ створене „књижевне" моделе борбе. Ако епски свет дефинишемо као „реалност коју обликује епско стваралаштво", онда се једна таква књижевна реалност у њиховим текстовима доводила у директну везу са једном другом „емпиричном" реалношћу. Притом се проза, за разлику од драме, где је процес текао и у обрнутом смеру, у српској књижевности показала иновативнијом у напуштању епских клишетираних представа света.

Однос између епског и реалистичког, током епохе реализма, у великој мери је потврђивао запажања С. М. Љубише који у 3. лицу пише о себи:

„Народна епика, у којој су се, жалибоже мало трудили наши писци, налази у Љубиши свој *живи и изворни садржај*, као што га је нашла код Италијана у Азеља, Манзона и Балба. Истина је да се епика код првобитнијех народа даје боље развиати стиховима него ли прозом, но ја мним, да је већ дошло вријеме да се *с том првобитношћу опростимо*, јер она тежи да нас остарјеле у повојима држи" (курзив Д. В.).

За реалисте, епика је, с једне стране, била „живи и изворни садржај" а с друге „првобитност с којом се треба опростити".[36] У односу на нова позитивистичка струјања епска слика света заиста је представљала „првобитност". Однос искључивости између двеју норми (реалистичке и епске) суштински је проистицао из двеју различитих гносеологија, из двају различитих односа према текстуалној „производњи знања".

Епска песма „производи" недвосмислено (потврђено) знање о свету. Управо то недвосмислено знање предмет је критике реалистички (позитивистички) оријентисаног приповедача. Ф. Амон пише да се и реалистички дискурс одликује хипертрофијом преносног која га приближава педагошком дискурсу (пренети знање ослањајући се на неки признати ауторитет). Притом сазнајна шема подразумева обавештеног пошиљаоца и необавештеног примаоца.

---

[35] „Народна традиција има снажне, (али углавном шаблонске) описе за рањеног јунака: 'Десна му је рука одсечена, и лијева нога до колена, Вита су му ребра саломљена, Виде му се цигерице беле' (Орловић Павле у 50, 22 итд.) (...) Обичан број за ране је 17." В. Чајкановић: *Женидба Максима Црнојевића, Српска народна песма с коментаром*, Бизерта 1917, стр. 54.

Шема знања, у Амоновој интерпретацији фигура, изгледа овако:

(обавештени) аутор пошиљалац

Лик П1 Пошиљалац Обавештен	предмет знање	Лик П2 прималац необавештен

(необавештен) читалац прималац

У епском свету границе између двају субјеката комуникације нису тако ригорозне будући да онај који је (не)обавештен у ствари је обавештен (естетика истоветности) и као реципијент и као произвођач новог знања, као потенцијални настављач комуникативног ланца. Различит је и однос према предмету знања — с једне стране адмиративан, а с друге критички, као и у начину производње знања — памћење : опажање. Отуда, уместо искусног ауторитативног певача, пошиљаоци знања у реалистичким текстовима биће, по Амону, инжењери, стручњаци, учењаци, староседеоци, лекари, а у улози необавештеног примаоца-питаоца — новајлије, шегрти, воајери, радозналци, ученици...[37]

У новој, позитивистичкој слици света, за епске кодексе више није било места. Под утицајем Хегелових интерпретација епских песама епски свет се у западноевропској књижевности одавно интерпретирао као анахрон. У српској реалистичкој књижевности он је дуго опстојавао захваљујући развијеној фолкорној традицији, док су подстицаји који су долазили и из страних литература српску књижевност усмеравали према дужим реалистичким прозним облицима — према роману. Помињање романа није случајно. Његову појаву Бахтин сматра кључном у процесу деепизације књижевности. По њему, у присуству романа као владајућег жанра, „на нов начин почињу да звуче условни језици строгих канонских жанрова, друкчије но што су звучали у епохама када роман није био у великој књижевности.”[38] Склони смо да Бахтиново мишљење прихватимо и наше истраживање усмеримо према жанровским диференцијацијама, али процес романизације не доводимо у везу само са појавом романа. Тај процес у српској књижевности препознаје се и у мањим облицима, приповестима и приповеткама. Борба за „романизацију других жанрова”, за њихово „увлачење у зону контакта са незавршеном стварношћу”,[39] која је, по мишљењу Бахтина, ишла путем „сложеним и кривудавим”, код нас је притом ишла и заобилазним путем. Такав пут нпр. представљају приповедачки покушаји С. М. Љубише или Матавуља да у приповести сместе опсег једног света који се у њему осећао као у протејској постељи (превазилазио је опсег приповетке а није достизао тоталитет света романа). Управо је наша литература у епохи реализма била

[36] Писање у десетерцу је пре била проба пера, пролазна стваралачка етапа писаца него зрели песнички рад. *Бој на Вису* С. М. Љубише, писан у десетерцу, оцењен је као „нестваралачка имитација црногорске епске поезије.” Б. Пејовић, *Књижевно дјело Стефана Митрова Љубише*, 1977, стр. 37.

[37] Ф. Амон, *Дискурс подређен правилима*, Трећи програм, 85, 2, 1990, стр. 202.

[38] М. Бахтин: *Епи и роман*, стр. 124.

[39] М. Бахтин, стр. 138.

обележена мањкавошћу најреалистичкијег жанра — романа и напором да од краћег прозног облика пређе пут до дужег. Српски реализам се суштински потврђује у ономе што је за европски реализам само једна динамична фаза процеса који је резултирао апсолутном доминацијом романа.

Ако са аспекта домаће књижевности пратимо развој романа, онда можемо уочити два пута његовог настајања — један је у знаку појаве романа као готовог (из стране књижевности познатог) облика (такви су романи Атанацковића, Стојковића, Видаковића, Игњатовића). Српски роман, чији су корени у домаћој традицији, често се, и од стране писаца и од стране критичара, одређивао као велика приповетка. Он је заправо еволуирао из анегдоте и из епске традиције, и то су његови примарни корени. Зато је за нас врло значајно да пратимо ту еволуцију жанра.

Љубишини (целокупан опус) и Матавуљеви (поједини) радови „на прелазу" (не они у којима се он јавља као зрео „класичан" реалист), одличан су пример почетка романизације (деепизације, негације фолклорне традиције) који су захватили и приповетку. Српска реалистичка приповетка је поред романа, мада не пре њега (доказ је дело Ј. Игњатовића) али интензивније од њега, започела процесе деепизације српске књижевности. Промене које је европској књижевности донео роман, у српској књижевности, разуђеније и расутије, донела је приповетка. Управо се она показала као жанр који је извршио деепизацију и понудио нову дијалошко-полемичку спознају света. Елементе које Бахтин приписује роману, приписали смо и српској реалистичкој приповеци указујући тиме на значај који је она имала у развоју српске књижевности. Тиме смо поред промене херменеутичког оквира и нове књижевне гносеолошке концепције указали и на трећу најзначајнију промену — утирање пута модерном роману.

Dragana Vukićević

DISAPPEARANCE OF THE EPIC WORLD IN THE SERBIAN REALISTIC SHORT STORY

S u m m a r y

Already the contemporaries of the realist writers noticed — and later researchers only confirmed and described in greater detail — a strong influence of the oral literature on the poetics of the Serbian realist narrators. However, not all folklore genres were equally integrated into the realistic genre system. The paper points out to the incompatibility of the epic and realistic image of the world, and to the tendency in the realistic text towards the parodic and humouristic reinterpretations of the knowledge about the world which had been stored in the epic poem.

UDC 821.163.41-32.09 Sremac S.
821.163.41-95

НАСРАДИН ХОЦА СТЕВАНА СРЕМЦА

Снежана Самарџија

САЖЕТАК: Међу типским јунацима шаљивих прича посебно се издваја Насрадин хоџа. Мада његово име варира (Настрадин, Насредин, Насрудин, Насарајдин, Насајрадин или чак само хоџа), богата биографија указује на различите процесе који су се одвијали у традицији. Популаран лик Насрадин-ефендије открива утицаје разних култура и локалну обраду сижеа, динамику мотива, варијаната и прожимања једноставних облика. Осим тога, у формирању Насрадиновог лика уочава се и необична испреплетеност усмене и писане речи. Није зато случајно што се сви ти токови огледају и у једној од најпотпунијих збирки прича о чувеном хоџи, коју је саставио Стеван Сремац, служећи се разноврсним изворима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Насрадин хоџа, Стеван Сремац, преводи и стилизације шаљивих прича, однос традиције и усмене варијанте

Можда ни једна друга збирка приповедака из XIX века није остала толико „на међи” усменог стваралаштва и писане литературе као Сремчев *Насрадин хоџа*. Определивши се за одређени лик, писац је испољио и однос према фолклорном фонду и сопствени афинитет и даровитост, мада до тада још није стекао ону афирмацију, која ће уследити убрзо након објављивања необичне књиге шаљивих приповедака.[1] Ипак, Сремац није први осетио привлачност типског јунака, него је на том путу имао више претходника.

---

[1] *Насрадин хоџа, његове шале, досетке и лакрдије у приповеткама*, С(теван) С(ремац). Штампарија В. Валожића, Београд 1894. (Друго издање: Стеван Сремац, *Целокупна дела*, књ. VI, Приповетке — *Насрадин хоџа; Буадемове досетке и будалаштине*, Загреб б. г.) Сремац је прве литерарне покушаје објавио крајем осамдесетих и почетком деведесетих година XIX века, „али је пуну афирмацију доживео тек с *Ивковом славом*, која се појавила 1895, када је имао четрдесет година, и у наредних десет година, све до смрти, био једам од најактивнијих и сигурно најпопуларнији српски писаца.” (Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд 1983, стр. 397. Видети: А. Радин, *Уметност приповедања Стевана Сремца*, Ниш 1986; Г. Максимовић, *Магија Сремчевог смијеха*, Ниш 1998).

1. *Насрадин у световима књижевности*

Сложени односи између историјских чињеница и њихове стилизације у поетичким законитостима усмене књижевности посебно су обележили истраживања народне епике. Та су се питања наметала и при осветљавању културно-историјских предања и анегдота, али су се, неочекивано, укључила већ у прве напомене које је о Насрадину изрекао Вук Караџић. Тумачећи једну од пословица, сраслу са „малом" причом о Насрадину, Вук је приметио: „За чудо је да се о Насрадин-хоџи, који је морао бити паметан човек, оваке будалаштине приповиједају!"[2] На себи својствен начин, Вук је једноставним запажањем објединио многобројне и динамичне токове формирања типских ликова у фолклорном фонду.

Као омиљен јунак шаљивих згода, ситуација и каламбура, Насрадин је на широком терену и у дугом временском интервалу привлачио интернационалне мотиве, било да су његовим подвалама наседали лаковерни или је он сам чинио неразумне поступке и глупе „подвиге". Амбивалентност, пред којом је у недоумици застао и Вук, свакако је била последица развијене биографије јунака, богаћене у различитим срединама, и то не само усменим путем.

Међу насловима из импозантне библиографије о Насрадину[3] у европским оквирима се као најстарији наводи лајденски рукопис из 1625, са укупно 76 шала. На јужнословенским просторима прва књига посвећена овом јунаку појавила се 1771. О интересовањима публике за дело које је „iz talijanskog u arvatski" превео Никола Паликућа сведоче поновљена издања из 1799, 1857. и 1862.[4] „Од штампаних турских издања Насредин-хоџиних прича примат припада такозваној 'народној' књизи о Насредин-хоџи, објављеној 1837. године у Истамбулу (...) Знатно је критичнија збирка Мехмеда Тефика *Чајлака*, издата 1888",[5] а управо је она превођена и прештампавана у деценијама на преласку XIX у XX век.

Осим преведених зборника, појединачни преводи варијаната били су расути и по рубрикама дневних новина, забавно-поучне периодике и календара. Зато је немогуће повући оштру границу између тих извора и оних прича које су се преносиле усменим путем, да би тек покоја била и записана у збиркама народних умотворина.

Вук је својим корпусом пословица[6] први указао на Насрадинову популарност у усменом казивању, а затим су то потврдили и други саку-

---

[2] В. С. Караџић, *Српске народне пословице*, Сабрана дела В. С. Караџића, књ. IX, прир. М. Пантић, Београд 1987, стр. 82.

[3] Ф. Барјактаревић, *Насрадин-хоџин проблем*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд XIV, 1—2, 1934, стр. 80—152.

[4] N. Palikuća, *Himbenost pritankog veleznanstva Nasradinova. Iz talijanskog u arvatski jezik*. U Jakinu, kod Pet Ferri 1771; drugo izdanje u Mletcih po Kordellu 1799; treće izdanje: *Nasradin iliti Bertoldo i njegova pritanka domišljatost i himbenost i lukavstvo* (…) 1857; četvrto izdanje, u Trstu 1862. Према: I. Kukuljević-Sakcinski, *Bibliografija hrvatska*, Zagreb 1860; Dodatak, 1863. Reprint izdanje, Cankarjeva založba, Ljubljana 1974.

[5] И. Шоп, *Насрединове метаморфозе*, Београд 1973, стр. 3.

[6] В. С. Караџић, нав. издање *Пословица*: бр. 778, *Да Бог да! Али како ја знам* —; бр. 1875, *Јеси ли ти падао с тавана?*, бр. 1930, *Кад кућа гори, барем да се чоек огреје*, бр. 2166,

пљачи народног блага. Готово је природно што су записи укључени управо у Врчевићеве књиге шаљивих народних прича,[7] док је највише текстова о хоџи штампано у грађи сабираној по Босни. Тако су се три новеле о Насарајдину нашле у жанровски разноврсним *Bosanskim narodnim pripovijetkama* из 1870. године.[8] Сличну новелистичку конструкцију и две шаљиве згоде о Насарајдин хоџи[9] уврстио је Никола Тординац 1883. међу *Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne*. Три године касније, под истим насловом Камило Благајић је објавио своје записе, а међу њима се неосетно издвојила малена, занимљива руковет од 15 прича о Насредин-хоџи.[10]

Насрадин-хоџин „проблем" постао је још сложенији почетком осамдесетих година XIX века, када су две књиге изазвале опречне реакције оновремене критике. У преводима Едхема Мулабдића, штампаним 1893. као прва свеска Rukovijeti šale било је расуто и шездесетак прича о Насрудину.[11] Критичар из *Босанске виле* према овом делу није имао милости.[12] Већ наредне године појавила се нова збирка превода, потписана само иницијалом, онако како је Сремац означавао своје сличне прилоге у периодици. Ту збирку, тематски јединствену, чиниле су приповетке о Насрадин-хоџи. И мада је савременици нису ни хвалили ни кудили, коначну процену дала је сама публика, јер су током наредних епоха примерци првог издања постали недоступни.

2. *Сремчева збирка о Насрадину*

До 1894, када је објављена Сремчева књига, досетке и будалаштине популарног хоџе имале су своју писану и записану историју и још бога-

---

Као Насрадин хоџа; бр. 4529, *Промеђе се као хоџа кроз пољаву*; бр. 6031, *Хоће кућа да изгори, али ће и мишши да сједну ђе не ваља*; бр. 6037, *Хоџа! Не боје те се ђеца. — Вала, ни ја ђеце*; бр. 6292, *Ко шта има, нек чува.* У оба издања *Рјечника* Вук даје једну варијанту пословице о анонимном хоџи тумачећи појам „прометати се".

[7] В. Врчевић, *Српске народне приповијетке, понајвише кратке и шаљиве*, Биоград 1868 (бр. 61, *Настрадин и љекар*; бр. 63, *Настрадин хоџи изгорјела кућа*; бр. 113, *Дува хоџа на тикву*, бр. 203, *Бог зна шта чини*). В. Врчевић, *Српске народне приповијетке, понајвише кратке и шаљиве*. Књига друга. У Дубровнику 1882 (стр. 66—67, *Хоџа и његов јорган*; стр. 82—83, *Писмо Насрадин-хоџе*; стр. 104, *Хоџа дијелио орахе*; стр. 161—162, *Аџија и Настрадин оџа*; стр. 189—190, *Хоџа бабио своју жену*).

[8] *Bosanske narodne pripovijetke*. Svezak I. Skupio i na svijet izdao zbor redovničke omladine bosanske u Đakovu 1870 (бр. 7, *Nasarajdin hodža postao kadijom*, бр. 14, *Nasarajdin odža*; бр. 21, *Nasarajdin odža*).

[9] Nikola Tordinac, *Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne*. Skupio (…) II popravljeno izdanje, Vukovar 1883 (бр. 1, *Nasarajdin hodža*, бр. 2, *Nasajradinove gusle*, бр. 3, *Nasajradinova varala*).

[10] Kamilo Blagajić, *Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne*. Skupio i na sviet izdao (…). U Zagrebu 1886 (стр. 59—74, приповетке под насловима: *Kletva na Nasredin hodži, Nasredin hajduka ulovio, Nasredin u hamamu, Nasredin dieli ovnove, Nasredin utopljen, Nasredin šćer nafaljuje, Nasredin u džamiji sa kazanom, Nasredinov mudri zec, Nasredin u bostanu, Nasredin miri kavgadžije, Nasredin pred vezirom, Nasredin sa ženom, Nasredin dobio peškeš, Nasredin umre i oživi*).

[11] Edhem Mulabdić, *Rukovijet šale*. Svezak prvi, Sabrao i izdao (…), Sarajevo 1893.

[12] *Босанска вила*, VIII, 13, Сарајево 1893, стр. 182.

тији и динамичнији усмени живот. Уосталом, Сремац је својим прегледним, јасним предговором указао баш на слојеве и сложеност токова традиције.

Пошто је дао основне напомене о „овековеченом, историјском" хоџи, Сремац је назначио путеве настајања типског јунака у усменој култури. Мада уопштено, највише напомена односило се на изворе и збирке које су о Насрадину дотада објављене. Као писац, слободно је мењао и туђе преводе и народне умотворине, које је чуо „из живих уста". Варијантност усмених приповедака и чињеница да не преводи са оригинала створили су довољно простора Сремцу да „слободно препричава" и у „сасвим новој композицији" прикаже Насрадинове згоде. За први део књиге користио је приче покупљене „по нашим књигама и листовима". Осим дела Карацића, Врчевића и Мулабдића наводи часописе *Босанска вила*, *Војвођанка* за 1851, *Стармали* за 1885. Поделивши грађу у две књиге, према именовању јунака и распрострањености мотива, Сремац је раздвојио 195 приповедака о Насрадину од прича о Буадему, које је само сложио „оним редом како су у немачком преводу". И заиста, у том другом делу књиге међу 117 Буадемових глупих поступака, духовитих превара и коментара неупоредиво је мање варијаната из збирки народних приповедака. Више би се верзија могло наћи у издањима типа *Разбибрига, Шала и лакрдија*, у *Шаљивцима* и обиљу сличних издања, популарних током XIX века. Зато је други део Сремац потпуно одвојио од првог а приче нанизао без наслова и претходног „система". Преводилац је само доказао своје запажање да оне „нису прешле у народне умотворине наше".

Сремац је и избором прича, њиховим распоредом и делимично предговором указао на динамику једноставних облика и услова у којима се приповетка могла мењати при усменом преношењу. Понављајући Тефикове податке о конкретном „прототипу", Сремац примећује да је Насрадин из турских извора различит од хоџе из наших прича: „он је такорећи посрбљен". Једном прихваћен као „посинак" народног хумора, Насрадин се нашао у друштву Ђосе, Ере, Циганина и Шијака. Много прича о њима је „прешло на Насрадина", а његове су се згоде у различитим крајевима „приписивале" другим ликовима — „тако да је данас за многе приче тешко рећи: јесу ли српског порекла иако се приписују Ђоси и Ери, и опет: јесу ли турског иако се приписују Насрадин хоџи". Обим материјала, у сваком случају, сведочи о распрострањености и универзалности смеха и тема шаљивих прича. Сремац на крају предговора примећује да би број текстова и варијаната био и већи када би се узеле у обзир „приповетке у нашем народу, које се просто само неком или једном хоџи приписују, а које садржином, досетком и хумором много миришу на приче о Насрадину". Асоцијација са Насрадином је тако неминовна да се „само по себи разуме на кога се односе".

3. *Елементи Насрадинове биографије*

Систематично, како је изложио предговор, Сремац је распоредио и грађу. Књигу о Насрадину разделио је на *седам глава*, определивши се, очито, за вишезначан број и сугеришући структуру несвакидашњег мозаичног „романа". Почасно место припало је делокругу и атрибуту по којима се лик издваја од свих типских јунака фолклорног и интернационалног фонда: *Насрадин као хоџа*. Деветнаест приповедака оцртало је својеврсну релативизацију духовног бића и погледа на свет одређене средине. Насрадинови коментари и поступци, виспреност или глупост истичу комичку дистанцу према неписаним правилима понашања. На мети хумора су однос према Богу, молитви и проповедима, религијским канонима и веровањима, према природним законима рађања и умирања.

Уследила су затим поглавља: *Насрадин у кући и породици, Насрадин у друштву, Насрадин и омладина*. Ове релације својствене су иначе процесима карактеризације ликова у целокупној усменој књижевности, независно од жанровских система. Статус јунака у породичном окружењу и друштвеној хијерархији је својеврсни предзнак категорије фолклорних јунака. На том полазишту се заснивају елементи делокруга, системи атрибуције и мотивације. Односи нужни за изградњу сижеа и реализацију мотива примарно постављају бинарне везе: старешина куће — млађи чланови задруге, муж—жена, родитељи—деца, брат—брат, брат—сестра; владар—поданик, господар—слуга, харамбаша—чета, поп—паства, кнез—село; село—град итд. При обликовању ликова на основу кршења/поштовања породично-друштвеног кодекса изграђују се све типске црте, а у зависности од поетичких норми одређени портрет се и психолошки сенчи.

Пета и шеста глава чине највећи део књиге. Већ насловима — *Досетке и Остале будалаштине* потенцирана су обележја својствена носиоцима комике, независно од статуса јунака (жртва — варалица) у релацији заплет-поента. Завршна, седма целина, особена је Сремчева игра са читаоцима, али и са разумевањем појединачне варијанте у контексту целокупног знања колектива. Изузетно је занимљива последња прича из *Додатка*, јер се у неочекиваној инверзији узрока и последица пародирају поступци „тумачења" својствени предањима и елементима поетског животописа. На такав начин Сремац је опонашао и „реконструисао" спонтано концентрисање мотива око одређеног имена.

Готово би се могло рећи да се дискретно или нехотице подсмехнуо поступности представљања лика кнеза Милоша, у Милићевићевој књизи анегдота о књазу из 1891. Није искључено, притом, ни да му је до руку дошла Благајићева збирка, у којој је постојало прво (слично) језгро заокружене Насрадинове биографије. Али, и независно од штампаних страних и домаћих узора, познавање традиције и даровитост могли су бити пресудни при склапању књиге, онако како су учествовали и у Сремчевој стилизацији самих текстова.

4. *„Као Насрадин хоџа”*

Несумњиву популарност и оформљеност јунака потврђује већ изрека коју је Вук унео у своју збирку пословица. У неизреченом, али зато флексибилном поређењу име функционише попут сигнала и покреће низ асоцијација на ситуације и згоде у којима Насрадин вара друге, али и наседа њиховим смицалицама, духовито коментарише туђе мане али и сопствену глупост. Разноликост особина које се уливају у име и типизирану физиономију допуштају и ширење биографије. Као што је Сремац истакао у предговору, за Насрадина су се лако везивали мотиви, који иначе прелазе са једног на други, сродни типски лик. Сами текстови су веома добро аргументовали тачно Сремчево запажање.

И у Сремчевим посрбама, стилизацијама и „препричавањима” нашле су се варијанте у којима Насрадина, као и Циганина, хватају у крађи лука (AaTh 1624), или хоџа ниже планове познате по рецепту за циганску питу (AaTh 2411). Уместо Циганина или промућурног Бачванина, хоџа ће превару преокренути у сопствену корист, препуштајући другоме лепши сан, а сам приграбивши цело печење (AaTh 1626). У хоџином плану да насамари трговца биће могуће да се котао и коти и крепа (AaTh 1592 B), а спремајући се на пут Насрадин ће само детету које прилаже новчић обећати остварење поруџбине. Попут Соломона, Насрадин тумачи човеку како да између удовице, распуштенице и девојке изабере животну сапутницу (AaTh 920 C*). Ове варијанте су већином најпознатије као „мале” приче уз пословице. Такав контекст им је, очито, допуштао не само да се дуго памте и понављају у непосредној, усменој комуникацији, него и да се шаљива згода у различитим срединама припише одговарајућим популарним јунацима. Пошто је замена номенклатура усклађена са сижеом, измене се нису одразиле на смисао или комику обрта.

Сремац је истакао још једно обележје усмене књижевности. Мада је у предговору користио појам „варијанта”, определио се да то својство усменог „текста” означи познатијом, описном конструкцијом. Нижући такве примере непосредно један за другим, писац се послужио Вуковим насловима: „Опет то мало друкчије”. Но, изгледа да су се варијанте, као и у живом, непосредном казивању, готово отеле и Стевану Сремцу. Без посебног обележавања, сижеи већ укључени у склоп шест поглавља, нашли су се у седмој „глави”, чак и под другачијим насловима (17 = 194; 25 = 195; 73 = 192; 84 = 190).

Слушајући усмено импровизоване приче, користећи туђе записе, преводећи шале са немачког и бугарског језика, Сремац је примењивао поступак стилизације, који је сам одредио као „препричавање”. Сличне слободе према усменој грађи често су имали и поједини сакупљачи народних приповедака. И управо због приређивања текстова, потеклих из разнородних извора, и књигу о Насрадину је тешко прецизно сврстати у постојећу класификацију уметности речи. По неистицању ауторства Сремац је чак ближи даровитом (анонимном) ствараоцу из народа, него преводиоцу и писцу. Али, његове стилизације приближене су поступци-

ма усмених казивача и по односу према наслеђеном, заједничком фонду традиције.

5. *Насрадин у оквирима жанровских система*

Иако је део сакупљача народних прича наглашавао усмено порекло варијаната, ауторски захвати приликом припремања текста за штампу били су више него очигледни. Мијат Стојановић, Вук Врчевић или Милан Милићевић имали су управо и литерарних амбиција. Слободне обраде „записа" и лични печат записивача/издавача уочавају се у свим збиркама народних прича, од Грима и Вука до њихових мање славних или заборављених следбеника с почетка XX века.

Но, интервенишући у усменој и писаној почетној „верзији" текста чини се да Стеван Сремац није угрожавао наративне моделе и динамику односа међу облицима, изграђеним у фолклорном фонду. Тематски јединствена, књига о Насрадину није вештачки, жанровски уједначена, него се у њој испољавају разнолике форме и процеси који се спонтано одвијају у традицији.

Ефикасно активирање одговарајућег имена при разумевању кратких говорних форми потврдиле су многобројне Вукове „мале" приче из *Рјечника* и *Пословица*. Ширење наративног ткива око пословице-поенте један је од процеса које Сремчеве редакције нису неутралисале. Неспутан захтевима издања или прагматичном наменом дела, Сремац се, за разлику од Вука, трудио да насловом не разблажи удео поенте у комици обрта. То је посебно уочљиво при директном поређењу његових и Вукових варијаната:

Вук, *Пословице*, 798, *Да имамо масла, како немамо брашна, па бисмо посудили у селу тепсију, те бисмо начинили питу*,	Сремац, бр. 51, *Угостио софте*
Вук, *Пословице*, 1323, *Забунио се као Циганин у луку* и 5596, *То је зло што је у торби*,	Сремац, бр. 85, *Ђаво у торби*
Вук, *Пословице*, 5588, *Ти ћеш свирати*	Сремац, бр. 55, *Мудра реч хоџина*

Поред стилизованих „малих" прича уз пословице ни део питалица у зборнику о Насрадину није изгубио форму. Именовање хоџе, релација питање/одговор, скицирају околности које остају неразвијене. Такви особени наративни нуклеуси могу се укључивати у шири склоп (чак и новелистички низ), али су потпуно јасни и кохерентни и у самосталном облику:

9. *Најдужи дан*

Питали Насрадин-хоџу: — Који је најдужи дан у години?
А он им одговори: — Онај уз рамазан, кад се ни воде не пије.

20. *Добар муж*

Питали Насрадин-хоџу:
— Шта желиш жени?
— Ако се мисли разболети, да бог да да ја њу заменим; а ако буде умирати, да бог да она мене заменила — рече хоџа.

43. *Хоџа и деца*

Рекли људи Насрадину:
— Море, хоџа, не боје те се деца!
— Вала, ни ја деце; па нека иде зло за грдило! — одговори хоџа.

Има још неколико таквих питалица у збирци (16, 18, 21, 156, 157), док се ређе приповедање шири око загонетке, којом саговорник куша хоџину памет (150, 151). Особене провере Насрадинових способности указују на деструкцију загонетке у контексту постављања немогућих задатака (64). Али, сажимање се не мора повезати искључиво са Сремчевим редиговањем текста, јер су управо таква садејства облика уобичајена у фолклорним моделима. Прича под насловом *Казује средину земље* (64) потврђује како се сложенија конструкција може разнизати, не нарушавајући ни значење сегмента, ни хумор, ни типска својства јунака. Најчешће се у развијенијем казивању варира разговор између цара и прерушеног поданика (AaTh, 922). Одговарајући махом на три двосмислена питања или тешка задатка, царев саговорник (најнижи на друштвеној лествици) потврђује бистрину, умешност, мудрост. Свођење трочлане структуре на један пар реплика делимично је било могуће и због подразумевања хоџиних особина, али се уочава и као учестали процес у односима међу усменим прозним врстама (басна — прича о животињама; шаљива прича — шаљива новела).

Супротан ток подразумева јачу или слабију везу између неколико епизода или чак надовезивање приповедних токова. Оваквих новела о Насрадину има више у записима народних умотворина,[13] где се нижу хоџини глупи поступци или се уланчавају ситуације у којима се смењују жртве Насрадинових подвала. За разлику од оваквих новелистичких комбинација интернационалних мотива, чини се да је Сремац водио рачуна о идеалној дужини (усмено казиване) шаљиве приче. На новелистичко повезивање ситуација у Сремчевој збирци указују два текста (77, *Чавком уловио бивола* и 78, *Преварио кадију*). Писац их је раздвојио, не поништавајући ни могућност њиховог спајања. Згоде је штампао непосредно једну за другом, при чему извесну међузависност сижеа сигнали-

[13] У наведеним примерима из збирки редовничке омладине и Н. Тординца доводе се у везу различите епизоде из фонда шаљивих приповедака. Тако се у једној истој варијанти, на пример, хоџа промиче (AaTh 1409 B), продаје орла као „гатаоца", вара комшије који покољу своју стоку и везују хоџу у врећу са намером да га удаве (AaTh 1610), али хоџа се на превару ослободи, подмићује и вара кадију (AaTh 1861 A), поставља Циганина на кадијино место, а затим и њега надмудрује. На сличан начин конструишу се и друге новеле о Насрадину, који је везивно ткиво лабаве конструкције, потенцијалио бесконачног низа епизода.

зира иницијална формула друге приче: „Ономе сајибији од бивола не би право, па потегне у мешћему, те тужи Насрадин-хоџу кадији.” У процесима кумулације епизода оваква би се формула нашла као везивни члан, копча верижне композиције, чије карике нису чврсто срасле. Нешто развијенији склоп имају још три Сремчеве варијанте (91, *Преварио хајдуке*, 101, *Преварио Јевреј*ина и 109, *Изгубио и добио на купљеном магарцу*), али су и оне знатно краће од новела о Насрадину из збирки редовничке омладине и Николе Тординца.

У Сремчевој књизи о Насрадину део примера се приближава конструкцији вица, било да хоџин коментар следи након једноставног увода, или се уместо наративног оквира само наводи дијалог (11, 19, 29, 36, 58, 62, 70, 76, 89, 106, 121 итд.). Ипак, изразита је доминација кратких, једноепизодичних шаљивих прича, које за хоџино име везују све омиљене теме традиционалног фонда: лажи, крађе, преваре, алогичне поступке. Занимљиво је, такође, да Сремчева збирка не илуструје само однос интернационалних мотива и њихових локалних обрада или динамику прожимања једноставних облика, него се, неочекивано, помаљају и обриси из дубљих слојева традицијске културе.

6. *Насрадин на путевима традиције*

За разлику од предања, елемената бајки или легендарних прича, шаљива приповетка не открива често елементе архаичне подлоге традиционалног фонда. С друге стране, управо реалистичност и упућеност приче на свакодневицу, као активни чиниоци жанровског механизма, стилизовано осликавају кодекс понашања, навике, веровања и обичаје који човека прате од рођења до смрти. Не штедећи ни ту тему, шаљива прича допушта да се хоџа поиграва са неминовним природним законима и религијским представама одређене заједнице. Он планира како да своја варања настави и након смрти, претвара се да је умро, допушта да га сахрањују, а и сам поверује да се већ упокојио. Мање-више духовите, ове ситуације положене су у одређену слику света, уз неминовно преплитање култура на јужнословенским просторима.

У казивањима о хоџи се управо обичаји сахрањивања и представе о ономе свету пропуштају кроз пародијску призму. Но, осим овог типа десакрализације, у једној причи се осећају вибрације веровања и магијских радњи. Њихов првобитни смисао је довољно избледео да се, без последица, може придружити многобројним алогичним поступцима јунака шаљивих приповедака.[14]

Док су, на једној страни многобројне жртве хоџиних превара, ништа није мање ни приповедака у којима смех изазивају неразумни поступци Насрадин-ефендије. Као и њему сродни типски ликови шаљивих прича, и Насрадин пали сопствену кућу светећи се мишевима, не броји магарца на којем јаше, осакати вола, сече грану на којој седи, инати се

[14] Ј. Мелетински, *Историјска поетика новеле*, Нови Сад 1996, стр. 30.

са женом, промеће се кроз поњаву, вади месец из бунара итд. Таквом кругу могла би се придружити и епизода у којој хоџа олакшава порођај својој жени, чија се варијанта налази и међу Мулабдићевим преводима (стр. 7, бр. 11, *Дечији наґон за орасима*) и у Врчевићевом корпусу шаљивих народних прича.

Апсурд обрта и коментара може изазвати (под)смех, тим пре што су лакоћа хоџиног поступка и једноставност његовог „решења" у апсолутној супротности са порођајним боловима Насрадинове жене.

Врчевић, СНП II, стр. 189—190, *Хоџа бабио своју жену*

Кад се Настрадин-хоџи мучила жена с првим дјететом, рекле му жене да изиђе из куће и да не долази дома прије него му поруче. Крену хоџа без ручка и без брашненице из куће, па, кад је било испред акшама, љуто огладни и оде кући; али му старе жене не дадоше, него га из куће ишћераше велећи му, да се још није жена му с дјететом раздвојила; а хоџа се нељути, те потече у чаршију и купи грош сувих смокава, ораха и љешника, те се трчке врати кући: прихвати једну тојагу и изагна и бабицу и друге старе жене из куће, а испод жене баци све оне смокве, орахе и љешнике. Упита га мучећа се жена: — Што то радиш, зло те смело? — Како што? Ја имам памети, ако наше комшинице немају; сад ћеш ти видјети да ће дијете и главу и обје руке пружити, кад ове слаткише види. Мало ставше притуже жени му праве рођене муке и у муци запомага: — Аман, хоџа, помози за турску вјеру! — Кад хоџа притрча, збиља се дијете родило, па од весеља завика: — Видиш ли, будало, јесам ли ти ја рекао, да више ваља један орах мита, него све бабице без мита.

Сремац, бр. 23. *Помаже жени при порођају*

Неколико дана се мучила хоџина ханума у порођајним мукама, па никако није могла да се породи! Жене, које су се ту нашле око ханумине постеље, рекоше хоџи: — Имаш ли какву молитву, ефендија, да јој очиташ да час пре роди? — Хоџа се одмах диже у чаршију бакалину, те купи ораха и врати се дома. — Склоните се мало одавде. — рече женама и стаде насред одаје па поче просипати орахе.

— Кад види дете орахе, одмах ће истрчати да се игра ораха, — рече хоџа.

Врчевићева варијанта је развијенија и богатија детаљима, док се поентом тежиште помера са неразумног поступка на коментарисање друштвених односа. Одређено искуство указује на успостављена правила понашања између поданика и представника власти, а те се норме, затим, преносе и на законе који владају у природи. Сремчева обрада мотива, међутим, неутралисала је друштвени контекст постизања циљева, али се управо тиме јаче истакао апсурд хоџиног понашања. Но, оба текста пошла су од истог догађаја, у чије је приказивање утиснуто неколико појединости из ширег етнографског слоја традиције.

Као и свадбу и смрт, и рођење прати низ ритуала и табу-прописа, било да се порођај одвија у апсолутној изолацији породиље или уз уче-

шће одређених лица. Забрана присуства мушкараца[15] уочљива је у Врчевићевој причи, али у обредно-обичајној пракси није строго правило. Наспрам склањања породиље, постоје и примери у којима управо муж преузима одређене улоге, а изразит случај таквог религијског понашања су трагови куваде.[16] Но, и независно од „мушког бабињања", коришћени су предмети који припадају мужу (панталоне, ципела), док су његово физичко присуство и одређене радње имали циљ да олакшају и убрзају порођај. Забележени су и случајеви позивања новорођенчета, којем се обећавају одређене понуде. „Неке бабице и зову дете да што пре изађе: Ајде, излази, спремила ти баба танку кошуљицу, црвене чарапе и шарену торбу!"[17] При тешким порођајима, више породиљине главе се чита молитва, а док се у рукама држи пушка и преслица, обраћа се детету: „Ајде, у име Божије, растаји се са срцем твоје матере, ако си мушко, ево ти пушка па пуцај; ако ли женско, ево ти преслице, па преди. — Ајде, изиђи на овај бели свијет."[18]

Изговарање молитве за олакшавање порођаја експлицитно је укључено у склоп Сремчеве приче, али је у свим њеним варијантама истоветно представљен хоџин поступак. Суве смокве, лешници и нарочито ораси ипак нису изабрани произвољно, тек као посластице којима природа дарује човека.

У целокупном религијском систему уобичајена су веровања у магијске моћи трава, биља и дрвећа. Истовремено, одређени плодови су и својеврсна супституција жртве намењене прецима и митским бићима. Сени родоначелника и прећашњих генерација свакако добијају значајну улогу у свадби и у тренутку рођења новог члана, а у култу мртвих и магијским радњама намењеним плодности значајно место заузима управо орах. Када млада улази у нови дом или када се своде младенци, девер по кући просипа орахе, а гости их грабе.[19] Обредно значење ораховог дрвета, гране, листа и плода уочава се међу православцима нарочито при светковању крсног имена и Божића. „При бадњеданској вечери су неизоставни ораси", који се бацају по одаји „унакрсно у углове, и ти ораси ту стоје док се год не покупи слама".[20] Распрострањеност и архаичност веровања били су јачи од верских и националних разлика. „Уочи Божића имају исте обичаје и Арнаути као и Турци (...) на Бадњи дан сви су заједно са Србима куповали орахе."[21] Блискости култа мртвих и плодности, које се одражавају и кроз вишезначност ораха у обичајима везаним за рођење још су изразитији у једном случају: „породиљу посипају орасима како би јој се олакшао порођај".[22]

---

[15] Л. Грђић Бјелокосић, *Из народа и о народу*, Београд б. г., стр. 124; Д. Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*, Београд 1980.

[16] Т. Р. Ђорђевић, *Наш народни живот*, IV, Београд 1984, стр. 94—105; Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд 1991, стр. 236—238.

[17] Т. Р. Ђорђевић, *Деца у веровањима и обичајима нашега народа*, Београд—Ниш 1990, стр. 110.

[18] Н. Беговић, *Живот Срба сељака*, Београд 1986, стр. 194.

[19] В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд 1973, стр. 302.

[20] М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд 1990, стр. 18.

[21] Т. Р. Ђорђевић, *Наш народни живот*, II, Београд 1984, стр. 207.

[22] В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд 1985, стр. 287.

У таквом обредно-обичајном комплексу прича о Насрадину који баби своју жену мамећи дете орасима указује на сложене путеве трансформације културе, појединих слојева и сегмената традиције. Заборављена, непозната или недовољно јасна радња прешла је дуг пут од своје магијске функције до неразумног поступка усклађеног са другим Насрадиновим „будалаштинама", како би рекли Вук и Сремац. Са те, друге стране границе, ритуална прагматичност се више не подразумева. Изгубивши примарну, основну сврху, чин просипања ораха и коментар који га прати постали су тек саставни чланови алогија, у којима „очигледна или разобличена глупост изазива здрав смех, који причињава задовољство".[23]

Но, једно друго веровање задржало је и своје основно значење, добијајући нове нијансе у Насрадиновој биографији. Носилац комике, чувен по глупим поступцима и изјавама, по буквалном разумевању исказа, по оштроумним закључцима и духовитим коментарима, хоџа је и сам приказан као жртва речи. Њихова магијска моћ и неумитност испуњења склопили су идеалан оквир „тумачења" Насрадинових особина и популарности.

7. *Насрадин на крају и на почетку*

Емоционална тензија и експресивност посебно се уочавају у клетвама, које су некада биле саставни члан „црне" магије.[24] Зло призвано речима увек се остварује, независно од тога ко клетву изриче, због чега то чини, шта призива и кога стиже проклетство. Удес заручнице Лаза Радановића у балади подудара се са речима девојачке мајке и смрт прекида свадбени пут тачно онако како је призвала „тешка материна клетва". Судбину епског Марка старац Рашко је протумачио као последицу очевог проклињања. У том крокију епске биографије Вукашинове речи призвале су вазалну службу последњег краља, његов брак без потомака и хумку обраслу травом и папратима, без икаквог белега. Страшна Лазарева клетва стиже све изданке лозе косовског издајника, а вишеструко проклетство бачено на Јерину поклапа се са нестанком српске државе.[25] У предањима клетве које као казна падају на биљке, животиње и човеков род остављају трајне последице и служе својеврсном доказивању истинитости при тумачењу поретка у природи и њеним законитостима.[26]

Међутим, иста формула, у истоветној инверзији узрока и последица, постаје својеврсна пародијска дистанца и према фолклорним веровањима и према објашњавању статуса Насрадин-хоџе у традицији. Склапајући хоџину биографију, Камило Благајић је оцртао пут, хронолошки пратећи судбину јунака — саучесника у крађи и разне „последице" ње-

---

[23] V. Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad 1984, str. 95—102.

[24] Х. Крњевић, *Клетве*, Речник књижевних термина, Београд 1985, стр. 335—336.

[25] Сви наведени примери су из збирке В. С. Караџића. Потпунији увид у распрострањеност мотива и веровања у: B. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Beograd 1984, B 12, 5, *Kletva (prokletstvo)*, стр. 76—83.

[26] Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Београд 2000, стр. 117—122, 172—174, 178.

говог поступка све до „прорицања” смрти и оживљавања „умрлог” Насрадина. Из тако постављене перспективе, јунакове особине и догодовштине одређују се првом причом, чији смисао Благајић истиче насловом — *Клетва на Насредин хоџи*. Сви јарани који су крали овцу страдају према гневним речима старог хоџе. Пошто се Насрадин тада само смејао, проклетство му је, док „земана тече” доделило смех: „Hodža reče i tako bi. Pa od onog doba, kadgod i gdjegod se o Nasredinu govori — sviet mu se smije.”

Осећајући да су активирање таквог механизма и одговарајућег модела могући тек пошто се поетска биографија развила и разгранала, Сремац је овом варијантом затворио своју збирку. Изненађујући обрт, комику „решења” и пародирање веродостојности догађаја одложио је до самог краја приче, поглавља и књиге. Наслов који је одабрао побуђује знатижељу и носи алузије на слична тумачења у етиолошким и културноисторијским предањима, *Рашта се Насрадин-хоџи смејемо*. Конфликт је заоштрен поделом улога, јер угледни Хевлија проклиње због крађе овна тројицу синова:

> „— Ко га је клао?
> — Клао га је овај! — улети Насрадин.
> — Ха, клали и њега!
> — Ко га је дер’о?
> — Дер’о га овај!
> — Амин и њега!
> — А шта си ти радио? — упита Насрадина.
> — Хе, хе! Ја сам се, вала смејао.
> — Хе, нека, смејали се, вала, и теби, бог дао и наредио па ти се смејали сви народи и све вере, док је год овога дуњалука, и на њему божјих робова!”

И, уместо уобичајене мистично-трагичне атмосфере покренуте клетвом, ова ефектна пародија изазива осмех, потврђујући чудесне моћи које имају речи у оквирима традиције. Из те тачке целу биографију Насрадин хоџе Сремац је додатно приближио публици, а делиће мозаика међусобно повезао, релативизујући почетак и крај приповедања, онако како то иначе могу да учине управо простори народних приповедака и хумора. Ц друге стране, као да је управо књига о Насрадину Сремцу открила сигуран пут на којем ће писац досегнути своја потоња најбоља остварења.

* * *

На страницама историја српске књижевности ове се приповетке готово по правилу изостављају из студија о стваралаштву Стевана Сремца, можда и због тога што их је аутор сам штампао као анонимну збирку. Очито, такав су статус приче имале и у најширим литерарним токовима. Већ 1902. међу издањима књижаре браће М. Поповић појавио се наслов: *Насрадин хоџа: његове шале, досетке и лакрдије, у приповеткама од Мехмеда Тевфика*. Ни новосадски издавач ни аутор приказа ове књиге[27]

[27] *Српски књижевни гласник*, VII, 5, 1902, стр. 394—395.

не помињу само осам година старији Сремчев зборник, али је очито да су читаоци и један и други добро прихватили.[28] У склопу Сремчевих *Целокупних дела* Насрадинове шале, досетке и лакрдије добиле су своје право место, на крају шестог тома. Самостално је збирка прештампана 1952, при чему је приређивач пошао од другог издања, „сравњујући" га са првим.[29] О њој се нешто више писало седамдесетих година XX века,[30] а заједно је са Мулабдићевом књигом ушла у изворе при састављању нових зборника Насрадинових „згода".[31]

Бавећи се варијантама народних приповедака, Болте и Поливка су размотрили изузетно обиман материјал и укључили готово сва издања са српскохрватског терена. Међутим, за приче о Насрадину послужио им је двотомни зборник, издат у Берлину 1911.[32] Могуће је да до примерка Сремчеве књиге једноставно нису могли доћи, али је исто тако вероватно да је у преглед не би укључили и да је примерак био доступнији. Попут Косте Костића, Николе Шиматовића, Едхема Мулабдића, само много успешније од њих, Сремац је својим зборником представио особену, литерарну обраду шаљиве приповетке и анегдоте. Уз Глишића, Нушића и друге писце, Сремац је једноставним облицима отварао и другачији удео у развоју и особеностима српске књижевности. Усмени жанрови сами су се већ дуго преплитали са писаном речи, отежавајући разгртање извора тема и мотива народне прозе.

А управо се у судбини Сремчеве књиге о Насрадину пресецају путеви утицаја и историјата издања. Јер, тек је популарност Сремчевих дела сачувала од заборава зборник хоџиних досетака и будалаштина. Без таквог контекста који су склопили фолклорни фонд и опус признатог писца, збирка би остала тек наслов у библиографијама, попут многих других, изгубљених у ратним пожарима, сменама стилских формација и ћудима токова културе.

---

[28] *Каталог ретких српских књига 1741—1941*, саставио Ј. Хркаловић, Београд 1971.

[29] *Насрадин хоџа његове досетке и будалаштине у причама*, скупио С., прир. Ж. А. Спасић, Народна књига, Београд 1952.

[30] В. нпр: D. Bogdanović, *Prilog proučavanju Nasradin-hodžinog problema*, Narodno stvaralaštvo folklor, 1976—1977, XV—XVI, 57—64, стр. 99—106; В. Бован, *Вредна студија о Насрадин хоџи*, Обележја, Приштина, VI, 5, 1976, стр. 225—231; Ј. Суреја, *Збирка Насрадин-хоџиних приповедака у преводу С. Сремца*, Обележја, Приштина, IX, 1, 1979, стр. 216—219.

[31] *Nasrudin hodža*, anegdote, prir. A. Isaković, Svjetlost, Sarajevo 1987². У напомени приређивач упућује на библиографију радова о Насрадин хоџи Мустафе Ћемана. В. такође: A. Nametak, *Prilog bibliografiji bosanskog Nasradin-hodže*, Narodno stvaralaštvo folklor, 21, 1967.

[32] *Nasreddin, der Hodscha*, Türkische, arabische, berberische, maltesische, sizilianische, kalabrische, kroatische, serbische und griechische Marlein und Schwanke gesammelt von A. Wesselski 1—2, Berlin 1911. Према: J. Bolte, G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder-u. Hausmarchen der Brüder Grimm*, III, Leipzig 1918.

Snežana Samardžija

NASRADIN HODŽA BY STEVAN SREMAC

S u m m a r y

This paper presents collection of stories about Nasradin — Moslem priest, which was written by Stevan Sremac in 1894. He used different sources — oral tradition, notes of folktales and translations from German and Bulgarian editions. After short review of translationes and folklor material published in the nineteenth century (Vuk's *Proverbs*, comic folk stories in the works of Vuk Vrčević and several collectors from Bosnia) there are analised: structure of Sremac's book, elementes of Nasradin's biografy, connections with other tipical characters, variants of oral comic stories, their connections with other oral forms and archaic layers of tradition.

UDC 821.163.41.09 Stanković B.
821.163.41-95

БОРИСАВ СТАНКОВИЋ — ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИЈЕ И МОДЕРНОСТИ

Љиљана Пешикан-Љушшановић

САЖЕТАК: Рад се бави односом књижевног дела Борисава Станковића према традиционалној култури: њеним делима — пре свега усменој поезији и предању — и невербалним моделима на којима она почива (обредима, обичајима, веровањима, представама о свету), те начинима на које се елементи традиционалне културе у Станковићевом делу односе према одликама модернизма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: обред, обичај, веровање, усмена лирика, обредна драма, модерна драма, простор тела, одећа, хронотоп

Књижевно дело Борисава Станковића, без обзира на то у коју га књижевну епоху или правац смештају његови многобројни изучаваоци — несумњиво је превратничко. Било да га посматрамо као ствараоца у чијем делу српска реалистичка проза достиже врхунац и окончава се, постајући нешто ново,[1] било као „творца нове књижевне школе" и писца који успоставља „унутрашњи додир с духовним и стилским одликама европског модернизма"[2] — Борисав Станковић битно преобликује српску приповетку, роман и драму.

Настало на размеђи традиционалног и модерног, Станковићево дело је превазишло „тесне оквире школских подела",[3] остајући „на своје-

---

[1] Јован Скерлић је Станковићевом „главном врлином" сматрао „силан, елементарно, несвесно силан лирски темперамент" (Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд 1967, 459), а Јован Деретић верује да одредница „лирски реалисти" најбоље одређује положај Б. Станковића, П. Кочића и И. Ћипика „с једне стране као следбеника реалистичке традиције, а с друге као писаца који у поступку и стилу отварају путеве модерној прози..." (Јован Деретић, *XIII. Лирски реалисти*, *Модерна, Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983, 465. Такође: Јован Деретић, *10. Позни реалисти: од регионалног ка модерном роману, III. Реалистички регионални роман /1892—1918/, Српски роман 1850—1950*, Нолит, Београд 1981, 209). Види: Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, SNL, Zagreb, 1986, 79, 87—88.

[2] Предраг Палавестра, *Расцеп у душама. Борисав Станковић, Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892—1918*, СКЗ, Београд 1986, 412. Види: Бошко Новаковић, *Симболистичка обележја прозе Бора Станковић. Старо време — ново читање*, приредио Саша Хаџи-Танчић, Градина, Ниш 1983, 19—27.

[3] Предраг Палавестра, *Нав. дело*, 414.

врстан, модеран начин — синкретично".[4] Та особена синкретичност обележила је основне тематске преокупације, композиционо-стилске одлике, значења, најопштије сагледавање света и његову транспозицију у свет Станковићевог дела. У његовим приповеткама, роману и драми обједињују се одлике реалистичке прозе са дезинтеграцијом реализма.[5]

По темама, просторном и временском структурирању своје прозе, језичком изразу, Станковић припада регионалним писцима.[6] Врање у времену пред само окончање турске власти и непосредно после ослобођења доминантни је хронотоп његове прозе, који умногоме условљава судбинске ломове са којима се суочавају његови јунаци. Овом „регионализму" битно доприносе и дијалекатска својства Станковићевог језика (особито говорног језика његових ликова) и наглашено присуство фолклора у описима обредне и обичајне праксе (празници, славе, свадбе, подушја), али и уношење делова или целих усмених песама у приповетке и, пре свега, у драму *Коштана*, која баштини многе одлике деветнаестовековног комада с певањем. Традиционални патријархални морал и наглашена носталгија за прошлим временима, за „старим данима" оличеним у прошлости града, породице и јединке — сенче укупно Станковићево стваралаштво. Истовремено, свако од наведених реалистичких својстава Станковићеве прозе бива, у извесном смислу, ресемантизовано.

Тако Врање као хронотоп добија шире и универзалније значење. Дескрипција простора града, његових сегмената, као и затворених простора — баште, куће, собе — код Станковића не функционише само као поступак којим се гради миметичка слика амбијента, *миље* који објективизује социјални статус, у који се смештају и којим се мотивишу карактери. Простор у овој прози има и снажан симболички набој, који прелази границу објективног приказивања стварности, и моћ да моделује непросторне (семантичке и вредносне) односе,[7] сажимајући „у конкретну целину" просторна и временска обележја.[8]

Бања, у коју на крају драме сватови одводе Коштану, је отеловљење социјалне и економске маргинализованости циганске заједнице, али и гранични простор, предворје смрти и *оног света*. Исто значење за Митка има *кућа*. Бања је „пуна дима, магле и паре бањске", а кућа „огњиште, пепел, дим"[9]. За Коштану и Митка одлазак у Бању/кућу има значење физичке и духовне пропасти: „Митка: (...) И од работу руке ће ти испуцав, лице ће ти поцрни, очи ће ти се исушив... Ће просиш, па ће се

---

[4] Владимир Јовичић, *Умет̄ност̄ Борисава Ст̄анковића*, СКЗ, Београд 1972, 263.

[5] Aleksandar Flaker, *Nav. delo*, 79—92.

[6] Јован Деретић (*Ист̄орија срп̄ске књижевност̄и*, 472) наглашава да је Станковић „по тематици најизразитији регионалиста међу српским реалистима".

[7] Jurij M. Lotman — Boris A. Uspenski, *Mit — ime — kultura*, preveo Novica Petković, Treći program, leto 1979, 367. Види, такође: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Nolit, Beograd 1976, 288.

[8] Mihail Bahtin, *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, redakcija prevoda Đorđije Vuković, Zlata Kocić, Nolit, Beograd 1989, 194.

[9] *Кош̄тана*, IV 108. У књизи: Борисав Станковић, *Драме*, приредио Предраг Бајчетић, Нолит, Београд 1987.

раниш!... Срце ће да ти се искида... (...) Иде, Коштана, јесен, дом, кућа, брат мој, м'гла, и гробје... Тој иде. Там ћу и ја!"[10] И један и други простор обележени су замагљењем, пригушењем облика, својеврсном регресијом у неуобличеност, у неодређено, аморфно стање, које карактерише представе о хаосу и периоду који претходи чину стварања, а у контексту обреда прелаза функционише као ознака лиминалности.[11]

Лиминалношћу су обележени и сви простори у којима живе Станковићеви *Божји људи*. Реалне границе града у овој збирци прозних фрагмената постају и границе *овог* и *оног* света. Управо простор одсликава судбинску уклетост Станковићевих божјака и функционише као онај обједињавајући елеменат који ову збирку чини блиском роману. Социјално-економска маргинализованост ликова извире из религијске лиминалности и утапа се у њу. Свети и нечисти простор границе,[12] отеловљен у конкретним просторима гробља, цркве, предграђа, порушеног града у планини, придаје људима који га насељавају улогу медијатора, посредника између света живих и света мртвих. Збирка почиње и окончава на врањанском гробљу, као прича о специфичној комуникацији живих и мртвих. У првом прозном фрагменту, *Задушница*, на гробље излазе ожалошћени, и то само жене:[13] „И заиста, на тај дан,[14] њихови, живи, долазе им. Износе им јела, пића и раздају."[15] Посредници који једу уместо мртвих су просјаци.

Гробље о летњој задушници у пуном дневном светлу и сјају долазећег лета[16] је хронотоп којим *Божји људи* отпочињу, окупљајући мање-више све просјаке чији портрети сачињавају збирку. Сахрана божјака, обликована као нараторово сећање из детињства, смешта се у позну јесен, у густи мрак и кишу.[17] И док су у *Задушници* божјаци преузимали улогу мртвих, гостећи се уместо њих, у завршном фрагменту „старе, виђеније

---

[10] *Нав. дело*, IV, 106.

[11] Види: E. M. Meletinski, *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Nolit, Beograd b. g., 209; *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, priredili Jean Chevalier — Alain Gheerbrant, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1983, 378.

[12] Види: Edmund Lič, *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, preveo s engleskog Boris Hlebec, Prosveta, Beograd 1983, 122.

[13] Ово је, несумњиво, одјек веома архаичних представа о жени као бићу са маргине, могућој видилици и посредници између два света. Види: Мирча Елијаде, *Свето и профано*, с француског превео Зоран Стојановић, предговор (*Архајски човек и мит*) Сретен Марић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1986, 130; Вяач. Вс. Иванов — В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирущие семиотические системы (Древней период)*, Академия наук СССР, Институт славяноведения, Издательство „Наука", Москва 1965, 175—178; Никита Ильич Толстој, *Језик словенске културе*, избор и поговор (*Погледи Никите И. Толстоја на словенску народну културу*) Љубинко Раденковић, превод Људмила Јоксимовић, Просвета, Ниш 1995, 101—119.

[14] На летњу задушницу која бива уочи летњег Светог Николе.

[15] *Божји људи*, 285. У књизи: Борисав Станковић, *Стари дани. Божји људи*, Сабрана дела Борисава Станковића, приредио Живорад Стојковић, књига прва, Просвета, Београд 1970.

[16] „...Онда кад почну прве трешње да зру, и кад земља онако већ увелико зелена, почне да дише новим, летњим животом" (*Исто*).

[17] „Била је јесен, и то јесен на измаку. Онда кад се не зна ни дан, ни ноћ, а увек, са свију страна само шушти и разлева се једноставна, силна киша" (*Нав. дело*, 348).

жене” опремају безименог божјака „као сваког другог човека — домаћина”,[18] чиме се, у извесном смислу, затвара сложени систем комуникације унутар заједнице — социјални, али и религијски.

Поред ове најопштије оквирне границе, која је у *Божјим људима* васпостављена опозицијама *град — гробље, живи — мрти*, унутар ове прозе успоставља се низ унутрашњих разграничења. И свет божјих људи јасно је структуриран, што се уочава управо у домену простора који Станковићеви божјаци запоседају. Сагледани са становишта грађана, оних који су у социјалној хијерархији изнада њих[19] — просјаци обликују властити свет и хијерархију која умногоме функционише као инверзија оне која постоји унутар града.

На врху тог система стоји (бар привремено) Таја, просјачки „владика”, гладан, грабљив и незасит као сама смрт. Његову позицију посредника са светом мртвих јасно оцртава ношење „пустињске робе”, одеће која је остала иза мртвих, способност да види предстојеће смрти и, пре свега, страх који побуђује.[20] Па и то што он „никога не гледа у очи”[21] функционише као сигнал те загледаности у оностранo. Када, улазећи у сексуалну везу са женом, изгуби своју видовитост и своју „кућу”, земљану колибу у центру гробља, поред клисарнице, Таја почиње да се „жив закопава”, набацујући на себе земљу, па је његова смрт више процес, својеврсно клизање преко границе на којој егзистира, него јасно оцртан тренутак: „Ко зна кад је и кога дана издануо, само тад на њега наишли и видели да је мртав.”[22]

Као посредници између живих и мртвих, ни живи ни мртви, функционишу и суманути просјаци који се увлаче у старе разграђене гробове и ноће у њима. Сви други просјаци се плаше гробља: „А опет нико од њих у само гробље, међ гробове, није као смео да уђе. Сви су бежали. Сем неких, обично суманутих, који су нарочито, лудо, страсно се завлачили по испуцаним, трулим гробовима.”[23] Такав је Манасија, „прљав, балав, осушених руку и ногу, здепаст, све прља око себе где год прође”,[24] живи *memento mori*, који побуђује свети страх заједнице и живи од тог страха.

У својеврсним концентричним круговима у односу на гробље и гробове живе остали просјаци, у самом граду, по границама града, између града и села, али увек јасно издвојени просторно и социјално. Тако Наза, избачена насиљем са свог места у градској хијерархији,[25] упорно по-

---

[18] *Нав. дело*, 349.

[19] Без обзира на то што се позиција наратора (у целини књиге) мења, варирајући између дистанцираности објективног наратора, који даје портрет просјака и његову сажету животну историју, и дубоко личног проживљавања тајанственог погребног ритуала, којим се мртви просјак симболички враћа у социјалну хијерархију града.

[20] И сами просјаци Тају дарују храном и плаше се њега. (*Нав. дело*, 301).

[21] *Нав. дело*, 302.

[22] *Нав. дело*, 307.

[23] *Нав. дело*, 291.

[24] *Нав. дело*, 292.

[25] „...Испрва она није просила, већ је служила у вароши, код неког газде. Али како је тај газда хтео да је силује, то преплашена од тога, као суманута, побегла из вароши...” (*Нав. дело*, 293).

кушава да оплемени и уљуди своје боравиште, замењујући рупу иза гробља колибом и покушавајући да живи по реду заједнице из које је одбегла, облачећи се чисто и уредно, тражећи од попа да је венча. Овај патетични покушај да се грађански ред и поредак пренесу у просјачку колибу, покривену сушеним корењем дувана, прућем, трњем и земљом, окончава се трагично — Назу зими у селу растржу пси или вуци, она ишчезава без гроба и трага. Једнако као што Вејка, „убаво, младо девојче", отерана из села ужасавајућим насиљем („Турци, да би је уграбили, све јој поубијали")[26] умире „више од страха што је сама, напољу, него од глади", кад је Таја отера из своје колибе коју је она „изнутра почистила, па однекуд набавила и судове, посуђе, те је уредила као неку кућу".[27]

Божјаци улазе и у простор града. Овде у граду они добијају и специфично значење обележја и испаштања почињеног греха: попут Парапуте, који је жива казна за стару хаџијку Ташану, знамен њеног посрнућа и испаштања због љубавне везе из младости, или попут безименог сина хаџијске породице, који оличава и разоткрива грехе предака: „И сад, због тога Бог, као казну, а без греха родитеља лако се породица не квари — дао им таквог брата с киме свет да се смеје. Те они, браћа му, цела кућа, поред све богаштине и силине, не могу у свет да изиђу као што треба, јер им он стоји као печат, жиг".[28] Па и у бризи за лудог Стевана,[29] у опремању и сахрањивању безименог божјака, у давању милостиње — огледа се вредносни систем традиционалне градске културе, сачињен као конгломерат хришћанских представа о милосрђу и љубави према ближњем[30] и рефлекса прехришћанских веровања у амбивалентну природу јединки обележених лиминалношћу, које могу функционисати као мост према оностраном,[31] па се зато са њима мора поступати са посебном пажњом.

Насупрот земљосаности становника гробља, града и поља, становници горњих граничних простора, Биљарица и ча Михаило, обележени су белином и наговештајем својеврсне чистоте и нетелесности. Иако згрчена и деформисана, „сва у крпама и дроњцима. Са исушеним, скупљеним ногама, те не може да иде, већ се вуче",[32] Биљарица је, превасходно, оцртана белим маљама које јој обрастају лице и крупним белим очима, мирисом планинског биља које доноси на продају и, пре свега, сном о расковнику, који би требало да јој врати младост какву није проживела.

---

[26] *Нав. дело*, 303.

[27] *Исто.*

[28] *Нав. дело*, 340—341.

[29] „Становао је, управо био чуван у кући хаџи-Томе. Првог и најугледнијег хаџије" (*Нав. дело*, 342).

[30] На ову специфичну толеранцију према божјацима могао је утицати и ислам својим култом милостиње. Када, пред само ослобођење, сумануги просјаци крену да терају Турке из њихових махала, ови не реагују насиљем: „И остали би Турци излазили и они би их молили, отварали им своје куће, звали да их нахране, угосте..." (*Нав. дело*, 347).

[31] Од камења које сабира луди Стеван гради се „путања која води од порте до цркве" (*Нав. дело*, 343).

[32] *Нав. дело*, 316.

Сенка белине,[33] планинска свежина и мирис биља сенче и појаву ч'а Михаила,[34] који с недрима пуним здравца силази у варош. Приповедач наглашава да „за њега нема ни границе", чиме се његова егзистенција додатно извађа из историјске свакодневице крвавих сукоба на српско-турској граници и добија призвук оностраности, готово светости. „Насмејан, блажен и бос", ч'а Михаило запоседа горњу границу људског простора, потпуну супротност поземљеном, гробљанском свету осталих просјака, али и чулном, раскалашном свету града, којем се начас приближи када му пијани варошки младићи на превару дају да попије ракију. Тада, уплашен причом о женама и сећањем на неку давну љубав, он бежи метанишући, молећи се богу и певајући о светој Петки, која „цркву гради".

И остали Станковићеви јунаци, они који нису на рубу социјалне хијерархије, често су судбински обележени управо везом са одређеним простором. Само родна кућа одговара Софкином социјалном статусу, али она је, истовремено, и једини простор који одговара њеној телесности — само у њој Софка може бити оно што јесте.[35] На плану реалистичке мотивације збивања, постепено, прикривено осипање имања и куће указује на мењање социјалног статуса породице до којег долази са падом турске власти и губитком економске моћи. Економско пропадање хаџи-Трифунових потомака повезано је, истовремено, са привидним очувањем угледа и социјалног статуса.

Својеврсна патријархализација социјалних и економских односа унутар заједнице,[36] која представља део „старог" начина живота, чини да служавка Магда потпомаже Тодору и Софку,[37] остајући и даље у наглашено потчињеном положају, који и сама свесно одржава. Магда, као и други сељаци, улази на капиџик, а не на главну капију, остаје јасно везана за доњи, кухињски део куће. Она, за разлику од Софке и Тодоре, спава обучена, спремна да „потрчи и послуша". Овим избегавањем непосредног додира тела и постеље Магда потенцира дистанцу која постоји између ње и хаџијске куће, као што чине и „њени" сељаци када дођу да честитају празник: „После са муком су се пењали горе код матере и,

---

[33] Беле маље, као траг дуге патње, саможтрвовања и чистоте, сенче и лица Софкине свекрве Стане и тетка-Злате.

[34] „Као да се од њега ширио онај планински, чист, на мајчину душицу мирис" (*Нав. дело*, 332).

[35] Већ први додир с простором свекрове / мужевљеве куће наговештава Софкино будуће страдање. Покушај да се сирови и сурови свет Маркове куће упитоми и умекша само привидно укида супротност њене меке, чулне, рафиниране телесности и разграђене куће, која Софки-невести личи на разбојничко табориште и која за њу трајно остаје простор изгнанства, несреће, место на којем се безнадно чека смрт. (Види: Новица Петковић: *Два српска роамана. Студије о „Нечистој крви" и „Сеобама"*, Народна књига, Београд 1988, 108—110.)

[36] Магда Тодору ословљава са „стринке" и „снашке", а Софку зове по имену: „Софке, мори".

[37] Исто чине и њихови некадашњи кметови: „Више је изгледало да је то од њихових сељака, чивчија, као неки поклон и дар, него ли наполица" (Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Сабрана дела Борисава Станковића, приредио Живорад Стојковић, књига трећа, Просвета, Београд 1970, 34).

још са већим нестрпљењем, тамо у соби, не седајући већ клечећи на крају, до зида, а ногама одгурнувши ћилим да га не би упрљали, чекали да се сврши послуживање, разговор, па да се опет поврате у кујну...”[38] У очима бивших чипчија ефенди-Митина кућа, као метафора породице и као простор, трајно задржава део оне моћи и величине коју је почела да губи још у доба његових дедова.

Истина, осипање имања дотиче и кућу, продаје се горњи део баште, а подрум издаје бившем слуги Тонету, ћерамиде на крову пропадају, танки пешкири којима се застиру зидови горње собе чађаве, а „спаваће хаљине”, споља још раскошне и господске, старе и овештавају, умногоме сличне оном привидном, лажном сјају ефенди-Митине одеће.[39] Ипак и таква, пропадањем начета, кућа је отеловљени остатак старе моћи, предмет поноса и — поред Софке — једино добро које породица још увек поседује. Кућа и Софка изазивају понос и дивљење, али, управо због тога, оне се могу продати, могу се разменити за илузију опстанка и истрајавања старог господства, које је своје историјске, економске и социјалне претпоставке давно изгубило. У једном часу — када Софка нове ћерамиде на крову сагледа као комаде властитог меса — кућа се, симболички и буквално, на час претвара у кумира који прождире живот, једнако као што се Софка срозава до предмета који се може продати и разменити да би се илузија о кући хаџи-Трифунових и сама кућа као објект одржали.

Утуткани, претрпани, тамни и утишани екстеријери богатог хаџијског дома и у *Коштани* функционишу на плану реалистичке мотивације ликова који им припадају, указујући на социјалну и економску моћ, али, истовремено, постају простор заточења и неслободе. Зато Стојан само привидно Коштани нуди спас. У њиховом последњем сусрету, у речима: „Само ја и ти! Нико више!”[40] — поново се исказује љубавничка самодовољност из прве песме коју му у драми пева Коштана:

Славуј-пиле, не пој рано,
Не буди ми господара;
Сама сам га успавала,
Сама ћу га пробудити,

али сада као наговештај спутаности. Коштана зна да идиличне пролећне баште у стварности нема: „Зар да не мрднем, из собе да не изађем, већ само ту да седим, ћутим, гледам месечину...”[41] Разложност овог њеног

---

[38] *Нав. дело*, 79.

[39] „Истина душеци су били скупоцени, тешки, од саме вуне, али стари, и поред најновијег, најопранијег чаршава, којим су опшивени, није могло а да се не осећа онај вањ старих, толико пута крпљених, прешиваних а никад нерастресиваних спаваћих хаљина. И ваљда услед свакидашње употребе и стајања на једном истом месту, били су готово упленсивели. Такви исти су били и јастуци, чупавци, дугачки, али са грудвама. Такође и јоргани са првобитном свиленом поставом, тешки, топли, јер су били од чистог памука, али и танки, проређени” (*Нав. дело*, 72—73).

[40] *Коштана*, IV, 104.

[41] *Исто.*

страха од хаџијске куће потврђују судбине свих чланова Хаџи-Томине породице, и то не само егзистенцијална спутаност жена — Стане и Кате — која би могла бити условљена патријархалном породичном хијерархијом него и положај мушкараца, чувара поретка, Стојана и Хаџи-Томе. Богатство куће, оличено у ћилимима, раскошним резбаријама, тишини и пригушеном светлу,[42] гуши и виталност и нагонске импулсе својих станара.

Једнако као што кућа покојног мужа за Аницу (*Покојникова жена*) постаје тамница, за чије се прозорске решетке хвата у страху од покојника. Ова кућа после мужевљеве смрти све више бива пуст, туђ и хладан простор, који симболизује судбинску везаност младе удовице за мртваца, непосредну близину смрти коју она слути кад се плаши да дубље зарије прст у трошну, црну земљу мужевљевог гроба „бојећи се као да не напипа, додирне труло, човечје тело".[43]

Место које Станковићеви јунаци заузимају у простору опредмећује низ непросторних односа и категорија. Када тетка Злата (у истоименој приповеци), пославши сина на занат, крене средином улице,[44] то не функционише само као маркирање новог социјалног статуса" него и као опредмећење суштинског ослобођења и препорода лика. Њено место у простору града се мења, означавајући промену у социјалном статусу. Поставши *мајка* и *тетка*, Злата напушта статус *удовице*, а тиме се, истовремено, суштински преобликује и хронотоп њеног тела.[45] Удовица се мора устезати и спутавати зато што је као млада жена без мужа могући предмет, али и извор пожуде. Мајка је „чиста", њена телесност је укинута преласком јасно оцртане временске границе коју означава синовљево сазревање, његов одлазак на занат.

Насупрот тетка-Злати, Аница у страху пролази кроз детаљно побројане градске топосе, а тим развијеним сегментирањем простора (њиве, срушени мост Оџинка, Итина касапница, капије, капиџици, куће, ужарске радње, турске куће са капцима на прозорима, чаршија закрчена светом) оцртавају се њен страх и осећање угрожености, субјективни доживљај опасног, туђег света, широког, отвореног простора који раздваја гробље и кућу.

Софка није само главни лик *Нечисте крви*; она је значењска, временска и просторна оса романа и сва збивања, из прошлости, садашњости, па и она која се слуте у будућности, сажимају се и опредмећују

---

[42] „По ћилиму игра *клонуо* сунчев зрак" (*Нав. дело*, I, 71 — подвукла Љ. П. Љ.)

[43] *Покојникова жена*, 196. У књизи: Борисав Станковић, *Стари дани. Божји људи*.

[44] „И када пође, осети мрак, осети се како први пут у животу иде сама, без слуге, без фењера, од среће и радости сва се исправи, ноздрве јој се раширише" (*Тетка Злата*, 196). У књизи: Борисав Станковић, *Из мога краја. Приповетке 1898—1924*, Сабрана дела Борисава Станковића, приредио Живорад Стојковић, књига друга, Просвета, Београд 1970.

[45] Да људско тело може функционисати као хронотоп — сложени, вишезначни простор условљен протоком времена (колективног и индивидуалног) који битно мења његово значење — у највећој мери је освестила модерна театрологија и позоришна пракса, у којој је једно од основних питања „kako ostvariti prostorne ili odevne oblike koji se, zajedno s dramskom radnjom, preobražavaju u usmerena značenja scenografskog prostora i kostimski izraženog vremena" (Milenko Misailović, *Dramaturgija kostimografije*, Sterijino pozorje — Dnevnik, Novi Sad 1990, 185).

управо у њеном телу, схваћеном као простор.[46] Детаљним описима појединих делова Софкиног тела — лица, прсију, струка, кукова и бедара, целог једног чулног, живог, уздрхталог света, од ножних прстију који се упијају у мекоћу ћилима до потиљка осенченог тешком косом — остварује се специфична сугестија величине, присутности, значаја, више но што се даје развијен реалистички портрет. Ово тело, са својом раскошном, однегованом лепотом, али и са својим пароксизмом страсти, израста из мутних наслага прошлости,[47] а Софка, у последњем поглављу романа, слути[48] да ће се и у Марковој лози поновити њена лепота и њена несрећа: „И ко зна, нека њена чукунунука, која ће се можда звати и Софком, биће сигурно онако лепа, бујна, као што она беше, а овако ће и свршити, овако ће за све њих платити главом и њу, Софку, бабу своју, проклињати и кости јој у гробу на миру не остављати.”[49]

Судбина Станковићевих јунака умногоме је условљена управо њиховом телесношћу и одражава се у њој. Посебан значај у обликовању односа лика са светом и према свету има у овој прози и својеврсно драматизовање и динамизовање односа тела и одеће, који повремено прераста у опредмећење низа стега које заједница намеће јединки, али и оних које јединка сама прихвата као суштински део своје егзистенције и свог поимања света. Одећа се обликује у широком распону: од сагласја и склада са телом, преко медијума у којем се оспољавају унутрашња проживљавања, до својеврсне тамнице тела, која га спутава и потискује.[50]

Одећа, у домену реалистичке нарације, може обележавати социјалну деградацију или напредовање, као и промену средине. Степен социјалне и економске маргинализованости божијих људи обележен је начином на који се облаче или одбацивањем одеће. За разлику од Назе, чији се просјачки статус огледа само у босим ногама,[51] Љуба иде „готово го, у некој дугачкој пртеној кошуљи” и одбија да носи одећу. Неспособност Софкине свекрве, Стане, да се прилагоди новој, градској средини и култури најнепосредније је оличена неприхватањем градске ношње и задржавањем дуге ланене кошуље и сукнене футе, које је обележавају као сељанку, странкињу у варошком свету. Па и када се за свадбу обуче у нову варошку одећу „опажало се да је силом, јер је све на њој било тако широко и згужвано”.[52]

---

[46] Новица Петковић наглашава да је „код Станковића телесна страна ликова значајнија него код многих наших старијих писаца”, те да: „Тело Софкино (...) у роману тако често усмерава читаочеву перцепцију (тактилну, просторну, визуелну и акустичку, рецимо) да се то при тумачењу мора узети у обзир” (Новица Петковић, *Нав. дело*, 31).

[47] „Толико умоболних, узетих, толико рађање деце са отвореним ранама, умирање у најбољим годинама, вечито долажење чувених ећима, лекара, бабица, толико бајање, посипање разним водама, вођење код врачара по развалинама, по записима и другим лековитим местима по околини!” (*Нечиста крв*, 22).

[48] Можда би прецизније било рећи да она то зна: „Све јој је било тако јасно. Све се, исто као некада, и сада понавља” (*Нав. дело*, 260).

[49] *Исто.*

[50] Тодора тако чврсто притеже шамију када крене на гробље да јој на лицу и врату остају модрице (*Нав. дело*, 72).

[51] Увек је била опрана, искрпљена и лепо повезана” (*Божији људи*, 294).

[52] *Нечиста крв*, 192.

Насупрот овоме, привремено уздизање Назине кћери Софке (у приповеци *Наза*) из положаја чипчијке, полусељанке која живи у колиби на периферији, отпочиње и обележава се различитим одевањем мајке и кћерке. Наза, вођена мајчинском љубављу и поносом, кћер одева „варошки, а не као себе сељачки", радећи данонећно како би одржала ову разлику.[53] Када, привучен њеном лепотом, газда-Арса узме Софку за служавку, обећавши да ће је удати за варошанина, ова разлика се даље повећава. Софка расте, пролепшава се, облачи се богато и укусно, што је посебно наглашено контрастом са мајчином изношеном одећом: „Чак, Наза да би Софка од ње што више одскочила, уздигла се, одевала се је тако јадно, просто, сељачки. (...) А најрадије је волела да носи старе Софкине минтане, јелеке, да то крпи, и носи, носи, док и гајтан на њима не иструли..."[54] То Назино имплицитно одрицање од властитог мајчинства, које треба да омогући Софкину добру удају и даљи социјални успон, окончава се срамотом и падом. Трудна, истерана из газдине куће, Софка се враћа у влагу и беду мајчине колибе да би ту скончала испод камења којим мајка покушава да прекине њену нежељену трудноћу.

Одећа у Станковићевој прози сажето и прецизно маркира социјални статус, узраст и порекло онога ко је носи, попут белих чарапа и плитких ципела које у *Нечистој крви* носе мушкарци из хаџијских породица, или грубог сукна и широких кожних појасева које носе скоро досељени сељаци. Софка у првом сусрету са новом породицом осећа „како јој уста додирују њихне тврде чворновате руке, како је њихни бркови, браде, косе додирују по лицу и како је кроз њене шалваре, јелеке од свиле често боду круте длакасте хаљине њихне".[55] У овом непосредном супротстављању Софкине меке, танане, луксузне, са пажњом израђене одеће, која наглашава и открива лепоту тела, и грубе, чврсте, оштре, длакаве сеоске ношње, начињене од природних, мало прерађених материјала (вуне, лана, конопље, кострети, коже), која пуца и ломи се при кретању и подсећа на оклоп чија је једина сврха да тело покрије и заштити[56] — симболизује се додир двеју битно различитих култура: градске, рафиниране, високо еротизоване, окренуте уживању у лепоти, обликоване уз одређени уплив ислама и оријента, и сеоске, пчињске, опстанку окренуте, сурове, непрерађене, сирове. Као најтежу увреду зету сељаку и његовој породици ефенди Мита користи метафору *керпичи*,[57] истичући тиме управо сировост, блискост земљи и природи, суштинску некултивисаност сељака, а и сам Станковић придаје несумњиво негативну конотацију придевима *сиров* и *пресан*. Тако се слика „садашњице" у

---

[53] „Ако дође нова басма, неке нове шамије, Наза би дан и ноћ радила, трчала, па и на вересију узела би, само да њена Софка то понесе" (*Наза*, 52. У књизи: Борисав Станковић, *Из моја краја. Приповетке 1898—1924*).

[54] *Нав. дело*, 54.

[55] *Нечиста крв*, 204.

[56] И сви са великим, зимским шубарама, у кратким чакширама, сигурно кројеним и шивеним кад су се они женили, и зато су им једва до кукова допирале. Али зато опет од кукова до пазуха сви у кожним, богатим, изрецканим и окићеним силавима, с јатаганима, разним кратким пушкама, ножевима и око себе обешеним камџијама" (*Нав. дело*, 198).

[57] Керпич/ћерпич је сирова, непечена, на сунцу сушена цигла.

Старим данима сажима узвиком: „Све је ово тако сирово, масно!”,[58] а Софка силазећи у доњи крај вароши осећа „вањ од балеге, ђубришта, помешан с мирисом на пресно: млеко, сирове и пластове суве кудеље”.[59]

Поред социјалне и културне припадности, одећа у Станковићевој прози често открива и дели судбину свога носиоца. Ефенди-Митино материјално, физичко и морално пропадање, али и његову спремност да учини све како би одложио и прикрио од света своју пропаст, не осликава само оно поцепано, прљаво, устајало наличје минтана него и специфични присилни гест — чишћење и исправљање угужваних чакшира, које се понавља у три за Софку судбоносна наврата. Први пут кад га Софка среће после вишегодишњег одсуствовања: „Тако је мирно ишао једнако чистећи и исправљајући своје угужване чакшире од седења у колима, као да је свакидашњи, обичан његов долазак кући, као да је тек данас послом изашао па се сад враћа.”[60] Насупрот Софкином узбуђењу, ефенди Мита „једнако чистећи се” загледа кућу и предмете око ње као да се поново уверава у њихово постојање. Други пут, када види Софку и Томчу заједно у рашчишћеном дворишту са окреченом и „удешеном” кућом, он гушећи јарост „поче једнако чистити чакшире и ципеле, што их је тобож упрљао идући преко капије и њиховог дворишта”.[61] Најзад, бежећи са кесама новца који је коначно добио за своју јединицу, „да се не би приметило да бежи, једнако се око себе загледао, тобож исправљајући своје угужване чакшире”.[62]

У сва три случаја ово је гест који треба да у очима посматрача умањи значај онога што ефенди Мита стварно чини: после вишегодишњег одсуствовања и очинске небриге, долази да би Софку продао непримереним просцима; осећа завист и револт што су Софка и Томча „почели да живе”;[63] и, коначно, узима новац који му је обећан за кћер, разарајући тиме неопозиво и до краја онај зачетак породичне среће који је она, упркос свему, успела да изгради. Чишћење, овако гледано, добија значење пилатовског геста, отресања од очинских обавеза, од судбине жртвоване кћери и могуће одговорности за њу. Наизглед безначајан гест читаоцу открива потпуну саможивост ефенди-Митину. На њега „не сме ни трун да падне” и он је спреман да уради било шта како би се спасао од беде и губитка социјалног статуса, само ако то може, колико-толико, прикрити пред очима света.

Овде, истовремено, кулминира она интровертност, самозаокупљеност, која још од хаџи-Трифуновог времена обележава животе његових потомака. Окретање тајним задовољствима и пороцима, увек у друштву туђина,[64] доводи до тога да они почињу да живе „неким ’њиховим животом’ ”, скривеним од очију света. Тамо где се ради и привређује „ниг-

---

58 *Стари дани*, 156. У књизи: Борисав Станковић, *Божји људи. Стари дани.*
59 *Нечиста крв*, 191.
60 *Нав. дело*, 89.
61 *Нав. дело*, 249.
62 *Нав. дело*, 252.
63 *Нав. дело*, 249.
64 „...чувених Грка, Цинцара и првих бегова, Турака” (*Нав. дело*, 16).

де их није било", ни у магазама, ни на читлуцима, „јер и њихов се сав живот састојао само у раскошном ношењу одела и труду да се што дуже живи".[65] Ефенди Мита, последњи мушки потомак хаџи-Трифунов, боље зна турски, грчки и арапски него српски и постаје „туђин и стран"[66] за све, па најзад и за Тодору и Софку, које живе одржавајући привид о оцу, храниоцу, домаћину, да би на крају, свака на свој начин, биле жртвоване томе привиду.

Одећа опредмећује и Софкину судбину. Пробрану одећу њеног девојаштва, невестинско рухо у којем она „спрам сунца а у облаку свиле и злата светлуца"[67] и краткотрајну раскош с почетка брачног живота — на крају романа замењује „кошуља на грудима увек набрана, скупљена и прљава".[68] Запуштена одећа прати и прерану увелост Пасиног тела (*Увела ружа*), откривајући, уз то, њену помиреност са судбином, духовни слом и пропаст младалачких нада: „Исцепана и брашљива шамија покриваше јој главу и до уста лице, прљава кошуља, искрпљен минтан и шалваре..."[69]

У својеврсном сукобу тела и одеће могу се откривати дубинска значења текста. Младожењско рухо гута Томчино дечачко тело, јасно симболизујући његову непримереност и недораслост улози младожење: „Мада је имао најскупље чохане чакшире и свилене појасеве, ипак, видело се да се у њима губи. Ни кукови, ни колена му се не виде. Џепови са колутима гајтана сасвим се изгубили у трбух и у појас и једва му вирили."[70] Истовремено, Марково колено које се „јасно и оштро" оцртава у чоханим чакширама и под грлом раскопчана одећа коју он „сигурно никад није ни закопчавао због косматости маља"[71] — јасно говоре о неугаслој мушкој снази, витализму, али и о својеврсној некултивисаној, неспутаној дивљини.

Управо по нереду одеће: „распасан, раскопчан, раздрљен и скоро подивљао (...) Појас му се распасао, чакшире спустиле, рукави се исцепали"[72] — може се наслутити да и Тома, Пасин муж (*Увела ружа*), проживљава неки свој унутрашњи расап који га гони у деструкцију, насиље и сукоб са друштвеном нормом.

Контраст удовичке црнине и белине тела у *Покојниковој жени* драматично разоткрива потиснутост Аничиних нагона, емоција, личности: „Црна јој шамија, са отпуштеним крајевима са стране, сакрила би јој бело лице, а на руци заврнуо би се рукав од кошуље са црним ојама, те би јој се видела бела, румена кожа од руке (...) Лице јој сакривено у шамији и, угрејано, окупано крупним, сочним сузама, јасно нежно одударало би

---

65 *Нав. дело*, 14. и 15.

66 *Нав. дело*, 25.

67 *Нав. дело*, 185.

68 *Нав. дело*, 264.

69 *Увела ружа*, 31. У књизи: Борисав Станковић, *Печал. Прозни радови и фрагменти из оставштине писца. Прилози — хронологија — библиографија*, Сабрана дела Борисава Станковића, приредио Живорад Стојковић, књига шеста, Просвета, Београд 1970.

70 *Нечиста крв*, 187.

71 *Нав. дело*, 124.

72 *Увела ружа*, 32.

од црнине шамијине."[73] Обичајна корота покрива, спутава, потискује телесност младе жене, намећући као примаран налог удовиштва, жаљења, везаности за покојника.

Ово детаљно описивање одеће, поготову елемената традиционалне ношње коју у Станковићево доба увелико потискује модерни, европски начин облачења, може се посматрати и као сегмент фолклора који у овој прози има вишеструку функцију: као битна допуна њеног основног хронотопа — Врања; као један од веома важних поступака у обликовању и мотивисању ликова и остваривању дубинских значења дела; и као суштински важан допринос успостављању специфичне антрополошке општости Станковићеве регионалне прозе. Свест о заступљености и значају фолклорних елемената у Станковићевом делу присутна је, иначе, још од првих критичких одзива на његово стваралаштво. Предмет испитивања били су многобројни облици везаности његовог дела за усмену књижевност и фолклор.[74]

Посебно је значајно питање функције и значења усмених лирских песама и, шире узев, фолклорних елемената у његовој *Кошшани* и оно се поставља при сваком позоришном извођењу, али и при сваком аналитичком читању ове драме. Без изналажења драмске функције музике, песме и игре, не могу се досегнути и разумети многа битна значења *Кошшане*, без обзира на то да ли је реч о књижевно-историјском или критичком тумачењу текста или о његовој сценској интерпретацији.[75] Разрешење питања функције и значења песама у *Кошшани* вероватно би допринело и превазилажењу оног парадокса по којем ово дело, у којем савремена српска драма мора тражити и наћи свој извор,[76] и није драма, или је, пак, лоша драма. Односно, драма лоше компонована, развучена, којој песме и музика дају мелодрамски старински тон, везујући је за народне комаде с певањем, у којима је популарна песма „уништила стрепњу пред неразумљивим а претећим трагичним осећањем живота, и до баналности измрвила јединство радње".[77] Па и они тумачи по којима

---

[73] *Покојникова жена*, 197.

[74] Нада Милошевић Ђорђевић, *Дело Боре Сшанковића и усмена предања, Дело Боре Сшанковића у своме и данашњем времену* (Зборник радова с научног скупа посвећеног делу Боре Станковића, који је одржан 13—15. 12. 1976, у Врању), Београд 1978, 53—60; Др Радмила Пешић, *Лирска народна песма у делу Борисава Сшанковића, Дело Боре Сшанковића у своме и данашњем времену*, 113—120; Др Владимир Бован, *Народне умошворине у делу Боре Сшанковића, Дело Боре Сшанковића у своме и данашњем времену*, 121—131; Владимир Јовичић, *Песма и певање у књижевном делу Борисава Сшанковића*, Летопис Матице српске, књ. 404, св. 5, Нови Сад, новембар 1969, 545—554; Владимир Јовичић, *Умешносш Борисава Сшанковића*, Београд 1972, поглавље *Иншонација и ришам*, одељци: *Функција песме и певања, Песма са сцене — драмска песма, Песма као исповесш*, 103—140; Владимир Јовичић, *Борисав Сшанковић*, Српски писци, Београд 1985, 245; Предраг Палавестра, *Нав. дело*, 41; Миодрад Матицки, *„Кошшана" као прозни модел двадесешог века*, Поетика српске књижевности 2, *Типови приповедања у роману и приповеци на српскохрвашском језику у првој половини XX века*, Београд — Сарајево 1989, 71—78.

[75] Опширније о овоме види: Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Функција и значење усмених лирских песама у „Кошшани" Борисава Сшанковића*, Научни састанак слависта у Вукове дане (Београд — Нови Сад, 1—6. 9. 1995), 25/1, Београд 1996, 223—230.

[76] Предраг Бајчетић, *Драмска прича*, у књизи: Бора Станковић, *Драме*, 7.

[77] Предраг Бајчетић, *Нав. дело*, 23.

песме у Коштани нису нешто „сасвим споредно”[78] често су се залагали за њихово потискивање или пак специфичну „замењивост”, попут редитеља Боре Драшковића, по којем није важно „које песме Коштана пева, него како их пева”.[79]

Насупрот оваквим становиштима, верујемо да се, управо на примеру *Коштане*, може показати суштински важна функција усмених песама у Станковићевим делима. Песмама и у песмама исказују се нека од битних значења *Коштане*, оне тамне, нагонске, често деструктивне тежње са којима се сукобљава колектив, намећући своје норме, али и болни раскол појединца — и са средином и са властитом „нечистом крвљу”.[80]

Деветнаест песама распоређено је у драми по специфичној драматургији,[81] то јест овај распоред, као и избор песама, није случајан, односно није подређен искључиво асоцијативности, жељи за сликовитошћу, или реалистичном описивању простора и времена. Својим значењима ове песме причају паралелну причу, пониру у домен подсвесног и нагонског, извлаче запретано и ступају у особени дијалог са текстом драме.

Обе песме у првом чину наглашавају чулну устрепталост и жудњу и ишчекивање љубавне среће. Првом, *Шано душо, Шано, отвори ми врата*, изоловане и затворене грађанске девојке исказују радосну слутњу о свету који чека иза врата родитељске куће. Друга, *Славуј пиле, не пој рано*, коју пева Коштана, призива и слути љубавничку самодовољност у идеализованом простору љубавне постеље и ђул-баште, у вечитом пролећу и цветању. На нивоу радње ово наговештава Коштанино појављивање — у првом чину она је присутна само посредно, кроз причу о помами коју је изазвала, и као глас који пева другу песму.

Прва и последња песма у другом чину — *Крај Вардар ми стајаше* и *Сум шетал, мори Ђурђо, по Стара Србија* — задају и оцртавају макро простор *Вардара, Старе Србије* и *Маћедоније*, што и јесте животни простор Станковићевих јунака. У песмама које следе, овај простор се преобликује у *пуст, таман* и *голем* простор људског страдања (*Јоване, сине, Јоване*); своди на жељено женско тело (*Мирјано, ој Мирјано*); на девојачко грло (*Катинку грло болело*); да би се потом слушалац нагло одвојио од тог жуђеног простора, а идеална лепотица удаљила „на далеко,... три године дана” (*Бог убио, Васке, мори, твоју стару нану*); или у егзотични хронотоп пустог турског (*Rafistinde on alma*) или такође пустог и мртвог хаџијског Врања (*Хаџи Гајка девојку удава*). Наредна песма *Дуде мори, Дуде, бело Дуде* сажима турско и каурско, и време и простор, опет у жижу женске лепоте, која израста из страсти коју побуђује. Језу због кобне мере те жудње за лепотом, због несавладиве пустоши коју она може донети, изазивајући прекорачење људског и божјег реда, оцртану у песми о братско-сестринском инцесту *Стојане, мори Стојане* — ублажава вра-

---

[78] Драгомир М. Јанковић, *Чергашки живот — Коштана — Јуришићи — Милан Стојићевић*, Српски књижевни гласник, књ. IV, бр. 4, Београд 1901, 310—317.

[79] Боро Драшковић, *Какво позориште желимо*, Сцена, Нови Сад, 3/1977, стр. 18.

[80] Види: Петар Марјановић, *Борисав Станковић: „Коштана”, Југословенски драмски писци XX века I*, Нови Сад 1985, 9—19.

[81] У првом чину су две, у другом једанаест, у трећем пет и у четвртом једна.

ћање у простор Врања (*Стојанке, бела Врањанке*), у којем се лепота рађа, опет сама — између земаљског и небеског простора, између тананог јаблана и сјајног сунца. Лепота која доле и горе, *По Србија и по Мађедонија*, у простору и времену остаје недохватна и сама.

Та недохватност лепоте, која „доба, род, старост нема",[83] и која је, управо због те недостижности, кобна и разорна — потврђује се на нивоу радње страшћу коју Коштана побуђује у Стојану, Митки и, као кулминација, хаџи-Томи. Та страст је подједнако окренута певачици и оном идеалу женствености који она осликава својим песмама. Како кулминира поетска слика недохватне женствености тако нараста и занос за певачицом: од младићске страсти Стојанове, преко Миткиног одбијања и призивања, до безнадног хаџи-Томиног измицања. Његово муцаво и грчевито опирање: „Силан глас... Али доста", „Не тако, не толико силно... Доста, доста", „Много је ово"[84] — немоћно је пред свешћу лепоте о властитој моћи и јединствености, која свој пуни израз налази управо у песми.

И пет песама у трећем чину *Коштане* говоре о недохватном, али сада о недохватном у времену, о младости, о пуном животном интензитету. Попут лепоте, и младост постаје предмет неутаживе жудње. Песме различито конкретизују ово осећање: опевајући импулсивну и осиону чулност младости, која прелази границе верског и националног и предмет своје жудње цени више од живота (*Море, врћај коња, Абдул-Ђерим аго*); сликом бистре воде која је некад текла (*Море, насред села шарена чесма течеше*); призивањем некадашњих љубави (*Три пут ти чукна на пенџер, мила даскалице*); али и непосредним изрицањем „каква је жалба за младост". При томе се непрестано преплићу, па и поистовећују, младост, љубав и лепота, бити млад, бити вољен и бити леп. Тако се на жал за младошћу природно и спонтано надовезује дуга, незадовољена љубавна чежња (*Девет година минаше, џанум*) и мрачни бекријски дерт, деструктивно окретање пићу, насиљу и бесу.

То насиље, бес, клетва, непостојање оне божије, благе речи за којом безнадно чезне Ката — својом јаловошћу и узалудношћу боји сва збивања у овом чину. „Слатка младост", љубав и лепота на час се отелове у Коштани и Коштаниној песми да би се још болније и безнадније осетила њихова недохватност.

Јалови бекријски бес коначно замире у четири стиха једине песме у четвртом чину драме (*Механџи, море механџи*), пошто се сватовац само помиње, али не наводи. Коштана је уђуткана, Полицаја прети „Ако само писне, камџијом ћу каише с леђа да јој скидам!",[85] и Миткино певање начас делује као побуна и отпор, али завршава као признање властите узалудности и судбинске предодређености пораза.

Тако се фрагментарна, у наговештајима дата лирска прича о кобној неостваривости људских жеља, о узалудности и могућој мрачној деструк-

---

[82] „Нико нас неће моћи гледати", каже Васка (*Коштана*, I, 72).
[83] *Нав. дело*, II, 88.
[84] *Нав. дело*, II, 89—90.
[85] *Нав. дело*, IV, 105.

тивности чежње — за љубављу или младошћу свеједно — преплиће и допуњава с драмском причом о празничном лудовању Врањанаца за Циганком певачицом Коштаном и о њеној присилној удаји.

Ово преплитање и повезивање остварује се у тексту драме непосредно и посредно. Непосредно се о песми као тексту говори, наглашава се исповедни карактер који она има за јунака, придају јој се речи које она иначе не садржи, са њом се ступа у дијалог којим се њена значења додатно истичу. Песма исказује оно што јунаци не могу, не смеју или не знају да искажу. *Мирјано, ој Мирјано* опредмећује тако Стојанову љубавну жудњу за Коштаном, али посредно наговештава и дубоку везаност певачице и песме — њихову судбинску преплетеност. Коштана отеловљује поетску слику, успомену, сан. Због тога она мора остати недохватна и недостижна за све и зато удаја окончава њену привлачност. Из иреалних идеализованих простора песме она удајом мора прећи у реални простор, у којем нема места за недостижни поетски идеал женскости, за предмет опште жудње, него само за обично људско биће. Песма се јавља и као део приче. Два стиха на турском довршавају портрет Миткине стварне или измаштане мртве драге.

Песмом Хаџи Тома и Митка артикулишу свој ужас пред старошћу и копњењем. За разлику од хаџи-Томе, који се јасно суочава с пролазношћу: „За мене нема више, кћери, нема”[86], Митка грца, зове „слатку младост”, исповеда свој жал и незадовољену чежњу. И он песму допуњава својом причом: „Никад ми не отвори”, „Никад гу не виде”[87], откривајући тако да старење, пролазност, тиранска породична воља нису једини корени његовог жала и да је његова неоствареност вајкадашња и дубоко укорењена, једнако као и потреба да се за њу увек оптужује неко други — отац, брат, стари Рецеп, девојчина мајка.

Специфична, парадоксална потреба Станковићевих јунака да се истовремено искажу и сакрију — у песми налази добродошлу одушку: с једне стране, осећања лирског субјекта препознају се као дубоко истинита артикулација властитих, а с друге, њихова уопштеност и стилизованост допуштају ону скровитост, прикривање и потискивање, које намећу мутни нагонски импулси.

Без песама које Коштана пева Станковићева драма била би битно сиромашнија и на нивоу ликова и на нивоу значења која се у њој могу ишчитати. Далеко од тога да уопшти и банализује поруке драме — песма је постала равноправни елемент пишчевог језика, уносећи у дело своју везу са исконским и архетипским, која се у ткиву *Кошшане* (али и у другим Станковићевим делима) наново открива у уопштеној и стилизованој песничкој слици, придајући страдању његових јунака специфичну антрополошку универзалност.

Веза са архетипским и антрополошка универзалност Станковићеве драме (и његовог дела уопште) не реализује се искључиво у односу према лирској песми и предању, иако је ту најуочљивија. Битна за схватање

---

[86] *Нав. дело*, III, 94.
[87] *Нав. дело*, III, 98.

дубинских значења и смисла *Кошшане* је транспозиција невербалних модела помоћу којих се усмена књижевност стварала,[88] и однос према традиционалној култури коју је она рефлектовала, овде превасходно обликован кроз функцију коју у драми добијају пролећни календарски обреди везани за Ускрс и Ђурђевдан.

Време збивања *Кошшане* одређено је само у односу на пишчево. Тако испод списка лица стоји: „Врање. Садашњост". Међутим, већ у уводној дидаскалији, и надаље, током целе драме, провлачи се лајтмотив празновања Ускрса. На различите начине варира се податак да „са улице допире свирка, граја",[89] песма и пуцњава. Тим празничним слављем мотивишу се и девојачка игра и раздраганост, којима драма почиње. Празновање Ускрса функционише, дакле, као реалистичка мотивација збивања у драми: централна улога коју Коштана и свирачи привремено добијају непосредно је повезана са слављем. Арса наглашава да ова инверзија реда траје док „овај празник не прође, ови — не свети, него, Боже ми опрости — луди дани",[90] те да помама за Коштаном расте управо у време празника: „Једном је протерах у Турску. И док се дуван не среди, виногради не обраше — лепо, све мирно! Али чим наступише ови празници, ове славе, ове меснице, чим се напише, одмах пређоше у Турску и доведоше је!"[91] Празновањем Ускрса мотивисан је и Хаџи-Томин долазак у град из хана: „ако један пут у години сиђем овамо, дођем да се на овај свети дан Богу помолим, у веру да уђем, с пријатељима да се видим, разговорим, одморим... да видим њих, децу, дом, кућу своју".[92]

Празник се у више наврата помиње с поштовањем, Ускрс је *свети, благи, мили, Божји, светао, срећан дан*, дан када „ни лоша мисел не пада, а камо ли слуза",[93] кад се „и гора и вода весели", и његовим исправним празновањем призива се божији благослов и беријет. Магда зато моли Хаџи-Тому да треба да прихвати част и честитање: „Седни те с тобом у кући срећа, благослов да ми заседне. Седни! Окуси! Само хлеб, со!", док га Митка опомиње: „зар не знајеш, да се не ваља, да је лоше, кад се на овакав свети и велики дан дође, па да се не седне, не окуси хлеб, со...".[94]

Овако гледано, *Кошшана* би се могла тумачити као драмска прича о ритуалној инверзији везаној за празник и поновном успостављању „нормалних" животних токова кад празник прође. Међутим, у драми се, несумњиво, отвара и један нов слој значења. Од првог помена празника, у разговору Васке и Стане на почетку драме, обликује се и нараста и свест о суштинском поремећају, о губљењу смисла и функције празника и обреда који га прате. Стана плаче, не жели да игра у башти, зато што је

---

[88] *Формулативност* (*Формулност*), у књизи: Радмила Пешић — Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, „Вук Караџић", Београд 1984, 84—85.

[89] *Кошшана* I, 71.

[90] *Нав. дело*, I, 75.

[91] *Нав. дело*, I, 76.

[92] *Нав. дело*, I, 74.

[93] *Нав. дело*, II, 82.

[94] *Нав. дело*, II, 86.

Хаџи-Томина кућа на празник празна: „Нигде никога код куће нема. Ни отац ни брат. Отац (...) љут, бесан.”[95] Већ овде се наслућује и то да би овај поремећај могао бити последица огрешења о норму — Стојан није на празник даривао сестре, није их „поновио” ни „зеленим листом”. Ово везивање ускршњег дара за симболику листа имплицира непосредну везу људског понашања и ритмова природе. Сукоб колективне норме с тежњама индивидуе, што је иначе једна од основних тематских преокупација Боре Станковића, овде се јавља као разарање основних норми обреда, а тиме и као нарушавање његове функционалности. Уместо да се односи унутар заједнице, оличене у породици, хармонизују и тиме допринесу хармонизацији општих животних и космичких токова, што доноси божји благослов и плодност „људску, скотску и земаљску” — у драми нарастају сукоби унутар породице: између родитеља и деце, супружника, браће, који се потом преносе и на шири социјални план, па се славље изврга у своју супротност: „А тамо, кажу, сада човек не сме ни да приђе. Песма, оро, пушке! Па и *крв често легне*”[96] (подвукла Љ. П. Љ.). Брат занемарује сестре, мајка и отац у више наврата куну сина, брат куне брата... Нарушавање годишњег ритма осликава се у аналогном поремећају животних токова: старији људи, домаћини, чија је животна снага на измаку (Арса каже „остарело, клекло”), покушавају да зауставе време, да врате животни ток уназад и обнове властиту младост. Драма почиње Стојановим лудовањем за Коштаном, али кулминира у Хаџи-Томином и Миткином заносу.

Хаџи Тома проклиње сина: „Синуле муње, па у чело!”, потеже пушку на њега, а потом и на Арсу, који га је спречио да пуца. Да није реч само о незадовољству непокорним сином, који крши устаљене социјалне норме, него пре свега о супарничкој љубомори — открива се кроз песму. Када му Коштана запева песму *Три пут ти чукна на пенџер*, он тражи да се име Стојан замени његовим именом: „Није то био Стојан, већ сам ја то био. Ја Хаџи Тома! За мене је она певана.”[97] Потиснута жеља да се ток времена заустави и окрене, да се присвоје животни импулси младости, јасно се изриче. Није битно различит ни мајчин однос. Ката од сина очекује да јој омогући да надокнади пропуштено: „Да мајка с тобом живот проживи, кад није с оцем ти.”[98] Она према Коштани испољава снажан ривалитет, који се више оправдава социјалним јазом између Циганке и хаџијске куће него што из њега проистиче: „Зар мајка родила, чувала, па сад мајка не ваља, а она, Циганка, добра?... (*Одлучно*): Да кунем, ох, да кунем!”[99]

Миткин и Хаџи-Томин однос према Коштани у потпуности је амбивалентан. Исувише стари да би могли отворено да искажу своју страст, обојица своја осећања проглашавају родитељском и заштитничком бригом. Митка тако каже: „Немам ја, бре, лошу премислу на њума. Татко

---

[95] *Нав. дело*, I, 73.
[96] *Нав. дело*, I, 74.
[97] *Нав. дело*, III, 94.
[98] *Нав. дело*, III, 92.
[99] *Нав. дело*, I, 78.

могу да ву биднем."[100] „...Отац да им будеш"[101] — прекорева га и Хаџи Тома. Митка Коштану ословљава са чедо и у часу када јој устима даје дукат.[102] И Хаџи Тома Коштану ословљава са „кћери", „синко" и „сине", чак и у часу када прилази да јој помирише недра. Обојица своју еротску заинтересованост представљају као натчулно дивљење песми и лепоти, али из њиховог односа према Коштани избија страст која се, иако није одиста инцестуозна, по својој непримерености и кобној разорности може поредити са инцестуозном страшћу опеваном у песми о „пустом Стојану", који хоће сестру да узме. Прича о чуми која је морила Куманово и потпуном поремећају нормалног животног ритма због инцестуозне љубави брата према сестри: „И три дана цркве затворене, три дана чаршија затворена"[103] — има паралелу у изокренутом и поремећеном времену збивања Станковићеве драме. „Свети и велики дани", када се „гора и вода (се) весели";, „светао дан", када би требало да ојача породична хармонија, претвара се у луде дане породичне неслоге, сукоба, суза. Митка тоне у мрачну пијаничку деструктивност, одриче се породице: „Никога си ја немам"[104] и брата: „Мој брат катил, мој брат крвник, мој брат — никад срећу да не види"[105], док Хаџи Тома одбацује сина јединца: „Син ми лежи болан — мртав нека је!", а с њим, у суштини, и нормалне обнављајуће животне токове.

Тај прекид животних токова наговештен је и пресушивањем воде. Тражећи песму, Хаџи Тома додаје речи којих у њој нема: „На сред села шарена чесма, *бистра вода*..."[106] Суочен са животом који неповратно измиче, он у типско одређење простора — „Море, насред села шарена чешма течаше" — уноси чежњу за исконском очишћујућом снагом воде: „Ох, камо је сада, да ми она бистра, росна, свежа капне на ово моје старо, старо већ самртно чело..."[107] Воде и буквално нема: Ћутук чесма, коју је Хаџија изградио у младости, пресушила је, извор је изгубио снагу и силину, „почео је да се меша са земљом и трулим лишћем".[108] Ова слика „поземљивања" извора и човека непосредно указује да се основна функција пролећних обреда — плодотворно обнављање природе и људске заједнице — не остварује.

Обнављање ове функције неће се постићи ни жртвом. На почетку другог чина драме Коштана пева и препричава песму о ђурђевској жртви. У контрасту са језовитошћу приче о жртвованом првенцу и атрибутима горе „голема, пуста, тамна"[109] — она се, према дидаскалијама, „радосно уноси, да што боље гледа у гору", пропиње се на прсте, да би,

---

[100] *Нав. дело*, II, 84.
[101] *Нав. дело*, II, 86.
[102] *Нав. дело*, III, 94.
[103] *Нав. дело*, II, 88.
[104] *Нав. дело*, III, 95.
[105] *Нав. дело*, III, 96.
[106] *Нав. дело*, III, 93.
[107] *Исто*.
[108] *Нав. дело*, II, 89.
[109] *Нав. дело*, II, 80.

преко зида, могла што боље да гледа. Дубоко удише и мирише."[110] Наглашена готово чулним узбуђењем и загрцнутим препричавањем, ова песма наговештава Коштанину судбину. Хаџи Тома неће убити ни Стојана ни Арсу, Арса неће убити Митку, Митка неће убити себе — нарасли сукоби ће се, бар привремено, до новог празничног лудила, разрешити жртвовањем Коштане, њеном насилном удајом, која се и експлицитно пореди са смрћу. Тако Арса каже: „Ако жива неће — мртву, па у кола и у Бању!"[111], или „Жива више — не! Мртва може!"[112], а и Миткино ређање новчића по невестином челу и лицу више личи на ритуално откупљење него на даривање невесте. После толико испеваних песама, Коштанина свадба је нема: „Све се примиче тихо, са свирком сватовца."[113] Да би колектив наставио да постоји, предмет жеље која је оголила за заједницу погубне тежње и импулсе индивидуе, мора се уништити. Циганка Коштана, биће са социјалне маргине, које не само што побуђује ове жеље него их, што је можда битније, својом песмом артикулише и исказује, мора се уклонити и ућуткати, да би се деструктивни нагони потиснули и наново потчинили норми колектива.

Међутим, жртва у Станковићевој драми није ни искупљујућа, ни очишћујућа, ни обнављајућа: смртна туга прожима звршне сцене драме, све закриљује „бања (...) пуна дима, магле и паре бањске". Не поништава се овде само један жанр, или, како Предраг Бајчетић каже, *врста* народног комада с певањем, игром и обавезном свадбом на крају, него се поништавају и традиционална култура и њена још увек жива обредност, која губи своју функционалност и смисленост, а „поништавање је увек трагичко"[114].

Поништавање смисла и функције традиционалних обреда присутно је и у другим Станковићевим делима. Почетак назадовања хаџи-Трифунове породице може се у *Нечистој крви* пратити и као низ огрешења о породичну славу. Хаџи-Трифун је предводник у „сваком народном послу"[115], „златно кандило њихове куће непрестано гори пред распелом, а велики празници и слава, док је он глава породице, обједињују и сродникe[116] и ширу заједницу: „сиротињи и људима по затворима, за време Ускрса, Божића или славе, три дана се морало слати јело и пиће".[117]

Међутим, већ хаџи-Трифунов син, рођен у невреме, „када се већ нико није ни надао да ће имати деце, а још мање сина, наследника",[118] пориче и изокреће поредак који отац успоставља и оличава. „Блед, сув и танак; више женско но мушко",[119] окружен претераном бригом и нежно-

---

[110] *Исто*.
[111] *Нав. дело*, III, 101.
[112] *Нав. дело*, III, 102.
[113] *Нав. дело*, IV, 102.
[114] Предраг Бајчетић, *Нав. дело*, 50.
[115] „Било за какву нову школу и цркву, или за какав манастир који је требало подићи, оправити; или, још горе, опасније, ако би требало крвника, насилника сменити, знало се да се зато мора њему доћи" (*Нечиста крв*, 8).
[116] „И најсиротија и најудаљенија у родбини није била заборављена" (*Нав. дело*, 10).
[117] *Нав. дело*, 8.
[118] *Нав. дело*, 10.
[119] *Нав. дело*, 12.

шћу мајке и сестара, он почиње да се дружи са Турцима, напушта бригу за „народне послове” и породицу. „Изобилан, увучен и пун раскоши живот”,[120] који почиње у кући од смрти хаџи-Трифунове, битно преобликује и славу. Уместо комуникације са светим, која хармонизује, везује и ојачава породицу и ширу заједницу, Софкини преци празнике дочекују и обележавају као кулминацију заокупљености ужицима и задовољењем чула, чиме је, и иначе, обележена њихова свакодневица, и као прилику за истицање и задовољење породичне охолости. Изобиље хране, спремање куће, кројење нове одеће, којима се дочекује кућна слава, није више израз дубоке вере и поштовања према свецу заштитнику, него, пре свега, манифестација тежње „да се живи што (...) лепше у већем изобиљу”, и жеље да се заблесну и запрепасте гости. Обесвећење славе кулминира у окупљању мушкараца у заклоњеном доњеврањском читлуку, да би се, као продужетак славског весеља, у друштву туђина (Грка и Цинцара), па и иновераца — Турака — скривени од очију света[121] одавали блуду са лепотицама Циганкама чувеним „са својих кртих, топлих тела и разблудних очију”.[122]

Овако гледано, можда назив романа *Нечиста крв*[123] не упућује на само психофизиолошко изрођавање него, у истој мери, на губитак духовне чистоте, на грех схваћен не само као „објективна кривица” него и као „религијски преступ”, чија је суштина прекид плодотворне размене са светим.[124] Дегенерација и економско пропадање породице могли би, дакле, бити не само последица биолошког изрођавања, напуштања рада и стицања и потпуног посвећивања задовољењу чула, него и нека врста божије казне због огрешења о основне религијске норме. Да је тако наговештава и прозни фрагмент из *Божијих људи* у којем се „кварење” моћне хаџијске породице и рођење суманутог детета директно приписује божијој казни за родитељске грехе: „а без греха родитеља лако се породица не квари”.[125]

Обичајно-обредна пракса, у свим својим сложеним варијететима, показује и колико је сложен концепт времена у Станковићевој прози. У домену реалистичке нарације време се обликује као историјско: опозиција „пустог туског” и „Србије слободије”, време великих социјалних ломова, пропадања чорбаџија и турског феудалног-кметског устројства и успона обогаћених сељака и чипчија. Станковићев однос према „новом времену” изразито је негативан. Приповетка *Стари дани*, у којој се овај однос готово програмски обликује, почиње контрастом између *сад* и *старих дана*. *Сад* је време после ослобођења, прилаз вароши обележавају „пола сеоске, пола варошке” куће досељеника из Турске, чија су двори-

---

[120] *Нав. дело*, 13.

[121] Свираче „наместе у другу собу, да не би могли гледати шта они раде” (*Нав. дело*, 16).

[122] *Исто*.

[123] Види: Новица Петковић, *Нав. дело*, 13—14.

[124] Веселин Чајкановић, *По греху родитељ, Студије из српске религије и фолклора 1925—1942*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књига друга, приредио Војислав Ђурић, СКЗ-БИГЗ — Просвета — Партенон М. А. М., Београд 1994, 389—410.

[125] *Божји људи*, 340—341.

шта „пуна балега и прљавих кокошака”.[126] И амбијент града обележен је оронулошћу и пропадањем: „изривена калдрма, опале чесме (...), пресушено корито”.[127] У воденицама се пече ракија, а старе турске куће, пресечене због уређења улица, „стоје као неке трупине”.[128] Овој атмосфери смрти и пропадања печат дају тела рањених и поубијаних сељака пред среском канцеларијом. Глагол *истоварена* и слика нагизданог лекара који „штапом открива рањенике”[129] — стварају утисак нељудске незаинтересованости, бездушности, одсуства блискости и топлине, чему доприноси и слика оних других сељака који, као пандан рањеницима, под багремовима „лешкаре у гомилама (...) и чекају да их позову у ’заседаније’ ”.[130] Запарложене баште и тарабе испод којих се провлаче пси луталице, непосредно асоцирају на Гогољеве описе среских вароши.

Безнадна одбојност слике кулминира описом касапница и ћевабџиница чији су прозори улепљени „парчадима меса, крвљу и убијеним мувама”.[131] Оваквом амбијенту одговарају и људи који га настањују: „испршен, црвен, натучен снагом”[132] газда Јован, који лицитира за ствари што се продају за дуг, и „највећи газда”, који (опет гогољевски изобличен) скупља отпатке и креће да посети кирџијку подводачицу.

Насупрот овом „сировом”, „масном” свету садашњице, који насељавају постварени сељаци и богаташи „што се обогатише од турске пљачке и зеленашлука”,[133] приповедач слика старо време, „оно што мирише на сув босиљак и што сада тако слатко пада. Пада и греје, греје срце...”[134]

Безосећајни, дехуманизовани, неморални свет новог доба смењује слика породичне топлине, заједништва и људске одговорности. Насупрот скоротечницима, који се богате од туђе муке, оцртавају се ликови старинских трговаца. „Поштен и чист као огледало”,[135] старински кафеџија не дозвољава да се у механи банчи и ломи. Породични односи су чврсти и неокаљани, а насупрот хладној незаинтересованости новог доба наглашава се солидарност са ближњима: „механа им за људе, а кућа за сиротињу”.[136]

Ипак, и ова светла, света, чиста слика има своје наличје. И поред све оданости „старим данима”, Станковић увиђа и њихову амбивалентност. У кругу породичне топлине и заједништва нема места за кријумчара Томчу. Он узалуд проси Пасу, коју је превео преко границе када је бежала од Арнаута: „Тај јој ујак био богат и није хтео да је да Томчи, који је превео, него моме чича Манасији.”[137] Дете-приповедач без сумње и

---

126 *Стари дани*, 154. У књизи: Борисав Станковић, *Стари дани. Божји људи*.
127 *Исто*.
128 *Исто*.
129 *Нав. дело*, 156.
130 *Нав. дело*, 155.
131 *Исто*.
132 *Исто*.
133 *Нав. дело*, 156.
134 *Исто*.
135 *Исто*.
136 *Исто*.
137 *Нав. дело*, 160.

преиспитивања прихвата и понавља оно што је чуло од одраслих. Ово његовом казивању придаје тон нехотично остварене горке ироније: „а Томча после зато чак му био и благодаран, што му је није дао, те се није оженио, није везао (као што говораше), већ и даље остао оно што је био. Сам. Без игде икога."[138] Тако се, упркос топлини и сјају кандила који обасјава приповедача, и прича о старим данима окончава сликом несреће: „ја главу не смем да дигнем, покривам је, бојим се да погледам у прозор да не видим хладну ноћ, ону мрко-гвоздену месечеву светлост, или да не чујем Томчин страшан глас, како бије Цигане и испред Томче њихово пиштање и витлање по пустој, немој чаршији..."[139]

Поред историјских промена, оличених у опозицији старог и новог времена, и годишњи и дневни ритмови, смена годишњих доба и смена дана и ноћи, често у Станковићевој прози добијају симболично значење, па се осећања, мисли и судбине јунака непосредно одражавају у годишњим и дневним менама. Тако приповетка *Наза* почиње у сумрак, у позну јесен: „ова јесен, ова мртва и влажна ноћ. Ништа се не чује, ништа се не миче, само лишће шушти и пада, па изгледа као да се нешто влажно и магличасто полако, нечујно котрља, иде, иде, долази..."[140] Овај опис наговештава будућа језива збивања и шири се на приповедачево расположење: „И руке су ми биле хладне. И у души ми је било хладно".[141] Унутар овако постављене приче о полицијској истрази због Назиног скрнављења газда-Арсиног гроба[142] одвија се основна приповест о успону, пропасти и смрти Назине кћери Софке, тесно повезана са сменом годишњих доба. Процват Софкине лепоте и нарастање Назиних нада о њеној будућности поклапају се са пролећем и летом: „Из баште мирише заленило, тамне се редови шимшира, спрам сунца се бели висока кућа, лозинка пријатно хлади и шушти, а испод капије јака дебела хладовина. Оне седе. Ћаскају. А Софка у среди њих. (...) Она је највеселија, најразговорнија."[143]

У рану јесен, „кад почне лишће да жути, да се магла рано спушта, да земља мирише на зрело и влажно",[144] Софка почиње да се мења због нежељене трудноће. Наза слути несрећу, али потискује стрепњу, приписујући је надолазећој хладноћи: „Осећала је неку језу, трзала се од свачега, било јој често, често студено, али је мислила да је то од јесени и од зиме која већ наступа и осећала се да долази."[145]

Софка се враћа у мајчину колибу „једне мочварне ноћи",[146] а и Назини покушаји да прекине њену трудноћу окончавају се у сабласној атмосфери позне јесени: „Само је киша у млазовима шуштала, текла, цу-

---

138 *Нав. дело*, 160.
139 *Нав. дело*, 168.
140 *Наза*, 45.
141 *Исто*.
142 Да би се осветила газди који јој је „изео" кћер, Наза раскопава његов неутврђени гроб и тело даје псима.
143 *Нав. дело*, 55.
144 *Нав. дело*, 56.
145 *Исто*.
146 *Нав. дело*, 57.

рила кроз кров и правила баре по кући."[147] У влази и блату колибе Наза коначно убија Софку, притиснувши је каменом и својом тежином да би изазвала абортус. Софкина смрт, која означава потпуни слом свих Назиних нада, праћена је пљуском који прераста у потоп, у поништење и уништење света: „А сем кише, друго као да ништа није било. Ни неба није било, ни ваздуха није било, већ као да се све претворило у ту кишу која је одозго ишла, текла. Изгледало је да ће се земља растопити од ње."[148] Древни мит о божијој казни и периодичној пропасти света због људских грехова[149] Станковић своди на апокалиптичну пропаст јединке опхрване туђом и властитом кривицом.

Контраст Цветине и Стојанове младалачке љубави и бракова у које су силом натерани симболизован је у приповеци *У ноћи* контрастом дана и ноћи.

Идеализована младачка љубав везује се за идилични хронотоп баште у пролеће / рано лето у пуном сјају сунца: „...Под босим ногама крши се и рони суха земља, а око њих, свуда, у недоглед, зеленило и бујност. Свеж, чист и сјајан зрак греје их, те им крв бризга у једре образе (...) Из реке душе ветрић, а из пожњевена поља, стрништа, допире песма грличина...".[150] Потпуни склад љубавника — духовни и физички — крунисан је заједничком песмом о љубавном сусрету у пролећној башти („ветар душе, ал-катмер мирише") и употпуњен самоћом и самодовољношћу.

Сусрет удате Цвете и ожењеног Стојана, којим приповетка *У ноћи* почиње, поново се одвија на њиви, када дуван зрева, али сад „у топлу тамну ноћ",[151] под „тамнорујним" небом, уз мноштво аргата који под светлом фењера раде по околним њивама, у окружју топола и врба које Цвети изгледају „као жива, људска бића".[152] Овим се наглашава присуство других људи и тиме потенцира Цветино осећање изложености и страха од откривања њене тајне младалачке љубави. Врелина летње ноћи и тамно црвени сјај неба оличавају неугаслу љубавну страст, али и стално присутан Цватин страх од божије казне и њену слутњу о могућем крвавом сукобу између њеног мужа и Стојана. Излазећи месец за занесену Цвету је, истовремено, месечина из њеног сна, која спаја љубавнике и подстиче сањарење о заједничком бегу („на месечини, загрљени, далеко, далеко!"[153]), и хладно, јасно светло које открива безизлазност њене садашњости и будућности и излаже је божијем оку и суду и инквизиторској радозналости света.

---

147 *Нав, дело*, 59.

148 *Нав. дело*, 60.

149 E. M. Meletinski, *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Nolit, Beograd b. g. 228.

Mirče Elijade, *„Kada je Izrilj bio dete…"*, *55. Pre i posle potopa, Istorija verovanja i religijskih ideja I*, prevela Biljana Lukić, Prosveta, Beograd 1991, 146.

150 *У ноћи*, 103. У књизи: Борисав Станковић, *Стари дани. Божји људи.*

151 *Нав. дело*, 99.

152 *Исто.*

153 *Нав. дело*, 104.

Као део реалистичке мотивације ликова и збивања, поред историјских ломова могу функционисати и преломне тачке животног тока појединца: рођење, свадба, смрт.

Рођење у одређеним социјалним условима битно обележава јунаке. Рођењем васпостављени социјални статус остаје практично непрекорачив, без обзира на касније економско напредовање или назадовање породице. Томча „није прилика" за Софку, он може да је купи, али не може да је добије. Рођењем васпостављена граница попут ножа раздваја Стојана и Цвету. Очувању тих граница, тог „одувек" наслеђеног стања, бива жртвована већина Станковићевих јунака. Рођењем васпостављени социјални оквири, пре свега, битно условљавају њихове брачне везе — било инсистирањем на одржавању поретка, што искључује везу међу онима који немају исти статус, било узалудним покушајем да се положај породице очува или уздигне својеврсном брачном трговином. Већина Станковићевих јунакиња функционише као залога амбиције рода или дома. Истовремено, са становишта мушкарца, ова трговина или га насилно везује за жену коју не воли[154] или укида могућност емотивног везивања за поствареno биће,[155] изазивајући — у оба случаја — гнев и деструктивно понашање.

Начин на који је описана Софкина свадба, који заузима централни део романа *Нечиста крв*, обједињује бављење свадбом као једним од најбитних тренутака у животном току јединке са преиспитивањем смисла и функционалности традиционалног обреда.

Припремање Софкине свадбе почиње у време празника, Ускрса, учесталим доласцима ефенди-Митиних гласника и Тодориним страхом од мужевљевог будућег доласка. Њена сигурност да је он „готов на свашта",[156] па и на „најгоре и најстрашније" сенчи сва будућа збивања. Ефенди-Мита долази у кућу пред поноћ, у глуво доба, кријући се од очију света: „Као што је наредио, тако је и било. Није ништа било осветљено. Сва врата у кући била су затворена..."[157] Ова замрачена кућа и затворена врата представљају потпуну инверзију обичаја везаних за углаву и просидбу, по којима су девојчина врата отворена „још с вечера".

Ујутру ефенди Мита ишчезава остављајући као једини траг мучно ћутање између Тодоре и Софке и „загушљивост, задах, дим дувански".[158] Сређивање куће пред свадбу обележено је Софкином заблудом да је ово припремање везано за продају куће. Ова заблуда, с једне стране, драматизује Софкину позицију. Она која „зна за све", сада, када је реч о њеној судбини, све погрешно схвата: „А сад, баш сад, кад се тицало њене главе, њеног живота, ту се превари!"[159] Истовремено, ова Софкина за-

---

[154] „Тек после се је видело да је другу волео. Док су му родитељи живели, ишло је све по старом и добро; али кад они помреше, као неки бес уђе у њега" (*Увела ружа*, 29).

[155] „Ње, Софке, оне Софке нестајало је. После оних пара, куповине, она је Томчиним очима постајала друга, обична, нека ствар, која се, као свака ствар, може новцем купити" (*Нечиста крв*, 251).

[156] *Нав. дело*, 87.

[157] *Нав. дело*, 88.

[158] *Нав. дело*, 91.

[159] *Нав. дело*, 106.

блуда уноси у причу као битан елеменат вишеструко понављање слутње о продаји. Због ње је први сусрет са Марком сусрет са купцем — што се на дубинском плану значења показује као тачно, без обзира на то што предмет продаје и куповине није кућа него сама Софка.

Први Марков долазак у ефенди-Митину кућу, прво виђење са Софком, збива се на празник, на други дан Духова (Тројице), који се традиционално светкују као изузетно важан предачки, подушни празник.[160] Даљи ток свадбе, превасходно онај најсугестивнији сегмент приповедања остварен Софкиним преживљавањем дочараним као сложена композиција чулних утисака — визуелних, тактилних, аудитивних, олифакторних — сугерише својеврсно стапање свадбе и сахране. Просац долази двоструко сакривен, Софкином заблудом да је реч о купцу и мраком у којем се не разазнаје, а бива дочекан без радости туђим, из Тонетових бачви украденим вином.[161]

Софкина спознаја да није реч о продаји куће него о њеној удаји поново је везана за дубоку ноћ, глуво доба поноћи, када она чује, не разазнавајући о чему је реч, свађу између оца и мајке. Тодорин ужас[162] прераста у Софкин, кад она, из наредбе да оде код тетке, схвати да је испрошена. Тепсије, као „велике крваве очи"[163] прождиру све око Софке, покрећући болни грч који се креће њеним телом као јасан, неопозив предосећај несреће и пропасти.

Иако обред потом почиње да се одвија „како треба", са отвореном капијом, призивањем гостију, посредним саопштавањем невести ко је будући младожења — Софкин доживљај је тако снажан и тако недвосмислен да преобража свадбу, која би требало да буде афирмација живота, у застрашујући погребни ритуал. „Мрак... самоћа... мртво падање воде са чесме",[164] свеће које горе у кући „као да је она умрла, одавно је сахранили и већ заборавили",[165] мутно светло фењера, „мраком притиснута" ноћ без гласа, допуњавају се „отужним, бљутавим задахом"[166] који испуњава Софкину нутрину.

Управо ти мириси које Софка осећа кроз даљи ток свадбе представљају својеврсну инверзију свега што би свадба требало да буде. То су задах неопраности, устајалости; хладноћа и влага која бије испод миндерлука у хамаму; кућа која, окићена сватовским венцем, „замириса на нешто покојно, мртвачко";[167] смрад просутог јела и пића; „оквашен, угашен дим, који је већ мирисао на ђубре";[168] венац који одлазећу невесту

---

[160] Миле Недељковић, *Тројице (Духови), Годишњи обичаји код Срба*, Вук Караџић, Београд 1990, 244—245.

[161] Вино за празник купила је и донела Магда. Када види да ће оно понестати, она почиње да се увлачи у изнајмљени подрум и поткрада вино.

[162] „Мати јој се појави на степеницама са руком на челу, преко очију, а уста јој и цело лице било готово унакажено, толико искривљено од ужаса" (*Нав. дело*, 107).

[163] *Исто*.

[164] *Нав. дело*, 112.

[165] *Нав. дело*, 113.

[166] *Нав. дело*, 118.

[167] *Нав. дело*, 161.

[168] *Нав. дело*, 182.

запахњује „загушљивим мирисом на тамјан и свеће”...[169] Као кулминација делују мириси цркве: „најважније са највећом моћи изцељења и чудотворства” иконе гуше Софку мирисом „на црвоточину, буђу, тамјан и покапане свеће”,[170] а поплочани под цркве је „са влажном, трулом прашином, хладно обухватао и пунио језом”.[171] Тај преовлађујући мирис смрти, „мртва” „хладна”, „стара” плаштаница, и клизање ознојене дечје руке младожењине из њене — као да поричу чин венчања и претварају га у погребни ритуал.

Разоткривањем Маркове жудње коначно се у потпуности пориче смисао Софкине и Томчине свадбе. Истовремено, потврђују се прве Софкине слутње. Младожење нема, а Марко је одиста купац, само што предмет трговине није кућа, „ефенди-Митин сера”, него „Софка ефенди-Митина”.

Од доласка пред младожењину капију, која стоји пред Софком „велика, тешка и јака као град”,[172] до часа када, секући алата по сапима, из куће одјаше Марко, прекидајући свадбени обред без правог окончања — поново се нижу многобројна ритуална огрешења. Уместо да одреди део имања који ће као обредни дар припасти снахи, Марко даје „све”.[173] Цепајући зубима кожу ћемера, он сасипа у воду корита злато, које „спрам светлости поче да се прелива, засењује и, као неки жив огањ, да гори и блешти”,[174] симболизујући и заслепљујући, разорни, живи пламен његове недозвољене страсти.

Тај претерани, засењујући сјај, који указује на прекорачење мере и слути несрећу која из њега мора произаћи, допуњава сама Софка — одећа, злато, свила и сјај њеног живог меса, који „у мозак бије и сече” Марка. Можда је управо та њена прекомерна лепота извор оне кривице коју Софка касније себи приписује.[175] Привидно, Софка је крива зато што је поступила према обредној норми и сишла да двори сватове. Или је, пак, њена кривица то што упркос интуитивној спознаји да свадбе, у ствари, нема, „да је она нека чувена лепотица, па одведена у кулу и тамо скривена. А ови Маркови, дању пландујући и кријући се, а ноћу склањајући се од месечине и ведрине, дуго путујући, пронашли је, и пошто кулу освојили, порушили, њу уграбили и сада са њом овде стали, да се одморе”[176] — покушава да оствари бар привид реда.

Кад у сопчету с брачним јорганом Марко напусти свако породично ословљавање („ни ’кћери’, ни ’чедо’, већ само Софке”)[177] она, „из сажаљења, да га умири, утеши, јасно, раскалашно и као предајући му се”[178] прихвата његову љубав, ограђујући се обраћањем „тато”, али узбуђена

---

169 *Нав. дело*, 184.
170 *Нав. дело*, 186.
171 *Исто*.
172 *Нав. дело*, 192.
173 *Нав. дело*, 193.
174 *Нав. дело*, 194.
175 „А сама је била крива. Знала је да не треба” (*Нав. дело*, 205).
176 *Нав. дело*, 199.
177 *Нав. дело*, 207.
178 *Нав. дело*, 208.

због његове страсти. Оно „најгоре, најцрње” што следи, јесте избој неспутаног нагонског пражњења, сировог витализма који се ослобађа као блесак, врелина, бука.[179] Свадба кулминира у оргијастичком избоју и потпуној празничној инверзији свакодневног реда: „Сви мушки претварају се у једног мушког, све женске опет у једну општу женску”.[180]

Ово ужасава Софку, пошто се она руководи властитом културном нормом, у којој се оргијастички набој древне свадбе преточио у рафинирано завођење, поигравање еротским, које чврсто остаје у оквирима социјалног реда. Тако се Софкине рођаке у току свадбеног славља поигравају посматрајући мужа као странца: „Као да ће ове ноћи бити са другима, а не са својим мужевима, тако ће бити луде. Триста ће чуда од беса и страсти чинити. И доцније, што пиће буде јаче, њихни мужеви пијанији, загрејанији и оне ће све распаљеније, све страсније бивати, као да се са тим својим мужевима, с којима су већ толику децу изродиле, тек тада први пут у животу виделе...”,[181] док се пчињска свадба одиста реализује као ослобођено сексуално општење.

Софкино тобожње предавање подстиче стварну оргијастичку кулминацију сеоске свадбе. Две културе се сударају у суштинском неразумевању и у том сукобу не може бити победника. Свадба се прекида без правог свођења младенаца, Марковим самртничким крклањем и покушајем да препузи преко прага Софкине собе, да пречује Станино цвиљење од којег „изгледа да му таванице, греде, црепови и сва кућа (...) пада на главу и бије га у теме, у мозак”.[182] У овој слици рушења оличена је цела будућа судбина Маркове куће: ту су већ наслућени његова погибија, Томчино острвљивање и пропаст и изрођавање породице.

Софкина свадба се прекида Марковом смрћу која породицу везује за гробље и подушја. Због Маркове смрти и Софкиног боловања нема ни праве посете похођана.[183] „Две и три године” пролазе тако без правог окончавања свадбеног обреда, у некој врсти привременог предаха од несреће, када се и Софки, иако „све зна” и све слути,[184] чини „како ће се на крају крајева можда све преболети, све утишати и заборавити”.[185]

Ефенди-Митина посета могла би бити начин да се „све преболи” и заборави. Он долази на празник, у недељу, и Софка „од среће претрну кад га спази”,[186] док га Стана дочекује формулативним поздравом који његовом доласку придаје свечани карактер: „О пријатељу, пшенице да

---

179 Огњеви у ноћи блеште толико „да се и сам кров кућни прозирао” (*Исто*).

180 *Нав. дело*, 211.

181 *Нав. дело*, 163.

182 *Нав. дело*, 221.

183 „У почетку од Софкиних само јој мати долазила. Али, да ли што је још био почетак, Софка још осећала онај траг мртвачев, или због нечега другога, тек, кад год би јој мати дошла, увек би се она узнемирила, плашила. А то јој мати примећивала, и зато је тек после неколико недеља” једва поново долазила, и то више света и обичаја ради, него ли што јој се мили да види Софку (*Нав. дело*, 236—237).

184 „...Била је уверена да теже, горе не може бити, али ипак, ипак ко зна, можда...” (*Нав. дело*, 237).

185 *Исто*.

186 *Нав. дело*, 248.

поспемо, праг да пресечемо, кад већ једанпут дођосте."[187] Међутим, ефенди-Мита не долази ни због реда, ни због пријатељско-породичних веза, ни због Софке, него због властитих интереса. Уместо да оконча давно започети свадбени обред и омогући Софкино пуно везивање за нову породицу, ефенди-Мита обесмишљава њену свадбу, пориче је и као социјални и као религиозни чин, сводећи је на трговачку трансакцију: „Зар да ми није обећао паре, и то какве, зар бих ја дао, не за тебе него за вас моје чедо, кћер?"[188] Множина „за вас" коју ефенди-Мита користи отвара низ питања. Значи ли она просто сељаке, „керпиче" или можда открива да је ефенди-Мита све време знао да кћер не даје само сину него и сину и оцу? Софка због очевог поступка коначно остаје између дома и рода, у безвремену и беспућу: ни „Софка ефенди-Митина" ни „снашка" и „газдарица", социјални и емотивни стожер нове породице. Њој преостаје само продужено угасло, узалудно очекивање смрти: „И ништа се не деси. Још мање смрт да дође."[189]

Свадба и начин на који се она одвија битно условљавају и мотивишу збивања и ликове и у приповеци *Покојникова жена*. У опису датом из Аничине визуре свадба не делује као свети чин везивања него пре као разуздано ноћничко окупљање: „...Сви већ су били полупијани. Завалили се. По столу исполивано вино, изглодане кости, растурен дуван. (...) И све се то Аници учини неугодно, највише што јој сви они, што јој њихово весеље не дође онако домаћинско, с неким редом, поштовањем: старији млађи. (...) Већ сви они изгледали су једнаки, равни, као нека ноћна браћа."[190] Ово обесвећење обреда, у којем се слуте обест, насиље и раскалашност, наговештава и мотивише онај дубоки стид, ужас и осећање упрљаности, који обележавају Аничин однос према свим телесним аспектима њеног брака.[191] Управо то осећање упрљаности, којег можда не би било да су свадба и свођење младенаца спроведени „с неким редом, поштовањем", не дозвољава Аници да се касније, као удовица, уда за Иту. На први поглед, ово је мотивисано аутодеструктивним поштовањем неписаног закона по којем је она трајно обавезна да поштује првог мужа, да буде „покојникова жена", али, суштински, Аничино одбијање Итине просидбе проистиче из осећања злоупотребљености и упрљаности које је обележило њен први контакт са мушкарцем.

Најзад, и у смрти се јасно задржава хијерархија — социјалне границе јасно су извучене и на гробљу, последњем боравишту Станковићевих Врањанаца. Иако у завршном тексту *Божјих људи* угледне жене из чаршије купају и опремају мртвог бескућника с поштовањем и нежношћу, у уводном тексту *Задушница* оцртава се јасна разлика између чорбаџијских гробова нагомиланих око цркве „као да желе да пробију зидове и уђу у

---

[187] *Нав. дело*, 249.
[188] *Нав. дело*, 250.
[189] *Нав. дело*, 260.
[190] *Покојникова жена*, 210.
[191] „...Она полунага, с модрицама, изломљеним телом, а и он до ње згурен, кошчат, уз њу додирује је... Осећа му дах" (*Нав. дело*, 214).

саму цркву”[192] и оних више пута прекопаваних, заборављених гробова с руба.

Газда-Арсина пратња је „сјајна”, гроб му је „убав”, смештен „међу прве газде и големаше”,[193] док девојку коју је завео закопава и обилази само мајка. Клисарица с презиром каже: „Има тамо закопану неку своју ћерку...”[194]

Рођење, свадба и смрт у Станковићевој прози, очито, рефлектују представе везане за древне обреде прелаза тако да мотивација која се преко њих успоставља није само спољашња, објективна, заснована на социо-економским факторима, него функционише и као последица могућег огрешења о обредну праксу, које Станковићеве јунаке оставља у стању својеврсне трајне лиминалности.

Ни хаџи-Тома ни Ката никад не напуштају своју свадбену поворку. Коштанина песма не може заглушити и надјачати „ону свирку кад се пође на венчање за старо и недраго”, која трајно одзвања у хаџи-Томи, а Стојанова женидба неће извести „у свет” његову мајку, „отворити кућу” и прекинути „црни живот” који она води с мужем.

Већина Станковићевих јунака стари, али не напредује, него остаје трајно везана за неке непређене животне границе, заточена у хронотопу неостварене, митизоване младости. Хаџи-Тома јадикује: „Таква је моја песма била, кад ја пођох да се венчам — да више у зелену башту не идем, месечину не гледам, драго не чекам и милујем — да младост закопам!”[195] Тако се обликује двострука егзистенција Станковићевих јунака: она уочљива, спољашња, у свакодневици („профано Време”[196]), која доноси бриге и старење, и она унутрашња кобна заточеност у лиминалном *не-времену* недовршеног обреда прелаза.[197]

Због тога нарочито празници, годишњи и животни (Божић, Ускрс, славе, свадба, задушнице), постају оне чворишне тачке у којима се Станковићеви јунаци — у колективном „светом Времену”[198] суочавају са личном неоствареношћу и заточеношћу, чиме се ослабљује, па и укида, обнављајући, васкрсавајући потенцијал празника. По тој заокупљености личним временом они се неопозиво приближавају модерном, нерелигиозном човеку, за којег је „трансљудско својство литургијског Времена недокучиво”.[199]

Раскол између свакодневице која протиче и тог властитог светог времена које се све више удаљава, измиче у прошлост — отеловљује онај унутрашњи раскол Станковићевих јунака, који је једна од основних тематских преокупација његове прозе. Тај сукоб са собом и у себи јесте

---

192 *Божји људи*, 286.

193 *Наза*, 47.

194 *Нав. дело*, 48.

195 *Коштана*, III, 93.

196 Мирче Елијаде, *Свето и профано*, 53.

197 *Нав. дело*, 135—141. Види, такође: Bojan Jovanović, *Magija srpskih obreda. Magija srpskih obreda u životnom ciklusu pojedinca. Rađanje, svadba i smrt kao rituali prelaza u tradicionalnoj kulturi Srba*, Svetovi, Novi Sad 1995.

198 Мирче Елијаде, *Свето и профано*, 53.

199 *Нав. дело*, 55.

судбина „расцепљене, удвојене личности, захваћене драмом и проклетством несклада између душе и тела, између хтења и могућности, између маштања и стварности".[200] Заједница и њени закони, обичаји, захтеви које поставља пред човека често су само утеловљење оних противречности које настају и трају унутар јединке.

Марка на прагу Софкине собе зауставља властита савест и свест о рушилачкој природи страсти коју осећа. Против тог унутрашњег гласа Марко покушава да добије спољашњу подршку: од пијанства и затворене од погледа сакривене куће, од стараца сродника који су „то" већ чинили; од саме Софке коју пита да ли их воли. Ипак, Маркова страст за Софком остаје неутажива и неостварива, не само због божјих и људских закона него, пре свега, као израз чежње да се врати оно што је у младости заувек пропуштено. Крклајући на Софкином прагу, Марко проклиње оца[201] што га је оженио као дете „када ништа није могао знати, као што никада више неће ништа ни дознати ни осетити!"[202] Рекло би се да Марка не убија Софкино одбијање, него јасна свест о неповратности и недостижности пропуштеног.

Овакав унутрашњи сукоб не окончава се трагично у свим Станковићевим делима. Осећај кривице пред првим мужем и пред вишом силом,[203] тера тетка-Злату на беспоштедно саможртвовање и сатирање послом, на мартирско испаштање које она сама себи намеће. У том потпуном физичком и духовном посвећивању добробити других — сина, брата, пасторка — она досеже и специфичну награду коју остварује мало ко од Станковићевих јунака. Први муж јој се јавља у светлости кандила, остарелој, исушеној, побелелој, да би с њим поделила радост што је подигла и одгајила сина. Одричући се личне среће и задовољења нагонских импулса, Злата досеже час пуног склада и самоостварења: „...Одозго кроз ноћ, кроз таванице, јасно и чисто поче да силази, да се лелуја над њима он, покојник, муж њен."[204]

Ипак, много чешће унутрашњи сукоб ствара болни, несавладиви расцеп који не зараста и не дозвољава јединки да живи пуним, складним, жељеним животом. Мушкарци затрпавају тај раскол пићем, насиљем, деструкцијом, а жене вену и замиру. Миткине речи упућене Коштани: „Човек је само за жал и муку здаден" могле би бити мото свих Станковићевих јунака.

Та унутрашња рањивост, „жал и мука" људске егзистенције — сагледани не само као психолошки него и као антрополошки феномен — основни су предмет Станковићевог књижевног трагања. Можда се зато повремено чини да су његови психолошки портрети „недовољно изра-

---

200 Предраг Палавестра, *Нав. дело*, 419.

201 Усплахиреност, нежност, чистота коју Станковић уткива у Станин лик, као и њен однос према Марковој родоскрвној страсти, готово сасвим искључују некадашњу везу са свекром. Инсинуације о томе више су начин да Марко оправда властите поступке пред светом и пред самим собом него стварна мотивација његових поступака.

202 *Нечиста крв*, 221.

203 Да би уштедела новац, она није обележила славу.

204 *Тетка-Злата*, 193.

ђени”.[205] У суштини, дорађено психолошко портретисање мало интересује Борисава Станковића. Његова психолошка запажања су истанчана, али његово право интересовање и највиши књижевни домети остварују се у приказивању драматичних сукоба и ломова унутар јединке и између јединке и колектива, дакле у домену живе динамике душевних превирања.

Томе је у највећој мери примерен и његов стил, који је, од првих критичких одзива до данас, био предмет многобројних оспоравања. „Згужван”, „неуравнотежен”, „сиров” — Станковићев стил, попут прецизног сеизмографа успева да бележи и региструје рањиву узбуркану нутрину његових јунака а често и самог приповедача.[206] Тако се полицијски службеник у *Нази* од ужаснутог али дистанцираног сведока по службеној дужности претвара у Назин једини ослонац и једини израз њеног трагичног искуства. Он, притом, проживљавајући бол и патњу лика и поистовећујући се с њим, почиње да задихано брза, изоставља енклитике, мења ред речи и нагомилава заменице. Ово поистовећивање, остварено особеним стилом, често и самог читаоца обухвати својом дубоком значењском и емотивном сугестивношћу. Тако гледано, у потпуности је оправдан суд Милана Кашанина о стилу Борисава Станковића: „Он је имао један стил који је савршено адекватан његовом начину осећања, а то и јесте стил.”[207]

Болни раскол који се слути и доживљава у самом средишту Станковићевог света није последица само индивидуалног психолошког склопа његових јунака, нити само њихове социјалне и економске условљености. Историјски ломови које они преживљавају условили су и општији културни расап који захвата целу заједницу. Чврсте норме традиционалне културе бивају потиснуте и губе своју функционалност и сврсисходност под притиском новог времена. Стари дани и њима припадајући систем вредности ишчезавају, остављајући заједницу која га је обликовала и повиновала му се у својеврсном вакууму, између традиционалних норми које измичу и губе функционалност и модерног поимања света које се још увек доживљава као туђе и непријатељско. „Рањави и жељни” Станковићеви јунаци, прогнани из топлине старих дана у сирови свет своје и пишчеве садашњице, ломе се између индивидуалних тежњи модерног човека и још увек живе илузије о сигурности и топлини традиционалног света. Трагично распети између високог неба и тврде земље, они су, управо по том унутрашњем лому, упркос оријенталној ношњи, обичајима, дијалекту — прави људи модерног доба и прави јунаци модерне прозе.

---

[205] Илија Ивачковић, *Божји људи Б. Станковића, О српским писцима*, приредио Миливој Ненин, Светови, Нови Сад 1998, 152.

[206] Види: Новица Петковић, *Нав. дело*, 18—22; Димитрије Вученов, *Наратор у приповетакама Боре Станковића* и *Ко прича у „Нечистој крви”, Трагом епохе*, Крушевац 1981.

[207] Милан Кашанин, *Борисав Станковић*, ЛМС, 1928, CII, књ. CCCV, бр. 1, 100—101. Види такође: Новица Петковић, *Нав. дело*, 43—55.

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović

BORISAV STANKOVIĆ — BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

S u m m a r y

The paper discusses the relation between Borisav Stanković's literary work and traditional culture — the works and non-verbal models on which the traditional culture is based (rituals, customs, beliefs, concepts about the world) — as well as how the elements of traditional culture in Stanković's work relate to the characteristics of modernism.

Painful discrepancy between the past and the present, wishes and possibilities, body and soul — which is the basic thematic and semantic preoccupation in Stanković's prose — is often expressed in the works of oral literature, primarily through lyrical poems which are quoted in their entirety or in fragments, structuring a parallel story about the internal experiences of the characters and shaping some of the deep meanings of the work. At the same time, the relation to traditional rituality and diverging from it reveals psychological and sociological breakdowns, indicates the future and motivates the destiny of Stanković's characters.

Historical breakdowns which the community goes through in Stanković's work caused a general cultural chasm. Firm norms of traditional culture were suppressed and lost their functionality and purpose under the pressure of the new time. Old days and the value system belonging to them disappeared, leaving the community which shaped the system and obeyed it in a specific vacuum, between the traditional norms which were receding and losing functionality, and modern understanding of the world which was still experienced as foreign and hostile.

UDC 821.163.41-14.09:398:[821.163.41-992.09 Božović G.
821.163.41-14.09:398:[821.163.41-3.09 Božović G.
821.163.41-95

ТРАГОВИ НАРОДНИХ ПЕСАМА У ПРОЗИ ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА

Љубомир Зуковић

САЖЕТАК: У раду се, на селективним примерима, показује жив однос Григорија Божовића, његове приповедне и путописне прозе, према традицији, епској и лирској народној поезији и вери, са акцентом на пишчевој књижевној обради.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: народне песме, проза, приповетке, путописи, традиција, гусле, књижевна обрада, вера

1.

Прилично је неизвесно колико ће Григорије Божовић још чекати на једну целовитију и вишеструко заслужену студију о свом књижевном раду, који је тесно повезан са његовим политичким и националним деловањем. Томе, наравно, мора претходити или, у најмању руку, тећи напоредо сређивање и објављивање свега онога што је изашло испод његовог пера. Стога ни овај рад неће (нити је у овом тренутку то било могуће урадити) обухватити и потпуно приказати све оно што његов наслов подразумева и што се тим поводом може казати. Зато ћу се за ову прилику задовољити, углавном, тиме да скренем пажњу на једну значајну страну Божовићеве поетике и његовог књижевног дела. Готово је невероватно колико је било разлога да званична критика о том делу скрене пажњу на појаву о којој говорим, а колико ју је она упорно прећутковала.

Григорије Божовић је рођен у Придворицама, област Ибарског Колашина, у угледној српској породици у којој се веома уважавала традиција, а, пре свега она однегована у народној песми. Зато ће он и сам нагласити да је за његов развој превасходно важно место у којем се родио. Наравно, у једнакој мери и породица у којој је васпитаван. По њему, то је био свет „однегован у десетерцу", те с разлогом истиче да „гусле у Колашину имају једног одличног представника", где је запажен и посебан начин певања уз њих, такозвани *ибарски*. Певали су се, сведочи Божовић, „сви наши циклуси", и то „у једној дивној, посебној редакцији". Ипак, најомиљеније су биле песме о ускоцима. Како је његова кућа била

„зборно место Колашинаца”, млађани Григорије је био у прилици да слуша најзнаменитије гусларе, и то не само „о годовима” него и „других обичних дана”. Њихово му се певање трајно и снажно уцепило „у сећању”. По њему, то је било време кад Колашин „духовно живи од народних песама и православља, и то”, наглашава, „оног простог православија”. Божовић, највероватније, под тим подразумева православље које је обичном човеку било блиско и разумљиво и које се складно спојило са народним обичајима и традиционалним осећањем друштва и природе. Божовић нам, онако успут, нуди и податак о томе како су у Горњем Колашину, сударајући се са песмама српске оријентације, напоредо живеле и епске песме муслиманске оријентације.

Без обзира на то што се касније упознао и са делима руских и француских реалиста, Божовић изричито наглашава да је он „сав за традицију и у традицији”. Он, додуше, себе види, када је у питању књижевна обрада те традиције, као припадника „поколења за трошак”, истичући да се унапред радује „новим прегнућима и новим путевима” оних који ће доћи и за које он *надничи.* За жаљење је што су и његове наде и његове жртве, судећи по ономе како ствари данас стоје, биле узалудне. За њега је књижевност „слика, стил и реч”, али он наглашава да је најхитније да све то буде „уравнотежено са мишљу нараштаја и оним путевима који из традиције једнога народа избијају”. Сав окренут властитом народу и његовој духовној традицији, Божовић без имало устручавања изјављује: „Национализам је за мене вера”. Он тада није ни слутио колико ће се и њему и његовом народу ова два „греха”, национализам и православна вера, обити о главу.

Он снагу и величину нашег народног песништва види у томе „што су гуслари целе наше земље као у један глас зацвилили за Косовом, за царством, што су опевали све потврдне одлике нације, забележили сваколики њен отпор и позвали будуће нараштаје да тај отпор изврше до краја. Све то у своје време, сви сложно, искрено и не лутајући: није ни било потребно да траже туђе обрасце ни угледање”. Све им је, дакле, нудила наше епска народна песма. Он свесрдно хвали и наше женске, односно лирске народне песме. У њима је, наглашава, „наша сељанка”, додуше, „иза решетака да је не би одвели на тржиште, својој чежњи, истинској и дубокој као и код најразвијеније цивилизоване жене, дала диван израз, не слабију музику, јер се осврнула на своје срце, нашла себе, нашла његова ударања и уобличила их у реч, па и певање...”

2.

Након што сам навео најбитније услове и разлоге многобројне и различите одсјаје народне поезије у делу Григорија Божовића, долази на ред тежи део посла, то јест да се ти одсјаји препознају и да се укаже на њихово непосредно присуство. То, наравно, ваља чинити селективно, јер уколико би се наводили и коментарисали и сви примери где се они јављају, морало би се, безмало, ићи од текста до текста. Другим речима,

његова проза израста из сижејне и етичке основе која, врло често, најнепосредније кореспондира са светом српске народне песме, и то поглавито епске. Зато и крећем, готово насумце, од примера *Са зелене лонце*, текста који има више одлика путописне прозе него праве приповетке. Он већ својим насловом дозива у сећање ускочко-крајишку народну епику, која је Божовића највише и привлачила пошто су му песме о распаду царства, губитку слободе и мучном робовању под Турцима сувише пуниле срце „многим јеткостима". Пасторално-идиличном сликом овога текста најпре је одјекнула лирска народна песма *Ој ђевојко, ни то право није*, а онда нас писац, као да листа какву народну песмарицу, преноси у амбијент наговештен насловом. Скуп његових земљака подсећа га неодољиво на праву зелену лонцу, „као што је некад у старину било", додуше тамо негде у Удбини и Равним Котарима. Најчешћа позорница ускочко-крајишких народних песама приказује се на тај начин што се набраја све оно чега нема на скупу код Чечевске цркве: „Не извијају се небу под облаке танке куле... нити је у ледину побијен дубински стег". Нема парипа „под бојним седлима", нема ни *бистрих џефердара*, а дружини „нису пали брци на рамена... као некад Никцу од Ровина". Нико се из дружине „не поноси токама Танковић Османа, ни ђогином буљугбаше Муја". Као што се примећује, писац је већ у своје казивање, готово неосетно, уплео три гусларска десетерца, а потом гомилу епског песничког материјала зачинио дословним навођењем шест стихова из народне песме:

С њом водио коло наоколо
Баш пред кулом Орлић Мустаф-аге;
Док не писну лијепа Хајкуна: —
„Копилане, не знали те људи,
Не гази ми чизмом на папучу,
Не дирај ми руку уз рукавије!...

Иако ничега од тога што је набројано нема на скупу код Чечевске цркве, опет писац на њему види „нешто слично" том ишчезлом епском свету, јер је и ту „беседа епске ширине и снаге; тврда је и озбиљна". Говори се пробраним језиком, „стилски", и то само „онај коме то иде од руке". Разговор се не води о беспослицама које каквим, него о „озбиљним стварима... као некад", а стихови народне песме су ту да посведоче које су то озбиљне ствари о којима озбиљни људи беседе на својим скуповима:

О земљама и о градовима,
О кулама и караулама,
О коњима и о јунацима...

На скупу код цркве у колашинском Чечеву прочеље припада старцу Јосифу Јанчићу управо зато што је врстан беседник и што је својевремено био најбољи гуслар, зато што је „сав саздан од десетерца и старине". А како и не би био кад је језик учио „из Вукове збирке", а у језику је много тога похрањено. Он на том скупу пева о Херцеговачком устанку, али најпре, и то „читав час без прекида", своје слушаоце „уводи" у тему

главне песме. Најпре помиње „како смо били силни под Немањићима”, а потом „како смо и рашта изгубили царство”. Дуго потом ређа турске зулуме, и то редовно уз коментар: „И то би им с јадом опростили, али грђе чудо започе се”. Жртвино праштање насилника подстиче на све бездушније зулуме, а то је управо оно што је срце нашега писца пунило „многим јеткостима”. Тиме је гуслар позледио многе ране, силно растурио и себе и своје слушаоце, особито оне млађе, а онда је стиховима:

Не бојте се, тићи соколићи;
Крв подиже двије земље мале,
Црну Гору и Србију драгу,
Да умоле цара московскога:
Те на Стамбол сложно ударише,

из понора безнађа и клонулости испловио заједно са својим слушаоцима. Овде су на малом простору приказане природа и улога епске народне песме, и то у свом најприроднијем амбијенту.

Путописна проза *Православно гнездо* везана је за Охрид и његове оглашене изворе, а преливена је сетом због тога што сад ту нема готово ничега од онога што народна песма чува и нуди. Више се „не беле развијене око извора трубље танкога платна”, а „нема ту више ни белиље Биљане”. Очигледно стварност пишчевог времена врло мало личи на стварност која је надахнула стварање чувене песме; зато ћемо у тој стварности узаман тражити девојку заносног изледа и блиставог имена. — „Можда је”, домишља се Божовић, „отишла у поље да као надничарка расађује пролетње расаде. А може бити да је подшишала своје бујне власи, навукла кратку сукњу и вргла на своје некад смерне, премда огњене образе, сва данашња украсна чуда, па бежи од сунца и чека вечерњи залазак...” Коначно, истиче писац, „за белење платна прво су потребни скути и рукави”, редовно уздигнути како би из нараштаја у нараштај разгоревали мушку уобразиљу и жудњу. Својим духовитим коментаром Божовић се приближава сазнању да је време стварања и епске и лирске народне поезије, чији нас свет заноси лепотом и дахом минулих времена, неумитно на измаку, а да поређење тог света са нашом опором стварношћу може деловати чак и комично. Свеједно, писац ипак није одолео а да из познате песме не наведе неколико стихова:

Винари Белограђани,
Кротко терајте ћервано
Да не ми платно згазите —
От ми је оно даровно...

Располућеност потомака оних који су својевремено *заробили себе у туђину* огледала се у много чему, а код Хамзе Вукашиновића, као уосталом и многих других, и у самом његовом имену и презимену. Зато су „људи у њему гледали чудну загонетку”. Очигледно је било „спољње турковање”, чак пренаглашено, али се у души примећивало затомљено и нешто сасвим друго, па су се многи питали: „Да ли му је криво што се

нису сви истурчили, те му се не би ничим напомињало да ово што је", или што настоји по сваку цену да буде, „није од искони", или је, пак, презирао некадашње своје сународнике што због једне, како он мисли, „слабе вере трпе и не осећају дражи охоле слободе и турскога царства"? У сваком случају, примећивало се да потискује и у себи гуши неко унутарње неспокојство и незадовољство. То што је настојао да сакрије својим наглашеним спољним презиром према раји пробудила је и открила песма коју је уз гусле певао Србин Сено Дурут. Она је чувала сећање на један лепши и достојанственији живот његових бивших сународника. Одушевљен његовим певањем, слично Одисеју који из захвалности чашћава певача Демодока са богате трпезе феачког краља Алкиноја, и Хамза, „од задовољства", сам поји вином Дурута, „молећи га да потегну *као некад наши стари*, а потом захтева да му отпева једну још *постару*", ни мање ни више него о томе „како је било на Косову", и то не онако како о томе певају муслимани, него баш онако „као што се пева у твојем селу". Хамза Дурутово певање слуша *побожно*, али кад је овај отпевао стихове како Милош стаје султану ногом под грло, побесни Селман Чибуковић и певача распали гуслама по глави, говорећи му: „Ах, влашка свињо, још има на земљи Турчина!" Хамза не само што заштити певача, него од насилника тражи „да му одмах напусти одају и прими на знање да више не могу бити пријатељи".

Хамза одавно у себи носи осећање искорењености из једног света, а сад је у великој недоумици да ли припада ономе другоме, да ли може бити оно што је веровао да је, то јест Турчин. А да ни у то више није нимало сигуран сведочи сам: „О, куку мени ако не могнем бити!" Тек тада више неће знати ни ко је, ни шта је. То је, уосталом, судбина свих оних који се одрекну онога што стварно јесу. По ономе како је сутрадан богатим поклонима испратио Дурута и његово друштво, а његов брат истог јутра, „по изгранку дивнога јесењега сунца убио Селмана Чибуковића", утисак је да се, Хамзо Вукашиновић, ипак, определио, а, можда, наставио још безнадније да лута и посрће.

Да од народне песме неке ствари нико верније не памти, сведочи и путописна проза *Село Дуф*. То село у Горњој Реци, верује Божовић, „јасно тврди гледиште да смо ми Арнаутима плаћали у крви и језику, а не они нама". Мада сви његови житељи говоре арнаутски, Божовић је ту чуо и песме о Марку Краљевићу и о Косову, и то, како примећује, „ретке по лепоти мотива". Ту његову тезу о српском пореклу Дуфљана најбоље су потврдиле народне песме које му је казивала Урмелија Соломонова. Од ње је слушао више поарнаућених српских народних песама у којима се једва сачувала тек покоја изворна реч, али кад му је на крају Урмелија отпевала и стихове:

Идит момче от града,
Мома била в ливада;
Ми заспала в ливада,
Со трава се покрила...

његовом „изненађењу није било граница”. Очима пуним суза гледао је стару Урмелију и сместа се *зарекао* да ће „свакога одмах шчепати за гркљан, ко само изусти да Горња Река није чисто српска”. Ако желимо да доспемо до неких истина које се губе у маглинама времена, ми се, сугерише Григорије Божовић, морамо бавити и једном врстом књижевно-језичке археологије, а поготову се морају уважавати жеље и налози које је народ уткивао у своје песме. Тако за песму *Расйејал се Челник Пејо од ујрина до вечери* каже да је најлепши „збирни израз о некадашњем животу дивних Рекалија и Чокалија”, али је она, истодобно, и позив и молба Београду да тај свет на прави начин разуме и да му помогне. Можда би се у том погледу могли угледати на своје суседе Арнауте, за које Божовић каже: „Непросвећени, неписмени, без књижевности, њихова је духовна храна била само самоникла песма и прича, срочена за разоноду и чешће за животно правило”.

Многа њему савремена збивања на југу Србије Божовић доживљава као наставак догађаја опеваних у народним песмама, односно као њихову песничку антиципацију. Понекад и као озледе којима у правом тренутку није посвећена пажња, па су се у међувремену на зло дале. У запису *Мала Шумадија* залаже се за ваљано разумевање стихова:

Што ми је мерак пољак да бидам
У твојено село, мори Божано!
У твојено село, на твојато њива:
Ти да је жњејеш, ја да те гледам.

А то *ваљано* разумевање, по њему, значи да се у песми не види еротика, „но једно поречко подсмевање инородној незајажљивој жељи да продре у Пореч је било као пољак, пудар, па ће после бити свега; и њива и чардака, и хатова и сејмена, и Божана и Цвета Калуша”. Најмање би било упутно овде се спорити са писцем око тога да ли у наведеним стиховима заиста има или нема еротике. Битније је од тога да он у њима проналази доказ за тврдњу да су „потурчени Арнаути осамнаестога и деветнаестога столећа извршили свој страховити јуриш на наше жупе”, а да су Поречани посве негостољубиво дочекивали те жестоке *мераклије* на њихове Божане.

Тачније, а поготову духовитије, звучи Божовићева анализа песме о тамбурашу на којег се жале три села, јер је заносним звуцима *измамио* и девојке, и невесте, па чак и младе удовице. А када га је због тога „узео на испит” кадија, овај је, „место одговора, ситно ударио по жицама, те кадија, уз узвике да му све праштa, скочио да игра по соби”, и то онако *севдалијански* да му је „чалма отишла на једну, а трамболос на другу страну”. У стиховима из записа *По Пресйи*, који су надахнути печалбарским невољама и мукама:

Не иди в туђа туђина,
Но продај коња дорија
И плати царска мирија,

Божовић види снажну везаност људи тог краја за своју родну груду.

Могло би се с много разлога казати да лирска народна песма, час као понорница, час као бистро врело које избија на површину, освежи и смекша опору стварност Божовићеве прозе. Сличну је улогу имала и у животу. С друге стране, епске песме које су славиле победе и јуначке подвиге, утицале су на то да његови сународници буду „отпорнији и храбрији". Стога је он такве песме слушао „са побожношћу као у храму", и, наравно, „са притајеним поносом". Зато се у том крају жртвовало „све за песму и причу", зато је поробљени народ, такозвана раја — „упорно клесала у душу незаборав о царству, те опет кнежевала, владала и судила". Народна песма, и српска и арнаутска, слави „узмахе свих непокорних глава ове крваве земље". То је разлог што се песми служило, за њу се гинуло, али се од ње и стрепело. Поступке многих својих јунака Божовић упоређује са поступцима познатих јунака из народних песама.

Он за предмет својих прича и путописних записа, баш као и певачи епских народних песама, узима, по правилу, оно што је својим значајем и изузетношћу то заслужило, што се као такво наметнуло памћењу не само појединцу него и колективу. За такве догађаје, односно нечије поступке, могло би се казати да су *створени* за песму и причу, да су заслужили да у њима трају, да привлаче пажњу и служе потомству за углед. А с обзиром на то да је Божовић рођен у средини где, према његовим речима, „чим ти задену леденице за појас, нагоне те да слушаш гусли, да не заборављаш Косово", да живиш и да се понашаш тако „као да је Лазар на Косову у проклињању све позаветовао божјим намастирима", онда није никакво чудо што се народна песма, а првенствено епски десетерац, у толикој мери јавља у његовој прози. Најчешће су то стихови непосредно преузети из какве прочитане или, још чешће, усменим путем усвојене народне песме, али и у његовој наративној фрази понекад само на једној страници налазимо и по неколико гусларских десетераца, којих писац, могуће, није ни свестан. У краткој причи *На конаку* има их преко двадесет, а у причи *Рако Козарац* чак двадесет и четири. Као сам аутор, тако је и свет његове прозе непрестано у матици народне песме и њених струја.

Осим гусларских десетераца у Божовићевој реченици сусрећемо и многобројне изразе, Вук би казао: *у обичај узете речи*, а они који највише држе до тога да звуче учено то би назвали *формулама* из народних песама. Тако је некога *намера намерила*, неки су дуга премишљања *на једну смислили*, и овде наступа *пошљедње вријеме*. Да се у посљедњем примеру заиста ради о изразу који се наметнуо из народне поезије види се, поред осталог, и по томе што писац екавац не мења његов ијекавски облик. Једна сестра остаје *без братске заклетве*, а једно око Стојке Сталетине вреди више но *четири царева града*; стари прота је *од стотину лета*, једноме јунаку су *броди гдегод дође води*, а једна се женска особа *у грохот насмијала*. Латини су и овде *старе варалице*, а неко се брани да није *курвино копиле*. Чести су наравно и примери где се не наводи дословно, чак се и не спомиње било која народна песма, па чак ни стих,

али се осећа њено присуство; догађај се приказује по њеном узору, јунаци поступају по угледу на јунаке епских песама. Својом моралном снагом песма зрачи иако изричито није ни поменута. А када писац неку своју личност, или само њен одређени поступак, упореди са неким јунаком из народне песме: Марком Краљевићем, мајком Јевросимом, мајком Југовића, Боланим Дојчином, од Сријема Рајком, или неким другим, онда је он своју личност обогатио свим оним особинама које поседује јунак, односно јунакиња са којом је та сличност упоређена.

Однегован у духу гусларског десетерца, Божовић је снажно и трајно опчињен моралним и јуначким *узмасима* светом наше народне епике. Ову реч *узмах* он изразито воли и најчешће је употребљава да њоме изрази човеков напор да надмаши свакодневно и обично, да досегне крајње границе својих могућности. Тиме се Божовић и његови јунаци, на известан начин, одвајају од обичног и свакодневног, од онога што може и што чини већина. Тиме је у исти мах условљена и одређена свечаност његовог приповедачког стила и језика, па, уз остало, и ти његови чести додири са стиховима народних песама. Оне су му нудиле и мере и узоре изван којих се тешко излазило, поготову у времену које је производило тако много историјских догађаја. Али, за разлику од времена у којем ми данас живимо, ти догађаји и њихови актери нису били у толиком нескладу са светом опеваним гусларским десетерцима, него су му, мање-више, били слични. Та епска десетерачка стварност била је историјски и морални међаш, па, у неку руку, и етички узор и образац; нешто чиме се и живот и текућа збивања спонтано упоређују и мере неприкосновеном мером.

Све то, дабоме, пресудно утиче на поступке Божовићевих јунака, на њихово схватање, понашање и етику. Зато он на једном месту и каже: „Намрштио се десетерац и осилио, па заповеда као Наполеон на Бородину". Од тог строгог и непоткупљивог судије много се стрепело, за његово се признање много жртвовало, а о његовом могућем сведочењу међу потомцима много бринуло. Основне норме понашања у животу *уклесане* су у десетерцу. То се веома јасно показује у причи *Необичан двобој*, у којој Панто Цемов зна да свој одговор на изазов Садри Бинака мора обавезно ускладити са нечим „што се у старину збивало". Постаје му убрзо јасно да свако мора да „ради на своме месту и у својему времену... „да се овај мегдан не тражи из просте мржње, ни што је он толико дохакао Турцима, но се жели за песму, да се поколења по том недахну за срчаније узмахе". Да, једноставно „ваља нешто тако учинити да деци остане, да појас по појасу прича". Разуме се да ситуација јуначке народне песме захтева, и чак намеће, не само одговарајући стил понашања, него и изражавања па отуда и оно Пантово: „Удри прије, да ти жао није!... Код Панта пријеваре нема... Удри, Турчине, е ти никад бити ближи неђу!" Чак и Садри Бинак, који је, изазивајући Панта на мегдан, очигледно себе преценио а противника потценио, и који нема срчаности да истраје у ономе што је сам започео, настоји да остане на висини епског морала. Неће стога пуцати Панти у леђа, јер зна да би се на тај начин осрамотио и убио „бољега од себе".

Још се једно питање, када је реч о овој теми, чини неизбежним: какав је, и колики је уметнички учинак присуства оволиког обиља поменутих и још чешће дословно наведених примера из народних песама? У каквом је то међусобном односу и сразмери? Прво што треба истаћи јесте чињеница да тога, местимично, има толико да се опасно приближава граници где, рекао би Иво Андрић, обиље почиње прелазити у сиромаштво. Друго, уметнички учинак је неупоредиво већи када се народна песма не наводи дословно, него се њено присуство и деловање осећају у поступцима и речима јунака Божовићеве прозе. Тада песма делује као скривени извор светлости који приказани догађај обасјава изнутра својим смислом и значењем. И, треће, Божовићева проза не би нимало изгубила на значају да се на неколико места уздржао од властите интерпретације неких народних песама. Неки његови закључци делују прилично натегнуто, јер им је унапред намењена улога да подупиру одређена виђења друштвено-историјских прилика, колективног менталитета, психолошких стања и реакција. А поезији не смемо наметати дужности и обавезе које су, с обзиром на њену природу, насилничке. Поезија дугује једино лепоти. Народној песми сметају ограничења било које врсте. Сам Божовић је у причи *Њен суд* исправно приметио: „Песма не воли да је привезујете за место као бојну бедевију за копље пред чадором".

Наравно, тема на коју обавезује наслов није исрпљена, али то у овој прилици није ни било могуће остварити. На почетку сам истакао који су услови неопходни за тако нешто. Због тога сам се, засад, и задовољио тиме да укажем на обим и значај присуства народних песама у књижевном делу Григорија Божовића и да назначим могуће правце проучавања те појаве, по којој његов пример није нимало усамљен. Тачније: када је у питању српска књижевност, испитивања односа писаца према различитим облицима усменог стваралаштва готово је незаобилазно.

Уместо закључка држим да је неопходно истаћи да је сасвим очигледно да југ Србије, особито неке области у њему, као што је, примера ради, родно место Григорија Божовића, Ибарски Колашин, припада оним зонама у којима се код нас најживље неговала и зато најдуже сачувала у свежем облику српска народна песма. Она је, очигледно, у датом окружењу и приликама била и најцелисходнији начин чувања имена и свести о припадности и историјском удесу нације. Представљала је најпоузданији духовни мост међу нараштајима, спајала прошлост и садашњост и обавезивала на будућност. Песма је давала снагу, обећавала славу, али и немилосрдно претила онима који се огреше о њене етичке законе и завете. Онима који су остајали верни тим законима и заветима можда је најтеже било подносити понашање својих преобраћених сународника, који су их, због властите нечисте савести, корили, да *без надања* живе и умиру, да крсту служе, а *Милошем* живе. Све је то у детињству и најранијој младости упио у своју пријемчиву и родољубиву душу Григорије Божовић. Образовање које је касније стицао само му је помогло да то на књижевно узоран начин изрази. Народне песме су најбоље очувани *знакови поред пута* којим је српски народ стигао до времена кад

Григорије Божовић живи и ствара и сасвим је природно што су одсјаји тих знакова у толикој мери присутни у његовој прози.

Григорије Божовић је, по речима Милице Јанковић, био „дубоко национални писац... чувар народног језика, народних обичаја и светиња.” Из његових текстова веје „један здрав патриотизам... који нимало није тесногруд”. Није веровао (према томе ни ценио га) космополитизму писца који „прво на уме да воли своју земљу и своју браћу”. У томе је могуће видети бар део разлога из којих су га такозвани ослободиоци прогласили кривим и пре шест деценија лишили живота. Ко истину гуди гудалом по прстима га бију, а Божовићеве судије биле су много строжије и предострожније.

Ljubomir Zuković

TRACES OF FOLK POEMS IN GRIGORIJE BOŽOVIĆ'S PROSE

S u m m a r y

With the proper examples, the paper shows a living relation of Grigorije Božović, his narrative and traveller's prose, with tradition, epic and lyrical folk poetry and faith, underlying the writer's literary elaboration of the selected traditional segments. Božović's prose grows from the very fountain of folk creativity. It is obvious that the south of Serbia, and specially Ibarski Kolašin, is the area in our region where the Serbian folk poem has been cherished for the longest period of time and preserved in the fresh form, representing the most reliable spiritual bridge between generations, linking past and present, and obliging for the future. For Božović, folk poems were the best *signs along the road*.

UDC 821.163.41-14.09 Попа V.
821.163.41-95

КОРА И *НЕПОЧИН-ПОЉЕ* ПРЕМА УСМЕНОКЊИЖЕВНОЈ ТРАДИЦИЈИ

Александра Попин

САЖЕТАК: Уочена су основна досадашња разматрања везана за однос првих двеју збирки песама Васка Попе и усменокњижевне традиције, као и песникови аутопоетски искази. Запажени су и анализирани модификовани жанровски цитати из бајки, народних приповедака, усмене поезије, као и краће усменокњижевне форме: загонетке, пословице, клетве, заклетве, псовке и бајања. Велика је повезаност ове поезије са системом народних веровања. Присутна су веровања у митолошка бића и појаве, у однос микро-космоса и макрокосмоса, у магију речи, као и нека која су интерполирана у бајке. У оквиру односа микро- и макрокосмоса налази се и веза са антропогонијом. Играма као делу усменокњижевне традиције враћен је иницијацијски карактер. Усменокњижевни и фолклорни елементи у овим збиркама могу се систематизовати. Поезија В. Попе јесте у духу модернизма времена у којем је живео и стварао, али рекреира и модификује давно конституисан уметнички и филозофски систем. Оваквим поступком песник покушава да на особен начин укаже на духовну и емотивну пустош својих савременика, као и на непресушан извор креативног, чији је корен дубоко у времену човека усменокњижевне традиције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: загонетка, веровања, митолошка бића и појаве, бајка, микрокосмос, макрокосмос, антропогонија, игре, пословице, клетве, заклетве, псовке, бајања, магија речи

I.

Педесетих година двадесетог века Васко Попа се појавио у песничком животу изазивајући велике реакције код читалаца и књижевне критике. Токови модерне поезије прекинути Другим светским ратом успостављају се на један сасвим другачији начин после Попине појаве. Површном читаоцу он је могао да личи на надреалисту, због синтетичности поетског израза, елиптичности, одсуства синтаксичке уобичајености, правописа и на први поглед аутоматског писања. Пажљивијем читаоцу,

међутим, било је јасно да је Попа песник који јесте сазревао уз надреалистичку поезију, али који је почео да ствара једну личну поетику која нити је надреалистичка нити соцреалистичка (без обзира на време у којем песник живи и ствара), а коју Миодраг Матицки касније означава као *модернистички ниво фолклоризације*.[1] Обогаћен (ако се тако може рећи) ратним искуством и дубоко загледан у људску егзистенцију космичких димензија, Васко Попа почиње да ствара поезију која би требало да, што ће касније постати потпуно јасно, освести човека и покаже му да је његова улога у космичким димензијама много мања од оне коју је он себи у свом егоцентризму доделио, и да му управо због тога прети велика опасност. Тек када се успостави равнотежа међу свим природним елементима (флора, фауна, предметност, човек), човек ће моћи да буде спокојан. Због поремећаја те равнотеже и избијају ратови, човек се заробљава у градовима, покушава да све подреди себи, а тиме заробљава заправо своју исконску суштину. Овакав начин посматрања стварности и певања о њој био је заиста нешто сасвим другачије у односу на дотадашња песничка остварења. Традиционалистички критичари осуђују ову поезију и њеног ствараоца, проглашавајући их бесмисленима и готово болеснима,[2] док они млађи, са истанчанијим осећајем, виде да је поезија Васка Попе права песничка револуција о којој ће се тек размишљати и чије ће се вредности тек откривати.[3] Другој групи припада, на првом месту, Зоран Мишић, који исте године када је изашла прва збирка Васка Попе *Кора* даје основне смернице за проучавање те поезије. Мишић означава Попину поезију као рефлексивну, *ерудитну*, елиптичну, сликовиту, комуникативну са драмским призорима. Такође констатује и следеће: „Треба истаћи и оригинални покушај коришћења изражајних средстава народних умотворина (питалица, загонетки, бајалица, клетви итд.)"; и даље: „Ових неколико наговештаја једне нове могућности богаћења песниковог израза пружају пример како се елементи 'фолклора' могу не само дословно пренети, као што је у нашој поезији био чест случај, већ

---

[1] „После првог окретања српског песништва народној поезији као изворнику (певање 'на народну' и 'с народом'), насталог у првој половини деветнаестог века под утицајем Вукових збирки народних песама, издвајају се *позноромантичарски, авангардни и модернистички* ниво фолклоризације чији су репрезентанти Јован Јовановић Змај, Растко Петровић и Васко Попа. Заједничко за ове песнике је да су се окретали фолклору у зрелој стваралачкој фази, да су правили антологијске увиде у усмено стваралаштво, тумачили га и посебно се занимали за његове митолошке основе, пре свега космичке" (Миодраг Матицки, *Три фолклоризације у српском песништву*, Песник Растко Петровић, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 1999, 95).

[2] „Јер офанзива поетског несмисла и бесмисла друге групе је систематска, тако да изгледа скоро као срачуната. (...) Је ли то враћање на већ одавно порушене и у коров зарасле позиције футуризма или надрелизма? (...) Или је то пркошење бесмислом и човеку и животу из неких тамних мотива нихилистичког постављања себе према њима? (...) А ево, рецидиви у степену тешке врућице данас и овде се јављају, као да пркосе времену и друштву које изграђује виши смисао и живота и човека, и која је сва у грчевитом напору за што дубље осмишљавање свих животних односа" (Милан Богдановић, *О поезији у једном броју Младости*, Стари и нови, 4, Просвета, Београд 1960, 138).

[3] О бури коју је у критици изазвало објављивање збирке *Кора* детаљно се може видети у *Кора Васка Попе: критике и полемике (1951—1955)*, приредио Гојко Тешић, КОВ, Вршац 1997.

и стваралачки искористити, преточити у модерне поетске облике."[4] Дакле, одмах по изласку прве збирке Васка Попе могле су се уочити смернице којих ће се песник држати и надаље у свом песничком стваралаштву, а *Кора* је представљала омотач једне структуре која ће се развијати све до последње песникове збирке. *Кора* је заједно са следећом збирком *Непочин-поље* полазна тачка за анализе целокупног Попиног дела. Сви елементи које је уочио још Зоран Мишић разграничаће се и модификовати кроз наредне збирке и постаће особености које сачињавају читаву поетику Васка Попе.

Део Попине поетике који је основа за овај рад су усменокњижевни елементи у првим двема књигама песама *Кори* и *Непочин-пољу*. О овој поетској особености писало се, као што смо видели, од објављивања првог издања прве збирке. Како је време пролазило, како се аналитичност Попиних изучавалаца изоштравала и гранала, о фолклорним елементима говорило се детаљније, систематичније. Ипак, та изучавања била су само парцијална и више у назнакама, више као смернице за нека даља и детаљнија проучавања. Ако се и обраћала пажња на детаље везане за усмену књижевност и фолклор, то је било углавном у склопу са неким другим анализама Попиног дела, ретко кад самостално. Те анализе сводиле су се на помињање тих елемената као само једне од одлика поетике Васка Попе. Када би се поједини фолклорни елементи или утицаји усмене књижевности и проучавали самостално, радило се само о једном или више сегмената, у склопу каквог рада за зборник.[5] Никада се о свим елементима који се код Попе могу уочити није говорило на један опсежнији и систематичнији начин. Уочени су различити усмени облици код Попе (тзв. жанровски цитати): загонетке, клетве, псовке, игре, веровања, елементи митског сижеа, али све је остало углавном на уочавању и парцијалној анализи.

Издвојила бих неколико проучавалаца који су се бавили проблематиком везаном за усменокњижевне елементе у поезији Васка Попе и њихово дефинисање тих веза. Тања Поповић закључује да је немогуће до краја докучити значења Попиних песама ако се нема у виду познавање жанрова из усмене књижевности и митске подлоге: „Ослањајући се на национално наслеђе, у првом реду на фолклор и старију писменост,

---

[4] Зоран Мишић, *Поезија опседнутих ведрина*, Реч и време. Разговори о поезији, Ново поколење, Београд 1953, 181—201, 199.

[5] Првенствено мислим на зборник *Поезија Васка Попе* (Институт за књижевност и уметност, Друштво Вршац лепа варош, Београд 1997). У овом зборнику о усменокњижевним елементима у поезији Васка Попе писали су Новица Петковић (*Увод у тумачење Попине поетике*), Иван В. Лалић (*Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе*), Тања Поповић (*Поетика хијазма*), Радивоје Микић (*Жанровски цитати у поезији Васка Попе*), Снежана Самарџија (*Трагом родне понорнице /Симболи поезије Васка Попе и усмена традиција/*), Љубинко Раденковић (*Вучја тема у поезији Васка Попе*), Бојан Јовић (*Неки аспекти мотива вука код Растка Петровића и Васка Попе*). У свим овим текстовима углавном се говори о појединим елементима везаним за усмену традицију. Искључиво о овим елементима пишу само три последње наведена аутора. За нашу анализу (збирке *Кора* и *Непочин-поље*) релевантан је само текст С. Самарџије. Међутим, с обзиром на то да је у свом раду исцрпла проблем којим се бавила (веза између камена и душа покојника у веровањима усмене традиције), ја се у свом раду нећу бавити том темом.

Васко Попа увек бира оне слике, метафоре, мотиве или поступке, који се препознају и разумевају са већом интелектуалном напрегнутошћу. Фразе, пословице и изреке укључују се у стихове са свом својом изражајном и ритмичком једноставношћу. Али реализације позајмљених слика и клишеа, захваљујући митским наслагама с једне стране, а с друге не баш очигледној конструкцији загонетке или хијазма — остварују веома сложене семантичке везе између изреченог и приказаног. И тек када се све те одлике имају у виду, могућно би било упустити се у рашчитавање сваке Попине појединачне песме."[6]

О релацији језик — фолклор — митска основа као једном од базичних елемената Попине поетике Новица Петковић каже следеће: „Па ипак се оно што је за Попину поезију било пресудно десило на тачки где су се његове песничке слике приближиле и спојиле са митскима. Али митске слике у овом случају нису, бар у почетку, долазиле непосредно из ма које митологије, него посредством језика: из наслојених слика које он памти и које кроз фразеологију и фолклор уназад сежу до митске основице."[7]

Радивоје Микић ове особине дефинише као спровођење формулисаног књижевног програма: „Попино пристајање на традицију, другим речима, можемо посматрати и као покушај да се један већ формулисан књижевни програм доследно спроведе",[8] да би касније у тексту покушао да дефинише на којим основама и на који начин се тај програм код Попе рализовао: „Али су већ први критичари Попине поезије, тачније први њени прави читаоци, у које понајпре спада Зоран Мишић, макар у подтексту имали у виду песниково настојање да се на нов начин послужи поступцима градње језичког описа које познаје усмена, фолклорно-митолошка традиција. Већ Попине књиге *Непочин-поље* (чији је и сам наслов компонован према фолклорно-митолошком моделу језичког описивања) и *Споредно небо*, а нешто изразитије и оне касније су показале у којој се мери овај песник одлучио не за 'пристајање на традицију' већ за систематско увођење елемената захваћених из традиције у модерни песнички текст. У поезији Васка Попе се може запазити и увођење одређених садржинско/тематских елемената (путовања до важних споменика српске културне историје, ослањање на древну словенску митологију и сл.), али је у поезији овог песника видљив и напор да се ослонац на традицију реализује и преко разноликих жанровских 'цитата', разноликих видова преузимања елемената који су дубоко и у националној и у општој фолклорно-митолошкој сфери."[9]

Миодраг Петровић се својим мишљењем за нијансу удаљава од претходно наведених, али не у основној идеји. Он изузима сродност Попине поезије и фолклоризма, али, с друге стране, констатује да Попа на духу традиције заснива своја песничка истраживања: „Варницу којом игра започиње Васко Попа често ухвати у неком народском изразу, у

---

[6] Тања Поповић, *Поетика хијазма*, 96—97.
[7] Новица Петковић, *нав. д.*, 23—24.
[8] Радивоје Микић, *Жанровски цитати у поезији Васка Попе*, 120.
[9] Радивоје Микић, *Жанровски цитати у поезији Васка Попе*, 121—122.

некој изреци. (...) Народска изрека и, уопште, фолклоризам који Попа радо користи у својим стиховима не означава оријентацију која би његовој поезији била сродна. Фолклоризам и Попин модернитет две су стварности које изнутра нису сродне, иако се врло често постављају једна крај друге. Васко Попа — како ћемо тек имати прилике да утврдимо — необично поштује дух традиције и он му се непрекидно враћа, али га не понавља већ уз његову помоћ врши нова песничка истраживања. Чести фолклоризми служе песнику да би се нагло и неочекивано прекинуо ток једне мисли која више нема куда."[10]

Прихватајући наведене констатације и трагајући даље, одлучила сам да у свом раду покушам да на што опсежнији и систематичнији начин анализирам усменокњижевне елементе у првим двема збиркама Васка Попе. Биће то елементи који су до сада уочавани, али и неки за које нисам нашла потврду да се неко њима бавио.

Збирке *Кора* и *Непочин-поље* су до данас имале више издања. *Кора* је први пут објављена 1953. године, затим 1956, па 1962 (када Попа уноси знатне измене). Издање из 1969. године Попа је означио као *коначно* и сва доцнија издања рађена су на основу њега.[11] У свом раду користила сам се овим издањем за анализу песама. Збирка *Непочин-поље* први пут је објављена 1956. године, а коначно издање било је друго из 1963, које сам узела за анализу.[12] За ова издања одлучила сам се јер сматрам да се потпуније уклапају у целокупни поетски опус Васка Попе. Означивши та издања као коначна, Попа је био свестан даљег пута своје поезије којим ће се кретати. Тек тако уобличене, ове две збирке представљају стабилне компоненте целокупног Попиног дела, поготову што су неки од циклуса који су се првобитно нашли у овим збиркама право место пронашли у неким каснијим издањима, а и форма појединих песама из првих издања тек у овима коначним добија свој стабилан и зрео поетски израз.

За основна полазишта у свом раду одредила сам на првом месту анализу аутопоетских исказа Васка Попе везаних за употребу елемената из усменокњижевне традиције. Као основу за уочавање аутопоетских исказа користила сам прво издање *Непочин-поља* и антологију народних умотворина *Од злата јабука*. Следећи, заправо и основни, задатак биће уочавање тих елемената, као и њихово поређење са оригиналним фолклорним делима. На крају ћу покушати да формулишем улогу тих елемената у стварању слике о поетици овог песника.

У раду ће се посебно посматрати обе збирке, а у оквиру сваке посебно биће уочавани и анализирани елементи који потичу из усменокњижевне традиције. Под овим елементима подразумевам не само елементе усменокњижевног стваралаштва него и елементе фолклора, јер тек када се посматрају заједно ствара се целокупна слика о њиховом значају за Попину поезију. Попа је и сâм, као што ће се видети касније, у скло-

---

[10] Миодраг Петровић, *Универзум Васка Попе*, Просвета, Ниш 1995, 49.

[11] Детаљније о изгледу и разликама између издања: у књизи Дамњана Антонијевића *Мит и стварност: Поезија Васка Попе* (Просвета, Београд 1996, 11—15).

[12] О детаљној анализи структуре збирке: Дамњан Антонијевић, *нав. д.*, 51—52.

пу невеликог броја аутопоетских исказа назначио колику важност придаје усменокњижевним жанровима, али и различитим фолклорним творевинама од којих су поједини, по његовом мишљењу, често били занемаривани. Дакле, имајући у виду шири контекст, у раду ћу анализирати утицаје следећих елемената на поезију Васка Попе у збиркама *Кора* и *Непочин-поље*: *загонетака*, *клетава*, *заклетава*, *псовки*, *игара*, *веровања*, *односа микро- и макро-космоса (са посебним освртом на релацију: човеково тело — космос)*, *антропогоније*, *бајања*, *пословица*. Сваки од ових елемената биће прво уочен, а онда анализиран у односу на оригиналне сегменте из фолклора и усменог стваралаштва. За поређење користила сам се, на првом месту, Попиним избором народних умотворина *Од злата јабука*, затим изворима које је Попа навео као библиографију за исту књигу, као и другом литературом везаном за народна веровања. Кроз упоредну анализу покушаћу да утврдим колико су блиске везе између елемената означених код Попе као усменокњижевни и фолклорни са онима из усмене традиције, затим начин на који их он транспонује и поетску улогу тих елемената.

Аутопоетски искази Васка Попе

Васко Попа је, што се аутопоетских исказа тиче, окарактерисан као прилично затворен и имплициран песник. Никада, наводно, није јасно и манифестно писао о свом песничком путу: „Ако постоји парадигматични антипод оваквим песницима, пронаћи ћемо га у нашој близини; име му је Васко Попа. Песник затворен као школка, годинама и деценијама консеквентно неспреман и невољан да се изјашњава о својој поезији, да на било који начин коментарише своје дело које, сматрао је, искључиво треба да говори о себи и у име свог аутора...”[13] Слично овом мишљењу, али ипак прецизније, је и следеће: „Васко Попа иде међу песнике који своју поетику нису објашњавали. Тачније речено, он је при објашњавању није преводио на дискурзивни (теоријски) језик, него ју је у сликама предочавао. Он је редак песник који из поезије није излазио чак када је о поезији говорио и о песницима писао.”[14]

Доказ да је таквих исказа ипак било налазимо у песниковим антологијама. Највише аутопоетских исказа који су везани за народне умотворине и њихов значај за модерног песника налазимо у предговору књиге *Од злата јабука*, коју је Попа означио као *руковет народних умотворина*. Књига је први пут објављена 1958, дакле после објављивања првих двеју Попиних збирки. Овај хронолошки податак интересантан је због чињенице да и пре објављивања избора *Од злата јабука* код Попе постоји дубока веза са усменокњижевном традицијом, а појављивање избора само је круна Попиних проучавања. У овом предговору у виду једног поетског записа можемо пронаћи готово све што је битно за Попи-

[13] Иван В. Лалић, *Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе*, 49.
[14] Новица Петковић, *Увод у тумачење Попине поетике*, 15.

ну поетику а везано је за фолклор и усмено стваралаштво. По њему, наша народна поезија „неће никад престати да обасјава песничко стварање на овој шаци земље под овим небом. Народни песник као да још чини једно с природом око себе, још чује како цвеће расте, како се пиле леже из јајета, како се звезде множе. У његовој песми сама земља и сунце отворе и огласе се људским гласом. Његови ритмови изражавају и саму игру сунчевих зракова и ветра и грана. Његовим очима и сам камен и дрво прогледају и стасају како само он, човек-песник, уме да стаса", а стваралац је *народни ґеније*.[15] У овом делу видимо заправо какво поимање света има и сам Попа. За њега би човек и космос требало да функционишу као јединствена целина, као што је то било у време човека усмене традиције. Човеку усмене традиције позната је и блиска вертикала човек—земља—космос, и он ствара у складу са њом. Такво поимање примењује и Попа у свом делу, што ће се и видети у каснијој анализи у овом раду.

Да су сви делови који чине човеков свет подједнако важни и Попи као и човеку усмене традиције, видимо у следећем одломку: „То присуство читавог свемира у свакој ствари чини од народне поезије неку врсту таблица по којима је створен свет, боље и тачније речено — таблица по којима би човек створио свет, такав да он у њему може да живи."[16] Овде уочавамо и Попино мишљење о томе да постоји одређена матрица, *таблица*, како је он назива, по којој све функционише, а најближи њој био је народни песник, јер је био блискији природи и животу у правом смислу те речи него савремен човек. Видимо и Попин став о огледању макрокосмоса у микрокосмосу, који је имао великог утицаја на његову поезију.

У објашњавању везе између стваралаштва народног песника и његове привржености природи као стваратељки Попа заправо наговештава свој принцип стваралаштва који је у вези са народним: „Народни песник не исказује своју приврженост природи (која му даје и одузима живот) тиме што слепо опонаша оно што је природа већ створила, него тиме што примењује стваралачки чин природе на оно што он жели да створи."[17] Попа, дакле, неће узимати готова дела из усмене традиције, него ће применити на нов начин само принцип по којем се поједино дело ствара и заоденути га новим осавремењеним рухом. Опет се враћа на идеју о *таблицама* и *присуству читавог свемира у свакој ствари*.

Попа верује у то да без понирања у традиционалну уметност речи не постоји могућност да се створе високоуметничка књижевна дела ни у савременој поезији: „Дубоко ту у песничком тлу нашег језика (ван кога се не може учинити ниједан крилати корак у поезији) леже, често запретани под маховином и песком заборава, извори наших великих, прошлих и будућих, песничких токова."[18]

---

[15] Синтагму је Попа преузео из текста *Младићства народног ґенија* Растка Петровића, 261.

[16] Васко Попа, *Од злата јабука*, Просвета, Београд 1971, 6.

[17] Васко Попа, *нав. д.*, 6.

[18] Васко Попа, *нав. д.*, 6—7.

И даље, сасвим експлицитно, саопштава Попа смер у којем се креће, а и у којем ће се кретати део његовог стваралаштва: „При светлости те неугасиве традиције мора се ићи напред, мора се просецати нова, сопствена стаза у камену свога доба.”[19] Дакле, сасвим је очигледно колики значај придаје усменој традицији и њеном утицају на ствараоце који долазе касније.[20]

Попа верује у дубоку повезаност периферних и суштинских ствари, очигледних и оних оку невидљивих али постојећих, и сматра да се само праћењем веза између једних и других, а помоћу *матерње мелодије*, може докучити извор свих људских креација: „Загонетним, никад до краја одгонетнутим трагом те родне понорнице једино се може допрети до срца света и учинити да се чује један бар откуцај његов гласом наше земље и наших људи.”[21]

По његовом мишљењу немогуће је исцрпети свежину коју са собом носи народно стваралаштво и оно представља извор *живе воде* за целокупну писану књижевност: „Изговарамо у себи те древне, ко зна кад срочене песме, загонетке, пословице, враџбине, клетве и бајке, и оне искрсавају пред нама у новом, неслућеном сјају, у неначетој свежини, као да су данас настале.”[22] Видећемо у анализи утицаја усменокњижевних и фолклорних елемената на Попину поезију колико је заправо дубоко био укорењен у свет о којем са толико страсти говори у свом предговору. И баш те врсте које помиње имале су највише рекреација у делу Васка Попе.

Међутим, не смемо само предговор овом избору посматрати као аутопоетски исказ. И сам избор детаљно посматран представља, наравно имплицитно, одређене чињенице важне за поетику Васка Попе. Осим тога што представља непроцењиво дело у својој класи, овај избор поседује и одређени песнички печат, јер се из њега тачно види шта је то што је Попи представљало основно полазиште за креирање сопственог поетског израза. На првом месту ту је избор творевина: бројанице, загонетке, песме, приче, пословице и изреке, враџбине, брзалице, клетве и заклетве, а потом и начин на који их Попа групише. У анализи која ће уследити видећемо да се, осим бројаница и брзалица, Попа користио елементима из свих набројаних народних творевина. На основу проналажења тих елемената доказаћемо да се Попа интересовао за усмену традицију и фолклор и пре издања избора *Од злата јабука*.

Без обзира на то што своју поезију никада није објашњавао на књижевнотеоријски начин, Попа нам је оставио прегршт имплицираних аутопоетских исказа (бар када је утицај усменокњижевне традиције у питању) који итекако могу да помогну изучаваоцу његове поезије.

---

[19] Васко Попа, *нав. д.*, 7.

[20] Васко Попа се придружује песницима који сачињавају читав један развојни лук који су у различитим временима на различите начине захватали у усменокњижевну традицију. Тај лук се протеже од романтизма преко Кодера, Р. Петровића, М. Настасијевића, па све до Попе и даље.

[21] *Исто.*

[22] Васко Попа, *нав. д.*, 8.

II. *Збирка песама* Кора

1. *Загонетке*

Жанр усменог стваралаштва који доминира у збирци *Кора* јесте загонетка. Заступљена је у свим циклусима збирке, а јавља се у неколико видова. Варира од облика који се може означити као метафоричан израз (када га је тешко потпуно одвојити од метафоре као аутономног поетског израза), па до развијених структура веома блиских општепознатим облицима загонетака.

Попа се у својим стиховима које означавамо као загонетке враћа митском начину мишљења, поимању космоса и човеку као делу тог космоса. Цивилизацијским развојем човек се супротставио свеопштем устројству и себе не сматра његовим делом него нечим што је издвојено, паралелно. Попа, међутим, својим песмама покушава да човека усмери његовој суштини, свету из којег потиче и чији је неодвојив део. Кључну матрицу за овај поступак представљају загонетке. У свету загонетки (некадашњем, али и Попином) све је подједнако важно: и сунце, и свећа, и муња, и патка.[23]

Избором загонетаних појмова Попа понире у митску прошлост, јер и древном загонетачу човек и космос били су једно.[24] Отуда та реанимација и рекреација загонетке и појмова о којима се загонета. Појмови су, као и код древног загонетача, у већини случајева конкретни, материјални,[25] али има и апстрактних. Појава апстрактних појмова не одваја Попу од усмене традиције, јер и у њој налазимо загонетање о таквим појмовима.[26] Својим избором песник покушава да поново успостави исконски човеков микрокосмос помоћу којег се повезује са макрокосмосом или бар да склопи слику о томе какав је тај однос у савременом свету.

Циљ анализе жанровског утицаја загонетке на поезију у збирци *Кора* биће, дакле, уочавање онога што смо означили као загонетка, даља анализа структуре загонетака у песмама према њиховој утврђеној структури, типови загонетака у зависности од њихове развијености, појмови о којима се загонета као и улога употребе овог жанра.

---

[23] „То присуство читавог свемира у свакој ствари чини од народне поезије неку врсту таблица по којима је створен свет, боље и тачније речено — таблица по којима би човек створио свет, такав да у њему може да живи" (В. Попа, *Од злата јабука*, 6).

[24] „Неке особине митског мишљења су последица тога што 'првобитни' човек још није јасно одвајао себе од света природе који га окружује и преносио је на природне предмете сопствено својство, приписивао им живот, људске страсти, свесну, целисходну привредну делатност, могућност да се појављују у човеколикој физичкој спољашњости, да имају социјалну организацију и сл." (Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, 166—167).

[25] „На старост загонетке указује и одсуство апстрактних појмова, јер загонетање на различите начине увек означава човека или материјализовање ствари које га окружују" (С. Самарџија, *Структура и функција усмене загонетке*, Књижевна историја, X /18/, 211—241, 215).

[26] Потврду за то не морамо тражити даље од Попиног избора *Од злата јабука*, где можемо наћи пандан готово сваком од загонетаних појмова у збирци *Кора*, па тако налазимо и загонетање о апстрактним појмовима.

1.1. *Структура загонетака*

Као полазиште за проучавање структуре загонетака послужио ми је рад Снежане Самарџије *Структура и функција усмене загонетке*.[27] Основна структура загонетака која је присутна и код Попе је трочлана по схеми:

1. питање којим се наговештава загонетка;
2. сама загонетка;
3. одгонетка.

Оваква структура подразумева учешће загонетача и онога коме је загонетка упућена. Први део има улогу да заинтригира и успостави загонетачку атмосферу, да издиференцира питача у односу на погађача. Питач је онај који зна, а одгонетањем се улази у свет сазнања.

Због синтетичности поетског израза у песмама Васка Попе не постоји непосредно издиференциран први структурални члан поменуте схеме, али он је имплициран; ако бисмо изоставили наслове песама, могло би се пре сваке стиховане загонетке поставити уобичајено загонетачево питање: *Шта је то?*

Друга два члана су више или мање присутни у свим загонеткама, али у обрнутом редоследу: одгонетка је дата у наслову, а загонетка следи у песми.[28] Овај принцип је најуочљивији у циклусу *Списак*. Њега је Попа касније применио и у својој антологији *Од злата јабука*, где је тематски груписао загонетке (што асоцира на циклусе), одгонеткама их насловио, те оне тако изгледају као песме унутар циклуса. Разлог стављања одгонетака у наслове можемо пронаћи у тврдњи А. Кука: „Познавањем одговора слушалац се укључује у говорникову групу. Дијалошка структура загонетке јесте структура увођења некога у тајну, али у интелектуалном смислу. Одговор на загонетку обично је само једна именица, или нека проста комбинација именица. Апстрактна именица[29] је реткост."[30] Поступком стављања одгонетака у наслове Попа жели да читаоца—одгонетача одмах уведе у свој свет. Тиме он пажњу поново враћа на загонетку, чиме жели да још више истакне проблем везан за појмове о којима пева.

Експлицитна одгонетка није дата у мањем броју загонетака и то најчешће код загонетака метафора, т. ј. оних облика које сам уврстила у тај жанр, али са одређеном резервом, јер оне могу бити посматране и као „обичне" метафоре.

Према развијености и броју стихова загонетке у песмама сврстала сам у две групе: а) загонетке развијене на веће делове песме и б) загонетке дате у два стиха (загонетке метафоре).

а) Овој групи припадају загонетке које су развијене на веће делове или на целу песму. Блиске су датој структуралној схеми, јер садрже развијену загонетку и одгонетку. Најуочљивије су у циклусу песама *Списак*:

---

[27] С. Самарџија, *нав. д.*, 218.
[28] Попа читаоца на овај начин одмах уводи у свој свет, свет загонетача.
[29] Јесте реткост, али их, дакле, ипак има.
[30] А. Кук, *Мит и језик*, Београд 1986, 269.

Патка

Геґа се прашином
У којој се не смеју рибе
У боковима својим
Носи немир вода

Коњ

Обично
Осам ногу има

Магарац

Понекад њаче
Окупа се у прашини
Понекад
Онда га приметиш

Кокошка

Верује
Само веселом пијуку
Својих жутих сећања

Маслачак

На ивици плочника
На крају света
Жуто око самоће

Кестен

Улица му пропије
Све зелене новчанице
Пиштаљке звонцад и трубе
У крошњи му гнезда свијају
Пролеће му прсте креше

Пузавица

Најнежнија кћи
Зеленог подземног сунца

Маховина

Жути сан одсутности
Са наивних црепова
Чека

Кактус

Боде
Румени облак длана
И кишa лаже

Кромпир

Загонетно мрко
Лице земље

Столица

Умор лутајућих брегова
Дао је облик свој
Телу њеном сањивом

Вечно је на ногама

Тањир

Зев слободних уста
Над видиком гладни
Под слепом мрљом ситости

Белутак

Без главе без удова
Јавља се
Узбудљивим дамаром случаја
Миче се
Бестидним ходом времена
Све држи
У свом страсном
Унутрашњем загрљају.

У овом циклусу заправо имамо загонетку у свом најчистијем облику. Наслови — одгонетке и прве строфе, посматрани одвојено од остатка песама, чине загонетку најближу древној и представљају готово самосталне сегменте. У њима је смисаоно језгро, а остатак песме заправо је разрада овог синтетизованог сегмента. Прва строфа дочарава суштину бића или предмета, а наставак однос човека према њему, који је у већини случајева негативан.

б) Овој групи загонетака често припадају загонетке које су интерполиране у ткиво песме и нису физички одвојене као посебна строфа (као што је то случај са песмама из *Списка*). Могу се наћи унутар загонетке типа а, али и независно од њега. Када се нађу унутар типа а, њихова одгонетка доприноси употпуњавању значења одгонетке загонетаног појма типа а. Ако су пак независне од овог типа, чине потпуно самосталан облик. Ове загонетке су грађене као максимално сведене метафоре.

Патка

Трска која мисли
Ионако ће је стићи

(човек)

Кокошка

Нестане
Пред снежним гранама
Што се за њом пружају

(руке).

Одлазак

Воденица у сенци ребара
Зрелу празнину меље

(срце)

Раније сам још констатовала да овај тип у одређеним случајевима морамо прихватити са резервом, јер примери често изгледају као метафоре без загонетачке позадине. Међутим, оно што ме је навело да такве стихове ипак сврстам у ову групу је паралела повучена са сличним обликом који проналазимо код народних загонетака. Сви смисаони аспекти загонетаног појма у типу загонетака датих у облику једне метафоре у таквим народним загонеткама, као и код Попе, стегнути су у свега неколико речи:

Једна гуја преко бијела свијета (муња);
Насред куће змајево гнијездо (огањ);
Два ступца у небо ударају (очи).

Овај тип се на основу члана схеме „одгонетка” може поделити на две групе:

1. са одгонетком у наслову

У јауку

Високо је сукнуо пламен
Из провалије у месу

У осмеху

У углу усана
Појавио се златан зрак

Хартије

Једино лишће
Верно гранама одсутним

2. без одгонетке у наслову

У пепељари

Мајушно сунце
Са жутом косом од дувана

(цигарета)

4 (*Далеко у нама*)

Шуште зелене рукавице
На гранама дворед

(лишће).

Загонеткама без одгонетке у наслову Попа се такође веома приближио усменим загонеткама баш услед изостављања експлицитне одгонетке, тако да се постиже онај прави однос између загонетача и онога ко одгонета, јер одгонетка није експлицирана одмах на почетку.

1.2. *Структурне схеме загонетака*

На основу анализираних поступака у загонетању С. Самарџија је дошла до система одређених правилности на основу којих се могу успоставити структурне схеме загонетака. Ради се о шест структура које су побројане и тумачене на основу сложености облика загонетака. Првом типу припадале би загонетке са директним именовањем појма у формулацији загонетке, другом загонетке са сложенијим набрајањем особина или типичних функција које се директно односе на одгонетку, трећем типу припадају описи појма који се проширују поређењем са другим појмовима, али са одрицањем везе, затим четврти тип, код којег претходни опис постаје сложенији повезивањем више различитих појмова чије се особине доводе у директан однос са одгонетком, за пети тип карактеристична је метонимијска замена предмета његовом особином или појмом са којим је у вези и, на крају, шести тип карактерише метафорична замена једног појма другим.[31]

Упоређујући загонетке код Васка Попе са типовима структурних схема које је установила С. Самарџија, можемо доћи до закључка да постоје извесне типолошке сличности. Највише сличности можемо пронаћи са другим и шестим типом структуре.

За други тип С. Самарџија наводи следеће: „нешто је сложеније набрајање обележја или типичних функција које се директно односе на одгонетку –а1 + а2 + ан = А

('Што у гори сјечено, што у тору стрижено, и у пољу жењено, све у једно састављено — самар').”[32]

---

[31] С. Самарџија, *нав. д.*, 225—226.
[32] *Исто*, 225.

Шести тип формулише као и најсложенији: „метафорична замена једног појма другим —

Б:А ('Изиђе цар иза планине, обасја круном и зле и криве — Сунце').”[33]

У други тип могли бисмо сврстати Попине *загонетке* у којима се набраја шта појам о којем се загонета *ради*. То је случај са загонеткама о *патки*, *коњу*, *магарцу*, *кокошки*, *кестену*, *кактусу*, *столици* и *белутку*. За сваки од појмова о којем на овај начин загонета Попа наводи његову суштину кроз одређене радње самог субјекта или радње човека упућене том субјекту. Овај тип структуре разликује се од споменутог, карактеристичног за усмене загонетке, у томе што у тим *набрајањима обележја или типичних функција које се директно односе на одгонетку* садржи већу количину метафоричности, тако да, када нам не би била позната одмах одгонетка дата у наслову, не бисмо баш могли у сваком случају брзо доћи до праве одгонетке. Таквим начином загонетања Попа се мало удаљава од овог типа, јер „при формулисању загонетке, на одгонетку се може указати низом типичних особина, које се не удаљавају од конкретног појма”.[34] Додуше, и особине код Попе у неку руку јесу типичне, али нису, што је и нормално с обзиром на жанр у којем се налазе и време у којем настају, очекиване и у толикој мери једноставне као код усмених загонетака.

Типу који је означен као најсложенији, где долази до *метафоричне замене*, припадају загонетке о *маслачку*, *пузавици*, *маховини*, *тањиру*, *цигарети*, *лишћу*, као и оне које смо означили као *загонетке о апстрактним појмовима* (јаук, осмех, умор). Ако упоредимо загонетке Попиних стихова које припадају овом типу са усменим загонеткама истог типа, уочићемо доста сличности. У овом облику долази до замењивања једног појма другим, дакле до метафоризације. У прилог вези између стихова и овог типа структуре иде и његова особина у којој се појмови из загонетке и одгонетке често у аналогију доводе субјективним доживљавањем веза између тих појмова. Код оваквих усмених загонетака често се јављају „психолошке асоцијације, потпуно субјективне и произвољне”.[35] С обзиром на то да се у овом типу јавља велика доза поетичности која загонетку доводи у блиску везу са лириком, он је и доживео тако велику афирмацију и сличност са наведеним стиховима Васка Попе.

1.3. *Појмови о којима се загонета*

Појмови о којима се загонета, као што сам већ поменула у уводном делу, конкретни су (већи број) и апстрактни. У усменој традицији готово за сваки појам можемо пронаћи, ако не баш потпуно одговарајући, а

---

[33] *Исто*, 226.
[34] *Исто*, 222.
[35] В. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, СКЗ, Београд 1972, 48.

оно бар сродан појам о којем се загонета. Па тако на тему човека имамо загонетке где се он сâм дефинише, затим за делове тела, али и апстрактне појмове као што су глас и говор. Што се предмета тиче, налазимо огледало, чешаљ, иглу, кућу, лонац, кашику, чашу, бакрач, као и друге предмете који човеку служе у свакодневном животу. Од животиња можемо наћи петла, кокошку, патку, пса, коња, краву итд. То нас упућује на закључак да се и по свом избору појмова Попа приближио човеку усмене традиције. Видећемо, међутим, на основу самих загонетака, колико је у савременом свету промењена веза човека и предмета у односу на ону код човека из прошлих времена. Уочавање те разлике и њено истицање били су вероватно један од поетских задатака Васка Попе.

Конкретне појмове можемо разврстати у четири категорије, док су апстрактни везани само за оличавање људске емоције.

1. Конкретни појмови:

а) предмети;
б) биљке;
в) животиње;
г) човек и делови људског тела.

Очигледно је да су заступљене области које чине основу појавности: флора, фауна, предмети и човек.

а) Предмети

Предмети о којима Попа загонета су *столица*, *цигарета*, *тањир*, *хартија* и *белутак*. То су предмети толико свакодневни да их обичан посматрач ни не региструје као нешто вредно пажње. Међутим, овако песнички уобличени, они добијају једну сасвим нову димензију, нов значај у човековом окружењу. Персонификујући предмете, Попа их доводи у блискију везу са човеком, много већу од оне коју им човек признаје:

Столица

Умор лутајућих бреговa
Дао је облик свој
Телу њеном сањивом

Вечно је на ногама.

Столица је предмет који чезне за самосталним животом, оном у којем би могла да ради различите ствари, да се игра, јури, одмори, а не само да служи човеку. Загонетка је изграђена на директном упућивању на изглед и улогу столице (вечно је на ногама), али и на њену несрећну судбину (умор, монотонију). Облик јој је установљен за потребе човека, створена је по људским анатомским захтевима, што такође проистиче из загонетке: *Умор лутајућих бреговa / Дао је облик свој / Телу њеном сањивом*. С обзиром на то да јој песник даје унутрашњи живот и равноправан значај у односу на све елементе који је окружују, столицу можемо окарактерисати као микрокосмички елеменат.

Циґарета је загонетачки представљена у песми *У пепељари*, из циклуса *Предели*. Ма колико предмет био прозаичан, Попа га означава као *мајушно сунце* и тиме му, у оквиру целе слике у песми, даје улогу микрокосмичког елемента. Загонетка је изграђена на директном упућивању на сврху и окружење предмета (дуван, пепељара, сагоревање):

Мајушно сунце
Са жутом косом од дувана
Гаси се у пепељари.

Предмет који показује апатију и равнодушност које проистичу из његове сврхе је *тањир*. Представљен је кроз своју сврху — простор за смештање онога што утољује човекову глад. Његов живот се води између човекове глади и ситости. Директно упућивање на изглед тањира присутан је у стиховима: *Презриви порцулански зев / У златном кругу досаде* (представљен је материјал од којег је сачињен, као и златна жица која га украшава):

Тањир

Зев слободних уста
Над вилицом глади
Под слепом мрљом ситости

Презриви порцелански зев

Белутак

Без главе без удова
Јавља се
Узбудљивим дамаром случаја
Миче се
Бестидним ходом времена
Све држи
У свом страсном
Унутрашњем загрљају.

Белутак је једини предмет у циклусу који није човеков производ. Он је производ природе, *случаја*. Нема никакву очигледну употребну вредност. Међутим, персонификован представља живот за себе, па је самим тим микрокосмички елеменат. Његова улога је да представи одраз макрокосмичких релација.[36]

Предмети у циклусу *Списак* чине појавност коју је човек створио ради своје користи. Оно чега човек није свестан а на чему Попа инси-

[36] У персонификовању белутка можда наилазимо на траг веровања о камену: „У прво време, камење је било слично живим бићима — оно је осећало, размножавало се, расло као трава, и било је меко; од тог доба потичу удубљења на к. (...) Камење је престало да расте када је Бог проклео људе и земљу због грехова" (*Словенска митологија: енциклопедијски речник*, Zepter book world, Београд 2001, s. v. *камен*).

стира је да (иако од његове руке створен) сваки предмет поседује своју унутрашњу динамику постојања и у сагласју је са свим осталим елементима, а као такав део је прво микро-, а онда и макро-космоса. Предмет који је другачији, који није плод човекове руке, је белутак. Он је ту, што се корисности за човека тиче, случајно и нема никакву практичну сврху са људског аспекта. Али у њему је заправо обједињена тајна постојања свих претходно наведених појмова. Због тога је он и стављен на крај циклуса, у њему се затвара смисаони круг свих појединачних загонетака које чине делове само једне, а то је да свет не постоји само ради човека и његових потреба, него је сâм себи сврха и функционише по свом унапред датом механизму, а ако се човек толико осили и покуша да га потчини себи, доћи ће до несрећних последица како за цео систем тако и за човека самог.

б) Биљке

Биљке које је Попа изабрао различито су окарактерисане. С једне стране имамо биљке које су заробљене урбанизацијом у градовима, а с друге оне које се буне или пак оне које су свесне да њихово време долази као производ коначности и пролазности. Заробљени су *маслачак*, *кестен*, *пузавица*; *кактус* је побуњеник, *кромпир* чува тајну постојања, а *маховина* ће кад-тад све прекрити.

Маслачак је у граду, окован бетоном, на први поглед неупадљив и губи животну енергију. Објашњен је помоћу урбаних појмова и оличење је самоће унутар цивилизацијом окованог простора. Постоји, међутим, нешто што га стално гони на раст — *подземни лактови*. Овде се први пут јавља назнака о постојању *света испод*, који паралелно функционише са светом на земљи и који је у ствари његов одраз: *Подземни лактови / Терају му корење / У црницу неба*:

Маслачак

Пикавац
На доњој усни немоћи

На ивици плочника
На крају света
Жуто око самоће.

Пузавица је одмах дефинисана као кћи *зеленог подземног сунца*. То је сунце које из земље нагони биљке да расту и помаже ономе изнад земље које биљке иначе позива на раст. Очигледно је зашто је сунце зелено. И у овој песми даје се назнака о постојању *подземља* које, осим поменуте *црнице неба* у песми *Маслачак*, има и *зелено подземно сунце*:

Пузавица

Најнежнија кћи
Зеленог подземног сунца.

Кроз своје корење *кестен* може да путује у своје суштинско окружење, иако на површини земље живи по мери човека: уместо птица у крошњи му се гнезде звуци саобраћаја, а у пролеће га орезују радници градског зеленила. Помињање *пустоловина недостижних корена* има улогу да нагласи постојање живота *испод*:

Кестен

Улица му пропије
Све зелене новчанице

Живи од пустоловина
Својих недостижних корена
И од дивних успомена
изненадне ноћи
да нестане из улице.

Кактус је представљен као усамљени бунтовник који има начин да се одбрани од човека:

Кактус

Боде
Румени облак длана
И кишa лаже.

Кромпир је апострофиран као *загонетно* лице. Он представља медијатора између подземног и надземног света. Иако му је тело под земљом, он у себи чува сунце које му омогућава раст:

Кромпир

Загонетно мрко
Лице земље.

Маховина чека да прође време да би она могла неприметно све да прекрије земљу, куће, дрвеће:

Маховина

Жути сан одсутности
Са наивних црепова
Чека.

У циклусу *Далеко у нама* проналазимо загонетку везану за биљке, тачније за дрвеће. Загонетка је у потпуности грађена по угледу на усмену:

Шуште зелене рукавице
На гранама дрвореда

(лишће).

Биљке у циклусу *Списак* су на први поглед све заробљене (оковане бетоном, ограђене зидовима, понижене цивилизацијом, градом). То је, међутим, само привид. Оне егзистирају на два нивоа: испод и изнад земље, а само онај део изнад земље, видљив човеку, окован је и спутан. Испод земље, у њиховом корену, сачувана је њихова суштина. Биљке егзистирају у двема паралелним стварностима: земној и подземној. Подземна је у опозицији са оном другом. У њој постоји свет: *подземни лактови*, *зелено подземно сунце*, *у срцу сунце спава*. Попа је на овај начин показао да се иза видљивог увек крије и један свет који је људском оку недоступан. Постоји свет *са оне стране* који поседује све механизме живота као и онај нама видљив. Овим мишљењем приближио се поново древним веровањима о паралелним световима.[37] Биљке је, као и предмете, човек спутао, али оне крију један њему непознат свет у који он не може да продре и да га угрози. Све оне чезну за равноправним, човеком ненарушеним, космичким односима, али — као и код животиња — та суштина је потиснута.

в) Животиње

Животиње обухваћене *списком* су *патка*, *коњ*, *магарац* и *кокошка*.[38] *Патка* је одвојена од свог природног окружења, гега се прашином, али у свом бићу (боковима, дакле начину кретања) сачувала је своју суштину — *немир вода*. Она је живо биће које је отуђено од своје личности заслугом (т. ј. кривицом) човека: *Гега се прашином / У којој се не смеју рибе / У боковима својим носи / Немир вода*. Стихови су овде двоструко повезани са загонетком преузимањем жанра и алузијом на одговарајућу постојећу загонетку о патки. Веза са народним загонеткама о патки веома је уочљива: *Слијепо куче / По двору се вуче*, и: *Прси ми лађа*, / *Весла ми ноге*, / *А руке ми међу очи*.[39] Стих где се каже да се патка гега прашином везујемо за то да се слепо куче (врста обогаљености животиње) вуче по дворишту, дакле невешта је када је на сувом, ван свог природног окружења. Стихове са рибама, боковима и немиром водā везујемо за другу народну загонетку где се патка приказује као лађа, т. ј. у воденом окружењу. Разлика је, наравно, што је код Попе, као што сам већ рекла, патка ишчупана из свог природног начина живота.

У песми *Коњ* још јаче се види намет над бићем у чијој бити није да служи. Некада давно покушао је да се побуни, али без успеха. У прва два стиха (*Обично / Осам ногу има*) можемо повући индиректну везу са народном загонетком чија је одгонетка коњ: *И два труп труп, / И два луп луп, / И два гледају, / И два слушају, / И девети мајбаша*[40] где је збир бројева који се односе на загонетање о коњу осам.[41]

---

[37] О појму *космичког дрвета света* и подели на три нивоа света биће речи нешто касније.

[38] Од животиња ту је и *свиња*, али анализа не обухвата истоимену песму, јер није испевана по истом систему као остале песме означене као загонетке.

[39] *Од злата јабука*, 156.

[40] *Исто*, 161.

[41] Интересантна је чињеница да коњи који преносе свог јахача у доњи свет у германским веровањима, али и код сибирских шамана, имају осам ногу: „Одинов ат, Сплајп-

Магарац се толико утопио у околину да се више ни не примећује осим када се огласи: *Понекад њаче / Окупа се у прашини / Понекад / Онда га примети*.

Кокошка је неповерљива према свему што није блиско њеној прошлости или потомству: *Верује / Само веселом пијуку / Својих жутих сећања*. Научила је да јој смрт долази од људске руке, а да је она ту само да би утолила туђу глад: *Нестане / Пред снежним гранама / Што се за њом пружају / Пресахне / Испод гладних језера / Што над њом круже*. У овој песми имамо чак и слику заклане кокошке која обезглављена још увек скаче: *Одскочи / Од своје крваве главе / Која је у ноћ гура*.

У већини песама примењен је исти принцип за представљање одређене животиње. У првом делу песама види се давно заборављена исконска суштина коју су животиње поседовале пре него што их је човек сасвим потчинио, а у другом делу дата је отуђеност од те суштине, чији је разлог човек, који се и сâм отуђио од своје суштине (све је у његовој служби) и тиме створио подвојеност у односу на природна начела. Животиње и он више не чине заједно део природе, а тиме и космоса, него се он као *мисаоно биће* (*трска која мисли*) на рачун те своје особине одвојио од свега и постао тиранин. Попа животиње приказује као високо свесна бића која су немоћна да се супротставе човеку, а у себи крију део формуле по којој живот функционише, а коју човек не види.

г) Човек и делови људског тела

Човек као биће приказан је у два стиха. Метафора у првом није оригинално Попина, али је добро послужила у слици приказивања човека из животињске перспективе: „Човек је само трска, најслабија у природи; али то је трска што мисли”:[42]

Патка
(циклус *Списак*)

Трска која мисли
Ионако ће је стићи

(човек).

У песми *Коњ* човек је означен као *стабљика кукуруза*: *Између вилица / Човек му се настанио* (...) *Хтео је / Да прегризе ту стабљику кукуруза*.

У песмама ван овог циклуса приказују се делови људског тела или манифестације проузроковане његовим одређеним осећањима.

Крв је у песми *Разговор* означена као *црвени змај*: *Зашто се пропињеш / И обале нежне напушташ / Зашто крви моја* (...) *Развалићеш ми бескрајни круг / Који још дозидали нисмо / Црвени змају мој*.

нир, има осам ногу и носи свога господара па и друге богове (нпр. Хермодра), у Доњи свет. А коњ са осам ногу је шамански коњ у правом смислу речи: срећемо га код Сибираца, а и другде, увек у вези са екстатичким искуством шамана” (Мирча Елијаде, *Шаманизам*, Матица српска, Нови Сад 1985, 281).

[42] Блез Паскал, *Мисли*, Култура, Београд 1965, 158—159, истакао Дамњан Антонијевић у: *Мит и стварност, Поезија Васка Попе*, Просвета, Београд 1996, 30.

Срце је у песми *Одлазак* представљене мало широм метафором, ближом загонетки по угледу на схему: *Воденица у сенци ребара/Зрелу празнину меље*. На овај начин види се одсуство живота и смисла.

Сузе у песми *12* циклуса *Далеко у нама* представљени су такође проширеном метафором: *Теку нам ходници мутни / Са трепавица низ лице*, где се упућивањем на мутне ходнике дочарава дубина и тескоба осећања лирског субјекта.

Руке су дате из перспективе животиње: *Нестане / Пред снежним гранама / Што се за њом пружају*, у песми *Кокошка*.

Човек је у циклусу *Списак* представљен у облицима загонетака метафора. Метафоре су грађене тако да је човек приказан онако како га дотичне животиње виде из своје перспективе. Објашњен је помоћу животињама блиских појмова: *трска која мисли*, *стабљика кукуруза*, *снежне гране*. У загонеткама ван овог циклуса човек је такође приказан помоћу загонетака метафора које су блиске метафоричности народних загонетака. Оно што је нама непознато (појам о којем се загонета) Попа приказује помоћу познатог, у овом случају материјалних визуелних слика, што и јесте у основи загонетања као таквог. Њима се конституише слика човекове отуђености, несреће, а изнад свега покушаја бекства и жеље за спасом. Осећа се стално присутна опасност која му свуда прети.

2. Апстрактни појмови:

У јауку

Високо је сукнуо пламен
Из провалије у месу

(јаук)

У осмеху

У углу усана
Појавио се златан зрак

(осмех).

Код апстрактних појмова имамо *јаук* и *осмех*. И јаук и осмех метафорично су материјализовани, а та материјализација оличава суштину приказаних осећаја. Јаук је звук који стиже из дубине људског бића и изражава бол, а Попа га даје као пламен из провалије у месу, дакле помоћу материјализоване апстракције, приказивања непознатог познатим што и јесте једно од основних принципа загонетања. Месо представља човека, а бол провалију у њему, док јаук репрезентује пламен због интензитета осећаја који га изазива. Исти принцип употребљен је у слици осмеха. Осмех је *златан зрак у углу усана* чиме се приказује вредност осмеха и, наравно, место где се он ствара. Инсистирањем на углу усана директно су дати визуелизација и тачно дефинисање, тако да је јасно да се ради о осмеху а не о смеху.

Сви појмови о којима се загонета приказани су заправо на начин помоћу којег се види резултат отуђености човека од свега. Себична идеја о томе да је он једино мисаоно и свесно биће довела је човека дотле да се његова егзистенција сасвим дисхармонизује у односу на принципе постања и функционисања космоса, за разлику од загонетака усмене традиције, где се види дубока веза између човека и бића и ствари које га окружују, где се не види граница где почиње а где престаје човек. Човек је себи потчинио животиње, биљке, предмете, а несвесно је тиме и себе ограничио и удаљио од живота. Својим *загонетањем* Попа приказује нови поредак ствари који влада у савременом животу.

Чињеницу да је космос сâм по себи производ случаја, али да је као такав оличење принципа јединства и равнотеже, песник нам открива у песми *Белутак*. Он се јавља *узбудљивим дамаром случаја* (можда алузија на теорију о великом праску), *миче се / Бестидним ходом времена* (димензија времена), *Све држи / У свом страсном / Унутрашњем загрљају* (повезаност свега постојећег, видљивог и невидљивог). Белутак је, дакле, сублимација космоса. Он је крајње решење свих загонетака. Када човек то схвати, неће имати потребу да се плаши и бежи ужаснут опасностима које вребају.[43]

2. *Везе са мотивима из усмених песама*

Градећи свој песнички свет, Попа је на посредан начин, варирајући их, неке мотиве узео из усмене поезије. Ту се заправо ради о трансформацији одређених сталних места помоћу којих се приказују пејзажи у појединим усменим песмама. Ова веза уочава се у циклусу *Предели*.

Песме *У пепељари* и *На столу* и поред своје (на први поглед) прозаичности *предела* повезане су са усменом књижевношћу. Две типично урбане слике представљене су као слике карактеристичне за усмену поезију. Тиме је подвучена *епска садашњица* песника у односу на епску прошлост.

Прозаична слика пепељаре са цигаретом и употребљеним дрвцима шибица у песми *У пепељара* приказана је помоћу индиректних алузија на бојиште после битке, онакво како се описује у народним песмама.

Почетак песме асоцира на залазак сунца који у песмама симболизује смрт и пораз: *Мајушно сунце / Са жутом косом од дувана / Гаси се у пепељари*.[44]

Даље, стихови *Крв јевтиног ружа доји / Мртве трупце чикова* као да упућују на Косовку девојку из истоимене песме која походи мртве и рањене јунаке.

---

[43] „Довољно као пример да појмимо да Васко Попа настоји да проникне у тајну света и кроз оно што изгледа беживотно и непомично, непомирљиво и безлично, осуђено на понављање" (Драгослав Грбић, *Судбоносне игре*, Пет песника, Нолит, Београд 1963, 33).

[44] Као у лирској народној песми *Највећа је жалост за братом*: „Зађе сунце за Невен, за гору."

Обезглављена дрвца која *чезну за крунама од сумпора* подсећају на јунаке који су се одрекли земаљског царства у корист *царства небеског*, можда чак и на самог цара Лазара. Ту су и *зеленци* који њиште и асоцирају на Дамјановог зеленка из песме *Смрт мајке Југовића*.

Само у једној песми налазимо мноштво асоцијација на мотиве из усмене поезије. Комбиновањем мотива из различитих песама и њиховом применом на приказивање савременог света добијамо један сасвим другачији поглед на стварност.

За разлику од песме *У пепељари*, где видимо слику бојишта непосредно после битке, у песми *На столу* као да је приказано бојиште после дужег временског периода у односу на одигравање битке. Атмосфера је сабласна, али без емотивне обојености. Сенка чачкалица је сабласт и прати чаше које су оставиле *крваве трагове*. Ту су и остаци лешева, т. ј. *коске*, а сунце их привидно оживљава обасјавајући их. Да се битка одиграла поодавно сведочи и то што кроз *посмртне остатке* већ пробија растиње: *крунице дремежа / Белу су кору пробиле*.

Простори са одсуством људи у урбаној средини приказани су помоћу слика карактеристичних за усмену поезију. Тиме се, међутим, ништа не банализује. Напротив. Песник нас можда наводи на то да размишљамо о поразу савременог човека, с тим што се овде вероватно ради о духовном поразу проистеклом из душевне празнине. Човека нема, ту су само његови отпаци.

3. *Веровања*

Збирка *Кора* обилује народним веровањима интерполираним у ткиво песама. Некада су у питању само асоцијације на одређена бића или појаве везане за народна веровања, а некада приказ радњи које упућују на одређена веровања. Измештена из уобичајеног контекста, народна веровања са својим старим значењима пронашла су афирмацију у савременом изразу, где добијају нову значењску нијансу и улогу метафоре. Упркос промени дискурса без познавања значењског кључа тих веровања, немогуће је (или бар мање могуће), протумачити све слојеве песама. Народна веровања у збирци *Кора* јављају се двојако: а) веровања у митолошка бића и појаве и б) веровања интерполирана у бајке.

3.1. *Веровања у митолошка бића и појаве*

Од веровања у постојање митолошких бића налазимо заправо само једну асоцијацију у којој можемо наслутити о ком бићу се ради. У песми *На зиду* из циклуса *Предели* у стиховима *Стоглава сувишност / На вечитој пашти* епитет *стоглава* може нас упутити на аждаје са више глава, са том разликом што је овде тај број хиперболисан, није устаљен три, седам или девет.

Остала веровања која бих истакла односе се на космогонијска веровања о појединим појавама. То су веровања о постојању света *испод* и

изнад, о *дрвету света* које, опет, има везе са *испод—изнад* и веровање о благотворној улози ветра. С обзиром на то да смо веровања о *дрвету света* констатовали још у анализи загонетака из циклуса *Списак*, а да их у збирци има још, овде ћемо их анализирати у целости.

Веровање о *свету испод* брижљиво је интерполирано у неколико песама циклуса *Списак*. Тек када се посматрају упоредо, види се грађење слике веровања о свету који паралелно егзистира са овим нашим, земаљским, а налази се заправо испод земље. Једна од варијаната везаних за ово веровање је да испод земље постоји исти овакав свет као на земљи, само с том разликом што је обрнут у односу на њега. Тај свет би представљао нешто као негативан одраз нашег света, па се зато веома често и везује за хтонско. У песмама *Маслачак*, *Кестен*, *Пузавица* и *Кромпир* налазимо само део веровања везан за одраз *овог* у *оном* свету. У песми *Маслачак* имамо детаљ везан за паралелу између светова: *Подземни лактови / Терају му корење / У црницу неба*. У односу на осу симетрале, коју би представљао ниво површине земље, дубина подземља, т. ј. *црница*, представљала би за њега небо. У песми *Пузавица* слика *паралелних* светова шири се за још један детаљ: *Најнежнија кћи / Зеленог подземног сунца*. Постоји *подземно небо*, али и сунце, које подстиче раст биљака. У песми *Кестен* помиње се могућност живота *испод*, који се манифестује у стиховима: *Живи од пустоловина / Својих недостижних корена*. Цела слика о нивоима допуњује се песмом *Кромпир*, где се упућује на *загонетно лице земље* (она нешто крије) и поново на сунце: *Загонетно мрко / Лице земље* (...) *Све то зато / Што му у срцу / Сунце сјава*. Расута у неколико имплицитних детаља, у песмама овог циклуса постоји слика света грађеног на основу веровања у два нивоа космичке осе.

Песма *У јауку* (циклус *Предели*) у једном свом делу наговештава постојање двају паралелних светова који упоредо егзистирају: *Под земљом / Немоћни лепет крила / И слепо гребање шапа / На земљи ништа*. У овим стиховима можда имамо веровање у митско биће, али опет само асоцијативно. Реч је о вампиру (или неком другом облику хтонског бића, демона) и његовим инкарнацијама у лептира, птицу или пса. Он би можда могао бити медиј између света *испод* који има могућност да пробије у свет *изнад* (пошто вампир, који је заправо мртвац, има могућност поновног излажења међу живе). Тај свет који има могућност да пробије, представља по свему судећи зло, туђе, оностранo, оличено у бићу на које се асоцира. Увођењем *подземља* поново имамо наговештај о три космичка нивоа, од којих је онај испод земље везан за хтонско, а тиме углавном негативног предзнака подручје.[45]

Стих песме *13* циклуса *Далеко у нама*: *Руше се стубови који небо држе* значајан је што се тиче веровања у неколико праваца. То да се руше стубови, а самим тим и небо, блиско је веровањима нашег народа да је небо тврда материја. За то постоји потврда у песми где се каже да би попадало камење одозго ако би се небо проломило.[46] Више везе са овим

---

[45] У овом нивоу веровања то *подземно* у односу на циклус *Списак* има негативан предзнак, што је ближе народном веровању о карактеру *подземља*.

[46] Шпиро Кулишић — Петар Ж. Петровић — Никола Пантелић, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ — Интерпринт, Београд 1998, s. v. *небо*.

стихом, можда, има веровање Румуна у *потпорањ неба*, што има директну везу са веровањем многих народа о *космичком стаблу* које спаја светове.[47] Још од древних култура па до данас постоји веровање да дрво представља три ступња космоса: кореном — подземни свет, стаблом — свет људи и крошњом — свет богова. *Дрво света* је заправо један од облика којим се означава повезивање трију космичких подручја, а та веза је, осим дрветом, представљана и као *стуб света* или *космичка планина*.[48] Овде бисмо на крају могли имати комплетну слику о поменутом веровању, расуту на, како смо видели, неколико песама у збирци. Када се све оне посматрају заједно, слика о три космичка подручја постаје готово целовита (изостаје само горњи свет — свет богова), налазимо *доњи* (подземни) и *земаљски* ниво.

Следеће веровање намеће се уочавањем синтаксичке структуре строфе у песми *14* циклуса *Далеко у нама*. Структура је таква да језичком формулацијом смисаоно алудира на народну пословицу: *Да ветра нема, пауци би небо премрежили*:

Очију твојих да није
Не би било неба
У слепом нашем стану

Смеха твоога да нема
Зидови не би никад
Из очију нестајали

Славуја твојих да није
Врбе не би никад
Нежно преко прага прешле

Руку твојих да није
Сунце не би никад
У сну нашем преноћило

Наведена пословица проистиче из једног од многобројних веровања везаних за ветар,[49] а тиче се његове благотворности: „У народу се казује да је ветар велики божји дар. Кад не би било ветра, ухватила би се паучина од земље до неба и од ње људи не би могли да виде куда иду, па би главом ударали час о дрво, час о стену.”[50] Овако индиректно уведени мотив истиче значај постојања особе драге лирском субјекту, без које би он био изгубљен и дезоријентисан попут људи у паучини која би се пружила по свету у случају нестанка ветрова.

---

[47] Jacqueline Simpson, *Evropska mitologija*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1988, 25.
[48] Мирча Елијаде, *нав. д.*, 200—219.
[49] У којима је он, између осталог, потпуно персонификован.
[50] *Српски митолошки речник*, s. v. *ветар*.

3.2. *Веровања интерполирана у бајке*

Песма *На длану* (циклус *Предели*) садржи веровања о станцу камену и окамењивању људи услед кршења забране у следећим стиховима: *На свакој раскрсници / Радознао погled / У станац камен претворен.*

На длану, који је у песми представљен као микрокосмички елеменат, линије чине раскрснице. Ако би се радозналац (овде именован као *радознао погled*) окренуо, претворио би се у камен, што је упућивање на веровање о забрани окретања на одређеном путу, јер следи окамењивање. Окретање је представљено као одређено кршење табуа и познато је одавно код многих народа. Често је везивано и за силажење смртника у подземље или за какав други контакт са хтонским бићима. Ако би се прекршила забрана окретања, постојала је могућност да се човек окамени. Тај мотив налазимо у бајкама: „Хајде онамо, ђе се ја бацим овом балотом гвозденом, онђе ћеш све три ствари наћи, него знади: кад узидеш онамо, станође вика и граја около тебе велика од хиљаду људи, а никога нећеш видети, и нико те неће ни прстом такнути, а камоли убити, али немој да се обазиреш за собом без свога чуда, јер ћеш се на оно мјесто окаменити.”[51]

Што се појма *станац камен* тиче, у народу постоји веровање да он представља неко легендарно окамењено биће: виле, Тројана, светог Саву, Милоша Обилића.[52] У песми, дакле, имамо мало померено значење овог појма. То је вероватно само сажимање двају веровања у једно, па тако имамо окамењивање услед кршења табуа, с једне, и окамењивање легендарних бића, с друге стране.

Веровање о *живој води* налазимо у песми *20* циклуса *Далеко у нама*: *Из твојих дланова / Пију живу воду птице.* Исказујући значај вољене особе, лирски субјекат даје јој моћ поседовања извора живе воде. По веровањима, жива вода се несметано креће у природи, извире и понире.[53] Постоји и веровање о томе да се њоме могу оживети мртви.[54] Вољена особа у песми, дакле, има моћ оживљавања, извора живота, и тако држи у животу и лирски субјекат.

Не могу са сигурношћу да утврдим ком слоју веровања припадају стихови из песме *30* циклуса *Далеко у нама*: *У глас ти бистри силазим / По нашу чаробну лампу*, јер је *силажење* у подземље како би се узео неки чаробни предмет познат многим веровањима, где силажење опет представља прелаз у хтонски простор. На први поглед намеће се мотив чаробне лампе у којој живи дух из источњачке бајке *Аладинова чаробна лампа*. Свима је познат Аладинов силазак под земљу, где налази лампу са духом који испуњава жеље. Могуће је да је Попа узео тај мотив. Оно што се такође намеће је једно старије, не тако познато веровање са на-

---

[51] Вук Стефановић Караџић, *Српске народне приповијетке*, Нолит, Београд 1969, *Зла свекрва*, 188—191 и *Три јегуље*, 98—100.

[52] *Српски митолошки речник*, s. v. *камен.*

[53] *Исто*, s. v. *вода.*

[54] Нпр. бајка *Златоруни ован*, где се помоћу живе воде глава спаја са телом и тако оживљава младић.

ших културних простора о *услужном духу* (које вероватно има заједнички корен са оним источњачким о лампи). Представе о овом духу биле су веома ретке на балканским просторима, али на то да су оне можда у питању наводи детаљ да су биле познате у Банату (додуше избледеле), као и то да се као власници услужног духа помињу жене.[55] За ово веровање везан је и податак да су жене услужног духа чувале у боци или каквој другој посуди, што нас доводи у везу са лампом. У песми се лампа налази у женином гласу. Можда је опет дошло до преклапања и сажимања двају веровања.

Видели смо на које начине су продрла веровања код Попе. Негде су дата само као асоцијација, негде су веома препознатљива, а у неким случајевима дошло је до преклапања и сажимања различитих веровања везаних за блиске или исте појмове.

4. *Макрокосмос и микрокосмос у збирци* Кора

Неколико пута до сада споменула сам односе између макро- и микро-космоса у збирци *Кора*. Када кажем микрокосмос, мислим на две ствари: на представе људског тела као паралеле великим просторима планетарне појавности и на приказивање мањих просторних реалија помоћу појмова којима би се представљале много веће.

Овај други поступак приметан је у појединим песмама циклуса *Предели: У пепељари*, *На столу*, *На зиду*. Песме *У пепељари* и *На столу* већ сам раније анализирала са другог аспекта, али и он је близак овој тврдњи, тако да јој иде у прилог. Мали, прозаични простори представљају се на много ширем, готово епском нивоу. Песма *На зиду* не може се тумачити у овом кључу, али помињањем издашности, поља, паше, стиче се утисак о увеличавању реалног простора.

Оно што је много распрострањеније у збирци јесте веза између елемената везаних за људско тело и употребе стилских средстава којима се они доводе у везу са просторним макропланом. Та веза је веома значајна јер проистиче из древних човекових схватања устројства света. То је веза између космичког и телесног, при чему се не уочава јасна граница. Човек је недељив од света који га окружује. Тело је за древног човека представљало основне параметре за оријентацију у простору: „А као што показују испитивања архаичног, митског мишљења, међу којима су све до данас остала најпоузданија она која је Касисер дао 1925. године, полазна тачка или тачка рачунања при моделовању налазила се код човека самог: у његовом телу. Оно је послужило и за најранију, почетну човекову оријентацију у простору. Веома значајна мрежа упућивачких речи (деикса), као и порекло бројања, такође нас њему враћају. Ако је сазнање, разумевање појава настајало у узајамној сликовној аналогији тела и

[55] Душан Бандић, *Услужни дух*, Народна религија Срба у 100 појмова, Нолит, Београд 1991, 188—190. и Слободан Зечевић, *Услужни дух*, Митска бића српских предања, „Вук Караџић” — Етнографски музеј, Београд 1981, 114—123.

света, јасно је зашто су, између осталих, паремијске врсте текстова, фразеологија, па и сама језичка лексика — посебно у доњим, етимолошким слојевима — препуне пресликаног тела и његових делова."[56]

Попа понире у изворна схватања човекова; окрећући се микрокосмичким елементима и објашњавајући их макроелементима, тражи прекинуте везе на макроплану.

Такво повезивање просторних односа уочљиво је у неколико песама циклуса *Опседнута ведрина*, нешто више у циклусу *Предели*, а најраспрострањеније је у циклусу *Далеко у нама*.

4.1. *Опседнута ведрина*

Песма *Разговор* говори о крви која тече омеђена обалама, може да се пропне до сунца, ваља својим током дрвље и камење и може да отече веома далеко. Метафорично је апострофирана и као *црвени змај* и *вртешка*. Тело лирског субјекта у песми метафорички је хиперболизовано и доведено у паралелу са вантелесним просторима.

У песми *Гвоздена јабука*, наравно опет метафорично, лирски субјекат је читав један терен кроз који израста јабуково дрво. Кроз главу му се развијају стабло и крошња, кроз руке гране, а корење је пустила у његову утробу, плодови му се смештају у мозак. Метафорично приказан човеков немир повезао је физички различите материјалне димензије.

Читава унутрашњост људског тела представљена је као реални урбани простор у песми *Одлазак*. Гониоцима се нуди да уђу у тело. Наћи ће *воденицу у сенци ребара* (срце), *опушке јевтиних снова* који се још диме (наговештај да је неко управо отишао), чамац који се њише на таласима (опет крв — река). Амбијентом напуштеног реалног простора добили смо слику унутрашње духовне празнине, можда чак и смрти.

4.2. *Предели*

Песма *У уздаху* даје слику душевне унутрашњости преко описа друмова, корова, усева, њива, поља, простора, дакле везаних за неурбане екстеријере. Код песме *У јауку* дата је слика три нивоа спољне реалности: подземље, земља, небо, и то опет све унутар људског бића.

Заборав као стање свести у песми *У забораву* дат је преко слике равнице која избија из таме. Равница заправо представља једноличност у сећању која настаје заборављањем. Оно што остаје у слабом сећању представља се као *рука од дима*, *уздаси без весала*, *цвет од магле*.

Значај и креативност људске природе приказани су кроз длан у песми *На длану*. Длан је *живи песак* избраздан линијама — *раскрсницама*. Он је *пустиња румена*, али све што у њу доспе неће умрети као у правој пустињи него *смислом пропупи / Надом процвета*, дакле, иако означен

---

[56] Новица Петковић, *нав. д.*, 34—35.

као пустиња, он је плодно тле, чија плодност проистиче из људске креативности.

4.3. *Далеко у нама*

Само име циклуса уводи димензију спољашњег физичког простора у човекову унутрашњост. Као што сам већ споменула, у овом циклусу присутно је највеће прожимање двају простора, приказивање једног другим, човекове духовне унутрашњости помоћу материјалних реалних простора и њихових односа. Да би се приказала унутрашња стања човека, максимално се употребљавају метафоре везане за материјалне просторе. Анализом следећих песама видећемо на који начин је Попа успостављао поменуте везе.

2. Надолазећа несрећа чини да се хвата рђа на рубовима смеха. Лирски субјекат се пита да ли ће моћи да заштити вољену особу, да је склони из њеног лица у своје и да јој од својих дланова подигне шатор на *непочин-пољу* (*Језа је на пучини чаја у шољи / Рђа што се хвата / На рубовима нашега смеха / Змија склупчана у дну огледала / Да ли ћу моћи да те склоним / Из твога лица у моје; Да ли ћу моћи / На овом непочин-пољу / Да ти подигнем шатор од својих дланова*).

3. Вољена особа шета се узнемирено *подочњацима* свог драгог, руке јој се *уливају* у његове (*Узнемирена шеташ / Подочњацима мојим; Руке се твоје тужно / У моје уливају / Ваздух је непроходан*).

6. Прва строфа ове песме осликава простор у којем драга бди *у бори између већа* и чека да се *раздани* на његовом лицу. Кроз материјалне слике описан је изглед једног несрећног и забринутог лика (*Бдиш ми у бори између већа / Чекаш да се раздани / На моме лицу*).

7. Поново се јавља метафора крви као реке која сада ваља *мутне постеље и столове*. Лица субјеката представљена су као *лице земље* на којој су отворене раке (*Вене нам ваљају мутне / Постеље и столове; Отворена рака на лицу земље / На твоме на моме лицу*).

8. Осмеси њени сахрањени су у његове дланове (*Сахранила си осмехе / У длановима мојим*).

13. Кроз лице ће проклијати речи, а сунце ће се можда зажутети кроз ребра. Пошто се ћути, речи клијају изнутра, а сунце је затворено у телима, јер је вани зло (*Кроз очи кроз чело / Речи ће нам проклијати; Зар да довек чекамо сунце / Да нам се кроз ребра зажути*). Због тежине емотивног стања они су *ван себе*: *Истрчали смо из груди*. Тело као да представља оклоп и заштиту у којима су смештене душе и интелекти људи.

14. Очи у овој песми представљене су као небо, а руке као место одакле излази сунце. Руке су те које дају топлину и преносе љубав, оне стварају и као и сунце представљају позитиван принцип (*Очију твојих да није /Не би било неба /У слепом нашем стану / Руку твојих да није / Сунце не би никад / У сну нашем преноћило*).

15. Погледи су представљени као улице, зенице су простор где је увек пролеће (*Ласте из твојих зеница / На југ се не селе*). На грудима њеним такође је увек пролеће (*Са јасика на грудима твојим/ Лишће не опа-*

да), а њене речи су небо одакле никада не залази сунце (*На небу твојих речи / Сунце не залази*). Описом лепих временских услова и годишњег доба песник је вољену особу представио као место које зрачи топлином и позитивном енергијом са којима је он безбедан.

16. Њено тело опет представља пријатељски предео на којем лирски субјекат може да отпочине. Његовој тузи она пали сијалицу, њене груди за њега су ливада (*Сијалицу добру палиш / У тузи мојој смеђој / Ливаду ми простиреш / На грудима својим*).

17. Море спокоја је у њеним зеницама. Смех њен је небо у којем ће он своју постељу сместити. Срце њено је велико и безбедно и у њему ће се сакрити од свих (*У мору бих спавао / У зенице ти роним; На небу бих се будио / У смеху твом лежај спремам / Играо бих невидљив / У срце ти се затварам*).

18. Да би се одагнала њена туга, саде се младице јела у њен поглед. На трепавицама њеним налази се роса (сузе), а њено ћутање представљено је као градови. Он ће поломити ноћ у њој и дозвати зору у њену душу да би је усрећио (*Дан ти богат у наручју / Носим /Младе јеле дуж погледа /Садим / Градовима твог ћутања /Лутам / Росу ти са трепавица /Берем / Ноћ витку ти преко паса /Ломим / Брижне зоре са кровова / Зовем*).

20. Поново се јавља слика дланова који представљају сунце са свим његовим позитивним особинама: светлост, топлина, изазивање раста и живота: *Твоји дланови обасјавају / Наше две замишљене грудве земље / Кад сунце касни.*

21. На његовом лицу је огњиште где њене руке пламсају. Руке отварају дан, представљају сунце, свитање. Оне цветају у пустињи његове душе где још нико није крочио (*Руке твоје пламсају / На огњишту усред моја нлица / Руке твоје отварају ми дан / Руке твоје цветају / У удаљеној пустињи у мени / Где још нико није закорачио*).

23. Без присуства драге особе лирски субјекат губи сигурност, дефиниције свога бића, облик (*Без твојих погледа река сам / Коју су напустиле обале*).

24. Бескрајан је простор у којем се неко може изгубити, поготову ако је између руку или слепоочница (*Идем / Од једне руке до друге / Где си; Идем / Од једне слепоочнице до друге / Где си*).

25. Своју потчињеност и емотивну зависност од своје драге особе лирски субјекат исказује метафоричним идентификовањем са предметима којима она треба да дâ утеху и животност (*Патос сам жут*; *И степениште сам дрвено*; *И стена сам нага крај друма*).

28. У очима спавају љубичице. Он се претвара у сунце да би јој улепшао сан. Она отвара своју душу пред њим, што је представљено отварањем прозора на њеном челу. Он је стабло сагорело, али му она омогућава да цвета. У крви његовој (веза са водом) цветају локвањи које ће он убрати за њу (*Под очним капцима / Спавају ти љубичице / Претварам се сав у сунце / Над твојим ружним сном / Отвараш ми широм / Све прозоре на челу / Берем за тебе беле / Локвање из моје крви / Дајеш зелено лишће / Моме стаблу од пепела*).

29. Опет очи вољене особе представљају сунце (*У длановима мојим / Залазе и свићу / Јабучице твоје*). У њима и њиховој љубави постоји *златна висораван* на којој су спокојни и где могу да пронађу своје, због спољашњих зала изгубљене душе: *Пронашли смо се / На златној висоравни / Далеко у нама.*

30. Тело може бити умотано у сумрак који бива разгоњен када дан пронађе лице, када на лицу сване (*Са тела сумрак свлачим / Дан ми је нашао лице / Ветар ми косу развеселио*). Поглед зачуђен може да пролиста, јер *свет на прагу срца стоји.* Да тај свет (вероватно зао) не би продро у његово биће, мора се сићи *обронцима плавим* у њен бистри глас по чаробну лампу помоћу које ће се успоставити претходна хармонија (*Опет обронцима плавим / У глас ти бистри силазим / По нашу чаробну лампу*).

Највећа примена принципа објашњавања микроплана (човека) помоћу макроплана присутна је у циклусу *Далеко у нама.* Само име циклуса уводи димензију спољашњег физичког простора у човекову унутрашњост; да би се она приказала, учестале су метафоре везане за видљиве материјалне просторе.

Људско тело је у овом циклусу приказано као простор у који су смештени људи. Оно као да је заштитни оклоп човеков, његова кора која осетљиву унутрашњост штити од опасне и сурове спољашњости. Лирски субјекти су у могућности да се крећу по својим телима, да прелазе из једнога у друго. Дајући појединим деловима људског тела космички значај, песник доказује значај бића за свој лични космос.

Од делова тела они који највише заокупљају пажњу лирског субјекта су *лице*, *очи*, *руке*, али и неки апстрактни појмови везани за човека: *смех*, *ћутање*, *глас*, *речи.*

4.3.1. *Лице*

У песми *2* лирски субјекат се пита да ли ће моћи заштитити вољену особу тако што ће је преместити из њеног лица у своје (*Да ли ћу моћи да те склоним / Из твога лица у моје*).

Подочњаци у песми *3* представљени су као хиперболисан простор. Њихова појава на лицу означава оптерећеност и несрећу, а изазива узнемиреност код вољене особе: *Узнемирена шеташ / Подочњацима мојим.*

Прва строфа песме *6* осликава бдење драге особе у његовој бори између већа, где она чека да се раздани, т. ј. да се он орасположи: *Бдиш ми у бори између већа / Чекаш да се раздани / На моме лицу.* Ови стихови могу се довести у везу са народном изреком: *Наоблачио се као да ће му киша из чела ударити*,[57] где се такође матафором везаном за људско лице приказује како се човек лоше осећа.

---

[57] *Од злата јабука*, 103.

4.3.2. *Очи*

Очи су приказане у више варираних метафора, а оно што им је свима заједничко је позитивна представа. Оне су средство комуникације без речи између субјеката. У песми *12* оне су небо, ширина, слобода (*Очију твојих да није / Не би било неба / У слепом нашем стану*). Очи као извор светлости сунце налазимо и у песми *29* (*У длановима мојим / Залазе и свићу / Јабучице твоје*). И у песми *15* оне представљају бескрајни отворен простор (*Улице твојих погледа / Немају краја*). Поглед као веза са очима приказан је као простор и у песми *18* (*Младе јеле дуж погледа / Садим*). Очи су и море спокоја у које се може сакрити у песми *17* (*У мору бих спавао / У зенице ти роним*). Веза са очима су и слепоочнице (слепе очи), између којих он трага да би је пронашао. Нема је, а очи су слепе и не види је, тражи је (*Идем / Од једне слепоочнице до друге / Где си — 24*). Под очним капцима спавају љубичице, њих треба пробудити у песми *28* (*Под очним капцима / Спавају ти љубичице*). У зеницама је увек пролеће (*Ласте из твојих зеница / На југ се селе*). Дакле, очи су представљене као позитиван простор и извор светлости у песничком микрокосмосу, а помоћу метафоричног приказа макроплана (небо, сунце, море).

4.3.3. *Руке*

Руке су такође чест мотив у овом циклусу. У свим песмама оне су приказане као позитиван принцип. Идеја из песме *На длану*, где су дланови симбол стваралачког принципа, овде је проширена и сасвим развијена. Руке су заштитнице (*Да ли ћу моћи / На овом непочин-пољу / Да ти подигнем шатор од својих руку*), реке (*Руке се твоје тужно / У моје уливају*). Оне су гробница за њене осмехе (*Сахранила си осмехе / У длановима мојим*). Метафора сунца је у двема песмама (*Руку твојих да није / Сунце не би никад / У сну нашем преноћило — 14*) и (*Твоји дланови обасјавају / Наше две замишљене грудве земље / Кад сунце касни — 20*). Дланови њени су и извориштa живе воде (*Из твојих дланова / Пију живу воду* птице — *20*). Руке представљају и излазак сунца (отварање дана) (*Руке твоје отварају ми дан / Руке твоје цветају / У удаљеној пустињи у мени / Где још нико није крочио — 21*), оне су живот у пустињи.

Постоји још неколико појмова везаних за човека, апстрактних и физичких, представљених на принципу блиском антропогонији, т. ј. помоћу реалних простора:

смех — *На небу бих се будио / У смеху твом лежај спремам* (*17*).

срце — *Играо бих невидљив / У срце ти се затварам* (*17*).

ћутање — *Градовима твог ћутања / Лутам* (*18*).

чело — *Отвараш ми широм / Све прозоре на челу* (*28*).

глас — *Опет обронцима плавим / У глас ти бистри силазим / По нашу чаробну лампу* (*30*).

речи — *На небу твојих речи / Сунце не залази* (*15*).

Као што се види, атрибути вољене особе опет представљају *пределе* који су за лирски субјекат места спокоја и безбедности. Тако смех представља небо у којем је могућ починак, срце је простор где се може сакрити, чело је место отворености и прозрачности, глас је простор магије, речи су такође небо, увек ведро и без мрака; једино је њено ћутање, вероватно проузроковано лошим утицајима споља, суморан простор у којем се може изгубити.

Потпуна слика тела представљеног метафорично као простор много већи од онога у стварности налазимо у стиховима: *Путујемо из тела* (*9*); *Истрчали смо из груди* (*13*); *Пронашли смо се / На златној висоравни / Далеко у нама* (*29*). Оно је и простор из којег се због психичких стања и тескобе жели побећи (слично изразу *искочити из коже*), али и простор у којем су лирски субјекти, захваљујући својим личностима, заштићени од угрожавајуће стварности споља.

Не могавши да пронађу мир и безбедност у свету у којем живе, лирски субјекти траже заштиту једно у другоме. Космичка пространства и географски појмови помоћу модификоване антропогонијске метафорике прелазе у духовну димензију и тиме креирају песнички микрокосмос. Овим поступком песник показује нераскидиву везу између човека и космоса, одблесак макроплана у микроплану.

Очигледно је да у свим песмама унутрашњи простор љубави и међусобног разумевања има улогу заштите од надолазећих несрећа и зала из спољашњег света. У већини случајева тај спокојни простор је биће вољене жене која је извор светлости и живота за лирски субјекат. Он има исту улогу за њу, али више видимо колико он зависи од сунца које она представља. Употреба реалних физичких простора како би се описала унутрашња танана треперења људске душе веома је необичан и занимљив поступак. Помоћу познатог песник нам је дочарао непознато, помоћу очигледног оно неопипљиво, што може само душом да се спозна. Својим песничким поступком Попа је померио границе унутра—споља, духовно—физичко. Враћајући се у поимању светова у правцу древних представа, померио се заправо унапред. Као што је древни човек непознате ствари објашњавао преко система асоцијација о познатим, тако је и Попа користећи се тим системом на један сасвим нов начин, оно што је њему блиско приближио читаоцу. Као загонетач који непознато објашњава познатим, увео нас је у загонетну причу својих душевних стања и учинио да му ми као погађачи постанемо блиски. Попа је, међутим, користећи се системом човека традиције у којем су велики простори објашњавани помоћу малих, везаних за човеково тело, отишао корак даље и модификовао га. Он просторе везане за људско тело објашњава помоћу великих везаних за просторе из човековог окружења. Метафоризацијом овог поступка он чак објашњава човекова осећања. Дакле, искористио је као полазиште односе примењиване код древног човека везане за релације микроплан—макроплан, т. ј. човеково тело — космос (или већи географски простори), али их је обрнуо, градећи тако нов систем објашњавања микроплана помоћу макроплана, човека помоћу простора.

4.4. *Антропогонија*

Осим веровања у недељивост човековог тела од окружења и узимања његовог тела као мере свих космичких ствари, у збирци је, везано за ова веровања, присутно још једно. У питању је заправо веровање о настанку човека од космичких елемената. Распрострањена веза између елемената везаних за људско тело и употребе стилских средстава којима се они доводе у везу са просторним макропланом веома је значајна, јер проистиче из древних човекових схватања устројства света, тачније из антропогонијских веровања о постанку човека. Према тим веровањима, човек (тачније Адам, код Руса и Бугара) настао је од осам космичких елемената: тело од земље, кости од камења, крв од мора, очи од сунца, мисли од облака, од ветра дисање, од ватре топлота.[58] То је веза између телесног и космичког, где се не уочава јасна граница. Човек је недељив од света који га окружује. Попа понире у изворна схватања човекова и, окрећући се микрокосмичким елементима и објашњавајући их макроелементима, тражи прекинуте везе на макроплану.

Своје метафоре гради понегде директно на темељу старих веровања (конкретно везаних за крв и тело), али ту се не задржава, него их у истом кључу шири и гради по неком свом антропогонијском систему. Оно што је преузео јесу веровања о настанку људске крви из мора, т. ј. воде (код Попе то су реке), и тела од земље чије ћемо утицаје и трансформације у песмама анализирати.

4.4.1. *Веза* крв—вода

По паганским веровањима (која су код Словена очигледно христијанизована, јер се помиње Адам), крв првог човека настала је од морске воде. Код Попе је то веровање модификовано и море је замењено реком. Претпостављам да је то учињено због много веће динамичности мотива реке, али и водене масе, која је географски ближа песнику.

У песми *Разговор*, водећи дијалог са крвљу, песник јој се обраћа тако да је очигледна метафора реке: *Зашто се пропињеш / И обале нежне напушташ / Зашто крви моја*, *Понорнице*, *Односиш дрвље и камење*, *Теци што даље*. Овде је интерполирано и веровање да се у крви крије душа — дух човеков, тако да се кроз метафоре крви/реке заправо виде човекова несталност и његова психолошка стања.[59] Крв код Попе представља човека. Може да се пропне до сунца, да понире, да ваља дрвље и камење и да отече веома далеко. Дакле има различите могућности како позитивне тако и отежане или чак деструктивне.

Крв као реку проналазимо и у песми *Одлазак*. Додуше, ту имамо нешто урбанију слику, јер су уведени појмови *водениця*, *опушци*, *чамац*.

---

[58] *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, s. v. *антропогонијски митови*.

[59] „Скоро сви народи на свету верују да крв представља живот, да се у њој налазе живот и душа" (*Српски митолошки речник*, s. v. *крв*).

То увођење, међутим, само проширује метафоричност реке: срце које покреће крв је *воденица у сенци ребара*, чамац се њише на њеним таласима, а *опушци јевтиних снова* казују о нечијем скором одласку. Читава унутрашњост животна — духовна празнина — приказана је овде као амбијент напуштеног реалног простора.

Песма *7* из циклуса *Далеко у нама* такође садржи слику крв—река која уместо поменутог *дрвља и камења* ваља нешто друго, урбаније: *мутне постеље и столове*, дакле у питању је варијација мотива.

Такође у песми *28.* истог циклуса очигледна је та веза: *Берем за тебе беле / Локвање из моје крви*, значи опет мотив крви везан за водену масу.

4.4.2. *Веза* тело—земља

Песма у којој је најразвијенији мотив веровања у то да је тело људско настало од земље јесте *Гвоздена јабука*. Читаво тело овде је представљено као терен, земљано тело, тачније камењар, из којег расте јабука. Она заправо прораста из њега тако да се кроз главу развијају крошња и стабло, плодови су у мозгу, корење је у утроби. Психички немир и растакање приказани су кроз метафорику земље и раста дрвета. У овој песми можда можемо пронаћи чак поклапање вертикалних оса дрвета и човека где се глава повезује са крошњом у вези са горњим светом (горњи чисти свет), а утроба и корен су повезани за доњи део (нечист): *Гвоздена јабука / Теме ми је стаблом пробила (...) / Корене је дубоко / У камењар мој меки пустила / Чупам их / Утробу сам ишчупао / Плодовима ме окрутним тови / Точим их / Мозак сам расточио.*

Циклус *Предели* садржи неколико песама у којима је примењен принцип тело—земља. Песма *У уздаху* даје слику душевне унутрашњости преко увођења друмова, корова, усева, њива, поља и других облика простора везаних за неурбане екстеријере, а све у проширеном сагласју, с тим да је тело настало од земље: *Друмовима из дубине душе / Друмовима модрим / Коров путује / Друмови се губе / Испод стопала / Усеве трудне / Ројеви ексера силују / Њиве су нестале / Са поља*. Песма *У јауку* садржи вариране облике овог мотива, па тако имамо провалију (*Високо је сукнуо пламен / Из провалије у месу*) и подземље (*Под земљом / Немоћни лепет крила / И слабо гребање шапа / На земљи ништа*).

Везу тело—земља налазимо и у песмама циклуса *Далеко у нама*. Лице субјекта у песми *7* представљено је као *лице земље* на којем су отворене раке. Лице од земље налазимо и у песми *13*, где ће кроз њега *проклијати* речи, а сунце ће се можда зажутети кроз ребра. Мотив плодног тла као позитивног креативног принципа душевног стања које се очитава кроз метафорику људског тела налазимо у песмама: *15* (*Са јасика на грудима твојим / Лишће не опада*) и *16* (*Ливаду ми простиреш / На грудима својим*).

И апстракције везане за човека представљене су овде помоћу везе човек—земља. Заборав као стање свести у песми *У забораву* приказан је преко слике равнице која избија из мрака. Равница заправо представља

једноличност у сећању која настаје процесом заборављања. Оно што остаје у слабом сећању јесу *рука од дима*, *уздаси без весала*, *цвет од магле*, дакле непостојани и променљиви облици. Креативност људске природе види се у песми *На длану*. Длан је *живи песак* избраздан *раскрсницама* (линијама). Иако је *пустиња румена*, све што у њега доспе не умире него *смислом пропути / Надом процвета*.

Идеју паганског веровања и систем објашњавања непознатог језиком познате појавности (у овом случају то је антропогонија) Попа је проширио стварајући тако читав један нови свет метафора. Принцип објашњавања спољашњим и материјалним оног унутрашњег душевног примењен је у већем броју песама. Попа објашњава читаоцу непозната душевна стања помоћу општепознатих појмова. Невидљиво објашњава очигледним, а све на темељу старих веровања.

(*наставиће се*)

UDC 821.163.41-82.09:398
821.163.41-95

СТРУКТУРА ЗБОРНИКА *ОД ЗЛАТА ЈАБУКА* ВАСКА ПОПЕ*

Александар Бошковић

САЖЕТАК: Оглед представља новину у досадашњим истраживањима *Руковети народних умотворина* Васка Попе. Аутор настоји да открије унутарњу слојевитост и композицију зборника *Од злата јабука* показујући на који је начин Попа организовао своју руковет у одвојене и међусобно повезане целине које је назвао *колима*. Примењујући структурално-семиотички метод, аутор запажа, именује и издваја границе тих *кола*, указујући на тај начин на композициону функцију коју добијају поједине народне врсте. Различите врсте народне књижевности, поред семантичког богатства и естетске вредности које су карактеристичне за сваку од њих понаособ, стичу и посебну функцију у композиционом јединству целог зборника, сваког кола у њему, али и сваке од колона у колима (што је случај са кратким, паремијским врстама попут загонетака, пословица, изрека итд.). Овај њихов семиолошко-референцијални оквир постаје срж ауторове анализе дуж сваког од четрнаест кола, колико их у зборнику *Од злата јабука* има. Осветљавајући логику којом се Попа руководио састављајући своју *Руковет народних умотворина*, аутор на више места указује на логику самих песничких слика и поступака из народне књижевности која је Попи послужила за стварање једне нове и оригиналне поетике у традицији српског песништва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: зборник, руковет, народне умотворине, народна књижевност, бројанице, загонетке, пословице, изреке, басме, басме, песме, клетве, заклетве, народне приче, коло, структура

У напоменама за зборник *Од злата јабука* Попа нас обавештава да није постојала „намера да се начини антологија наше народне књижевности”,[1] него руковет у чији састав улазе „не само песме, већ и друге

---

* Текст представља одломак из дипломског рада *Зборник „Од злата јабука” Васка Попе* награђеног II Бранковом наградом Матице српске за дипломске и семинарске радове, за школску 2002/2003. годину. Пред вама је проблемски и методолошки заокружено и целовито поглавље дипломског рада, што је један од пресудних разлога због којег се аутор и одлучио за његово објављивање у овом облику.

[1] Сви цитати су из: Васко Попа, *Од злата јабука*, Руковет народних умотворина, Нолит, Београд 1979. Уп.: стр. 271—272.

народне умотворине, загонетке, пословице, враџбине, брзалице, клетве и бројанице". Епске песме остале су по страни „јер представљају органске делове једне заокружене... целине... која се не може и не сме распарчавати". Приређивач нас обавештава да грађа није дата по врстама него су „умотворине у књизи распоређене у низу кола; свако коло обухвата по један текст или групу текстова од свих врста". Видимо да је Попа водио рачуна приликом сврставања грађе образујући на један субјективан, али свесно диктиран начин, особен циклични распоред који ће бити карактеристичан за све његове песничке збирке. Тако су, на пример, загонетке дате у „групама састављеним по тематској сродности", а клетве „по ритмичкој и синтаксичкој сродности".

Ако узмемо да пратимо, током читавог зборника, само загонетке, за чије су наслове узимане одгонетке, приметићемо нешто врло занимљиво.[2] На самом почетку дата је слика макрокосмоса, са сунцем и звездама, као некаква особена народна космогонија. После небеских прилика као основна мера ствари долази човек, са својим физичким карактеристикама, т. ј. телом, са способношћу говора, одећом итд. Потом долази његова околина, како природна тако и предметна. Интересантно је да после човековог упознавања са сопственим одразом (овде је то одредница *Огледало*) долази на ред „откриће" ватре, „откриће" знања и умења, оруђа, предмета, насеобина, „развијање" земљорадње, сточарства, особено „комуницирање" са околним светом, упознавање са животом у оном облику у којем је човек тежио да опстане, сазда и сазна своје место у том космосу. Пред сам крај зборника наилазимо на наслове који експлицитно указују на завршетак живота, приближавање оностраном, свету мртвих, питању и проблему, али и самој голој чињеници смрти и смртности живих бића, т. ј. човека, који је, како видимо, у народној мудрости, попут оне старогрчке максиме, узиман за меру свих ствари. Цела ова поставка Попина, закључујемо, врло је антрополошка и открива нам се у једном структуралистичко-методичком кључу. Негде отприлике на средини налазе се загонетке под насловом *Година*, која управо асоцира на цикличност времена, па тиме и људског трајања. Управо у томе наслућујемо сличности са поетичким, условно назовимо системом, код песника којег је Попа са наклоношћу поштовао, Момчилом Настасијевићем.[3]

Погледајмо поново табелу загонетки: свака колона, више или мање, представља завршен и образован круг за себе. Колона насловљена одго-

---

[2] Погледати приложену табелу загонетака.

[3] У обимној литератури ова два песника довођена су у више наврата у везу. Споменућемо рад Ђорђија Вуковића који уочава да се „Попа у нечему ослањао на Настасијевића (покушај да се превлада и традиционални, везани, и 'распуштени', модерни стих; организација песама у 'циклусе' или 'кругове' и сл.)". Исходи до којих су обојица песника долазили не могу се доводити у неку претерану везу сем по разликама; о томе више у: Ђорђије Вуковић, *Ars combinatoria*, Савременик, 10, 1975; прештампано у: *Градац*, бр. 128, 129, 130, стр. 103—112. Ипак, тежња ка цикличности долази до изражаја код оба песника и она је у Попином зборнику *Од злата јабука* изродила распоред грађе у тзв. кола, која су, опет, заокружена једним погледом са веће дистанце, погледом на целокупан људски век као на специфичан циклус, где се рађање стиче у умирању. Имамо у виду истоимену песму, али и прозну творевину М. Настасијевића: *Година*.

нетком *Човек* (коло друго), на пример, завршава се сликом краја човековог живота; или, колона насловљена одгонетком *Дрво* (коло треће) садржи на крају семе из којег ново дрво може ићи: *Жир*; колона насловљена одгонетком *Кресиво* (коло четврто) на крају је заокружена „мртвим дрветом", горивом за нову ватру: *Угљен*; колона насловљена одгонетком *Кућа* (коло пето) завршава циклус сликама *Браве*, *Катанца* и *Кључа*, који нас уводи и изводи из ње; колона са насловом одгонетке *Виноград* (коло шесто) завршава се људским продуктом: *Вино*, *Ракија у суду*, добијеним од плодова природе; на крају колоне насловљене одгонетком *Сито* (коло осмо) наилазимо на продукте од брашна: *Колач*, *Гибаница*, *Хљеб*; у колони са насловом под одредницом *Свећа* (последње коло) долазимо преко низа слика до *Гробља* и *Јаме*, скончања човековог итд. Неке од колона одгонетки плод су чисте каталогизације: у њима су набројани предмети у тематски сродном односу, на пример колоне са одгонеткама у насловима: *Сунце*, *Ветар* (коло прво), *Губер* (коло друго), *Огледало* (коло треће), *Наочари* (коло четврто), *Срп* (коло пето), *Лонац* (коло шесто), *Година* (коло седмо), *Кукуруз* (коло осмо), *Петао* (коло девето), *Јеж*, *Крава* (коло десето), *Раоник* (коло једанаесто), *Клинац* (коло дванаесто) итд. Такав је случај и са осталим врстама понаособ, које образују одређене кругове у колима.

Попа је, како сам каже, народне умотворине сврставао у „низу кола". Графички различитим курзивом (искошеним) сам аутор је одредио и нама експлицитно указао на границе тих кола — представљају их **бројанице или разбрајалице**. Број кола је четрнаест. А број курзивом издвојених бројаница је петнаест. Прва (*Елен*) и последња (*Едем бадем*) имају функцију уводне и завршне, финалне, изводне песме из целе књиге. Оне представљају оквир *Руковети*. У обема бројаницама налази се синтагма „златна јабука". Док се у уводној[4] та синтагма може читати као кључ којим ће се читалац кретати кроз оно што следи (дато у слици поља, што асоцира на збирку *Непочин-поље*), у изводној[5] је кључна синтагма на крају целе песме, као кључ извучен из браве врата куће коју „мајстори начинише", што несумњиво асоцира на симбол куће као духовног, јасно омеђеног простора (али и на Попину збирку песама *Кућа насред друма*), чију нам је унутрашњост Попа приказао кроз „низ кола" у њој. У везу са симболиком „поља" и „куће" може се довести и правило у састављању *Руковети* из музичке уметности, а то је да све песме у њима морају бити са истог поднебља — слободније речено, „са истог поља" или „из исте куће". Музичка култура нас учи и да песме у *Руковетима* не морају бити у истом тоналитету, као и да се песме које је сачињавају морају надовезивати једне на друге, а то је, како ћемо видети, случај са „низом кола" које је Попа образовао приређујући народне умотворине у јединствену целину.[6]

---

[4] *Елен, Белен, Балбаделен, Жита, Гита, Окма, Локма, Златна смоква, Златна јабука, Иди с њом на поље.*

[5] *Едем, бадем, Белнбариште, Мајстори кућу, Начиниште. Окма, Докма, Тиква, Диква, Златна Јабука.*

[6] „Прототип својих руковети Мокрањац има у Маринковићевом *Колу*, које је било *Смеша српских народних песама*. (...) Ако посматрамо све руковети, скупа узете, приметиће-

„Свако коло обухвата по један текст или групу текстова од свих врста”,[7] наводи сам аутор *Руковети*, додајући: „Тим распоредом желела се истаћи посебна, самостална поетска вредност сваког појединог текста и избећи извесна једноличност која би дошла до изражаја када би умотворине биле груписане по врстама.” Тако се, на пример, у сваком колу налазе по два круга **загонетака** као и по два круга **пословица и изрека**; **бројанице** варирају од једне или двеју по колу баш као и **враџбине и басне**; у зависности од кола, **песме** варирају од броја три до броја седам, а у сваком колу се налази по један круг **клетви и заклетви**. У случају **прича** Попа је, изгледа, најдоследније применио начело паралелизма приликом броја њиховог појављивања у одређеним колима. Тако је у прва и последња три кола, као и у, условно речено, средишње, седмо коло, ушло по две приче, док је у осталим колима заступљена по једна прозна творевина. Међутим, оно што је интересантније, и за нас битније, јесте кореспонденција између различитих врста у оквиру истог кола. Стога ћемо се осврнути на тај сегмент Попиног „заната”.[8]

Прво коло[9]

Представља једну специфичну космогонију. Она је кодирана на самом почетку у загонеткама (*Сунце*, *Мјесец*, *Звезде*, *Земља*), дисперзивно се шири кроз низ слика у песмама (*Нечувени послови*,[10] *Анђа капиција*[11]). Затим се укључују небеске прилике и појаве у загонеткама (*Ветар*, *Облак*, *Грмљавина*, *Муња*, *Дуга*), али и у песми (*Кад иду преко села*[12]), које кореспондирају са сликама из пословица и изрека као што су: вјетар, небо, земља, грми, сунце, бура, вода, магла и сл. Приче *Златна јабука и девет*

мо три видне етапе у њиховом развоју, које би одговарале добу људског развића: *момачком, средњем и добу зрела човека*. У први период дошле би I—V, у други VI—IX а у трећи X—XV руковети. (...) Све руковети овог првог периода, ... носе назив *Из моје домовине*, што треба да означи њихово порекло, а односи се на Србију. (...) Са изузетком VI руковети... и доцније XIII руковети, све друге руковети овог (другог, пр. а.) периода, као и последњег припадају другим српским крајевима, ван граница Краљевине Србије.” Уп.: Коста П. Манојловић, *Стеван Стојановић Мокрањац*, Крајина-Неготин, Неготин 1998, стр. 130—150.

[7] Васко Попа, *Од злата јабука*, стр. 272.

[8] Иако је овде реч о једној тематској кореспонденцији у колима, дајемо напомену да се она остварује на више планова, будући да су различите врсте народног стваралаштва у другачијим контекстима обрађивале исте теме (исте поетске слике у различитим врстама имају различиту функцију), дајући им, на тај начин, сасвим нова и шира значења. Отуда се у сваком од кругова добија преплетена мрежа значења и могућих (с)мисаоних повезивања, проширивања и надограђивања у сваком колу, па и између њих. (То својство важи и за читаву Васкову поезију, а дубљи узрок ове особености лежи у засебној употреби језика и специфичној обради језичке грађе.) Ми се нећемо на овом месту бавити проширеном и дубинском анализом врста, него само наводимо могуће смерове тумачења. Једино ће, због своје формативне функције у овом зборнику, уз свако коло следити фуснота са малим освртом на бројанице/границе кола.

[9] Реч је о уводној бројаници. О уводној и изводној бројаници било је речи раније.

[10] *...Нисам сунцу косе плела, Нит' мјесецу дворе мела, Ван стајала, те гледала, ђе се муња с громом игра: ...*

[11] *...Анђа им је капиција: Сунцем главу повезала, Месецом се опасала, А звездама накитила.*

[12] *Додолска песма* — у магијској функцији призивања кише.

пауница (дата само у одломку) и *Тамни вилајет* асоцирају на тајну и магију света с ону страну наших чула, али и пренатални простор и јевањђељску параболу о талентима (како би се ова друга прича могла читати). А оне су, опет, у кореспонденцији са песмом *Детету* и басмама *Против плача*. Реч је, истовремено, о стварању света и човека, макро- и микро--космоса, што залази у тему другог кола.

Друго коло[13]

Уводи тему човека као нуклеуса, јединке као микрокосмоса; уже је везана за доба детињства, првих учења и комуницирања са светом. Пратимо то преко загонетака (*Човек*, *Глава*, *Длака*, *Очи*, *Вид*, *Сузе*, *Језик*...), пословица (где срећемо кључне речи: човек, жена, деца, учи), изрека (речи: очи, срце, трбух, језик, душа, образ) прича (*Деца анђели*, *Ђаво и његов шегрт*), као и песама (*Ђаку*, *Песма детиња*, *Иш, кокоте, шарадане*, од којих је ова последња, на пример, детиња успаванка). Ту је и бајање *Против урока*, који треба да одагна зле силе на самом почетку детињег живота. Већ овде запажамо тело и делове људског тела који ће бити један од основних видова „премеравања" света и начина мишљења, устаљеног у народној логици, али, видећемо, и у Попиној поезији.

Треће коло[14]

Представља ступањ младићства, појављују се девојке као предмет жеље, али и извор диспута опречних мишљења, тежњи и обичајног владања. Рекли бисмо да је тај однос према девојци, али и девојака према младићима (песме *Дава, дјевојке и траве*, *Како куне дјевојка*, *Продаја момака*, *Седам дјевојака оборило пеливана*, затим враџбина *Дјевојачка врачања*) однос динамичан и у сталном превирању, настајању и нестајању, узајамном надмудривању и непристајању, у овом колу доминантан. Динамици доприносе и заклетве својом ритмичком и синтаксичком сродношћу, које су тематски везане за лепоту, трпезу и комуникацију. Тај раскол између жеље и стварности, надомешћивања недосежног, видљив у овом колу, један је од константних одлика и Попине поезије почев од његове прве збирке (овде изражен кроз пословице, изреке, али и причу *Од суђења се не може утећи*).

Четврто коло[15]

Из антрополошке перспективе као најдоминантније обележје овог кола издваја се стицање знања и моћи (загонетке под насловима *Кресиво*

---

[13] У вези са темом целог кола налази се ова бројаница/граница другог кола: *Један, Доден, Дивен, Дисен, Пењга, Лењга, Смоква, Доква, Каракуша, Јека*. Интересантно је колико ове разбрајалице, првобитно лишене било каквог дубљег смисла, а подређене ритмичкој законитости, добијају значење и смисао у контексту са колом којем претходе. Тако се овде прва реч бројанице везује за јединку, индивидуу, човека са својим засебним интегралом као врсте, а последња реч, 'јека', може се читати као звук детета које оно испушта приликом доласка на овај свет.

[14] Ево бројанице: *Једино, Дедино, Седи, Салаведино, Чекутин, Чекутица, Парапин, Парапушка, Туткало, Ту десет*. Својом морфолошком структуром речи у овој бројаници асоцирају нас на слику: бројаницу деда рецитује свом унуку док му овај седи на крилу.

[15] *Једноле, Дволе, Троле, Чеволе, Пале, Шале, Шаћин, Даћин, Довран, Дода*. Ево шта Растко Петровић каже у свом есеју о бројаницама: „Пошто су речи произвољне, најчешће

— „проналазак” ватре[16] и *Наочари* — „проналазак” писма[17]), али и њихово усмеравање на страну добра, обичаја и понашања канонизованим у духу народном (пословице и изреке овог кола). Љубав, која је у претходном колу као тема начета, овде се развија. Односи између мушкараца и девојака стога попримају озбиљније одлике. Пратимо то кроз песме *Љубавно врачање*, *Ништа се сакрити не може*, *Љубавни растанак*, *Кад путују с дјевојком*. Будући да се почињу јављати и први „љубавни јади”, аутор је овде сврстао и басму *Против неспавања*.

Пето коло[18]

Велика тема овог кола је станиште човеково (загонетке у кругу под насловом *Кућа*) и, с тим у вези, свадба и свадбени обичаји (обичај кумства, прича *Кума ала*). Чак и у басмама *Против русе*, басмама против обољења манифестованог израслинама красти по глави и лицу, честог код деце, срећемо слике свадбе и женидбе. За овај обичај везују се све песме овог кола: *Јабланова тужба*, *Преди, момо*, *дарове*, *Сватовима да се опремају*, *Смрт Омера и Мериме*, а за кодекс понашања у браку везана је песма *Иванбег кара вјерну љубу*, као и низ заклетава — оне асоцирају на живот удвоје. Мотив мужа присутан је, чак, и у дечјој песми/ругалици: *Пуж, муж*.

Шесто коло[19]

Мотивско-тематска доминанта је вино, пиће (загонетке у кругу *Виноград* и *Лонац*) и све у вези са њима: судови (изреке у којима срећемо речи: боца, лонац, котао), ракија, јесен као доба када се ракија пече (песме *Попадале жуте крушке*, *Јунаку*, *Драгом понуде*, етиолошко предање *Како је постала ракија*), али и пијанство, које је у народном духу обрађено са доста здравог и врцавог хумора. У тај ред умотворина спадају песме/ругалице *Апа, упа, уп* и *Аласима*, као и круг изрека који је на крају кола. С правом, Попа овде не изоставља да им придружи и басму *Против главобоље*, неопходну за стања која следе после пијанства. И овде срећемо круг брзалица, чија се виртуозност подвлачи и чије се значење, којег су оне претежно лишене, недвосмислено добија у контексту у којем се оне налазе, а то је тема пијанства (*Одосмо у котлокрпа*).

без логичног језиковног значења, биране једино по једној страшно компликованој шеми ритма, то су и риме много чудније, компликованије но што их можемо срести у другим родовима поезије.” (Растко Петровић, *Есеји иччланци*, Нолит, Београд 1974, стр. 272.)

[16] Уз овај круг загонетака иде и дечја песма/ругалица диму: *Тамо, диме, карадиме.*

[17] Са овом темом кореспондира и избор *брзалица*, у смислу савлађивања и баратања оним својствима језика која су примеренија усменом изражавању.

[18] *Једнолија, Дволија, Тролија, Чеврлија, Пелија, Шелија, Сегма, Огма, Дегма, Каратош, Карагуш, Врчи реп —, Ајд’ на зеца.* „Тако један велики део разбројаница представљао би лутајуће крпе декадентираног језика балканских староседелаца или суседа... Разбројанице би на тај начин требало да буду потпуно изван сваког логичког језиковног смисла, уколико се он унеколико није из старине сачувао, и то из јединог разлога што су оне ушле у народ из туђинских извора.” (Растко Петровић, *нав. дело*, стр. 273.)

[19] *Једноле, Додиноле, Додислава, Ђерамиде, Кокчан, Кокчице, Лопов, Лопатице, Тут келе, Ту — десет.*

Седмо коло[20]

Заузима место на средишту, између првог и последњег кола *Руковети*. Има функцију паузе, а својим насловом показује цикличност саму по себи. Тема је милосрђе. Музикалност овог кола појачавају круг загонетака *Гајде*, *Гусле* и песма *Песма слепачка* (знамо да је у народу слепи певач једна засебна, „митска" категорија), али и круг изрека са краја кола, који у језику чува ону музикалност парадигматичну за поетику једног нашег авангардног песника.[21] Тема милосрђа провучена је и кроз тему сиротиње (у кругу пословица, али и у песми *Кад просе с вучином*), док се у клетвама може прочитати експлицитан однос према онима који су лишени овог „великог људског интеграла", како је Зоран Мишић назвао хуманост Попиног песништва чије изворе налазимо, ево, овде, на врелу народне поезије.[22] Такође је у овом колу присутна и фигура оца, бога творца, и то у брзалицама. У њима је присутна доза хумора и ироније, што управо одговара перспективи која се од најмањег преобрће у највеће. Иначе, та промена перспективе биће још једно од низа стваралачког „оруђа/оружја" Васка Попе. Али, тема оца се продубљује и кроз тему празнине у овом колу, која одговара кругу великих тема (ништавило, празнина, тама, небиће) а била је итекако доминантна у духовној традицији источног хришћанства. Попа, трагајући овим бескрајним путовима, није одлазио у дубине оне врсте до којих је то чинио Настасијевић, али нећемо погрешити ако у овом кругу означимо и мистику као једну од доминантнијих тема. Потврду за то даје нам и број овог кола, број седам (будући да знамо како Попа није према бројевима био равнодушан). Седми круг можемо означити неком врстом зенита људског живота,[23] поднева, које је у „јукстапозицији са вечери и ноћу", како је то рекао Иван В. Лалић поводом истоимене Христићеве песме. Можда би међу овим темама требало тражити кључ и за ишчитавање Попине збирке песама *Споредно небо*.

Осмо коло[24]

Тема је храна и глад. Материјална, дословна, буквална, али и духовна. Кругови загонетака *Сито* и *Кукуруз* асоцирају на храну, као и пе-

---

[20] *Једно голо, Двоголо, Троголо, Чеврголо, Пегма, Шегма, Сегма, Огма, Дивирога, Дисирога.* „Ове визије долазиле су по директним и најподсвеснијим законима асоцијације. Народ је могао овде бити потпуно ослобођен свега оног што га је раније везивало за тло на којем живи, за тајну живота које у себи носи, за борбу опстанка коју развија око себе, из самог разлога што је циљ оваквим поетским стварањима баш била игра, крајња победа и ослобођење, ма тренутно, духа од мистерије ил реализма; *уколико, разуме се, једно несвесно и подсвесно стварање није тако исто, још импулсније, предавање великим матицама живота.*" (Растко Петровић, *нав. дело*, стр. 273. подвлачење је наше.)

[21] То је Момчило Настасијевић. Опет се враћамо на већ спомињану тему, за коју смо рекли да је нећемо продубљивати, али не одолевамо да не наведемо једну народну изреку на коју толико подсећа Настасијевићев рад на језику у његовој поезији. Видимо ли из овога један од Настасијевићевих извора поезије: *Ту и тулило*; *Тушта па ништа*?

[22] У том контексту се може читати басма из овог кола — *Против окобоље* — будући да су очи у народном веровању и мишљењу представљале огледало душе.

[23] Како је то, на пример, у песми Јована Христића, *Mezzogiorno*.

[24] *Јединар, Дводинар, Триносори, Сараори, Текутице, Текутан, Палатан, Праскеле, Тут келе, Десетица.*

сме *Све једно друго поједе*, *Шука штуку*, *Пис, мацо где си била*, *Једна госпођа мало вечерала*, *Пада кища, преби мища*. Тема глади развија се у пословицама, заклетвама, као тема стремљења, жеље за вишим, чак и слутњама, надањима, итд. Духовна глад у шаљивој причи *Шијаци у лову* разбија омеђене представе могућег, проширује хоризонте у пределе фантастичног, непојмљивог, баратајући њима као свакодневним, могућим и очекиваним. Овако ће се понашати и Попине песничке слике.

Девето коло[25]

Тема је животињски свет. Домаће као и дивље животиње (загонетке у кругу *Петао* и *Коњ*, песме *Кад се хвата коло*, *Куповање од најмањега до највећега*, песма *Босиљак и роса*) јављају се у сликама свих врста овог кола. Срећемо их у причи *Мудрац и во*, у пословицама и изрекама (речи: кокош, теле, курјак, ласта, рибе, пас, лисица, змија, итд.), као и у басми *Против жутице* (петао, кучка, крава) и у заклетвама. Ово коло је у вези са претходним преко тема глади и хране, будући да је она махом животињског порекла.

Десето коло[26]

Надовезује се на претходно коло истим тематским кругом, али са том оградом што је сада реч о животињском свету који човеку не служи искључиво за јело (*Јеж, Глиста, Крпица, Корњача, Жаба, Рак, Змија, Крава, Во, Овца, Курјак* итд.). Реч је о разноврсним особеностима и специфичним својствима које ове животиње поседују, материјалног добра и користи које човек има од њих, о њиховим способностима и, да тако кажемо, моћима. Кључна умотворина овог кола је народна прича *Немушти језик*. Врховна вредност, испоставља се, је језик општења са свим живим светом на земљи. То значење се истиче и у низу пословица и изрека овог кола, које садрже мноштво поређења везаних за свет флоре и фауне. Цело коло активира сва чула преко језика и умотворине у овом контексту делују јако сугестивно, приближавајући нас натчулном и ванчулном. То сведоче и брзалице у овом колу.[27]

Једанаесто коло[28]

Два тематска круга карактеришу ово коло. То су љубав сестре према брату (песме *Брат и сестра и туђинка*, *Браћа и сестра*, *Сестре без брата*) и знање, памет, мудрост, домишљатост (изражена преко кругова пословица и изрека, као и у песмама *Јово и Ана*, *Јавору*). У вези са сналажљивошћу народном иду и кругови загонетака у овом колу, груписане око предмета и оруђа[29] (колоне означене одгонеткама/насловима *Раоник*

---

[25] *Једна нана, Друга нана, Сависија, Превисија, Сави кос, Те под нос, Турчин, Бурчин, Кафурин, Детичак, Јабучак.*

[26] *Ан, Зван, Дран, Цеки, Боки, Бана, Бићи, Копи, Ради, Рак.*

[27] Ево једне од њих: *Јеси ли ти то ту, јеси ли то ту ти, јеси ли ту то ти? Јеси ли ти то ту, јеси ли то ту ти, јеси ли ту то ти? Јеси ли ти то ту, јеси ли то ту ти, јеси ли ту то ти?...*

[28] *Анґле, Бангле, Витко вес, Стасе класе, Кумта нес, Клин, Клан, Цукуран, Ајде роґован!*

[29] „Човек у оруђу не види једноставан артефакт, оно за њега постаје нешто самостално, нешто што је обдарено властитом снагом.” (Ернст Касирер, *Језик и мит*, превео

и *Вериге*). На један посебан вид народне сналажљивости и домишљатости наставља се следеће коло.

Дванаесто коло[30]

Тематски мотиви су домишљатост, сналажљивост, надлагивање, лаж и истина. Народна лагарија у овом колу долази до пуног изражаја кроз песме *Ага Асан-ага*, *Лаж над лажима*, *Сваком поруга, осим дјевојци*, *Чудно имање*. Срећемо у овом колу и две антологијске шаљиве приче: *Лаж за откладу* и *Крепао котао*. У таквом контексту круг пословица које за тему имају језик и сналажљивост умногоме одговара овом избору игарија народног духа. Исти је случај и са заклетвама под насловом *Тако ми се језик не завезао*.

Тринаесто коло[31]

Претпоследње коло уводи тему путовања (најексплицитније дато у круговима загонетака *Мост преко воде* и *Пут*). Она је препознатљива у песмама *Мрнар и дјевојка* и *Друм друмила*. У басмама (*Против пришта*, *Против отока*) најучесталије су речи: „дош'о, идеш, иди, усту", речи које су у директној вези са темом кола. Друга тематска преокупација овог кола врло је повезана са неодгонетнутим питањем: куда се то путује? Њу поткрепљују бројаница *Иди ми*, предање *Цариград*, песме *Ко шта нема*, *Вилин чудесни град*, и последњи круг у колу, круг изрека. Он се завршава изреком *На сну дошло, на сну и отишло* која баца светлост уназад, на умотворине свих врста овога кола, на категорије живота и смрти као варки, привида. На правом месту се завршава, јер се на ову изреку наставља следеће, последње коло.

Четрнаесто коло[32]

Има за тему смрт. На крај човековог живота асоцирају кругови загонетки *Звоно* и *Свећа*. Срећемо песме *Тужбалица*, *Утопљеница*, *Трећи дан покојнику на гробу* које не треба објашњавати, али и ругалицу са семантиком која се у овом контексту другачије чита.[33] Ту су и приче *Анђео узео човеку душу*, *Мора*, у којима се активира језичко памћење назад до у хришћанство (двојство тело/душа) али и до у митско (симбол коња, који се изједначава са човековом мором). Басма *Против буба у глави*[34] такође је блиска семантици смрти. Круг изрека на крају овог кола тиче се болести, несреће, божје воље, смрти. Завршава се изреком/питањем: *Ко се с оног свијета разбијене главе вратио?*

Сретен Марић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1998, стр. 109.)

[30] *Ондола, Дондола, Шишкала, Бишкала, Каларија, Русалија, Подгор, Горчин, Чавчин, Чаулин, Чагрк.*

[31] *Енгете, Пенгете, Цукете — ме, Абер, Швабер, До мене, Опс, Попс, Поврмус, Бравус.*

[32] *Енци, менци, На каменци, Ту тукује, Данас деци, Ан, бан, Баштован, Баштоведи, Штуку дери, Штука с' вере, Па се дере: Ајд с њом напоље.*

[33] *Али волиш ићи луком, Али страном? Ако волиш страном, Убио те мрав граном! Ако волиш луком, Убио те мрав руком!*

[34] *...напратио бубе на главу нашега Милана, да му крв пију, да му мозак једу, да му живот узму...*

Сасвим је јасно да је Васко Попа водио рачуна о прецизној архитектоници зборника *Од злаша јабука*. Будући да је реч о зборнику који у себе укључује искључиво народне умотворине, аутор је, баратајући њиховом грађом, једноставно морао у складу са том грађом да приступи одређеном склопу и да изгради засебну структуру *Руковеши*. Та структура се, како смо видели, тематски поклапа са етапама развоја целокупног живота човека као јединке, са свим различитим и сложеним односима у које човек ступа од рођења до смрти. Али за нас је још важније што се у тим народним умотворинама крију они *начини и конструкције мишљења и погледа на свеш* који су карактеристични за почетке спознавања предметног света, природе и функционисања објективног света, парадигматични за стварање културе, њено преношење и трајање. Народне умотворине чувају то знање и културно памћење у својим жанровима и свом језику.

БРОЈ КОЛА:	1		2		3		4	
БРОЈАНИЦЕ ГРАНИЦЕ КОЛА	*ЕЛЕН*		*ЈЕДАН*		*ЈЕДИНО*		*ЈЕДНОЛЕ*	
	СУНЦЕ							
	МЈЕСЕЦ							
	ЗВЕЗДЕ							
	ЗЕМЉА	ВЕТАР	ЧОВЕК	ГУБЕР	ДРВО	ОГЛЕДАЛО	КРЕСИВО	НАОЧАРИ
		ОБЛАК	ГЛАВА	ЧАКШИРЕ	ОРАХ	ЧЕШАЉ	ВАТРА	ПЕРО
З		ГРМЉАВИНА	ДЛАКА	КАИШ	ЛУБЕНИЦА	МАКАЗЕ И РУКА	ВАТРА И ДИМ	КЊИГА
А		ДУГА	ОЧИ	ОПАНЦИ	ШЉИВА	ИГЛА	ОГАЊ	ЛУЛА
Г			ОЧНИ ВИД	ОПАНАК	СМОКВА		ВАРНИЦА	БУРМУТ
О			СУЗЕ		ЖИР		УГЉЕН	
Н			ЈЕЗИК					
Е			ГЛАС					
Т			ГОВОР					
К			КОСА, ЧЕЛО, ОЧИ, УСТА И ЈЕЗИК					
Е			УХО У ГЛАВИ					
			СРЦЕ					
			ПУПАК					
			СЈЕН					
			МРТВАЦ И НОСИОЦИ МУ					

РОЈ КОЛА:	5		6		7		8	
БРОЈАНИЦЕ ГРАНИЦЕ КОЛА	*ЈЕДНОЛИЈА*		*ЈЕДИНОЛЕ*		*ЈЕДНО ГОЛО*		*ЈЕДИНАР*	
					ГОДИНА			
					ЗИМА			
					ЛЕД И СНЕГ			
З	КУЋА	СРП	ВИНОГРАД	ЛОНАЦ	СНЕГ, ЗЕМЉА И СУНЦЕ	ГАЈДЕ	СИТО	КУКУРУЗ
А	ПРОЗОР	КОСА ЗА КОШЕЊЕ	ЛОЗА	ЛОНАЦ И КАШИКА		ГУСЛЕ	СИТО КАД СЕ СИЈЕ БРАШНО	ЛУК
Г	ВРАТА У КУЋИ	ЖЕТЕЛИЦЕ	ГРОЗДА	ЖЛИЦА			ЛЕПИЊА	ПАПРИКА
О	КЉУЧ У ВРАТА	БАГЛИЋ	ЧОКОТ И ВИНО	БАКРАЧ			КОЛАЧ	РОТКВА
Н	БРАВА	ЧОВЕК ПОРУЧУЈЕ ЖЕНИ...	ВИНОГРАД	ЧАША			ГИБАНИЦА	ГЛАВА КУПУСА
Е	КАТАНАЦ	ВОДЕНИЦА	ПОДРУМ	ЧУТУРА			ХЉЕБ	ТИКВА
Т		ВАЉИЦА И ВОДЕНИЦА	КАД КАПЉЕ БАЧВА	КАЗАН				
К			РАКИЈА У СУДУ					
Е								

БРОЈ КОЛА:	9		10		11	
БРОЈАНИЦЕ ГРАНИЦЕ КОЛА	*ЈЕДНА НАНА*		*АН*		*АНГЛЕ*	
З	ПЕТАО	КОЊ	ЈЕЖ	КРАВА	РАОНИК	ВЕРИГЕ
А	КОКОШ	СЕДЛО	ГЛИСТА	ВО	ЈЕМЉЕШ	ВЕРИГЕ И КОТЛИЋ
Г	ЈАЈЕ	КОЊ И КОЊАНИК	КРТИЦА	ВОЛОВИ	ТЕЉИГА КАД ВОЛОВИ ОРУ	АЛКЕ ОД ВЕРИГЕ
О	ЛАСТАВИЦА	КЛИНЦИ У КОЊСКОМ КОПИТУ	КОРЊАЧА	ТЕЛЕ	КЛЕПЕТУША	ВАТРАЉ
Н	ПАТКА	РЕП У ЖИВИНЧЕТА	ЖАБА	ОВЦА У ТОРУ И КУРЈАК И ПАС		
Е	ПСЕТО	ТРАГ КОЊСКИ	ЗМИЈА	ЛОВАЦ И ВУК		
Т	МАЧКА И МИШ		ДЈЕТАО И ЦРВ			
К			РАК			
Е			МРАВИЊАК			
			ЧЕЛЕ И КОШНИЦА			
			РОЈ			
			СВИЛЕНА БУБИЦА			

БРОЈ КОЛА:	12		13		14		
БРОЈАНИЦЕ ГРАНИЦЕ КОЛА	*ОНДОЛА*		*ЕНГЕТЕ*		*ЕНЦИ*		*ЕДЕМ БАДЕМ*
З	САХАТ	КЛИНАЦ	МОСТ ПРЕКО ВОДЕ	ПУТ	ЗВОНО	СВЕЋА	
А	ЈАСТУК	КЛИП	БАРКА	ПУТОВИ	ЗВОНО ОГЛАШАВА	КАНДИЛО	
Г	КАНТАР	СВРДАО	ЛАЂА	ЂЕРАМ	ГЛАС ОД ЗВОНА	ЦРКВА	
О	ТЕСТЕРА	ЧАВАО	МОРСКА ЛАЂА	КАБАО И ЂЕРАМ	ЗВОНО И ЗВЕЧАК	ГРОБЉЕ	
Н	МЕТЛА	ГВОЖЂА	БАКАЛАР		ЗВОНО НА ОВНУ	ЈАМА	
Е	ПУШКА	ТАМНИЧАР					
Т	ВРАТИЛО	КОПЧА					
К	ВИТАО	СУНЂЕР					
Е	ПРАТЉАЧА	БРИТВА					

Aleksandar Bošković

STRUCTURE OF VASKO POPA'S COLLECTION *OD ZLATA JABUKA*

S u m m a r y

This essay tries to reveal the internal layers and composition of the collection *Od Zlata Jabuka* (*Apple Made of Gold*), pointing how Vasko Popa divided his poetic wreath into mutually related units which he called *series*. Applying structural-semiotic method, the paper notices, names and specifies the borders of these *series*, thus pointing to the compositional function which some folk types acquire. In addition to the semantic richness and esthetic value characteristic for each of them specifically, different types of folk literature also acquire a specific function in the compositional unity of the entire collection — in its every series, but also in every column in the series (like in the case of the short, paronymic types like riddles, proverbs, sayings etc). This semiotic-referential framework of theirs becomes the essence of analysis within each of the 14 series — which is the total number of series in the collection *Od Zlata Jabuka*. Shedding light on the logic which Popa used to compile his *Wreath of Folk Creations*, the paper in several places points to the logic of the very poetic images and procedures from the folk literature which served Popa to create a new and original poetics in the tradition of the Serbian poetry.

UDC 821.163.41-14.09 Sladoje Đ.
821.163.41-95

КАКО ЛИРИК ЂОРЂО СЛАДОЈЕ ОСЛОБАЂА НАШУ ЕПСКУ ИСТОРИЈУ (ИЛИ: ОПЕТ О ОНОМ ИСТОМ, АЛИ САДА ЗАИСТА ДРУГАЧИЈЕ)

Младенко Сацак

САЖЕТАК: У раду се расправља о односу збирке *Огледалце српско* лирског пјесника Ђорђа Сладоја према нашој усменој, превасходно епској традицији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: спознајни синкретизам, епика, историја, савремена лирика, археотеме, мит, религија, традиција, модерност

Да су религија, обред, поезија, епика, мит, као врсте човјековог мишљења и памћења у првим својим појавностима биле недјељиве, истина је која не тражи посебних провјера ни доказа. Јасно је и то да су се временом из тог доживљајно-спознајног јединства, а као посљедица различитих читања и тумачења једних те истих предмета/текстова, развијали и различити начини поимања и моделовања свијета: засебне научне дисциплине, поједине умјетности, различите поетике. И премда се чини да је та првобитна *једноликост* (односно: јединственост, цјеловитост) у приступу свијету сасвим супротна потоњим / садашњим *разноликостима* (одјелитостима), то, ипак, није тако: очи којима се свијет и данас посматра, исте су као и некад — тек су нијансе у гледању можда и унеколико другачије, погледи су понекад изоштренији, фокуси многобројнији. Спознајни синктретизам у својој суштини, међутим, живи и траје и данас, како у наукама тако и у умјетностима.

Ово се може посматрати, па и провјеравати, и у нашој савременој књижевности: и у њој је, наиме, скоро немогуће издвојити значајнија остварења у чијим структурама као битни саставци нису присутни: митске предоџбе, историјска сјећања и/или филозофски системи. Знања која они носе и значења која имају за савременог читаоца представљају основне предуслове за његов улазак не само у свијет литерарности него и у сфере виших спознаја. Јер књижевност никада и није била само, или искључиво, умјетност ријечи: *Ет о Гилгамешу*, Хесиодова *Теогонија*, *Илијада* и *Одисеја*, *Стари* и *Нови Завјет*, античке трагедије и Шекспир, Толстој и Маркес, стално преиспитују и археотеме: о постáњу и поријеклу човјека и живота, о природи разума, fýsis-а и истине, о узроцима и

општем смислу људског трајања, о категоријама љепоте и морала, пјевања и мишљења, језика и битка. А иста се питања намећу када се приступа и домаћим књижевним и културним међашима: нашим лирским народним пјесмама, великим епским циклусима, мистичним средњевјековним биографијама, Његошу и Лази Костићу, Црњанском и Андрићу.

Тема овог рада управо ће бити посматрање тих корелацијских односа између лирике, са једне, и историје, епике, мита и религије, са друге стране, и то у времену садашњем; директан повод за оглед који слиједи била је збирка пјесама *Огледалце српско*, коју је недавно потписао Ђорђо Сладоје.[1]

* * *

Ђорђо Сладоје (рођен 1954. године) свакако је један од стваралаца који иду траговима наше традицијске књижевности: „Дјетињство, завичај, Косово, српска историја, култура, митологија, религија...", каже он на једном мјесту, „моје су опсесивне теме, ево већ три деценије."[2] Међутим, *Огледалце српско* више привлачи пажњу тиме што се у тој збирци с њим дешава исто оно што и са Краљевићем Марком, кад „он узима рало и волове / ал' не оре брда и долине, / већ он оре цареве друмове"!

Наиме, у низовима ових најновијих Сладојевих пјесама,[3] подијељених на *лирске трине*, *горско иверје*, *царске одломке*, које пјевају *незвани свати* и *косовска нахочад*, кроз које пролазе дјевојке и жене, и пролијећу *коњи и гавранови*, у низовима тих *поетских* пилотина и мрва, тог труња и тих ситница, остатака и маленкости, он критички преиспитује (провјерава, а понекад и преорава, и обаљује) наше митове и легенде, наше епске јунаке, устаљене лирске мотиве, и уз њих и окамењене, у колективној свијести заробљене историјске представе, да би онда све то спајао и доводио у везу са својом (овом нашом) ојађеном стварношћу и свакодневицом.

И шта све није, и ко све није предмет тог Сладојевог новог читања наше прошлости и наших „истина": књигу исповијести започиње осјећајни али и немоћни цар *Урош Нејаки*: „Отежа круна сама клоне рука / А златно жезло склизне као штука / У часу кад треба замахнути јаче / Мени се тад горко неутешно плаче..."; за тим његовим удесом, али и за многим другима, у једној каснијој пјесми, закукаће и *Батићева и друге сестре*. У пјесми *Белешка Вука Б.* слиједи друга страна нашег највећег „издајства": Вука Бранковића, који се залагао за *царство* земаљско, а не *небеско* („А наше царство где је / Кад није на Косову"), видимо „под клетвом / у блату издаје"; истовремено је кнез Лазар уздизан на небеса, да „сине у Слову", премда његова Србија још и данас „личи на отворену рану".

---

[1] Ђорђо Сладоје, *Огледалце српско*, Просвета (Библиотека Савремена поезија), Београд 2003.

[2] Пренето из интервјуа који је са Ђорђом Сладојем водила Жељка Домазет (Ново Ослобођење, Српско Сарајево, 14. октобра 2003. године, стр. 25).

[3] Ово је осма по реду Сладојева књига пјесама.

Потом нам *Проклета Јерина* говори о томе зашто је прогањала свој народ: „Да граде високе куле а не потлеуше / Да зиђу облаку ближе свечано и звучно / Нек варвари кад дођу имају шта да руше // Да граде Творцу у славу и Србији на ползу /... Да се не баве собом и да не мисле о злу”; њена увјереност у исправност својих поступака („И гонићу их макар ме довека клели”) као да се преноси и у пјесму *Принцип*, у којој Гаврило објашњава судији свој видовдански пуцањ — вођен Косовском мишљу, каже он, испуњавао сам обећања и заклетве дате сестри, кмету и Жерајићу, а због оног злотвора што „смејо се мојој капи руго се моме гуњу”! И он је, као и Јерина, увјерен да је био у праву: „И сад кад наша драма скончава у водвиљу / Ја бих се судијо опет жртвово истом циљу”.

И мајор Гавриловић, у свом последњем рапорту, у истоименој пјесми, кратко, телеграфским стилом, обзнањује да наставља тај исти *косовски* завјет, „Рајића и Синђелића”; у низу тих националних мученика и страдалника сусрећемо и *Вукашина из Клепаца*: њему је, међутим, веома стало до тога да исправи једну своју језичку погрешку, насталу у тренутку суочења са усташким кољачем: „Просто ми се оте / Само ти синак ради / А хтедох рећи — скоте”.

Једно необично сјећање на Косовску битку, а из које све произилази, и на „ћудљивог и мучаљивог господар-Марка”, саопштава нам његов коњ, *Шарац без међдана*: „А кад се Косова сјети наше туге и коби / Намах би шестопер трго и ноже из потаје / И неког невидљивог душмански тукао би.” Осим ове трагичне донкихотске варијанте нашег најусамљенијег јунака, о боју на који он није стигао говоре и многи други: и *Дамјанов Зеленко*, и *Косовка дјевојка*, па и он сâм (*Случај Марка К.*): пјевајући као и сви остали у овој збирци — на свој начин, овај „тужни одоцњелик”, „и краљ и луда — никад истог лика”, који живи ’само да засмеје Старога Крвника’, предсказује свој удес: „Од сада ћу навек бити смешне битке / У којима нико не броји губитке / Пити вино с коњем служит сваког цара / За таин и шаку немањићког жара.”

Такав поступак, да се уз поједине епске циклусе или пјесме, познате из класичних, Вукових збирки народне поезије, веже више пјесама из ове збирке, а које су редовито разликовних обиљежја и непознатих (боље: неочекиваних) гледишта и мотива, да се мноштвом тих разбацаних лирских исказа одговара на клишеиране епске истине, примјењује се не само у случају Косовског циклуса; тако се, нпр., на пјесму *Урош и Мрљавчевићи* (наслов по Вуку) овдје односе пјесме *Урош Нејаки*, *Протопоп Недељко* и *Сонет за Старог Крвника*; о *Женидби краља Вукашина* (из Вукове збирке) говоре пјесме *Краљева исповест* и *Јабучило*; о *Женидби Душановој* (по Вуку) пјевају *Незвани сват* и *Балачко*; о *Бановић-Страхињи* (по Вуку) *Хрт Караман* и *Анђелија* итд.

Ова присутност разноликих исказа, погледа и осјећања, када се говори о једном те истом догађају или лику, тако и оних који праве отклоне од устаљених митских и епских истина, од окошталих историјских представа, омогућује нам да успостављамо и прве типолошке особине ове поезије.

Једна од њих је да Ђорђо Сладоје не приступа историји, митологији и епици на уобичајен начин, из јединствене тачке гледишта, односно из једне одређене свијести, дакле: не искључиво као пјесник, као критичар, као историчар или на неки сличан начин. Даље: он нам не говори и не пјева *у име некоґа*, па ни *о некоме*, него пушта да нам *т̄ај неко* или често и *виш̲е њих* говоре о себи (наравно, и о нама). Они нам, тако, својим директним обраћањима, својим лирским исповијестима, казују суштаствене истине о себи, људима и стварности, истине које су увијек другачије од устаљених т. ј. наших. И уз то: они нам говоре о догађајима и дешавањима у историји који су само наизглед (по нама) споредни, о мање познатим подвижницима у свијету, а које досад нисмо ни сретали ни примјећивали, као што нам се досад и читав тај свијет прошлости чинио једноставан, такав-какав-је и непромјењив.

Онеобичавање митских и историјских ликова дешава се, дакле, њима самима, изравније и аутентичније него што се то чинило досада: битне постају варијације и/или надопуне устаљених епско-историјских ликова, предмета и представљања. А суштина свега тога је сљедећа: истина је многострана, јер је сви посједујемо, односно: сви смо различити, и све је у овом свијету разнолико. Да ли се Сладоје одлучио на овај поступак вођен основном идејом свеколиког пјесништва, па и мишљења — а то је: да су нужна рађања и постојања нових осјећања, разликовних од уобичајених, или већинских, да су неопходне нове мисли, које су моћне супротставити се стереотипима, да су сумње, као такве, здраве појаве и по човјека и по друштво, — не знамо, али знамо да су те намјере досљедно остварене и да функционално испуњавају своју улогу у овој пјесничкој збирци.

У том призивању и преиспитивању митова и легенди, историје и епике, дешава се и да неко (неко *т̄јесничко ја*), најчешће из позиције савременог несрећника, избјеглице или просто невољника (а таквих је овдје заиста много), одлучни да нагло и грубо, у потпуности, покида везе са прошлошћу, односно да је као такву сурово поништи. Тако се, скоро цинично, у пјесми *Диоба Јакш̲ића*, некадашње велико царство показује као „ничија земља”, „општи бувљак”, „кучине и трице”, које су се сада свеле на „комад мртвице једва и за гроба / А парница траје — злоба и диоба”; исто је и са митолошком пјесмом *Свеци благо дијеле*: они могу да подијеле све — „воде и бродове громове и муње”, али, пита се пјесник, „како ће и ко ће и с ким да подели / Овде где влада тешко безакоње / Горње алуге и Јаруге доње / Бабино сицало и Царско дупило / И ово у души што се накупило”?

Оваквих одступања од општих и узвишених мјеста и схватања има још: тако наша митска вила не гађа јунаке по Гори Мирочкој, него признаје да куња „попут болесне квочке”, а и о рушењу Скадра има своју *ист̄ину*: „У десетерцу зевам, / И кришом Скадар меркам // И у облаку чамим / Нема ту посла за ме / Све су срушили сами” (*Вилина жалба*). То се потврђује и у пјесми *Зидање Скадра*: неки ондашњи очевидац (или наш савременик, свеједно је) такође провјерава тај мит и говори: „Најпре ће бити да су га зидале виле // А ми рушили дању”, несрећа је, на-

ставља он, што ручка нико није хтио донијети, па је тужни Раде Неимар отишао, „а Стоја и Остоја још нас (и сада) траже светом”!

Слично је и са хајдуцима: *Старина Новаче* признаје: „Лепо Тешан гуди но реч је о пљачки / А већ пролазе задњи каравани”; слично је и са *Косовком девојком*, са *Предрагом и Ненадом*, са *Наход-Симеуном*. Судбина овог одбаченог дјетета постаје судбина Србије, „грешног косовског нахочета”, а сва наша отужна стварност, као и у још неким пјесмама у овој књизи, преплиће се овдје са библијским / митолошким мотивима: ту су и звездочаци, и дрводеља у пећини, и народ „што гавеља за спасом / и у глас запомаже што ме остави оче”!

Као и легенде, као и митови и историјски стереотипи, и многа друга позната мјеста и ликови из српске књижевности овдје се на исти начин претресају: *Перо налбантин* у својој исповијести не осуђује болесног Дојчина који *епски* долази да га убије; „мали бедни поткивач” овдје поштено (да не кажемо: *лирски*) признаје да га је занијела љепота Дојчинове Анђелије („Али ме смутише њене сузне очи /... Њено јарошћу обливено лице”), и иза те приче наслућује се трагика једне страсти која је *литерарно* досад била потпуно непримјећена. Исповиједају се и други: *Лутица Богдан*, *Кајица*, *Ваистина Слуга*, а међу њима је и *Анђелија* Страхињића бана: „Само сам у час зао пустила срце да бира / И душу да провири кроз решетке панцира / И већ је смутња у царству и пометња на двору / Девет ме Југовића братски куне у хору... / Ко да се једино за ме иње издаје хвата / И нема другог греха ни блуда ни разврата”. Ту је и *Читач Вуковог писма Кнезу Милошу* — дрхтај овог безименог злосрећника („Још ми у сну зује стршљенови слова / Док слушам како неуки читачи / Крвавим уснама мрмљају одломке / А нико не чује шта целина значи / У пљуску псовки уз увреде громке / А смем се зарећи премлаћен и блатан / Да се кнез градио невешт безграматан”), мотив је, иако само један међу многима, који умногоме показује сву јединственост ове поезије.

Уз ове, да кажемо, људске ликове, своје удесе, слутње или истине износе и митске животиње — коњи и пси, соколи и гавранови: *Јабучило*, *Шарац без мегдана*, *Хрт Караман* и др. У овој посљедњој пјесми, у исповијести пса Бановића Страхиње (а коју, међутим, јер је „псећа”, нико неће ни да слуша) постоје нескривени стилско-мотивски паралелизми са раном поезијом Милоша Црњанског (нпр. са *Прологом* из *Лирике Итаке*), али и са његовом поетиком, која у стихованој варијацији гласи: „Ја певам тужнима: / да туга од свега ослобођава.”

* * *

Овдје долазимо до теме о књижевном наслијеђу у Сладојевој поезији. Свјесно избјегавајући шире захвате, морамо бар поменути мноштво, да се послужимо његовом ријечју: *труља* о поетици и/или о самом књижевном стварању. Ти поетски дјелићи сврставају свог творца у ред оних наших писаца, Стерије, Сремца, Матавуља, или од новијих Дучића или Деснице, који су у своја дјела прикривено удијевали одређене мисли и ставове о суштини саме пјесме и поезије као такве. Ти иманентно-пое-

тички искази (тзв. поетологеме), који ће књижевним гурманима свакако бити веома занимљиви, говоре шта нам о пјесницима или књижевном стварању шапућу Краљ Вукашин или коњ *Јабучило* (крив је „неки гусларски шерет / и страшна човекова / помама за летењем"), *Високи Стеван* или Арсеније *Чарнојевић*, *Читач Вуковог писма Кнезу Милошу* или *Вукашин из Клепаца* (док објашњава како је видио и како зна да наши крвници „неће довека стати", он додаје: „А писци причу арче / И око јаме грају / Гори су ми они / Но ћелати"), *Два врана гаврана* или *Љутица Богдан* (означавајући сиромашке снове као прве покретаче поетског стварања, он пјева: „Нема кокошињца колибе ни избе / Сувозидине јаруге ни рова / Да не беше тврда кула Богданова // ...Нема у нас коња сеоског кљусета / Ни циганске раге а да некад није / Била златно ждребе суре бедевије..."), *Старац Милија* или *Филип Вишњић*. А овај посљедњи, означен као „невољни" гуслар, признаје послије свега што је било да је он Србију, коју за оног живота није ни могао видјети, поистовећивао са својим свијетлим сљепачким визијама (била му је „вјечно узнесена"). Без лажљивих очију и ситне злобе људске, бивајући ослобођен од зависти „која на све пљуцка", он тада није видио дивљаштво, охолост, руљу, пометњу, страх и панику; то је и његова и срећа устаника о којима је пјевао — и то је, у ствари, природа узвишености епске поезије. То је и идеализам историјских визија који је (сем код непитаних очевидаца, трагичних страдалника или истинољубивих пјесника) стварао искривљене, намјештене или једностране слике, лажне предоџбе и представе, који је формирао опште мњење, типску свијест о прошлости (што је, на крају крајева, сметало да се и самој својој стварности приступа не митолошки, него критички); тој свијести својом лириком супротставља се, ето, на свој начин, и пјесник Ђорђо Сладоје.

О питањима књижевног наслијеђа код Сладоја засада само неколико ријечи, и то о наслову ове збирке. Прије свега, сам деминутив (или хипокористик) *огледалце*, који асоцира на оно вјечно сујетно питање из бајке: „Кажи ми, кажи, ко је најљепши на свијету?", а с обзиром на врсту и количину истинитости у Сладојевом приказивању наше поружне стварности, стилистички функционално најављује иронијски однос пјесников према предметима свог пјевања. Уз то, *Огледалце српско* из наше књижевне прошлости призива и најмање два дјела — Његошево *Огледало српско* и *Београдско огледало* Јована Илића. Не само зато што се посљедња пјесма у овој књизи, а која је свој наслов дала цијелој збирци, директно односи на „огледало Његошево живо српско" (које је, каже пјесник, „потковицом блатном чизмом злотвор смрско"), него и због једног потпуно активног критичког односа према савременом свијету, а чије повремене иронијско-пародијске нијансе итекако подсјећају на оне Илићеве, од прије вијек и пô.[4]

---

[4] Аутор овог текста је на научном скупу „Породица Јована Илића у српској књижевности и култури 1824—1926" (одржаном у Београду 12—14. децембра 2000, у организацији Института за књижевност и уметност), у раду „*Београдско огледало* Јована Илића" (в. истоимени зборник радова са овог скупа, Београд 2003, стр. 181—191), говорио управо о тим особинама Илићевих приповједака.

* * *

Оно што битно обиљежава *Огледалце српско* Ђорђа Сладоја је свакако и једна *велика самилост*, слична оној коју смо не тако давно препознали у пјесмама Десанке Максимовић. Међутим, сада та самилост не долази од наше хришћанске сестре, која је блага и која на себе преузима све наше гријехе, него од човјека који је сурово истинит, и кроз чија уста проговарају разнолике губитничке и страдалничке свијести, које знају да су грешне, али које ништа не скривају, не уљепшавају и које не очекују никакво праштање. Ове пјесме су и молитве, али још више и упозорења која долазе као својеврсне *туге и опомене* на наше велике заблуде и на наше опасне историјске грешке.[5]

Да ли због тога, сви узвишени мотиви из народног предања бивају скрнављени и потирани надмоћним силама из савремене стварности, као што је случај и са судбином *Све сивљег сокола*: „Већ сам и у пјесми страшило и ругло / Све самљи и сивљи / Предо сам се земљи присто и огугло / А бејах краљевић мегданџија дивљи // Нит ја за кога нит ко за ме мари / Док одлазе некуд сузни соколари". Варијације таквог приказа живота и свијета присутне су у цијелом *Огледалцу српском*: „Ту где нема вересије / Нити знака од Месије" (*Сарајевско кандило*), у земљи Србији, „нико задовољан није" (*Читач Вуковог писма Кнезу Милошу*); у њој се и Кањош Мацедоновић своди на избјеглички бесмисао: „Сад ваљало би наћи заточника / Не да ме спасе од гнева моћника / И донесе ми главу са душмана / Већ хлеб и млеко из првог дућана / Некога ко ће по запрешном дану / Сићи међу Србе — у збег у механу"!

А све то некадашњи првак „одабраних јунака и Божијих људи" (како каже Матавуљ), који су се „старали да буду од користи своме селу, крају, племену", *Мато Здухач*, резигнирано гледа: „Тобож нешто граде подупиру слажу / Отму па сакрију онда држе стражу //... Кад им видим начин осмотрим домете / Дунем љутим ветром нека све помете // Онда клонем и ја не знам шта ни куда / Тако мали живот а толико труда". Уз здухаче, трагике не мањка ни *Дружини осталој*: збирка се поклапа са завршетком епских дружења („Тужна моја браћо поскитана"), са нестанком јунаштава, падом идеала, са стварношћу у којој је све упросјечено: „На истом су силни и нејаки / По Косово упртио сваки", а и хероја више нема: „Ко у збегу ко на потерници"!

Визије надземаљског свијета појављују се тек понекад; једном су тако „Девет вирова јужно од Сталаћа / Где бежећ од света тек самотник сврађа", у пјесми *Војвода Пријезда*, „Рибари пронашли сред моравског блата / Два у загрљају тела непозната"; у поразној слици из нашег времена („Случај је пријављен и на том се стало"), међутим, ипак се назире један живот који је другачији од овоземаљског: „Али је задуго над Мора-

[5] Свакако би било и могуће и корисно наставити поредбу Сладојеве са поезијом Десанке Максимовић (и не само са оном из збирке *Тражим помиловање*), а која, како је то већ примјећено, има своје коријене у Јефимијиној *Похвали кнезу Лазару*; њихове доброте и љубави, за све страдалнике, за све који су несвјесни или нишчи, који су одбачени или злопаћени, чине се као хришћански путокази и свијетле луче за многе пјеснике на њиховом трагу.

вом сјало / У ноћима нашим ниског водостаја / Оно што њих двоје у вечности спаја”. И у пјесми *Са Мишара*, такође као супротност трагичној пјесниковој стварности, појављују се и хришћански вапаји за спасом: „Ту свак сваког у тепсију лови / Кнез војводу кроз мушицу гледа / Храни сина шаљи калуђера / Србија се причестити не да”.

Та религиозност није гласна, она се само у појединим пјесмама, и појединим тренуцима, непримјетно дâ наслутити: иза *Војводе Пријезде* и његове љубе остаје као да је сакривен неземаљски сјај утопљених душа спојених у вјечности; *Високи Стеван*, у својој молитви за опрост, премда стално бивајући у сјенци оца (ја живим „Уз презрив шапат — Лазар би то боље”), ипак осјећа, поготову „кад свитне свитак брујне Манасија”, да и „у Србији светли и у души сија”. Њему је, и то по мотиву ослабљене вјере, близак и *Чарнојевић*, који се у својој исповијести, као избавитељ Ноје, једва и јадовито, али ето опет нада да ће и његов народ, можда једном, дотакнути „благовести и милост из висине”.

* * *

Осим на тематско-мотивском плану, пјесме из збирке *Огледалце српско* могу и на плану изражајно-формалних поступака да буду носиоци овог својеврсног „коперниканског обрта” Сладојевог.

Наиме, као и код садржаја, и у пјесничким облицима Ђорђо Сладоје не иде у групу оних који пристају да стају „у ред и у потиљак”: у овој збирци скоро и да нема форме која се понавља. Додуше, од 50 пјесама колико их има, највише их је, 17 или 18, испјевано у форми сонета. Али и ту влада, да га тако назовемо, јединство разноликости: овдје се воли и његује сонет (уосталом, као и многи други облици), али не онај строги, петраркистички или шекспиријански, него се овдје сонет прихвата као апстракција, као изазов форме, као поетолошки облик. У реализацији, пак, он је слободан и разуздан, и ни један се облик сонета не понавља више пута. До сонетног облика Сладоје долази на разне начине, и класичне (2x4+2x3, 3x4+2), и иновацијске (1x14, 7x2, 6x1+4x2+2, 4x3+2), а и у броју слогова варијације су многобројне, и иду од чистијих, чвршћих облика (12, 11—12 или 12—14), па до оних слободнијих (од 5—12, 6—8, 7—8, 12—15, итд.).

* * *

Сладоје не жели да личи ни на кога, он неће ни себе да понавља; и у формалном и у садржајном погледу он је самосвојан — његова поетика, визија историје и пјеснички израз доказују да се свијету глобализације (великих уједначавања, уопштавања, насилних укрупњавања и поистовјећивања, у свијету у којем ће изгледа сви исто гледати, и сви исто мислити, и сви истим језиком говорити), да се том свијету и том стању опште деперсонализације, деиндивидуализације (наравно, и свим овим и оваквим рогобатним ријечима) може супротставити — а да каколи другачије неголи поезијом, односно умјетношћу. Лирика, по Сладоју, и јесте та која ће увриježеним вриједностима рећи и показати да постоје и друге истине, да осим царских и побједничких постоје верзије епике /

историје и оних поражених и несрећних, слугу и себара, оних који су или заборављени и скрајнути, или су проглашени издајницима и злочинцима, или су губитници, оних који су, а то свакако није гријех, другачији.

Mladenko Sadžak

HOW THE LYRICIST ĐORĐE SLADOJE LIBERATES OUR EPIC HISTORY
(OR: AGAIN ABOUT THE SAME, BUT THIS TIME REALLY DIFFERENTLY)

S u m m a r y

The paper surveys the relation between the lyric poetry on the one hand, and history, epic poetry, myth and religion on the other, in the present time, with the example of Đorđe Sladoje's poetic book *Ogledalce Srpsko* (*Serbian Little Mirror*).

Unusual treatment of mythical and historical characters is more direct and authentic than it has been the case so far: this essential quality is acquired by the variations and/or additions to the established epic-historical characters, topics and representations. Truth has many sides, because everything is diversified in this world. It is the case of a new reading of our past and an intensive dialogue with it.

UDC 821.163.41-93-3.09„19"(082)
821.163.41-95

РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СРПСКОЈ ПРОЗИ ЗА ДЕЦУ ПОСЛЕДЊЕ ДЕЦЕНИЈЕ XX ВЕКА

Снежана Шаранчић-Чутура

САЖЕТАК: На десет одабраних дела (роман, кратка прича, приповетка и ауторска бајка) савремених стваралаца за децу размотрено је рефлектовање усмене књижевности, и то са становишта заступљености, типологије, естетске и васпитне функције. Природа рада наметнула је и сагледавање овог проблема у ширем контексту, ван оквира сваког појединачног дела, дакле на пољу међуодноса два различита корпуса књижевних дела: усмене књижевности и књижевности за децу. Такође се, као нужна, наметнула потреба сагледавања жанровских преплитања, т. ј. односа усмених и писаних текстова. Чињеница да се обиље сегмената из усмене књижевности (структура и композиција појединих жанрова, обликовање јунака, фабуле, хронотопа, поједини мотиви, стил и језик), на различите начине (одабир појединости, парафразирање, имитација) и са разноликим функцијама (обликовање фабуле и јунака, онеобичавање средине и свакодневице, драматизовање и поетизовање приповедања), пронашло у разматраном корпусу, сведочи о особеном току савремене продукције за децу, било да је тематски везана за националну прошлост, било за савремен живот. Овај ток сведочи о настојању савремених аутора да допринесу померању књижевности за децу са маргина наше културе и равноправнијем укључивању у традицију и токове српске књижевности уопште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: усмена књижевност, савремена српска проза за децу, усмена бајка, ауторска бајка, предање

Однос усмене књижевности и књижевности за децу није нова тема. У контексту континуираног интересовања за моделе и начине присутности усмене књижевности у књижевности за децу, утемељен је избор теме овог рада.

Грађа на којој је разматран проблем је савремена српска проза за децу настала у последњој деценији XX века. Основни разлог за бављење овим делима је њихова повезаност са усменом традицијом, и то не површно, успут, у виду покоје дигресије или алузије, него свесно, намерно, исцрпно.

Из мноштва дêла насталих у наведеном периоду начињен је одабир на основу критичке и читалачке рецепције. Чињеница да је реч о награђиваним делима, о књигама о којима се махом писало позитивно, оправдава управо овакав избор: Тиодор Росић *Долина јоргована* (СКЗ, Београд 1991) и *Господар седам бреговa* (СКЗ, Београд 1993), Драган Лакићевић *Мач кнеза Стефана* (БИГЗ, Београд 1993) и *Витез Вилине горе* (Bookland, Београд 1999), Светлана Велмар-Јанковић *Књига за Марка* (Стубови културе, Београд 1998), Весна Алексић *Карта за летење* (Рад, Београд 1995) и *Звезда ругалица* (Рад, Београд 1997), Зорица Кубуровић *Вилиндвор — божићна бајка* (Стубови културе, Београд 1998), Радмила Томић *Филипинина фиока* (Нолит, Београд 1997) и Миленко Матицки *Пустолови са Гардоша* (Verzalpress, Београд 1998).

Неспорна је чињеница да је незахвално и ризично писати о савременим делима. Управо да би се тај ризик смањио одабирана су дела која су донекле „проверена", бар у тренутним оквирима. Но, без обзира на добар пријем, питање њихове стварне вредности и даље може остати без одговора. Ипак, у духу запажања Нортропа Фраја (Herman Northrop Frye) истраживање у књижевности не подразумева одбацивање онога што нас, по личном мишљењу, мање обогаћује (Фрај, 101). Колико је битан квалитет анализоване грађе толико је битна и природа, сврха истраживања. Уздржаност у вредносним судовима је увек неопходна, посебно када је реч о савременој продукцији чијем валиднијем сагледавању недостаје управо временска дистанца. Но, то би могло одвести у другу крајност, у незаинтересованост за савремене токове српске књижевности за децу. С обзиром на то да књижевност ваља доживљавати као особен процес, као живу, не сведену на неколико класичних имена, нужно је и рачунати на особен ризик. Коначно, један од основних циљева рада је и одмеравање савременика према традицији, управо у Елиотовом (Thomas Stearns Eliot) духу, те овде није толико битан аутор колико степен занимљивости његовог дела за дато истраживање.

Последњу деценију XX века у српској књижевности за децу обележавају две основне линије: модернизовано приповедање о националној прошлости у маниру усменог казивања и разнолика транспозиција савременог живота детета у књижевно дело (Љуштановић, 48). На тој основи дела су разврстана у две групе, те је свако анализовано појединачно, као целина.

Основни циљ рада је сагледавање типологије рефлектовања усмене традиције (поезија, приповетке, бајке, легендарне приче, предања, веровања и обичаји) у савременој прози за децу, односно разматрање међуодноса два корпуса књижевних текстова. Осим циља да се размотре импулси усмене књижевности на нивоу сваког појединачног дела, и то са становишта заступљености, типологије, естетске и васпитне функције, као други циљ издвојила се потреба да се то исто размотри и на нивоу књижевности за децу уопште. Трећи постављен циљ је да се на конкретним текстовима укаже на однос усмених жанрова и писане књижевности која или негује ове жанрове у дословном смислу, или настаје под њиховим утицајем, или као њихова транспозиција.

Резултати до којих се дошло у овом раду, у најкраћем, представљају одговоре на три основна питања (шта, како и зашто): шта савремени ствараоци за децу одабирају из усмене књижевности, на који начин се одабрано укључује у дато дело и коју функцију имају рефлекси усмене књижевности у датом делу.

Када је реч о избору усмених жанрова, најзаступљенија су усмена демонолошка предања и веровања, потом усмена бајка и усмена поезија. Демонолошка предања због свог језгровитог, динамичног и драматизованог казивања испуњавају основне потребе детета као читаоца који, по правилу, фабулу поставља у први план. Један од разлога је свакако тематске природе: реч је о жанровима који се баве натприродним, чудесним и фантастичним, а интересовање деце читалаца усмерено је и ка таквим садржајима. Обиље народних веровања и сегмената из усмених предања у прозу за децу уносе посебну боју, тексту обезбеђују својеврсну сликовитост, необичност, маштовитост. Побројани квалитети се не остварују искључиво на овај начин, али је он свакако један од могућих и успешних. Када је реч о усменој поезији, показало се да се савремени прозаисти за децу најчешће позивају на усмену епику и њене јунаке (махом познате деци), али и на поједине теме. Но, у укупном рефлектовању усмене књижевности своје место добијају и усмене баладе и лирске песме.

Када је реч о начинима укључивања грађе из усмене књижевности у разматрана дела за децу, издваја се неколико основних типова. Први је одабир појединости из једног усменог облика, али и одабир појединости из различитих жанрова усмене књижевности ради уобличења једног сегмента у делу. Овакав тип рефлектовања усмене грађе показао се као најзаступљенији. Други тип је парафразирање (готово препричавање) појединости из усмене књижевности, а трећи имитација, односно ауторско стварање „на народну", у духу усмене књижевности, а без стварних паралела. Као најподложнија оваквом начину укључивања показала су се етиолошка предања и, донекле, народна веровања и легендарне приче.

Преузети сегменти усмене књижевности у датим делима за децу најчешће су у функцији развијања фабуле и обликовања јунака, што свакако није случајно. Управо ова два сегмента прозног стваралаштва за децу понајвише привлаче и одржавају пажњу читалаца којима су намењена. Овакву функционалност имају готово сви усмени жанрови: демонолошка предања, народна веровања, усмена бајка, усмена епика, легендарне приче. У функцији обликовања хронотопа најчешће се јављају народна веровања. Но, појединости преузете из усмене књижевности имају своју сврху и ван овог оквира (фабула — ликови — хронотоп), посебно у делима која су тематски усмерена ка савременом детету и детињству. Овде ће се сегменти из усмених бајки, демонолошких и културно-историјских предања, народних веровања и обичаја, чешће наћи у функцији онеобичавања средине, контрастрирања прошлог и садашњег, затим у функцији поетизовања и драматизовања приповедања.

Но, осим ове примарне, естетске функције, употреба усменокњижевног наслеђа налази свој смисао и у домену васпитне функције коју

дата дела остварују. Тиме се, пак, отвара посебан проблем, везан за уметничку вредност ових остварења, односно питање није ли потенцирање васпитног значаја умањило, или бар релативизовало, њихов квалитет. Естетско и васпитно нису сукобљени, или, другачије речено, једно не искључује друго: избегавање поучности не обезбеђује безусловно естетски квалитет. У анализованим делима поучавање није строго, у духу вербалне придике, нити је организовано као уџбеничко, нити нарушава садржинско-формалну равнотежу дела. Штавише, у највећем броју примера поука је садржана у целокупном делу и до ње се долази само уколико се жели, без присиле. Отуда су сазнајно и поетско усаглашени. Дете је читалац који ужива, а то уживање подразумева и емоционални и интелектуални ужитак. Естетски темељ у приступу делима за децу мора подразумевати категорију задовољства, затим, мора понудити вредности о којима ваља размишљати и мора се наметнути као питање које захтева одговор, дакле и емоционално и интектуално ангажовати читаоца (Ђанкане). Поука је разнолико, мање или више успешно остварена у датим делима. Указивање на такве различитости уклопило се у сврху рада.

Посебна сврха и циљ овог рада је и указивање на међужанровске односе, односно на везе између усмених и писаних жанрова.

Књига бајки Тиодора Росића *Долина јорґована* сведочи о особеном односу према усменим жанровима, посебно према усменој бајци и предањима (демонолошка, етиолошка, културно-историјска). Колико аутор настоји да своје приповедање усагласи са структурално-композиционим законитостима усмене бајке, толико, истовремено, настоји и да га измени, испреплете, индивидуално уобличи.

Једно од најуочљивијих одступања од модела усмене бајке је видно већ у уводној формули. Наиме, иако је и овде уводна формула конститутивни део који читаоца упознаје са јунацима, па и са сижеом, не постоје снажнија веза и развијена равнотежа између композиционих делова који ће уследити. Но, притом није реч о неадекватном коришћењу уводне формуле које би сведочило о лошем приповедачу који не осећа њену естетску функционалност, него о другачијем жанровском концепту. Док уводна формула усмене бајке до правилу износи стање које није, или није још, нарушено, ауторска бајка, премда и ово настоји да испоштује, каткад нуди само увод у бајковит сиже. Но, једно од понајвећих одступања и свакако најлакше уочљиво разликовање ауторске бајке већ у уводној формули је индивидуализовање јунака (тиме и времена и простора) — јунак је историјска личност (стварна или фиктивна). Оваквим поступком, бирањем јунака чија је биографија већ оформљена и позната, отворена је могућност за међужанровско преплитање, односно за продор елемената културно-историјског предања. Користећи се основним настојањем културно-историјских предања да буду својеврсне поетизоване историје и тако улију дивљење према прецима, те специфичном комбинацијом истинитог и неистинитог које омогућује продор чудесног (Пешић, Милошевић-Ђорђевић, 126), Росић гради своје бајке. С обзиром на то да културно-историјска предања сагледавају и породичне историјске односе, а они се, пак, преламају у локалним етиолошким предањима која

управо треба да посведоче о истинитости испричаног, а, истовремено, и да буду предмет објашњавања (Самарџија, 204), није необично што истоветан поступак проналазимо и у Росићевој збирци.

Настојање ауторске бајке да прича о стварним или измишљеним историјским личностима смешта националну историју у свет чудесног, у бајковити, ванвременски контекст. Тиме се ауторска бајка ближи усменој епици која сложене националне историјске сукобе своди на појединачне, личне сукобе и подвиге (Пешикан-Љуштановић, 207). Такође, у духу усмене епике, јунаци Росићевих бајки обликовани су и снажним упливом митских елемената, чиме се још јаче истиче значај њихових подвига.

Одступање ауторске бајке видно је и у психолошкој изнијансираности јунака, у укључивању развијених описа, посебно када је реч о делокругу противника.

Посебно поље одступања ауторске бајке је и однос према чудесном. Премда ово није појам који пресудно одређује бајку, ипак је реч о битној одлици. Судећи по реакцијама јунака при сусрету са оностраним, по неверици, сумњи и чуђењу које испољавају, можемо претпоставити да у ауторској бајци знатан удео има и фантастика својствена усменим демонолошким предањима. За усмену бајку страх од натприродног није карактеристичан, јер су јунак и натприродно у истој равни, али за предање јесте — онострано и привлачи и плаши (Bošković-Stulli). Оваквим поступком ауторска бајка динамизује своје приповедање, драматизује казивање и пажњу читаоца одржава будном.

Друга Росићева књига о којој је у раду реч је збирка кратких прича *Господар седам брегова*. С обзиром на то да је кратка прича, као особен литерарни жанр, умногоме сродна усменим предањима, Росићева збирка остварује чврсту везу са усменокњижевном традицијом. Поменута сродност је уочљива у сажетом обиму, једноставности форме, причању о једном догађају који се онеобичава, у немоћности јунака да своју судбину измени, у померању од искуственог света ка чудесном или фантастичном (Карановић, 223). Такође, битан сегмент рефлектовања усменог предања у Росићевим причама су и финалне формуле које су, готово по правилу, интониране као парадигме о свету, човеку и животу, као значењски збијени искази блиски пословицама или изрекама.

Тако је, рецимо, прича *Орлово гнездо* осмишљена по угледу на усмена демонолошка предања: јунак је историјска личност (Стефан Немања), сусреће се за натприродним бићима (здухач, виле), средишњи мотив приче — виле су намамиле и заробиле Стефана Немању, те га држе заточеног у пећини да би га ожениле најлепшом вилом — преузет је из демонолошких предања, али је познат и бајкама, баладама и епским песмама (Милошевић-Ђорђевић, 51). Присутност „веродостојних чињеница и историчности чине ову причу блиском и културно-историјским предањима. Такође, у причу продиру и елементи усмене бајке (јунаку помаже, након што протрља златно перо, побратим којег је доброчинством задужио).

Прича *Вилин коњиц* осмишљена је по моделу усмених етиолошких и демонолошких предања. Прича *Како је постала кукавица* јесте ауторска варијација етиолошких предања коју је Вук Караџић забележио о постанку кукавице у *Српском рјечнику*, али присуство елемената из усмених балада и бајки сведочи о особеној жанровској сложености ове приче. *Сува јела* је прича чију основу чине усмена демонолошка предања и легендарне приче. Премда аутор семантику својих етиолошких предања слободно осмишљава (*Вилин коњиц, Како је постала невестица, Водени цветови, Мајчина душица, Девојачка стена*), везу са усменом традицијом не прекида него утврђену наративну схему употпуњује својом маштом.

Романи Драгана Лакићевића *Мач кнеза Стефана* и *Витез вилине горе* представљају особен спој модерног казивања о српској средњевековној прошлости, честог угледања на моделе усменог обликовања, импровизовања у духу усмене традиције и преузимања готових сегмената из разних усмених жанрова. Националну историју аутор доживљава кроз призму предања, веровања и усмене епике, но основна тенденција ових романа је евоцирање својеврсног романтичарског односа (заноса) према националним темама, симболима и јунацима.

Знајући да се оружју често приписују магијска својства (Бандић, 96), Лакићевић, повезујући Немањиће са чудотворним мачем, одступа од усмене традиције по којој су Немањићи више светитељи и задужбинари него ратници. С обзиром на то да је предање о мачу Немањића псеудонародно, Лакићевић романом *Мач кнеза Стефана* заправо обнавља дух народног приповедања усмереног на акцију науштрб развијене психологије и дескрипције, о чему посебно сведочи идеолошки план приповедања на којем су Срби и Турци дати као „митска демаркација између добра и зла" чиме цео роман бива знатно „семантички упрошћен" (Љуштановић, 53). У истом роману јавља се, рецимо, и епизода са светим Савом осмишљена као сажетак низа легендарних прича и предања, не само тематски него и композиционо. Усмена традиција послужиће аутору као извор појединости да би уобличио поједине јунаке свог романа: каткад бира појединости из епике (карактеризација рухом; побратимство с вилама), каткад из граничних врста попут *Међедовића*, каткад из предања.

У наративној комплексности романа као жанра положај усмених облика је разнолик и варира од дословно преузетих сегмената до импровизације у усменом маниру. Тако, рецимо, лик Милоша Обилића у роману *Витез Вилине горе* бива обликован под утицајем произвољно скраћеног предања које је Вук Караџић забележио, али и под великим утицајем песама из Петрановићевог зборника, што је свакако у духу основне пишчеве намере да, што је више могуће, читаоцима понуди своју пројекцију српске историје. Отуда аутор, настојећи да одржи епски дух, наставља да импровизује и Обилићу додаје својства која иначе у усменој традицији нема. Епизода када Милош Обилић убија аждају је сегмент преузет из усмене бајке (функција борба), али модификован низ усмених предања и легендарних прича са истом темом, али различитим јунацима, те, коначно, и алузија на предање по којем је управо Обилић убио

аждају (*Српски митолошки речник*, 3), али опет са знатним угледањем на Петрановићев зборник: у роману Обилић убија аждају тек уз помоћ вилинске ватре, код Петрановића сабљом виле посестриме (Милошевић-Ђорђевић, 146). Такође је импровизован и други Обилићев подвиг (довођење коња зауздапог змијом из хтонског простора) и то на основу песама које тај подвиг приписују Марку Краљевићу или вилама (Дрндарски, 102), а таквим поступком аутор још јаче истиче својеврсну граничну, медијативну природу епских јунака. У истом делу проналазимо и романескну транспозицију песме *Кнежева вечера*, условно насловљене треће песме из *Комада од различнијех Косовскијех пјесама*. Усмена бајка *Вилина гора* и легенда из Црне Горе са истим називом послужиће аутору као готови описи хтонског простора по којем се, делимично, крећу одабрани јунаци романа, те ће их дословно поновити.

Ауторова склоност повременим мистификацијама „на народну" резултат је одређене идеолошке позиције коју заговара, захтева времена у којем ствара, а које жуди за поновним националним уздизањем, али је и резултат потребе да се, ради особеног естетског ефекта, измешају „истинито" и „лажно".

Књига за Марка Светлане Велмар-Јанковић такође остаје у домену националне историје, али знатно другачије и замишљена и обликована. Изабрани културноисторијски јунаци ових прича носе сложен комплекс информација условљен знањима из историје и познавањем усмене традиције, али и богату психолошку изнијансираност (можда је реч о способности ауторке да се сети себе као детета), коју је употребила да домашта дечаштва Немањића, кнеза Лазара, Марка Краљевића.

Основни поступак којим се обликују јунаци ових приповедака је бирање постојећих сегмената (или импровизовање) из усмене књижевности, који се, потом, уткају у њихово замишљено дечаштво да би се приближили правој слици одређеног јунака. Списатељица алудира на везу српских владара са паганским, не само хришћанским атрибутима, чиме успоставља својеврсну целовитост духовне историје о којој приповеда. Тако је, рецимо, Стефану Немањи дато разумевање немуштог језика као особеног „сока мудрости" (типичан за доживљај Немањића уопште у овој књизи). Веза Растка Немањића и вукова обликована је под утицајем низа усмених предања и легендарних прича у којима је ова веза суштински битна. Лазар Хребељановић је повезан са змијама које су му заштита до краја живота, чиме ауторка наговештава доживљавање кнеза Лазара не само као представника хришћанске него и старе, паганске вере. Марко Краљевић је обликован у духу усмене традиције која га памти као племенитог заштитника нејаких и повезује га са вилама.

У делима за децу тематски везаним за савремен живот и детињство, елементи усменокњижевног наслеђа су знатно ређи. Тако, у романима Весне Алексић *Карта за летење* и *Звезда ругалица* на свега неколико, али пажљиво одабраних, места проналазимо рефлектовање усмене књижевности. У првом роману у приче о оностраном (виле, вампири, во дешњак осети вампира, вампир се претвара у јарца, гробље као хронотоп зла), које живе међу одраслима, савремено дете не верује, али га такве

приче и привлаче и плаше подједнако. Елементи „језовитости” код Весне Алексић само донекле имају основ у демонолошким предањима и њихова функција није збијена у потреби да изазову страх, нити да васпитавају страхом. Напротив, функција ових сегмената је да остваре чар тајанственог и непознатог, да обоје време и простор романа. У другом роману Весне Алексић јавља се својеврсна импровизација у духу усмених демонолошких предања: дете-јунак приповеда о личном сусрету са вилама, чиме се онеобичавају простор и свакодневица, али и успоставља још један вид карактеризације јунака. Рефлектовање усмене књижевности сведено је на одабир, сажимање појединости из веровања и предања о вилама, али је присутно и импровизовање на основу могућих аналогија са усменом грађом, а каткад и без икаквих аналогија (рецимо, у роману се каже да виле настају од „рибе са сребрним перајима” што (кад је о вилама реч) нема аналогију у усменој грађи).

Приче Радмиле Томић у збирци *Филипинина фиока* говоре о проблемима савременог детета и представљају својеврсно подсећање на настојање Иве Андрића да својим причама о деци „разори мит о детињству” као апсолутно срећном и безбрижном добу. Рефлектовање усмене традиције сведено је на набрајање, именовање појединости из обичајне праксе везане за Бадње вече и Божић. Пружајући могућност својој младој јунакињи да искаже своје негодовање поводом помодарског обележавања наведених празника, а истовремено и да искаже своју опредељеност за аутентичну традиционалну обредност и квалитет искреног веровања, ауторка остварује контрастирање прошлог и садашњег, ствара опозицију некад-сад и тиме постиже карактерисање средине у којој се креће јунакињина прича, али и карактеризацију саме јунакиње.

Роман Зорице Кубуровић *Вилиндвор — божићна бајка* такође садржи рефлексе усмене традиције у неколико различитих равни. Пре свега на нивоу обликовања ликова (виле, вилењак, вештица, патуљци), потом на нивоу развијања фабуле, али и у домену обликовања простора у којем се радња романа одвија. Ауторка спаја сегменте преузете из усмене традиције и мотиве карактеристичне за европску ауторску бајку да би, рецимо, уобличила ликове вила као јунакиња романа. Као искључиви плод списатељске маште обликовани су и вилењаци, док су патуљци у овом роману плод синтезе, комбинације особина типичних за друге хтонске демоне. Вештица је обликована одабиром појединости из народног веровања, превасходно оних које се тичу физичког изгледа, али им, опет по аналогији са другим хтонским бићима, придодаје и атрибуте које оне иначе немају у народној представи, те, на крају, убацује и појединост о уништавању вештица која има литерарни корен (поливање водом по угледу на Баумов роман *Чаробњак из Оза*). Рефлектовање усмене традиције, пре свега присећање јунака о обележавању Бадње вечери и Божића, присутно је у овом роману и у виду стварања особеног, носталгичног контекста у којем живе деца без родитеља, оно служи контрастирању прошлости (срећног живота пре рата у властитој породици) и садашњости (усамљеног живота у туђем граду у Дому за незбринуту децу). Наводећи низ појединости везаних за обичајну праксу, ауторка не одолева да

своја знања пренесе и на своје јунаке, да објасни рационалним, готово научним језиком и улогу полажајника и, нешто касније, обредну употребу појединих апотропајона (бели лук, црвен вунен конац), чиме, донекле, нарушава првобитну опредељеност за изворно приказивање обичајних радњи. Зорица Кубуровић се позива на бајку, али у најширем могућем значењу овог жанра. Своје јунаке поставља у чудесну причу, међу чудесна бића која представљају како персонификовано зло, тако и добро. Користећи бајку само као могућност да се идентитет пронађе у савладавању препрека, а потом и у успостављању равнотеже са собом и светом, ауторка обликује чудесан простор свог романа — Вилиндвор, простор који настоји да заштити дете, да му пружи замену за родитељски дом, а, истовремено, и да га упути ка начинима савладавања свакодневне животне невоље и патње. Вера у могућност срећног краја након суочавања са низом проблема, пред које је свако детињство постављено, представља основни разлог употребе бајке као идејног оквира за дешавања у овом роману.

У роману *Пуштолови са Гардоша* Миленка Матицког сегменти из усмене традиције (веровање да коњи носе душе умрлих, да чују и говоре, да могу да окрилате и такви уђу у воду и да се из дубина врате) налазе се превасходно у функцији поетизације свакодневног живота и света, али и у функцији онеобичавања простора у којем се крећу јунаци, те и у функцији карактеризације самих јунака. Бирајући појединости из митологије, народних веровања, усмених приповедака и поезије, Матицки у завршници свог романа остварује један од естетски најупечатљивијих сегмената и свом делу даје посебан, романтичан сензибилитет.

На крају, неспорно је да се повезивање усмене књижевне традиције и савременог стварања за децу посматра као квалитет, као вредност датих дела. Осим већ наведених разлога у домену естетске и васпитне функције, разлог за такав став проналазимо и у чињеници да се таквим повезивањем обогаћује српска књижевност за децу уопште, пре свега због јачег, систематичнијег, чвршћег укорењивања књижевности за децу у традицију српске књижевности уопште, т. ј. због још једног доприноса да се маргинализован положај књижевности за децу у нашој култури промени. Не може се тврдити да је то једини, нити да је најбољи начин, нити да се пре тога ништа није учинило на овом пољу, али овај покушај је допринос који не можемо занемарити. Оваква настојања савремених стваралаца за децу представљају својеврстан наставак модернистичких струјања у савременој српској прози за које је, између осталог, карактеристично управо постојање свести о значају и вредности традиције. Реч је о настојању да и књижевност за децу успостави, обнови, истакне својеврстан историјски континуитет плодотворног стапања усмене и писане речи, карактеристичан за српску књижевност почев од романтичара, преко Растка Петровића, Настасијевића, Винавера, до Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Алека Вукадиновића, Бранка Миљковића, Љубомира Симовића, Матије Бећковића и, рецимо, Мирослава Тешића, као и низа савремених прозаиста (Д. Ћосић, М. Марков, В. Стевановић, Р. Смиљанић, М. Павић).

„Pred zatvorenom budućnošću, moderna istorijska svest okreće se ponekad prošlosti, tražeći tamo ne samo objašnjenje za sadašnjost već i utehu i nadu. (…) U prošlosti traži moderna istorijska svest vrelo imaginacije i intuiciju koja može da otvori nove horizonte stešnjenoj sadašnjosti" (Radulović, 101). У истом духу прошлост и усмена традиција су присутне у савременом стваралаштву за децу, као својеврстан израз постмодернистичке чежње за поновним успостављањем и изналажењем смисла човека и живота.

Анализована дела испуњавају потребу да се бар део усмене културе ревитализује, сачува и понуди најмлађима (Клеут). Рефлектовање усмене књижевности у савременим прозним делима за децу представља, може бити, алтернативу савременом свету и животу јер нуди оно што је савременом човеку потребно: и небо и доњи свет, веру у склад човека и природе, дарује му сећање на време кад је знао немушти језик, друговао са чудесним бићима... Тако одрасле читаоце подсећа на оно што су заборавили, а оне којима је намењена, најмлађе, упућује на корене, на духовност из које су поникли, надајући се да ће она у њима наставити да траје, и истовремено се надајући да ће се тако спречити да, кад поодрасту, изненађени сазнају да припадају нацији са богатом усменом традицијом. Тек сагледавање са дуже временске дистанце показаће колико су у таквом настојању заиста успела.

ЛИТЕРАТУРА

Бандић — Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Нолит, Београд 1991.

Bošković-Stulli — Maja Bošković-Stulli, *Fantastika u usmenoj prozi*, u: *Pjesme, priče, fantastika*, Nakladni zavod Matice hrvatske — Zavod za istraživanje folklora, Загреб 1991, 160—197.

Дрндарски — Мирјана Дрндарски, *Вила бродарица и вила изворкиња — сличности и разлике*, Расковник, јесен-зима, 1998, 98—112.

Ђанкане — Данијел Ђанкане, *За естетику књижевности за децу*, Детињство, бр. 3—4, 1998, 3—7.

Карановић — Зоја Карановић, *Универзалне димензије предања као категорије усмене прозе*, Поља — предања, архаични облици и савремена причања — часопис за културу, уметност и друштвена питања, Нови Сад, јун, бр. 340, 1987, 222—223.

Клеут — Марија Клеут, *Дете — усмена култура — масовна култура*, Детињство, бр. 3, 1997, 9—11.

Љуштановић — Јован Љуштановић, *Путеви фабулирања*, Детињство, бр. 3—4, 1995, 47—52.

Милошевић-Ђорђевић — Нада Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Филолошки факултет београдског универзитета, монографије, књ. XLI, Београд 1971.

Пешикан-Љуштановић — Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај Деспот Вук — мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002.

Пешић, Милошевић-Ђорђевић — Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Требник, Београд 1997.

Radulović — Milan Radulović, *Istorijska svest i estetske utopije — kritički eseji o savremenim piscima*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd 1985.
Самарџија — Снежана Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига, Алфа, Београд 1997.
Српски митолошки речник — Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд 1970.
Fraj — Nortrop Fraj, *Mit i struktura*, „Svjetlost", Sarajevo 1991 (prevod Maja Herman Sekulić).

Snežana Šarančić-Čutura

REFLECTIONS OF ORAL LITERATURE IN THE SERBIAN PROSE FOR CHILDREN IN THE LAST DECADE OF THE 20TH CENTURY

S u m m a r y

Ten selected works (novels, novellas, short stories and fairy-tales written by specific authors) of the contemporary writers for children were used to discuss the reflections of oral literature — from the standpoint of its spreading, typology, esthetic and educational function. The nature of the paper required to view this problem in a broader context, too, outside the framework of its every individual part, therefore in the field of the mutual relations between two different corpora of literary works: oral literature and literature for children. Moreover, it was necessary to view the genre merging, that is the relation between the oral and written texts. Numerous segments from the oral literature (structure and composition of specific genres, shaping of characters, plots, chronotope, specific motives, style and language) were found in the studied corpus in different forms (selection of details, periphrasis, imitation) and with diverse functions (shaping of the plot and characters, unusual treatment of environment and everyday life, dramatizing and poeticizing of narration) — and that fact testifies about a specific trend in the contemporary production for children, both in the case of the thematic tie with the national past and with contemporary life. This direction testifies about the attempt of contemporary authors to help shift the literature for children from the margins of our culture and to achieve its more equal inclusion in the tradition and trends of the Serbian literature in general.

UDC 821:572
821.163.41-95

ДА ЛИ СУ СВИ АНТРОПОЛОЗИ (ЈОШ УВЕК) КЊИЖЕВНИЦИ? (КРАТАК ПРЕГЛЕД АНТРОПОЛОШКИХ ПРИСТУПА ПРОБЛЕМУ КЊИЖЕВНОСТИ И АНТРОПОЛОГИЈЕ)

Марина Симић

САЖЕТАК: Однос између књижевности и антропологије био је предмет многих расправа током осамдесетих и раних деведесетих година прошлог века. Неки аутори сматрају да се не може направити никаква разлика између ове две врсте писања потпуно их изједначавајући, док други, најчешће се ослањајући на поперијанску филозофију науке, покушавају да докажу њихову квалитативну различитост. Циљ овог рада је да дâ веома кратак преглед основа ове дебате, посматрајући је са „антрополошке тачке гледишта" и укратко представљајући основу аргумената на „обе стране", али с обзиром да су аргуметни обе стране сложени и многе њихове претпоставке заједничке, чувајући се да њихове поставке не учини сувише оштро супротстављенима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: антропологија, књижевност, етнографија

УВОД

Клифорд Герц је антропологију дефинисао као „оно што чине антрополози", а оно што антрополози чине као „писање".[1] Са „постмодерним заокретом"[2] из осамдесетих година прошлог века, који је уздрмао неке епистемолошке темеље антрополошке дисциплине, антропологија се сусрела са живим дебатама на тему односа антропологије и књижевности,[3] а проблем антрополошког писања постао је доминантан теоријски проблем дисциплине.

---

[1] Clifford Gertz, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford, 1988.

[2] Постоји велика значењска збрка у коришћењу термина модерност и постмодерност у обимној литератури на ову тему; кратак преглед теоријских импликација ове конфузије за антропологију може се наћи у: R. Pool Postmodern Ethnography?, *Critique of Anthropology* vol. 11 (4), 1991.

[3] Значења појединих термина који се у овом раду корсте разликују се у британској и северноамеричкој антропологији с једне стране, и њеном домаћем парњаку с друге стране,

Књижевност је, према схватању неких аутора, имала кључну улогу у разумевању друштвеног живота пре појаве модерних хуманистичких дисциплина, негде у осамнаестом веку, и многа дела из тог „праисторијског времена антропологије" могу се сматрати раним антрополошким текстовима.[4] Према Крупатовим речима, сви жанрови писане речи дуго су били део различитих књижевних жанрова и „може се рећи да је *етно-графија* у својим раним видовима неизбежно била део књижевности".[5] Тако су, на пример, разни типови романа о путовањима, од Тацитове *Германије*, која се често сматра првом етнографијом, до различитих путописа о новом свету писани у специфичном књижевном кључу у којем не постоји јасна разлика између књижевности и науке.

Међутим, историјска перспектива, која се често користи у многим академским уводима у антрополошку дисциплину, а понекад и у стручним расправама на ову тему, не даје много одговора на проблеме савремених односа књижевности и антропологије. У овом раду главни предмет интересовања биће однос антропологије и књижевности у модерном значењу тих термина, а који ћу покушати да представим у кратком прегледу неких главних одговора на ово питање.

Уопштено говорећи, могуће је разликовати два основна схватања односа антропологије и књижевности заснована на схватању епистемолошког статуса науке, па и антропологије. Први приступ се заснива на проблемима научне спознаје најчешће истичући текстуални карактер етнографског писања и сматрајући га једном врстом књижевног жанра. Други приступ претпоставља могућност антрополошке репрезентације без обзира на њена ограничења и књижевност види као квалитативно различиту врсту писања од било којег етнографског репрезентативног модела, а са којом антропологија може бити у различитим односима (може користити књижевност као антрополошки извор, или пак сама књижевна дела могу имати функцију антрополошких текстова).[6]

који се најчешће назива *етнологијом*. У овом раду термин *антропологија* користи се у значењу социјалне или културне антропологије, а термин *етнографија* означава посебан текстуални жанр који настаје као продукт антрополошког теренског рада заснованог на вишемесечном посматрању са учествовањем и у којем антрополог описује и анализира одређену културу (друштво). Код нас се ова дела понекад називају етнолошким монографијама. У овом раду задржани су термини антропологија и етнографија, јер они више одговарају оригиналном контексту у којем се ова дебата водила.

[4] Међу многобројним написима на ову тему, види на пример прегледни текст: John Stewart, *The Literary Work as Cultural Document: A Caribbean Case*, у: P. A. Dennis и W. Aycock (ур.) *Literature and Anthropologyy*, Texas Tech University Press, Lubbock 1989. и књигу: Arnold Krupat, *Ethnocentrism: Ethnography, History, Literature*, University of California Press, Berkeley—Los Angeles—Oxford 1992.

[5] Arnold Krupat, *н. д.*, 59.

[6] Ово није једина могућа класификација приступа који се баве проблемом антропологије и књижевности. Ериксен (Thomas Hylland Eriksen, *The Author as Anthropologist: Some West Indian Lessons about the Relevance of Fiction for Anthropology*, у: E. P. Archetti (ур.), *Exploring the Written: Anthropology and Multiplicity of Writing*, Scandinavian University Press, Oslo 1994) на пример, дефинише два основна приступа овом проблему. Први приступ спада у широку групу филозофије науке, метафизике и епистемологије и укључује херменеутичку и семиотичку анализу, док се други може сврстати у веома широко схваћену социологију (или антропологију) књижевности.

АНТРОПОЛОГИЈА И КЊИЖЕВНОСТ И КЊИЖЕВНОСТ КАО АНТРОПОЛОГИЈА: ДВЕ ИЛИ ЈЕДНА ДИСЦИПЛИНА

Неки постмодерни теоретичари оспоравајући позитивистичке примесе модернистичко-позитивистичке епистемологије, која језик сматра неутралним средством за изражавање или сазнавање „стварности", сматрају да је свака научна дескрипција у потпуности еквивалентна било којем књижевном опису с обзиром да се и један и други писани жанр служе језиком као средством за конструисање „реалности", а који подлеже жанровским законима који, иако различити, у бити дају исти ефекат „посредоване" или „конструисане" „реалности".[7] Тако схваћена антропологија, за коју, као што за „стварност" пише Дерида, не постоји ништа изван текста, ни по чему се не може разликовати од књижевности, а расправе о односу између фикције и чињеница на којој се ове дебате неки пут заснивају, постају беспредметне. Као што пише Клифорд,

> „етнографско писање се адекватно може назвати фикцијом у смислу 'нечега направљеног, конструисаног' (...) Важно је, међутим сачувати друга, једнако важна значења тих речи, која означавају не само 'прављење' (енг. make), него и 'измишљање' (енг. making up)".[8]

Но, и ако решење епистемолошког проблема могућности сазнавања „научне истине" као критеријума за изједначавање антропологије и књижевности оставимо ван домета овог рада, антропологија и књижевност се, у делима неких постмодерних аутора, међусобно најчешће изједначавају на основу низа формалних карактеристика које етнографију јасно сврставају у књижевни жанр. Клифорд у предговору једној од најважнијих књига постмодернизма у антропологији, која се управо бави проблемом односа антропологије и књижевности, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, пише о „оштром раздвајању форме и садржаја" и „фетишизацији форме" као главним карактеристикама савремених разматрања односа антропологије и књижевности".[9]

Ако се као критеријум за раздвајање етнографских и текстова књижевности узме сет књижевно-језичких правила која их регулишу, онда се међу њима не може направити никаква разлика, јер „било који облик писања који користи речи на функционалан начин, увек ће бити умешан у све техничке проблеме у вези са употребом речи, укључујући пре

---

[7] Парадоксално, постмодерни приступи који су у друштвене теорије увели проблем „антропологије као књижевности" имају много сличности управо са пре-модерним писаним дискурсима који нису правили разлику између антропологије и књижевности на позитивистичким принципима који ће у деветнаестом веку постати норма за разграничење науке од филозофије и књижевности.

[8] James Clifford, *Introduction: Partial Truths*, у: Clifford, J. and G. E. Marcus (ур.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, Berkeley—Los Angeles—London 1986, 6.

[9] James Clifford, *Introduction: Partial Truths*, у: Clifford, J. and G. E. Marcus (ур.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, Berkeley—Los Angeles—London 1986, 21.

свега оне реторичке".[10] Тако виђена етнографија постаје књижевни жанр који припада књижевности у ширем смислу, схваћеној као „књижевна институција или друштвени уговор између писца и публике чији је циљ да обезбеди адекватну употребу (књижевног) културног артефакта".[11] Етнографија се онда заиста и не може разликовати од књижевности осим „у предговору, фуснотама и сличним ауторским техникама".[12]

То даље значи да се теорија књижевности, као дисциплина која се бави различитим врстама текстова, сматра боље „опремљеном" за откривање „истине" (иако је значење термина „истинитости" у постмодерној филозофији веома дискутабилно) од антропологије.

Маркус и Кушман тврде да „ако је етнографија пре свега текст", онда „реторичка анализа има предност над испитивањем истинитости изнетих ставова, јер и стварање научног објашњења и стварање научне теорије не могу избећи језичку реторику помоћу које се изражавају",[13] или, према речима Нортропа Фраја, „једини пут од граматике до логике пролази кроз медијацијско поље реторике".[14] „Постмодернизам смешта свесне активности посматрача/научника/приповедача и стварање наратива у центар истраживачке пажње",[15] те анализа дискурса постаје доминантна истраживачка техника. Читајући етнографију као текст, аналитичари покушавају да реконструишу реторику на којој је етнографија заснована, најчешће откривајући општа места, реторички ауторитет антрополога и технике којима се постиже реалистичност стила. Жанр етнографије заснива се на ограниченом броју топоса, као што су уводна излагања са „сценама доласка", од којих је она Фиртова, у *We, the Tikopia*, можда најпознатија.[16] Или, топос „шатор" познат сваком читаоцу западних етнографија, доминантан у делима класичних етнографа као што је Еванс-Причард који у *The Nuer* говори о свом шатору као о месту прелаза између света антрополога и света „других",[17] или Малиновски, за којег је, слично Еванс-Причарду, „шатор амбивалентно место из којег етнограф гледа у два правца, напоље посматрајући село, и унутра, бежећи у читање романа и самоћу".[18]

---

[10] Northrop Frye, *Anatomy of Critics: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton. Наведено према: George E. Marcus, *Rhetoric and the Ethnographic Genre in Anthropological Research*, Current Anthropology, Vol. 21, No 4. August 1980, 507.

[11] Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Cornell 1981. Наведено према: George E. Marcus и Dick Cushman, *Ethnography as text*, Annual Review of Sociology, 11, 1982, 28.

[12] Margery Wolf, *A Thrice Told Tale. Feminism, Postmodernism and Ethnographic Responsibility.* Stanford University Press, Stanford 1992, 56.

[13] George E. Marcus и Dick Cushman, *н. д.*, 56.

[14] Наведено према: George E. Marcus, *н. д.*, 507.

[15] Arnold Krupat, *н. д.*, 49.

[16] Mary Louise Pratt, *Fieldwork in Common Place*, у: J. Clifford и G. E. Marcus (ур.) *н. д.*, 35—37.

[17] Renato Rosaldo, *From the Door of his Tent: The Fieldworker and the Inquisitor*, у: J. Clifford и G. E. Marcus (ур.) *н. д.*, 92.

[18] George Stocking, *The Ethnographic Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski*, у: G. W. Stocking (ур.), *Observers Observed: Essays in Ethnographic Fieldwork*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin. Наведено према: R. Rosaldo, *н. д.*, 92.

Оно што антрополози у ствари чине кроз процес писања етнографија је изградња лика антрополога као аутора текста чији се ауторитет „црпе из самог текста и ауторовог стила."[19] Не постоји „чист" текст ослобођен реторичких стратегија за преношење порука и антрополози неизбежно користе многе од њих, чак и када се труде да „само" пренесу речи својих информаната, њихова уредничка позиција дозвољава им да укључују или искључују информанте-ликове, или да праве „научне" генерализације.

Писање етнографије, као и писање било којег књижевног текста, неизбежно укључује тачку гледишта са које се догађаји описани у тексту посматрају, као и тачку гледишта наратора који причу приповеда. У етнографским текстовима оне су готово увек идентичне доносећи приповедање посматрача—учесника (participant—observer) ограниченог знања који покушава да разуме своје окружење.[20]

Антрополошки текстови користе још неке типове приповедача, као што је, на пример, „активни посматрач са ограниченим знањем", који се најчешће среће у форми дневника, или свезнајући приповедач са неодређеном тачком посматрања, што је посебно често у научним чланцима.[21] Тако класичне антрополошке монографије најчешће личе на дела књижевног реализма, или у неким случајевима чак и на књижевне жанрове посебно чврсте структуре као што су жанрови усмене књижевности који, баш као и антрополошки текстови, описују типичне ситуације са типичним личностима, што је једна од основних одлика традиционалних етнографских генерализација. Оже (1995), критикујући такву врсту антрополошке праксе, пише:

> „за једног етнолога који жели да опише посебности одређене групе, идеално би било да свака етничка група има своје посебно острво, које може бити повезано са другим острвима, али она се ипак међусобно разликују и на њима је сваки острвљанин тачна реплика свога суседа".[22]

Жанровски проблеми етнографије навели су неке теоретичаре да решења потраже не у њеном напуштању, или свођењу на дела белетристике, него у њеној трансформацији. Тако Тајлер, можда једини „истински" постмодерни антрополог, сматра да антропологија треба да у потпуности напусти трагање за било каквом врстом „истине", која зависи од дескриптивне способности језика да репрезентује стварност и његове комуникативне способности да ту дескрипцију пренесе (а за шта су потребне конвенције, које неизбежно уништавају адекватност индивидуалне перцепције), трансцендирајући тако и науку и политику и напуштајући презентацију и репрезентацију култура, а усвајајући систем евокација

---

[19] Michael Carrithers, *Is Anthropology Art of Science?*, Current Anthropology, Vol. 31, No. 3, Jun 1990, 263.

[20] Miles Richardson, *Point of View in Anthropological Discourse*, у: P. A. Dennis and W. Aycock (ур.), *н. д.*, 34.

[21] За детаљно разматрање типова наратива према приповедачу у антрополошкој литератури, види: Miles Richardson, *н. д.*

[22] Marc Auge, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London and New York 1995, 50.

као списатељску технику.[23] По Тајлеровим речима, „постмодерна етнографија је текст који се кооперативно развија састојећи се од фрагмената дискурса са намером да у мислима и читаоца и писца евоцира фантазије једног могућег света наше свакодневне реалности и тако провоцира естетичку интеграцију која ће имати тарапеутички ефекат".[24] На тај начин, антропологија би, сматра Тајлер, преузела стари циљ књижевности — читалачку катарзу. То не значи да антропологија треба да постане исто што и књижевност, него да се трансформише у нову врсту књижевности која би била више од „обичне" литературе и која би својом перформативном вредношћу прекинула са свакодневним говором подсећајући читаоце на *ethos* заједнице, у старогрчком значењу те речи, и подстакла их да *етички* делају.

Пратећи неке од постмодерних идеја које су у антропологију донели Тајлер и други аутори, неки антрополози, који сматрају да се антропологија ипак може разликовати од књижевности, сматрају дела књижевности једнако добрим као и „професионалне" етнографије. Тако, Денис сматра да романи често доносе боље разумевање одређене културе него етнографске монографије ограничене позитивистичким објективизмом, који неки пут ауторе спречава да дубље разумеју културе о којима пишу.[25] Према Пирсоновим речима „романи могу повећати наше разумевање других култура, што је главни циљ сваке етнографије".[26]

Ови ставови заснивају се на чињеници да антропологија за циљ има представљање реалности, не улазећи у епистемолошке могућности остварења тог циља. На трагу оваквог разумевања односа антропологије и књижевности налазе се и неки покушаји писања романа који би имали етнографску функцију.[27] Тако се, на неодређеној граници између етнографије и романа, појавио цео један нови писани жанр, познат као „етнографски роман", који Ферне дефинише као:

> „књижевни текст који кроз стварање фикционалне приче ствара одређено окружење (или физички и друштвени контекст), карактере (или људе), заплет и догађаје за које читаоци закључују да су аутентични у погледу одређених културних, друштвених или политичких ситуација које су у роману описане".[28]

---

[23] Stephen A. Tyler, *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*., у: J. Clifford and G. E. Marcus (ур.), *н. д.*

[24] Stephen A. Tyler, *н. д.*, 125.

[25] Директно повезивање антропологије и књижевности има дугу историју. Тако је још 1922. године штампана збирка новела о северноамеричким Индијанцима еминентних америчких антрополога са предговором Алфреда Луиса Кребера и поговором Боасове студенткиње Елзе Парсонс.

[26] James C. Pierson, *н. д.*, 29.

[27] Ова врста романа појавила се заједно са формирањем антропологије као академске дисциплине. Крупат као претечу ове врсте романа наводи роман Адолфа Банделијера *The Delight Makers* штампан 1890. године. Добар савремени пример за ову врсту романа представља дело Етел Аднан *Sitt Marie Rose*, у којем „ауторка користи кратке делове, гласове ликова, на исти начин на који етнографи користе цитате из интервјуа и теренских бележака како би читаоцима представили не само поједине друштвене догађаје, него и ставове појединих информаната о описаним догађајима". (Elisabeth Fernea, *н. д.*, 160.)

[28] Elisabeth Fernea, *н. д.*, 154.

Овакве дефиниције које препоручују дела писана у реалистичкој традицији као најбољу „алтернативу" класичним етнографским монографијама одводе нас, међутим, веома далеко од Тајлеровог позива на „евокативну поетику" и враћају у подручја старе реалистичке поетике на коју је позивао Кребер почетком прошлог века, у свом предговору за Пирсонову књигу, препоручујући историјски роман као најпогоднију форму за уметничко изражавање етнографских чињеница и дајући му предност над романсама о индијанском животу, које су биле популарне у Америци крајем деветнаестог века. Таква схватања су била у сагласности са раним покушајима антропологије да успостави свој научни статус базиран на позитивистичким претпоставкама, које су постале доминантне увођењем теренског рада од стране Малиновског, као основне антрополошке методологије и sine qua non дисциплине.[29]

Неки аутори, међутим, сматрају да етнографски роман не мора остати у оквирима натурал-реалистичке поетике. Одговарајући на постмодерну критику аутори су почели да користе модернистичке и постмодернистичке романе као прихватљиве антрополошке моделе истичући као њихове најзначајније карактеристике полифонију, промењиву тачку гледишта и коришћење више жанрова.[30] Хефел као примере наводи Моумадејев роман *Пут кишне планине* (*The Way of Rainy Mountain*), Лесли Силко, *Тајна вода* (*Sacred Waters*),[31] Џој Харјо *Тајне из средишта света* (*Secrets from the Center of the World*) и роман Линде Хоган *Осредњи дух* (*Mean Spirit*).[32]

Џенет Толман, разматрајући предности етнографског романа над класичним етнографијама, сматра да етнографски роман дозвољава дубље ауторово ангажовање у самом тексту, што је један од основних захтева постмодерне критике у антропологији, али и да писци романа имају велику епистемолошку предност над антрополозима имајући приступ културном знању које је антрополозима недоступно као (најчешће) становници култура о којима пишу, док су антрополози у културама о којима пишу најчешће само посетиоци (иако према захтевима британске и америчке антропологије, често вишегодишњи).[33] Међутим, са растућом појавом „антропологије код куће", овај аргумент не може више бити валидан. Такође нисам сигурна да чињеница да су неки романи „богати" дескрипцијом чини ова дела „етнографскијима" од неких других, нити

---

[29] Слично томе, неки књижевни жанрови, као што је литерарни облик дневника базиран на романтичарској и картезијанској традицији само-сазнања, изгледа прикладније за усвајање у антрополошку групу жанрова, него неки други. (Bernadette Bucher, *From Stendhal to Malinowski: Diary and Ethnographic Discourse*. У: P. A. Dennis и W. Aycock (ур.), *н. д.*)

[30] Јасно је да се полифонија и промењива тачка гледишта могу наћи и у романима реализма које су постмодерни антрополози тако оштро осуђивали. Најбољи пример су дела Достојевског, а Бахтинова анализа полифоличности његовог стила (Михаил Михаилович Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Zepter Book World, Београд 2000) постала је модел за развијање читавог једног методолошког правца у антропологији.

[31] Једно дело ове ауторке, *Онај који ће послати кишне облаке*, преведен је и код нас.

[32] Rosannel L. Hoefel, *„Splendid discipliner": American Indian Women's Ethnographic Literature*. U: R. de Angelis (ур.), *н. д.*

[33] Janet Tallman, *The Ethnographic Novel: Finding the Insider's Voice*. У: R. de Angelis (ур.), *н. д.*, 12.

да припадност некој култури аутоматски значи и њено боље разумевање. Пре бих се сложила са Чезареовим ставом да је „одлучујући фактор који чини један текст етнографским, адекватно повезивање описаних ритуала и пракси са њиховим значењем и друштвеном структуром".[34]

Унутар овог истог приступа, Ериксен, уместо доминантне тенденције да се етнографије посматрају као књижевни жанр, посматра дела књижевности као етнографије, поредећи три тринидадска романа, *Јутро у канцеларији* (*A Morning at the Office*) Едгара Мителхлозера, Најполову[35] *Кућу за господина Бајсвоза* (*A House for Mr Biswas*) и Ловлејсов *Змај који не уме да игра* (*The Dragon Can't Dance*), који се могу читати као етнографске дескрипције или дела теоретске антропологије, а не само као један од антрополошких извора, са делима професионалних антрополога из тог времена (Брајтвајт, Клас, Најхоф и Најхоф, и Лајбер). Тако се *Једно јутро у канцеларији* може посматрати као микро-социолошка анализа, парарадлелна Брајтвајтовој антрополошкој анализи институционализованих етничких односа на Тринидаду раних педесетих година; *Кућа за господина Бајсвоза* као етнографска дескрипција измештене источно-индијске заједнице у потрази за идентитетом; док је *Змај који не уме да игра* анализа проблема сиромаштва и прича о формирању тринидадског идентитета.

Разумевање књижевности као антрополошких текстова могуће је једино унутар теоретске парадигме која сматра да је текст конструисан кроз чин читања које је с друге стране производ низа специфичних историјских фактора. Али, као што наглашава и сам Ериксен, с обзиром да ни један од наведених аутора не претендује на откривање истине о тринидадском друштву, исправније је наведене романе сматрати етнографским изворима који могу да помогну антрополошком истраживању, али не и да га замене. Поредећи три наведена романа и антрополошке радове о Тринидаду из истог периода, Ериксен наводи неколико разлика које се могу уопштити на ниво разлика између књижевног и антрополошког начина писања, а које се пре свега огледају у начину на који антропологија и књижевност представљају „реалност". Тако је директна интроспекција неприхватљива у етнографском писању, исто као и свезнајући став приповедача који би етнографски начин писања требало пре да избегава него да прихвати. Питања која књижевност и антропологија постављају могу бити идентична, али су начини да се до одговора дође другачији. То, међутим, не значи да су етнографски текстови вернији описи друштва него што су то романи, и често је случај управо обрнут. Међутим, као што Ериксен закључује, то и даље не значи да су романи и етнографије једно исто. Етнограф би требало да буде вођен намером да што верније представи друштво о којем пише, док је главна намера писца да „направи добру причу". То у ствари значи да етичко начело „говорења истине" остаје најважнији индикатор етнографског писања, без обзира на епистемолошке (не)могућности тог покушаја.

---

[34] Mario Cesareo, *Anthropology and Literature: Of Bedfellows and Illegitimate Offspring*, у: R. de Angelis (ур.), *н. д.*, 161.

Аутори који сматрају да је ипак могуће направити разлику између антропологије и књижевности, као најчешћи критеријум наводе управо „етичко питање" ауторске намере које наводи Ериксен, док је други у литератури најчешће навођен критеријум: доминантна језичка функција текста.

Према другом критеријуму — функцији језика употребљеног да би се неки текст произвео, књижевност се разуме као спефичан облик текстуалне праксе у којој је језик употребљен са превасходно естетском функцијом.[36] Ова дефиниција не искључује текстове који имају и друге функције (комуникативну, референтну итд.), али да би један текст био сматран књижевним, естетска функција мора да буде доминантна. Доследно том критеријуму, текстови који као доминантну имају било коју другу функцију не спадају у домен књижевности. То такође значи да су за одређивање вредности књижевног дела једини критеријуми естетски, док се вредности неке етнографије оцењују према ваљаности знања о одређеној култури које та етнографија доноси, ма како да су критеријуми те ваљаности спорни (или по мишљењу неких аутора чак неодредиви).

Према другом „критеријуму раздвајања" антрополози имају обавезу да представе „друштвену реалност" доследно својој перцепцији (и уз свест свих ограничења која онемогућују позитивистичку објективност једног таквог циља), док писци фикције ту обавезу немају. Тако Лила Абу-Лугод сматра да Герцову изјаву да је главни посао антрополога писање, и то писање „фикције" у смислу белетристике, не треба схватити тако да то значи да антрополози пишу о „измишљеним стварима".[37] Напротив, то значи да су етнографије баш као и књижевна дела произведене, конструисане путем текста, али не и „измишљене" попут књижевних дела.

На нешто другачији начин Стјуарт такође види питање етике као кључну тачку дистинкције између књижевности и антропологије, сматрајући моралне категорије имплицитнима у научном тексту, а директнима и експлицитнима у књижевним текстовима.[38] Стјуартова подела ми се ипак чини сувише уопштеном; она може бити истинита за одређене врсте поетике, али комплетно ирелевантна за неке друге. Осим тога, савремени антрополози су данас много свеснији етичких питања, него што су били пре тридест година и један од растућих захтева модерне антропологије је управо покушај да се морални ставови аутора видно поставе у тексту. Пре бих се сложила са Крупатовим ставом:

> „иако више није могуће веровати да смо у могућности да дословно репрезентујемо 'реалност', 'историју', или 'истину', још увек прави значајну разлику да ли прихватамо као аксиом чињеницу да постоји априорна мате-

---

[35] Неколико романа и теоријских дела овог аутора преведено је на наш језик.

[36] Уп. Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, NOLIT, Beograd 1966.

[37] Lila Abu-Lughod., *Writing Against Culture*, у: R. G. Fox (ур.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present.* School of American Research Press, Santa Fe 1991, 142.

[38] John Stewart, *н. д.*

> ријална реалност света око нас о чијој историји можемо говорити мање или више успешно, постављајући истину као врхунску вредност, или не".[39]

Овај приступ проблему односа антропологије и књижевности, који ове две дисциплине сматра међусобно различитима, најчешће се ослања на епистемолошка полазишта слична Крупатовима. Аутори који се за њега залажу углавном претпостављају да се „реалност" субјеката антрополошких истраживања може спознати кроз истраживачки процес, чији је финални производ етнографија. То даље значи да се антрополошки текстови могу јасно разликовати од текстова књижевности, јер антрополог има обавезу да пише о ономе што је доживео на начин на који је доживео и уз свест о својим ограничењима (што значи да антрополог пише о *личностима*, иако оне у писаном делу постају *ликови*), док књижевник, наравно ту обавезу нема (књижевна дела тако говоре о „ликовима").[40] Према овом схватању, одређена књижевна дела се могу посматрати као специфична врста етнографија о појединим културама или културним појавама, као што је то показао Ериксен, или се књижевност може користити као један од антрополошких извора у смислу производа одређене културе, сличних било којим другим антрополошким изворима.

Схватање књижевности као једног од антрополоших извора има веома дугу традицију. Према Појатосовом схватању, разумевање текстова књижевности као етнографских извора могуће је само ако се напусте различити формалистички приступи тексту у којима се текст посматра као свет за себе са значењем скривеним у његовој структури и прихвати став да „значење сваког текста (...) не лежи у тексту као таквом, него у начину на који је читан, од кога и када".[41] На овом трагу за време „постмодерних превирања" дошло је до стварања експерименталних интердисциплинарних области као што је *књижевна антропологија*. Термин је сковао Фернандо Појатос објашњавајући га на следећи начин:

> „ново интердисциплинарно поље истраживања *књижевне антропологије* (...) заснива се на антрополошки оријентисаном коришћењу *прозне књижевности* различитих култура (и у мањем обиму, њиховог позоришта, хроника и путописних хроника), јер она чини најбогатију документацију за синхроно и дијахроно истраживање људских идеја и понашања".[42]

Стјуартово схватање је слично Појатосовом и заснива се на претпоставци да књижевност „може бити одраз сложених друштвених и кул-

---

[39] Arnold Krupat, *н. д.*, 77.

[40] Међутим, уколико су проблеми презентације нерешиви, онда етичко питање ауторске интенције не прави никакву разлику између дела књижевности и не-књижевности и на томе се управо и заснива критика овог приступа.

[41] Elizabeth Fernea, *The Case of Sitt Marie Rose: An Ethnographic Novel from the Modern Middle East*., u: F. Poyatos (ур.) *н. д.*, 154.

[42] Fernando Poyatos, *Introduction*, у: F. Poyatos (ур.) *Literary Anthropology. A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1988, XII.

турних процеса”[43] и да писци, „који представљају одређену културу”, имају задатак да „искуство преобличе у симболичну акцију” и да успешно обављање овог задатка „захтева давање значења индивидуалном и друштвеном искуству”.[44] У том смислу романи писани у традицији реалистичке поетике представљају посебно добар пример за разматрање Стјуартових „антрополошких романа”, као што су романи које овај аутор наводи у својој анализи, С. Л. Р. Џејмса *Алеја менте* (*Minty Alley*) и већ помињани Лавлејсев роман *Змај који не уме да игра*, оба смештена на Тринидад, у којима су „детаљи у описима карактера, акције и окружења организовани на начин сличан ономе у друштвеним наукама”.[45]

Појатосове и Стјуартове идеје данас изгледају прилично наивне и не чине ми се као најбољи начини за коришћење књижевних текстова, иако су понегде још увек доминантне. Пре бих се сложила са Бахтином, да је аутор неког дела „заробљеник” сопственог времена и продукт друштва у којем пише или, у фукоовској терминологији, одређеног историјског дискурса, и да се текстови књижевности, баш као и етнографије, морају посматрати искључиво кроз то предзнање.

ЗАКЉУЧАК

Антрополошка „стварност” описана у етнографијама је увек текстуално конструисана (као што је то неизбежно у сваком тексту) и, ако је циљ антрополога да разумеју друге културе преводећи их у текст, било који текст коришћен са тим циљем, „обичан роман” или експериментална етнографија, не могу донети никакву квалитативну разлику. Ма како једна етнографија била „полифиона”, завршна реч у одлучивању чији гласови улазе у етнографију а чији не остаје препуштена њеном уреднику, антропологу.

То, међутим, не значи да већина антрополога сматра да етнографију треба одбацити него пре да је треба „побољшати”, а неки од разлога за то су већ наведени и могу се сврстати у велику групу „етичких разлога”. Већина савремених антрополога данас сматра да је култура антрополошка конструкција (баш као што је то и „друштво” у једној сличној класификацији „стварности”), али то не значи да је антропологија произвољна слика других него дициплина која треба да „рефлектује начин на који културе себе конструишу”.[46] Као што закључује Хаструп, „није сваки писани текст о некој култури исти, ако желимо себе да сматрамо антрополозима, а не путописцима”,[47] јер „култура” као аналитички концепт мора имати свој живи парњак у „реалности”. Антропологија може

---

[43] John Stewart, *н. д.*, 99.

[44] John Stewart, *н. д.*, 109.

[45] John Stewart, *н. д.*, 111.

[46] Roy Wagner, *The invention of culture*, Englewood Cliffs and Prentice-Hall, London 1975, 30.

[47] Kirsten Hastrup, *A Passage to Anthropology: Between Experience and Theory*. Routledge, London and New York 1995, 17.

да укључи књижевност као један од својих извора или да користи рефлексивне технике књижевности како би пренела значење других или, пак, антропологове сопствене културе на бољи начин, али не сме да напусти идеју да постоји извесна „друштвена реалност” коју антрополози треба да опишу, представе и анализирају што боље могу и уз потпуну свест о свим својим ограничењима.

Marina Simić

ARE ALL ANTHROPOLOGISTS (STILL) LITERARY WRITERS?
(A Short Review of Anthropological Approaches to the Problem of Literature and Anthropology)

S u m m a r y

In the past two decades anthropology faced serious debates about relations between fictional and anthropological writing. Roughly, two main general concepts regarding the question of anthropology — fiction relation can be recognized. First approach, which is mainly connected with the emergence of poststructuralism, emphasizes textual character of ethnographies treating them as some kind of fiction questioning anthropologists' ability to validly represent reality. In the second approach, fiction is seen as a different writing form from ethnographic mode of textual representation and, although epistemological question remained unsolved, the main difference between the two is made on ethical principle of authors' intentions to accurately represented what he/she saw.

UDC 821.163.41-13.09:398
821.163.41-95

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ИСТОРИЈСКОГ РАЗВОЈА СТРУКТУРНИХ МОДЕЛА КОСОВСКЕ ТРАДИЦИЈЕ[1]

Соња Петровић

Рад под насловом *Рукописне и штампане усмене песме о Косовском боју у процесу прожимања* обухвата вишегодишња истраживања усмене традиције о Косовском боју 1389, започета још у магистарском раду чији је предмет била анализа спева земунског песника и књижара Гаврила Ковачевића *Сраженије страшно и грозно на пољу Косову*..., објављеног 1805. године.[2] Као специфичан, „прелазни облик" између усмене и писане књижевности, овај спев је троструко значајан за проучаваоце усмене књижевности: као нарочита врста литерарне обраде косовске епике, као пример записивања аутентичне народне поезије и као покушај склапања целовите епске песме о Косовском боју. Однос између категорија *усмено* и *писано* у традицији, и начин како оне утичу на уобличавање сижејних модела, указали су се већ тада као темељна питања косовске епике. Било је јасно да ће такво истраживање убудуће морати да се настави у правцу расветљавања начелних питања епске поезије, али и специфичних питања везаних за косовску тему. Најважнија су питања односа између усмених, писаних и прелазних облика, историјског развоја косовске традиције (схваћене као синтеза „историје" и „поезије"), морфологије епских целина (лазарица) и фрагмената (појединачних сижеа), односа између сижеа историјског и легендарног приповедања и епских сижејних модела, односа синтагматске структуре према усменим и писаним жанровима, међусобног прожимања облика на различитим структурним нивоима.

После опредељења за тему о Косовском боју у усменој епици, предузета су обухватна истраживања историјских извора, усмене грађе и по-

---

[1] Овај прилог представља донекле измењен текст експозеа изнетог на одбрани докторске дисертације „Рукописне и штампане усмене песме о Косовском боју у процесу прожимања", одбрањене 24. јуна 2005. на Филолошком факултету Универзитета у Београду, пред комисијом: проф. др Нада Милошевић-Ђорђевић (ментор), проф. др Јелка Рађеп и проф. др Снежана Самарџија. И овом приликом захваљујем члановима комисије на коментарима и сугестијама.

[2] У измењеном облику („*Сраженије* Гаврила Ковачевића и усмена традиција о Косовском боју") рад је објављен у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, 2000, XLVIII/1, 139—185; XLVIII/2—3, 507—565.

стојеће литературе о предмету. Ова „претходна” истраживања имала су циљ да се прецизно одреди корпус косовске традиције. То је значило, најпре, да се установе тачан опсег извора, њихова ваљаност и аутентичност; да се извори разврстају жанровски и сижејно-тематски; да се прикаже њихова композициона структура и сачини табеларни преглед тема и мотива у изворима, чиме бисмо се приближили утврђивању усмених модела у писаним изворима. Потом, требало је дефинисати опсег песничке рукописне и штампане грађе; утврдити степен њене ваљаности и аутентичности; разврстати је по темама и подтемама према хронолошком и географском критеријуму. Где год је било могуће, паралелно су праћени сакупљачи и певачи, са намером да се профилишу физиономије збирки и репертоари извођача. У прибирању грађе нису постављана жанровска ограничења, па је корпус проширен лирским песмама, баладама, предањима, веровањима и другим врстама које се дотичу косовске тематике. Упоредо с тим, кроз обраду досадашње веома обимне литературе о косовској традицији искристалисала су се најзначајнија теоријска питања о историјском развоју сижејних модела.

Анализа историјско-легендарних извора о Косовском боју и њихово упоређивање са епским песмама несумњиво је показало да песме и извори, упркос својој разноликости (будући исказани у различитим стиловима, жанровима и медијумима) — представљају само изразе једне те исте културне баштине. Показало се, такође, да је упоредно праћење елемената структуре извора и песама о Косовском боју корисно за уочавање стабилних и варијабилних мотива и функција. Тако је постепено формулисан прави циљ рада: проучити историјски развој облика косовске традиције од најстаријих сачуваних извора до најмлађих записа епских песама. Тиме је корпус грађе проширен, а истраживање је усредсређено на дијахронијски опис сижејних модела косовске традиције и настанка приповедних језгара епске приче. У основи овако постављеног циља била су нека од вечних питања песничке уметности, а првенствено питање о односу између историје и поезије које, кад је реч о Косовској бици, има посебну тежину. Овом проблему није се пришло као позиву на потрагу за реално-историјским еквивалентима епских јунака и догађаја, него је однос између историје и поезије схваћен општије, као однос између историјског текста и традицијског текста, ма у ком жанру и виду он био. Притом се пошло од начела да су у конкретној грађи историја и традиција у непрестаном флуктуирању и да је њихово прецизно и потпуно одвајање условно и могуће само у теоријске сврхе. Отуда је тежиште истраживања са завршених, „готових” дела традиције (извора, песама) пренето на *процес* њиховог настанка и развоја, па се у жижи нашло питање: како се историјска збивања одражавају (или преображавају) у изворима, односно у усменој епици, и како се она потом поетски обликују и преобликују с обзиром на снагу (или инерцију) сижејних модела.

Будући да се начин приказивања Косовске битке временом мењао и у поезији и у историјско-легендарним списима, требало је пронаћи најбољи начин да се опише тај историјски ход косовске традиције у разним

усменим, писаним и прелазним облицима. Осим тога, сва разнолика грађа је морала да буде посматрана на дијахроном и синхроном плану, и то кроз прожимање са категоријама текста, контекста и текстуре. Сагледавање ових аспеката било је нужно ако се желело да се извори и песме о Косовском боју тумаче као јединствени текстови традицијске културе. Ова врста приступа свесно је морала да најпре конкретизује, а потом уопшти просторне и временске границе, као и разлике између усменог и писаног, књижевности и историје, стилских епоха, жанрова, језика, дијалеката, регионалних култура и поткултура, са свим својим фолклорно-традиционалним наслеђем — веровањима, обредима, обичајима и културним концептима. Конкретизација поменутих категорија омогућила је да се релативно поуздано прикаже регионална диференцираност епског певања и облика извођења, а уопштавање сижејних модела дало је, у крајњем збиру, један обједињени модел, заједнички сижејно-тематски именилац извора и песама у лику једног структурно разрађеног „*менталног текста*", т. ј. спекулативне композиционе схеме која предлаже модел вероватног развоја и уобличавања косовске традиције од краја 14. века до наших дана. Притом, циљ овог рада није био да се изгради дубинска структура (идеални жанр) косовске епике, као што је то учинио Проп за бајку, него да се начини *релевантан пресек* мотива и наративних јединица свих извора и песама. Такав дијахронијски пресек структура даје увид у историјски развој косовске традиције од краја 14. века надаље, независно од облика, жанра и вида текста. Овај пресек не треба поистоветити са генетском праваријантом, првобитним обликом косовске традиције, али ни са синхроном инваријантом теме о Косовском боју. Основа овог истраживања је проучавање историјског развоја различитих израза традицијске културе и њихово структурно уобличавање у усменој, писаној и прелазној форми, независно од тога да ли су они поетско-уметничког или историјско-легендарног карактера. Анализа историјског развоја и начина сижејно-тематског и поетског уобличавања извора и песама обухваћена је појмом *процес прожимања*. Њиме се означава укрштање категорија историјског и епско-традиционалног, и њихове објективизације по временској оси, кроз видове усменог и писаног и кроз жанровске облике. Прожимање претпоставља узајамни утицај и садејство елемената унутар структуре самог модела, али исто тако и интеракцију једног модела са другима.

Изучавање разнородних облика косовске традиције као израза традицијске културе захтевало је комбиновање различитих методологија. Први круг истраживања био је филолошки и књижевно-историјски, што се односи и на изворе и на песме.

Извори о Косовском боју у нашем раду подвргнути су текстуалној, структурној и контекстуалној анализи. У методолошком погледу определили смо се за спој два критеријума. Пресеци и табеларни прегледи дати су према пореклу (хришћански и турски извори), за сваки век посебно (14—18. в.). Једино је начињен изузетак за изворе 14. века, за групу од девет косовских списа који представљају засебну идејно-тематску целину.

Пошавши од става да разни преписи и верзије откривају контекст и рецепцију дела, начињена је библиографија преписа, издања и превода извора, при чему је свака појединачна јединица схваћена као засебан вид традицијског текста. Анализа преписа, штампаних издања и превода посебно је значајна када је реч о списима о кнезу Лазару и Косовском боју јер они упућују на жаришта кнежевог култа. Захваљујући досадашњим истраживањима рукописног наслеђа о кнезу Лазару (почев од корифеја наше филологије Ђуре Даничића, Алексе Вукомановића, Илариона Руварца, Стојана Новаковића, па до савременика — Ђорђа Сп. Радојичића и, нарочито, Ђорђа Трифуновића и његове синтезе рукописне баштине: *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*, Крушевац 1968), констатовано је да од краја 15. па све до краја 17. века готово да и није било прекида у преписивању, нарочито када је реч о Служби и Пролошком житију. Велик број преписа говори о томе да се преписивало не само како би се сачувала успомена на светог кнеза, него и зато што је постојала стална практична обредна потреба за овим списима. Како су службе и житија певани односно читани на богослужењу, не треба искључити и такав пут њиховог додира са усменофолклорном традицијом, који се могао одвијати посредством тропа и егземпла.

Структурна и мотивска анализа извора открила је да се већ у најстаријим изворима преплићу и прожимају структурни модел битке и биографски модел јунака. Док је модел битке усмерен на судбину државе и народа, биографски модел усредсређује се на судбину јунака, која је у основи двострука: смрт у подвигу и страдање. Средишња тема модела битке је сам приказ борбе, док је у биографском моделу то мотив убиства противничког цара (и потом смрт јунака који је цара убио), односно страдања кнеза Лазара. Како се постепено мотив убиства противничког цара интегрише у тему битке, долази до амалгамисања ова два модела и ствара се нова структура (већ у *Житију деспота Стефана Лазаревића* од Константина Филозофа 1433—1439). У оквиру те нове целине, једно збивање (ланац мотива, нпр. битка или пад царства) сегментира се на низ радњи које ће се укрстити са одговарајућим моментима судбине јунака који је убио противничког цара (подвиг, заробљавање, погубљење), односно владара који је страдао (Лазара, односно Мурата у турским изворима). Прожимање модела битке са биографским моделом анализира се даље кроз изворе, при чему се прати укључивање других важних чинилаца у радњу, мотива издаје односно типа издајника, и мотива клевете и типа оклеветаног јунака. Ови мотиви и потом агенси (функције ликова) били су од одлучујућег значаја за настанак приповедних заплета. Према структури заплета и броју носилаца сижејних токова издвојени су модели са једном, двема и више епизода, при чему се модел отвореног напада и завереног јунака, односно модел прикривеног напада и оклеветаног јунака, интерполирају у модел битке и биографски модел, и у комбинацији са мотивом издаје стварају нове сижејне моделе. До краја 15. века обликовали су се не само основни типови сижејних модела и врсте заплета, него су код преводиоца Дукине хронике на италијански забележене и усмене формуле у склопу теме кнежеве вечере и

напијања здравице. Ипак, пресудну улогу у развоју модела косовске традиције, улогу оне „премјене која је тако силно ударила у народ", како је писао Вук Караџић, имао је управо чин прилагођавања традиције новим историјским околностима, када је исход битке почео да се интерпретира не више као светла победа, него као пораз, и да се везује за пад старе српске државе. Овај преокрет својевремено су запазили проучаваоци народне поезије Стојан Новаковић и Андра Гавриловић, али тек је Сима Ћирковић истакао његов прави значај и образложио га у контексту историјских и друштвених превирања од 1389. до пада Цариграда 1453. и предаје Смедерева 1459. године. На преобликовање и прожимање модела косовске традиције оставиле су трага и многе крупне борбе против Турака крајем 14. и у првој половини 15. века, међу којима су највише одјека имале битке на Ровинама 1395, код Никопоља 1396, на Варни 1444. и Косову 1448. године. Историјске и друштвене околности с једне стране, и разни историографски и легендарни прикази низа сличних битака између хришћана и Турака, с друге стране, допринели су даљем обогаћивању традиционалних модела, па тако и модела о Косовском боју.

Упоредо са анализом извора, филолошкој, текстолошкој и контекстуалној анализи подвргнут је и корпус усмених песама и предања о Косовском боју. Рад на утврђивању тог корпуса трајао је доста дуго, али успех није био сразмеран уложеном труду. Испоставило се да попис епских песама у нашем јединoм *Индексу мотива народних песама балканских Словена* Бранислава Крстића није потпун и да су неке библиографске упутнице напросто слепи сокак, па се извесним збиркама народних песама није могло ући у траг. То се пре свега односи на збирке које су се између два рата чувале у Етнографском музеју у Београду, а потом су ишчезле. Иста је судбина задесила неке рукописе из Етнографске збирке САНУ, док су извесне покрајинске збирке, нпр. рукопис Томаша Кнеза Катанића у архиву у Беранама, остале недоступне.[3] Несређено рукописно и архивско наслеђе (као и недоступне, ретке и регионалне рукописне и штампане збирке) не служи на част нашој науци, па се његова ревизија указује као насушна потреба. Рукописна грађа се мора поново пописати што пре како би се утврдило њено реално стање, јер ће у противном сасвим нестати.

Руководећи се стратификацијом традиције према културним зонама, коју су разрађивали Цвијић, Шмаус, Геземан, Латковић и други, дат је покушај класификације физичке грађе и помена о њеном постојању. Постепено су се указале контактне зоне — централне, прелазне и обла-

---

[3] Пријатна ми је дужност да захвалим свима који су ми помогли у прибирању грађе, а пре свега: др Буби Лалевић, што ми је омогућила увид у рукописну теренску збирку свог оца, Миодрага С. Лалевића; др Мирјани Дрндарски, која ми је ставила на располагање фотокопију збирке Николе Томазеа; др Ненаду Љубинковићу, који ми је уступио фотокопију записа Антуна Чете из приватне збирке Бранислава Крстића. Дугујем захвалност сусретљивом особљу Архива САНУ, Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић" у Београду и мојим колегама библиотекарима Библиотеке Катедре за српску књижевност Филолошког факултета у Београду.

сти мешања и додира између словенских и несловенских народа, односно етничких, конфесионалних и поткултурних група. Највише недоумица везано је за контекстуалну анализу песама, где су многа важна питања морала да остану без одговора. Рецимо, често није било могуће утврдити ни име певача, или записивача, а камоли описати околности и начин извођења, употребу инструмената, тип певања или моменте везане за улогу публике и рецепцију песме. Ипак, једна срећна околност — кад смо могли да поредимо две варијанте о Стеви Васојевићу које су од Андрије Станића записали, у распону од две деценије, Томаш Кнез Катанић и Миодраг С. Лалевић — открила је у пуном сјају дотад неслућене могућности тумачења, какве се у многим приликама могу само прижељкивати.

Други круг истраживања приказаних у овом раду односи се на анализу теоријских ставова о косовској традицији, историји епике и структурним моделима. Непотребно је истицати да је стручна литература врло разграната и да су приступи изразито разноврсни. Отуда се као најбољи пут указала синтеза различитих метода. Пошло се од студија Алојза Шмауса и Максимилијана Брауна о развоју мотива и структуре песама. Њима је посвећено и највише пажње управо зато што су се бавили упоредо и изворима и песмама и што су многа њихова запажања и закључци потврђени и овим нашим истраживањем.

На методолошком плану, са становишта изучавања површинске структуре, сижејних функција и односа усмених и писаних епских спевова, треба истаћи етнопоетичко истраживање модела и категорија јуначке епике Хеде Јазон, спроведено на огромном интернационалном корпусу. У развоју теоријских ставова и избору методологије били су подједнако корисни савремени приступи проблему настанка Хомерових епова, изникли из Перијевог и Лордовог схватања формулативности и развијани у крилу класичне филологије и хомерологије, модерне фолклористике и перформативне теорије. Најзад, врло су подстицајни ставови финског фолклористе Лаурија Хонка о менталном тексту и мултиформама. Његова велика заслуга је што је смело и изазивачки довео у питање и појам песме, и појам варијанте, изневши теорију о релативно постојаној залихи традиције која постоји у сваком интернализованом систему традиције. Хонкови ставови из основа померају разумевање тзв. мртвих текстова, записа и сведочанстава из прошлости, допуштајући да их сагледамо као увек отворене менталне системе. Необично је што се Хонково схватање мртвих текстова подударило са Бахтиновом дијалошком теоријом, чиме се показује суштинско слагање између различитих методолошких приступа. И Бахтин се залагао за схватање да текст по себи никад није мртав и да, полазећи од било којег текста, „понекад пролазећи кроз дуги низ посредничких карика, на крају крајева увек ћемо доћи до људског гласа, тако рећи налетећемо на човека”.[4]

У оквиру истраживања историјског развоја модела, посебна пажња посвећена је опису и класификацији модела у косовској епици. У одељку

[4] M. Bahtin, *O romanu*, prev. A. Badnjarević, Nolit, Beograd 1989, 382.

о епским моделима у бугарштицама о другом косовском боју 1448, размотрене су теме о смрти владара у бици код Варне 1444. и паду с коња, о клеветнику и оклеветаном јунаку, веридби уочи боја, сновима, предсказањима, мегданима, гласовима о боју. У одељку о епским моделима у приповедању о кнезу Лазару у *Краљевству Словена* Мавра Орбина, расправљано је о сукобима кнеза Лазара са Николом Алтомановићем, о повести о верном слуги и теми издаје у боју.

Трећи круг истраживања у овом раду обухвата анализу две велике групе песама. У првој групи су примарни модели који обједињују модел битке и биографски модел градећи тзв. велику косовску песму или лазарицу. Ове песме су подељене на уже групе према томе којим етнокултурним и конфесионалним зонама припадају: 1. бугарштице и песме које је сакупио Вук Караџић; 2. песме православних певача из Херцеговине, песме муслиманских певача из Херцеговине, песме православних певача из Босне; 3. песме православних певача из Славоније, Далмације и са Јадранских острва; 4. песме православних певача са Косова и Метохије; песме муслиманских и албанских певача са Косова и Метохије; 5. песме православних певача из источне Бугарске; песме православних певача из Македоније.

У другој групи су анализирани секундарни модели, релативно независне композиционе структуре које допуњују примарни модел, али могу да постоје и независно. Разматрају се све доступне варијанте следећих сижејних модела: 1. женидба кнеза Лазара, 2. зидање Раванице, 3. свађа Лазаревих кћери, 4. обретеније главе кнеза Лазара, 5. закаснели јунак, 6. Косовка девојка, 7. смрт Мајке Југовића, 8. благо кнеза Лазара.

Свака од набројаних група примарног и секундарних модела представља засебно истраживање, чији је циљ био да се анализирају како целовите композиционе структуре, тако и појединачне наративне јединице које улазе у њихов састав. У зависности од теме и грађе, указано је на разна жанровска, поетичка, структурна, теоријска и текстолошка питања. У анализи примарних модела највише је расправљано о питањима везаним за склапање целине, о постојаности и варијабилности мотива, динамици приповедних јединица, наративним и поетским средствима и техникама. Тумачење секундарних модела отворило је додатна специфична питања. Разматран је однос појединог сижејног модела према надређеном структурном типу или кругу сродних модела (нпр. како се варијанте о женидби кнеза Лазара односе према теми о јуначкој женидби са препрекама). Засебно су разматрани развој, обликовање и историзација модела, архаичне представе у основи сижеа, однос сижеа према изворима и епској биографији јунака, однос према обради одговарајућих тема у прозним и лирским жанровима, као и у контексту међународне тематске баштине.

Последњи круг истраживања представља искорак у компаративна, шире фолклористичка и социокултурна изучавања косовске традиције. У поглављу о ширењу жанровских и тематских оквира косовске традиције начињен је покушај да се прикажу гранична подручја и додири косовске епике са предањима, легендама, кратким говорним облицима, баладама

и лирским песмама. Како највећи део грађе чине предања, представљен је низ тематски разноврсних дела ове врсте која се дотичу са Косовском битком: предања о златном добу и последњем времену; предсказања и наговештаји о пропасти царства, обесним великашима и страдању због греха; предања о разним косовским јунацима, њиховим атрибутима, задужбинама, закопаном благу; предања о припремама за битку, поласку војске на Косово, о последицама кнежеве клетве и благослова, о току битке, о Милошевом подвигу и борби са бабом, о закаснелим јунацима; предања о последицама боја и десеткованим селима; предања о белезима и гробовима косовских јунака, о божурима и камењу на пољу Косову, предања о главоносцима и куративној моћи извора; генеалошка предања којима се доказује тобожње учешће властитог претка у Косовском боју, предања о исламизацији и стицању повластица, о издаји и проклетству. Указано је, потом, и на легенде и легендарне приче, као и на баладе и лирске песме. Посебна пажња посвећена је тематском и структурном прожимању косовске епике са песмама о Првом и Другом српском устанку и новијим борбама за ослобођење Србије и Црне Горе. Посебан одељак посвећен је шаљивим песмама и пародијама о Косовском боју, као и разним прелазним облицима који припадају савременој урбаној култури, нпр. анонимне песме на интернету, радио-драме, епске пародије, шаљиви и сатирични препеви косовских песама. Напослетку, укратко је указано на компаративне одјеке косовске епике и истраживања предузимана на плану проналажења паралела са епиком других народа (*Илијада* и *Одисеја, Песма о Нибелунзима, Беовулф, Битка код Малдона, Песма о Роланди*, биљине, средњевековна белетристика и апокрифи, ратничке повести итд.).

У закључку су приказани резултати истраживања о структурним везама између различитих извештаја о историјском догађају и народних песама, сагледане синхронијски и дијахронијски, као и у контексту жанровских односа одговарајућих стилских епоха и видова уметничког стварања. Изнети су закључци о нивоима и елементима прожимања модела битке и биографског модела, обликовању епских сижеа и наративних токова, о мотивацији, заплету и развоју најзначајнијих сижејних функција и агенаса. Потом, косовска традиција је сагледана у ширем културно-историјском контексту, с обзиром на универзалије времена и простора у оквиру јужнословенског наслеђа од краја 14. до почетка 19. века. На крају, представљена је систематизација модела косовске традиције, основна схема мотива са анализом сижејних проширења.

UDC 821.163.41-13.09:398
821.163.41-95

СРПСКА ХАЈДУЧКА ЕПИКА У ЈУЖНОСЛОВЕНСКОМ КОНТЕКСТУ: ПРАВЦИ И ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА[1]

Бошко Сувајџић

САЖЕТАК: Кандидат полази од претпоставке да појмовна област означена термином *српска хајдучка епика*, у најширем смислу речи, постоји и да је маркирана препознатљивим националним, историјским, хронолошким и географским одредницама. Ова се епика може и мора посматрати у ширем јужнословенском, па и балканском контексту, будући да је хајдуштво историјски феномен распрострањен у целом региону. Ситуирање теме у јужнословенски и балкански контекст нужно је поред реконструисања дијахронијe епског певања захтевало и коришћење компаративне методе те увођење синхронијске перспективе у хоризонт истраживања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хајдуци, ускоци, Старина Новак, историја, формула, биографија, морфологија, јужнословенски контекст

Полазећи од становишта да би изучавање српске хајдучке епике у јужнословенском контексту представљало драгоцен допринос изучавању историје и поетике усмених жанрова на простору јужнословенске вишенационалне заједнице, кандидат се определио за тему која подразумева компаративни приступ. Пре анализе грађе било је неопходно предмет проучавања поставити на поуздану историјску основу, будући да су песме о хајдуцима и ускоцима, као посебна тематска група српске усмене поезије, израсле из феномена социјалног и националноослободилачког покрета српског народа у епохи турског феудализма. Перспектива која у средиште истраживања ставља друштвеноисторијске претпоставке за настанак и развој хајдучког покрета нужно је подразумевала коришћење позитивистичке методе. Хајдучка епика се, на основу расположиве архивске грађе, те путописних, мемоарских и историографских извора, на-

[1] Проширен текст експозеа изложеног на одбрани докторске дисертације *Српска хајдучка епика у јужнословенском контексту*. Дисертација је одбрањена 21. VI 2004. на Филолошком факултету у Београду пред комисијом у саставу: академик др Нада Милошевић-Ђорђевић, ментор; проф. др Ненад Љубинковић, члан комисије; проф. др Снежана Самарџија, члан комисије.

стоји ситуирати у најшири историјски контекст епохе турског овладавања Балканом, праћеног „систематском колонизацијом"[2] и исламизацијом хришћанског становништва.[3] Издвајање војничких редова хришћана у турској служби: војнука (тур. *voynuk* или *voynugan*),[4] мартолоса (*арматолос*)[5] и дербенџија[6] било је неопходно пре свега из разлога што је појава домаћег становништва у турској државној административној управи била у тесној вези са настанком и развојем хајдучког покрета. Скупине наоружане раје у турској војсци биле су непосредно ангажоване на пословима сузбијања хајдучије. Са слабљењем централне турске власти разлике између ових војних и полувојних редова и „горских" хајдука готово да нису ни постојале.[7]

Када се говори о историјским претпоставкама за настанак и обликовање српске хајдучке епике мора се имати у виду да су крвави рат који се вековима водио на „отоманско-млетачко-аустријској граници"[8] опевале обе стране. Онако како се у Крајини разносила слава хајдука и ускока, из супротне, турске перспективе, развијала се крајишка муслиманска епика. *Крајишничке песме*,[9] *крајинска епика*,[10] *крајишке песме* или *крајишнице*[11] прослављале су подвиге турских серхатлија.

Ускоци су представљали посебан феномен испољавања хајдучког покрета у Приморју. Питање диференцијације хајдучких и ускочких народних песама такве је природе да је на њега тешко дати дефинитиван одговор. Хајдучка герилска борба и ускочки покрет имају много додирних тачака. Разлике између ускока и хајдука огледају се превасходно у начину четовања и у бројности чете.[12] Међу историјским прототиповима чувених епских ускока у раду су посебно акцентована имена Сењанин Ивана, Јанковић Стојана и Баја Пивљанина.

Важно је напоменути да између сењских и котарских ускока, као и бокељских хајдука у 17. веку није било дисконтинуитета.[13] И у мирно-

---

[2] Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1993, 498—499.

[3] О. Зиројевић, *Турско војно уређење у Србији (1459—1683)*, Историјски институт, Посебна издања, књ. 18, Београд 1974, 25—26.

[4] Б. Ђурђев, *О војнуцима са освртом на развој турског феудализма и на питање босанског агалука*, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, н. с., Друштвене науке, књ. II, Сарајево 1947, 75.

[5] M. Vasić, *Martolosi u jugoslovenskim zemljama pod turskom vladavinom*, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Djela, knj. XXIX, Odjeljenje istorijsko-filoloških nauka, kw. 17, Sarajevo, 1967, 208.

[6] Г. Елезовић, *Дервенџије. Један прилог за историју нашег народа под Турцима*, Јужна Србија, књ. III, бр. 28, 1. јун 1923, 321.

[7] М. Стојановић, *Хајдуци и клефти у народном песништву*, САНУ, Балканолошки институт, посебна издања, књ. 18, Београд, 1984, 37.

[8] Т. Остојић, *Ускоци у јуначким народним песмама*, Нови Сад 1911, 169.

[9] D. Mićović, *Krajinske, krajiške ili krajišničke narodne pesme*, Narodno stvaralaštvo — Folklor, св. 6, 1963, 420—426.

[10] Dr. A. Schmaus, *Studije o krajinskoj epici*, JAZU, Zagreb 1953, 111.

[11] M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*. Putovanja u godinama 1930—1932, I knjiga, Zagreb 1951, 238.

[12] *Живот хајдука Сочивице*. (Превео са италијанског Иван Ловрић), Седмица, лист за науку и забаву, Нови Сад 1857, 63.

[13] S. Nazečić, *Iz naše narodne epike. I. dio. Hajdučke borbe oko Dubrovnika i naša narodna pjesma (prilog proučavanju postanka i razvoja naše narodne epike)*, Sarajevo 1959, 33.

допско време срећу се вести о превођењу хришћанског живља са турске територије у приморје,[14] као и о међусобним зађевицама на немирној граници. Било је то херојско доба које је погодовало развоју епске поезије о необичним догађајима и славним јунацима. Песме и догађаји сустицали су једни друге. Поред тематског круга о хајдучкој дружини Старине Новака епске песме су најизразитије опевале херојску борбу против Турака у доба великог Кандијског (Критског) рата (1645—1669) на нашем тлу.[15]

У архивским и путописним изворима среће се чудесна типолошка сличност између повесних реалија четовања хајдука и ускока и њихових епских животописа. Испод епске маске скоро увек се помаља историјски прототип. Између ова два појма, наравно, нипошто се не може ставити знак једнакости. Али је од непроцењиве важности да се на основу анализе историјске грађе установи до које је мере епски дух, који је тако снажно присутан у писаним документима и архивским изворима, очуван и подвргнут променама у складу са стилско-изражајним поступцима усмене поетске граматике у забележеним епским песмама о хајдуцима и ускоцима.

У поглављу о Старини Новаку и Марку Краљевићу дијахронијска перспектива акцентована је изванредним преплетом историјске судбине и епских биографија ових средњевековних јунака и митских хероја у колективном памћењу народа Балкана, на шта упућују и очувана културно-историјска предања у списима страних путописаца. О хајдучкој репутацији Марка Краљевића сведочи већ песма о Марку и Андријашу са древним и широко распрострањеним интернационалним сижеом о завади браће и братоубиству коју је 1555. године забележио Петар Хекторовић и унео у свој путописни спев — рибарску еклогу *Рибање и рибарско приговарање* (Венеција, 1568).

Процесима изградње епске биографије хајдука и законитостима њеног обликовања бави се средишња глава дисертације. За разлику од песама „старијих времена” у којима животопис јунака започиње његовим (митским) рођењем и стицањем епских атрибута, биографија хајдука у песмама може се хронолошки пратити у следећим мотивским тачкама: епска иницијација (излазак хајдука у гору; окупљање дружине; избор харамбаше и расподела функција унутар чете); формирање хајдучког етичког кодекса (хајдучки морал; епски атрибути хајдука и ускока); епски контекст (однос хајдука и горе, противници и јатаци хајдука), четовање (заседе, препади, ударање на сватове, потере, деоба плена); сукоби унутар чете (мотиви деобе дружине и „хајдучке среће”); интернационални мотиви (женидбе, мегдани, мотив преоблачења; мотив хајдука на мукама; досетљива девојка и др.); функција женских ликова у епским песмама „средњих времена” (типски ликови неверне љубе и „делије-девојке”); завети и опоруке (мотив „умирући јунак опрашта се од дружине” у јужнословенском контексту); смрт хајдука.

---

[14] А. Соловјев, *Богишићева збирка омишких исправа XVI—XVII века*, Споменик СКА, XCIII, Београд 1940, бр. 2, стр. 10.

[15] R. Samardžić, *Hajdučke operacije na moru*, Književni Jadran, god. II, br. 21, 1953, 6.

Када је реч о поетици српске хајдучке епике у поређењу са витешко-феудалном епиком евидентно је да се са макроплана — интегралног представљања сукоба између супротстављених држава, нација, цивилизација и култура тачка гледишта извођача/колектива премешта на микроплан — безбројне рукавце појединачних и често неименованих људских судбина. На тај начин је доведена у питање основна интегративна функција епске поезије оличена превасходно у очувању спомена на заслужне претке. Историја је фрагментаризована. Колектив, раније симболички отеловљен у типској слици витеза на коњу који дели правду и бори се против освајачке најезде, сада је конкретизован у именима обичних сељака, ратара и наполичара који се због немаштине одмећу у хајдуке. Временска перспектива полако се укида, утирући пут ка устаничком певању 19. века у којем су време извођења епске песме и време радње сапостављени у синхронијској равни.

Након смештања предмета истраживања у чврсте историјске оквире коришћењем позитивистичке методе кандидат је сматрао сврсисходним да у проучавање организације хајдучке дружине уведе елементе семиотичке и структуралистичке методе. Тако су конституисани структурно-морфолошки модели *чете*, *четовања*, *меѓдана* и *женидбе* хајдука и ускока.

На плану макроструктуре хајдучке чете њене припаднике смо на основу сижејних функција јунака систематизовали у седам основних типова. Поред *харамбаше*, у чети смо издвојили *активне хајдуке* који су по правилу именовани и имају одговарајуће функције унутар дружине. *Пасивни хајдуци* нису именовани. Они само попуњавају формулативан број чланова дружине (најчешће тридесет хајдука). Разликујемо и *прелазни тип* — именовани су, али сижејно неактивни. Њихова имена су крајње апстрактна, повезана са социјалним статусом, местом и улогом у строго утврђеној војничкој хијерархији чете. Функцију *медијатора*[16] обављају пријатељи, побратими и јатаци који своју сижејну делотворност дугују интеракцији са активним типом хајдука. Раздор унутар дружине изазивају *дезинтегратори* који се „регрутују" како из редова активних чланова хајдучке дружине тако и између медијатора. Ту су и *противници* из „спољашњег", по правилу непријатељски настројеног света, који перманентно угрожавају стабилност и доводе у питање опстанак хајдучке дружине.

Важно је напоменути да се медијатори укључују у радњу тек успостављањем контакта са хајдучким првацима, харамбашом или активним судеоницима чете. Често је њихова улога презентована већ у иницијалној позицији песме (позив у помоћ, питање о узроцима одметања), када имају функцију успостављања комуникације између *свог* затвореног простора (хајдучка чета) и *туђег* отвореног етнокултурног пространства (непријатељски спољашњи свет) те се, нужно, појављују и у финалној позицији, творећи композициони оквир песме. Медијатори (јатак, пријатељ, сеоски кнез или домаћин) представљају „прозор у свет" за чланове хај-

[16] Важно је напоменути да овде под „медијатором" не подразумевамо „тотемску хипостазу митског јунака" односно посредничке функције које обављају „културни јунаци" у тумачењу Е. М. Мелетинског. — Вид.: Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јанићијевић, Београд 1981.

дучке дружине). Ако медијатори својим поступцима стекну статус дезинтегратора, казна која их очекује еквивалентна је тежини њиховог сагрешења — смрт у страшним мукама која би, да су њихова штетна предузећа имала успеха, свакако задесила чланове хајдучке дружине.

Сложеност устројства хајдучке дружине и строго дефинисани обрасци понашања њених чланова допринеће вишеструком потенцирању погубности дезинтеграционих процеса који се, с обзиром на њену строгу и скоро потпуну изолованост од спољашњег света, по правилу појављују унутар хајдучке дружине, оличени у сижејним функцијама дезинтегратора. Тако ће Новакова старост бити основни мотивациони импулс у песмама са сижејним језгром о деоби хајдучке дружине и избору харамбаше, али ће носиоци мотива деобе бити харамбашини најближи рођаци и сарадници. Дезинтеграторе ће, међутим, стићи заслужена казна — изгубиће главу или углед будући да ће морати да признају да су њихови поступци са становишта целисходности хајдучког деловања и безбедности дружине били вишеструко штетни.

Ако извршимо сегментирање структуре хајдучке чете по основној дистинктивној линији сижејних функција њених чланова добићемо уређен хијерархијски низ који подразумева како степен активности унутар чете, тако и претпостављене моделе пожељног понашања у оквирима структуре. Модел *хајдучке чете* може се представити следећом схемом:

I харамбаша
II активни чланови хајдучке дружине
III пасивни чланови хајдучке дружине
IV прелазни тип
V медијатори
а) јатак (сеоски кнез, домаћин)
б) калауз (ухода, барјактар)
в) члан хајдукове биолошке породице (мајка, љуба, сестра)
г) члан хајдукове духовне породице (кум, кума, побратим, посестрима)
VI дезинтегратори
а) издајник изван хајдучке дружине (медијатор)
б) издајник унутар хајдучке дружине (претендент на звање харамбаше)
VII противници
а) индивидуални
б) колективни > број
в) реални
г) фантастични > природа
д) спољашњи
ђ) унутрашњи > простор

Елементи епског наратива борбе (супротстављања) у хајдучкој поезији вишеструко се дистанцирају од морфолошких модела двобоја и бојева у витешкој епској поезији. Исходишна структурна позиција хајдука из бусије у гори као родном месту његове епске биографије типолошки је еквивалентна подацима сачуваним у историјским изворима. Хајдуци четују у гори. Непријатеља нападају из заседе. Користе се превасходно ватреним оружјем. Начин четовања у усменим хајдучким песмама у том погледу одговара историјским и архивским изворима. Дужна пажња по-

клања се временским релацијама хајдучког четовања (од Ђурђевдана до Митровдана). Акценат је на демонстрирању хајдукове одважности и јунаштва, али и на плену који дружина задобије и начину његове расподеле. Као важан сегмент хајдукове историјске делатности говори се о страшним потерама којима он вешто измиче, али и о казаматима у којима тамнује. У складу са диспозицијом сижејних функција чланова хајдучке дружине структурни модел *хајдучког четовања* са семантичким језгром борбе (супротстављања) у основи могао би схематски да се представи на следећи начин:

носиоци радње	*радња*	*елементи композиције*
	I мотивација	
		експозиција
	I 1 унутрашња	
харамбаша	I 1.1 харамбаша покреће радњу	
активни хајдуци	I 1.2 члан хајдучке дружине захтевом/питањем/предлогом/молбом/формулом за исказивање незадовољства мотивише заплет који не подразумева расцеп у чети	
дезинтегратор	I 1.3 дезинтегратор захтевом/питањем/предлогом/молбом/формулом за исказивање незадовољства мотивише заплет који подразумева расцеп у чети	
противник	**I 2 спољашња** *инверзија*: непријатељ покреће радњу	
медијатор	**I 3 комбинована** заплет се гради на садејству спољашњих и унутрашњих елемената посредством медијатора	
	II реакција	
		заплет
	II 1 унутрашња	
харамбаша	II 1.1 старешина реагује и покреће хајдуке на акцију: хајдуци одлазе у спољашњи свет	
активни хајдуци	II 1.2 хајдуци реагују и покрећу харамбашу на акцију: хајдуци одлазе у спољашњи свет	
дезинтегратор	II 1.3 *реакција дезинтегратора* II 1.3.1 дезинтегратор реагује противпредлогом / нарушава јединство II 1.3.2 дезинтегратор доводи непријатеља II 1.3.3 садејство радњи противника и унутрашњих дезинтеграционих снага	
противник	**II 2 спољашња** *инверзија*: спољашњи свет продире у микроструктуру хајдучке организације	
медијатор	**II 3 комбинована** медијатор одводи хајдуке у спољашњи свет / доводи спољашњи свет међу хајдуке	

III сукоб

кулминација

III 1 припрема хајдука за сукоб

харамбаша + активни + пасивни чланови дружине

III 1.1 опремање
III 1.2 преоблачење
III 1.3 искушавање храбрости
III 1.4 ухођење непријатеља
III 1.5 постављање заседа

противник

III 2 инверзија: припрема непријатеља за сукоб

III 2.1 опремање
III 2.2 окупљање
III 2.3 формула подбацивања оружја
III 2.4 певање кроз гору
III 2.5 пролазак кроз заседе

III 3 просторна позиција

харамбаша + активни хајдуци

III 3.1 *унутрашња*
бој међу собом

противник

III 3.2 *спољашња*
сукоб са непријатељем

харамбаша + акт. хајдуци + противник

III 3.3 *комбинована*
сукоб са непријатељем + сукоб унутар дружине

III 4 број учесника

III 4.1 *индивидуални*
мегдан истакнутих јунака / заступника супротстављених страна
III. 4.2 *колективни*

III 5 локализовање сукоба

III 5.1 *опозиција отворено : затворено*
поље, гора, вода : двор, град, црква
III 5.2 *опозиција горе : доле*
гора : друм
III 5.3 *опозиција своје : туђе*
поље, гора, вода : двор, град, бојни табор противника

III 6 начин сукобљавања

III 6.1 удар из заседе
III 6.2 бој на отвореном пољу
III 6.3 *паралелизам*: сваки хајдук има противника у противничком табору

III 7 последице сукоба

III 7.1 *позитивне*
III 7.1.1 хајдуци побеђују
III 7.1.2 хајдуци деле плен
III 7.1.3 хајдуци скидају одело и оружје са мртвих противника
III 7.2 *негативне*
III 7.2.1 хајдуци су поражени и присиљени на бекство
III 7.2.2 хајдуци су рањени
III 7.2.3 хајдуци су мртви

	III 8 промена сцене
противник	III 8.1 непријатељ слави победу III 8.2 непријатељ носи хајдучке главе III 8.3 непријатељ заробљава хајдуке III 8.4 непријатељ ставља хајдуке на муке III 8.4.1 смрт хајдука III 8.4.2 избављање хајдука

IV издаја

перипетија

	IV 1 временска позиција
	IV 1.1 пре сукоба IV 1.2 за време сукоба IV 1.3 после сукоба
дезинтегратор **медијатор**	**IV 2 носиоци издаје**
	IV 2.1 издаја дезинтегратора IV 2.2 издаја медијатора
	IV 3 мотивација издаје
	IV 3.1 сукоб око избора харамбаше IV 3.2 сукоб због оружја и опреме IV 3.3 сукоб око поделе плена IV 3.4 сукоб због храбрости (не)испољене у борби IV 3.5 сукоб због жене
	IV 4 откривање издаје
	IV 4.1 откривање издаје дезинтегратора IV 4.2 откривање издаје медијатора
	IV 5 последице издаје
харамбаша + активни чланови дружине	IV 5.1 рањавање хајдука IV 5.2 заробљавање хајдука IV 5.3 смрт хајдука
	IV 6 освета
харамбаша + активни чланови дружине	IV 6.1 кажњавање дезинтегратора IV 6.2 кажњавање медијатора

V повратак

расплет

	V 1 повратак у родно пространство
харамбаша + активни + пасивни чланови дружине	V 1.1 са пленом и робљем V 1.2 са отетом невестом V 1.3 са заробљеним противником V 1.4 са рањеним и мртвим члановима дружине

противник	**V 2 инверзија: останак у туђем пространству** V 2.1 *привремен* V 2.1.1 хајдуци у тамници V 2.1.2 хајдуци на мукама V 2.1.3 хајдуци служе да би добавили невесте V 2.1.4 преобучени хајдук продат као роб турској удовици V 2.2 *трајан* V 2.2.1 престанак хајдуковања V 2.2.2 предсмртни завети V 2.2.3 смрт хајдука
харамбаша + активни чланови дружине	**V 3 останак у свом пространству** V 3.1 *привремен* до новог подвига V 3.2 *трајан* V 3.2.1 престанак хајдуковања V 3.2.2 предсмртни завети V 3.2.3 смрт хајдука

Ако представљају тематско-сижејну окосницу песме наративне секвенце *двобоја (меѓдана)* у песмама о хајдуцима и ускоцима типолошки одговарају моделима витешке епике и могу се представити следећом структурном схемом:

I Иницијални оквир
0 Коментар певача
0.1 непосредан/ауторски коментар
0.2 посредан/„рефлектори”
0.3 коментар се односи на контекст извођења
0.4 на публику
0.5 на предмет песме
0.6 на тип сижеа
0.7 на јунака
II Уводне етапе развоја наративне секвенце двобоја / *експозиција*
1 Успостављање епске комуникације
1.1 изазов
1.1.1 непосредно
1.1.2 посредно
1.2 реакција на изазов
1.2.1 прихватање изазова
1.2.2 неприхватање изазова / удвајање изазова
1.2.3 одлагање двобоја
III Припремне етапе развоја наративне секвенце двобоја / *заплет*
2 Избор јунака
2.1 јунак лично прихвата изазов
2.1.1 јунака наговарају
2.1.2 јунака моле
2.1.3 јунак емоционално реагује на захтеве изазивача
2.2 јунак одређује заточника
2.2.1 заточник се сам јавља
2.2.2 заточник у тамници
2.2.2.1 опоравак заточника / јело и пиће
2.2.2.2 испробавање снаге заточника
а) цеђење суве дреновине
б) ковање сабље / кажњавање ковача / демијурга

в) избор коња
2.3 јунак бира секунданта
3 Опремање јунака
3.1 из перспективе наратора / опис
3.1.1 развијено
3.1.2 неразвијено
3.2 из перспективе лика/план
3.2.1 развијено
3.2.2 неразвијено
3.3 „минус-поступак”
4 Путовање до места двобоја
4.1 полазак
4.1.1 развијено / опраштање јунака
4.1.2 неразвијено
4.2 епизоде у путу
4.2.1 развијено
4.2.2 неразвијено
4.3. посредник/пошиљалац — упућује јунака
4.3.1 развијено
4.3.2 неразвијено
4.4 долазак на одредиште
4.4.1 развијено
4.4.2 неразвијено
IV Средишне етапе развоја наративне секвенце двобоја / *кулминација*
5 Препознавање/успостављање непосредног контакта са изазивачем
5.1 успостављање визуелног контакта
5.1.1 опис
5.1.2 реакција на опис
5.2 успостављање вербалног контакта
5.2.1 декларативно представљање
5.2.2 реакција на представљање
5.3 утврђивање процедуре/услова борбе // јунак
5.3 проверавање поштовања процедуре / утаначених услова борбе // секундант
6 Начин борбе
6.1 борба речима / размењивање увредљивих речи и погрда
6.2 коришћење само једне врсте оружја
6.2.1 хладно оружје
6.2.2 ватрено оружје
6.3 сукцесивно смењивање различитих врста оружја
6.3.1 борба копљима
6.3.2 сабљама
6.3.3 буздованима
6.3.4 ватреним оружјем
6.3.5 голим рукама
7 Увођење секундарног помоћника у средишним етапама развоја борбе
7.1 реалистички помоћник
7.1.1 побратим
7.1.2 коњ
7.1.3 пас
7.1.4 жена
7.2 фантастични помоћник
7.2.1 Бог
7.2.2 срећа
8 Место борбе / опозиција отворено : затворено
8.1 планина, поље, вода (хронотопске одреднице — даљина, отвореност, неприступачност)

8.2 град, утврђење, насеље (хронотопске одреднице — близина, затвореност, приступачност // публика)

9 Трајање борбе / опозиција развијено : неразвијено

9.1 наративно развијен двобој / формуле: „Носише се љетни дан до подне”

9.2 наративно неразвијен двобој / формуле: „Кад брж’ оде са јунака глава”

10 Последице средишног тока двобоја

10.1 наративно неразвијен двобој

10.1.1 победа / „оде...”

10.1.2 пораз / „оста...”

10.2 наративно развијен двобој

10.2.1 релативна победа // изазивач / „б’јела пјена попаднула”

10.2.2 релативан пораз // изазвани / „б’јела и крвава”

V Преокрет тока двобоја / *перипетија*

11 Увођење примарног помоћника у средишним етапама развоја борбе/финализација двобоја.

11.1 реалистички помоћник

11.1.1 побратим

11.1.2 жена

11.2 фантастични помоћник

11.2.1 вила

11.2.2 глас

11.3 колективни помоћник

11.4 индивидуални помоћник

11.5 помоћник на страни изазванога

11.5.1 пружање посредне помоћи / скретање пажње

а) акустички тип / глас (из облака)

б) визуелни тип / заслепљивање противника

11.5.2 пружање непосредне помоћи / суделовање у борби

11.6 помоћник на страни изазивача

11.6.1 неверна љуба изазваног

11.6.2 неверни побратим / секундант изазваног

11.7 удвајање помоћника / помоћник на страни и изазивача и изазваног

VI Исход двобоја / *расплет*

12 Победа / пораз

12.1 победа изазваног

12.1.1 делимична победа / изазивач је побеђен, али не и поражен

12.1.2 потпуна победа / изазивач је поражен

12.1.3 привремена победа / изазивач се опоравља

12.1.4 дефинитивна победа / смрт изазивача

12.1.5 етичка победа / опраштање живота изазивачу

12.2 пораз изазваног / инверзија

12.2.1 делимичан пораз / изазвани је побеђен, али не и поражен // смењује га други члан дружине

12.2.2 потпун пораз / изазвани је поражен

12.2.3 привремен пораз / изазвани се опоравља

12.2.4 дефинитиван пораз / смрт изазванога

12.2.5 етички пораз / изазвани побеђује изазивача, али на превару

13 Награда / казна

13.1 награђивање помоћника / секунданта

13.2 кажњавање помоћника / секунданта

14 Повратак / долазак

14.1 тријумфални повратак изазваног јунака у свој родни простор

14.1.1 реакција околине

14.1.1.1 позитивна

14.1.1.2 негативна

14.1.2 реакција околине изостаје

14.2 тријумфални долазак изазивача у родни простор изазваног / инверзија

14.2.1 реакција околине
14.2.1.1 позитивна
14.2.1.2 негативна
14.2.2 реакција околине изостаје

VII Финална позиција

15 Коментар певача
15.1 непосредан / ауторски коментар
15.2 посредан / „рефлектори”
15.3 коментар се односи на контекст извођења
15.4 на публику
15.5 на предмет песме
15.6 на тип сижеа
15.7 на јунака

Морфолошко-структурни модел[17] *женидбе хајдука и ускока отмицом (испрошене) девојке* из непријатељске средине изгледа овако:

I Експозиција

I 1 Оглашавање девојачке лепоте у функцији мотивације заплета. Иницијална формула за време: „откако је свијет постануо”.

I 2 Из одређеног (формулативног) броја (не)именованих јунака издваја се један који гестом (преслуживање чаше вином; речита ћутња; просторна издвојеност) исказује своје незадовољство. Иницијална формула радње: „вино пије” + формула именовања.

I 3 Инверзија: Туркиња девојка (Хајкуна, Фата) покреће радњу. Тачка гледишта се премешта са збивања у *свом* на догађаје у *туђем* (непријатељском) табору. Иницијална формула радње: „везак везе” + формула именовања.

I 4 Јунак цвили/тужи у тамници. Иницијална формула комуникативних ковенција: „љуто цвили” + формула именовања.

I 5 Заробљавање јунака. Заспалог/пијаног хајдука/ускока Турци савладају на превару и уз велике муке.

I 6 Подизање јунака. Иницијална формула подизања јунака: „подиже се” + формула именовања.

I 7 Подизање чете. Иницијална формула подизања чете: „подигла се једна чета мала”.

II Јунак исказује жељу за женидбом

II 1 Окупљени јунаци га одвраћају.
II 2 Јунаци сумњају у успех његовог предузећа.
II 3 Јунаци га благосиљају.
II 4 Јунаци нуде помоћ.
II 5 Бацају га у тамницу.

III Јунак тражи/налази заточника

III 1 Јунак износи услове погодбе.
III 2 Сви јунаци „ником поникну”.
III 3 Издвајање једног заточника
III 4 Прихватање услова погодбе
III 5 Одбијање услова погодбе

IV Опремање

IV 1 Опремање јунака
IV 2 Опремање заточника
IV 3 Опремање дружине
IV 4 Инверзија: опремање Турака

---

[17] Основне типове композиционих схема песама о женидбама јунака „средњих времена” дала је Нада Милошевић-Ђорђевић под одредницом „јуначка женидба” у: Р. Пешић, Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, друго издање, Требник, Београд 1997, 108—109.

IV 5 Одлазак Турака из двора: у војску, на гозбу

V Преоблачење

V 1 Преоблачење јунака
V 2 Преоблачење заточника
V 3 Преоблачење дружине

VI Сватовска поворка

VI 1 Каталог јунака / „своје”

VI 1.1 Комуникација: слање књига
VI 1.2 Рецепција: пријем поруке
VI 1.3 Реакција: окупљање сватова

VI 2 Каталог противника / „туђе”

VI 2.1 Комуникација: ухођење („двоглед од биљура”)
VI 2.2 Рецепција: описивање јунака
VI 2.3 Реакција: именовање јунака

VII Хронотоп

VII 1 Динамички

Јунак полази из средишта *свог* (Сењ, Задар, Котор) и доспева у средиште *туђег* етнокултурног пространства (Удбина).

VII 1.1 Јунак је на коњу и прелази отворен простор (поље).
VII 1.2 Јунак иде пешке и прелази затворен простор (гора).

VII 2 Статички

Јунак се налази у средишту *туђег* етнокултурног пространства (Удбина).

VII 2.1 Јунак служи као измећар.
VII 2.2 Јунак је у тамници.

VIII Мотив кушања храбрости чланова дружине

VIII 1 Мотив дерања јарца/овна.
VIII 2 Хајдуци се уплаше.
VIII 3 Остају само активни припадници дружине (два или три).
VIII 4 Јунак/заточник остаје сам.
VIII 5 Јунак и заточник остају заједно (контраст).

IX Сусрет са девојком / подвала

IX 1 Јунак/заточник се лажно представља.
IX 2 Јунак/заточник превари девојку.
IX 3 Јунак/заточник обљуби девојку.
IX 4 Јунак/заточник се у колу хвата до девојке.
IX 5 Јунак/заточник отима девојку са воде.

X Препознавање/откривање подвале

X 1 Јунак се сам одаје.
X 2 Девојка препозна јунака по:
X 2.1 белегу
X 2.2 оружју
X 2.3 токама
X 2.4 лепоти
X 2.5 видела га је као мала.
X 3. Девојка не препознаје јунака.

XI Девојка исказује своју љубав према јунаку.

XII Бекство

XII 1 Девојка помаже јунаку/заточнику (добровољна „отмица”).
XII 2 Девојка не помаже јунаку/заточнику (отмица на силу / на превару).
XII 3 Други јунаци пружају помоћ (крчмарица, тетка, Кумрија робиња).
XII 4 Узимање коња
XII 5 Купљење блага

XIII Разапињање шатора у планини

XIII 1 Јунак пије вино.
XIII 2 Јунак љуби девојку.
XIII 2.1 јунак љуби девојку пред турским вереником.

XIII 2.2 јунак љуби девојку пред заробљеним Турцима.

XIV Сукоб са турским вереником чијим се именом јунак послужио да би преварио девојку.

XIV 1 Сукоб пре отмице: јунак задобија „предмет" којим ће преварити девојку
XIV 2 Сукоб након отмице
XIV 3 Сукоб се одвија паралелно са мотивом отмице

XV Епска комуникација између две сватовске поворке

XV 1 Излазак непријатељске свадбене поворке из града са девојком: епски каталог
XV 2 Представљање непријатељске свадбене поворке: теихоскопија
XV 3 Пролазак непријатељске свадбене поворке кроз заседе: понављање

XVI Потера

XVI 1 Окупљање потере
XVI 2 Излазак потере
XVI 3 Стизање бегунаца
XVI 4 Јунак је рањен: девојка му вида ране
XVI 5 Склањање у пећину пред потером
XVI 6 Девојка одлази по помоћ
XVI 7 Сукоб са потером

XVII Бој

XVII 1 Вербални дуел: размењивање погрдних речи и увреда
XVII 2 Напад на непријатељску свадбену поворку: паралелизам
XVII 3 Прамен магле: формула
XVII 4 Исход боја: релација победа-пораз
XVII 5 Чета на звук јунакове пушке пристиже у помоћ
XVII 6 Заробљавање/убијање непријатеља
XVII 7 Задобијање девојке

XVIII Мегдан

XVIII 1 Вербални дуел: размењивање погрдних речи и увреда
XVIII 2 Ток мегдана: развијен/неразвијен
XVIII 3 Девојка: активна/пасивна
XVIII 4 Исход мегдана: убијање/пуштање противника
XVIII 5 Одлагање расплета: везивање противника за јелу
XVIII 6 Удвајање мегдана са учесницима потере
XVIII 6.1 Јунак + (А + Б + Ц...) = победа
XVIII 6.2 Јунак + Д = пораз
XVIII 7 Одлагање расплета: везивање јунака за јелу

XIX Ослобађање јунака

XIX 1 Поновљен мегдан са првим вереником
XIX 2 Пуштање јунака и заробљених противника

XX Повратак у „своје" родно пространство (Сењ/Задар/Котор)

XXI Покрштавање девојке (Ружица, Милица, Анђелија) и венчање

XXII Финалне формуле глорификације

Када је реч о хронотопу у песмама о хајдуцима и ускоцима, „епски центар" хајдука постаје *гора*. Град је пак изразито непријатељска територија. Што се тиче временских координата, епска активност јунака у хајдучкој епици омеђена је двема граничним тачкама. Од Ђурђевдана до Митровдана хајдук је епски и сижејно жив. У међувремену, или у „минус-времену", које обухвата сав преостатак календарског времена, ускраћује му се било каква могућност да буде динамички покретач и активни носилац радње. Он може да буде изложен последицама интриге дезинтегратора или подвргнут штеточинским дејствима противника. Али тада је он само пасивни објекат радње коју покрећу други, из непријатељског света уведени ликови.

Ситуирање теме у јужнословенски и балкански контекст нужно је поред проучавања дијахроније епског певања захтевало и коришћење компаративне методе те увођење синхронијске перспективе у хоризонт истраживања. Међу компаративним истраживањима српских народних песама о хајдуцима у балканском контексту издваја се студија Миодрага Стојановића *Хајдуци и клефти у народном песништву* (Београд, 1984). Компаративним истраживањима српске и бугарске хајдучке поезије у бугарској фолклористици највећи допринос су дале Цветана Романска[18] и Стефана Стојкова.[19]

Регистри на крају рада садрже списак литературе и лектире, индекс иницијалних формула и каталог мотива у песмама о хајдуцима и ускоцима.

---

[18] *Общи особености на българските и сръбските хайдушки песни*, Славистичен сборник: По случај IV международен конгрес на славистите в Москва, Т. II, С., 1958, с. 379—407; *Les chansons populaires des haidouks bulgares comparees aux chansons a themes semblables des autres peuples slaves et balkaniques*. In: Actes du Premier congres international des etudes balkaniques et sud-est europeenes, VII. Sofia 1971, 755—770; *Българските народни хайдушки песни в сравнение с песните със сходна тематика у останалите славянски и балкански народи*, В: Въпроси на българското народно творчество, С. 1976, 120—140.

[19] *Състояние на изследванията на българските хайдушки песни*, В: Проблеми на български фолклор, т. 1, С. 1972, 127—132; *Общи черти и различия между българските и сръбските хайдушки песни и гръцките клефтически песни*, В: Славянска филология, т. 14, С. 1973, с. 121—137; *Хайдушките песни на балканските народи през епохата на националното им възраждане*, Български фолклор, С. 1975, кн. 2, 16—25; *Из поетиката на българските и сърбохърватските хайдушки песни. Поетическото време и пространство*, Славянска филология, 16, С. 1978, 335—348; *Stav badania bulharskeho folkloru o hajdukoch*, Ročnik 31, 1983/2, s. 203—208; *Хайдушки песни*, В.: *Етнография на България*, С. 1985, 262—265.

UDC 821.163.41-14.09:398(497.5)
821.163.41-95

МОТИВИ И РЕПЕРТОАР СРПСКЕ НАРОДНЕ ЛИРСКЕ И ЛИРСКО-ЕПСКЕ ПОЕЗИЈЕ ВОЈНЕ КРАЈИНЕ И СЛАВОНИЈЕ

Славица Гароња-Радованац

Пресудан мотив за настанак овог рада десио се можда онога часа када је потписница ових редова у студентским данима неочекивано на терену упознала једну још активну и живу усмену традицију, за коју јој се учинило да је није сретала у Вуковим збиркама. Тај, тзв. „ванкабинетски" доживљај народне књижевности, одлучио је сав смер наших будућих истраживања. Од властите збирке народних песама (настајале у периоду 1977—1982, објављене 1985) забележене са „живих усана" казивача, како су говорили немачки романтичари, за које је студенткиња имала част да их последња чује и забележи, дошло се данас до овог рада.

Тај терен, на којем се још увек могла наћи у приличној мери свеже очувана усмена традиција, био је планински простор Западне Славоније, оивичен планинским венцима Папука, Равне горе и Псуња и већим градским насељима: Пакрац — Дарувар — Славонска Пожега — Подравска Слатина, од 16. века носећи древни турски назив Мала Влашка, забележен на старим аустријским картама као Kleine Wallachei, изоловани географски простор, издељен почетком 18. века на „цивилни" део Славоније и део Славонске Војне границе, до 1991. године већински је био насељен српским становништвом. Увиђајући да је реч о усменом басену са снажно очуваном и естетски релевантном а неизученом усменом традицијом, која није обухваћена Вуковим сакупљачким радом (или његових сарадника) и његовим збиркама, створене су претпоставке за истраживачки подухват, као увод у рад који је данас овде дат на јавну процену. Иако је естетска компонента, на неки начин, била основни покретачки мотив почетних и парцијалних истраживања, све би можда остало на усамљеној импресији о позно очуваној класичној усменој баштини да нам у том истраживању није указано на богату архивску грађу Етнографске збирке Архива САНУ у Београду, у којој се, опет неком срећом, налазило обиље архивске грађе управо са терена који су нас интересовали, на којима је настајала и наша збирка. У том смислу, и на овом месту, велику и топлу захвалност дугујемо др Илији Николићу, научном саветнику Академије, који је и сам велик део свог радног века посветио изучавању Етнографске збирке и који нам је, указавши на њено постоја-

ње, давао током година плодне сарадње низ корисних и значајних сугестија.

Безмало стогодишња непроученост усмене грађе Етнографске збирке Архива САНУ, где су се својим обиљем истицали управо рукописи српске усмене поезије са подручја бивше Војне Крајине, дефинитивно су одредили ову тему. Не зато што је на то указивала њихова бројност, него зато што су они међусобно показивали изузетну мотивску и језичку блискост, учесталу варијантност истих мотива, са претходно изученим збиркама и властитим записима из Славоније. То сазнање о једној мотивски компактној усменој традицији, другачијој од басена српске песме Вукових збирки, мада са снажним ослањањем на њих, највећим делом се поклапало са мапом бивше Војне Крајине, мада се преливало и у Далматинско залеђе и Босанску Крајину. Из тих разлога настала су и нужна ограничења у наслављавању ове тезе и презентовању грађе. Ограничили смо се на опис репертоара и преглед мотива српске народне поезије Војне Крајине и Славоније, кроз систематизовање мотива, који су се појављивали у забележеним песмама у учесталим варијантама, творећи типичан и специфичан, а истовремено естетски релевантан и репрезентативан прилог укупном корпусу српске народне песме. (Славонија је у наслову издвојена, јер је, како је споменуто, кроз историју њена територија била подељена на „цивилни" и граничарски део, а предмет обраде — народне песме — није трпео ова административна ограничења, односно посматран је интегрално). Репертоар смо систематизовали према природи саме усмене грађе, а наши извори су уз најобимнију — рукописну грађу, биле и све релевантне штампане збирке из 19. и 20. века са ових простора. По томе, изразита одлика усменог поетског басена Војне Крајине и Славоније јесте лирска и баладична песничка традиција.

Сакупљачи са овог простора су многобројни, јер је усмена песма, судећи по записима, на Војној Крајини очигледно била у свом зениту средином 19. века, и парадоксално је да је овај крај управо из тих разлога толико дуго остао у народној књижевности неизучен и непознат. Томе треба тражити узрок у неколико равни. Пре свега, сем секретара Матице српске Ђорђа Рајковића и проте Николе Беговића, јединих који и штампају своје збирке са ових простора (први из Славоније, други Лике и Баније) у другој половини 19. века, остали сакупљачи са ових простора остали су практично непознати све до наших дана. То се пре свега односи на учитеље Милана Обрадовића и Симу Милеуснића, од којих је нарочито први оставио драгоцену рукописну грађу из Западне Славоније с краја 19. века (данас у Етнографској збирци Архива САНУ). Вредним посленицима са терена Крајине придружује се и Манојло Бубало Кордунаш, познати јавни радник између два века, који је сакупљену усмену грађу из Горње Крајине (Кордуна и Баније) делом објавио, а делом оставио у рукопису (похрањену такође у Етнографској збирци). Рад ових пет сакупљача био је на неки начин полазиште и примаран извор за истраживање народне поезије простора Војне Крајине и Славоније, па смо им посветили посебна поглавља у уводном делу нашег рада. Такође, у ово истраживање укључене су и непознате рукописне збирке

Ђорђа Рајковића и Јована Воркапића из друге половине 19. века (прва се чува у Рукописном одељењу Матице српске, а друга такође у Архиву САНУ), али и све значајније штампане збирке на размеђу 19. и 20. века (Владимира Красића, Григорија Николића, Владана Арсенијевића, Николе Кукића, Драгослава Алексића и других). Сва ова грађа, бележена у различитим временским интервалима и по различитим регионима Војне Крајине, сведочила је о истом — да је реч не само о богатом поетском басену српске народне песме, него и о усменој поезији дуге традиције, са изграђеним законитостима усменог развитка, те у потпуности формираним специфичним локалним репертоаром.

Сви наведени извори пружили су стога солидно полазиште за овај рад. Захваљујући чињеници да је српска народна поезија Војне Крајине и Славоније током 19. века систематски покривена радом многобројних сакупљача, и огромном сачуваном архивском грађом која је остала иза њих, ми данас можемо са сигурношћу реконструисати не само усмени репертоар српског народа на најзападнијим просторима његове егзистенције на Балкану у 19. и делом 20. веку, него кроз непатворене записе многобројних рукописа стећи и много објективнију и реалнију слику самих услова опстојавања усмене песме у народу, пратити нека питања природе и поетике нарочито лирске и лирско-епске песме, много аутентичније и непосредније него што је то, на пример, могуће уочавати кроз антологијске изборе и редакције у Вуковим збиркама. Значајно поглавље ових истраживања припада и *Ерлангенском рукопису* (ЕР), најстаријем зборнику десетерачке народне поезије из 18. века и по свој прилици пониклом у некој од граничарских постаја, или у више њих, управо са овог простора. Захваљујући записима из ЕР, које смо поредили са њиховим варијантама из 19. и 20. века, проналазили смо и уочавали суптилне процесе живота усмене песме у временској вертикали, на примерима забележеним један или два века касније.

Стога се указала потреба да се сачини систематски опис свих типичних мотива који чине специфичан репертоар усменог певања на подручју Крајине, а под овим се готово у целости подразумевала лирска и лирско-епска поезија, доминирајући облик записа. Грађа је третирана жанровски: прво, сагледавањем мотива народне лирске песме, подељене по установљеним мотивским врстама (наравно, уколико су се учесталошћу забележених варијаната уклапале у правило типичности), а затим и мотивским прегледом лирско-епске поезије (односно балада, романси и приповедних песама — чак изразите одлике граничарског репертоара), с тим што су се неки мотиви удвајали и равноправно налазили у оба жанра (митолошки, породични нпр.). Такође, укупна грађа методолошки је разрађивана двојако: као сагледавање сваке песме кроз све релевантне варијантне облике, праћењем, где је то било могуће, просторне (миграционе) и историјске генезе (кроз које је било могуће уочити разноврсне семантичке и културолошке слојеве, који често сежу у дубоку митску прошлост и својеврсно древно „етнографско језгро”), такође са варирањем специфичних естетских домета појединих обрада у односу на познате варијанте (нарочито у односу на Вукове збирке). Истовремено, ова

грађа се показала драгоценом као предложак за разна теоријска питања: структуре и врста мотива, процеса трансформације мотивских врста, међужанровског прожимања, разградње, односно сажимања структуре песме, али и изградње сасвим нових песничких облика; овде је веома присутан и феномен формулативности, а разматрани су и уметнички поступци и стилско-језичке карактеристике забележених варијаната. Најзад, на основу овог успостављеног типичног усменог песничког репертоара Војне Крајине, издвојен је круг мотива који нису обухваћени ни *Индексом мотива народних песама Балканских Словена* Бранислава Крстића, а који су донети у виду табеле као посебан прилог. На крају рада додат је Преглед типичних формула, чиме се практично доказују изузетна мотивска компактност и особеност овог лирског и лирско-епског басена српске усмене песме, али и један предлог мапе: „путовања" најфреквентнијих мотива са њиховим (постепеним) трасирањем из претпостављене „вуковске" постојбине (са географским језгром Вукових збирки) на одређена подручја Војне Крајине и Славоније, на којима се исти мотиви мање-више учестало појављују.

По свему наведеном стиче се утисак да је Вук заобишао један изузетно важан басен српског усменог певања, који се давно одвојио од матице — сачувавши језичко и мотивски препознатљиво језгро, које се на Граници уобличило и усталило на компактном кругу мотива, стварајући засебан репертоар, који је већим делом у својевременој рецепцији, али до данас у науци остао непознат (доминирајући круг мотива на Граници у разноврсним обрадама и варијацијама, у Вуковим збиркама тек је периферно дотакнут). Резултати овог истраживања неминовно отварају питања са самог почетка овог експозеа: зашто досада није проучена и озбиљније вреднована огромна рукописна грађа са овог подручја, нарочито она похрањена у архивама националних академија?

Проучаваоци народне књижевности 19. и прве половине 20. века, у духу националног романтизма и Вука Караџића, добрим делом су сами томе допринели. У 19. веку народна епска или јуначка песма готово је поистовећена са целокупном народном књижевношћу, а све мимо тога није било предмет дубљег научног интересовања. То време доминирајућег интересовања за епску песму и њену историјску подлогу узроковало је дугорочну и можда ненадокнадиву штету оним изразито лирским и лирско-епским басенима, јер је тада владало у приличној мери једнострано схватање да крајеви где епска песма није очувана, односно где она није била изразит облик усмене песничке традиције, нису ни вредни неког значајнијег научног истраживања. То је добрим делом био став и самог Вука Караџиаћа, који је своја путовања и теренска истраживања углавном предузимао у традиционално епске пределе (Црну Гору, Боку и Херцеговину и сл.) и то само на ограниченом, локалном подручју, док је на пример, кроз Војну Крајину пролазио само на пропутовањима у друге крајеве (дакле, без дужег боравка и систематског сакупљачког рада, неопходног за ваљано сабирање усмене грађе). Процентуално су готово занемарљиви радови научника који су се у 19. веку а све до средине 20. века бавили и другим областима усмене уметности речи, па и то такоре-

ћи успут — лириком, баладом, прозним облицима и кратким народним умотворинама. У ово се у потпуности уклапа и друга компонента: несхватљиво немаран однос према властитом усменом благу, похрањеном у Етнографској збирци САНУ, са често наглашаваном а ничим провераваном и доказаном научно-кабинетском предрасудом (непровераваном на самом терену, а то се још могло учинити све до средине 20. века), о сакупљаним рукописним збиркама као хрпи безвредне грађе различитог степена аутентичности. Томе се придружило и уврежено мишљење, још од краја 19. века, да збирке (рукописне и штампане) после Вукових не могу имати вредност и домет његових издања (што се, евентуално, може применити само на епску песму). Из тих разлога, Етнографска збирка САНУ је недопустиво дуго остала неистражена, необјављена и научно неверификована, а њену судбину је поделио управо значајан корпус настао у српском народу бивше Војне Крајине и Славоније.

Најзад, с обзиром да је реч и о територији која подједнако припада и српском и хрватском усменом корпусу, и ово двојство се негативно одразило на само проучавање и рецепцију српске народне песме са подручја Крајине и Славоније. Свако ко је и површније прегледао штампане збирке хрватске књижевности, колекцију *Хрватске народне пјесме* (ХНП) на пример, или рукописну грађу похрањену у Етнолошком заводу у Загребу (некад архив Матице хрватске), може лако да утврди велик број истих мотива и у хрватској народној књижевности, које ће се наћи описане у овом раду. О колекцији ХНП и њеним књижевно-уметничким дометима већ је свој меродаван суд својевремено изрекао и академик Мирослав Пантић, који је и цитиран у приступу овој тези. Појаву тзв. удвојености мотива у српској, односно хрватској народној поезији протумачили смо у закључним напоменама, мада она заслужује једну посебну студију. Очигледно, заједничко словенско језгро одређених мотива се диференцирало у скорашњем историјском периоду, негде око 17—19. века, и то по верској, касније и етничкој, односно националној припадности, поделивши се на српску, односно хрватску народну песму. Међутим, за велик број мотива које смо описали у овом раду као део типичног репертоара српске народне поезије Крајине и Славоније недвосмислено смо утврдили да припадају српском корпусу, са својом вишевековном изграђеном усменом традицијом и исходиштем управо у географском језгру где је и Вук сабрао већи део својих народних песама. Миграционим процесима ови мотиви су се концетрично ширили, са постепеним одвајањем од матичног језгра, стигли, усталили и заокружили на Војној Крајини, да би се потом кроз векове заједничке егзистенције удвајали, у међусобном мешању и додиру православног и католичког становништва, постепено постајући својина и једне и друге усмене традиције. Тај процес је још евидентнији у пределима где је владала интензивна католичка унија и где је комплетна српска (штокавско-ијекавска) усмена традиција преузимана, односно позајмљена само наставила исти живот код прелазничког становништва под другим националним именом (подручја Далмације, Лике, Горског котара, Жумберка, Славоније). Другим речима, већина мотива песама у ХНП позајмицом је ушла у хр-

ватску народну књижевност управо из песничког репертоара Срба, крајишких досељеника. Но, овде се дешава један парадокс: многи мотиви који су овде први пут описани као део типичног репертоара српског народног певања у Крајини и Славонији, из никада објављених рукописних збирки 19. века, одавно су објављени у хрватским збиркама и колекцијама, у варијантама са хрватских подручја и као део хрватске лирике и лирско-епске песме, чијим изворима се у последњих сто година у цитирању обилато служила и српска наука. Много питања овај рад тек отвара и ствара предуслове за даља тумачења. Студија која би тек произашла из овог рада бавила би се синтетичким питањима на основу систематизоване и представљене грађе.

У тој синтези, и то нарочито с обзиром на лирско-епске песме или песме „на међи", могле би се добрим делом применити поставке какве је у својој студији о епској народној песми дала наш ментор др Снежана Самарџија, па бисмо на овом месту навели неке од њених теоријских поставки, примењивих на разматрање ове грађе. Тај синтетички приступ односио би се свакако на истраживање ове грађе са теоријским полазиштем у проблему међужанровског прожимања, у транспоновању мотива, у анализи текста и вантекстовних чинилаца, као и у односу индивидуалног талента према наслеђеној усменој традицији. Нарочито би био сагледан феномен варијантности (изразито присутан на тлу Војне Границе), а из њега би били ближе проучавани структура, теорија формулативности и уметнички постпуци у народној лирици и лирско-епској песми као својеврсној поетици ове усмене грађе. Ово истраживање се, такође, не би задржало само на усменом материјалу ограниченим административном мапом Војне Крајине (иако је она, по речима Спиридона Јовића из давне 1835, имала све прерогативе „знамените земље", односно праве државе), него би се свакако морало проширити и на мотивски сродну грађу српске народне поезије из Далмације, Босне, али и њеног значајног мотивски блиског репертоара у Срему, као природног продужетка граничарског подручја, чиме би се тек у потпуности, путем усмене песме, презентирала духовно-национална истоветност српског народа насељеног на овим просторима.

Свакако, једно од најзанимљивијих питања које се наметнуло у овом раду је питање формулативности. Прилогом о изузетно многобројним иницијалним, медијалним и завршним формулама у жанровски различитим песамама на крају рада издвојена је грађа из овог корпуса као прилог теорији формулативности. Другим речима, након овог рада тек следи промишљање представљене грађе која је, према изнетом, изазовна за многа поетичка и теоријска тумачења. Најзад, желели бисмо да будуће истраживаче усмеримо на једно крупно питање а које се током целог рада наметало и које треба у будућности да буде решено. То је питање споменутог *Индекса мотива народних песама Балканских Словена*, по много чему капиталне књиге Бранислава Крстића, у приређивању др Илије Николића (САНУ, 1984), којим смо се често служили у индексирању описаних мотива Крајине и Славоније. На жалост, у већем броју примера овај Индекс се показао оскудним. Иако је у њему индексирана

респективна усмена грађа јужнословенских простора, где су заступљени и неки крајишки сакупљачи, за многе мотиве у типичном репертоару Крајине и Славоније у њему нисмо налазили одговарајући еквивалент. Иако је у питању подухват — пионирски за наше просторе, он је био недовољан у нашем раду. Стога смо многе типичне мотиве лирског певања са Крајине морали на неодговарајући начин да индексирамо, тек по далекој сродности. У овом раду су стога многи мотиви лирске поезије Војне Крајине и Славоније остали необрађени или недовољно прецизно индексирани. Једино што смо у датој ситуацији могли урадити — као прилог нашем раду понудили смо преглед мотива са тла Војне Крајине који постоје у Индексу и оних којих у њему нема и за које смо предложили, условно, одређени индекс (врсту малог писаног слова у основном, и број у низу). Равноправна и објективна заступљеност индексираних мотива са Војне Границе и Славоније, у неком проширеном издању *Индекса мотива* Бранислава Крстића, учинила би слику мотивског репертоара српске усмене поезије у целини значајном.

Из свега наведеног, у сагледавању репертоара и типичних мотива Војне Крајине и Славоније, нужно смо се ограничили на дескриптиван приступ грађи, чиме су можда и замагљени неки главни синтетички и теоријски циљеви истраживања. Овај рад сматрамо тек темељом за почетак неких нових сагледавања српске народне поезије у сложенијем теоријском контексту. Другим речима, грађа се дескриптивно-компаративном методом претходно и нужно морала разложити, као предложак неком будућем проучавању, у којем би више дошло до изражаја синтетичко сагледавање истог предмета, односно његове веће научне употребљивости. На жалост, ту вероватно враћамо данак стогодишњој научној запостављености и необрађености обимног и значајног корпуса српске усмене песме у националним архивама. Очигледно, народна поезија, у овом случају лирска песма и балада Крајине и Славоније, својим универзалним уметничким исказом, још увек има много да нам каже. У њој и сада можемо да сусретнемо оно изворно читалачко и естетско изненађење, али и озарење правог научног открића, као залогу читавог овог рада.

UDC 821.163.41-32.09
821.163.41-95

СРПСКА РЕАЛИСТИЧКА ПРИПОВЕТКА И ФОЛКЛОРНА ТРАДИЦИЈА

Драгана Вукићевић

Српска реалистичка приповетка се развијала под утицајем различитих традиција. С обзиром на континуитет и интензитет дејства, фолклорна књижевност је већ у епохи реализма била уочена и издвојена као значајно поетичко (тематско, стилско, жанровско, наратолошко) упориште реалистичких приповедача. Везаност за фолкорну традицију, као саставни део поетичке самосвести епохе, потврђивала се кроз виталност филолошке критике, сакупљачки рад и имплицитну поетику писаца. Интересовања за фолклорне основе реализма нису јењавала ни у каснијим проучавањима ове епохе. Илустративне су студије Љ. Недића, В. Латковића, Д. Вученова, В. Милинчевића, Д. Иванића... Ова истраживања су постала полазна основа за даље анализе и нов приступ старој али нимало мање провокативној теми поменутих веза.

Проучавању динамичних веза између српске реалистичке приповетке и фолклорне традиције претходило је разграничавање и дефинисање три семиотичка система стављена у поредбене релације: с једне стране ту је био већ стабилан, утврђен корпус реалистичке приповетке фолклорне оријентације; други систем је чинила усмена књижевност. За разлику од помињаних студија, у опсег проучаване грађе ушла је и етнолошка литература а појам фолклорне традиције проширен са усмене књижевности на неуметничка фолклорна „прекодирања стварности" (folk verbal art и folk life).[1] Потреба за овим ширим тумачењем појма фолклорне традиције условљена је самом природом грађе. У конкретним реалистичким текстовима издвајају се два система референци — један уписан у искуство (првостепена мимеза) и други, метафорички (другостепена мимеза). Најчешће се те две референце укрштају градећи сложен си-

[1] Теоријско полазиште је пронађено у идеји Бориса Путилова који пише: „Главни темељ и грађа фолклора су такве етносоцијалне и културне појаве које образују целовити и по структури сложен свет примарних генерализација и знаковних система који се односе на различите аспекте стварности: традиционалне етноцосијалне институције, обреде, обичаје, правне норме, представе и веровања. Ове примарне генерализације фолклорна свест усваја и мења на структурном, семантичком и идеолошком плану." Б. Н. Путилов: *Савремени проблеми историјске поетике фолклора у светлу историјско-типолошке теорије*, Трећи програм, 3—4, 1990, бр. 86, 87, стр. 249.

стем веза — стварност / усмена/писана књижевност. Скуповима које су чинили реалистичка приповетка, с једне, и усмена књижевност, с друге стране, а којима је надређен појам био уметност, стога су придружени и етнографизми али и они, такође, интерпретирани као *текст једне културе* који се може подударати или одступати од другог текста, у овом случају текста који представља реалистичка приповетка.[2]

Сам избор теме је био условљен двема чињеницама. С једне стране српска реалистичка приповетка се непрестано препознавала као жанр изразитих асимилационих потенцијала којима се прво стабилизивало а потом, пародијом или хумором, дестабилизовало оно знање, онај говор о свету који је био похрањен у фолклорној традицији. С друге стране, значај фолклорне традиције и њен утицај на наше писце из 19. века превазилазе онај утицај који из презентоцентричне позиције можемо да му придамо. И као слушаоци, и као ствараоци, реалистички писци су били под јаким утицајем црногорско-фолклорне, србијанско-сеоске и/или београдско-боемске усмене књижевности.

Највећи пресек функција између усмене и писане књижевности међутим, већ је био остварен у епохи романтизма. У радовима Вука и његових следбеника оне су (у различитом степену) испреплетене и указују на системску мисао о усменој књижевности и њен однос према писаној књижевности која је претходила појави реалиста. Те функције могу се диференцирати на идеолошку, аксиолошку, књижевно-програмску, лингвистичку, миметичку, комуникативно-дидактичну. Највише пажње посвећено је књижевним аспектима утицаја. О томе сведоче и наслови поглавља:

1. *Формализација фолклорног модела*,
2. *Жанровска прожимања*,
3. *Српска реалистичка приповетка и фолклорна нарација*,
4. *Стилови — реалистички и фолклорни* и
5. *Етнолошки код као књижевни код*, који су попут навигационих кота одређивали смер интересовања а *Закључак* крај пута.

У поглављу *Формализација фолклорног модела* истраживање је било усмерено на утврђивање формалних граница између фолклорног предлошка и реалистичког текста. Притом се феномен фолклорног у приповедној прози српских реалистичких писаца манифестовао у три вида.

Први вид су записи фолклорне грађе (о том сакупљачком раду М. Глишића, Л. Лазаревића, Ј. Веселиновића, С. Сремца, С. Матавуља већ је писано). Међутим, сакупљачки рад писаца указује на виталност Вукових идеја и као такав занимљивији је за фолклористе него за проучаваоце реалистичке приповетке. Ближи насловној теми су поступци којима су поједини приповедачи покушавали да мимикрирају своје ауторске ин-

---

[2] Текст се не узима у значењу релевантном за текстологе него за семиотичаре. „Текст је сваки, по одређеним правилима, уређени низ знакова који функционишу у систему културе као релативно стабилна целина која се налази у сложеним међуодносима са другим елементима датог система културе" Р. Микић, *Теорија текста*, Књижевна критика, 3, 79, стр. 12.

тервенције и дело представе као фолклорно па је други начин манифестације фолклорног препознат у мистификацијама. Трећи облик се препознавао у стваралачким интерференцијама, синтезама (не више симбиозама) фолклорног и индивидуалног/ауторског стила. У оваквим текстовима, већ променом контекста, потпуно или делимично цитиран фолклорни предложак престајао је да значи оно што је значио у свом аутентичном фолклорном облику. Проблем граница је притом усложњен *двоструком контекстуализацијом фолклорног предлошка* — с једне стране, он чува границе сопственог жанра и његову морфолошку самосталност, а с друге стране, почиње и завршава се тамо где почиње и завршава се реалистичка приповетка. Чак су и жанрови који су чували своје „јаке границе" и морфолошку самосталност (изреке, пословице, загонетке, кратке лирске песме) изменом контекста задобијали нова значења. Уместо директних цитата или парафраза, реалистички приповедачи су чешће прибегавали *семантичким транспозицијама* фолклорног предлошка. Реч је о алузијама, асоцијацијама на свет фолклорног, најчешће на одређене јунаке. Алузијама и асоцијацијама реалистички приповедачи су, по правилу, утврђивали традиционално знање о свету док су га пародичним, ироничним или хумористичким транспозицијама релативизовали. Цитатне релације су притом варирале од укључивања туђег у властити текст (стилизације, пародије, травестије), делимичних пресека, потпуних или делимичних цитата конкретних фолклорних записа.

Међутим, моделујућа моћ фолклорног предлошка није била везана само за садржај. Да би се проверила ова тврдња, довољно је било упоредити композицију фолклорних и реалистичких текстова. Двовалентне жанровске фолклорне структуре као готова решења биле су примењиване и у реалистичкој приповеци. Доказ су морфолошки стабилни спојеви који су се „пресликавали" из Вуковог *Рјечника*. Такви спојеви препознати су у уланчавању А) анегдота и/или шаљивих прича, Б) анегдота и предања, Ц) пословица и прича и то у разним композиционим модулацијама... Оно што се јавља као битни редукциони композициони фактор у усменој књижевности (извођачки карактер усмене књижевности), у писаној књижевности не постоји па су могућности композиционог усложњавања самим тим веће. Зато је, у поређењу са најчешће једновалентним или двовалентним фолклорним жанровским структурама, за писану књижевност карактеристична поливалентна жанровска структура.

Морфолошка различитост текста кључни је предмет анализе у поглављу *Жанровска прожимања*. Како ни једна стилска формација не активира сав жанровски потенцијал других (жанровски се не пресликава у њих), селекција фолклорних жанрова, као и активирање одређених њихових својстава, истовремено је потврда и њиховог прихватања и њиховог негирања. Српски реалистички приповедачи су бирали оне жанрове који су се могли уклопити у реалистичко виђење света. Зависно од типа и интензитета веза између жанрова који припадају, с једне стране, фолклорном, а, с друге стране, реалистичком дискурсу, грађа је организована у три целине. Прву чине фолклорни жанрови који се лако уклапају у реалистички жанровски систем, другу текстови који му се опиру али

ипак улазе у њега (поглавље *Реалистичка приповетка и бајка*) и трећу целину чини фолклорна грађа која се показала најмање интегративном (поглавље *Епска слика света и реалистичка приповетка*). Сваки од жанрова поседовао је одређене елементе који су се могли лако преструктурирати и подредити реалистичкој поетици. Тако се нпр. интегративна способност пословица манифестовала у следећим жанровским карактеристикама: неодређеност актера, специфична темпоралност, итеративност... Ове особине су омогућавале лаку покретљивост облика дуж целе осе текста. Поетичке аналогије са једноепизодичним фолклорним облицима (анегдотом и шаљивом причом) препознате су у избору јунака (приповетке о лењој и размаженој жени, о глупим поповима, о наивним сељацима, о учитељима, о капетанима, о етничким групацијама) и избору теме (и за шаљиве приче и за реалистичке приповетке карактеристичне су теме о неразумним и глупим поступцима, крађама и подвалама, односима у породици, представницима верских и световних установа). Лирска песма се уклапала у реалистичку поетику елементима којима се појачавао миметички ефекат текста (опонашање стварности). С друге стране, она је функционисала и као средство карактеризације јунака, медијатор његових емоција, сублимисана (и за реалистички текст већ цензурисана) психолошка артикулација лика. Како се реалистички дискурс „размеће знањем о свету" (Ф. Амон), и предања су постала често коришћени канали којима су се преносиле најразличитије информације. Реалисти су врло добро осетили огроман естетски потенцијал предања, тај наративни притисак који се крио у девизи „десило се нешто истинито и необично". У периоду дезинтеграције реализма, прози Матавуља, Ранковића, Вукићевића, готово се може приписати „осећање света" карактеристично за демонолошка предања (нуминозна мотивација, али и тематика везана за „шири и опћенитији појам необичних, несвакодневних појава, које могу извирати из друштвених реалности и бити надахнуте осјећајем животних несклада.")

За разлику од демонолошких предања, која су се показала као врло продуктивна, *легенде* су се теже уклапале у реалистичке поетичке конвенције. Развијених биографија, легендарни епски јунаци нису „трпели" измене. Они су најчешће били проводници одређених идеја. Поред легенди које се односе на јунаке, у генолошким пресецима издвајају се и „календарске пучке приче у којима побеђује врлина"[3] и које се могу препознати у основи појединих приповедака С. Матавуља (*Ошкопац и Била*, *Наумова слутња* и сл.).

И док су се наведени жанрови у већој или мањој мери уклапали у поливалентни морфолошки систем реалистичке приповетке, балада се показала као жанр често цитиран али недовољно искоришћен. Реалистички приповедачи, који су попут П. М. Адамова или Ј. Веселиновића директно стварали под њеним утицајем, више су је тривијализовали него што су је (као предање или анегдоту) надградили. Пренаглашавајући

[3] *„Čudo" kao logička posljedica pučkog književnog postupka*, Povijest hrvatske književnosti, Zagreb, 1978, str. 510.

(мело)драмски потенцијал балада, они су изневерили њену суштину и, уместо ка рафинираној психолошкој дескрипцији, реалистичку приповетку усмерили према мелодрами.

Ако су баладе биле пример како фолклорни жанрови могу бити тривијализовани, онда су „кафанске песме" обрнуто, пример како тривијална књижевност може бити врло функционална и посредством реалистичког контекста попримити нову естетску функцију. Нарочито су приповетке Стевана Сремца добар пример те алхемије баналног и бесмисленог у семантички потенцијално.

У морфолошку анализу реалистичке приповетке укључени су и *апелативни жанрови* — клетве и здравице као и тужбалице, питалице, загонетке. Апелативним облицима су се такође могле придати нове функције унутар морфолошки надређене структуре: функција нуминозне мотивације (клетве), каталога (здравице), стилских интензификатора али и структурно и семантичких сегмената приповедања (загонетке).

Анализирани облици су потврдили да се већина фолклорних жанрова показала бар по некој својој црти „реалистичком". Такве „црте" откривене су и у бајци. Популарност овог жанра, како на почетку тако и на крају епохе реализма, демантовала је уврежено мишљење о његовој неатрактивности за реалистичке приповедаче. Реалисти су препознали могућности различитих жанровских преозначавања фантастичног дискурса варирајући га у луку од бајки, предања преко комичних прича до злокобних бајки или модернијих варијаната прича страве и ужаса. Наративизацијом фантастичних фолклорних бића знатно су проширили и типове књижевних јунака (актера) и открили велике асимилационе могућности реалистичког текста тамо где се по дефиницији веровало да је он непропусан. „Непромењљив закон и установљено правило" који по Ц. Тодорову онемогућавају „кретање приповедања",[4] продором фантастичног дискурса превазиђени су; реалистичка норма је постала мање крута а само приповедање флексибилније.

И док се реалистички текст отварао према фантастици бајке, за епски свет се у великом степену показао затвореним. У реализму епски свет се петрифицира у већ постојећим жанровима (опстојава укалупљен/окамењен у својим оазама, историјској драми и поствуковској епској поезији), али улази и у нове динамичке релације са тада актуелним жанровима — приповест, ратничко-патријархална анегдота, приповетка.[5]

Два канона (епски и реалистички), мада у појединим аспектима аналогни, суштински су некомпатибилни; њихова примарна релација заснива се на пародији и негацији. Да би се објасниле стилске и семантичке промене које настају у судару два различита књижевна нормотворна система, проучени су најпре елементи реалистичке приповетке који се „сусрећу са епским моделом", а потом они који највише „варниче", т. ј. који су најподложнији „деформацијама", било у смеру њихове епи-

---

[4] Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд 1987, стр. 168.

[5] У поређењу са европским реализмом, на врху генолошке лествице по продуктивном потенцијалу, у Црној Гори се, на пример, у епохи реализма, нашла (не приповетка, новела и роман) него епска песма — хроника и ратничко-патријархална анегдота.

зације или обрнуто, у смеру њихове деепизације.[6] Суштинске разлике проистекле су из контраста: 1. миметичне/немиметичне природе 2. сижејне надређености/подређености, 3. нискомиметског/високомиметског (Н. Фрај) 4. симпатичке/адмиративне рецепције (Х. Р. Јаус) реалистичког и епског. Нестанак епског света сведочи о крупним променама које су настале у писаној књижевности смењивањем романтизма реализмом.

Процес деепизације који је захватио српску реалистичку приповетку имао је снагу великог „тектонског" поремећаја који је суштински променио односе снага у књижевности (нова гносеологија, нова тематика, нови жанрови). Некомпатибилност двају система манифестовала се у новим темпоралним фигурама приповедања (прелазак са епског, ретроспективног, на драмско, процесуално), као и у другачијим концепцијама књижевног јунака и наратора. Реалистички свет се отварао тамо где се епски затварао, у сфери „незавршених контаката" (М. Бахтин), у опонашању свакодневног, обичног.

Да не би засебно проучавани фолклорни жанрови, који су на различите начине улазили у генолошко поље реализма, створили утисак о реалистичкој приповеци као неком жанровском patchwork-у, у поглављу посвећеном жанровским синтезама реалистичка приповетка је посматрана као сложени жанр који „комбинује елементе различитих низова", прикопчава за себе фолклорну традицију, али је такође доводи у везу са публицистичком или нпр. ранијом романтичарском традицијом. Односи између традиција притом се не заснивају само на контрасту него и на прожимању, трансформисању или негирању.

Реалистички приповедачи не само да су успели да препознају тачке пресека двају различитих жанровских система (реалистичког и фолклорног) него су створили читав низ „компензационих поступака" којима су се опонашали услови настанка усменог дела. Монолошка интонација приче карактеристична за романтичарске текстове и исповедну перспективу наратора, замењена је дијалошком, а знаци дијалогизације „пребачени" са првог лица које прича на друго лице које слуша. У односу на ранију писану приповедну традицију проширен је делокруг активности другог лица једнине и множине (*ти*, *ви* наратер) као и првог лица множине (*ми* приповедач) и динамизован однос између наратора и наратера. Поглавље о фолклорној нарацији било је посвећено промишљањима драмских аспеката усмене речи које фолклор поседује, а писани текст преозначава. Ти, компензациони поступци којима писани текст сам себе „озвучава" и „драматизује" препознати су, између осталог, у:

---

[6] И епска песма и реалистичка приповетка тематизују неки однос према стварности, епска песма према ономе што је било (или што се мисли да је било) а приповетка према ономе што јесте. Стога читав низ приповедачких/реалистичких и казивачких/епских стратегија усмерених ка доказивању, потврђивању тезе „тако је било" резултирао је аналогним/комплементарним обележјима каква су: хроникалност (актуелна историја, датирање), јачање емпиријског принципа, локализам/регионализам, слабљење фантастике, јачање конкретности ...Притом, реторика уверавања епске песме почива на фолклорној историји и легенди (традицији) док реторика уверавања реалистичког текста почива на опонашању искуственог.

А) новој профилизацији наратера,

Реалистички наратери рађени по фолклорном обрасцу чинили су јединствену интерпретативну заједницу са наратором па се присуство аудиторијума непрекидно осећало као психолошка чињеница велике важности, која, по речима Нова Вуковића, „регулише приповједни ток, интензитет и дужину приче, стилску структуру и ритам и која стимулише приповједачеву енергију".[7]

Б) знацима усмености садржаним у исказу приповедача,

У поређењу са романтичарским текстовима, продор усменог дискурса у говор приповедача и говор ликова, не само да је појачао утисак вишегласности текста него је учинио легитимнима лингвистичке девијације које нису могле лако да „пробију" затвореност романтичарских „монолошких" нарација. Продор усменог дискурса манифестовао се и у новој „приповедној супстанци" црпеној из разговора а не готових прича. Зато је посебна пажња била посвећена причањима о животу.

В) смењивању монолошке речи дијалошком,

Трећи вид манифестности драмског дискурса у писаном тексту очитује се у доминацији дијалога у нарацији. За разлику од романтичарских текстова који су најчешће монолошки интонирани, реалистички су препуни цитата. Од индиректно транспонованог говорног дискурса (емотивно обојеног и коментарима засићеног препричавања и парафразирања) прешао се пут у којем су се осим приче литераризовали и услови њеног настанка. Илузија усмености се стварала и сказом. Настао на моделу фолклорне комуникативне ситуације, сказ је испровоцирао крупне промене у српској приповеци и то на различитим нивоима — лингвистичком, наративном, композиционом, на нивоу ликова:

— на лингвистичком плану он је остварио продор „живе речи" у писани дискурс;

— на наративном плану довео је до сложеније стратификације приповедних нивоа (раздвајање приповедних нивоа на приповедање и причу);

— на композиционом плану омогућио је нов распоред контекстуалних (оквирних) и фабуларних јединица;

— на нивоу концепције књижевног јунака увео је не само нове типове јунака (причалаца и слушалаца) него променио и типове везе међу њима.

Г) Компензациони поступци су препознати и у развијеној тзв. сценичној нарацији.

Утврђена је и разлика између естетика „бихејвиоралног" усменог и писаног (реалистичког) текста.[8] У првом она почива на препознавању утврђених веза између вербалног и невербалног знака и значења, а у другом на откривању симболичног, за сваког јунака посебно посредованог, значења или на пародирању клишетираних семантема.

С обзиром на чињеницу да је *ми* приповедач у текстовима фолклорних реалиста много учесталији него у текстовима западноевропских реалиста, посебна пажња је посвећена овом типу приповедача, његовом опису и диференцијацији функција коју има у односу на приповедаче у првом лицу једнине или свезнајућу приповедну инстанцу.

Компензациони постпуци су препознати не само на нивоу нарације него и при стилским упоредним анализама реалистичких и фолклорних извора. С једне стране и реалистичке приповетке и народна књижевност посматране су као уметнички говори који су осамостаљени у односу на народни говорни језик, а с друге стране трагало се за стилским диференцијама унутар њих самих.[9]

---

[7] Н. Вуковић, *Причања Вука Дојчевића*, Сабрана дјела, 2, Титоград 1988, стр. 42.

[8] „Theatricality, or the dramatic quality of speech, implies that speaking is gestic in nature; a manifestation of mans somatic behaviour, where the oral text is believed to be a component of the 'behavioural' text." J. Bartminski: *The Oral/written Opposition and Polish Folklore of Today*, Усмено и писано/писмено у књижевности и култури, стр. 219.

[9] У епохи реализма народни језик више није био ствар избора писаца него, захваљујући романтичарским писцима, прилично стабилизован језик књижевности. Реалистички

У реализму, огрешења о језички стандард могла су се јављати и као последица мимезе живе речи, али и као последица мимезе усмене фолклорне речи. Реалистички приповедачи су у поређењу са фолклорним казивачима имали флексибилнији однос према разговорном стилу. Са аспекта реалистичке поетике, оно што је у фолклору било редундантно могло је имати одређену стилску вредност.

У другом случају, при анализи стилских карактеристика усмене књижевности, нужно је било реалистичку приповетку конфронтирати не више јединственом стилу, него јединству стилова различитих фолклорних жанрова. Реалстички стил је посебно проучаван у односу на стил епске песме, лирске песме, народне прозе.

У реалистичком тексту, у суседству са речима из свакодневне употребе, речи „пресељене" из епске песме деловале су као стилски маркирани архаизми који уместо на значење упућују на себе као ознаку.

Већи степен стилске интеграције примећен је између језика лирске народне песме и реалистичке приповетке. Тачка пресека била је у тенденцији лирске песме да сублимира и тенденцији реалистичког текста да избегне просторе интимног, личног, субјективног. Упркос својој наглашеној стилизацији, лирска песма је постала одличан пример дозвољеног метафоричног говора.

Највише пажње је посвећено језичким карактеристикама народне приповетке, која је, по речима Вука, требало да постане „углед народног језика у прози."[10] Утицаји су препознати на свим нивоима текста: синтаксичком, морфолошком, лексичком, фонетском, делом и графемском. Такође су утврђене и одређене стилске карактеристике фолклорног исказа (такве су нпр. прецизност, објективност, распрострањеност т. ј. одомаћеност речи) које су биле кореспондентне са реалистичким стилом али су истакнуте и њихове непремостиве разлике.[11]

Са проучавања генолошких, наратолошких и стилских веза између два књижевна система (фолклорног и реалистичког), у завршном поглављу пажња је преусмерена на проучавање релација између фикционалног (реалистичког) и етнолошког дискурса. Аналогно Рикеровом дефинисању историјског дискурса, и у етнолошком су препознати елементи наративног. Етнографизмима се пришло не само као одређеним знањима о свету него и као сређеном говору о том знању (свету) и то говору који је литерарно врло потенцијалан. Пажња истраживача, сходно упутствима Б. Путилова, у првом реду је била „усмерена на откривање и проучавање етнографских веза које имају структурнотворачку, сижејно-

---

приповедачи су се стога појавили, с једне стране као настављачи (народног) књижевног језика, а са друге као они који су га у односу на романтичаре у великој мери изменили.

[10] В. С. Караџић, (Вуков оглас за *Српске народне приповијетке*, 1853), Сабрана дела, 3, Београд 1988, стр. 185.

[11] Тако нпр. фолклорна дескрипција, за разлику од реалистичке, да би била примењива на различите ситуације (генеративна) поседује мали регистар видљивости. Она подразумева перспективу која је идеологизована (не даје се одговор на питање шта се види него какво је то што се види, шта оно значи). Патријархална перспектива или патријархално виђење света њена је суштина. Виђење које се односи на вид или светло или опонашање перцептивног нема примарно значење унутар ове категорије.

творачку и жанровскотворачку улогу". Наслови потпоглавља *Реалистичка мотивација и етнолошки код*, *Реалистички сиже и етнолошки код*, *Реалистички јунак и етнолошки код* најбоље илуструју овај смер истраживања. Етнолошким декодирањем простора и времена као и етнолошко-литерарним дескрипцијама свих фаза животног циклуса (рођење, детињство, момковање и девојаштво, женидба и смрт јунака), многооблична (реалистична) стварност се преводила у бинарне опозиције а реалистички текст постајао пропусан за митска значења.

Подударност између етнолошких текстова и реалистичке литературе није се исцрпљивала само у дочаравању с једне стране реалног живота обичног српског сељака, а с друге фиктивног живота нискомиметског јунака. Још један тип јунака се паралелно појављивао у двама различитим дискурсима. Вук Караџић им је дао статус ствари (бића) којих нема али у које се верује. Посредством етнолошког кода, у односу на реалистичку норму, у текст се уписивало једно субверзивно значење, сукобљавале су се две директиве за читање — једно читање је било денотативно (референтно — нпр. јунак се ноћу налази на мосту), а друго конотативно (симболично — нпр. јунак се налази у простору и времену демонских сила). Прво је тежило неутралности, објективности и „моносемији термина" (Ф. Амон), а друго је било конотативно, вредносно-емотивно обојено, двосмислено. Семантичка раван реалистичког текста се тиме ширила и у исти знак смештала два значења, радња се паралелно одвијала у два времена и два простора, чак се и сам јунак подвајао. По дану ратари — ноћу су постајали поданици демонских сила. Сеновитим бићима српског реализма продужавао се век „гогољевског реализма" код нас и стварала још једна differentia specifica у односу на западноевропски.

Целовито проучавање веза између реалистичке приповетке и фолклорне традиције (сегментирано на проучавања жанра, нарације, стила, као и етнолошког кода) потврдило је не само уско књижевни него знатно шири културни значај феномена фолклорног у нашој култури. Зато нам се у закључку није учинила претераном следећа аналогија: оно што је за западноевропску књижевност латински језик и култура њиме посредована, то је за нашу културу (од средине 19. века па све до позних реалиста) била фолклорна традиција. Фолклорној традицији смо стога придали статус организације једног реда који прожима нашу културу и супротставља се не-реду света. Истовремно смо указали на ону одавно познату максиму да не постоји „невино читање" јер свако читање открива само оно за чим трага. Све закључке изнете у раду треба посматрати у светлу истраживачке перспективе коју би допунила једна друга перспектива формулисана насловом *Српска реалистичка приповетка и урбана (нефолклорна) традиција*. Тек суочена са оваквом перспективом, српска реалистичка приповетка открива свој интерпретативни потенцијал занимљив не само за етноцентричног читаоца него читаоца уопште.

UDC 821.163.41-13.09:398
821.163.41-95

ЖИВОТ ЕПСКЕ ПЕСМЕ

ЖЕНИДБА КРАЉА ВУКАШИНА У КРУГУ ВАРИЈАНАТА

Лидија Бошковић

Песму *Женидба краља Вукашина* Вук Караџић је забележио „од некога Стојана ајдука", родом из Херцеговине, којег је 1820. године нашао у Брусници, где је био затворен зато што је, „дошавши из ајдука, убио некаку бабу, за коју је мислио, да му је, као вештица, дете изела".[1] Иако је песму насловио *Женидба краља Вукашина*, Вук у *Рачуну* од песама истиче да је песму *„О смрти војводе Момчила и о женидби краља Вукашина"* имао „још од петорице, од свакога мало друкчије, преписану".[2] Вук се, дакле, определио за наслов који је више одговарао српском колективном предању и ситуацији на терену који је покрио својом сакупљачком делатношћу, али је својом непогрешивом интуицијом наслутио да су се у овој песми стекле и стопиле две различите традицијске линије — оне која је опевала Вукашинову женидбу и објашњавала порекло натприродне снаге Марка Краљевића и оне која је опевала смрт знаменитог епског војводе Момчила. Ово стапање и амалгамирање различитих традицијских токова потврдиће, међутим, тек велик круг варијаната песме *Женидба краља Вукашина* забележен после Вука и сакупљен на широком јужнословенском простору, од источне Бугарске, где је историјски војвода Момчило одиста погинуо,[3] до обала Јадранског мора, на западу, и од

---

[1] Уп.: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао — — —, *Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1862. Сабрана дела Вука Караџића, књига седма, приредио Љубомир Зуковић, Просвета, Београд 1986, 398 (даље у тексту: *СНП, IV*).

[2] „Ову последњу песму (*О смрти војводе Момчила и о женидби краља Вукашина*) имао сам још од петорице, од свакога мало друкчије, преписану, т. ј. једну од *моега оца*, једну од старца *Рашка*, једну од једнога човека из наије Рудничке, једну ми послао кнез *Васа Поповић* (...), а једну Г. *Ђука Марковић* „член магистрата Шабачкога и капетан Посавски; но од свију ми се ова Стојанова (с којом се и Рашкова доста слагала) најбоља учинила" (уп.: *СНП, IV*, 398—399, подвукао В. С. К.).

[3] Историјски предложак песме *Женидба краља Вукашина* је бој који се 1345. године одиграо под Перитеорионом. У њему је удружена војска Јована Кантакузина и турског војсковође Умура (Омарбега) победила и погубила осионог, превртљивог и самовољног, али храброг и способног бугарског хајдука, севастократора и деспота Момчила, ратника „високог као минаре", захваљујући великој бројној надмоћи, али и чињеници да су грађани Перитеориона у одсудном тренутку битке затворили градске капије и сачекали да Момчило

Македоније до јужне Мађарске, где је, у тефтеру манастира Грабовац (између Баје и Будима), забележена најстарија варијанта поменуте песме (1735—1737).[4]

Изучавање песме *Женидба краља Вукашина* и праћење генезе и уобличења епске приче о Момчилу, Вукашину и Марку захтевало је неколико комплементарних аналитичких приступа.

Најпре, било је неопходно осврнути се на механизме и логику варирања у песмама о смрти војводе Момчила, да би се утврдиле могућности дефинисања и границе *сижејног модела*, а самим тим и границе круга варијаната песме *Женидба краља Вукашина*, односно границе основног корпуса песама на којима ће се базирати изучавање. Ради свега тога, разграничене су две структурне равни — раван модела и раван конкретне реализације, односно песме — а потом је у равни модела успостављен *сижејни модел* као параметар на основу којег ће се самеравати припадање / неприпадање конкретне песме одговарајућем кругу варијаната. *Сижејни модел* одређен је као апстрактна чланковита структура која исцрпљује могућности појединачних песама, односно датог круга варијаната. Свака песма, дакле, је једна од могућности које пружа задати сижејни модел и настаје конкретизацијом тог модела у усменом медију.

Песма и сижејни модел отуда поседују аналогне — чланковите структуре: „чланци”, односно сегменти конкретне песме, означени су *композиционим мотивима*, а сегменти сижејног модела *моделима композиционих мотива*. Једини структурни елемент заједнички песми и сижејном моделу је *мотивско место*, односно мотивска места. То су *позиције* на којима се у песми налазе конкретни композициони мотиви, а у сижејном моделу модели одговарајућих композиционих мотива. Различит одабир и распоред мотивских места је један од начина варирања у задатом кругу варијаната и он захвата композициони план песме.

Композициони мотиви су извесни „блокови мотива” (Б. Путилов), настали вертикалним (парадигматским)[5] и хоризонталним (синтагматским)[6] удруживањем мотива нижег реда. Њиховим низањем конституи-

---

пред бедемом града падне под налетом византијске и турске војске (О Момчиловом животу и погибији говоре три савремена хроничара: Нићифор Григора, Јован Кантакузин и Турчин Енвери. Уп.: *Византијски извори за историју народа Југославије, том VI*, уредили Фрањо Баришић и Божидар Ферјанчић, Византолошки институт САНУ, посебна издања, књига 18, Београд 1986, 145—296, 297—475. Текстове Григоре и Ј. Кантакузина приредили Сима Ћирковић и Божидар Ферјанчић).

[4] Уп.: Миодраг Матицки, *Епска народна песма о војводи Момчилу и паши Асан-аги из тефтера манастира Грабовца (1735—1737)*. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 46, св. 1—4, 1980, Филолошки факултет Београд, Београд 1984, 67—78.

[5] Момчил(о) — јунакова пратња
војвода, јунак — браћа, братучеди, слуге
добар, страшни, голем, „вреден” — осам, девет, девет, дванаест, тридесет, четрдесет

[6] ○ ○ ○ ○
„ђе се пови један прамен магле”
„пак се сави око Дурмитора”
„ја ударих кроз тај прамен магле...”
„у магли се, љубо, растадосмо...”

ше се *епски сиже*.[7] Мотиви нижег реда егзистирају, дакле, искључиво у оквиру композиционих мотива и распоређени су на различитим хијерархијским нивоима. Њиховим губљењем или модификацијом остварују се варирања у композиционим мотивима, а самим тим и у епским песмама. Што је ниво на којем се мотив налази нижи, варирања су мањег обима, а две варијанте ближе једна другој.

Поред композиционих и мотивских, варирања могу бити и чисто језичке природе (екавица / јекавица, синонимне замене речи, инверзија речи и сл.). Ова варирања не захватају сижејну и мотивску структуру песама, али утичу на њихову варијантност. Уз то, неки елементи епске песме — певачеви коментари („Ој, невјеро, да те бог убио, / Добра да си, не би те ни било!"), инвокације („Е, Момчиле, Момчиле юначе!") и опште уводне формуле („Мили Боже, чуда великога" и сл.) — не поседују сижејни карактер, те, дакле, нису елементи сижејног модела, али такође доприносе варијантности песама.

За праћење обима варирања драгоцено је било разматрање *валентности*,[8] односно *моделативне способности* како мотива нижег реда, тако и композиционих мотива. Показало се да композициони мотиви мање валентности, односно веће моделативне способности, строже детерминишући појаву наредног или наредних мотива, утичу на њихову стабилност и хомогеност. Отуда су та мотивска места, односно композициони мотиви који се на њима налазе мање подложни варирању у одговарајућем кругу песама. Валентношћу мотива било је такође могуће објасни-

---

[7] *Сиже* писаног, модерног, ауторског прозног текста подразумева низ *фабуларних мотива* „у узастопности и вези коју им дело даје" (Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности. Поетика*, превела Нана Богдановић, СКЗ, Београд 1972, 199—200), док се сиже усмене епске песме — *епски сиже* — мора превасходно посматрати као уметнички одабир и распоред одговарајућих *композиционих мотива*. Разлика о којој је реч происходи из чињенице да се у усменој епици, за разлику од писане наративне књижевности, фабула не разграђује до елемената који хронолошким низањем конституишу фабулу (*фабуларни мотиви*), него до нивоа на којем сложеније структуре, односно „блокови" фабуларних мотива фигурирају као структурне јединице (*композициони мотиви*). Стога је број потенцијалних сижеа једне исте фабуларне грађе у усменој епици редукован у односу на решења која би дозволила комбинаторика примењена на фабуларне мотиве. Тако би се, рецимо,у модерној прози могло, а у усменој епици не би могло десити да нарација почне сегментом у којем неверница спаљује крила коњу свога мужа, да потом уследи сукоб јунака и противника, потера и страдање јунака, а да тек на крају неверна жена, у тренутку кажњавања (на пример, док је спаљују), образлаже своје поступке („мотивација" за атак на јунака — добијене и одаслате „књиге", понуђен статус, благо, храна и сл.) и говори о томе како је онеспособила јунакову сабљу (сегмент композиционог мотива „деловање невернице"). Дата фабула дозвољава описану сижејну организацију текста, али је не дозвољава епска традиција: најпре зато што се композициони мотиви по правилу не разбијају на мање целине које се распоређују на различитим позицијама у тексту (уколико се у песми јављају и мотив затапања сабље и мотив спаљивања крила, они су увек груписани у оквиру истог композиционог мотива — „деловање невернице"), а потом и стога што постоји устаљен начин низања композиционих јединица, односно мотива.

[8] *Валентност* конкретног мотива подразумева одређен број и одређен тип мотива који се на њега могу непосредно надовезати и, уопште, одређен број мотива у чијем се окружењу дати мотив може наћи. *Валентност* је, дакле, свеукупност „отвора", односно „линкова" датог мотива према другим мотивима, било да се на уму има свеколика усмена традиција, било конкретан сижејни модел.

ти и разградњу сижејног модела „женидба краља Вукашина”, односно „искакања” конкретних песама из оквира стабилног и препознатљивог обрасца и одговарајућег круга песама (што је, на пример, случај са песмом *Новљанин Алија и Милош чобанин*,[9] која комбинује два фреквентна сижејна модела — „женидба краља Вукашина” и „невера љубе Грујичине”).

Растакање сижејног модела уочено је и у песмама које на специфичан начин амалгамирају различите епске обрасце (*Вук Купиновић и Дели-бег Гром*[10]) и, посебно, у песмама помереним ка лирско-епском усменопоетском уобличењу (*Данчиловица*,[11] *Фазли-беговица и Мехмед Алајчевић*[12] и *Крал Николай хвърля в тъмница невярната жена на Добрин юнак*[13]).

Најзад, указано је на чињеницу да, поред практичних аспеката о којима је претходно било речи, постоји начелни проблем дефинисања, односно одређења сижејног модела: сижејни модел је, као и сваки други модел, односно општи појам — субјективан, мада има објективну основу у стварним реализацијама тог модела (Аристотел). Отуда је сваки истраживач неминовно и арбитар у одређењу граница одговарајућег сижејног модела и круга варијаната датог сижејног обрасца.

У извесном дијалогу са овим сегментом рада је и одељак који се бави песмама у којима на позицијама краља Вукашина и војводе Момчила фигурирају други ликови, пошто оне показују изразиту тенденцију померања у односу на „класични” сижејни образац, указујући, самим тим, и на непостојаност чврсте границе којом би се корпус песама, али и сижејни модел, могао омеђити.

Песме у којима војвода Момчило није протагониста показале су, као што је речено, тенденцију отклона у односу на епски образац „женидба краља Вукашина”, чиме је отворен и проблем односа лика и сижејног модела. Показало се да губљење лика војводе Момчила утиче на слободнији однос певача према устаљеној сижејној структури, односно да се лик војводе Момчила може сматрати једним од фактора конзервације датог сижејног обрасца и да се изостајањем овог лика сижејни модел „женидба краља Вукашина” растаче и осипа. У складу с тим, фигурирање војводе Момчила у неким другим епским обрасцима, рецимо у обрасцима „Бановић Страхиња” или „певање кроз гору”, условило је њихову модификацију у складу са профилом Момчиловог лика: Момчило ће и у овим песмама страдати, иако у датим круговима песама јунак,

---

[9] Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао — — —, *Књига седма у којој су пјесме јуначке средњијех времена* (друго државно издање), Издање и штампа Државне штампарије, Београд 1935, бр. 29.

[10] Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао — — —, *Књига шеста у којој су пјесме јуначке најстарије и средњијех времена* (друго државно издање), Издање и штампа Државне штампарије, Београд 1935, бр. 6.

[11] *Hrvatske narodne pjesme*, knjiga peta, *Ženske pjesme*, sveska prva, *Romance i balade*, uredio dr Nikola Andrić, skupila i izdala Matica hrvatska, Zagreb 1909, br. 209.

[12] Коста Х. Ристић, *Српске народне пјесме покупљене по Босни*, на корист фонда К. Х. Ристића издало на свијет Српско учено друштво, Београд 1873, бр. 5.

[13] *СбНУ* (*Сборник за народни умотворения наука и книжина*, от. кн. 27. *Сборник за народни умотворения и народопис*, МНП, от кн. XIX изд. Българското книжовно дружество, а от кн. XXVII — БАН, София 1889—), 53, бр. 499.

по правилу, остаје жив.[14] Необично кохерентан и конзистентан епски лик војводе Момчила однео је, дакле, превагу над инерцијом сижејног модела.

Други аспект изучавања тицао се превасходно односа историје и песме и начина на који су историјске реалије утицале на конституисање сижејног обрасца „женидба краља Вукашина". У овом делу рада расветљена су историјска упоришта двеју већ поменутих традицијских линија — оне линије која је генерисана животом и, још већма, погибијом историјског деспота и севастократора Момчила пред затвореним капијама Перитеориона 1345. године и оне линије која је, захваљујући историјским околностима и дешавањима на српском двору и у Српском царству од средине до краја XIV века (Душанова смрт и сукоб властеле, слабљење српског царства, уздизање Мрњавчевића и преузимање немањићког престола, Маричка битка и Урошева смрт), изнедрила краља Вукашина за типског негативца српског колективног предања и Марка Краљевића за најгласовитијег јунака јужнословенске епике, чиме је, онда, детерминисано и њихово позиционирање у сижејни модел „женидба краља Вукашина", а, по свој прилици, и најсложенија, финална форма тог модела, настала на западном, српско-хрватском сакупљачком простору.

Аутохтоност двеју поменутих традицијских линија дала се, међутим, јасно уочити тек захваљујући варијантама сакупљеним на источном, бугарско-македонском терену записивања. Наиме, тек су те песме показале да тематизовање Момчилове погибије на капијама затвореног града представља самосталан и аутохтон традицијски ток, уобличен у три основна сижејна модела — „вилин чудесни град" (М3), „змај љубавник" (М2) и „женидба краља Вукашина" (М1).[15] У тим песмама на позицији Момчиловог противника фигурирају различити јунаци (од веома архаичног и демонског противника у виду три љуте але[16] и, њима по симболици блиског, Арапина,[17] преко неименованих,[18] уопштених и мање познатих ликова „паше влаанлије",[19] „краља капетана",[20] паше Шишманина,[21] краља

---

[14] Уп.: *Шапкарев*, бр. 448, *Качановскій*, бр. 184.

[15] Модели су насловљени према најчистијој и најдиректнијој асоцијацији коју смо могли пронаћи. Модел „вилин чудесни град" (М3) описује Момчилов покушај да отвори град којим, заправо, господари Момчиловица: она зида чудесни град (висок, широк, „*шимшир* порти"), попут женског демонског бића — виле („Град градила б'јела вила као Цариград..."), поседује кључеве и контролише улаз у њега. Модел М2 — „змај љубавник" — тематизује Момчилове ноћне походе ћерки цара Костадина или трима девојкама у далеким градовима на необично поткованом коњу, што подстиче Момчиловицу на деловање и мотивише даља, препознатљива догађања у песми. Модел „женидба краља Вукашина" (М1) насловљен је по песми Стојана хајдука и по њој се препознаје.

[16] *СбНУ*, 12, стр. 60 (у песми „три љути али" не делују самостално, него их краљ Вукашин пушта на Момчила, овај две погуби, а трећа га уједе за прст и он од тога умире).

[17] В. Качановскій, *Сборникъ западно-болгарскихъ пѣсенъ*, С. Петербургъ 1882, бр. 182 (даље: *Качановскій*). Арапин се јавља као Момчилов противник и у песми *Цар Арапин и Момчило војвода*, објављеној у зборнику Матице хрватске (*Hrvatske narodne pjesme*, odio prvi, *Junačke pjesme*, knjiga prva, uredili dr Ivan Broz i dr Stjepan Bosanac, skupila i izdala Matica hrvatska, Zagreb 1896, br. 52).

[18] „Силната потера" (*СбНУ*, 48, стр. 46), „негуви душмане" (*СбНУ*, 1, стр. 67).

[19] *СбНУ*, 32, стр. 518.

Петрушина,[22] Скендер-паше[23] и Корун-кесеџије,[24] до епски етаблираних јунака — цара Костадина[25] и Реље Крилатице[26]) и у њима се превасходно описује Момчилова погибија и, евентуално, женидба победника Момчиловом сестром.[27] Пород, међутим, изостаје. Различити модели који тематизују Момчилову погибију пред капијама затвореног града омогућили су, уз то, праћење евентуалне метаморфозе универзално распрострањене приче о смрти змаја љубавника због одавања сопствене тајне у причу о победи над јачим противником, задобијању његове сестре за жену и добијању знаменитог порода, односно праћење генезе и уобличења сижејног модела „женидба краља Вукашина".[28]

Мотив Марковог рођења јавља се, као што је речено, тек у песмама у којима на позицији Момчиловог противника фигурира краљ Вукашин. Чињеница да се пород не помиње и у једном добром делу песама (забележеним такође на бугарско-македонском терену) у којима се краљ Вукашин сукобљава са војводом Момчилом и жени његовом сестром, такође говори у прилог примарности епске приче о Момчиловој погибији над причом о Вукашиновој женидби његовом сестром и рођењу Марка Краљевића.

Малобројна, али драгоцена предвуковска бележења — већ поменута песма из тефтера манастира Грабовац (*Војвода Момчило и паша Асан-ага*,

---

[20] Кузман Шапкарев, *Сборник от български народны умотворения, том втори, песни из политическия живот*, под редакцията на Светлина Николова и Илия Тодоров, Български писател, София 1969, бр. 375 (даље: *Шапкарев*).

[21] *Шапкарев*, бр. 421.

[22] *СбНУ*, 2. стр. 84.

[23] Милојко Веселиновић, *Усмене народне песме из Маћедоније и Старе Србије*, Етнографска збирка САНУ (Е. зб.) 209, бр. 330.

[24] Думба Лазар, Јован Јовановић, *Епске песме из разних крајева јужне Старе Србије*, Е. зб. 225 — 1, бр. 13.

[25] Братья Миладиновци Димитрія и Константин, *Български народни пѣсни*, собрани одъ — — —, и издани одъ Константина, Загреб 1861. *Миладиновци, Зборник 1861—1961*, уредник Славко Јаневски, уредник Бранко Пендовски, Кочо Рацин, Скопје 1962, бр. 105, *СбНУ*, 46, стр. 13, *СбНУ*, 47, стр. 221. *Народна пѣсниотъ срѣдна северна България*, редактира Василъ Стоинъ, Министерството на народното просвѣщение, София 1931, стр. 132, Цветана Романска, *Въпроси на българското народно творчество. Избрани студии и статии*, Наука и изкуство, София 1976, стр. 80. Корун-кесеџија и цар-Костадин фигурирају у обрасцу „змај љубавник" (М2).

[26] *Качановскій*, бр. 183.

[27] *СбНУ*, 7. стр. 64, *Шапкарев*, бр. 375.

[28] Основни мотивски ланац приче о „змају љубавнику" — змај ноћу походи младу жену (царицу, царску кћер), на њено инсистирање открива јој своја знамења или начин на који може да погине, она одаје „моћи од помоћи" другом змајевитом јунаку, следе борба и смрт змаја љубавника — прилагођен је у кругу варијаната о Момчиловој смрти аутентичним околностима његове погибије и епском профилу овог јунака: Момчило *гине на капији / бедемима* свога града, *додат је лик змајеве, односно Момчилове жене* и искоришћене су различите могућности разигравања сижеа у новој констелацији ликова. Обрнут је, уз то, угао гледања на догађаје: фокусирана су дешавања у двору змаја љубавника, а не у двору цара и обљубљене царице / цареве сестре / ћерке. Главни јунак постао је стога змај љубавник (Момчило), а ликови цара, његовог епског заменика (змајеборац / слуге) и девојке / жене коју походи змај потиснути су у други план (модел М2). Изостанак Момчилових ноћних похода означиће потпуни прелаз од приче о „змају љубавнику" ка моделу „женидба краља Вукашина" (М3).

1735—1737) и песме из Богишићевог (*Од Нијемца бан и жена Момчила војводе*, средина XVIII века) и Милетићевог зборника (*Історија војводе Момчила*, око 1780) — све три забележене на западном, српско-хрватском терену записивања, у знатној мери расветљавају могуће путеве генезе и уобличења усмене традиције о Момчиловој погибији и Вукашиновој женидби. Наиме, чињеница да у два најранија записа са датог терена Момчилов противник није краљ Вукашин, него паша Асан-ага, односно „од Нијемца бан", потврђује да је и на овом простору до средине XVIII века примарна била прича о Момчиловој погибији и да се, с обзиром на чињеницу да се у Богишићевом запису Момчило везује за Перитвар, још увек памтила историјска веза Момчило — Перитеорион. Милетићев запис, настао око 1780. године у Новом Саду, сведочи, међутим, да је већ 30 до 50 година након што су забележене песме *Од Нијемца бан и жена Момчила војводе* и *Војвода Момчило и паша Асан-ага* — краљ Вукашин заузео позицију Момчиловог противника и погубиоца и да је традиција певања о овој двојици јунака попримила облик доминантан у српској традицији XIX и XX века: Момчило столује у „граду Биритору" „на Ерцеговини", његов противник је краљ Вукашин, јавља се лик Момчилове сестре Ефросиме, мотив рођења Марка Краљевића и његово уметање на ујака. Од овог бележења надаље, све варијанте записане на западном, српско-хрватском простору, у великој мери држале су се постојећег обрасца, не одступајући ни у једном случају од краља Вукашина као антагонисте.

Дакле, једном успостављена констелација ликова Момчило-Вукашин-Марко, а потом и веза Момчило-Пирлитор (Вукашин-Скадар), по свој прилици се релативно брзо раширила и етаблирала у српској усменој традицији, претпостављамо, захваљујући значају који су ликови краља Вукашина и Марка Краљевића имали у српском колективном предању. На бугарском терену, где овај фактор није деловао, или макар не у истој мери као на српским културним просторима, прича о Момчиловој погибији задржала је своју самосталност (изостају мотиви женидбе победиоца Момчиловом сестром и рођење јунака из тог брака) и знатно већу хетерогеност (велик распон ликова који се јављају као Момчилови противници).

Спрег Момчило-Вукашин, који се јавља само у једном, и то у најмлађем од трију записа из XVIII века, и рођење Марка Краљевића у XIX столећу постали су, дакле, традицијске константе на српско-хрватском простору бележења. Отуда се, чини нам се, Вук с правом определио за наслов *Женидба краља Вукашина*, иако, помало парадоксално, великом броју варијаната ове песме тај наслов не би пристајао.

Најзад, праћење различитих, превасходно архаичних, симболичких слојева амалгамираних у ликовима и мотивима датог круга варијаната (представе о змају / змајевитом јунаку, божанствима древног словенског пантеона, трачком коњанику, гигантима, моћима и позицији жене у традиционалном друштву, симболичка прича о преласку са космогоније на историју), дошло се такође до разјашњења и мотивацијских упоришта за нека, нарочито каснија, сижејна и значењска померања. Отуда је, рецимо, захваљујући јасним одликама змајевитости у датом кругу варијаната

(превасходно, поседовање крилатог коња), у запису Андрије Лубурића лик војводе Момчила попримио црте типичног змаја-наметника, односно змаја — чувара границе, чиме је његова змајевита природа знатно заоштрена, његов лик демонизован, а лик краља Вукашина, у извесној мери, ревалоризован.[29]

Најзад, три основна методолошка и проблемска приступа о којима је претходно било речи било је неопходно допунити освртима на сижејна померања условљена растакањем епске традиције и замирањем епског певања уопште, односно општим током усменог стварања које је од епике водило ка лирско-епској артикулацији основне приче, а, самим тим, и ка разградњи епског певања о знаменитом родопском деспоту и хајдуку, али и освртом на полемику која се око песме *Женидба краља Вукашина* зачела крајем XIX века у круговима компаративно усмерених позитивистичких изучавалаца и која се тицала евентуалног утицаја романске витешке књижевности, конкретно романа *Бово од Антоне*, на постанак песме *Женидба краља Вукашина*. Осврт на аргументе за којима су посезали поборници тезе о преузимању основних мотива из средњевековне романске традиције и њихови противници, али и наш покушај да се аргументи „contra" допуне и систематизују, представља, заправо, специфичну допуну делу рада који се превасходно бавио односом песме и историје, пошто на једном другом плану указује на моћ усмене епике да задржи своју аутохтоност и да садржаје који јој се, евентуално, нуде са стране адоптира, модификује и потчини сопственим поетским узусима, управо као што је то био случај са аутентичном историјском грађом и историјским полазиштима песме и предања.

Тек је сложени преплет претходно поменутих приступа и аналитичких захвата могао у извесној мери да обухвати факторе који детерминишу живот епске песме у кругу варијаната и расветли изузетно сложен и хетероген сплет митских, историјских и усменопоетских механизама који у међусобном укрштању и допуњавању усмеравају уобличење једне епске приче и колективних представа о њеним протагонистима.

---

[29] У варијанти *Женидбе краља Вукашина* из Лубурићеве заоставштине препознатљивом почетку одговарајућег круга песама — размењивању „књига" између краља Вукашина и неверне Момчиловице — претходи тужба „два Јакшевића" на војводу Момчила, који дочекује трговце код Пирлитора и узима „ђумрук" на стоку. Тужба и апел упућени су њиховом ујаку Вукашину:

Књигу пишу до два Јакшевића
Од бијела стојна Биограда,
А шаљу је Скадру бијеломе,
А на руке Вукашину краљу.
(...)
Наш ујаче, Вукашине краљу!
(...)
Скини зулум, скини зулумћара,
Зулумћара војводу Момчила.

Овај „пролог" — упркос чињеници да се песма до краја, и то доста верно, држи сижејног обрасца „женидба краља Вукашина" — из основа мења семантику и симболику песме: активира се, као и у неким предањима о војводи Момчилу (уп.: Радован Тунгуз-Перовић, *Деспот Момчило*, Гласник земаљског музеја у Босни и Херцеговини, XLVII, Сарајево 1935, 35), архаична матрица која тематизује победу над демонским бићем што затвара друмове (воду) и поставља „намет", а лик војводе Момчила поприма отворено негативне атрибуте.

UDC 821.163.41.09:398]:821.163.41.09
821.163.41-95

ФОЛКЛОР КАО ФЕНИКС

Светозар Кољевић, *Вјечна зубља, Одјеци усмене у писаној књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2005.

Обимна књига Светозара Кољевића (преко двесто шездесет страница) у целости је посвећена динамичким односима између усмене и писане књижевности. Основном тексту претходе предговор и увод, а следе га регистар имена и белешка о аутору.

Већ сам поднаслов, *Одјеци усмене у писаној књижевности*, показује да је аутор мудро избегао обавезујући и често нетачан термин „утицаји" и самим тим дао вишедимензионалност својој концепцији. Обухватио је, само на први поглед, осам наших писаца од XVI до XX века (Петра Хекторовића, Симу Милутиновића, Његоша, Бранка Радичевића, Змаја, Петра Кочића и Андрића) и, користећи Јејтсов назив „музикални фолклористи", анализирао дело осморице песника прве половине двадесетог столећа (Ракића и Настасијевића), као и наших савременика (Миљковића, Васка Попу, Матију Бећковића, Рајка Петрова Нога и Ђорђа Сладоја). Обухватност његовог дела је, међутим, много шира. Свестрано образован зналац како усмене, тако и писане светске књижевности, Светозар Кољевић је грађи пришао као компаратиста — историчар али и теоретичар литературе. У универзалним оквирима упоредне усмене и писане књижевности, он трага за облицима мишљења, али и за њиховим објективизацијама, што никако не значи да се трагање завршава препознавањем заједничких мотива или формула на опште-тематском или на стилско-језичком нивоу. У средишту је откривање идејних узрока посезања писаца за усменим облицима мишљења, чиме се једновремено спознаје суштинска психолошка димензија усмене традиције и поливалентна сензибилност писаца који јој прилазе унутарњим или спољним приступом, зависно од сопственог односа према свету.

Дубинском шетњом кроз књижевноисторијске и уметничкоисторијске периоде од антике до ренесансе и класицизма, од романтизма и реализма до савремене уметности речи, Кољевић нашу књижевност сагледава као интегрални део светске књижевности. Притом посматра како усмено стварање у свим својим облицима служи преношењу универзалних порука, на својеврстан начин бивствујући у контексту „високе" културе. Из његовог надахнуто сроченог увода, под насловом *Игре језичког памћења — Фолклор као Феникс*, издвојићемо следећу мисао: „У историји књижевности разних народа не поставља се толико питање шта се у овом или оном делу може објаснити фолклорним наслеђем, колико питање да ли је природа многих књижевних дела уопште разумљива без таквих објашњења". У томе је, могли бисмо рећи, и суштина образложења Кољевићеве „поетике критике". Природу појединих дела наше књижевности разјаснио је пажљивим разлиставањем слојева фолклорног наслеђа.

У Хекторовићевом *Рибању и рибарском приговарању* Кољевић је анализирао различите функције фолклорних облика, сагледавајући књижевно поднебље које остаје „можда и до наших дана залог аутентичног сусрета 'високе' и пучке културе... а у исти мах и један од значајних социо-културолошких феномена не само балканске историје". Саму суштину *Рибања* налази у горкој поетизацији историје у интерпретацији народних певача Паскоја Дебеље и Николе Зета управо у том, истом, истовремено реалном и уметничком амбијенту. Треба, притом, имати у виду да Кољевић и овде, као и у потоњим анализама, термине „висока" и „ниска" или „пучка" књижевност/култура, употребљава приближно појмовима под које Ле Гоф подводи термине „учена" и „фолклорна", а не у нојмановском смислу.

У „митотворачким" световима Симе Милутиновића Сарајлије Кољевић прати видове преображавања усмених, традиционалних формула у индивидуалне, трага за његошевским стиховима у Симиној поезији. Са саосећањем се осврћући на његов живот, песников однос према народној поезији карактерише као „тражење смисла и у властитом окружењу и у дијалогу са историјом".

Инсистирајући на драмској композицији *Горског вијенца*, Кољевић проучава стварање антиепског имагинативног простора, у једном ширем компаративном смислу, (поређењем са Шекспиром, нпр.), рушењем епских законитости и увођењем особених неепских карактера (владике Данила, игумана Стефана...), да би Његошеве „песничке врхове" видео у „знаку рвања духа са стварношћу, песничке имагинације с историјом", а изворе унутарње драматике у растакању „метафизичке концепције света изложене разорном дејству историјских неминовности". Посебну пажњу привлачи Кољевићево истицање хумора, који он сматра „конститутивним делом *Горског вијенца*", а који проистиче из противуречја акционог и метафизичког доживљаја света.

Кољевићево инвентивно бављење комичким обележјима српске епске поезије долази до изражаја и у овој књизи. У лику и поступцима војводе Драшка (којег пореди са Краљевићем Марком и Милошем Војиновићем у интерпретацији Вуковог певача Тешана Подруговића) посматра како се „двосмерна" комичка модулација „високе" културе остварује у равни „ниског" стила. Разлиставајући слојеве комике, указује на то како Драшкове „пасторале" постају хумористичко средство разоткривања нехуманости „високе" млетачке цивилизације.

Надахнуће „духовитом еротском зачикавању" у поезији Бранка Радичевића Кољевић ће наћи у народним лирским песмама. Али ће откривати и драму грађанског песника који о „осећајности властитог света пева... језиком из горштачке или ратарске културе". Епски импулс у Бранковој поезији постаје, по њему, делотворан једино када добије комичне призвуке.

Успешно примењивање хумористичких ефеката из народне традиције, сматра Кољевић, у Змајевој поезији онемогућује његова „урбана артикулација", као што и његово имитовање епских образаца постаје неприкладно у другачијим друштвеним условима. С друге стране, високо вреднује Змајево инспирисање народном лирском поезијом, да би многа његова остварења ставио раме уз раме са великим европским романтичарским баладама, као што је Колрицов *Стари морнар* или Шилеров *Ронилац*.

Коришћење пародијских могућности усмене традиције Кољевић прати код Радоја Домановића и Петра Кочића.

У Домановићевом делу он их види као средство за комично сликање „једне нехеројске савремености", које Домановић у политичкој публицистици остварује „убацивањем епског лексема у урбано подручје", да би у сатирама, на много вишем нивоу, користио народне анегдоте и шаљиве причице, посебно њихове поенте. Особиту теоријску важност даје Домановићевом уметничком поступку при-

мењивања епске реторике у оквиру њој непримерене грађе, пре свега разарањем основне логике приповедања. Не мањи значај му придаје на идејном плану, на којем Домановић сагледава „фарсу човековог постојања у политичкој историји".

Кочић пародијске могућности користи као средство за комично сликање „епског фантазирања... као некаквог националног обележја". На свој надахнути начин Кољевић показује како Кочићева дела живе од „опонашања конвенција народног песништва", које „с неком притајеном чежњом" исмејавају не-херојску стварност у оквиру туђинске окупације. Пажљиво проналазећи мотиве, синтагме, сегменте стихова, формуле из епске поезије непосредно пребачене у текст којем не одговарају, стварање нових формула по угледу на старе, које се управо због естетике истоветности не могу прилагођавати, јер се препознају само у одређеном контексту, — Кољевић објашњава употребу епске хероике у комичне сврхе као „књижевни феномен карактеристичан за европску књижевност од антике до класицизма".

Закључујући да је Андрићев „језички регистар" знатно шири него што је утемељење његовог језика у вуковским традицијама подразумевало, Кољевић Андрићево решење проблема стварања романа види у његовом коришћењу усмене епике и предања којима он превазилази скученост средине, отвара широку тему „путева и странпутица балканске историје". Андрићев уметнички поступак пореди са поступцима највећих светских писаца, прати обликовање тема историје и разграђивање људских заноса у њој. Не мање је значајно Кољевићево истраживање фолклорних језичких образаца или пословица у Андрићевом делу у функцији карактеризације личности, при чему, као дистанцу, Андрић користи иронију.

У завршној, синтетичкој студији о „музикалним фолклористима" открива заједничко у њиховом уметничком поступку, посматрајући њихов улазак у свет анимизма и аниматизма, у којем све живи и има душу у болу и радости. Коришћење народних предања и веровања или кратких фолклорних форми види у функцији исказивања властитих осећања, транспонујући их у космичке немире, али и филозофске суштине (Настасијевић, Миљковић, Попа). Притом Бећковићу даје посебно место у окриљу етичког и иронијског у дубини историјских збивања, у дијалогу прошлости и садашњости у народној поезији. У поезији Рајка Петрова Нога и Ђорђа Сладоја анализира обрасце јуначког епа који, дозивајући се са судбином народа, исказују и личне и породичне судбине песника.

Чаробњак речи, изузетан ерудита, Светозар Кољевић је својим живописним језиком написао књигу о одјецима усмене књижевности у остварењима неких од наших најпознатијих писаца. Али не само о њима. Врстан компаратиста, уводио их је у европску и светску породицу по сличности. Заснивао је своје закључке на објективизованој формулативности грађе на свим нивоима, на облицима мишљења, али и на слици света. Истраживао је ефекте пребацивања усменог поступка из једног жанровског система у други. Проучавао је генезу хумора. Показао је прикладност и неприкладност примењивања усменог поступка у писаној књижевности зависно од културе, друштвених и историјских околности, али и личне судбине писаца, која се, као што смо видели, код нас тако често прожима са судбином народа.

Нада Милошевић-Ђорђевић

UDC 821.163.41.09 Koljević S.
821.163.41-95

ВЈЕЧНА ЗУБЉА ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ

Вјечна зубља је исто што и тријумф интелигенције. Уз то, *Тријумф интелигенције* је први, а *Вјечна зубља* најновији наслов Светозара Кољевића. Два наслова деле четири деценије у којима рукописе Светозара Кољевића осветљава вечна зубља интелигенције.

Прво сам, као својеврсну јерес, запазио наслов *Тријумф интелигенције*. За тај наслов се код мене заувек везало ауторово име. Тек доцније, и то са извесним разочарањем, сазнао сам да је реч о студији о енглеском роману у европској књижевности. Истина, најлакше је било и уочити наслов-лозинку у време кад нико није помињао ни интелигенцију а камоли њен тријумф, а мало-мало се трубило о чувеном тријумфу једне друге класе. Све је било подвучено податком одакле је тај наслов долазио. Била је то зона у којој је радничка класа највише тријумфовала. Под тај наслов сам подводио и оно што се отуда јавило доцније попут „Топ листе надреалиста", „New Primitives", и филмова Емира Кустурице.

У *Вјечној зубљи* је реч о одјецима усмености у писаној књижевности. И ту се још једном уверавамо да је интелигенција књижевно вјерују Светозара Кољевића. Наша усменост је у њему добила тумача каквог није имала, или — ако то није сувише парадно рећи — каквих је мање немала него имала. За то немање има довољно објашњења. Смањивање тог мањка је заслуга и драгоценост Кољевићеве појаве.

Кажу да је човек прво певао па тек онда проговорио. У сваком случају, усменост је старија од писмености, и ту разлику писменост никад није надокнадила. Што се размак више смањивао то је за књижевну уметност било насушније. Тамо где су се усменост и писменост сустизале настајала су и ремек дела. Сто пута је нешто речено пре него што је записано, али је аутор онога што је безброј пута речено онај који је то први записао.

Изгледа да је било најпрече памтити и учити напамет. Важније је сачувати него интерпретирати. Памћено је све, али су многа значења онога што је запамћено заборављена. Тако је потонуло велико културно благо. Здрава лаичка публика иоле сложенија тумачења доживљава као сувишна. Чак и као скрнављење. За онога ко се у томе занесе не каже се случајно да је преучио или да се прејео књига. Као да им је довољно што знају да постоји онај који све боље зна, па се тако сва радозналост свела на *ваља се* и *не ваља се*.

Кад сам својевремено с Михизом драматизовао *Горски вијенац* за Народно позориште, та представа је била важнији друштвени него уметнички догађај. Наиме, свет је нахрупио да провери да ли је текст цензурисан као што је то редовно чињено претходних деценија с различитим објашњењима, а увек на истим местима. Када се публика уверила да је изворник поштован, сваки стих веран оригиналу награђиван је френетичним аплаузима.

На гусларској вечери у Колашину пред препуном салом, гуслар је прескочио први стих, други оштетио, на трећи се залетео, али је код трећег на позорницу већ искочио слушалац који га је зауставио. „Ти си, младићу, изгледа једини у овој сали који ту пјесму не зна. Немој да гадиш и љагаш светињу, него иди дома, па кад је научиш, дођи да гуслаш". Тако је прошла и ова иновација.

Кољевићева реченица се не таљига по инерцији, него напрегнуто мерка прилику да скрене са стазе утаптане, како би рекао Симо Милутиновић Сарајлија, и доведе у сумњу нешто у шта се није сумњало. Као што предаје домаћим и страним студентима, Кољевић и пише за домаћег и страног читаоца.

Из бокора блескова којима обилује књига о којој говоримо, у време глобализације и транзиције, некако се као најактуелнија намеће сторија о војводи Драшку у Млецима.

Сви знамо колико су Млеци и Млечани војводи Драшку били смешни. Не зна се чему се више смејао: како изгледају, како се облаче, о чему причају, како једу, како се понашају, колико лажу. Од Кољевића смо чули и питање о којем нисмо размишљали а које је постало круцијално у наше дане. Наиме, кад су они били толико смешни њему, колико ли је тек војвода Драшко био смешан њима? А тај смех није престајао никада, а изгледа да се највише заорио у наше дане. Све је исто само су питања мало измењена. Данас Војводу Драшка у Млецима, рецимо, не питају да ли Бошњаци једу Црногорце него да ли Црногорци једу Бошњаке? У сваком случају остаје исто комично обасјање.

Она двојица Млечана што су упртили некакву женетину што би стотину потегнула ока па је у сред подне носе тамо и овамо, Кољевићу изгледа да војводи Драшку не би били толико смешни да то нису чинили кад их сви виде а поготову да су уместо женетине носили какву мушку мрцину исте килаже.

У Кољевићевој књизи *Његош у енглеској и америчкој култури* један аутор тврди да је Његош исмевајући Млетке ласкао Аустрији, други да се Његош плашио мира, трећи да су гусле нека врста црногорске дневне штампе а Brokhaus Црну Гору дефинише као „слободну заједницу зликоваца". Лорд Пацет је 1844. написао да је Његош „дивљи поглавица у унутрашњости Албаније". Зар се не бисмо више зачудили кад би неки лорд и данас написао друкчије? Енглеским путницима није промакло да је један домаћи водич неугледну колибу „овенчао именом хотел" где су улазили заједно људи и стока „без икакве дискриминације".

Није редак случај да вам неко нешто цитира и каже да је то најбоље што сте написали или рекли, а да ви то нисте тако или уопште ни написали ни рекли. Није искључено да се Светозару Кољевићу тако нешто у овој прилици догодило са мном, али не и мени с њим и његовим делом.

Матија Бећковић

UDC 821.163.41.09 Koljević S.
821.163.41-4.09 Koljević S.
821.163.41-95

ЗУБЉА У ПОМРЧИНИ

Светозар Кољевић: *Вјечна зубља*, Завод за уџбенике, Београд 2005.

Насловом своје нове књиге Светозар Кољевић нас је учинио саучесницима. Чим изговорите *Вјечна зубља*, не можете да не додате *вјечне помрчине*. Први чланак овог Његошевог десетерца односи се на поезију, други, прећутани, на историју, или тзв. стварност. Шта је поезија него „светлост која размиче границе околног мрака"?

„Одјеци усмене у писаној књижевности", и када се не види одмах, поднаслов је сваком озбиљном тумачењу књижевности. Писана реч је неминовно „графички траг нечег што је ко зна колико пута изговорено". То дозивање речи, преплитање усменог (усненог) са записаним, та драматична потрага за смислом у сучељавању нашег са другим временима, јединствен је „излазак из провинцијализма властите савремености". Разговор са другим временима и другачијим уви-

дима не само да размиче околни мрак него нас води и смешта у „постојбину лепоте и смисла”, у постојбину језика у којој мртви разговарају са живима, а живи са нерођенима. У нашој планетарној самоћи у таквом уточишту човек никада није сам, а ако пише, не мора да пише „као неки сасвим оригинални песници који подразумевају да у почетку, као и на крају, беше Реч — и то њихова”. Можда је као опомену таквој охолости Светозар Кољевић издвојио и овај исказ Вољема Батлера Јејтса, за којег вели, а његове су надлежности ту неоспорне, да је највећи песник енглеског језика у двадесетом веку:

„Фолклор је у исти мах Библија, ’вјерују’ и *Књига заједничких молитава*, и готово сви велики песници су живели под његовом светлошћу. Хомер, Есхил, Софокле, Шекспир, па чак и Данте, Гете и Китс једва да су били мало више него фолклористи са музикалним језицима”.

Далека светлост народне књижевности, веровања и предања, њен час видљив а час скривен извор, по сили језика изнутра зари сваку писану књижевност и тако живи свој други, „постхумни живот”. Та је светлост, истиче Кољевић, израз нечега још суштаственијег — она је знамење живе уметничке солидарности са прохујалим вековима и ишчезлим људима родног тла и рођеног језика, знак „да је општење међу смртнима бесмртно”, како је, поводом Христових парабола о животињама, истакао Пастернак.

Ко је читао Кољевићеве књиге *Наш јуначки еп* (1974) и *Постање епа* (1998), које се баве народном књижевношћу, „нашом класиком јединим и правом”, како је говорио Васко Попа, један од „музикалних фолклориста” српског језика, могао се уверити да о тој класици можда понајбоље пишу они што су странствовали, па се из других, западних култура враћали на своје народне изворе, „да се поткрепе”. А поткрепљивали су се тако што су сваким повратком све уверенији били да је српски десетерац високостилизовани стих велике поезије, стих који врхуни нашу патријархалну културу. И да је патријархална култура мајка наше народне књижевности. Нема великог стиха ни велике поезије без велике културе као облика живота, као густе мреже забрана, не једном је припомињао Новица Петковић. „Патријархална култура је један затворен, апсолутно потпун, довршен, зрео систем. Њене су вредности савршене кад се оцењују њеним мерилом”, писао је Перо Слијепчевић, не пропуштајући да истакне неумрлу народну свест да нисмо скоројевићи, него „од царског господства”. Са свешћу да је наша епска рапсодија, али и народна лирска поезија, мајка новије књижевности исписана су надахнута поглавља ове Кољевићеве књиге. Народна књижевност, та „свирепа фатаморгана наше свести”, како вели Андрић, а каткад и авет нашег језика, живо пулсира Кољевићевом књигом, јер формуле народног песничког израза нису у њој хватане „као мртви лептири у скупоценом ћилибару”, него као „фолклорна подлога у којој су језички похрањени снови, чежње и избезумљења бројних генерација, које су се служиле заједничким семантичким и синтаксичким кодом”. Колико је та фолклорна подлога важна може парадоксално посведочити управо Јејтс, који се одрекао и властитог језика (ирског), дакле језика своје постојбине, да би, како Кољевић пише, одржао мост комуникације својих образованих савременика са њиховим фолклорним идентитетом. У ирској фолклорној подлози, наиме, утемељен је Јејтсов песнички свет. Светозар Кољевић је помно пратио и упечатљиво сведочио како понорнички израњају древни облици усмене фолклорне културе у новијој књижевности, како се, дакле, песнички језик изнова рађа из сопственог пепела и како тај језик, више него и историја, има „слоновско памћење”. Штавише, како је то већ примећено, у бајкама је права историја човечанства, а она се слаже и таложи око оног зрнца истине у легендама које човечанству фабулира свако песничко појединство на своме језику. Али фабулира, како је говорио Киш, на известан начин.

Тај известан начин Кољевић је препознао као „тиху питомину” и „зговор весели” већ у *Рибању* Петра Хекторовића, пријатеља пучана, као сусрет и преплитање високостилизоване ренесансне са пучком културом, рибарске еклоге и „бугаршчине”, као драгоцен глас између та два света, глас који је окупио просторе балканске и медитеранске историје и географије, средњевековног витештва и хајдучије, онај, макар и слабашан глас који је препознао снагу епске традиције тако и толико да су неки писали да се срце овог спева и „налази у бугарштици о Марку и Андријашу, а донекле и у пјесми о Радосаву Сиверинцу”. Наговештај стваралачких могућности овог спева, као сусрета „високе” и „ниске” културе, важан је и као знак да ће се слични сусрети доцније реализовати у значајним делима нашега језика.

Ни у једном Кољевићевом тексту као у оном о великом Србину у још већем расејању — који је окићен јеловим венцем са пшеничним класом, а пошкропљен водицом лудом, о бостанџији и члену полиције, најкоренитијем беззавичајцу, који тако једнострано чезне за отаџбином и Талфијевом, о ономе што у бој иде са мастионицом око врата и сабљом у руци, о толико значајном песнику са тако крњавим делом, о ономе што је као чиновник јаукнуо да су му дар удавили, који се након ратова тужан уверавао да се терет родољубља даље од купе лакше носи, што је признао да му је махнитост омиљела, најпометенијем Србину али и поети небом осијаном, ономе што су му вољену Фатиму растргнуле бећарине стрвне, који се, на крају, огледао и побратио са смрћу која га је, заједно са Хајдук Вељком, у вечност провела, о ономе, коначно, чије је највеће дело ипак Радивоје Томов — ни у једном тексту као у том о Сими Милутиновићу Сарајлији не пршти све од Кољевићевих парадокса и језичких бравура. Можда и стога што се целовита биографија ђенијалног Симе и иначе чита са већом пажњом него његово целовито дело. Је ли ту реч о стваралачкој уклетости блиставог фрагмента и напрсле целине, или о неприпремљености матичног језика и културе за реализацију оваквог дара? Ако је за утеху, а јесте, његов се ученик, не без његових заслуга, апсолутно реализовао. Пажљивији читалац може у Његошевим „комадима” препознати низ учитељевих цитата. Кољевићев портрет Симе Милутиновића Сарајлије, то је читав један мали роман, заносно исписан.

Ако у тексту о Сими Сарајлији све пршти од животних и живописних песничких парадокса, текст о Његошу је од самих овејаних суштина које су опточиле смелу и крупну идеју — о судбини, а можда и смрти епа у *Горском вијенцу*. Иако је, или можда баш зато што је, Његошево историческо, событије, како каже Миодраг Павловић, јак доживљај лепоте заједнице којој припада, Његошева драматизација херојске постојбине његово је јединствено имагинативно распеће на размеђу епског и модерног поимања човека и света. Његошев спев, пише Кољевић, излази из оквира епске традиције; није, дакле, наративна поема о делима ратника и хероја, јер је раскол између моралних и акционих императива тоталан. Оштро су, наиме, поларизовани они који мисле и виде, чак и када су слепи, и они који „зебу од много мишљења”. Владика Данило, за разлику од једноумних јуначких саплеменика, зна да ће „враг ђаволу доћи у сватове”. Али се и страшна одлука ту доноси „од страха горега”. Здвојности и хамлетовске дилеме у херојском добу и у класичном епском свету привилегија су кукавица и издајника — јунаци на Косово могу доћи са закашњењем, али увек на време да погину — а овде су здвојности — распеће и мука духовника који знају за цену онога што би у јуначкој песми био прост херојски чин. Стога, између осталог, *Горски вијенац* и има драмску а не епску композицију. И стога је у *Вијенцу* извесна метафизичка концепција света изложена разорном дејству историјских неумитности. Апстрактни теолошки увиди, пише Кољевић, стављени су у неиздржив историјски контекст, а морални рукопис *Луче* испробава се и проверава на живописнијем историјском и људском материјалу. Суму Његошеве овако виђене метафизике

Кољевић радикализује питањем: „Да ли човек има икакву шансу да буде Човек?" У ковитлацу овакви парадокса Његошева поезија исијава „као чиста морална светлост". У Његошевом спеву Кољевић види крај моралне извесности акционог опредељења и почетак драме која колеба, а каткад и брише епско самопоуздање. За врхунцима нашег јуначког епа у Његошевом делу чезне скептична имагинација, осупнута противречјем човековог личног и историјског постојања, баш као што егзистенцијално чезне, али и зебе за оним даном који не долази: „Нема дана који ми желимо, / ни блаженства за којим чезнемо." Не да тог дана има, па, ето, нама не долази него га никако нема, писао је Стеван Раичковић. У ковитлацу Његошевог језика, закључује Кољевић, човек покушава да постулира неки смисао, иако му ни смисао властитог постојања није доступан. Изложен свакојаким Кољевићевим контаминацијама и продорним субверзијама, *Горски вијенац* је, у овом читању, оплевљен од једноумности и још једном примакнут светским песничким врхунцима.

Необичан је и оригиналан, а да у поднаслову нема оног упитника, оглед о Војводи Драшку (из Млетаках) и Бранку Радичевићу као Тешановим (Тешана Подруговића) настављачима, био би исувише оригиналан. Овде се присећамо блиставих страница из *Нашег јуначког епа*, поглавито о Старишу Дервишу као „солотринкеру", или о комедији вазалства Марка Краљевића. Реч је о комичком призвуку који долази од несклада митске и јуначке имагинације са простором у којем се реализује. Посељачени Тешанови витезови, Марко Краљевић и Милош Војиновић, смешни су у дворском окружењу, а Његошев Драшко (овде за невољу протурен у песника) смешан је кад је изложен наличју млетачке цивилизације која је виђена црногорским очима. А тек колико би он био смешан Млечанима? Има код Кољевића извесне носталгије за безазленошћу и честитошћу Драшкових очију, али и дубљих и нашем времену ближих актуализација, као што је, рецимо, она да се свак нечега боји — „да ничега, оно свога лада". Нешто од могућности ових или сличних обасјања раскошно ће се продужити у Бећковићевим распеваним гротескама. Да народна лирска песма може да буде извор непосредног надахнућа, сведоче духовите и враголасто љупке Бранкове љубавне песме, а да се драма урбаног песника и његове осећајности може певати језиком горштачке културе и може разумети као драма епског наслеђа у лирској позицији, посведочио је јединствен Бранков дитирамб. Заносност Бранкове првотности не могу умањити ни неки рђави стихови „на народну" када се Бранко, како иронизује Кољевић, из патриотских разлога несрећно родољубиво уозбиљи. Кољевић Бранка види као Тешановог настављача тамо где се Бранкова младост и Маркова старост здружују у заједничком бећарском опијању, тамо где је Бранко себи и својој равничарској аркадији примакао Марка.

Пишући о Змајевој староставној речи у урбаном заокружењу, где је осећање народне поезије више драгоцено него што је блиско, Кољевић је издвојио Змајеве митске снохватице на народну, те песме са наглашеним религиозним обележјима и јуродивим осећањем света, песме у којима се осваја морална блискост са народним певачем. Прошлост и народна поезија у Змајевој песми понекад живе као авети, али без авети, каже Кољевић, нема ни песничких халуцинација. Код овог нашег песника најширег регистра, и поред извесног равничарског комодитета којим хоће да успостави присност са врлетима косовског мита, присност грађанског и архајског света, Кољевић је запазио да је наша епика велика мера ситних ствари, а такво огледало наговештава употребу славне традиције у комичке сврхе. Ту се политикантска и удворичка садашњост понекад гледа очима херојске прошлости, као што ће, доцније, слична садашњост бити виђена разроким Бећковићевим очима. Тако је Змај међаш нових путева и видика.

Те нове путеве и видике усмене у писаној књижевности Кољевић даље прати у сатиричкој слици политичких пејзажа код Радоја Домановића и у гротеск-

ном озарењу људских судбина у пошљедњем времену аустријске „укопације” код Петра Кочића. Смртоносни загрљај епског, понекад и шепавог десетерца са историјски ретардираним менталитетом у Домановићевим страдијама, сатирама и алегоријама, гротеска хероике у полицијском запту и бесмислу маловарошке бирократије, употреба епике у комичке сврхе, то исмевање садашњости, ни код Домановића ни код Кочића, разуме се, у најсрећнијим књижевним уобличењима, не касни на вечност. Код Кочићевог Симеуна Ђака сервантесовска комедија постаје облик саосећања и сапатништва. Симеун, наиме, исмевајући узвисује епско фантазирање, и то је двојно певање, тај удвојени глас „сувог зулума” и „ледене, мртве слободе” парадокс Кочићеве апотеозе. Кочићеве приче, пише Коњевић, живе од опонашања конвенција нашег епског песништва, које исмева, и то тако што за тим песништвом чезне већ у трену кад га исмејава. Симеун је у непрекидном, макар и ракијском заносу, па је видљивија потреба приповедача да измишља него да му до краја верујемо. Овде се прича опире ропској стварности; прича је чин непристајања. Симеун живи пијући и причом опијајући своје слушаоце који су жедни његове горке шале и његовог зулума, јер их сјећа шта су били, и соколи да ће, макар у причи и маштарији, опет бити.

И најзад, широки и дубоки слојеви културног наслеђа које је Вук Стефановић Караџић историјски осветлио целокупним својим подвигом, у Андрићевим романима и причама имају такво просветљење да помало личе „на коначно завештање једне богате баштине”.

Та је културна и језичка баштина изложена језичком и људском вавилону, свакојаким ироничним сновиђењима, али се у Андрићевим координатама нигде не губи компас и нигде не очекује да сунце изађе на западу. Сраслост са својим источницима залог је и Андрићевог складног израза. Легендама и предањима Андрић је размакнуо временске и просторне границе да би у његовој имагинативној творевини „појединачне судбине добиле историјски статус и људски значај”. Зато су Андрићеве речи „стварне и строге лозинке по којима га читаоци познају као сведока”. Ту је, можда, и одгонетка Андрићевог парадокса: што локалније, тим универзалније. Носталгична кад и иронична, Андрићева машта шестари око путева балканске историје и скрозира просторне и временске наслаге историје и легенде слажући их у јединствен палимпсест постојаних мржњи и краткотрајних љубави којима су његови ликови безнадежно отровани. Андрићева фолклорна стилистика „буди мртве или тек уснуле метафоре језика”, она је глас исконске људске жеље да се завара крвник и продужи илузија живота и трајања. Ваљало би читав рад написати о томе шта и како из наше усмености Андрић цитира, каквим сјајем сјајкају ти утуљени драгуљи када их Андрић осветли. Андрићева митопејска снага огледа се „у ироничном призивању древних епских мотива и стихова”, у начину како их упошљава и приземљује. Андрић је заокружио и доврхунио историјски најзначајнију матицу српске културе, у његовој синтакси и семантици смирно се и канонизовао наш књижевни језик и стил, његове су складне творевине заиста класично завештање једне богате баштине.

„У поглављу „Музикални фолклористи у српској поезији 20. века” Коњевић је одјеке разних облика усмене књижевности налазио у поезији Лазе Костића, Милана Ракића, Момчила Настасијевића, Бранка Миљковића, Васка Попе, Матије Бећковића, Ђорђа Сладоја и још понеког. Између Миљковићевог стиха „Под празним небом плачу соколари” и сродне Јејтсове слике „Соко не може да чује соколара” исписан је узбудљив српски песнички роман о очинству и синству, о умешности наследовања. И ту би ово слово похвале сачињено углавном од парафраза и цитата из Коњевићеве књиге могло и да се заврши.

Чим изговорите *Вјечна зубља*, и додате *вјечне помрчине*, знаћете о чему је реч.

Рајко Петров Ного

UDC 821.163.41-4

„ВЈЕЧНА ЗУБЉА ВЈЕЧНЕ ПОМРЧИНЕ”

Језик има неку своју посебну осетљивост: на лаж, као лакмус, поцрвени или поплави, истину лако носи, у комедији се смешка, смеје или подсмева, у трагедији може да проплаче или, пак, да нађе своју катарзу, неко озарење с ону страну онога што се саопштава, говори или збива. Стога се можда лажи и истине, комедије и трагедије једног времена нигде не огледају тако бистро и дубоко као у вербалном уметничком исказу: нема лирике која би могла изнети лажно треперење људског срца; нема те рефлексивне форме која би могла живети од обмана; еп и роман ће лакше изневерити пишчеву намеру него слагати; драма не може живети од сукоба који не постоје.

Посебно је то занимљиво у уметности речи оних народа који дуго нису имали, или су имали па изгубили, урбане центре своје писмености и културе. У тој ситуацији властити културни идентитет постаје питање памћења, односно не само асимилације свега онога што му културе у контакту могу понудити, него и очувања основних облика властите културе, „не-културе” и „анти-културе” у језику. У томе можда лежи крајња занимљивост вековног односа усмене и писане речи, игре памћења, заборава и преправљања старог вербалног руха у новим заокружењима. Тако језик помаже човеку да изиђе из провинцијализма своје савремености и успостави свој однос према другим временима, њиховим културним кодовима и историјским искуствима.

Јер и када све изневери, када се и сам уметник нађе на рубу намети, уметнички језик је залог опстанка или макар коликог-толиког трајања — управо зато што се не може намагарчити, језик се не може ни лако изиграти. А то је очигледно на неким врховима српске и хрватске књижевности од ренесансних времена и Хекторовићевих певача, преко Вукових гуслара и казивача, Његоша и Мажуранића, Радичевића и Домановића, Змаја, Кочића и Динка Шимуновића, до Крлеже и Андрића, Момчила Настасијевића, Васка Попе, Матије Бећковића, Рајка Петрова Нога и толиких других. Разуме се, није сва хрватска и српска књижевност у том кругу, али од средњег века до наших дана глас усмене књижевности у балканским, као и у многим другим просторима, често и раскошно обликује и слова писане речи. Тако је усмена књижевност, грубо и широко гледано, добила не само код нас ону улогу и доживела ону судбину, коју су грчка и римска антика имале у европској ренесансној и пост-ренесансној литератури.

У оба случаја у питању је парадоксална опчињеност неким „примитивним”, елементарним изражајним, осећајним и мисаоним формама, а у исти мах реч је и о изворима мотива, тема, етичких претпоставки и успостављања митских, оноземаљских хоризоната у посматрању овоземаљских, буквалних збивања. А како је у књижевности опсена, заправо снага опсене, суштаствено својство и одлика, на њеним врховима често се суочавамо са трагичким индивидуалним доживљајем историје, баченим међу живе сабласти колективног изражајног духа. Укратко, језик је, као што је Пастернак приметио, крајње уточиште смисла и лепоте; носећи их вековима као сан о моралној могућности човека и одређене људске заједнице, упркос ономе што се збива у стварности, језик неминовно показује суштински смисао и моралну природу тог збивања. И када Јевросима преклиње свог сина Марка, јединог у мајке, да не говори криво, „ни по бабу ни по стричевима”, њене речи су побуна против онога што бива и како бива, као што је и Маркова појава „по други пут међу Србима” и слика онога што се у том свету збива и сан о неком другачијем светском поретку.

Светозар Коњевић

UDC 821.163.41-13.09.318(049.3)
821.163.41-95

СТАЗЕ, ЛИЦА И ПУТЕВИ УСМЕНЕ ЕПИКЕ

(белешка уз књигу Бошка Сувајџића *Јунаци и маске*, тумачења српске усмене епике, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2005, 331 стр.)

У изврсној „Библиотеци књижевност и језик" Друштва за српски језик и књижевност Србије објављена је књига доц. др Бошка Сувајџића, посвећена оној области усменог стваралаштва чије су вредности (хваљене и оспораване, занемариване и злоупотребљаване) вишеструко утиснуте у судбину, књижевност, културу и науку српског народа. Повезана са ширим друштвено-историјским токовима, епска поезија је изграђивала сопствене законитости, досезала до естетског савршенства, преплитала се са другим усменим облицима и писаном речи. Стихови „јуначких пјесама" откривали су и суптилне лирске вибрације, своја најдубља изворишта и дотицаје са традицијом суседа. У таквом богатству рађале су се инспирације књижевника, отварале су се многобројне могућности научних приступа, а резултате тих токова и сопствених читања и тумачења др Бошко Сувајџић објединио је инспиративним насловом. Иако је књига *Јунаци и маске* мозаичног склопа, изложене анализе, број, распоред и однос одабраних студија, у савршеној, симетричној композицији, успоставили су занимљиву, компактну целину.

Уводна расправа о формули у усменој епици показала се као особен теоријски пролог. Сувајџић је извео синтезу досадашњих проучавања битног сегмента епских спевавања, указујући не само на утицаје Пери-Лордове теорије у различитим научним срединама, него и на широк распон формулативности, од „речи" и „групе речи" или комплекса фигура до композиционих схема и слојевитости фонда традиције. Тиме је аутор назначио и токове сопствених истраживања, определивши се за Шмаусово поимање динамичног принципа усменог стваралаштва.

Прво поглавље (*Јунак у епском моделу*) чини збир од пет студија, заснованих на анализама појединачних варијаната („Бановић Страхиња", „Попевка од Свилојевића", „Орање Марка Краљевића", „Свети Саво", „Почетак буне против дахија"). Захватајући морфологију једне песме, сагледавајући стабилност/променљивост модела, задирући у сфере књижевне археологије или питања стила, Сувајџић је издвојио не само разноврсност најчешћих могућности читања, него је указивао на сложену природу усменог „текста" и низ поетичких законитости народне епике. И овом приликом Милијина варијанта о удесу витеза задобила је, с правом, почасно место, али је аутор применио несвакидашња полазишта анализе. За разлику од свих досадашњих проучавалаца (Б. Поповић, Р. Меденица, Ј. Перетић, В. Матић, Н. Љубинковић), Сувајџић је, провокативно, епски свет положио у координате жанра који му је по свим компонентама најудаљенији. Послужио се, притом, Проповим приступом бајци, пратећи поступке низања одређених функција и њихово груписање према успостављеном делокругу. Не

занемарујући ни особености епских законитости ни слојевитост традиције, аутор је аргументовано осветлио комплексну природу поетске граматике усмених облика, флуидност њихових граница, стабилност и динамику сегмената који учествују у механизмима естетике истоветности и спонтаности уметничке импровизације. Истовремено је овом студијом назначио једно од сопствених истраживачких простора. Иначе недовољно истражени елементи морфологије епске песме помаљаће се у склопу наредних Сувајџићевих анализа, успостављајући ненаметљиву теоријску окосницу књиге и њен идеалан (двоструки) оквир све до морфолошко-типолошког разврставања епских јунака.

Друга по реду студија посвећена је старом запису, око чијег бележења и објављивања може да се исплете засебан роман. „Попевка о Свилојевићу", посматрана у најширем комплексу балканске баштине, показала се као идеалан „текст" који потврђује дуговекост модела и многобројне могућности реализације сижејног склопа. Издвојивши стабилне сегменте обрасца, Сувајџић је пратио рачвање подтипова, њихово укључивање у епско-историјске наносе епике и спрегу са другим интернационалним мотивима (три добра јунака; избор смрти; ослобађање из тамнице). И у овом прилогу, као и у прикладним шематским приказима уз остале студије, економично су графички представљени супротни процеси трајања модела (наративно развијање/редуковање сегмената). Управо табела о номенклатури и функцији јунака укључује се у аргументацију морфолошког приступа категорији епских ликова.

Сагледавање изворишта песничких слика и мотива привидно је сузило проблем на ишчитавање само једне песме о Марковом орању, али је овај популарни сиже посматран у свеукупној песничкој ризници народа са јужнословенских простора, захватајући периоде од 18. до 20. века. Разложивши композиционе сегменте, аутор се задржао на оквирној позицији разговора са мајком. Посматрао је, притом, у дијахроној и синхроној равни, модификацију оквира, однос уводних и завршних формула, да би посебну пажњу посветио обредно-сакралним компонентама и специфичној стилизацији мегдана. Тиме је Сувајџић савршено предочио комплексну природу усмене варијанте, у којој се пресецају различити седименти традиције, локални колорит тренутка у којем песма настаје, афинитет средине и даровитост певача.

Феномен уметничког „текста" у усменој култури и комуникацији предочен је и на нивоу функционисања појединих фигура, при чему се аутор определио за песме које успостављају особене маркере српске усмене епике. Поредећи удео каталога у епском виђењу два певача („Свети Сава", „Опет Свети Сава" из Вукове збирке), а затим композициони и семантички потенцијал паралелизма у једној песми („Почетак буне против дахија"), аутор се позабавио изражајним нивоима формулативности. Сагледавање функционисања фигура дискретно је приближило варијанте из старијег и новијег репертоара једног певача (Филипа Вишњића), чиме је ненаметљиво, али тим ефикасније, назначена суптилност усклађивања колективне и индивидуалне компоненте усменог стварања.

Мада је насловима студија обухваћених првим блоком књиге издвојио појединачне записе, Сувајџић је знатно проширио и обогатио уобичајене анализе епских песама. Захваљујући широком компаративном пресеку кроз јужнословенску грађу, познавању обимне научне литературе и несумњивом разумевању уметничког текста, аутор је помоћу појединачних реализација знаних и непознатих певача склапао теоријски утемељено тумачење основних законитости епског песништва. Свака од ових пет студија језгро је сегмената поетике, било да се ради о структури „текста", појму варијанте, конструктивним елементима модела и могућностима реализације сижеа, или су анализе назначиле путеве досезања до „праваријанте", динамичну природу формула и фигура, њихов структурно-се-

мантички потенцијал у комплексу традиције или у тренутном надахнућу даровитог стваралоца.

Други сегмент књиге (*Епски живот јунака*) остварио се применом другачијег угла тумачења епике. Уместо појединачног дела, у хоризонт истраживања постављени су процеси стилизације одређеног сегмента традиције или читаве поетске биографије. Онако како смрт може постати својеврстан предуслов епске славе, окосница физиономије јунака и ослонац његових разгранатих односа са другим ликовима, тако се овај блок студија отворио метафором смрти, развијеном посебно у бугарштицама. Но, мењајући приступ, Сувајџић није оставио по страни саму грађу, него је студиозно и систематично обухватао већи број варијаната. Задржавајући се на учесталој метафори из старих записа, указивао је на творачки потенцијал фигуре, њену архаичну подлогу и тананост прелива између епске песме и баладе. Из те перспективе истраживао је на великом броју јужнословенских текстова мотив и типологију смрти која није мимоишла ни епску фигуру Марка Краљевића. Загонетност ове епске славе посматрана је у Сувајџићевом тумачењу као сучељавање митске и фиктивне смрти, при чему се такође указивало и на архаичност подлоге и на динамику епских модела. Трећа студија наоко излази из оквира фолклористичке оријентације, али је управо низ сведених биографија овековечених на стећцима открио дуговекост различитих нивоа формулативности. Тако се, неосетно, успоставила не само веза међу студијама, него су се указали древни почеци песништва, процеси наслојавања целокупне традиције, нуклеуси песничких медаљона и епских система. Од визије виле на јелену, преко њеног кликовања до рељефа на надгробном камену, смрт и живот епских јунака стилизовани су по законитостима песничког језика, добијајући непрекидно и спољашње подстицаје на размерним покрајинама Балкана.

Многобројни и динамични нивои епског система савршено су предочени обимном студијом о Старини Новаку. Објединивши разнородне изворе и досадашња истраживања ове (друге) велике загонетке усменог памћења, Сувајџић је сагледавао лик чувеног харамбаше на примерима поезије јужнословенских народа. Уз указивање на комплексност повезивања историје и „јуначких" песама, издвојени су стабилни елементи биографске конструкције (излазак у гору; окупљање и састав дружине; епски атрибути; детињство; породични односи; веза са вилом; женидба; преоблачење; мегдани и бојеви; старост и смрт). Напоредо са тим формулативно-општим планом епског „житија", анализирани су процеси индивидуализације својствене епској техници и поступци нијансирања портрета у зависности од времена и простора кроз који се шири епска слава.

Крупни план истраживања појединачне епске судбине (Марко, Новак) или одређеног стилског поступка (смрт — метафора смрти) замењен је у студији о типовима епских јунака покушајем систематизације која би обухватила целокупно епско песништво. Прву класификацију је, у основи, извео још Вук Караџић, својим хронолошким издвајањем три велике епохе („до пропасти царства и господства српског" — „старија времена", „средња" и „новија" времена). Тематске целине унутар ових периода такође су прихватане не само у науци 19. века, него и у каснијим приступима. Петар Бакотић је, на пример, у својој деоби целокупне народне књижевности разликовао епске јунаке као учеснике „херојског" и „витешког" света. Појединачне студије више су биле усмерене на национална обележја епских система (А. Шмаус; Б. Н. Путилов; М. Стојановић) или на целину одређених епских биографија (М. Клеут; Љ. Пешикан-Љуштановић). Сведену типологију српске епике изложио је на преласку векова Ј. Деретић, ослањајући се суштински на Вуково разврставање грађе, комбиновано Шмаусовим приступом (витешка или феудална; одметничка или хајдучка; граничарска и ослободилачка епика). Полазећи од ових резултата, ширих истраживања фолклориста и теоре-

тичара књижевности, али и у складу са испитаним епским корпусом, Сувајџић је понудио типологију епских јунака начињену према најфреквентнијим сижејним моделима и функцијама које лик у њима обавља. Наводећи поступке карактеризације епских јунака по којима они из општег фонда типских својстава добијају сопствену физиономију, Сувајџић је разликовао особене епске делокруге, које је одредио појмом „маске". Почев од најопштије перспективе елементарних опозиција на којима почива фолкорна култура, типологија је изведена у садејству функција, сижеа и епског жанра, са једне стране и номенклатуре, атрибуције и мотивације битне за делање и разумевање епских јунака. На основу тих упоришта, мање-више детаљно је образложена свака од осам „маски": владара, хероја, витеза, зооморфна, демонска, соларна, лажна, аполонска и маска андрогина. Свака „маска" доведена је у везу са примарном улогом у фабуларној матрици.

Поетски формулисани наслови студија у другом одељку сигнализирали су разнолике процесе који се одвијају у епском систему, од појединих сегмената епских биографија, преко динамике преплитања усмених родова и врста, до сложених односа између архаичних седимената, историјских честица, дотицаја различитих култура и поетске стилизације. Зато се у савршеној структурној организацији ове драгоцене књиге закључном студијом епика умесно поставила у најшири комплекс традиције. Показујући поетско садејство оформљених система епске песме и историјског предања, аутор се није усмерио само на питања форме, него је указао и на удео типа дистанце, „етнокултурних функција" и особеног погледа на свет, својственог трајању целокупне традиције и појединих њених сегмената. Добрим делом поткрепио је ова размишљања сведочанствима културних посленика свих времена, који нису остали равнодушни према умотворинама народа, било да су их бележили, били њима инспирисани или су их изучавали према одређеним методолошким поставкама. Други ток у аргументацији успостављен је пресеком кроз путописне белешке, на чијим страницама су остајали својеврсни документи о оформљености и условима трајања епских песама и предања. Из такве подлоге и корпуса сачуване грађе Сувајџић је поново назначио упечатљиве портрете српских краљева, царева, мученика, отпадника и одметника, надахнуто повезујући сведочења средњевековних писаца, архивске документе и поетске путеве умирања и рађања епске славе.

Ма како се чиниле међусобно независне, дванаест студија доц. др Бошка Сувајџића обухватиле су најбитније компоненте стварања и трајања епске поезије српског народа. У широком распону од најстаријих записа преко антологија и рукописа Вука Караџића, до грађе коју су дуж Балканског полуострва бележили његови сарадници и следбеници, анализиране епске биографије, стихови и фигуре сачинили су сигурне темеље теоријских закључака и запажања. Јасно и прегледно писана, ова књига је и поуздан пресек кроз научну литературу не само из области фолклора, него целокупне науке о књижевности и њој сродних дисциплина, о чему сведоче исцрпне напомене у тексту, спискови скраћеница и приложени индекси. Но, на првом месту, *Јунаци и маске* др Бошка Сувајџића осветљавају поетичке законитости усмене епике, акрибично, поуздано, на врхунском академском нивоу. Управо ти квалитети чине је вишеструко значајном у нашој средини. Сувајџићева књига представља подстицај и изазов даљим научним истраживањима, али је изузетно штиво за широк круг читалаца. На овим страницама могуће је сагледавати путеве развоја и сложеност епских портрета, универзалне вредности песништва, које је испреплетено са традицијом и историјом српског народа, а истовремено припада културној баштини света.

Снежана Самарџија

UDC 398(411+415+420+429)„500/1500”(031)049.3

ЛЕКСИКОН СРЕДЊЕВЕКОВНОГ ФОЛКЛОРА

(*Medieval Folklore. A Guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*. Edited by Carl Lindhal, John McNamara, John Lindow, Oxford University Press 2002, XV+470 стр.)

Друго издање енциклопедијског лексикона средњевековног фолклора, које су уредили Карл Линдал, Џон Мекнамара и Џон Линдоу, представља обухватну компилацију европских културних традиција намењену подједнако почетницима у академским студијама медиевистике и фолклора и стручњацима у овим дисциплинама. У поређењу са првим издањем у два тома (под насловом: *Medieval Folklore: An Encyclopedia of Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs*, ABC-CLIO, Inc. 2000, 1135 стр.), садржина у другом издању није мењана, али су изостале илустрације и библиографија. Свесни да ни један од ранијих историјских периода није јасније присутан у данашњици од раздобља средњег века, уредници су желели да захвате дубље од популарних интерпретација средњевековних појмова и личности у савременим романима, филмовима и романтичним операма, тзв. послесредњевековним стереотипима. Циљ им је био да прикажу средњевековни дух у његовом властитом времену онако како се испољавао кроз разне народне културе средњевековне Европе.

Да би се што потпуније реконструисао свет европског средњег века, сакупљени су чланци о врло разноврсним темама и личностима. У географском погледу оквири су ипак сужени. Имајући у виду да се обраћају пре свега читалачкој публици енглеског говорног подручја, уредници су се усредсредили пре свега на средњевековну културу Енглеске, Ирске, Шкотске и Велса. Мање детаљно су приказане културе које су снажније утицале на британску и ирску — а то су француска, западногерманска и скандинавска. Површније су обрађене остале утицајне европске народне културе: арапско-исламска, балтичка, источнословенска, угро-финска, хиспанска, италијанска и јеврејска. Изван опсега проучавања остале су афричке, источноазијске и јужноазијске фолклорне традиције.

Када је реч о временским оквирима, обухваћен је период од 500. до 1500. године наше ере. Има мало одредница које прекорачују ове границе, нпр. свети Петар, свети Августин, угарски покољ Бургундијаца, односно разне вести и спомени из 16. века којима се обогаћује знање о појединим културним регијама.

Ограђујући се од претензија на целовитост, уредници су ограничили број одредница о средњевековним светитељима и краљевима. Појединачни чланци за неке опште категорије су изостали, али је то надокнађено репрезентативним примерима, рецимо о неким дивљим и легендарним животињама (*Медвед, Вук, Вукодлак, Грифон, Једнорог*), док се о клерикалном фолклору у вези с неким другим животињама расправља у чланцима: *Бестијариј, Прича о животињама, Чудовишност, Гротескне фигуре* (*Gargoyles*).

У изради одредница (свака је потписана) учествовало је сто петнаест сарадника са разних европских и америчких универзитета и института. У предговору се каже да су писци замољени да уклоне „постмедијевалне наслаге и предрасуде” и да прикажу што је могуће вернију представу о фолклорном свету у средњем веку. Иако су одреднице првенствено дескриптивне и углавном без критичких закључака и спекулација, редактори су покушали да очувају јединство, индивидуалност и методологију сваког појединог чланка. Већина текстова даје прегледну и општу слику о теми. Обрађени су општи појмови, нпр.: *Легенда о краљу Артуру, Беовулф, Куга, Карневал, Песма о Роланду, Дворска љубав, Декамерон, Евхаристија, Змај, Грал, Витез, Крсташи, Медицина, Песма о Нибелунзима, Мошти, Бродови, Душе и духови, Зле очи, Иконографија, Мач, Турнир, Богородица, Валкире, Вампир, Извори и бунари, Вино, Вештичарење, Делија девојка* итд. Налазимо и

текстове о специјалним теоријским питањима, културном контексту и жанровима, нпр.: *Драма, Едска поезија, Егземплум, Басна, Библио, Фолклор, Бајка, Оквирна прича* (*Frame tale*), *Легенда, Снови и поезија снова, Погребни обичаји, Минстрел, Мотив, Мит, Имена лична, Имена места, Обичаји везани за исхрану, Новела, Усменост и писменост, Пословице, Романтичне повести, Загонетка, Руне и написи на рунама, Саге о Исланђанима, Култ светих, Шаманизам, Скатологија, Тотем, Путописна књижевност*. Чланак уобичајено садржи одређење и историјски преглед појма, жанра или теме, потом опис грађе и сижејне варијанте у разним традицијама.

Осим тога што се одреднице разликују у обиму и у начину презентације грађе, није увек довољно наглашено на основу којих извора је чланак написан, односно да ли су коришћени само средњевековни извори или и каснији извори из 19. и 20. века. Велика је штета што је у другом издању библиографија изостала, па је тиме употреба лексикона знатно ограничена. Могу се ставити замерке и на исцрпност и обухватност пописа извора и литературе у првом издању.

Највећи недостатак овог енциклопедијског приручника је схватање граница европске традиције. Из књиге су искључене не само балканске, јужнословенске и западнословенске традиције, него и неке западноевропске, нпр. холандска и аустријска. Уз то, византијско наслеђе готово се не спомиње. Намеће се утисак да преовлађује представа средњевековног фолклора западног, латинског типа, у својим регионалним варијантама. Свакако да би *Средњевековни фолклор* био много кориснији и обухватнији да су и ове области обухваћене истраживањем.

Са методолошког становишта, недостаци овог лексикона делимично се могу теоријски уопштити. Помени и записи о постојању фолклорне традиције су ретки у средњем веку, па истраживачи морају да се ослоне на оно што је сачувано посредством писане традиције или кроз облике материјалне културе и уметности. Отуда је научно проучавање често упућено на реконструкцију више или мање индивидуалних доживљаја савременика и сведока из каснијих епоха.

Упркос поменутим ограничењима, овај енциклопедијски лексикон је користан, прегледан и информативан. Садржи добар општи регистар, као и два тематска регистра. У првом су пописани приповедни сижеи према Арне-Томпсоновом *Индексу мотива* (A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Folklore Fellows Communications 184, Helsinki 1961), а у другом је дат преглед фолклорних мотива који се помињу у књизи, такође према Арне-Томпсоновом систему класификације. Превод ове књиге на српски језик обогатио би опште знање о средњевековном фолклору западноевропских традиција и открио сличности на тематском и ширем културном плану у односу на нашу усмену традицију.

Соња Петровић

UDC 821.163.41-32:398(049.3)
821.163-41-34:398(049.3)
821.163.41-95

ЧАР ПРИПОВЕДАЊА

(Снежана Марковић, *Приповетке и предања из Левча. Новији записи*, Центар за научна испитивања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу — Чигоја штампа, Крагујевац — Београд 2004, 313 стр.)

Књига *Приповетке и предања из Левча. Новији записи* резултат је двогодишњег сакупљачког рада и сложеног теренског истраживања, које је на подручју

Левча од 2000. до 2002. спровела ауторка Снежана Марковић. Ова збирка, дакле, отвара непосредни увид у живот и нестајање усмене књижевности крајем 20. и самим почетком 21. века и већ то би било довољно да побуди радозналост читалаца, оних који се баве усменом књижевношћу, али и оних који су заокупљени феноменом приповедања и приче уопште.

По простору сакупљања, сакупљеној грађи, њеној систематизацији, класификацији, анализи и уклапању у контекст пређашњих бележења, по подацима о казивачима и увидима које отвара — ова књига је узорит пример добро утемељеног, прецизног, доследно спроведеног и презентованог истраживања једног од најинтригантнијих феномена нашег времена. Она непосредно сведочи о истрајавању усменог стварања до данашњих дана, али и о суштинским менама кроз које оно пролази. По овоме књига Снежане Марковић представља добродошао наставак и примену оних теоријских закључака до којих је, истражујући приповетке и предања из лесковачког краја сабрана у другој половини 20. века, дошла Нада Милошевић-Ђорђевић.[1] Тако се и у *Приповеткама и предањима из Левча* показују промене кроз које у свом дугом трајању пролази жанровски систем усмене књижевности, одступајући у сваком појединoм тексту од жанра схваћеног као „идеални модел", али и прилагођавајући се моделу у динамичној тежњи да се, истовремено, остане веран традиционалној форми и да се од ње одступи.

Поделивши целину записа (70 приповедака и 272 предања и легенде) на уопштене, али довољно прецизне категорије — *Приповетке* и *Предања и легенде* и избегавши да изричито спроведе детаљнију класификацију унутар ових група (она је, притом, довољно јасно оцртана распоредом текстова унутар обеју целина) — Снежана Марковић омогућава јасније сагледавање особеног жанровског синкретизма конкретних текстова и специфичног претапања између појединих врста. Тако се, на пример, у приповеци насловљеној *Стари пас* (бр. 7, казивачица Мирјана Миловановић) прича о животињама (млади пси се спремају да пусте вукове у кућу да би се домогли меса, а стари пас то спречава) препознаје као осамостаљена епизода бајке *Немушти језик*,[2] која се, уз то, завршном поентом — „То ти је како стари чувају кућу" — приближава басни, док се бајка о змији младожењи (бр. 18, казивала Радосава Милошевић) преплиће са демонолошким предањем о рођењу змајевитог детета.

Време бележења оставило је печат и у особеном преплету усменог приповедања и елемената традиционалне културе која у њему истрајава са утицајима писане књижевности и свешћу приповедача о могућој „заосталости" властитих прича и веровања. Тако се у бајци о Пепељуги (бр. 10, казивала Живадинка Јелић) сустиже истрајавање архаичних мотива, попут хаљине од мишје коже или сахрањивања под прагом, са наглашеном потребом да се у реалистичком маниру објасне и мотивишу поступци јунакиње: „Њојни отидну кући, ал' она није видела кад су отишли, измакли. Она за њима, па трчала и изгуби папучу с ноге". Још необичнији преплет усменог и писаног слути се у другој варијанти бајке о Пепељуги насловљеној *Црвенперка и Златана* (бр. 12), коју је казивала иста приповедачица. Имена јунакиња, у потпуности прилагођена поетичким узусима усмене бајке по којима име означава битно својство онога ко га носи, идентична су именима ликова у Вукадиновићевој драмској бајци о Пепељуги, насталој између

---

[1] Нада Милошевић-Ђорђевић, *Континуитети и промене облика, Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, Поговор, Српски етнографски зборник САНУ, књ. 94, Српске народне умотворине, књ. 4, Београд 1988; такође: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Континуитети и промене облика*, у књизи *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2000, 68—110.

[2] *Српске народне приповијетке*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, Беч 1853, бр. 3.

два рата. Је ли то последица непосредног утицаја драме (или представе) на приповедачицу, или је, пак, реч о раније неуоченом Вукадиновићевом преузимању елемената усмене приповетке, питање је на које, по свој прилици, није могуће одговорити поуздано.

Животно искуство модерног доба, иначе, вишеструко улази у приповедање. Тако трећи царев син, у бајци *Златна јабука и девет лабудица* (бр. 21, опет приповедачице Живадинке Јелић), који је „мало закрцао", разбија сан читајући „књигу, старинску": „Све што чита — ништа не мож да замти. Како поч'о мало да се љути, тако разбије му се тај сан". Веровање у клетву и казну која је прати истрајава и у модерном добу, али се оне, у складу са убрзаним ритмом живота и саме убрзавају: „Сад је Бог само мало бржи (...) Некад се чекало да се на деветом колену испољи казна, али је смањено на треће, убрзано..." (бр. 116, казивао Душан Петровић).

Динамика остварена између веровања у оностранo, које истрајава у предањима, и јасне свести приповедача да то веровање противречи духу времена у којем живе, боји предања особеном снажном сугестивношћу, којој битно доприноси и конкретизација општих представа у властитом искуству и доживљају. Етиолошко предање о настанку инсеката од тела але коју је убио свети Ђорђе, укршта се тако са сећањем казивачице о најезди инсеката од којих страдају говеда: „И после, ја сам била дете, то је тако отац ми причао и чувамо краве и носимо, запалимо у неко лонче старо неку 'артију стару или стару балегу. У мај месец наиђу бубе и излете и све кравама на сисе, а ми запалимо ту 'артију да иде дим и много краве биле излипцале" (бр. 80, казивала Мирјана Миловановић). Или се у предањима о рођењу и смрти змајчета древна матрица о табуираности змајевих белега на диморфном бићу, сугестивно споји са искуством о болу мајке која је изгубила дете, па жена којој је умрло змајевито дете чува његове пелене: „то је, каже, цела соба мирисала од они пелена. И она се разболела и умрла. Лепо од туге умрла" (бр. 174, казивала Милена Тасковић). Исти преплет митске приче, древних веровања и свакодневних представа о пожељном односу мајке и детета остварен је и у причи о одраслом змају који усред зиме доноси грожђе својој умирућој мајци: „Кад је ћала она да умре, на Светог Саву, каже, дош'о и донео ју грожђе са гиће. Кад су се, каже, поразбуђивали они други да виде њу, као шта ради, он је отиш'о на прозор, а грожђе је остало поред ње, више главе" (бр. 172, казивачица Милосија Тодосијевић).

Истрајност памћења обележила је и културно-историјска предања у којима се чува сећање на кнеза Лазара, Стефана Лазаревића, Николу Алтомановића, али се и овде суочавамо са веома особеним преобликовањима старе приче.

Чак у дванаест предања помиње се, рецимо, Јерина, „жена Ђурђа Бранковића", увек као градитељка средњевековних градова. Јерини се, у складу са представама усмене традиције, и овде приписују фантастични градитељски подухвати. Она је, тако, „све на платно пренесивала материјал" (бр. 123, казивала Бранка Ђурђевић), натеривала градитеље да „из руке у руку" преносе камен, или су, чак, „ћурке морале да вучу и преносе" (бр. 216, казивала Јованка Илић). Ипак, упркос истрајавању памћења о тегобама градње, у свим овим предањима изостаје један суштински детаљ. У причама Левчана деспотица Јерина се више не назива Проклетом него Силном, или се, само у једном случају, именује неутрално, само Јерина. Једини који прича о Проклетој Јерини је Милосав Јанићијевић, образовани казивач и сакупљач предања, који је из читалачког искуства могао преузети традиционалну атрибуцију деспотице.

Наравно, остаје отворено питање како ову промену имена треба тумачити: као доказ да је древној градитељки коначно опроштен уложени напор и да се сад види само оно што је изграђено и што се доживљава као доказ некадашње моћи

и величине, или је Силна ипак само други пол онога Проклета, по оној логици по којој је свака велика моћ, све до божје — опасна. Најзад, што је најинтересантнији аспект овог померања, можда културно-историјско предање о деспотици Јерини, као историјској личности, полако прераста у демонолошко казивање о џиновској градитељки, која копа лагуме (бр. 235, казивао Божин Ивановић), или, према казивању истог приповедача, баца камену плочу „од Белеге... до на град" (бр. 234), или камењем за градњу убија свог неверног зета (бр. 250). Било како било, збирка Снежане Марковић показује да се усмена прича мења, истрајавајући у свим тим променама.

Збирка је опремљена и детаљним „рачуном од приповедака" (*Приповетке и предања по казивачима*), који, поред нужног одавања признања преносиоцима и чуварима ове традиције, отвара и неке специфичне увиде. Тако се, погледамо ли списак приповедача по жанровима, Вукова подела на мушке и женске приповетке може показати у новом светлу, не више као мање-више механичко преношење поделе песама, него, можда, и као подела унеколико заснована на непосредном искуству о животу усмене приче. Мушких казивача је нешто више него женских (45 према 34), али дистрибуција приповедача када је реч о различитим жанровима не прати у потпуности овај однос (57% мушкараца према 43% жена). Тако приче о животињама и басне подједнако (4 према 4) казују мушкарци и жене, а исто важи за новеле, легендарне и шаљиве приповетке и анегдоте (14 казивачица, 14 казивача), док је дистрибуција казивача предања према полу готово идентична оној која важи за целину збирке (58% мушких казивача према 42% жена). Међутим, када је реч о бајкама, долази до потенцијално значајног одступања. Од 34 бајке у збирци Снежане Марковић 28 су казивале жене, а 6 мушкарци. Предоминација мушких казивача када је о предањима реч повезана је, чини се, пре свега са превагом културно-историјских предања, док већину предања везаних за приватни, кућни домен казују жене. Рецимо, од седам предања о рођењу змајчета чак шест су казивале жене, а и мушкарац-казивач (предање бр. 169, Живадин Вуловић) наглашава да је причу о змајчету чуо од своје мајке. (Када је реч о виђењу змаја ван простора куће, дистрибуција женских и мушких приповедача је равномерна — по четворо.) Иако би озбиљно заснивање претпоставке о могућим женским и мушким тематским и жанровским доменима приповедања свакако тражило знатно шире и озбиљније истраживање, ово је провокативан домен испитивања који отварају тек атрибуиране, углавном новије збирке, попут ове из Левча.

Поред пописа приповедака и предања по казивачима, књига садржи и сажете биографије казивача (*Казивачи*), које се крећу од основних података о старости, месту рођења и занимању, до развијенијих описа, превасходно везаних за однос према приповедању, изворе из којих се приче преузимају, укус, склоност према одређеним темама или жанровима и приповедачки манир. Сви ови текстови обликовани су са наглашеном топлином и наклоношћу и уносе у домен научне апаратуре особену фину литерарност и сугестиваност, успостављајући, истовремено, веома значајну везу између приповедача и приче, чиме се отвара драгоцен увид у специфични однос надиндивидуалног, формулативног језика усмене приповетке и приповедачевог индивидуалног искуства. Дечак-приповедач Александар Милановић (рођен 1992, у време сабирања збирке ученик четвртог разреда основне школе) у варијанту бајке *Мађеха и пасторка* (бр. 27) уноси особено дечије искуство и виђење света у којем је мајка извор сваког давања. Тако мађехина кћи одбија да дâ хлеба животињама у воденици речима: „Иди код твоје мајке, па нек ти она да!"

Поговор *Усмено приповедачко наслеђе Левча* (стр. 255—298) прецизно сабира и систематизује ауторкине закључке. Она полази од прецизног географског и

историјског ситуирања простора на којем је збирка настала, од првих помена, преко бурних историјских мена, датих кроз описе ратних „запустенија" и поновних насељавања Левча и кроз демографска кретања на његовој територији, до доба у којем је збирка сакупљана, које се, по свему судећи, јавља као доба коначног опустошења у којем су „негативан наталитет и интензивни одлазак младих људи учинили [су] да се становништво (...) не само бројчано смањи већ и да изгуби подмладак" (стр. 261).

Следи разматрање усменог стваралаштва на овом подручју, које ауторка сагледава с обзиром на „два битна обележја овог терена: имигративност и очуваност традиције" (стр. 261). Даље она указује на унеколико противречан живот усменокњижевне традиције са овог простора, обележен истрајавањем и памћењем (овоме је, сматра она, допринела релативна географска изолованост и „изражена жеља да се традиција очува"), али и убрзаним губљењем традицијске културе и усменог стваралаштва. Ауторка наглашава и изузетан значај који за прави живот усмене приче има очување породице и комуникације унутар ње: „...Појавни, стварни живот приповедака и предања постоји само у оним породицама у којима су млади, са својом децом, остали са родитељима, односно у којима живе три генерације."

Разматрајући садржину приповедака, Снежана Марковић указује на особени преплет архаичних представа и веровања и савремених животних искустава и схватања посредованих мас-медијима и савременим видовима комуникације. Као део тог укрштаја она разматра особену жанровску синкретичност, која се нарочито јавља код „изразито асоцијативних казивача" (стр. 265), и мешавину традиционалних образаца приповедања и приближавања језику и стилу писане књижевности.

Као основне одлике прикупљене приповедне грађе Снежана Марковић издваја: „сажетост облика, прожимање врста и потребу да се оне врсте код којих се фантастика подразумева као основни елеменат, учине што реалистичнијим" (стр. 267), потребу да се психолошки мотивишу поступци јунака, да се они учине „мање типовима, а више људима" (стр. 269), те тенденцију да се успоставе узрочно-последичне везе унутар оних прозних облика у којима та врста „реалистичке" мотивације примарно није постојала, чиме се уноси особена општа тежња ка реалистичности приповедања. Ауторка указује и на особене видове језичке актуелизације приповедака и форме приповедања: наглашено присуство дијалога, директних обраћања слушаоцу, приповедачевих коментара и сажимања приче, које се спроводи редуковањем композиционе схеме, изостављањем понављања, сажимањем описа... Она потом разматра поједине жанрове, указујући на промене које су се десиле у односу на познате традиционалне облике, на стално присутна жанровска прожимања и стилске особености појединих варијаната. Овде она успоставља и довољно прецизну и детаљну класификацију коју није формално спровела у самој збирци.

У књизи Снежане Марковић *Приповетке и предања из Левча* обједињавају се научно разматрање живота усмене прозе, којим се наставља значајан ток изучавања усмене књижевности већ озбиљно утемељен у српској култури, са приповеткама (и предањима) које, по својим естетским дометима и као жива слика чудесног људског умећа приповедања, могу привући знатно шири круг читалаца од оне стручне публике којој су првенствено намењене.

Љиљана Пешикан-Љуштановић

UDC 821.163.41-13.09:398(049.3)
821.112.2-991.09 Braun M. (049.3)
821.163.41-95

О БИТИ, ФОРМИ, ТЕМАМА И ОСТАЛИМ КЉУЧНИМ ПОЈМОВИМА НАШЕ ЕПИКЕ

Максимилијан Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Београд, Матица српска, Нови Сад 2004.

Студија Максимилијана Брауна о српскохрватској епици објављена је први пут 1961. године у Гетингену, а код нас се појавила недавно, и то у преводу нашег угледног германисте Томислава Бекића. Изашла је као четрнаеста књига по реду у едицији „Студије о Србима", чији је циљ да нашој јавности приближи радове страних слависта који се баве истраживањима српског језика, историје, књижевности и културе.

Студија је подељена у две веће целине. Први део је, као што се то већ у наслову истиче, посвећен разматрању *бити и форме јуначке песме*. Излагања о овим питањима Максимилијан Браун је поделио у шест краћих поглавља.

Прво од њих носи наслов *Основни појмови јуначког песништва* и у њему Браун износи своје претпоставке о томе да је епска традиција била развијена код свих Словена на Балкану, без обзира на језичке и националне границе. Међутим, није сачувана до новијег доба у свим пределима у једнакој мери, него су само предели око Динарских планина остали познати као подручје најразвијеније епике. Он овде даје и кратак преглед најранијих извора (књижевних дела и песмарица) у којима су забележене епске песме. У уводним поглављима Браун углавном информише читаоце који нису упознати са историјским и културним приликама на Балкану о неким основним појмовима из ових области, јер сматра да се развој српско-хрватске епике не може у потпуности схватити без података те врсте. Ту пре свега убраја начин функционисања патријархалног друштва и његово устројство, и притом се посебно (у другом поглављу) осврће на тзв. *јуначке форме живота*. Под овим појмом Браун подразумева специфично схватање јунаштва (херојски етос).

У наредним поглављима аутор се бави разматрањем поступка хиперболисања стварности у епској поезији. Он сматра да се овај поступак спроводи у две равни — идеолошкој, али и на плану спољне форме. Разматрања о првом нивоу хиперболизације Браун започиње указивањем на однос између историје и поезије, што је иначе питање којим се већ бавио у својим претходним радовима (нарочито у студији *Косово: битка на Косовопољу у историјском и епском предању*), и оно и у овом поглављу добија запажено место. Након тога покушава и да одгонетне у којој мери сам колектив (*епска заједница*) утиче на певача да примени тзв. поступак стилизације или улепшавања стварности, јер је, по Брауновом мишљењу, главни услов да јуначка песма буде прихваћена од стране колектива да и певач и слушалац морају да верују у истинитост онога што се казује. Овај се захтев, наравно, смањује уколико је већа временска и просторна удаљеност од догађаја који су опевани. Пошто је основни циљ јуначке епике приказ јуначког идеала живота, Браун закључује да се певач нарочито приликом избора ликова мора руководити потребама идеолошког хиперболисања. Због тога су ликови главних јунака углавном типизирани. То су најчешће јунаци који поседују натприродну, неукротиву телесну снагу, а истовремено су необузданог и помало колеричног темперамента и безобзирни када су у улози осветника или судије, али то им не смета да понекад буду и племенити, праведни и спремни да помогну (Марко Краљевић у српској епици, или Алија Ђерзелез код муслимана). Противник ова-

квог јунака (делије, како га Браун назива) по правилу је приказан као негативац, незграпне и горопадне појаве, сурови ратник са садистичким цртама (Муса Кесецијa) или звер у људском облику (муслимански јунак Куна Хасанага). Поред оваквих крајности Браун истиче и други тип — *мудрог јунака*, чије духовне способности (довитљивост, памет, лукавство, говорничке и дипломатске вештине) такође долазе у први план. Такви јунаци у улози противника у нашој епици углавном су *Лашини* (Дубровчани и Венецијанци) или Грци. Осим *мудрог јунака* овог типа, постоји у нашој јуначкој песми и тип *искусног јунака*. То је стари ратник, чије су главне особине мудрост и опрезност, а који се најчешће налази у улози саветодавца млађих ратника када ови доспеју у невољу (Старина Новак, Мустај-бег Лички). Поред њих појављује се понекад и тип *младог јунака*, али и *девојке-јунака*.

Осим идеолошког постоји и песничко хиперболисање на плану спољне форме, чији су саставни елементи језик, структура песме, ритам, начин извођења.

Када се бави разматрањем језика епике, Браун износи тачну тврдњу да је ијекавски изговор постао универзални „епски дијалекат", без обзира на то којим се изговором певачи иначе служе ван контекста извођења. Он такође указује и на богатство језичког фонда, и то нарочито када су у питању архаизми и провинцијализми, који се чувају у песми чак и када певачи не знају њихово право значење. Браун на крају прави јасну разлику између језика епске песме и говорног језика, истичући притом да је овај први „једна врста књижевног језика за аналфабете," али је управо он одиграо велику улогу приликом стварања модерног књижевног језика.

Структура и ритам извођења епског десетерца су по његовом схватању нарочито важни приликом проучавања, јер се „права епска песма не казује, него пева." Због тога се уобичајеном анализом записаног текста не може у потпуности стећи утисак о правој природи овог стиха и његовом говорном ритму и мелодији, који проистичу из начина акцентуације сваког певача понаособ. Браун сматра да је епски десетерац у пракси најчешће живахан и немиран стих, који у први мах може да делује недовршено, али и те „мане" често баш доприносе постизању драматичног ефекта.

Када је реч о музичком излагању или начину извођења Браун сматра да је певање уз гусле нека врста норме, мада понеки извођачи и рецитују, али када рецитовање постане доминантан поступак долази до постепене деградације и пропадања епике. Начин извођења песме може бити важно средство хиперболисања, јер „драмска спретност" самих певача, која се манифестује у мање или више успешној модулацији гласа, гестикулацији и мимици, наглашавању значајних речи и места у тексту песме доприноси утиску који песма оставља на слушаоце.

Дескрипција појединих детаља на јунацима (одеће или опреме јунака и сл.) или самих ликова и њихових карактеристика (лепота девојке или момка), необична, проширена поређења, понављања у служби ретардације радње или као средство истицања момената који су важни са становишта композиције дела, утврђени изрази (*шаблони*) и стајаћи епитети такође су средства помоћу којих се хиперболизује стварност у епској песми.

Када се бави промишљањем односа на релацији *певач—слушалац—околина*, Браун долази до закључка да добар певач не може бити свако и зато појединци који имају овај дар уживају велик углед у својој заједници. Указује и на чињеницу да се у пракси не може повући оштра граница између певача и песника јер је сваки извођач истовремено, бар у начелу, и стваралац песме. Притом се стваралаштво појављује у два вида: као креација потпуно нове, дотада непознате песме, или, што је чешће случај, као понављање већ познатих садржаја. У другом случа-

ју певач има потпуну слободу да према властитом нахођењу измени композицију песме тако што ће убацити неке нове детаље, а исто тако може да се понаша и на плану језичког израза и стилских средстава. Та оригиналност приликом интерпретације песме управо је оно што се највише цени као његово умеће. Међутим, то не значи да баш сваки певач има своју личну ноту и свој стил, нити свако извођење једног истог певача може увек бити на истом нивоу. Основни узрок томе је што се казивање јуначке песме одвија у облику импровизације.

У завршном поглављу првог дела своје студије Браун разматра процес развоја епске песме током наше историје. Он тим поводом износи претпоставку да је већ у раном средњем веку постојала нека врста јуначког спева, мада не постоје конкретна сведочанства о томе како је заиста изгледао и у којој мери је личио на јуначке песме које су нама данас познате. Он сматра да се једино може поуздано тврдити да је епска песма знатно старија од нама доступних најстаријих записа, јер се већ у њима предочава као готова, зрела творевина. Због тога Браун као време настанка епске песме означава крај 15. века. Као други доказ у прилог истинитости ове своје тврдње узима и садржај песама, који је заснован на догађајима из 14. и 15. века, док су старија раздобља наше историје много мање заступљена. Кључан историјски догађај који је довео до необичног замаха историјске свести било је турско освајање српских земаља и поводом тога Браун записује: „Нема много народа који у толикој мери живе у својој историји, који тако непосредно осећају своје историјско постојање и своју судбину, као Срби.” И та развијена историјска свест била је, по његовом мишљењу, пресудна за развој епског песништва. Међутим, у даљем излагању Браун прецизира да се најчешће ради о *трагичкој историјској свести*, каква је, на пример, створена око косовског мита. Поводом тога износи и занимљиву хипотезу о сродности по начину излагања (извођења) између епске песме и тужбалице (тужење за погинулим ратником).

Однос између историје и епске поезије анализира на примерима песама које припадају различитим историјским периодима, и притом цитира углавном неке битне ставове Матије Мурка о овом проблему, које је изнео у свом делу *Трагом српско-хрватске народне епике*.

На крају Браун закључује да, иако је веза поезије и историје несумњиво веома дубока, није увек лако тачно разлучити у којој мери је она увек и веродостојна.

Други део студије, чији наслов гласи *Песме и теме*, нешто је опширнији од првога и у њему се Браун бави проблемима настанка и склопа појединих песама, као и основним темама и мотивима наше епике.

У првом поглављу овог дела он уводи кључне појмове којима ће се бавити у наставку своје студије, а то су пре свега: *тема* (*основна идеја садржине, која слушаоцу треба да се предочи на разумљив начин*), *схема радње* (*формула на коју се своди ток радње, основна идеја од које се полази приликом уобличења радње као приповедачке целине*), *мотиви* (*градивни* делови садржаја сређени по схеми радње) и *мотивски ланац* (*оно што се обично назива фабула или садржај песме, односно мотиви узети заједно*). Браун долази до закључка да је број мотива у једној песми углавном константан и да не прелази цифру од пет до шест мотива. Притом тај број не зависи од дужине песме, односно дуже песме обично немају већи број мотива, него се углавном ради о томе да су они само опширније испричани. Сваки мотив се приликом извођења (певања или казивања) песме мора посебно уобличити, односно мора бити преточен у сликовита збивања и ситуације као и

цела тема. За нарочито омиљене и раширене теме уобличавају се типични мотивски ланци.

Друго поглавље под насловом *Склоп фонда песама* кључно је у овој студији, пошто у њему Браун објашњава окосницу своје теорије епског песништва. Наиме, на самом почетку он увиђа недостатке дотадашњих класификација епског песништва, које су углавном полазиле од Вукове поделе на историјске циклусе. Браун таквој класификацији највише замера што није спроведена по јединственим критеријумима и што се углавном заснива само на објективном (историјском) садржају песама. Уместо тога, сам предлаже другачије решење — класификацију према темама, која би се темељила на духовном садржају песама и његовим формалним уобличењима. Због тога главним полазиштем својих даљих истраживања сматра утврђивање основних тема епског песништва. У складу са том идејом Браун их дели на две велике групе: *пустоловне* и *трагичке* теме. У прву групу, по његовом мишљењу, спадају следеће основне теме: *победа над опасним противником*, *јунак као спасилац у невољи* и *верност и неверност*. Другој групи припадају само две — *јуначко држање у невољи и опасности* и *трагички заплет*. Свакој од ових пет *основних тема* посветио је по једно посебно поглавље у наставку студије, тако што је анализирао на који се начин оне конкретно уобличавају у типичне мотивске ланце. Као илустрација су му послужиле углавном епске песме из Вукових збирки (Државно издање), као и из *Хрватских народних пјесама* које је издала Матица хрватска.

У завршном поглављу, *Ка питању епизације*, Браун покушава да дође до одговора због чега једна тако богата епска традиција није на крају изнедрила прави еп, чак ни око догађаја за које је било довољно грађе. Када говори о томе, он превасходно мисли на песме из косовског циклуса.

Приликом писања ове студије Максимилијан Браун се посебно ослањао на истраживања својих претходника, пре свега других немачких слависта попут Герхарда Геземана и Алојза Шмауса. Међутим, приметно је и његово познавање радова истраживача са наших простора, од којих највише цитира Матију Мурка и Вука Караџића, али и Тому Маретића, Драгутина Костића, Радосава Меденицу, Богдана Поповића и др. Антрополошке и географске податке Браун најчешће преузима из дела Јована Цвијића и Владимира Дворниковића, док су му као извори етнографске грађе послужили углавном радови српских етнолога: Тихомира Ђорђевића, Јована Ердељановића, Стевана Дучића и Андрије Јовићевића. На основу увида у коришћену литературу намеће се закључак да је Брауново завидно познавање, не само наше епске поезије, него и целокупне духовне културе, логично проистекло из стрпљивог, дуготрајног проучавања свих наведених дисциплина.

У краћем али врло информативном поговору за ову студију Максимилијана Брауна Томислав Бекић читаоце упознаје са најзначајнијим подацима из живота и рада овог истакнутог немачког слависте. Говорећи о његовом доприносу изучавању наше народне књижевности, Бекић не заборавља да помене и Браунове славне претходнике и учитеље на том пољу — Герхарда Геземана и Алојза Шмауса, и притом истиче да су се поменути научници бавили истраживањем српског народног стваралаштва у директном контакту са њим, а Браун их је следио и у том погледу, јер је и сам у више наврата боравио у Србији и Босни и Херцеговини. Ова студија је, као и претходна о Косову, а такође и његови краћи радови које је објављивао махом у немачким стручним часописима, свакако плод тих блиских сусрета са нашим поднебљем и културом.

Јасмина Јокић

UDC 821.163.41-82.09(049.3)
821.163.41.09 Karadžić V. S. (049.3)
821.163.41-95

ЈЕДИНСТВЕНА ЛИЧНОСТ И КОМПЛЕКСНО ДЕЛО ВУКА СТЕФАНОВИЋА КАРАЏИЋА

Вук Стефановић Караџић, *Изабрана дела*, приредила Марија Клеут, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 2005.

У библиотеци „Европски класици (српски писци)" Издавачке књижарнице Зорана Стојановића објављена су *Изабрана дела* Вука Стефановића Караџића у избору и са предговором Марије Клеут.

На први поглед необавезан наслов предговора, *Подсетник — како читати Вука Караџића*, заправо је суштински добро одабран. Он је, с једне стране, сажет, али јасан и обухватан „подсетник" на Вуково разнородно и „до непрегледа" обимно дело, а, с друге стране, инструкција како том жанровски и проблемски хетерогеном и разуђеном делу приступити и, уједно, својеврсно образложење и објашњење оваквог приређивачевог избора.

Несумњива је, наиме, намера Марије Клеут да и предговором и избором текстова представи различите сегменте Вуковог културног деловања — филолог и језички реформатор, лексикограф, сакупљач и антологичар усменог стваралаштва, утемељивач књижевне критике, преводилац (*Новога завјета*), зачетник теорије усмене поезије и прозе, историограф, географ, етнограф — али и да укаже на испреплетеност и нераскидиву повезаност разноликих Вукових делатности и интересовања:

„Пажљивије и критичније анализе великог Вуковог утицаја на правце развоја српске књижевности показују да је својим објављивањем народних песама и прича више и пресудније утицао на песнике и приповедаче но својим књижевним рецензијама, а да је својим критиковањем сувремених писаца више утицао на успостављање књижевног (стандардног) језика но написима који припадају комплексима граматичких питања."

Текстови у овим *Изабраним делима* управо показују да се утемељивач модерног српског језика и модерне српске књижевности, без обзира на сву разуђеност његовог опуса, заправо бавио „једним и јединственим подручјем, народним животом српског и јужнословенских народа" (М. Клеут). На примеру Вукове *Друге рецензије српске* могу се илустровати сва комплексност и синтетичност Вуковог културног ангажовања и његово постојано интересовање за народни живот. Из поменуте рецензије види се да Вук ни у књижевнокритичким радовима није делио језичке и литерарне погрешке од огрешења о логику (недоследности у роману) и народне обичаје, што речито потврђује беспоштедна и иронично интонирана критика Видаковићевог описа свадбе на којој се исмевају домаћин и домаћица („...вежу домаћину руке наопако, објесе 'му пуно шише вїна о вратъ и наките га свакојаким цвијећем, као додолу, па га метну насред собе на стол и заповједе му да не смије ништа говорити; исто тако вежу и наките домаћицу, па је метну насред авлије на стол и заповједе јој да лаје на свакога који јој што проговори"):

„Овђе морамо казати да је Љубомир прави магарац и безобразна будала! Зар му је мало што бунца и лудује у другим стварима, које показују његову магарећу памет, него се маша и у *обичаје народне* и у *светињу*? (...) Сватови су српски најбезобразнији по Бачкој и по Србији, али Боже сачувај таково што и помислити, а камоли учинити од домаћина и од домаћице! (...) Овакову свадбу не-

ка чини Љубомир када стане женити Светозара, и г. В., ако му се допада, кад се сам узжени.”

Основни сегмент „јединственог подручја” којим се Вук бавио био је, несумњиво, језик. О њему је Вук, у различитој мери и на различите начине, мислио и писао од својих најранијих радова — од „Предсловија” *Малој простонародњој славеносерпској пјеснарици*, где је уочио одсуство језичких и ортографских правила у тадашњој српској књижевности и истакао потребу да се састави „серпска граматика и један словар” — до краја живота. На основу одабраних текстова у овом издању *Изабраних дела* стиче се увид у Вуково фасцинантно познавање готово свих наречја и говорних зона српског језика, али је, исто тако, углавном хронолошким распоредом текстова омогућен увид и у еволуцију Вукових идеја и погледа на језик и писмо и изградњу његовог ортографског и језичког система.

Необично владање језичком материјом може се илустровати Вуковим коментаром на текст Ј. С. Поповића *О србскимъ рѣчима предњимъ*, у којем поменути аутор издваја 16 вршачких провинцијализама. Вук најпре истиче да се о провинцијализмима може говорити тек пошто се успоставе језичка норма и стандардни књижевни језик, а онда показује да се добар број наведених речи не може сматрати искључиво одликама вршачког говора, пошто се оне срећу у источним крајевима Србије (*пализити, опализнути се*), у Србији „доље преко Мораве” (*тулуз, тулузина*; Вук, уз то, наводи и синониме ових речи из Јадра, Шумадије, Хрватске и Далмације), Смедереву (*обга*) и Срему (*вења*). И многи други Вукови текстови сведоче о изузетном познавању не само основног лексичког фонда, него и дијалектизама и фонетских, морфолошких и синтаксичких специфичности различитих говорних зона (Срем, Банат, Бачка, Барања, Славонија, Мачва, Поцерина, Левач, Темнић, Ресава, Црна Река, Неготинска крајина, Босна, Херцеговина, Хрватска, Далмација, Дубровник, говор трговаца у Пешти, Будиму, Новом Саду, Темишвару, Трсту, Земуну, Осјеку и др.).

Фасцинира, притом, Вуково истинско поштовање свих народних дијалекта и сваке аутентичне говорне варијанте. Вук се и из личних, и из филолошких, и из књижевноисторијских и демографских разлога определио за херцеговачко наречје, али је током целог свог рада истицао да су му сва наречја мила („Мени се ниједно ово нарјечије не чини љепше ни милије од другога, него су ми сва три једнака...”) и, чак, виспрено увиђао да је развој српског књижевног језика могао можда кренути и другим путем:

„Од како је почео Доситеј писати, да су до сад једнако писали Сријемци и Бачвани као што говоре, већ би њи’ово нарјечије до сад постало књижевни српски језик”.

Импозантно владање језиком омогућило је Вуку сналажење у хаотичној мешавини народног и старословенског (црквенословенског) језика тадашње српске књижевности. Вук се, наиме, као добар познавалац и народног и старословенског језика, залагао за поштовање оба, али и за њихово оштро раздвајање, што је изазвало оштру и дуготрајну полемику са тадашњим српским списатељима, који су решење тражили у „средњем” путу, то јест у „поправљању” народног језика „славенским”. Позивајући се на традиције других европских народа и њихових књижевних језика, Вук је истицао „да су сви народи почели писати оним језиком као што говоре орачи и копачи, свињари и говедари, па кад се почело љепше мислити, онда су и језици љепши постали” и да тим путем мора кренути и модеран српски језик.

Плени, притом, жива и анегдотска реч којом је Вук водио полемику и са савременим књижевницима и са савременим културним и политичким стањем и системом у Србији („... зато ја мислим да би боље било начинити што паметно,

чега се човјек ни пред ким неће стидјети, па макар се не примило, него лудо, па да се прими"), често се крећући на ивици ироније, за шта је можда најбољи пример писмо Милошу Обреновићу (од 12/24. априла 1832. године), које се у највећем делу колеба између чисте утопије или фине и супериорне ироније:

„Владаоцу треба да је највећа обрана у његовој земљи народна љубав, задовољност с његовим владањем и уверење да му (народу) по смрти његовој само горе може бити, а боље никако да не може. (...) Данас у Србији правитељства, у правоме смислу ове речи, нема никаквога, него сте цело правитељство Ви сами: кад сте Ви у Крагујевцу, и правитељство је у Крагујевцу; кад сте ви у Пожаревцу, и оно је у Пожаревцу; кад сте Ви у Топчидеру, и оно је у Топчидеру; кад сте Ви на путу, и оно је на путу; А да Ви сутра, сачувај Боже, умрете (које једном мора бити), умрло би и правитељство, па онда, ко би био јачи, онај и старији."

Друга битна одлика Вукових текстова и Вукове реторике — сведоче одабрани текстови — је укорењеност у народни говор, усмену фразу, анегдоту, песму и пословицу, због чега готово сва његова дела, без обзира да ли се ради о полемикама, књижевним критикама, писмима, историографским списима, предговорима различитих издања народних песама и сл. носе печат аутентичног и врсног приповедача.

Отуда је Марија Клеут, одабирајући, поред малобројних у основи књижевних радова (*Житије Ајдук-Вељка Петровића*), небелетристичке списе („Писмо кнезу Милошу Обреновићу од 12/24. априла 1832. године", „Примјечанија на предговор г. Павла Соларића к *Мезимцу* Доситија Обрадовића (који је наштампан у Будиму 1818)", *Живот и обичаји народа српскога*, и др.) из којих зрачи Вуков несумњив приповедачки таленат, али и скрећући пажњу на чињеницу да и добар део народних приповедака које је Вук објавио носи известан печат овог аутентичног и даровитог приповедача, у извесној мери „ублажила" парадокс да је Вук као књижевник „без сопственог поетског дела већег обима, пресудно утицао на српску књижевност, али и на све друге врсте и облике изражавања језиком".

Велик број текстова из овог избора јасно указује и на Вукову упућеност у различите области савремене филологије и на његов креативан дијалог са радовима тада најпризнатијих и најпозванијих аутора (Добровски, Шафарик, Копитар, Грим). Овим се унеколико објашњава и расветљава контекст Вуковог деловања, односно његовог промишљања и сналажења у веома замршеним питањима језика и правописа. Нема сумње да је Вук имао изузетан, математички прецизан осећај за језик и да је необично добро познавао дијалекатске специфичности различитих српских говорних зона, али је исто тако јасно да је до тако чисте и прецизне ортографије, па и граматике, дошао и захваљујући познавању и посматрању других језика (латински, немачки, руски, старословенски, у мањој мери грчки, енглески и италијански) и упућености у модерну европску науку о језику.

Уосталом, регистар имена ових *Изабраних дела* јасно би показао колико је Вук пратио и познавао и српску и европску књижевност (Хомер, Аристофан, Цицерон, Хорације, Тасо, Виланд, Шлецер, Лесинг, Гете, Клопшток, Волтер, Фенелон, Голдсмит, Филдинг, Стерн, Ломоносов, Державин, Пушкин, Рељковић, Враз, Мажуранић, средњевековни српски рукописи, З. Орфелин, Доситеј, М. Видаковић, Л. Мушицки, али и Платон, Сократ, Порфирогенит, Русо, Хердер итд.), и српску и европску мисао о књижевности и језику (Аделунг, Мајнер, Ламберт, Добровски, Копитар, Грим, Шишков, Румјанцов, Миклошич, С. Текелија, П. Соларић, С. Мркаљ, Ј. Хаџић, М. Светић и др.), чиме би се разбила стереотипна и, сасвим сигурно, погрешна слика о Вуку као приученом ђаку и „простонародном списатељу" који се, стицајем околности, снашао у свету и који се превасходно за „говедарски" језик и „слепачке" песме занимао.

Најзад, ваљало би указати и на сјајно одабран мото овог избора, којим се акцентује Вуков редак и драгоцен дар за дијалог:

„Свака рецензија и сваки штампан одговор на ове мисли моје врло ће ме обрадовати. Ја не мислим да знам све тако да се боље знати не може и да не могу погријешити, само мислим да у главној ствари имам право (...)"

Варијације овог Вуковог исказа и мотоа *Изабраних дела*, разасуте по многим текстовима, граде један необичан људски и интелектуални лик: у ситуацији када је борба за нормирање језичких и ортографских правила и за установљење модерне српске књижевности наметала полемички тон, Вук је успео да успостави лепу меру самоуверености и супериорности, с једне, и самокритичности и свести о сопственим, људским ограниченостима и дометима, с друге стране. Одговарајући тако Милошу Светићу на примедбе о неким исказима у својој *Граматици*, Вук, без гнева и љутине, признаје и констатује:

„Вук је 1818. год. у својој граматици онако казао као што је онда знао (...) Вук не мисли да није нигдје погријешио и да не може погријешити, само мисли да своје погрјешке опет он може боље поправити него што би му их г. Светић поправио".

Избором који је начинила Марија Клеут представљени су, дакле, основни сегменти изузетно разноликог Вуковог опуса и основне линије деловања овог великог прегаоца и реформатора, али и Вук као аутентичан ретор и приповедач. Притом се мора нагласити да иза ових хетерогених, проблемски, жанровски и наменски разнородних текстова ипак зрачи јединствена личност Вука Стефановића Караџића и један основни стваралачки импулс: нормирањем народног језика и правописа и сакупљањем целокупног народног блага (умотворине, обичаји) сачувати темеље „битија серпског" и највећим националним вредностима укључити се у круг развијених и модерних европских држава.

Лидија Бошковић

UDC 821.163.41-32.09.398(049.3)
821.163.41-95

ДРАГОЦЕН ПРИНОС СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И ФОЛКЛОРИСТИЦИ

(*СВАКИ СВОЈУ РЕЧЕ*, И. Дракулић — Н. Радека, *Radeka Co*, Београд 2004)

Ретко се само на једном месту нађе сабрана респективна фолклорна грађа која представља вековно усмено завештање читавог једног региона, истовремено нудећи својом слојевитошћу савременим истраживачима могућности за њена разнолика проучавања, поготову ако је реч о подручјима на којима таквих (систематских) истраживања никада није ни било, као што је то област бивше Војне Крајине, континуирано насељаване Србима граничарима на овом историјском простору од 16. до 19. века. Такође, ретко се дешава да се у једној књизи може истовремено пратити процес бележења, али и транспоновања те усмене грађе у литературу, као својеврсног резултата „делотворности традиције", са јединственим „ауторским печатом". Све то, на усменој матрици, литерарно дописано и домишљено, нуди се у књизи загонетног коауторства (Дракулић-Радека), под крајње скромним и непретенциозним насловом *Сваки своју рече*, књизи која би у срећнијим културама могла да се назове и датумом у књижевности.

О чему је овде заправо реч? Површнијем читаоцу би се у први мах могло учинити да је она само нов и драгоцен прилог народној књижевности јер је добрим делом књига тако и конципирана. Међутим, када мало дубље зађе у њен

садржај, читалац ће бити у први мах изненађен, а потом и обрадован сазнањем да су домети ове књиге, укључујући и многобројне из домена фолклористике, превасходно књижевно-језичке природе, односно уметнички. Реч је, доиста, о необично конципираној књизи, која се не може олако жанровски класификовати. Започета и сконцентрисана око једне породичне хронике и куће („зиданице") у микро-региону (Дракулића Ријеци код Коренице, у Лици), она ипак није само то јер се мрежа приповедања концетрично проширује у нова поља значења на свим нивоима, до једног крајњег и романескног утиска — о *целокупности* описаног живота на Војној Крајини, највећим делом из средине 18. века, закључно са почетком 19. века. Нова, дакле, по синтетичности приказа народног живота са подручја и из времена која досад у оваквом обиму нису ни постојала на нашој књижевној мапи, али и по употреби фолклорне грађе кроз један суптилан и модеран књижевни поступак, учитан у саму усмену матрицу, са основном карактеристиком *потанкости приповедања*, ова књига представља и својеврсну „историју приватног живота" Срба Крајишника, досад само фрагментарно познатог из историјско-фолклорне грађе — и саме још недовољно проучене и систематизоване.

Иако ова књига очигледно почива на раду више генерација талентованих усмених приповедача и сакупљача (који се овде зову и хроничари) — где је, по усменом колективном принципу, само оно највредније премостило векове и искристалисаног израза стигло до нашег времена и писаног облика — последње редакције — она је ипак резултат рада само *једне руке* (рафинираног познаваоца не само завичајне лексике него и законитости усменог стварања). Рад те „једне руке" припада Илији Дракулићу (доктору филологије), последњем редактору и стварном аутору највеће рукописне целине у овој књизи, настале на снажном усменом предлошку, а обједињене под насловом „Зиданица Нике Сережана" (књигу довршава свега осам усмених приповедака „из стварног живота" Николе Радека, 1909—1999). У неку руку „скривено" ауторство И. Дракулића изниче у ствари из самог колективног принципа усменог стварања, а то је и намерно „утапање" властитог ауторског (индивидуалног) удела у колективни учинак. Стога су се у овом тексту истовремено десила два важна процеса — драгоцена фолклорна грађа, значајна за разне проучаваоце, транспонована је и у писану (уметничку) књижевност о животу Срба Војне Крајине 18. века, период који не само да у оваквом обиму и квалитету није постојао у нашој књижевности, него у том времену није постојао ни као књижевна чињеница.

Усмена матрица и митска свест

Када из обиља забележених веровања, обичаја, магијских и ритуалних обредних радњи (у контексту живота) сагледамо сложен систем духовности Срба граничара, који је овом књигом по први пут темељно представљен (за разлику од фрагментарног назирања тог истог света у постојећој и сачуваној усменој грађи: рукописних песмарица, архива — пописа, путописа и етнографских записа — углавном странаца), можемо закључити да у овој књизи присуствујемо једном драгоценом очуваном систему митске свести, дубоко утемељене и одржаване међу Србима у Крајини још и у 18. веку. А где је мит ту је и поезија. Тога је свестан и последњи редактор ових приповести И. Дракулић када и сам коментарише да је то било време „чудних и бајковитих прича", у којима су „воде прогоравале, стијене се отварале, камен је пуштао глас", а да су рађања, женидбе и умирања били „дио свете тајне и божанске мистерије", мада се свака од приповести заклетвом казивача потврђује као „истина и сведочење истине." Целокупно про-

зно ткање књиге *Сваки своју рече* саздано је у ствари на језику мита: бајци, предању и чуду, као главним атрибутима тог митског (поетског) доживљаја живота и митске свести наших предака, који су, попут античких Грка, били у сталном и присном дослуху са божанским, са потпуно очуваним анимистичким односом према свему што их окружује (камену, биљци, животињи) — где се редовно за сваки наум, подухват, ослушкивала виша сила, тумачили знакови снова и неба, а потом се често, за срећан исход подухвата, приносила и супституисана сакрална жртва христијанизованом божанству, односно свецу (обредно јело, животиња). Књига и почиње једним (у низу) чуда, када од рођења слеп Дане с Увалице на „видовом" извору у Коларићу прогледа и постане један од знаменитих „видјелаца" и „наднаравних" људи. И остала многобројна, мања и већа, чуда кружила су Крајином и остала у усменом предању, као окосница ових приповести, док су многи ликови ових приповести углавном митских одлика: пророци (Дане с Увалице), уметници (Миле „наднаравни"), видари (Марко, „блажене душе чојк"), ловци-продавци амајлија (Држигаћа) и многи други. Народно предање је тако густо уткано у ткиво овог текста да се може говорити и о јединственом резултату: креативно реконструисаном систему митског мишљења, учитаног у модеран књижевно-језички дискурс.

Уметничко транспоновање фолклорне грађе

Иако са овог подручја постоји капитално дело Николе Беговића (*Живот и обичаји Срба Граничара из 8*), у књизи *Сваки своју рече* усмена грађа је први пут функционално укомпонована, односно враћена у свој изворни синкретички облик и контекст живота, како је одвајкада у српском народу и на овом историјском простору опстојавала. Из ове књиге бисмо стога могли сачинити и прави мали речник симбола и мале системе веровања, обредног и магијског мишљења, у којем би, сем општепознатих одредница, било и неких сасвим нових или представљених у нешто другачијој функцији. Сем веровања о изворима и „аждахама" као њиховим чуварима, вилама на пропланцима и вилама — „суђаијама" на води, анђелима на десном рамену, урокљивим људима („од његовог погледа и здрав би коњ црко"), али и очима са истим дејством „остављене цуре", о нагазима, ђаволима и „врагу на огњишту" (нечистој сили која кући „гаси огањ"), о муњама и громовима и приказама кад „излази грех из куће", о звездама-падалицама које означавају смрт војника („кад су се Јевропом ваљали Наполеонови ратови"), човековом животу као нити ткања (коби, судбини), „знаковитим" сновима који се код свих важнијих јунака обавезно јављају као вид пророчанства, упутства, упозорења или најаве готово свих важнијих збивања, о божјацима-изасланицима (који увек наговештавају велике историјске промене) до светости угошћавања путника-намерника. Ту је често приказан и, у суштини жртвени, обред просипања „варенике" (млека) од последње муже, као и веровање у „сол као свету твар". Доста простора овде је посвећено и веровању у камен са магијским својствима (дат са благословом може да веже опаку душу да не долази у снове невинима), као и „небеском камену" који служи за лечење — „дијагностикује" болест и служи као преносник енергије исцелитеља на болесно ткиво. Сликовити су и примери врачања („цопрања"), као и алхемије (израда „карташке" амајлије од „сасушеног гавранових срца"), те опширни приказ веровања о „посрнулој жени" и њеном страдању од Сотоне због „посрнућа" (284).

Међутим, нарочито је занимљив низ анимистичких веровања у живи свет природе — биљака и животиња. Поштовање дрвећа је свакако представљало најважнији култ, са траговима веровања о дрвету као анимистичком претку човека

и чувару његове душе (епизода о забрани сађења воћке на гробљу, јер једење таквих плодова изазива „грозоморне снове” и халуцинације), или дрво као „човеков двојник” (односно, судбина онога ко је садио дрво лако ће се пратити уколико је одсутан, нарочито у рату: ако је дрво процветало, он је добро, али ако је поцрнело, он је у великој невољи или више није жив). Дрво је сакрални материјал од којег се гради и кућа, са низом сложених обредних радњи при тесању грађе и приступању самој градњи. Биљке попут конопље, расковника, босиљка и чуваркуће су посебно поштоване: расковник може наћи само „јежевски пар”, а конопља може отерати ђавола; босиљак има општепознату улогу „кађења и шкопљења” уз тамјан, док је за чуваркућу наведено да се обавезно сади уз нову „зиданицу”, на одређеном месту и у одређено време, као посебан знак заштите од злих урока.

Читав спектар дубоке „сродности” и са анималним светом такође карактерише крајишког човека. И ово се очитује кроз одређене обредне и ритуалне радње, попут тотемске симболике медведа („камерата”) родоначелника Тодора Дракулића, уловљеног пара јежева који (уз расковник) могу да открију и „жене које управ’ горе” (имају љубавника); јазавац (ухваћен у замку) је гласник неке изузетно срећне вести — и као такав — обавезно се пусти!; змија-чуваркућа посебним (небеским) обредом постаје чуварица огњишта па јој се исказују и посебне почасти; од зечијих костију Тодор прави пиштаљке и опонаша звуке из природе, ловећи и мамећи животиње у ступицу. И скакавац је у једном моменту споменут као „божје створење” на које се не сме стати и сл. Убедљиво највећи простор у овим веровањима, као и у свим приповестима, има вук — осведочени тотемски предак српских племена. У овој прози је сачувана једна ретка ритуално-обредна радња везана за градњу куће, а чији се темељ мора посветити опходњом ухваћеног, живог вука „са два златника испод грла”. Обичај архаичнији од „вучарења” (ношење коже мртвог вука и обилазак домаћинстава уз певање и „награду”) спомиње се на неколико места. Ухваћен на „највучљивијем вијалишту”, „почашћен” најбољим комадом меса (ако ухваћен у ступицу то месо, т. ј. жртву прими/поједе, то је већ „знаковито” и слути на велико добро). Обред се потом одвија у тишини, а зове се „утемељити кућу вуком” (у овом случају „зиданица” Тодора Дракулића постојаће око 150 година).

Од домаћих животиња посебно је омиљен коњ — као оличење лепоте, али и сакрална животиња, са пророчком функцијом у сновима. Боја коња (црн, бео, граораст) строго је одређена према ритуалу у којем учествује. И волови припадају групи светих животиња (прича о волу Крилоњи), са честом обредном улогом (Кикљанови волови о које се „очешала нечастива сила”), док је нарочито цењено јагње „мљезимац” са нарочитим обележјем („црно са бијелим до кољена ногама”). Птице такође имају врло значајну улогу у овом кругу веровања. Грлица је знамење анђела (слеће на десно раме гуслара уместо анђела, као оличење душе — сви је виде, али нико не може руком да је пипне), док је нарочито упечатљиво веровање о ластама као светим кућним животињама, које на оџаку лепетом крила и узнемиреношћу спречавају улазак „нечисте силе” кроз баџу у димњак, док им жена, која то једина види, расплитањем и брзим сплитањем косе помаже да сачувају огњиште (да се „не ископа”).

Средишња група веровања, као и читавог породичног предања, везана су за кућу, што је и насловом недвосмислено наглашено („Зиданица Нике Шережана”). Приступ градњи куће прати осложен обредни систем који повезује небо и земљу, а појава кућног духа наговештава време за почетак градње. Трострука заштита куће (огњишта) у конкретном случају чини „небески крст” (од муња), анимални (змија-чуваркућа), и флорални (биљка-чуваркућа), а као пример дуго-

вечности дома и породице (зиданица Тодора Дракулића из 1815. трајала је све до 1945, када је спаљена „од усташких наопачника”).

Сваки чин, не само приликом градње куће, него и свако друго дело, предузеће и срећан исход подухвата је сакралног порекла, чему су посвећене обредне радње најчешће у виду приношења заветне жртве — свецу-заштитнику. Често се, и на много места у причи у том смислу, приређује обредно (жртвено) јело у знак захвалности, а за посебне прилике: простре се пред кућу сепет ситније сламе, а по њему „повећи и што љепши танки биљац”, изнесе икона и упали воштана свијећа... благо се понуди сољу, живад јечком, а ’цеки’ се даде комад крува... закоље се ороз (петао) и припреми слатка цицвара, изнесе ракија и мед”.

Прилог историји приватног живота

Посебну вредност ове прозе чини и својеврсна „историја приватног живота” по српским земљама, у овом случају на простору бивше Војне Крајине. И ову грађу прати двострука функционалност: обредна и књижевно-уметничка. Тако је, на пример, градња куће приказана са свим детаљима употребе старинских заната и старинског алата (датирање нове „зиданице”, као што је назначено, је година 1815); бирала се посебна дрвена грађа, не без сакралног дослуха и искуства са дрветом, док постављање камена-темељца прати читав обред. Наведени су и детаљи извођења каменорезачких радова (темељи и пространи подрум), „окивања врата” (ковач Дмитар), „потпођавање соба” (рад „самоуког тишљара” из Сварчкова Села), изградња праве руске пећи „с петњацима” занат граничара-повратника из Русије. Покућство је такође детаљно наведено (ормари за „царску мундиру”), а прелаз у сфере чисте уметности представљаће израда троножаца „од јаворова и трешњева дрвета”, са наслонима на којима су се нашли изрезбарени ликови Тодорових унука-близанаца, стилизовани у ликове Св. Саве и Реље Дракулића (родоначелника племена), а који ће потрајати чак сто година, а у причи и до данас.

Одећи и оружју дата је нарочита пажња, са детаљима који се брижљиво наводе и потпуно одговарају матрици народне епске песме: „...црљена цркварска кабаница и тамноплави бревенсци. Испод кабанице мало тамнија црљена јечерма са токама, а около обрубљени свиленом зеленкастом траком. На ногама нови опанци, к’о испод чекића, карловачки (или „тврди, хајдучки”). За облачење, са посебном пажњом каже се „сигурати” („Био се управо сигурао у цркварско руво”). И оружју је свуда дато нарочито место: носе се „за пасом двије кубуре”, „нож бјелосапац”, у рукама је често „нацак”. Нарочит мушки (јуначки) украс је „перчин” (и бркови). Хроничар наводи ткање као основну делатност за подмиривање разних кућних потрепштина: „у Дракулића Ријеци одзвањало је од клопарања и премјештања чунка”, са напоменом да је све „до друге деценије 19. вијека у домаћој радиности израђивана и типизирана крајишка војна униформа”.

Доста детаљно и сликовито приказано је и свакодневно јело Крајишника које се одвијало за „совром”. Једу се: баса, цицвара, пршут, крушке туршијаче, благдански крух, капелски крув замешен са квасцем, полице печене на огњишту под пеком, бијели лук и две рукатке кисела млијека, грудица овчијег сира уз кришку јечмена круха, уштипци и пита љевача... За зимницу се „чепа купус” и прави туршија. Пију се „замедељена” ракија, вино, шербет. Као значајан прилог народној медицини послужио је и „кодекс” из 1857. сачуван у „зиданици”, у којем су записана упутства за лечење разних болести. Као „лијек се употребљавало различито корење, сјемење, те листови и кора биљака и дрвећа, а онда и маховина, па вино, оцат, мед, те кобиље и овчије млијеко и масло и гушчије сало.”

Много се користило „пуштање крви”, те различите облоге од слане воде и „оцта”. Против „мушке немоћи” препоручивало се доста ораха са медом, а истовремено се морао носити „на голом тијелу” својеврсни каиш од брестове коре. За „љепоту” су се користили листови купуса, облоге од брашна стученог граха, те „на овчијем маслу спремљене разне масти од босиљка, метвице, невена, ђурђевка, цвијета руже, чуваркуће, јоргована и љубице.” (11). Такође је на једном месту описано да су за лечење од убоја (чобанина којег су пребили хајдуци-мартолози) „заклали брава... омотали још топлом пријесном одераном мјешином да му ударци од набоја прођу без посљедица...”, док је на другом месту за „грозничавог” наглашено да је лек „луг помијешан са сухом глином с гробља, те смјесу добро стуцану и загријану успу у чарапе и припашу на крстове, кољена и табане грозничавог...”.

Духовну осовину у животу Крајишника свакако је означавала припадност вери — православној цркви и свим обичајима око ње, који су строго поштовани. Цркве су у 18. веку најчешће дрвене, са иконама свеца којем су посвећене, и које често Крајишници због срећног исхода неког подухвата (повратка из рата и сл.) даривају. У црквици у Врелу, „сви се крсте великим крстовима размахујући широко десном руком”, односно „по обичају баци на се велике личке крстове”. Иконе се држе и у имућнијим кућама, као што је то била и кућа Дракулића, чувајући из сеоба икону Св. Стефана Дечанског, крсну славу Дракулића, која се и износила у сваком значајнијем породичном празнику из куће (и постојала у „зиданици” све до 1945, када је изгорела заједно са кућом). Најуже је са овим повезана и свест о родослову (хроника о роду Дракулића и сеоби кроз Босну на личку границу), али и свест о широј људској повезаности на Крајини, мимо верског и националног: „Цијели наш православни и католички свијет овдје је премрежен мрежом родбинских, кумовских и пријатељских веза и љубави. То нас заиста брани од погани извана, али како се заштитити од своје погани?...”).

Венчање је такође сакрални чин, нарочито изложен злим силама, па је стога неопходно да буде обезбеђен благословом виших сила, који се постиже низом одређених магијских радњи, да би се предупредио „урок” (пуцањ у младожењу Милу „наднаравног” — „а да се никад није сазнало ко је пуцао” — предупређен је облачењем Велинкине исплетене чарапе од вуне црног јагњета „мљезимца” и календара са сликом Св. Стефана Дечанског у прснику, где се метак и зауставио). Веза мушкарца и жене је „дио тајне светости који успоставља везу душе чојка са душом жене”, поготову с обзиром на Цареву наредбу у Крајини, да се „рађа што више дјеце”, т. ј. будућих крајишких војника.

И овај свет епског и херојског био би непотпун да пуна пажња у овим повестима није посвећена и женама — тим чуваркама старих знања, обреда и огњишта, као остатка једног матријархалног мита, иако у изразито патријархално уређеном животу Крајишника. Жена и женско дати су у занимљивом распону, који прати суштински нашу породичну баладу — од естетског („Ал’ си ми се снашо расцвјетала, као цвијеће у прољеће!” и еротског („Већ је сањала мој перчин и брк!” — љубавнички однос се зове „сјаранити се”) до снажних женских индивидуалности и отворене побуне — става који и мушкарац поштује (девојка за избор момка каже: — „Ћаћа, ја своје рекла!, док „отпуштена” жена, као набеђена „јаловица” родивши следеће године сина, остављеном роду поручује: — Ето нијесам нероткиња... требало је само право мушко, прави брк да кресне и да се труд ухвати!). Приповест о родоначелницима хронике Црном Тодору и Велинки је стожерна нит свих приповести, остајући пример једног дуговеког брачног живота ушлог у усмену легенду, која чини и окосницу хронике. Суштински, супружански односи иду у распону од наглашавања да „муж на жену никада руку није дигао”, што је ипак, како се наводи, „била ријеткост у Крајини”, и великоду-

шног опроштаја граничара жени која се преудала чувши да је негде „у Јевропи” погинуо, до односа типа „утући жену као змију у главу” (са колективним корективом да то чини само „кукавеља и слаботиња од чојка”). За осрамоћену жену, међутим, освета је била страховита (Момчило-тишљар, пошто му се осрамоћена жена-лепотица обесила, задавио је виновника, граничарског официра Немца, „голим рукама, јер је гријех за такве користити фишек или сјечиво, само руке и ништа више, јер ће Бог боље видјети и ублажити свој гнијев”).

Однос према деци је такође илустрован примерима односа према нахочади и сирочади. У случају када човек због освете мора да се одметне од закона (бежећи у Босну преко границе) оставља Дракулићима у аманет, своју девојчицу која ће стићи чак у Русију и тамо захваљујући Тодоровом сину Стевану постати „велика госпођа” не заборављајући никада своју „помајку Велинку”. Многа сирочад такође стижу на занате (у Далмацију) или чак на „велике школе” (у Беч). Деца се рађају и у позно склопљеним браковима, кроз необичне љубави, као посебно „знаковита” и вредна памћења и приче. Тако Душанџа Силни, прихватањем сирочета нађеног у шуми (што му је неколико пута и у сну сугерисано), преокреће и сопствену судбину оженивши се позно, па уз усвојено дете доживевши и стварно очинство (сина наследника).

Институција побратимства и даривања такође је уткана у ову прозу. Деликатан проблем ослобађања хришћанских сужања заточених у кули у Бихаћу разрешава се заветом побратимства Дане са Увалице и бега Ћатовића (— Или их пусти, или и мене посијеци са њима!). Даривање је симболично и можда највише одражава степен духовности Крајишника, подсећајући на модел приповедања бајке. Дане „учтиво одбија” бегов „скупоцјени бињиш сав у срми, сребру и позлати” и затражи само „птицу дилкушицу” и „један камен од двије оке из бегове авлије”, да га стави пред праг куће, „злу не требало”. У другом примеру, истом јунаку пријатељи доносе давно обећане „саднице из Чешке” и „штене” („још Пресвијетла Царица водила рат са Прајском, а ви, за име Божије, нијесте то заборавили!”). Даривање цркве у Врелу уследило је након изузетно срећног добитка — великог новца добијеног након пронађене скупоцене бунде и султанске сабље, „ухваћених” у шверцу на Граници.

Строга законска правила аустријског царства на Војној Граници неминовно су дотицала и традиционални (приватни) живот Срба Крајишника. Крађе на Граници су биле честе, тешко су се контролисале, а у њима су учествовали мартолози (чувари границе) са обеју страна свих вера и претежно са социјалног дна. Крали су се „солдачки” коњи, стада на паши, али су харане куће у близини границе, док је најуноснији био шверц сољу. Официри и сережани (војна полиција) чекали би их у заседи, обрачуни су били сурови, а ухваћене харамије чекала је смртна казна (вешањем). Такође, казне на Граници нису биле одређене само за хајдуке, него за све непослушне граничаре. Најпознатије су биле „бимбершки јахач”, а најчешћа „трчање кроз шибе”, на коју су осуђиване чак и жене (Велинка, након свађе с официром), док је на исту казну осуђен и Дане са Увалице („трчање кроз 300 шиба”) због извођења „народних пјесама на Видовдан” код цркве, „у којима прориче обнову српског царства” (са куриозитетом да га ни један солдат није ударио, сем једног — којем је касније рука „усахла”). Новац се чувао, поштовао, али се ретко користио у свакодневном животу и тек у изузетним приликама. Чувао се на невероватним местима, као на пример у Тодоровој кући „ниже лужишта” испод камене плоче на огњишту, а схватан је као нужна помоћ другоме: „Бог ми је много узајмио кад ме очувао у оној грдој погибији у Росији, па ми се сад чини кад враћам новац теби, да враћам дио дуга Богу за свој живот”, каже се на једном месту. И смисао за лепоту Крајишник је исказивао у разним приликама: што види „лијепо у далеком свијету” Крајишник ће својим ру-

кама створити „у длаку исто”, као што је то непревазиђен пример Милиних бечких кочија (са правим шестопрегом), ушлих у усмену легенду, за које један од његових „камерата” изјављује да је спреман „продати пар јунаца да би му набавио и пауново перје” за коње, које је још недостајало (што се и остварило).

Крајина, Граница, није била таква непознаница и „забит” у Европи као што би се из данашње перспективе о њој могли судити. Управо, по овој хроници, у њој је постојао такав проток информација, „претресање догађаја у Јевропи”, па и поред изричите царске забране уношења ћирилских и црквених књига. Један од јунака, Миле „наднаравни”, приказан је и као пасионирани сакупљач и читач српских књига, од којих су неки наслови стигли и у ову хронику. Тако се овде изриком спомињу „Наука христјанска — Вапрос-Отвјет” Стојана Шобота из 1772, као породична реликвија на којој је неко на „унутрашњем дијелу корица исписао ћирилским словима: Лим, Оногошт, св. манастир” (по чему се изводи порекло сеоба племена Дракулића). Такође се детаљно наводи и опширан списак „заплијењених књига” Срба граничара, као и неке личне књиге Миле „наднаравног” (*Молитвеник с календаром* Јована Георгијевића из 1771, који има симболичну улогу јер му је спасла живот на венчању). Наводи се и тренутак када је Миле чуо да је „преосвештени владика Мојсије от Миокович донио из Беча сву силу српских и немецких књига”, па их Миле „иде виђети” (спомињу се књиге о Петру Великом „неког Захарија Орфелина”, као и спев Гаврила Ковачевића *Страженија страшно на пољу Косову* из 1805), са напоменом да су неке књиге постојале у „зиданици” све до Другог светског рата, када су изгореле заједно са кућом. Овим је прецизирано време настанка већине ових усмених приповести, дато и као својеврсно прожимање усмене и писане књижевности, са снажним подтекстом — зашто се писана књижевност није могла више развијати у деловима Крајине, настањене Србима.

Усмене говорне творевине

У животу Срба Граничара прича, приповедање и песма имају централно место. Разговор, „диван”, има вредност ритуалног чина, а свест о изговореној усменој речи или заодевање у причу имају езгзистенцијалан значај и сакралну улогу. „Путовање уз ватру на огњишту неколико кољена и у умноженом причању остаће чаробно блиставе, недостижне.” Постоје тако изрази као психолошки одушак исказаног („Грдне ли приче!”), прича-мамилица, прича-одалица и сл. За оно што је невероватно и анегдотско, каже се „скаска”. Свака изговорена реч има своје скупоцено место, па није чудо што су многе и ушле у усмени каталог као изреке и пословице.

Песма и певање су и овде стални пратилац приватног и јавног живота Срба Крајишника. Околности извођења овде нису битно другачије него у осталим регионима где су живели Срби — култ гусала и епска песма као облик колективног идентитета присутни су на народним зборовима и у Лици, нарочито на „бијели празник” Видовдан. Лирска песма је готово у свакој прилици пратилац свакодневног живота: као надметање, свадбарско ојкање, песма-лозинка хајдука. Певање је колективни чин и о томе је остајао „глас” који стиже надалеко („..тако су лијепо пјевали да се о томе дуго причало, те је глас о томе дошао до саме Царице”). Није случајно за дејство песме речено: „Пјесма је одалица она ода од уста до уста”. Међутим, с обзиром на изузетно важну улогу народне песме у животу Крајишника (али и фолклорне грађе, усмене лирске и баладичне поезије, које је сразмерно највише остало из тих времена о њима), дословних записа песама има необично мало. Оне су дате тек у фрагментима или као илустрације живота.

Међутим, зато ова проза врви малим говорним творевинама, утканим у живо прозно ткиво свих казивања, попут пословица (*Лисици дали да чува кокоши; Дај кћер гдје неће бити гладна а жени сина од добре куће да се не поквари род; Како си дробио сине мајчин, онако и кусај; Зато нећу да јад и чемер сијем*); изрека (*Није срећно да се вука не почасти из стада*), заклетви, здравица (*Домаћине, колико дима кроз бацу, толико дјеце и блага кроз врата!*), клетви (за прељубника: *Панто, дабогда и теби кикља рз и образ свијетлила и црнила!* клетве жене, којој се муж потурчио, или Велинкина: *Проклето било цијело наше племе, када ћути, када судимо сами себи гласом нашег претка Реље*); благослови (*Благо ли жени која Мили буде држала ручник при јутарњем умивању!*) и низ других.

Легендарни облик усмене хронике о пореклу племена такође је заступљен. То је прича о Рељи Дракули који је „преко турске Босне" стигао на личку границу и био „турски мартолоз" на Граници Османског царства у Корјеници. Из те хронике сачувало се „у заогрнутој причи" и предање о претку Мркши Дракули, који је „из пушке стрефио Мустај-бега Личког". Овде је у стилу и моделу бајке дата и једна врста пророчанства о опустелој Крајини (63—67), као и судбини крајишког племена. „Иако је то далеко, даље од девет гора и девет мора и од нас удаљено три људска кољена, требаће овдје преживјети многе ратове и живјети између два календара, два писма и два језика." (178) У том смислу хроничар ће навести да на месту „зиданице" Тодора Дракулића данас расте „дивља крушка". „Још млада, али изгледа да ће бити као она што су је заједно брали давно, Тодор и његов побратим медвјед." Испод појединих већих наративних целина назначена су и имена казивача или записивача (хроничара) а то су: Милош Р. Дракулић (записивач породичне хронике), Буде С. Дракулић, и Мане-Маниша Дракулић, који су 1927/8. ове повести слушали „од дједа Нике сережана" у „зиданици", обично окупљени на неки велики православни празник. Тако се ланац усменог приповедања, понешто и бележења, дошавши под завршну редакцију Илије Дракулића, преобликовао у изворан књижевни текст.

Књижевни дискурс

Са своја обимна 42 (ненумерисана, а насловљена) поглавља, књига *Сваки своју речe* може се читати и као изванредна романескна целина. Романескно ткиво се развија око четири кључне личности свих ових повести, које се наизменично провлаче кроз готово сва поглавља и епизоде: „ислужени" наредник Тодор Дракулић, градитељ „зиданице" и родоначелник породичне хронике; његов побратим и кум Карапанца, звани Шапа, обавештајац на Граници; хајдук Мркша; најзад Дане са Увалице, пророк и гуслар. Све њих везују неке кључне животне ситуације које су их животно заувек спојиле (и окумиле), али су и сви њихови сусрети и разговори обједињени једним симболичним местом — кућом („зиданицом") Тодора Дракулића. Другим речима, радња временски прати у основи једну генерацију јунака, која живи од средине 18. века негде до првих деценија 19. века.

Међутим, уз породична збивања и ликове из куће Тодора Дракулића, густо су уплетени и многобојни други ликови, који посредством „приче" или личним појављивањем пролазе кроз његову „зиданицу", а иза којих остаје оно вредно памћења. Тако кроз ове верижне приповести дефилују Крајишници-војници и официри, повратници из ратова и пребези из Босне, шверцери и хајдуци, али и аустријски изасланици, немачки капетани и чиновници, солдати и сережани, чак и турски бегови, али и бечки барони, далматински мајстори каменоресци и трговци (са племићским титулама) у импозантном броју од преко сто ликова. Многима је кућа Црног Тодора свратиште одакле ће се даље развијати низ нај-

необичнијих људских судбина, а неки ће у њу и ући само кроз причу. И док старији Тодорови синови налазе ухлебљење као војници других војски (француске и руске, након Наполеонових ратова), доводећи отуда лепе странкиње за жене (па и гину за нове цареве у позним причама ове повести), преостали Тодорови синови „дичаци" Богдан и Никола, њихове породице и њихови настављачи (Светац и Скитач) су онај ланац по којем се хроника разграњава и наставља.

У сложеној композиционој схеми уводна повест о једном јунаку (попут Гаврила Орлића, повратника из рата након петнаест година одсуствовања), низом узрочно-последичних радњи, довршава се тек у завршним поглављима књиге. Такође су примењени и други сложенији наративни поступци: унутар главне приче дато је више „прича у причи" — епизодичних, самосталних приповести, попут једне од најупечатљивијих — Приче о Милиним царским кочијама. Поједини јунаци се такође, зависно од функције у причи, појављују у неколико „везаних" поглавља (као што је то, на пример, Миле „наднаравни"), а некима припадају значајније приповедне целине (од једне до три) или, пак, заокружене приче или епизоде. Све ове приповести (поглавља) могли бисмо тематски груписати на: приче о личностима, приче о догађајима (са Границе), као и љубавне приче (неколико изузетних прича тог типа обележава ову књигу).

Слику живота на Крајини можда најбоље дочаравају „приче са Границе". Неколико изузетних и драматичних прича су такве врсте, па са њима, може се рећи, и почиње књига: уводна повест о спасавању наредника Тодора из „бимбершког јахача" смењује прича о спасавању Велинкине породице (талаца) из Бихаћске куле; надовезује се прича о Велинкином трчању „кроз шибе" и повратницима Гаврилу Орлићу, као и Дани Ракину, граничару-повратнику из Русије. Занимљиве су повести о хајдук-Мркшином заробљавању генерала Клефилда из заседе, о „пребегу" из Босне Каменку и његовој љубави, прича о „калаузу" и шверцеру Јанку, као и прича о Убипариповом сину (злочину којим се „све мења у Дракулића Ријеци"). Из усменог предања израња и низ изузетних љубавних приповести, где је љубавни мотив последица необичних и сложених животних околности у које су укључени и остали облици крајишког живота (вредни памћења и са легендарним примесама). Једна од уводних и најлепших је прича о капетану Јохану (послатом у истрагу око крађе „пуковских коња") и чобаници плавих очију — која ће му променити живот — укомпонована кроз причу о грађењу пута. Није се, наводи се, никада сазнало какав је животни проблем у Крајину довео официра Јохана, али ће се он, препорођен, одводећи своју изабраницу у Аустрију, након петнаест година поново вратити са породицом (сада и са троје деце) и, у знак захвалности и сећања где је био „најсрећнији", довршити започети пут „у дужини 750 лаката" који су царске власти оставиле недовршеним. Прича о Ђорђу Нацаклији и „лијепој Жанет" заокружена је у усменом памћењу подвигом младе жене, лепе Францускиње, која за опкладу победи аустријске официре на коњским тркама у Карловцу! По драматичности се издваја и прича о Ђурашину и Амалији (његовом кривицом, позивајући жену да га по зими посети из Приморја, на несигурним путевима буде заробљена од Турака и одведена у Бихаћ; спретношћу и заветом побратимства, Дане са Увалице, са два-три пријатеља, у правој филмској авантури врати жену уз откуп живу и здраву). Насупрот овој, анегдотског типа је прича о барону Симеону Кундачини и Бечлијки Ани (опклада за верност), док читаву верижну приповест представља љубав Загорке и Свеца (настављача породичне хронике), као и чудесна прича о Милиној женидби, чија је изабраница Ђука, храбра и отресита жена, након оптужбе да је „јаловица" родила дете са другим, а затим Милу младожењу дочекала да је одведе из родне куће са синчићем, у бечким царским кочијама са шестопрегом, право на венчање. Као посебно сложена је и једна од најлепших прича о Душанци Сил-

ном, који једино зна за љубав према својим трима кобилама (Преузвишена, Пресвијетла и Попадија), након несрећне љубави са „несуђеном" Станом, која му (недавно преминула) посредством сна, оствари срећу и неочекивану женидбу са позно добијеним сином. Анегдотског је типа и вредна спомена и прича о „шаљивој свадби" Стевана Чобанчине (којем сви гости побегну са свадбе укључујући и младу, да би га нешто касније, у планини код стада, у потпуности примирила и „припитомила" удовица Мара Вилена, о чијим љубавничким способностима говори и сам њен надимак). Све су се ове љубавне приче десиле такође у дубокој спрези са магијским силама, или дубљим радом судбине, најављене сновима и другим „знаковитим" порукама, а пронађени парови су својом „богоугодношћу" награђени несвакидашњим љубавима и вишим даровима неба (дететом у позним годинама и сл.).

Са становишта модерног књижевног дискурса, можда се књижевно најуспелијима могу сматрати повести о јавним и друштвеним догађајима као што су: *Прича о градњи пута* (преко Погледника), *Прича о златној грозници*, као и пародијски интониране приче о закопаном благу (хајдука Мркше), те циклус прича о Мили „наднаравном" (и његовим царским кочијама), где се на основу усмене поетике гради сасвим аутономан и модеран књижевно-уметнички текст. Наиме, употребом пародијског и анегдотског, а пратећи неке од најфреквентнијих мотива у усменој матрици (легенде о закопаном благу, легенде о царским кочијама, односно личном, наравно лажном, доласку Царице, односно Цара у Лику), аутор пародијски разлаже митску свест и људску склоност ка веровању у чуда (више пута подвучена је хиперболисана и ефектна слика митске свести кроз реченицу о „царевим брковима којима покрива жену и престолонаследника"), чиме се остварује и врхунска ауторска интервенција у ишчитавању усмене традиције.

Тако је пародијски интонирана и једна од најбољих прича: *Прича о „златној грозници"*, која започиње „причом-мамилицом" о проналаску златног праха у Дракулића Ријеци, да би се попут пожара проширила по крају, а још више штапским местима Крајине, на коју су ипак највише насели многобројни странци, Штајерци и киријаши, а завршава пуштањсм лажног гласа „о куги", који је за тили час почистио све копаче злата и њихов град од шатора и барака налик на оне, у исто време настајале на Дивљем западу, чиме су се у ствари у Дракулића Ријеку поново вратили мир и непомућен спокој природе. Уз ову причу тематски се везује и приповест о „благу хајдука Мркше", наглашено анегдотско-пародијског типа, где за опкладу (да што нађу све заједно поделе) сељаци искрче његових девет степенастих њива у брду како би нашли Мркшино „закопано благо", да би на крају пронашли само ћуп са неколико бакарних новчића. По договору, из пронађеног ћупа свакоме је припало по „два бакарна гроша". Од целе приче остале су њиве, пише хроничар, шест још дуго обрађиваних, а остале поново полако препуштане царству природе. Међутим, у књизи је забележен и обрнут пример, срећног налажења стварног блага — браће Хрњица у Мрсињ-граду (око којег су се вековима плеле усмене легенде), у крајње усложњеном и легендарном маниру Повратник из Русије, Дане Ракин, којем се у међувремену жена преудала, учинивши велико доброчинство на путу кроз Босну, стварно проналази благо и са њим се враћа у Босну, где у новостеченој породици којој је помогао почиње нови живот. Прича са оперетским завршетком је и подвиг хајдука Мркше, о којем се дуго причало — наиме, он је из заседе заробио кочију генерала Клефилда, који је у инспекцији лично обилазио граничарске постаје. Није желео ни уз какав откуп да га пусти, сем уз један услов — да генерал један дан проживи као обичан „крајишки војник" на имању, радећи све што му се нареди (чак је „чепао и купус"), што му је била порука речитија од свих које је дотада стекао у животу, видно променивши однос и према граничарима (набоље).

У романескну целину ове књиге и њених поглавља/приповести, функционално се надовезује и антологијски запис Н. Радеке — под насловом *Наук о вре-*

мену о овцама — једна готово фантастична повест о несталом стаду (од двесто оваца), које својом небригом и кривицом губи богати газда, по невремену у планини. Без обзира на све касније напоре и потраге читаве екипе људи, врсних познавалаца планине, и на све рационалне закључке, стадо никада више није пронађено. Прича се потом уздиже у симболичку раван — газди се ноћима чини да чује блејање изгубљеног стада, све док једном није приредио богату гозбу, свом кућном свецу у част — на коју је позвао све сиромахе. Чудо је призвало чудо — појавила се једна једина овца из изгубљеног стада, а газда је, видевши у свему неку вишу поруку, поклања најсиромашнијој удовици са највише деце.

Стилски поступак, језик, лексика

У суптилном додиру између усмене и писане књижевности, у транспонованој грађи усменог порекла о Лици и Крајишницима из 18. века, Илија Дракулић доноси и један модеран исказ, уграђен у само ткиво ових усмених приповести, који даје реченицу зачуђујуће мудрости и лепоте. Суптилан ауторски коментар, који неприметно заодева народни исказ, одликује и поетска мекоћа, али и аутентичан врхунски прозни израз попут призора масовне сцене појаве божјака на Кордонској цести (као најаве крупних историјских промена): „У то вријеме ишчекивања и неизвјесности нагрну опет на земљу скитнице, божјаци, просјаци, блажене луталице и прикривени осветници... то сав тај вишак људски и горка сол земаљска притисну Крајину са прошњом, пљачкама и грозоморним убиствима...”. Такође, свест о причи је стално присутна и у разним стилско-функционалним варијацијама. Уз причу се нижу епитети: прича-мамилица, прича-одалица, заогрнута прича, грдна прича, умножена прича, да би се њена примарна функција и значај појачали у изразима: „освануше троношци ко из приче”, — „Велинка” је уживала у тајновитим стварима па јој ово дође као нека дивна, сањана прича...”, „путовање Милине кочије, уз ватру на огњишту, неколико кољена и у умноженом причању остаће чаробно блиставе, недостижне”.

Стил аутора је овде очигледно проистекао из саме језичке материје, дубоке посвећености и саображености са њом, из односа према (усменој) речи и језику, где свака реч и реченица имају своје повлашћено место, које стога дају крупне језичко-стилске и лексичке новине и резултате. Из праве ризнице уже завичајне народне лексике и исказа споменућемо тек неке: „присошио се удовици” (прижењио), „тиморна планина”, „очепи киша као из кабла” (али и употреба древнијег облика — дажд), „тревили наићи” (баш наишли), „јужна” (ужина) и сл. Међутим, највећа ауторска интервенција, уметничка креација по себи, суптилно унета у ова усмена приповедања, је повремена стилска употреба грађанско-црквене лексике (увек за исте појмове) у дубокој уметничкој функцији илустрације наше културе периода 18. века, попут израза: Јевропа, Росија, Прајска, Јосиф Пјервиј, Вториј, совражници (унутрашњи непријатељи), на добро сочињено, сојузница (жена), государица, елинске и немецке књиге, и многе друге, што није новина у нашој савременој књижевности, али, пре свега, у најлепшем виду неодољиво асоцирајући (не само тематиком и временом о којем је и овде реч) на неке од наших класика, Црњанског пре свих. Међутим, исто тако, када у тексту наиђемо на коментар о причи и причању, свести о њој, или о „читачима снова”, као да се налазимо у некој од проза Милорада Павића.

Све побројано сведочи, а овом књигом изузетно потврђује, да ништа у књижевности није ново, да је све већ давно постојало и у нашем народу (само што нису постојале могућности да се то књижевно и на време развије), из чега проистиче и оно најважније што нам ова књига свим својим нивоима поручује: *да нема малог народа ни малог језика.*

ЗАКЉУЧАК

У књизи *Сваки своју рече* остварено је не само својеврсно фолклорно завештање једног народа, него се кроз фолклорну грађу одиграо и процес модерног транспоновања (усмене) традиције, са пуном свешћу и у додиру са савременом књижевношћу, односно као својеврсна дело/творност традиције. Стога садржаји ове књиге припадају и чисто уметничкој сфери, па је то још једна потврда да је реч о уметничком делу, а не о забележеној усменој грађи, како се по опреми (наглашене фолклорне симболике) могло помислити у први мах. Другим речима, ова књига сабира и презентира у себи и романескни одбљесак вишевековног живота на Војној Крајини. Све почиње од куће („зиданице"), као попришта причања о људским судбинама једног народа, у специфичним животним и историјским околностима, да би се често завршавало у највишим сферама људског духа и космичких порука. Новина поступка Илије Дракулића у плодној линији додира усмене и писане књижевности код нас, у односу на претходнике (Вук Караџић, С. Митров Љубиша и други), је суптилна допуна, на свим оним местима и нивоима где се указала потреба за моделовањем већ структурисаних исказа усмене матрице, свега онога што, наговештавано или подразумевано, никада није било (писаном, ауторском, уметничком интервенцијом) довршено као текст. Његова ауторска интервенција нас, по суптилно праћеној усменој матрици, својеврсним ритмом и магијом приповедања неосетно преноси у подручје мита и песничког језика, усмене хронике и бајке, али и са уграђеном савременом свешћу о функцији приче, па је, слободније речено, својим чврстим системом на неки начин ова књига са два века закашњења маркирала и све процесе и мене (који су морали да се одиграју, а нису) у историји српске књижевности Крајине.

Показујући какве су се све сложене духовне вредности чувале у усменом памћењу и језику, у једном већ бившем, са овог тла поткрај 20. века истребљеном, народу, ова књига нуди и домишљање модела, како би, можда, писана књижевност у Крајини 18. века изгледала да је имала могућности и нормалне културне услове да се развија на принципима народног језика (комбинованог са црквеним). Све што је очувано у овој богатој усменој хроници насталој само око једног породичног круга (а колико је таквих усмених хроника нестало!), покрило је истовремено временски (18. век) и просторно један крај (Војну Крајину) који досада, свакако у оваквој сложености и обиму није књижевно постојао, драгоцено проширујући духовну мапу српске књижевности у целини.

Славица Гароња-Радованац

UDC 821.163.41-14.09:398(049.3)
821.163.41.09 Rajković Đ. (049.3)
821.163.41-95

Збирка Ђорђа Рајковића, СРПСКЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ ИЗ СЛАВОНИЈЕ

Приредила Славица Гароња Радованац, Удружење Срба из Крајине и Хрватске, Књижевно друштво „Свети Сава", Београд 2003.

Трећа књига која се појавила у оквиру библиотеке Народна књижевност Српске Крајине (фототипска издања) је збирка песама коју је Ђорђе Рајковић сакупио углавном у околини Пакраца и Дубице (Славонија), а штампао у Новом

Саду 1869. године. Иако је едиција оријентисана на фототипска издања, у овом случају направљен је мали изузетак, па су, захваљујући приређивачу — Славици Гароњи-Радованац, у књизи премијерно објављене и песме из рукописне заоставштине овог сакупљача.

Као и претходне две књиге поменуте библиотеке — *Личанке* Драгослава Алексића (Грачац 1934) и *Срйске народне йјесме из Лике и Баније* Николе Беговића (Загреб 1885) — и збирка *Срйске народне йесме из Славоније* Ђорђа Рајковића драгоцена је стога што обогаћује мотивски, сижејни, унеколико и жанровски фонд српске усмене књижевности, али и зато што разуђује помало сведену и стереотипну слику о нашој народној књижевности формирану на основу класичних и антологијских Вукових издања. Уједно, Рајковићева збирка, као и едиција којој припада, обухватајући терене који су остали ван домета Вука и његових сарадника, шири знања и представе модерних читалаца о границама српског сакупљачког и културног простора. Ово је утолико значајније што су са тог простора — на којем је, очито, настајао битан сегмент нашег усменог стваралаштва — Срби данас углавном исељени.

Књига је опремљена регистром почетних стихова песама и предговором Славице Гароње-Радованац, у којем су дати основни подаци о животу и сакупљачком раду Ђорђа Рајковића, исцрпан преглед песама штампаних у збирци 1869. године и опис рукописне збирке, сачуване у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду.

У наслављавању и груписању песама Рајковић је, како увиђа ауторка предговора, био под Вуковим утицајем, али је његова класификација знатно једноставнија и некохерентнија, што је, свакако, последица сакупљачеве представе о жанровима, специфичности сакупљене грађе, накнадног уношења песама у збирку, али и жанровског синкретизма који је у природи усмене књижевности.

Рајковић је песме поделио на љубавне, сватовске, играчке, пастирске, побожне, шаљиве, причалице и „песме различне” и у збирци их је штампао тим редом, што говори о чињеници да овај сакупљач и приређивач није имао развијену свест о старини појединих група (жанрова) усмене поезије и да, за разлику од Вука, није покушавао да је распоредом песама прати.

„Песме љубавне” су најмногобројније у Рајковићевој збирци, што би могла бити последица ауторовог поимања усмених књижевних врста и његовог недовољно разуђеног класификацијског апарата, али и затеченог стања у усменој традицији, где је већина обредних и обичајних песама изгубила ритуално значење и аутентични контекст извођења, приближивши се и претворивши се у љубавну лирику. Да Рајковићева збирка „хвата” овај дијахрони процес профанизације усмене поезије сведоче веома стари, архаични мотиви и теме, очито модификовани у складу са модернијим виђењем света. Тако се, рецимо, опозиција која је митском и херојском кључу функционисала као однос дивље/питомо, туђе/своје, и која је могла бити артикулисана у виду сижеа „женидбе јунака вилом”, преводи на социолошки план, где мотивше непримереност брака између девојке и момка различитих друштвених статуса:

Како ћу ја Стипи љуба бити
Кад је Стипу госпоја родила
У чардаку у дебелу ладу,
Свилене му пелене дерала,
А од злата повој сабирала;
А мене је моја мила мајка
На ведрини на црној ледини;

У буков ме листак завијала,
Од купине повој сабирала.

(*Како ћу ја Стипи љуба бити!*)

Песме ослобођене старијих, архаичних значења и мотива такође указују на профанизацију усмене књижевности, нарочито када су скопчане са римом, која је страна овом типу колективног стварања. У једној од њих, у хуморном тону и сасвим реалистички, опева се договор момка и девојке око ноћног виђења, али опасности нису више демонске силе које делују у „глуво" доба или натприродна бића крај воде, него, сасвим реално — девојчин отац:

Стан' почекај, драго срце моје,
Док ја скинем с руке белензуке
И откопчам мерџан око врата,
Онда ћу ти отворити врата
Све полако да не чује тата;
Ако л' чује са кревета тата,
Бића т'јесна обадвојим врата.

(*Долазак у најбоље доба*)

Иронично интониран наслов приређивача сведочи да се песма поимала у поменутом — модерном и хуморном кључу.

Животна стварност која је обојила један део љубавних песама објављених у овој збирци деформисала је и неке древне усменопоетске матрице и местимично поништила једну од фундаменталних и можда највиталнијих архаичних представа: представу да жена натприродним, тајним моћима и средствима може да контролише или санкционише понашање мушкарца. У неким песмама ове збирке невеста и жена лишене су ових способности, па остају незаштићене и немоћне пред момачком невером или злостављањем мужа (*Мушка вјера, Туга за девовањем, Удадбеници, Још је драги, не могу га клети!*). У овом смислу индикативни су и почетни стихови песме *Кажи љубо, кога си љубила?*, иако она доминантно рефлектује хуморну карневалску инверзију:

Љубу бије Љубојчића аго,
Не бије је чим се бије драго
Већ је бије перним буздованом.

Ипак, многобројније су песме које чувају трагове моћи жене, превасходно путем дејства клетви (*Тешка је девојачка клетва, Момка сустигла девојачка клетва, Остављена заручница, Клетва прошене девојке, Да је просто!, Мили Боже...*), мада се срећу и варијанте у којима девојке преузимају улоге и атрибуте јунака („Мандалина коња јаше / А сребрну ћорду паше / Уз Дунаво низ Дунаво") или имају самосталну моћ одлучивања и деловања, па се понашају готово осионо, попут женских демоских бића — вила (*Љуба Павла на зло наговара, Девојка и војник*). Поменута представа о жени можда се, ипак, најчвршће чува у чињеници да мајка, по правилу, влада свадбеним ритуалом: она удаје кћери и жени синове; отац се у овој улози тек спорадично појављује — као изузетак који потврђује правило.

Супериорна позиција девојке (жене) понегде је доминантно последица ритулне инверзије реалних социјалних статуса. Тако општем „епском" месту где жена мужа буди сузама, не ословљавајући га и стојећи му над главом, одговара

ситуација из песме *Туд се шеће...*, у којој момак моли Бога „Да подуне вихор вјетар са мора, / Да оруши један листак с јавора” не би ли пао његовој драгој на лице и пробудио је и не би ли га онда она „украј себе метнула”.

Велик број варијаната прати стандардни репертоар усмене (љубавне) лирике, опевајући већ поменуту момачку неверу и женидбу другом девојком и девојчину освету због тога (удајом за другога или претњом и злом жељом момку) или тежак живот младе удате за бахатог или старог младожењу, али и несрећу момка којег мајка жени удовицом „неприликом својом”, девојачке и момачке благослове изречене у форми клетви, везу девојке и биља, табу виђења девојке пред удају, чудесног тамбураша, лепоту девојку („Очи су јој вридне Цариграда, / Биле руке полак Бањалуке...”), метафором и алегоријом посредоване љубавне састанке („Момци сребро а дјевојке злато. / Хоће сребро да се позлаћује...”), опкладу момка и девојке „да спавају да се не дирају” итд.

Међу љубавним песмама нашле су се и неке друге врсте усмене лирике, мада је почесто тешко повући јасну границу међу њима (војничке, породичне, сватовске...), али и лирско-епске песме, несумњиво стога што се у њима као централни мотив јавља нека љубавна згода или љубавни грех. Еклатантан пример је песма *Највећи греси*, где се опева тешко (и типско) боловање Ђаковића Нике („Под њиме се живе змије легле / Шестокриле од четири главе, / Кроз кости му и трава порасла”), због обљубе три крштене и „девет вјенчанијех” кума и „дванаест Богом посестрима”.

Сватовске песме Рајковић је несумњиво издвојио према прилици извођења (очито их је он сам бележио на свадбама), а њихов распоред у збирци прати хронологију сватовског обреда (*На просидби, Опет тада, У очи свадбе, Кад се скупљају сватови, Код куће девојачке...*). Ови записи превасходно кодирају правила понашања у оквиру свадбеног ритуала („Јес’ ставио ујка првијенца, / Барјактара милога рођака, / Старог свата милог донда твога, / А за кума драга пријатеља. / За ђевера брата рођенога; / А остале што је за којега?”), најчешће у форми савета шта се и како ваља чинити („Е сад идеш туђој мајци, која све гледа. / Доцкан лези, ран’ устани, бићеш милија; / Брже ајде, тише збори, бићеш мудрија...”), а у функцији су превладавања антагонизма између двеју заједница које се орођавају или сналажења младенаца у новим улогама и срединама.

Песме „играчке” у збирци Ђорђа Рајковића, судећи према поднаслову — „које се у колу певају” — такође су издвојене према прилици извођења, али, за разлику од сватовских песама, представљају и тематски и жанровски знатно хетерогенију целину. Поред песама о игрању у колу, које се мотивски делимично преклапају са љубавним и сватовским песмама ове збирке, јављају се и варијанте о надговарању и сусретима момака и девојака, варијанте са архаичним мотивом (социјалног) инцеста, додуше само жељеног („Лијепа је кума моја! / Да ми море љуба бити...”), али и изразито хуморно интониране песме (*Попадија намигуша*). Уз то, три последње песме у низу крећу се према лирско-епском полу усмене поезије: прве две (*Бан Секула и вила, Ковјенић и вила*) тематизујући везу јунака и виле у, за лирско-епске песме карактеристичном фрагментарном, недореченом и скоковитом поетском кључу, а трећа (*Шетала се виза риба*) тематизовањем чудесног зачећа од рибе и рађања „љуте змије”, која ће о Ђурђевдану ујести своју браћу — „младога провизура” и „земљи краља”.

Четврта група песама — „песме пастирске и жетелачке” — неуједначеног су састава као и песме „играчке”. Оне су обједињене мотивима везаним за чобански живот или жетву, па би према томе одговарале групи посленичких песама. Међутим, међу њима очито има веома архаичних варијаната које не припадају превасходно поменутој групи песама: такве су песме о (покушају) инцеста између брата и сестре (*Брат оће сестру да обљуби, Опет то мало друкчије*), што је,

свакако, један од настаријих слојева усменог певања уопште, песма о отрованој води у којој су виле чедо окупале или песма о девојци чији је младожења са јасним атрибутима бога Перуна:

Погледајте у облак,
У облаку златан стол,
На њем' сједи драги мој,
На прсту му прстен мој...

(*Широка је коприва*).

Међу „пастирским и жетелачким" песмама налази се и једна варијанта *Српске дјевојке* (*Смерноћа*), као и песма *Чудна клетва*, драгоцена због чињенице да хвата „спуштање" сижеа о крађи крила и окриља с виле на девојку:

Девојка се у водици купа,
На брег баца вјенац и кошуљу;
Прикраде се чобан од оваца
Украде јој вјенац и кошуљу (...),

након чега девојку жени, као и јунаци (епских) песама вилу.

Песме „побожне" доминантно су обележене космогонијским мотивима (хијерогамије, „дељења дарова") и ликовима небеских тела (Даница, Сунце, Месец), али и светаца који су у процесу христијанизације преузели њихове улоге (Свети Илија, Свети Ђурђе, Свети Сава, Свети Петар). У овој групи песама нашле су се и оне које изразито нормирају правила религиозног понашања (о греху прекомерне туге за умрлим дететом — *Дете Лазар и мајка му*; о вежењу на празник и казни за то — *Инђија девојка и светац Михаило, Светкуј Преображење*; о неопходности молитве, додуше са померањем уводне формуле ка модернијем искуству: „Каву пије Шимић капетане..." — *Ко се Богу не моли, Бог му не помаже*; о поштовању родитеља — *Сиротна мајка*), па се оне доминантно крећу у оквирима поетике лирско-епских песама.

„Шаљиве" песме углавном исмевају понашање инверзно од уобичајеног и пожељног: код жена (девојака) најчешће су на удару лењост, непослушност, свађљивост и невичност кућним пословима, а код мушкараца недораслост невести. Ова друга ситуација значењски коинцидира са темом „жене џиновке", која рефлектује представу о младиној хиперболисаној плодности (и везу са хтонским) израженој кроз огроман раст и прождрљивост (*Грамула жена*).

Шеста група песама у Рајковићевој збирци су „причалице — романце, баладе и остале мање казивачке песме". Видели смо да и у претходним групама песама има варијаната које несумњиво припадају лирско-епском жанру, што указује на чињеницу да је приређивач ову скупину оформио према начину извођења: ове песме, по свој прилици, нису биле певане него „казиване"; отуда, вероватно, и назив „причалице", а не само од њихове развијеније наративне структуре. Поред „стандардног" лирско-епског тематско-мотивског репертоара (инцест; однос брат/сестра/син; млађа/старија сестра; ћерка/пасторка; девер/снаха; брат/брат), јавља се, рецимо, и драгоцена варијанта где се искушавање типа „Малог Радојице" везује за девојку која се претвара да је мртва (*Девојачке муке*). Местимично се уочава и померање ка јуначкој епици, као у песми *Мати иде сину о глави*, која се може сматрати варијантом сижеа *Јован и дивски старешина*, само што је у њој сукоб са противником „у сред горе чарне" маргинализован, а акценат померен на релације мајка/син/сестра.

За седму групу песама у оквиру Рајковићеве збирке — „песме различне”, приређивач овог издања Славица Гароња-Радованац претпоставља да су додате накнадно, пошто је остатак већ био приређен за штампу, и тиме објашњава присуство различитих жанрова и веома разнородних мотива и тема.

На крају, последњи песнички круг у овом издању сачињавају 26 песама из рукописне заоставштине Ђорђа Рајковића. Приређивач (С. Г. Р.) сматра да би се разлози необјављивања ових песама могли тражити у трошковима штампања и ограниченом обиму збирке из 1869, али се мора имати у виду и могућност да је Рајковић неке од ових песама видео као лошије или непотпуне варијанте лирских (баладичних) песама. Тако, рецимо песма бр. 2 почиње стиховима:

Кад се жени младожења,
Далеко је испросио,
преко Дрине воде хладне,

где се, очито, у оквиру веома фреквентне теме „женидбе на далеко” јављају нетипични поступци неименовања младожење и одсуство објекта глагола „испросити”. Међутим, ова песма је за изучаваоце усмене књижевности драгоцена због свог краја: девојка гази у Дрину, која је понела младожењу, и спасава га („Она скаче у ту Дрину, / Заплеше се плетенице / За његове мамузице, / Па извади младожењу”), јер тиме на специфичан начин расветљава и једну недоречену и двосмислену варијанту која се нашла међу „причалицама” (*Сватови*). У овој другој песми у истом, свадбеном контексту, невеста такође гази у „проклету” Дрину за младожењом, али се радња нагло прекида, па се чини да су се младенци утопили („Кад је била насрид Дрине, / Дувак јој је замакнуо: / Запаше јој плетенице / За Павлове дви деснице”). Епилог песме дат је у виду певачевог коментара и не везује се за двоје младих („— Благо свакој милој мајки / Која ћери косе храни, / Мене косе на бриг носе”). Међутим, ако имамо у виду варијанту из Рајковићевог рукописа (песма бр. 2), расветљава се модификовање крајњег фабуларног детаља у певачев коментар, а тиме и вероватно позитивно разрешење свадбеног „преласка”. Ово читање могло би потврдити и активирање универзалне архаичне представе о мођима лоцираним у коси. На сличан начин и остале, тематско-мотивски разнородне, песме из рукописне заоштавштине, целовите или фрагментарне, бацају светло на варијанте Рајковићеве збирке, али и на варијанте српске усмене поезије уопште, допуњујући и разјашњавајући их.

На основу свега реченог, јасно је да је фототипско издање *Српских народних песама* Ђорђа Рајковића, допуњено необјављеним песмама из његове рукописне збирке, драгоцен материјал за изучаваоце и љубитеље усмене књижевности, али и за свеколику српску културу, јер указује на тематско, мотивско и жанровско богатство наше усмене поезије и подсећа на културни простор на којем је настајао и живео један веома битан сегмент српске усмене традиције.

Лидија Бошковић

UDC 821.163.41(497.5)-13.09:398(049.3)
821.163.41(497.5)-14.09:398(049.3)
821.163.41-95

ПЕСНИЧКИ ДОЖИВЉАЈ КРАЈИШКЕ УСМЕНЕ БАШТИНЕ

(Анђелко Анушић: *Јадова јабука*: изабране народне пјесме Срба у Хрватској, Завод за уџбенике, Ист. Сарајево 2005)

Делује као изненађење и задовољство када се један песник, и у сваком погледу плодоносан културни и јавни радник, прихвати нимало једноставног и захтевног посла — антологијског вредновања усмене поетске баштине и то народа којем припада — Крајишким Србима — па, према томе, већ генетски има тапију на усмено наслеђе завичајног тла, а свакако и другачији, изоштрен поглед од уобичајене, и можда стереотипне, научне визуре. У другачијем распореду увек сину неким новим сјајем и лепотом усмени записи које смо дотада много пута читали, па је то тако и овде.

Задовољство је такође видети плодове рада који већ даје резултате. Наиме, антологијски избори су увек приказ сазреле свести о једној духовној појави, која је, као таква, већ дошла у вишу, синтетичку и панорамску раван промишљања. Народна поезија (и шире, књижевност) Срба Војне Крајине, сабирана и представљена „у задњи час" од стране неколицине млађих посленика, пре распада Југославије и насилног егзистенцијалног измештања српског народа из данашње Хрватске — покренула је чини се, лавину проучавања и ревитализације затуреног а богатог усменог наслеђа крајишких Срба, таложеног вековима.

Књига Анђелка Анушића садржава у себи све побројано. Аутор с опрезом у поднаслов није ставио реч „антологија", мада то она по много чему јесте. У импресивном обиму (200 песама на 445 страница), са информативним предговором, опремљена изворницима, Анушићева књига сумира дводеценијски пут истраживања, па и открића широј јавности, српске усмене песничке баштине на тлу данашње Хрватске. То и јесте највећа вредност овог издања — видимо на овој тачки шта имамо, шта треба још урадити, куда усмерити даља истраживања и интересовања. Најзад, ова књига на моменте делује и као српска усмена читанка са оним благом које се не сме заборавити и које се стално мора обнављати.

Први покушај те врсте сачинио је још 1990. Здравко Крстановић антологијом *Златна ђјена од мора*, коју сам такође пропратила, а када се суноврат српског национа још није могао ни наслутити. А. Анушић се једним делом ослања на овај пројекат, али и знатно проширује виђење српског крајишког усменог корпуса, у међувремену откривених и истражених рукописа, или поново објављених старијих и вредних збирки из 19. века.

Радећи и овај избор, као и све, „чиста срца" (али и експедитивно — када се замисао одмах претвара у опипљив, материјални резултат попут ове књиге — иначе недостатак нашег менталитета), аутор је показао којим је изворима располагао, доказао да је пажљив читалац нашег народног предања и да је помно пратио продукцију из ове области последње две деценије, али да му истовремено и није било доступно све што овај богати басен српског усменог певања нуди. Ипак, кроз ову књигу огроман део затуљене усмене баштине поново „улази у народ" (као некада повратно дејство Вукових збирки) и, што је нарочито значајно, сада у новом поретку и интегрално — код Срба „с обе стране Дрине". Успостављањем давно потребног вредносног система у српском усменом песничком стваралаштву западних простора Балкана попуњава се празнина која је у нашој културној свести, али и у науци, трајала готово целог 20. столећа, односно током

постојања обеју Југославија. Зашто је то било тако — лако је просудити. И ова књига, и оне које ће се тек појавити, знак су неопходног и огромног културног и научног посла који још чека, као израз сазреле свести о инегралности српског духовног простора.

Иако је подела песама у овом избору учињена „по песничком чулу" а не по такозваним мотивским врстама и жанровима, књига А. Анушића добро приказује првенствено лирски и баладични простор Војне Крајине, као аутентичан допринос класичној вуковској усменој поезији. По том песничком „дослуху", а мотивској измешаности, песме су тиме готово враћене у неко изворно стање и изворни контекст свог живота и извођења. Доживљавајући их као „букет" песничких надахнућа — аутор их није — готово обавезујуће — ни нумерисао, мада су изворници педантно пописани и стављени уз сваку песму на крају књиге.

Пријатно изненађење представља податак да скоро половину ове књиге чине песме из двеју збирки из 19. века, недавно фототипски обновљене — Ђорђа Рајковића (*Српске народне пјесме из Славоније*, Нови Сад, М. српска, 1869) и Николе Беговића (*Српске народне пјесме из Лике и Баније*, Загреб 1885). Тиме су оне добиле пажљивог читаоца, а многи неправедно запостављени бисери народне поезије поново су оживљени, у новом, антологијском поретку из ових извора. Тако је фототипско објављивање вредних збирки из прошлости добило свој пун смисао, т. ј. одмах је ушло у активан дијалог са савременицима и након више од сто година са нашим временом, кроз нова, антологијска читања. Нарочито је било пријатно видети песме Ђ. Рајковића из необјављених рукописа из Дубице (1866—68), правих малих драгуља усменог певања, који су у архиву чамили 135 година пре него што су угледали светло дана, а сада одмах директно добиле и своје заслужено место у овом избору.

И Беговићева збирка активно гради ову књигу (са око педесет песама) — па је и концепт овог избора најсличнији концепту којим се руководио и сам Беговић, градећи од своје збирке јединствену „српску националну читанку". Само из тог разлога може се објаснити присуство (и у овој књизи) „одломака" епских песама, али и неких „божјих" песама ауторског типа (можда спеване од самог Беговића), што можда, као тенденција, овој књизи и није било потребно. Такође, уздржала бих се и од неких песама-ругалица из збирке Ђ. Рајковића. Присуство граничарских песама-хроника је у овом смислу оправдано, мада са много бољим примерима који се налазе код других сакупљача/извора, а које аутор није имао при руци. У том смислу, штета је што овде нема незаобилазних имена сакупљача као што су М. Обрадовић и С. Милеуснић, чији су записи позно обелодањени и видно би обогатили овај избор, како у успостављању крајишког усменог корпуса, тако и у естетском смислу, а што је недвосмислено обогатило и претходну антологију са истог подручја З. Крстановића. С обзиром да се аутор у овом избору послужио и песмама из антологија Крстановића и Гароње-Радованац, зарад прегледности и информативности, можда је могао уз ове додати и основне изворе, који су иначе у обема антологијама навођени.

Можда је пропуштена прилика да се прикажу мотивска разноврсност и сваковрсни други слојеви српске народне песме Војне Крајине, али постигнут је другачији циљ — песнички доживљај (усменог) живота Срба Крајине, сам по себи богат. Иако није запажен и представљен типичан репертоар овог региона, оно што усмени басен Војне Крајине чини специфичним и препознатљивим у укупном српском народном певању, аутор је овим избором приказао народни живот и његове многобројне манифестације (обичаје, свадбу, успаванке, здравице, љубавне песме), али без мотивског редоследа и груписања. У том смислу, изостављене су неке од антологијским митолошких песама са овог подручја (Рајко-

вића, Беговића) које су својевремено своје место нашле и у антологијама Јаше Продановића, Владана Недића и Миодрага Павловића.

У конципирању овог избора, веома добрим потезом, међутим, сматрам уврштивање неколико одабраних песама-хроника од граничарских и балканских ратова, до Другог светског рата, односно песничка сведочанства о масовном страдању српског народа Крајине у усташком геноциду 1941—45 (највише из, овим афирмисане, збирке С. Опачића Ћанице), које су не само нов вид усменог певања овог народа, него и пример песничке трансформације у новим условима опстојавања српске народне песме на крајишком простору. Епске песме се доносе на крају, у засебном поглављу и представљају интегрални избор из класичног корпуса Вукових збирки (уз две песме из *Ерлангенског рукописа*, 18. в.) свих оних тема које се непосредно дотичу ускочких ратовања и Крајине, или топонима у Крајини, са којих недвосмислено потичу записи, у распону од већ класичне „Смрт мајке Југовића", до „Бог ником дужан не остаје" (варијанта Кордунаша). И овакво посматрање наше епике било је нужно на једном месту и у књизи овог типа.

Какву је књигу народне поезије замишљао, о томе и сам аутор А. Анушић у свом предговору недвосмислено каже: „Избор је прије свега настао из субјективне ауторове жеље *да се склопи књига за под главу*, књига најљепше српске народне предаје са западних обода Балканског полуострва... *за којом би (књигом) њен састављач посезао у свим животним (и књижевним!) приликама и ситуацијама* као за ријетком, незамјењивом *личном лектиром*. ...Ово је књига коју сам, у неким животним тренуцима апсолутног читалачког и пјесничког обасјања, *одувијек желио да имам*, и да је на њој извјестан траг и мог ауторског печата. Зато је она и компонована (од наслова до садржаја) искључиво по пјесничком принципу..." Песничким „отклоном" аутор се „заштитио" од сваког другачијег тумачења или крупније примедбе (сва подвлачења су моја).

Доиста и о (необичном) наслову овог усменог избора треба нешто рећи. Преузет из стиха песме у збирци Ђ. Рајковића: *И ја ћу ти на весеље доћи/и донијети јадову јабуку*, за који антологичар каже да „љепшег, генијалнијег и потреснијег стиха" није нашао у свеколикој српској народној књижевности („Не знам да ли има таквог у светској поезији"), и без ове напомене, извлачи се доиста вишедимензионална метафорика комплексног и (пост)модерног значења — симболична и судбинска за духовни видокруг српског народа у Хрватској — спој врхунске лепоте (јабука) и ужаса (Јад/овно) као ни код једног народа у Европи.

Сваки избор овог типа биће добродошао и свака књига овакве врсте је још једна победа над заборавом, у овом случају српског граничарског национа којем је тај заборав у Хрватској припреман већ одавно, а довршен самим чином физичког изгона (у погодном историјском тренутку) са вековног тла опстојавања. За оваквом књигом се одавно указала потреба, уз нова сазнања и издања у последњој деценији (и која се непрестано појављују) након, такође већ давно недоступне, антологије З. Крстановића. Умножавањем оваквих књига — вишеслојних, акрибичних, фундираних — појачаће се упоришне тачке наше духовне мапе, у овом случају у српској усменој традицији, у којој Војна Крајина спада у један од најснажнијих и највиталнијих наших усмених региона.

Славица Гароња-Радованац

UDC 821.113.4.09 Andersen H. C.(082)(049.3)

СТРУЧНО-НАУЧНИ СКУПОВИ ПОВОДОМ ДВЕСТОГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА ХАНСА КРИСТИЈАНА АНДЕРСЕНА

Поводом двестогодишњице Андерсеновог рођења одржан је читав низ пригодних манифестација широм Европе и света, па и у Србији и Црној Гори. Поред осталог, одржавани су и различити стручни и научни скупови о Андерсеновом животу и књижвном делу. Овде ћемо приказати један регионалног значаја, одржан у Загребу 6. априла 2005. године, и други национални, одржан као традиционално Саветовање Змајевих дечјих игара 7. јуна 2005. године у Новом Саду. Изван нашег видокруга остао је скуп одржан на Учитељском факултету у Сомбору крајем маја 2005. године.

Организатори загребачког скупа су били Књижнице града Загреба и Хрватски центар за дјечју књигу, а суорганизатори Заклада H. C. Andersen 2005, Оденсе — Данска, Дански културни институт у Мађарској и Књижница Отон Жупанчић — Пионирска књижница, Љубљана — Словенија. На скупу је, поред учесника из неколико земаља са простора бивше Југославије (Хрватске, Словеније, Србије и Црне Горе, Босне), учествовало и двоје културних дипломата из Данског културног института у Будимпешти, брачни пар Остергард, директор института мр Ерлинг Остергард (Erling Østergaard), историчар, и мр Ана-Марија Остергард (Ana-Maria Østergaard), историчар књижевности. Тема скупа је била у приличној мери стручно и научно неусмерена: *Добар дан, господине Андерсен*, и дозвољавала је да се данском и европском класику приступи на различите начине. На скупу је непосредно учествовало четири доктора наука и четири магистра (укључујући и Данце) и, све укупно, било је десет саопштења.

Без обзира на све ове специфичности, скуп је кроз радове учесника досегао знатан стручни и научни ниво и остварио одређена проблемска усредсређења. Томе су свакако допринели и учесници из Данске, који су својим компетентним излагањима не само пружили обиље информација из прве руке, из видокруга националне културе у којој је Андерсен поникао и развијао се, него су својим интерпретацијама, било Андерсеновог живота и дела (мр Ана-Марија Остергард), било данске историје у време Андерсеновог живота (мр Ерлинг Остергард), пружили слојевито, на тренутке и критичко интерпретирање Андерсеновог живота, дела и укупног историјског контекста. Тако је, на пример, Ана-Марија Остергард, говорећи о *Андерсеновом стваралаштву*, на почетку одбацила романтичну слику о Андерсену, којој је битно допринео сам писац својом *Аутобиографијом* и дневницима и кренула да расветљава сложену стваралачку личност, не само писца бајки „за децу свих доба" него и „новинара, критичара пуног ентузијазма за знаност, мислиоца егзистенцијалисту, проницљивог писца путописа, пасионираног романописца, вештог уметника у изрезивању орнамената од папира, неуротичног хипохондра и сполног ексцентрика". Она је указала и на укорењеност Андерсенових бајки у данску културну традицију, ону усмену сачињену од бајки, предања, обичаја и веровања, али и савремену тривијалну књижевност. Такође, указала је на најдубљу везу Андерсенових бајки и прича са традицијом усменог приповедања и читања у породичном кругу, широко распрострањеном у Данској.

Ерлинг Остергард говорио је о *Данској у време Ханса Криститијана Андерсена*. Он је описао како је Данска од регионалне силе, за Андерсеновог живота, постала земља која умало није припојена Немачкој. Указујући на историјске процесе који су до тога довели, он је прво говорио о сукобу Велике Британије са

Данском, у време Наполеонових ратова (1801. и 1807), показујући како су интереси великих сила преламали судбину ове земље мимо воље њених политичких субјеката, због чега је дошло до губитка територија и дуге економске кризе. Такође, говорио је и о ратовима Данске са Немачком 1848. и 1864. године. Притом је истакао и специфичан Андерсенов положај у тим сукобима: „Андерсен је био јако цењен у Немачкој, а и сам је симпатисао немачку націју, што му је створило доста потешкоћа. Он је по свом размишљању и писању био прави Данац, али, истовремено, сматрао се и правим Европљанином, што га је, с обзиром на неколико европских криза и ратова у том времену, ставило у доста деликатан положај."

Загребачки књижевник Лудвиг Бауер (Ludwig Bauer) покушао је да Андерсеново дело смести у контекст књижевности за децу као литерарног спецификума, да га сагледа са становишта оног историјског процеса у којем је на дете, уместо као на умањеног одраслог човека, почело да се гледа као на биће са властитим развојним, животним, па и културним специфичностима. Он је истакао да је Андерсен најпознатији као аутор бајки, и указао да су, за разлику од усмених бајки, код Андерсена најчешће јунаци деца, и то „штовише несташна, заправо аутентична, готово реалистична дјеца која траже свој пут у свијету одраслих, односно избор између Добра и Зла". У истом духу, Бауер је изнео мишљење да су, за разлику од усмене бајке, „Андерсенове бајке конзеквентно етичне", што их, по њему, такође ситуира у свет дечје књижевности.

Др Ванеса Матајц са Филозофског факултета у Љубљани говорила је о *Андерсеновом постромантичарском помаку у жанру уметничке бајке*. Она је указала на везе дела Ханса Кристијана Андерсена са немачким романтизмом. Подсетила је да је романтизам, у свом окретању машти и осећањима, за једну од репрезентативних врста сматрао бајку. Матајц мисли да је романтизам у бајци препознавао архетипску ситуацију уобличену у уметничку форму у којој се изражава етички конфликт између стварности и идеала. У том кључу, бајка је у романтизму (на пример, код Е. Т. Хофмана) тежила да се оствари као дело естетизованог, маштовитог, субјективног ескапизма. Она Андерсенове бајке везује за постромантичарску ситуацију, препознаје у њима утицај реализма, и, у складу с тим, промену у жанру у односу на романтичарску бајку. Ту промену опажа као промену психолошке структуре ликова, али и као промену укупног вредносног система: вредност емоција у бајци постаје релативна и, често, „лепа душа" не успева да се одбрани од објективне стварности (мотив смрти је веома чест у Андерсеновим бајкама). Матајчева показује како је концепт срећног краја у Андерсеновим бајкама „начет", а аутономност и апсолутност романтичарског субјекта редукована и ослабљена у конфликту са околином (пример *Мале сирене*). У свему томе она види процес супротан од романтичарског — код Андерсена наново, у знатној мери, естетске вредности бивају надомешћене етичкима. Ауторка се осврнула и на медијске транспозиције Андерсенових бајки у 20. веку (Волт Дизни), у којима се романтичарско наслеђе конвенцијализује, укида естетски идентитет бајке, а, по логици грађанске модерности, етичка компонента претвара у тривијалност и кич.

Др Нецад Ибрахимовић са Филозофског факултета у Тузли говорио је о *Андерсеновој чежњи за друштвеном реконцилијацијом*. Он је, наспрам уобичајене едукативне и породичне рецепције, покушао да отвори Андерсеново дело са становишта психоаналитичких, идеолошких и културно-материјалистичких теорија. По њему, у многим Андерсеновим текстовима је „унутрашња струја нарације перфектно кореспондирала са вањским контекстом идеологије, психологије или социјалне теорије". Он сматра да се у Андерсеновим бајкама „жеља да се друштвени и/или особни конфликт разрјешују *фигуративном* (курзив Н. И.) побу-

ном (бјегом од реалности, измјеном особног идентитета или на неки други, такође фигуративни начин) свједочи о иманентној текстуалној носталгији за фиктивним временом/простором универзалног друштвеног склада и обитељске хармоније".

Др Дубравка Зима из Завода за знаност о књижевности Филозофског факултета из Загреба у наслову свога рада поставила је питање *Је ли Андерсен дјечји писац?* Она је покушала да истражи представе о детету у Андерсеновим бајкама, али тако што ће пратити хрватску рецепцију Андерсенових бајки и испитивати како су се те представе остварилe у различитим преводима. Притом, њена првотна намера је била да „покуша дефинирати одредницу 'дјечји писац' у односу на актуелну пројекцију дјетета у хрватској дечјој књижевности у вријеме пријевођења Андерсенових бајки на хрватски језик". У том покушају Зима се бавила неким од могућих структуралних претпоставки атрибуције књижевног дела за децу, испитујући, пре свега, место и идентитет адресата у Андерсеновим бајкама и причама и у њиховим хрватским преводима. Она је на скупу изложила само поједине делове свог, очигледно још недовршеног, истраживања тако да коначне резултате очекујемо у *Зборнику*.

Мр Лидија Дујић са Учитељске академије у Загребу говорила је на тему *Андерсен међу луткама — лутка и (или) текст, питање наративног престижа*. Она се бавила транспозицијом Андерсенових бајки у хрватским луткарским позориштима, али и, уопште, могућношћу луткарске интерпретације Андерсенових бајки и прича. Уз начелно подсећање да је „лутки врло значајан и близак свијет бајке, посебно с обзиром на способност лутке да изражава фантастичну димензију бајке", она је показала да Андерсенове приче и бајке, по правилу, у себи садрже виртуелну драму и виртуелну луткарску представу и да се „готово идеално могу изразити средствима луткарског театра".

Мр Тилка Јамник из Пионирске књижнице у Љубљани свој рад је наслови*ла Снежна краљица на зрну грашка; представљање Андерсенових бајки савременим младим читаоцима*. Истакавши универзалне вредности Андерсенових прича и бајки које се, несумњиво, морају тицати и савремених младих читалаца, она је указала на читав низ специфичности у њиховој рецепцији Андерсена. Показала је, рецимо, да Андерсенове бајке допиру до деце, што преко усменог приповедања и читања, што уз помоћ савремених медија, још у предчиталачком периоду, али да је и поред тога, без обзира на велику популарност Андерсеновог дела, потребна дугорочна мотивација да би млади читалац у слободном времену посезао за Андерсеновим бајкама. Описала је целу једну могућу стратегију у развоју те мотивације, читав низ активности прилагођених различитим дечјим узрастима, какве су читање бајки, драматизација, повезивање са другим естетско-васпитним садржајима и различитим медијима...

Мр Јован Љуштановић је говорио о *Рецепцији Андерсена као огледалу односа према бајци у српској култури*. Он се понајвише задржао на рецепцији Андерсена у 19. веку, али се дотакао и неких елемената односа према Андерсеновим бајкама и према бајци уопште у српској култури 20. века. Показујући како су се у рецепцији Андерсена огледале промене у српској култури, он је описао широк лук од превода Ђорђа Марковића Кодера Андерсенове *Бајке о години* 1858. године, у новосадској *Седмици*, до савремених превода Андерсена. Тај лук је од рационалистичког, утилитарно-педагошког опреза према бајци дошао до пуне слободе за бајку. Такође, од угледног светског писца који долази у српску културу са стране, Андерсен је постао писац који у другој половини 20. века непосредно утиче на српску књижевност за децу, на *Мале бајке* Стевана Раичковића и бајке Гроздане Олујић.

Др Дубравка Тежак са Учитељске академије из Загреба, у раду насловљеном *Како смо упознавали Андерсена*, приказала је рецепцију Андерсена у Хрватској у 19. веку. Она је пратила преводе Андерсена, почев од првог, у дечјем листу *Смиље* из 1873. године, и књиге Андерсенових прича, објављене 1877. године, па до краја века. Њену пажњу је привукао и утицај Андерсена на читав низ хрватских приповедача за децу с краја 19. и почетка 20 века. Она тај утицај сагледава у два правца: у причама које су веома тужне и осећајне и у причама са антропоморфно приказаним животињама и стварима.

Ранка Јавор, водитељица Хрватског центра за дјечју књигу — Књижнице града Загреба, говорила је на скупу о *Хрватским илустраторима Андерсена*. Она је пропратила илустрације Андерсенових књига у Хрватској од прве, објављене 1877. године, до оних које су, поводом двестогодишњице Андерсеновог рођења, објављене 2005. године, и притом показала да се општи трендови у развоју хрватске илустрације могу пратити на примеру илустровања Андерсенових књига. Посебно је истакла илустрације Љуба Бабића, које се чувају у Графичкој збирци националне и свеучилишне књижнице, а онда побројала и описала рад различитих генерација хрватских илустратора који су се бавили делом овог писца.

Скуп у Загребу, иако скромно атрибиран као стручни, и без обзира на ограничен број учесника, постигао је завидан ниво научне елаборације целог једног круга књижевноисторијских и теоријских питања која отвара Андерсеново дело. Поједностављено, та питања се могу свести на неколико кључних, попут онога како се и колико се Андерсен остварује као писац за децу, и како његове бајке и приче разоткривају и редефинишу садржину појма књижевност за децу и осветљавају однос „књижевност за децу" — „књижевност за одрасле". Постављено је по ко зна који пут и питање шта је то бајка, какав је однос између усмене и ауторске бајке и како смена књижевних стилова и раздобаља мења начин рецепције и структуру ауторске бајке.

Иста питања су, на одређени начин, бар у појединим радовима, постављена и на традиционалном Саветовању Змајевих дечјих игара одржаном 7. јуна 2005. године у Новом Саду. Тема Саветовања је била *Приповедачка уметност Ханса Кристијана Андерсена, њена рецепција и књижевни рефлекси*. На њему је своје радове о Андерсену излагало двадесет и шест учесника, од тога седам доктора наука и четири магистра. Карактеристика Саветовања било је и ове године знатно учешће младих књижевних стручњака, асистената и постдипломаца и предавача на вишим школама. И док су универзитетски професори, држећи се одређених научних и академских стандарда, помало рутинирано приступали Андерсену као великом, али добро знаном писцу, млади аутори су углавном отварали нове, специфичне теме и искушавали модерније методолошке приступе, показујући да је и после два века Андерсен аутор чије дело је итекако интригантно за нове изучаваоце. Коначни судови могу се изрећи тек пошто радови са Саветовања буду сабрани у двоброју 1—2 часописа *Детињство* за 2005. годину (чији се излазак очекује почетком 2006. године), али, ипак, и на основу онога што се чуло на самом скупу могу се изрећи неке оцене.

Доајен нашег изучавања књижевности за децу др Слободан Ж. Марковић говорио је на тему *Ханс Кристијан Андерсен и српска књижевност (рецепција)*, истичући прве преводе Андерсена на српски језик из 19. века, али и лепоту појединих превода из 20. века (на пример, превод *Ружног пачета* Тодора Манојловића). Др Воја Марјановић је изрекао општу похвалу великом данском писцу у свом *Слову о Андерсену*. Др Радомир Животић говорио је о *Језичко-стилским вредностима Андерсенових бајки*, бавећи се, у ствари, језиком и стилом појединих превода. Отварајући недоумицу прича/бајка, др Цвјетин Ристановић је говорио о *Слици свијета у Андерсеновим причама/бајкама* , а др Миомир Милинковић је покушавао да открије шта би то била *Андерсенова реалистичка прича*.

Асистент на катедри за скандинавистику Филолошког факултета у Београду Зорица Манчић бавила се преводима Андерсена на српски језик, указавши да велика већина превода није са данског, и отворила питање утицаја језика — посредника и превода — посредника на српске преводе. Мр Предраг Јашовић, правећи *Нацрт за проучавање структуре Андерсенових бајки*, упоредио их је са структуралним моделом усмене бајке, коју је конституисао, пре свега, из Пропове интерпретације морфологије овог жанра и открио да неке од најпознатијих Андерсенових бајки одступају од усменог модела, запитавши се колико су Андерсенове бајке уистину бајке. Донекле је исти проблем захватила и мр Зорана Опачић, чија је тема била *Полиморфност Андерсенових приповедака или двострука адреса*. Она се, такође, бавила жанровским идентитетом Андерсенових прича и бајки и указала на изразиту полиморфност Андерсеновог дела, али је отворила и питање адресата Андерсенових прича и бајки, показујући да су у његовим текстовима видни елементи обраћања и деци и одраслима. Мр Анико Уташи говорила је на тему *Права ружа и вештачки славуј. Детиње у причама и бајкама Ханса Кристијана Андерсена*, покушавши да реконструише слику света детињства у Андерсеновом делу. Мр Миливоје Млађеновић је говорио о *Андерсеновим бајкама као инспирацији српских писаца за децу*.

Тематски и методолошки били су занимљиви и радови осталих учесника Саветовања. Тако, на пример, Валентина Хамовић бавила се сликовитошћу појединих Андерсенових дела, англисткиња Јелена Спасић је показала *Утицај Ханса Кристијана Андерсена на викторијанску бајку*, пре свега на писце Изабелу Веленси Крофорд, Чарлса Дикенса и Оскара Вајлда. Наташа Кљајић је говорила о Андерсеновом роману *Импровизатор*, као о роману о уметнику, анализирајући, истовремено, и слику детињства присутну у њему. Медиса Колаковић је истраживала Андерсенов однос према фолклору симболички артикулисан у причи *Птица народне песме*. Наташа Половина бавила се *Мотивом путовања у причама/бајкама Ханса Кристијана Андерсена* ; оставивши путописе овог великог путника по страни она се забавила путовањем као структуралним елементом у његовим бајкама *Палчица, Мала сирена* и *Снежна краљица*. Милица Сељачки је истраживала *Елементе хумора и природу смеха у Андерсеновим бајкама и причама*, показавши у којој је мери Андерсен изузетно духовит писац који у своје бајке суптилно уграђује хумористичку структуру. Зорица Хаџић је интерпретирала занимљиву полемику о превођењу Андерсена на српски језик, која се 1930/31. године развила у *Политици* између Живка Милићевића и Тодора Манојловића. Исидора Гордић је у свом раду упоредила Андерсенову *Малу сирену* и филмску транспозицију ове бајке у продукцији Волта Дизнија.

На Саветовању су још говорили и др Тихомир Петровић, др Стана Смиљковић, Весна Алексић, Милан Р. Марковић и Љерка Радојчић.

Збирно гледано, оба скупа су покренула један круг значајних књижевноисторијских и књижевнотеоријских питања и дала на њих извесне интерпретативне одговоре. Отворена је жанровска расправа у троуглу усмена бајка — ауторска бајка — кратка прича. Такође, отворено је питање о историјској судбини бајке, њеној еволуцији од усмене бајке, преко романтичарске бајке, до бајке у епохи реализма и постромантичарске бајке. У вези са свим тим, отварано је на различите начине и питање фантастичних жанрова и жанровских прожимања. Андерсен се показао веома подесним и за проблематизовање садржине и обима појма: *књижевност за децу*. У оквиру те расправе, веома занимљиве су биле интерпретације места детета као адресата у структури књижевног дела. Такође, значајно су захваћени и проблеми превођења. Све у свему, Андерсен се показао не само као класик који снажно живи у читалачкој рецепцији, него и као писац чије дело и даље пружа многе теоријске изазове.

Јован Љуштановић

UDC 81'27:929 Brborić B.

БРАНИСЛАВ БРБОРИЋ
(1940—2005):

У Београду је 4. маја ове године преминуо Бранислав—Бранко Брборић (65 год.), који је уживао углед једног од најцењенијих српских социолингвиста. Оригиналан је Брборићев пут у лингвистици, који нас на упечатљив начин подсећа на то да се у средишту пажње социолингвиста налази однос језичких и друштвених појава. Могло би се рећи да су догађаји на југословенској друштвеној сцени (пре свега у српско-хрватским релацијама) крајем 60-их година прошлог века узроковали Брборићево појављивање у лингвистичким круговима. Тако се зачела Брборићева улога не само бритког аналитичара социолингвистичких појава у оквирима сербокроатистике него и непосредног учесника у решавању сложених питања језичке политике у Србији и на ширем југословенском простору које је наметала друштвена стварност.

А та стварност била је заиста бурна током последњих 25 година постојања југословенске државе (1967—1992), као и у оквирима сужене државне творевине у којој се нашла Србија (Савезна Република Југославија 1992—2003, Државна заједница Србија и Црна Гора од 2003). Сâм Брборић истиче да он „није крив што је језик све то време језик био у раљама политике", али за себе каже да „не спада у оне људе који би скривали шта су, када и где били, и шта су радили *док је грмело*". Брборић је такође објаснио како је „ушао у српско-хрватску (социо)лингвистичку арену" и шта је све одредило да његово стручно опредељење буде другачије од оног на које га је упућивала стечена факултетска диплома. Наиме, завршио је студије англистике (уз немачки језик као помоћни предмет) на Београдском универзитету: дипломирао је јануара 1965. године, а претходно је пола године провео као преводилац у југословенском одреду у саставу снага УН на Синају. Већ током неколико наредних година „одмицао се од англистике и германистике" и „примицао сербокроатистици, односно србистици", на шта је по властитој оцени утицало неколико чинилаца:

1) извесна лична диглосија; рођен је у источној Херцеговини (1940), где је на изворишту постао баштиник *источнохерцеговачког дијалекта* да би особине другога распрострањеног српског дијалекта — *косовско-ресавског* — упио током живљења у Пожаревцу, где је похађао основну и средњу школу (1947—1959);

2) ближе упознавање и других дијалеката (српских и хрватских) и других језика у мултинационалној средини бивше југословенске државе (СФРЈ) током служења војног рока (1965) у различитим местима (Билећа, Суботица, Копаоник) и четворогодишњег рада у туризму (1966—1970), са многобројним путовањима у земљи и иностранству;

3) деветогодишњи рад у двема највећим војним библиотекама у Београду (1970—1979), што му је, уз праћење стручне лингвистичке литературе и публицистике из свих република ондашње Југославије, пружило могућност и за многе сусрете са личностима из јавног живота целе земље;

4) познанство (1972) са врхунским лингвистима Павлом и Милком Ивић, које ће прерасти у дуготрајно пријатељство и обогатити његова лингвистичка знања, а још више га усмерити на српско-хрватске социолингвистичке и стандардолошке теме;

5) седмогодишњи рад (1979—1986) у стручној служби партијског средишта Србије, у време једнопартијског система у Југославији, када је у Србији, Хрватској и другде у Југославији језик већ увелико био „у раљама политике”, а на партијским форумима о њему се често расправљало уз учешће лингвиста;

6) скоро дводеценијски рад (1986—2005) у Министарству културе Републике Србије (односно у државним органима који су му претходили под нешто другачијим називом), где је стицао ново богато животно и интелектуално искуство сарађујући са многим личностима из националне елите у политици, науци и култури.

Као што се види, Брборићев професионални ангажман знатно се разликује од типичне каријере једног социолингвисте са универзитетске катедре. Такав пут у његовој професионалној каријери није међутим Брборићу шкодио у његовом развоју као социолингвисте. Напротив, управо та врста интелектуалног и лингвистичког сазревања, као и непосредна и дуготрајна сарадња и дијалози с више српских лингвиста, те чести дијалози с лингвистима из других југословенских средина, омогућили су Брборићу да веома квалификовано расправља о многим социолингвистичким и стандардолошким темама које су се наметале као актуелне у оквиру сербокроатистике (и србистике). И своје двогодишње постдипломске студије на Загребачком свеучилишту из области библиотекарства и информационих наука Брборић је окончао (почетком 1981) магистарском тезом социолингвистичке провенијенције: о правним и практичним консеквенцама одредаба о језику у уставима ондашњих југословенских република и југословенске федеративне државе.

Тако су из његовог укупног ангажмана проистекли многи лингвистички радови и социолингвистички огледи (више од двесто, објављени по различитим књигама, зборницима, часописима, новинама), али и многи конкретни акти институција и форума надлежних за креирање и спровођење језичке политике или организовање стручног рада у лингвистици. О Брборићевом лингвистичком ангажману најизразитије сведоче његове две књиге сакупљених радова (неки су радови коауторски или имају карактер службених докумената) под заједничким насловом *Социо-*

лингвистички огледи: *О језичком расколу. Социолингвистички огледи I* (Београд — Нови Сад 2000) и *С језика на језик. Социолингвистички огледи II* (Београд — Нови Сад 2001). Садржај ових књига подсећа на то да су социолингвистичка питања у оквирима сербокроатистике била условљена пре свега судбином државе у којој су отварана, при чему у новије време треба разликовати два периода. Први се подудара са последњим двема деценијама (1971—1991) постојања југословенске државе (СФРЈ); други започиње 1992. и траје до наших дана (период постојања Савезне Републике Југославије, односно Државне заједнице Србија и Црна Гора; тада настаје нови ентитет у оквиру Босне и Херцеговине — Република Српска, а у околностима грађанског рата на територији Републике Хрватске привремено траје ентитет Република Српска Крајина).

„Рани период" Брборићевог ангажовања пада у време када су југословенску политичку сцену потресали процеси све веће конфедерализације југословенске државе, који су имали финализацију прво у делимичним изменама устава југословенских република и југословенске федерације (1971), а потом и у доношењу нових устава (1974). После релативно кратког периода (1954—1967) српско-хрватске стандардној језичке конвергенције у Хрватској се нагло променило расположење према таквој језичкој политици, што није остало без одјека ни у Србији. У тој новој констелацији политичких и лингвистичких опредељења, Б. Брборић се 1971. године огласио опсежним текстовима о отвореним питањима српскохрватског језика и о језику у војсци и војној терминологији. А поводом неких питања српско-хрватског језичког заједништва Б. Брборић је током неколико наредних година упутио полемички интонирана писма на адресу истакнутих посленика културе и науке: хрватског писца Вјекослава Калеба, сарајевских универзитетских професора филолошких наука Светозара Марковића и Срђана Јанковића и загребачког социолога (тада већ афирмисаног хрватског политичара) Стипе Шувара. Биле су то прилике да Б. Брборић јавно искаже своје брижљиво одмерене и широко аргументоване ставове о српскохрватској језичкој проблематици (које ће даље развијати у другачијим ситуацијама наредних година): о службеном имену језика и његовој употреби у сфери јавне комуникације (посебно у органима федерације и у војсци); о његовим двама изговорима (ијекавском и екавском) и двама писмима (латиници и ћирилици); о повратку начелима Вука Караџића и грађењу нових мостова у језичкој политици, о најважнијим лексичким и синтаксичким питањима (употреба лексичких позајмљеница — кроатизама, интернационализама и варваризама; војна терминологија; употреба инфинитивних конструкција и конкурентног облика — конструкције *везник да с презентом* и др.) и о неким другим најактуелнијим стандардолошким и правописним темама.

Пошто се (1978) у (једно)партијским телима у Србији зачело интересовање за језичку проблематику, Б. Брборић се запослио (1979) у стручној служби централног партијског апарата Србије, што је у ондашњим друштвеним приликама имало вишеструке плодотворне ефекте. Убрзо је (1980) израдио елаборат *Актуелна проблематика српскохрватскога стандардног језика*, у чијој је припреми сарађивао и са истакнутим

српским лингвистима Павлом Ивићем, Душаном Јовићем, Митром Пешиканом и Драгом Ћупићем, те са неким другим посленицима српске науке и културе. Требало је да тај елаборат послужи као стручна основа за боље разумевање језичке проблематике у политичким круговима, те за темељније креирање језичке политике у Србији. Како наредних година на југословенској сцени (у околностима већ увелико конфедерализоване државе) нису јењавале расправе о питањима која спадају управо у домен језичке и културне политике, Б. Брборић је живо суделовао у њима; запажена су његова иступања на скуповима *Актуелна питања наше језичке културе* (Београд 1982), *Језик и национални односи* (Сарајево 1984), *Равноправност језика у вишенационалној заједници* (Тршић 1987), *Саветовање о променама Устава Србије* (Београд 1988).

Уз лингвисте Митра Пешикана, Павла Ивића, Милку Ивић, Душана Јовић, Асима Пеца и Егона Фекетеа, Б. Брборић је знатно допринео утврђивању језичке оријентације „Политике" (1983), а нешто касније (1986) и Радио-телевизије Београд. У исходу оваквих настојања појавио се *Језички приручник* у издању РТБ (Београд 1991), чији је један од аутора, — поред Павла Ивић, Ивана Клајна и Митра Пешикана, — био и Б. Брборић. Показавши се веома корисним у пракси, овај приручник је 13 година касније (2004) добио и своје друго (допуњено и измењено) издање.

Девета деценија прошлог века протекла је у знаку напора лингвиста из Србије, Хрватске и Босне и Херцеговине да се растумачи разуђени профил српскохрватског језика, те да се томе дâ теоретски оквир. У исто време пада и снажан развој социолингвистике у Југославији, чему су поред лингвиста нешто старије генерације (Далибор Брозовић, Милка Ивић) снажан подстрек дали млађи лингвисти (Ранко Бугарски, Милорад Радовановић, Дубравко Шкиљан). Прихвативши теоретске постулате југословенских социолингвиста (а као англиста пратио је и иностранy социолингвистичку литературу), Б. Брборић је био један од истакнутијих учесника у расправама о варијантама српскохрватског језика. Он се афирмисао управо у идентификовању инвентара реализационих облика тих варијаната (у свим сферама граматичке структуре и лексичког фонда). За Брборића је карактеристично да је своје ставове о тим питањима излагао на јавним скуповима, трибинама или медијима у сва четири републичка центра — у Београду, Сарајеву, Загребу и Титограду (Подгорици), што је инспирисало и друге да се придруже расправи.

И поред извесног покушаја партијских центара у Србији и Хрватској 1986. и 1987. године да оживе заједничке разговоре о усклађивању језичке политике, у чему је Б. Брборић суделовао као члан делегације из Србије, крај '80-их година донео је ипак „сутон језичког заједништва", наговештавајући скори распад југословенске државе. А када се тај распад заиста и догодио 1991. године, Брборић је имао довољно присебности да се и тада (крајем новембра те године) за округлим столом Ренер-института у Бечу запита: Је ли могућ хрватско-српски споразум? Не кријући да је донедавно веровао у благотворну интегративну моћ језика који Србе и Хрвате чини тако блиским народима, Брборић је, на основу и

актуелног и ранијег искуства, морао себи и другима признати да није могућ споразум Срба и Хрвата „око обнове толико кориснога заједничког уверења о заједничком језику”.

Резултате и контроверзе стандардизације језика код Срба и Хрвата (не занемарујући ни језички израз Црногораца и домаћих муслимана/Бошњака) у минула два столећа, Брборић је сумирао у неколико синтетичких студија намењених домаћој и иностраној публици (нпр. у оквиру свесловенског пројекта и серије књига које су се под називом *Najnowsze dzieje języków słowiańskich* [„Најновија повест словенских језика”] појавиле у Пољској, на универзитету у Ополу 1996—1998; у оквиру пројекта на Институту за славистику у Лајпцигу 1997; у оквиру зборника радова посвећеног Републици Српској Крајини, Београд 1996). Нешто касније (1998) Брборић ће понудити и скицу пројекта историје српског језичког стандарда, која је била предмет расправе међу лингвистима, у оквиру Одбора за стандардизацију српског језика. Пред крај живота посебну пажњу посветио је анализи актуелних настојања једног дела јавних посленика у Црној Гори да утемеље засебан језички стандард у тој републици (отуда и наслов Брборићевог реферата *Порријекло, домети и одмети лингвистичке монтенегристике* на његовом последњем јавном наступу, Подгорица, крај октобра 2004).

Питањима језичке стандардности, супстандардности и нестандардности Брборић је иначе све време посвећивао знатну пажњу, о чему је расправљао на лингвистичким скуповима и јавним трибинама, али их је и на веома популаран начин излагао у листовима у Србији, Црној Гори и Републици Српској. У тим стручним расправама и јавним наступима, у дијалогу (па и полемикама) које је водио са великим бројем саговорника из области лингвистике, културе и политике, Брборић је показивао изузетну толеранцију и спремност да и с неистомишљеницима размени аргументацију и створи простор за наставак дијалога.

Зато није нимало случајна била тако изразита улога Б. Брборића при оснивању (крајем 1997. године) *Одбора за стандардизацију српског језика*, заједничког стручног тела 14 високих научних институција из Србије, Црне Горе и Републике Српске позваних да брину о српском језику у јавној употреби, које има осам радних комисија (са истакнутим стручњацима за поједине лингвистичке дисциплине). У припреми нацрта одлука Одбора, које имају карактер препорука и мишљења, Б. Брборић је исказао високу стручност, али је као секретар Одбора био необично ревностан и у свим другим пословима од значаја за функционисање Одбора. Знатан је Брборићев допринос и у издавачким подухватима Одбора, који су већ резултирали објављивањем опсежних дела из области морфологије (Ивана Клајна) и синтаксе (ауторског тима: Предраг Пипер, Ивана Антонић, Владислава Ружић, Срето Танасић, Људмила Поповић, Бранко Тошовић, у редакцији Милке Ивић), која чине прилоге за модерну граматику српскога стандардног језика. Уз то, Б. Брборић је заједно са Јованом Вуксановићем и Радојком Гачевићем приредио седам годишњих збирки списа (одлука, докумената) Одбора, што даје не само изванредну слику рада Одбора него и укупне стандардолошке проблема-

тике српског језика. Због свега тога Б. Брборић је заслужио опште признање чланова Одбора, које је истакнуто и у опроштајним говорима лингвиста Слободана Реметића и Драгољуба Петровића над његовим одром.

Милош Луковић

UDC 821.163.41.09 Popović M.

МИОДРАГ ПОПОВИЋ
(16. X 1920 — 8. XI 2005)

Заувек је отишао потомак попова Анђелка, Милентија и Михаила, ковача Стојана и дунђера Горче и Милића, сам неимар првог реда са великом заслугом за нашу књижевност и културу. Почео је да објављује још од 1938, да би интензивно наставио са радом одмах после ослобођења 1944. године. Објавио је у посебним издањима значајне књиге: *Бранко Радичевић* 1953, *Једна песма и једна епоха* 1954, *Трагање за трајним* 1959, *Ђура Даничић* 1959, *Ђура Јакшић* 1961, *Романтизам код Срба* 1961, *Његош — Петар Петровић* 1963, *Вук Караџић* 1944, *Историја српске књижевности. Романтизам*, књ. I, 1968, *Историја српске књижевности. Романтизам* књ. II, 1972, *Историја српске књижевности. Романтизам*, књ. III, 1972, *Видовдан и часни крст* 1976, *Заточеник памћења* 1981, *Јота* 1981, *Памтивек* 1983, *Цетињски боник* 1984, *Познице* 1999. Неке од ових књига доживеле су и по неколико издања. Он је упијао у себе огромне природне енергије, радовао се сунцу, небу, распуклом хоризонту.

Студентима је понајчешће држао предавања на извору, водио је студенте у Сремске Карловце и ту, на тргу код чесме „Четири лава", говорио им је како су се ту сусретали Доситеј и Вук. О Бранку Радичевићу говорио им је на Стражилову, о Ђури Даничићу код Алмашке цркве и на Златној греди у Новом Саду, о Његошу на Цетињу и Ловћену, о Вуку у Бечу пред кућом у којој је Вук живео.

Велики љубитељ природе, необични познавалац и поштовалац споменика културе, изврстан зналац националне књижевности, Миодраг Поповић је обишао све планине наше несрећне отаџбине Југославије. Са њихових висина видео је далеко, даље, много даље од оних који му нису били наклоњени, а били у положају да одлучују о његовој и мојој судбини. Посебно је волео Фрушку гору. Једне временски стабилне јесени крајем педесетих година организовао је вишедневни поход фрушкогорским манастирима. Дошли су у Сремске Карловце он, покојни Радмило Димитријевић, покојни Владан Недић, Слободан Ж. Марковић. Кренули смо нас петорица са ранцима на леђима и, опремљени за пешачење, преко Стражилова стигли смо прво у Крушедол, одатле смо отишли у Гргетег, где нам је он подробно причао о Илариону Руварцу, његовом историографском раду и његовој огромној библиотеци коју је постигла зла судбина за време Другог светског рата. Били смо у Старом и Новом Хопову, где смо од њега слушали занимљиво казивање о Доси-

тељу. Планинарским стазама преко Иришког венца стигли смо у Врдник, детаљно смо разгледали манастир Сремска Раваница, обишли смо споменик Милици Стојадиновић Српкињи и на његово подножје положили зрело јесење зеленило и рујь. Миодраг нам је говорио о животу „Фрушкогорске виле" и оживљавао времена српског романтизма. Били смо упорни, стигли смо до Шишатовца, разрушеног и опустошеног, сетили се Лукијана Мушицког и његових односа са Вуком. Одатле смо се спустили у манастир Беочин.

Имао је Миодраг Поповић изузетан смисао за историјска кретања, ширину погледа и разумевања за друге културе и друга виђења света. Био је то човек снажних уверења, изразите имагинативне снаге, минула времена у његовим књигама живе снажним животом. Када се било када, било у ком времену, дотицао својим духом историјских и културних чињеница, оне су оживљавале и настављале да зраче својом изворном енергијом и лепотом. Био је свестан да се мисао рађа кад се уобличи речима. У њему је радосно треперило лирско осећање када се сусретао са прошлошћу. А цео његов стваралачки опус везан је за прошлост коју је својом снажном стваралачком имагинацијом дозивао у садашњост. Он је доживљавао вечност кроз сећање као ново рађање и очишћење. У његовој личности и делу које нам је оставио изразито је стремљење ка дубинама историје и висинама светске културе. Био је он свим својим бићем непрекидно суочен са разноврсношћу и богатством живота, веровао је у истинске вредности, сам их је стварао. Није увек био срећан (због повремених посета Црне Госпе, због губитка сина и животног друга), али је у ширини погледа на живот налазио снаге да у себи савлада последице онога што се збивало са њим и његовим најближима. Бавећи се, пре свега, српским романтизмом, он је истовремено живео ритмом наше бурне и драматичне, неким видовима и трагичне, савремености. Био је он узлет и бол наше средине.

Витомир Вулетић

ИНДЕКС КЉУЧНИХ РЕЧИ

А

анегдота 361
антологије 281
антропогонија 475
антропологија 549
архаични слој 133
археотеме 527
ауторска бајка 537

Б

бајања 475
бајка 373, 475
балада 73, 253
басме 513
биографија 569
бројанице 513

В

Валтазар Богишић 291
варијанта 97
варијација 143
вера 465
веровање 431
веровања 475
владар 361
војводе 361
Вук Караџић 291

Г

„говорни став” 253
град 46
градбена жртва 73
грађанска лирика 59
граница 179
гусле 465

Д

дидактичност 143
„друга страна” 133

Е

епизода 387
епика 46, 281, 527
епска песма 73, 395
Ерлангенски рукопис 291
етика 133
етнографија 143, 549

Ж

жанрови 59

З

загонетка 475
загонетке 513
заклетве 475, 513
збирка прича 97
збирке 281
зборник 513
зооморфни код 133

И

игре 475
идеологија 46
извори 161
израз *на главу* (погинути) 349
изреке 513
иницијација 179
интернационалне теме и мотиви 361
историја 46, 527, 569
историјско и легендарно 361
италијанска књижевност 281

Ј

језик 9
јужнословенски контекст 569
јунак 361, 387

К

канибализам 133
Карађорђе 361
Кете Хамбургер 253
клетве 475, 513
књижевна обрада 465
књижевна периодика 59
књижевност 549
књишки, повратни утицај 59
кодекс 133
коло 513
коментари 281
компаративистика 281
контекст 143
космогонија 73
култ 361
култура 97

Л

лексика 9
лирски елементи у балади 253
„лирско ја” 253

М

магија речи 475
макрокосмос 475
Марија Вагнер 253
Међедовић 97
мелодрама 161
метафора 143
микрокосмос 475
мистификација 29
мит 73, 83, 361, 527
митологија 29
митологија бића и појаве 475
митолошка пјесма 83
митско и анегдотско 361
младожења 179
модерна драма 431
модерност 527
моралност 143
морфологија 569
мотив 387
муслимани 46

Н

народна балада 83
народна епска поезија 291
народна књижевност 513
народна поезија 59
народне песме 465
Народне пјесме из старијих, највише приморских записа 291
народне приче 513
народне умотворине 513
Насрадин Хоџа 415
невеста 179
неморални јунак 133
нижи и виши слојеви митологије 9
нови импулс 133

О

обичај 431
обред 83, 431
обредна драма 431
овај и *онај* свет 179
одећа 431
однос традиције и усмене варијанте 415

П

палимпсест 73
пародија 395
песме 513
Петар II Петровић Његош 337, 349
Пјеванија црногорска и херцеговачка 291
поетика 281
поетика простора 387
поетски облик 143
пословице 143, 161, 475, 513
правда 361
праволинијско кретање јунака 119
православна заједница 9
„Праиндоевропљани” 9
Први српски устанак 361
преводи 281
преводи и стилизације шаљивих прича 415
предање 373, 537
прерада 161
приповедање 387
приповетке 465
природа 97
прича 97
проза 465
простор 73
простор тела 431
псовке 475
путовање које образује кружницу целог сижејног тока 119
путовање са прекидом у медијалној фази 119
путописи 465

Р

раслојавање култа 361
рационализација 83
реализам 387
реалистичка приповетка 373, 395
религија 527
ресемантизација мотива 73

рецепција 59
романтизам 281
руковет 513
рукопис 97
рукописне песмарице 59

С

савремена лирика 527
савремена српска проза за децу 537
самовоља 361
свадба 179
(свадбена) иницијација 73
свадбене песме 179
сватови 179
сведочанство 361
семантика 143
сентенце 161
Сима Милутиновић 291
Симеон Ђурић 97
синтагма *живјети Милошем* 337
синтакса 143
Словени 29
слојевитост 73
спјев „Горски вијенац” 337, 349
спознајни синкретизам 527
српска држава 361
српска народна поезија 281
српски фолклор 143
стара словенска религија 9
Старина Новак 569
Стеван Сремац 415
стереотип 143
стил 143
структура 513
судство 361
суровост 361

Т

талионски закон 133
тематика 143
теорија водеће интенције 253
теорија сједињавања 253
типологија 281
тотемизам 97
традиција 465, 527
трансформација жанра 83

У

уговор 133
удео драмског 253
удео епског 253
управа 361
ускоци 569
усмена бајка 537
усмена књижевност 537
усмена лирика 431
усмена приповедна биографија 361
усмена прича 361
Устав 361
утицаји 161

Ф

фолклор 29
фолклорна фантастика 373
формула 569
функција 143

Х

хајдуци 569
Хегел 253
хеногеизам 9
хероицентричност 133
хоризонтални и вертикални пут 119
христијанизација 9
хришћани 46
хронотоп 431
хумор 395

Ц

„целокупни став” 253

Ш

шаљива прича 373

ИМЕНСКИ И ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР

Ћирилица

А

Абу-Лугод Лила (Lila Abu-Lughod) 557
Авала 45
Агапкина Т. А. 233, 247
Адамов Паја Марковић 405, 406, 407, 408, 409, 596
Аделунг 637
Аднан Етел 554
Азељо 411
Азов 46
Ајдачић Дејан 196, 226, 247
Ајхендорф (Eichendorff) 258, 273
Алачевић Анте 316, 321, 322
Алачевић Мирослав 321
Албанија 615
Александар Македонски 33
Александрија 116
Алексинац 42
Алексић Весна 538, 543, 544, 663
Алексић Драгослав 587, 651
Алтај 25
Алтести Иван 165
Алтомановић Никола 567, 628
Америка 105
Амон Ф. 379, 411, 412, 596, 601
Амстердам 558
Анадолија 310
Ангелов Б. 191, 198, 199, 211, 214, 223, 241
Андерсен Ханс-Кристијан (Hans-Christian Andersen) 659, 660, 661, 662, 663
Андрић Иво 473, 528, 544, 611, 613, 616, 619, 620
Андрић Никола 55, 606
Антонијевић Дамњан 479, 495
Антонијевић Драгана 391
Антонић Ивана 669
Анушић Анђелко 656, 658
Аранђеловац 368
Аранитовић Добривоје/Добрило 55, 95
Аристотел 606
Аристофан 637
Аркона 15
Арнаудов М. 31, 42, 181, 191, 192, 193, 195, 198, 199, 211, 213, 214, 223, 230, 233, 237, 238, 239, 241
Арне А. (A. Aarne) 116, 626
Арсенијевић Владан 287
Арсенијевић-Баталака Лазар 363, 365, 368, 371
Асов Александар И. 41
Атанацковић Богобој 413
Аугзбург 140
Аустралија 37, 38
Аустрија 50, 411, 615, 647
Аустро-Угарска 50
Афанасјев 36
Ахен 39

Б

баба Ивана 369, 370
Бабић Љубо 661
Багдад 320
Бадњаревић Александар 432, 566
Базел 139
Баја 604
Бајбурин (Байбурин) А. К. 180, 201, 247
Бајице 352
Бајчетић Предраг 432, 443, 450
Бакарска околина 188
Бакотић Петар 623
Баларин Н. 243
Балбо 411
Балкан / Балканско полуострво 49, 50, 52, 53, 100, 587, 623, 624, 631, 656, 658
Балтимор 27
Балугџић Јован 68
Банат 61, 63, 64, 203, 206, 502, 636
Банаћанин Реља 367
Банашевић Никола 338, 339, 340, 344, 345, 346, 350, 351, 353, 354, 357

Банделијер Адолф 554
Бандић Душан 425, 502, 542, 546
Банија 586
Бања Лука 55
Бањани 328, 332
Бање 365
Бара 46
Барања 69, 636
Барац Антун 338, 339, 342, 344, 345, 353, 357
Баришић Фрањо 604
Барјактаревић Ф. 416
Бартмински J. 599
Бауер Лудвиг (Ludwig Bauer) 659, 660
Баум 544
Баумгарт Херман 266, 276
Бахофен 104
Бахтин Михаил Михаилович 99, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 149, 403, 405, 409, 412, 413, 432, 555, 559, 566, 598
Бачер Бернадет (Bucher Bernadette) 555
Бачка 61, 63, 64, 300, 635, 636
Беговић Никола 210, 215, 235, 241, 425, 586, 640, 651, 657
Бекић Томислав 294, 631, 634
Белов Јован 362
Белорусија 36
Беневоло Л. 50, 55
Београд 26, 33, 42, 45, 46, 48, 51, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 84, 85, 86, 88, 90, 92, 95, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 134, 140, 143, 145, 148, 149, 161, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 266, 271, 288, 291, 293, 294, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 306, 309, 310, 311, 313, 321, 324, 330, 332, 333, 334, 335, 345, 346, 347, 351, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 381, 383, 385, 388, 389, 390, 391, 392, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 408, 409, 415, 416, 417, 425, 426, 428, 431, 432, 433, 436, 438, 442, 443, 444, 447, 451, 454, 456, 470, 476, 477, 479, 481, 484, 489, 491, 495, 497, 499, 501, 502, 518, 528, 532, 538, 546, 547, 555, 557, 565, 566, 569, , 570, 571, 572, 580, 583, 585, 597, 600, 603, 604, 605, 606, 611, 615, 621, 626, 627, 631, 638, 650, 662, 665, 666, 667, 668, 669
Беочин 672
Беране 565
Беркли 550, 551
Берлин 136, 137, 139, 164, 254, 255, 260, 261, 293, 294, 428
Беролини 26
Бетондић Јозо 293, 294, 295, 306, 307, 308
Бећковић Матија 545, 611, 613, [illegible], 618, 619, 620
Беч 46, 62, 65, 69, 73, 80, 95, 139, 117, 296, 301, 331, 334, 364, 603, 627, 644, 645, 668, 671
Бидерман Х. 129
Бизерта 411
Билећа 666
Биргер (Bürger) 257, 258
Битољ 249, 251
Бихаћ 644, 647
Бјелош Крста 302
Благајић Камило 417, 419, 426, 427
Благовештење рудничко, манастир 366
Благојевић Н. 243
Блаче Никола 288
Боас Ф. 110, 554
Бован Владимир 35, 42, 186, 188, 195, 196, 208, 209, 223, 228, 230, 236, 241, 428, 443
Богатирјев П. 116
Богдан-Бијелић П. 243
Богдановић 428
Богдановић Милан 476
Богдановић Н. 185, 186, 187, 191, 195, 196, 204, 211, 241
Богдановић Нана 605
Богишић Валтазар 165, 291, 292, 293, 294, 295, 301, 303, 304, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 609
Богосављевић Срдан [illegible]
Божић Иван 55
Божовић Григорије 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474
Бојовић С. 226, 230, 241
Бока Которска 49, 291, 321, 334, 336, 588
Болоња 282
Болте J. 428
Бон 257
Бор 188
Бор Матеј 30
Борко 362
Босанац Стјепан 55, 607
Босанска Крајина 586
Босић Мила 184, 185, 198, 206, 207, 216, 222, 233, 247, 248
Босна 46, 51, 69, 114, 417, 567, 590, 636, 643, 644, 646, 647, 648, 659
Босна и Херцеговина 45, 180, 207, 228, 335, 634, 667, 668
Бостон 117
Бошковић В. 243
Бошковић Лидија [illegible], 77, [illegible]
Бошковић Радосав 338, 345, 352, 353, 357
Бошковић Стеван 71
Бошковић-Матић М. 242
Бошковић-Стули Маја 116, 541, 546

Бошнички И. 233, 241
Бразил 105
Брајтвајт 556
Бранковић Ђурађ 48
Браун Максимилијан 566, 631, 632, 633, 634
Брач 321
Брборић Бранислав 665, 666, 667, 668, 669, 670
Бременски Адам 23
Брет (G. Brett) 51
Брехт Бертолт 257
Брисел 37
Бритинг 257
Броз Иван 607
Брозовић Далибор 668
Брусница 603
Бубало Манојло Кордунаш 586
Бугарска 51, 100, 180, 222, 231, 567, 603
Бугарски Ранко 668
Бугарски Ст. 246
Будим 47, 48, 61, 62, 68, 69, 168, 301, 304, 318, 333, 334, 604, 636, 637
Будимир М. 104, 116
Будисављевић Буде 397, 398, 399, 403, 406, 407, 408
Букурешт 246
Булатовић Миодраг 402
Буљан Вице 288
Бурати Ђовани 288
Бургас 249
Бутуровић Ђенан 55
Бушетић Т. М. 186, 187207, 209, 213, 222, 241

В

Вагнер Марија (Maria Wagner) 253, 255, 266, 273, 274, 276
Вагнер Рената 276
Вагнер Рој (Roy Wagner) 559
Вајлд Оскар 663
Вајмар 260
Вајт Л. (L. White) 51
Вакарелски Хр. 181, 191, 193, 198, 206, 207, 213, 215, 230, 233, 237, 238, 239, 241, 248
Валожић Велимир 70, 415
Ваљево 377
Варбот Ж. Ж. 13
Варна 244, 565, 567
Варшава 27
Васиљев (Василев) Б. А. 106, 116
Васиљевић Душан 411
Васиљевић М. А. 184, 187, 190, 191, 195, 197, 198, 203, 213, 217, 219, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 230, 235, 236, 241
Васиљевна (Васильевна) Аглаида 341
Васић Кара-Марко 367, 368
Васојевић Стево 566
Вебер Албрехт (Albrecht Weber) 264
Вего М. 56
Велек Рене (René Wellek) 267, 273
Веленси Крофорд Изабела 663
Велецка (Велецкая) Н. 229
Велика Британија 659
Велика Плана 366, 368
Велмар-Јанковић Светлана 538, 543
Велс 625
Вељић М. М. 220, 241
Венеција / Млеци 288, 315, 401, 402, 416, 571, 615, 618
Вергилије 164, 166, 167
Верковић Стефан М. 29, 31, 32, 33, 34, 191, 213, 241
Веселиновић Јанко 375, 385, 393, 406, 407, 408, 594, 596
Веселиновић Милојко 608
Веселовски Александар Николајевич (Александр Николаевич Веселовский) 146
Видаковић Милован 61, 413, 635, 637
Видовић Марко Антонио 287
Византија 39—40, 47, 50, 51
Визбаден 134
Вик 283
Виланд 637
Винавер Станислав 545
Виноградова 233
Висојевац 371
Витковић Михаило 66
Вишњић Филип 49, 62, 63, 64, 67, 68, 70, 532, 622
Владимир 18, 24
Влаховић Петар 83, 85, 89, 91, 93, 94, 95, 214, 241
Возин М. Г. (M. G. Wosien) 133, 137
Војводина / Војводовина 63, 206, 207
Војна крајина 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 638, 639, 640, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 655, 656, 657, 658
Војнић, котар код Карловца 97
Војтович В. 37, 42
Волга 39
Волгаст 15
Волтер 637
Волф Марџери (Margery Wolf) 552
Воркапић Јован 587
Воткинс (C. Watkins) 24, 27
Враз Станко 637
Врање 432, 443, 444, 445, 447
Врдник / ман. Сремска Раваница 672
Врело 644
Врчевић Вук 328, 417, 418, 421, 424, 425
Вршац 476, 477
Вујанић Милица 359
Вујичић Т. 187, 191, 206, 231, 232, 242
Вукадиновић Алек 545
Вукадиновић Божа 377
Вукадиновић Живојин 627, 628
Вукановић Т. 198, 202, 208, 236, 248

Вукићевић Драгана 3-89-39-0
Вукићевић Илија 376, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 403, 406, 407, 596
Вукићевић Јелена 364
Вукмановић Ј. 208, 233, 242
Вуковар 417
Вуковић Ђорђије 432, 514
Вуковић Јован 350, 352, 357
Вуковић Ново 401, 599
Вукомановић Алекса 564
Вуксановић Јован 669
Вулетић Витомир 6-7
Вулина ђак 326
Вуловић Живадин 629
Вученов Димитрије 388, 462, 593
Вучић-Перишић Тома 53
Вучковић Г. 243
Вучковић Т. 116
Вушовић Данило В. 338, 340, 341, 345, 346

Г

Гавриловић, мајор 529
Гавриловић Андра 122, 123, 124, 126, 127, 399, 565
Гај Људевит 32
Галиција 15
Галишник 191
Гамзиград 51
Гарашанин Илија 32
Гарин 341
Гарнизов В. 215, 248
Гароња-Радованац Славица 83, 85, 91, 93, 95, 8-6, 650, 650—651, 651, 654, 655, 5-6, 657
Гацко 98
Гачевић Радојко 669
Геанакоплос Д. 51, 56
Геземан Герхард 95, 397, 565, 634
Генеп А. ван (A. van Gennep) 76, 209, 248
Генчев С. 184, 191, 207, 208, 215, 222, 231, 232, 233, 248
Георгијевић Јован 645
Гербран Ален (Alain Gheerbrant) 433
Гертс Хајно (Heino Gehrts) 138
Герц Клифорд (Clifford Gertz) 549, 557
Гете Јохан Волвганг фон 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 266, 277, 616, 637
Гетинген 140, 631
Глишић Милован 373, 375, 576, 377, 381, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 428, 594
Гогољ Николај Васиљевич 373, 380, 381, 452
Голдсмит 637
Гологанов Попилев Иван 33, 34
Гордић Исидора 663
Горња Крајина 586
Горња Река 469, 470
Горњи Колашин 466
Горњи Милановац 80, 368
Горски Котар 589
Грабовац, манастир 604, 608
Грабовац Филип 307
Градић Стијепо 166
Грачац 651
Грбић Драгослав 497
Гргетег 671
Гргуревци 379
Грдинић Никола 371
Гревс Роберт 75, 104, 116
Грефе Хајнц (Heinz Graefe) 257, 261, 262, 263, 264, 265
Григора Нићифор 604
Грим, браћа 139
Грим Јакоб 255, 421, 637
Грковић Петар 369
Грћић-Бјелокосић Р. 236, 242, 425
Грубачић Слободан 255
Гружа 188, 202
Грујевић Божидар (Теодор Филиповић) 362
Грунау Симон 17
Грчић Јован Миленко 376, 379, 380, 381, 383, 384, 389
Грчка 25, 47, 50, 334
Гуњан 46
Гура А. 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 109, 110, 113, 116

Д

Дабојевићи, село 315
Давидовић Димитрије 62
Дајмрих Ј. 283
Далматинско залеђе 586
Далмација 49, 51, 114, 194, 287, 288, 289, 567, 589, 590, 636, 644
Далстром (C. E. W. L. Dahlstrom) 148
Даљ 354
Дамјанов Сава 374
Дамјановић С. 404
Даничић Ђуро 51, 55, 163, 564, 671
Данска 659
Данте Алигијери 616
Дарувар 585
Дворниковић Владимир 88, 634
Двур Кралове 32
Дебеља Паскоје 612
Дебељковић Д. 246
Дели Кара-Мустафа 69
Делиград 45
Делорко Олинко 211, 226, 238, 328
Демирхисарски крај 33
Денис П. С. (P. A. Dennis) 553, 554, 555
Деретић Јован 416, 431, 432, 623
Державин 637
Дерида 551
Десница Владан 531

Детелић Мирјана 4-5, 47, 48, 52, 54, 55, 56, 90, 91, 92, 119, 197, 225, 229, 232, 236, 248, 392, 398, 402, 406
Дечани 315
Диздаревић-Крњевић Хатиџа 49, 56, 80, 83, 85, 89, 91, 95, 396, 426
Дизни Волт 660, 663
Дикенс Чарлс 663
Димитријевић Радмило 671
Динара 631
Динеков Петар 245
Динић М. 56
Добрашиновић Голуб 363, 389
Добровски 637
Домазет Жељка 528
Домановић Радоје 378, 381, 404, 404, 405, 407, 612, 613, 618, 619
Доњи Будачки 97, 98
Доњи Крај 352
Дороги (Doroghy) Звонимир 164, 165, 169, 171, 177
Достојевски Фјодор Михаилович 555
Драгачево 371
Драгићевић Ристо Ј. 344, 346, 352, 353, 357
Дракулић Богдан 647
Дракулић Буде С. 646
Дракулић Велинка 643, 644, 646, 647, 649
Дракулић Илија 638, 639, 646, 649, 650
Дракулић Мане-Маниша 646
Дракулић Милош Р. 646
Дракулић Никола 647
Дракулић Реља 642, 646, 647
Дракулић Стеван 644
Дракулић Тодор 641, 642, 644, 646, 647
Дракулића Ријека 639, 642, 648
Дракулићи, породица 643, 644, 645
Драч 51
Драшковић Боро 444
Дрвеник 321
Древљански П. (псеудоним П. М. Шпилевског) 29, 31, 36
Дрина 368, 655, 656
Дрндарски Мирјана 224, 248, 8-9, 288, 378, 543, 546, 565
Дрниш 287, 288
Дробњаковић Б. 242
Дубица 192, 650, 657
Дубовик 351
Дубровник 42, 166, 171, 291, 294, 309, 321, 336, 417, 636
Дујић Лидија 661
Дука 564
Дукић Алекса 364, 365
Думба Лазар 608
Дунав 33, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 363
Дурмитор 604
Дучић Јован 531, 634
Душан Силни 607
Душковић В. 243

Ђ

Ђаково 417
Ђанкане Данијел 540, 546
Ђокић Д. 229, 231, 248
Ђорђевић Бојан 6-8
Ђорђевић Д. М. 122, 124, 125, 126, 127, 246
Ђорђевић Лела 312
Ђорђевић П. Ж. 246
Ђорђевић Павле 312
Ђорђевић Тихомир Р. 79, 80, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 116, 134, 184, 203, 206, 207, 208, 209, 227, 229, 242, 195, 248, 304, 324, 425, 634
Ђорђије звани Дериште 369
Ђукић Трифун 349, 350, 353, 357
Ђурђев Бранислав 352, 357, 570
Ђурђеви ступови 315
Ђурђевић Бранка 628
Ђурђевић Јанко 370
Ђурић Војислав 85, 117, 251, 451
Ђурић Јован 97
Ђурић Марко 97
Ђурић Милош 97
Ђурић Никола 97
Ђурић Симеон 97, 98, 99, 102, 103, 112, 116
Ђурица, Карађорђев саветник 365
Ђус 46

Е

Ебон 15
Еванс-Причард 552
Евроазијска степа 38
Европа 29, 33, 37, 40, 41, 48, 50, 135, 285, 398, 625, 645, 658
Египат 23, 40, 50
Ејкок В. (W. Aycock), 553, 555
Еко Умберто 388
Елезовић Г. 53, 56, 570
Елијаде Мирча 73, 74, 76, 108, 115, 116, 179, 194, 224, 225, 248, 433, 454, 460, 495, 500
Елиот Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 538
Енвери 604
Енглеска 46—47, 625
Ердељановић Јован 634
Ериксен Томас Хајленд (Thomas Hylland Eriksen) 550, 556, 557, 558
Есхил 616
Еурипид 87

Ж

Жабари 363
Жабљак 352
Жарково 367
Жганец В. 183, 191, 198, 211, 240, 243

Жерајић 529
Живаљевић Д. 404
Живан из Јабучја 365
Живановић Ј. 381
Живанчевић В. 98, 99, 100, 103, 104, 106, 107, 116
Живковић Вукосава 8-9
Живковић Драгиша 378, 381, 388, 408
Живковић Стефан 363
Животић Радомир 662
Жиљунов (Жилюнов) И. 341, 346
Жирар Рене 76, 87
Жрново/Авала 45
Жуковска Л. П. 38, 41
Жумберак 589
Жупан Лавослав 70

З

Забрдица 370
Загреб 32, 42, 55, 70, 116, 162, 163, 164, 170, 172, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 321, 345, 347, 357, 358, 366, 415, 416, 417, 431, 433, 546, 570, 589, 596, 606, 607, 608, 651, 657, 658, 660, 661, 662, 668
Задар 49, 51, 346, 357, 581, 582
Зајдлер Херберт (Herbert Seidler) 261, 266
Зајечар 244
Замбжицка-Кунахович (Zambrzycka-Kunachowicz) А. 205, 248
Западна покрајина 210
Збруч 15
Зелена Хора 32
Земун 63, 64, 67, 68, 301, 636
Зеница 68
Зенкевич Мих. 341, 346
Зеочанин Максим 371
Зето Никола 612
Зечевић Слободан 242, 243, 298, 502
Зима Дубравка 660
Зиројевић О. 570
Златановић М. 199, 203, 211, 212, 213, 226, 228, 230, 231, 232, 236, 237, 238, 239, 243
Златковић Бранко 6-7
Змајевић Андрија 306, 307, 308
Зовко 102
Зорић Мате В. 243, 282, 288, 289
Зубан Глиша 63
Зуковић Љубомир 6-7 , 603

И

Ибарски Колашин 465, 473
Ибрахимовић Нецад 660
Иванић Душан 98, 100, 116, 119, 364, 378, 388, 395, 593
Иванов Вјачеслав Вс. (Вячеслав Вс. Иванов) 10, 24, 26, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 113, 116, 433
Иванов Г. 202, 244
Иванова Радост 179, 180, 194, 196, 202, 205, 206, 207, 208, 210, 212, 216, 226, 227, 229, 248, 249
Иванова Т. Г. 31
Ивановић Божин 629
Иванчан И. 216, 244
Ивачковић Илија 462
Ивић Алекса 366
Ивић Милка 666, 668, 669
Ивић Павле 248, 666, 668
Ивичевић Стјепан 288
Игњатовић Јаков 67, 72, 369, 398, 400, 413
Изенбек А. Ф. 37
Икономов 185, 188, 191, 193, 206, 208, 215, 218, 223, 234, 237, 244
Ил Адам Вилије дел 283
Илић Јован 532
Илић Јованка 628
Илић Марија 54
Иловајски Д. 40
Иљински Г. 42
Иљмен 39
Индија 33, 40, 47
Иногор 352
Иран 40
Иришки венац 672
Ирска 625
Исаковић А. 428
Источно Сарајево 655
Истра 193
Италија 50, 281

Ј

Јабучје 365
Јавор Ранка 661
Јагић Ватрослав 292, 293
Јадар 206, 376, 636
Јадран / Јадранско море 567, 603
Јазон Хеда 566
Јакин 416
Јакобсон Роман 116, 145, 557
Јакшић Ђура 395, 396, 397, 398, 399, 406, 407, 409, 410
Јаминска долина 398
Јамник Тилка 661
Јанева (Янева) С. 193, 249
Јаневски Славко 608
Јанић Д. 248
Јанићијевић Јован 74, 117, 392, 433, 454, 572
Јанићијевић Милосав 628
Јанковић Д. 192, 206, 216, 244
Јанковић Драгомир М. 444
Јанковић Драгослав 364
Јанковић Љ. 192, 206, 216, 244
Јанковић Милица 474
Јанковић Милован 66

Јанковић Н. Ђ. 187, 210, 231, 249
Јанковић Срђан 667
Јанчић Јосиф 467
Јасон Хеда 133
Јастребов (Ястребовь) Иван С. 186, 191, 193, 201, 202, 208, 215, 218, 226, 227, 236, 237, 239, 242, 324, 325
Јаус Х. Р. 409, 598
Јашовић Предраг 662
Јевић Б. 382, 383
Једрене 334
Јејтс Виљем Батлер 51, 611, 616, 619
Јеленчанин Радослав 366
Јелић Живадинка 627, 628
Јелица, планина 371
Јена 140
Јеротић Владета 344, 346
Јефимија 533
Јефта, јадарски кнез 368
Јиречек Константин 47, 51, 56
Јовановић Алекса 367
Јовановић Бојан 184, 207, 222, 227, 230, 460
Јовановић Војислав Марамбо 31, 42, 62
Јовановић Јелена 9–10, 147, 150, 153, 191, 192, 195, 244
Јовановић Јован 608
Јовановић Јован Змај 61, 398, 476, 611, 612, 618, 620
Јовановић Стеван 364
Јовић Бојан 477
Јовић Душан 668
Јовић Спиридон 590
Јовићевић Андрија 351, 357, 634
Јовичић Владимир 432, 443
Јовичић Миодраг 361
Јововић М. М. 243
Јокић Јасмина 5–6
Јокић Петар 363, 367
Јоксимовић Људмила 433
Јоцић Ж. 243
Јоцић Р. 243
Југославија 50, 656, 659, 665, 666, 667, 668, 671
Јудеја 25
Јулин 15

К

Каиро 47
Кајзер Волфганг 271
Калеб Вјекослав 667
Калезић Димитрије 337, 338, 346, 352, 357
Канада 38
Кантакузин Јован 603, 604
Карановац 364, 368, 369
Карановић Зоја 71, 74, 76, 81, 7–8, 128, 184, 187, 190, 191, 194, 195, 197, 198, 201, 204, 205, 206, 207, 233, 236, 244, 249, 541, 546
Карара Франческо 288
Караџић Вук Стефановић 35, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 80, 81, 85, 88, 95, 97, 98, 102, 104, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 134, 35, 140, 143, 148, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 182, 183, 187, 191, 194, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 210, 213, 214, 219, 224, 226, 234, 235, 236, 239, 240, 242, 248, 282, 287, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 300, 301, 304, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 363, 367, 368, 369, 373, 376, 382, 383, 384, 385, 467, 501, 529, 542, 565, 567, 585, 586, 587, 588, 589, 594, 600, 601, 603, 606, 612, 619, 620, 622, 623, 624, 627, 629, 634, 635, 636, 637, 638, 650, 651, 656, 657, 667, 671, 672
Карловац 67, 97, 647
Карпати 39
Касирер Ернст 502, 520
Катанић Тамаш Кнез 565, 566
Катић Весна 206, 236, 249
Катић Јанко 367, 369, 370
Катић Миливоје 370
Каулиције Константин 62, 63
Кауфман Н. 181, 183, 191, 199, 200, 216, 217, 226, 233, 236, 238, 239, 244
Кауфман Т. 193, 201, 244
Кацарова Р. 246
Качановски (Качановский) В. 607, 608
Качић Миошић Андрија 61, 288, 307
Качулев И. 246
Кашанин Милан 398, 462
Кашиковић 313, 335
Келн 261, 267
Керитерс Мајкл (Michael Carrithers) 553
Кијев 15, 18, 24, 37, 42
Кикинда 69
Кинбурн 49
Киријевски П. В. 31
Китс 616
Кичево 185
Киш Данило 616
Клајн Иван 668, 669
Клаудијус Матијас 267
Клас 556
Клеут Марија 66, 71, 71—72, 95, 113, 117, 181, 187, 191, 197, 200, 213, 214, 244, 294, 546, 623, 635, 637, 638
Клифорд Џејмс (James Clifford) 551, 552, 554
Клопшток 637
Кљајић Наташа 663

Кнежевић Раде 299, 334
Кнежевић С. 231, 242, 249
кнез Пеја 370
Книн 287
Ковачевић 103, 106, 111, 117
Ковачевић Божидар 338, 346, 350, 353, 357
Ковачевић Гаврило 313, 561, 645
Кожељац Љ. 186, 195, 196, 244
Козарчић Брацан 320
Козлов Владимир 41, 42
Којанов Ђорђе Стефановић 305, 323
Колаковић Медиса 663
Коларац Илија 9
Коларовић Емануел 66
Колашин 614
Колева В. 183, 229, 232, 249
Колевски П. 181, 208, 249
Колојанов (Колоянов) А. 181, 244
Колриџ 612
Коњевић Светозар 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 0
Конавле 194
Константин, цар 47
Константин Филозоф 410, 564
Константиновић Зоран 271
Копаоник 666
Копитар Јернеј 304, 331, 637
Кордун 97, 586
Кореница 639, 646
Корнел 552
Коруна 47
Косава Тадијина 368
Косово 52, 92, 304, 333, 334, 398, 466, 469, 471, 528, 529, 533, 565, 567, 568, 617, 634
Костић Драгутин 634
Костић Коста 428
Костић Лаза 395, 396, 528, 619
Костић Станко 324, 325
Котари 68
Котор 309, 315, 320, 323, 581, 582
Коцић Злата 432
Кочић Петар 431, 611, 612, 613, 619, 620
Кравцов 89
Крагујевац 45, 55, 61, 92, 249, 250, 362, 395, 626, 637
Крајина 46, 570
Краљево 405
Красић Владимир 587
Краснић М. 242
Краус Ф. С. 98, 100, 116
Кребер Алфред Луис 554, 555
Крим 49
Крлежа Мирослав 620
Крњак 98
Крстановић Здравко 656, 657, 658
Крстић Бранислав 298, 324, 328, 330, 332, 426, 565м 588, 590, 591
Крстић Никола 64, 65
Крстојевић Ђорђе 370
Крунић Ј. 50, 56
Крупат Арнолд (Arnold Krupat) 550, 554, 557, 558
Крушевац 388, 462, 564
Крушево 33
Крушедол 671
Крчево 33
Куба Љ. 243
Кубуровић Зорица 538, 544, 545
Кугли Стјепан 243, 244
Кујунџија Димитрије 366
Кујунџић Милан 35
Кук А. 484
Кукић Никола 587
Кукуљевић-Сакцински Иван 416
Кулишић Шпиро 98, 99, 108, 109, 117, 242, 499, 547
Куманово 449
Купиново / Деспотовац 48
Кур А. (псеудоним А. Куренкова) 37, 39
Курјаковић М. 243
Курцијус Ернст Р. (Ernest R. Curtius) 54, 55
Кустурица Емир 614
Кутузов 365
Кухач Фрањо С. 66, 194, 200, 206, 226, 227, 228, 244
Кушман Дик (Dick Cushman) 552

Л

Лабок 550
Лазаревић Лаза 393, 409, 594
Лазаревић Лука 370
Лазаревић Стефан 628
Лајбер 556
Лајковци 390
Лајпциг 55, 136, 137, 291, 296, 428, 669
Лакићевић Драган 538, 542
Лалевић Буба 565
Лалевић Миодраг С. 565, 566
Лалић Иван В. 477, 480, 519, 545
Ламберт 637
Лаптева Л. П. 31
Ласек Агњешка 9–3
Латковић Видо 115, 117, 338, 339, 340, 344, 345, 346, 350, 351, 352, 353, 357, 358, 565, 593
Лаћарак 73
Лауфхите Хартмут (Hartmut Laufhütte) 253, 255, 256, 258, 259
Ле Гоф 612
Левач 636
Леви-Строс К. 100, 101, 103, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 115, 117
Левингтон Г. А. 200, 210, 249
Левис оф Менар Август фон (August von Löwis of Menar) 140
Левкиевскаја Е. Е. 31
Левче 626, 629, 630

Ленерт Херберт (Herbert Lehnert) 261, 262, 268
Лењинград / Санкт Петерсбург / Петроград 33, 34, 38, 42, 46, 89, 140, 144, 146, 247, 324, 341, 607
Лесинг Готхолд Ефраим 637
Лесковац 243
Лесковачка Морава 205
Лесној С. (псеудоним С. Парамонова) 37, 38, 39
Лика 53, 586, 589, 639, 645, 648, 649
Лилек Ем. 243
Лилиенкрон (Liliencron) 258
Лим 645
Линда Јозеф 31, 32
Линдал Карл (Carl Lindhal) 625
Линдоу Џон (John Lindow) 625
Липовац 366
Лисице, село 371
Литвиновић С. 206, 249
Лити Макс (Max Lüthi) 136, 137, 140, 377
Лиудпранд, бискуп 51
Лихачев Д. С. 378
Лич Едмунд 202, 207, 227, 249, 433
Личка крајина 50
Ловешки крај 205
Ловлејс 556
Ловмјањски Хенрик (Łowmiańsky) 9, 26, 27
Ловретић Ј. 243
Ловрић Иван 570
Ловћен 671
Лозница 372
Лома Александар 9-2 , 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 26, 47, 48, 56, 216, 249, 395
Ломоносов 637
Лондон 26, 27, 46, 47, 551, 553, 559
Лорд Алберт 48, 56
Лорд Пацет 615, 621
Лос Анђелес 550, 551
Лотман Јуриј М. 123, 124, 126, 145, 432
Лубурић Андрија 610
Лукић Биљана 116, 454
Луковић Милош 6-0

Љ

Љепава Јово 293, 294
Љешкопоље 352
Љубинковић Ненад 161, 197, 199, 208, 249, 9-8 , 293, 294, 298, 306, 321, 366, 368, 565, 569, 621
Љубић Шиме 325
Љубиша Стјепан Митров 337, 344, 346, 349, 352, 353, 357, 396, 399, 400, 402, 407, 408, 411, 412, 413, 650
Љубљана 26, 247, 416, 500, 659, 660, 661
Љушић Радош 368
Љуштановић Јован 538, 542, 546, 6-8 , 661

М

Мађарска 47, 50, 180, 411, 604, 659
Мажуранић Иван 620, 637
Мајер Конрад Фердинанд (Conrad Ferdinand Meyer) 272
Мајерхоф Барбара 76
Мајков А. 64
Мајнер 637
Мајнц 261
Макарска 288
Македонија 32, 35, 109, 567, 604
Максимовић Горан 404, 415
Максимовић Десанка 533
Мала Азија 25
Мала Влашка 585
Мала Преспа 181
Малала 23, 24
Малетић Ђорђе 64
Малиновски Бронислав 552, 555
Маљен 389
Манасија 534
Манзон 411
Манојловић Коста П. 191, 192, 198, 205, 226, 233, 242, 244, 516
Манојловић Тодор 662, 663
Манолов И. 181, 183, 191, 199, 200, 216, 217, 226, 233, 236, 238, 239, 244
Манцони 284
Манчић Зорица 662
Маренко Карло (Carlo Marenco) 286
Маретић Ернест Гедеон 363
Маретић Томо 634
Маринковић Боривоје 371
Маринковић Јосиф 515
Маринов 100
Марић Сретен 433, 521
Марјановић Воја 662
Марјановић Лука 55
Марјановић Петар 444
Марјановић-Душанић С. 51, 56
Марјановић-Крстић З. 198, 203, 226, 227, 245
Маркес Габријел Гарсија 527
Марков Младен 545
Марков С. 246
Марковић Ђорђе Кодер 482, 661
Марковић Ђука 329, 603
Марковић Илија 362
Марковић Марија Александровна (псеудоним: Марко Вовчок) 373
Марковић Милан Р. 663
Марковић Светозар 667
Марковић Снежана 626, 627, 629, 630
Марковић Слободан Ж. 662, 671

Маркус Џорџ (George E. Marcus) 552, 554
Маројевић Радмило 33, 342, 343, 345, 346, 347, 99, 354, 355, 356, 357, 358, 359
Мартини Фриц (Fritz Martini) 255, 256
Марушић Перован 315
Мата из Липовца 366
Матавуљ Симо 373, 379, 397, 398, 399, 402, 403, 409, 410, 411, 412, 413, 531, 533, 594, 596
Матајц Ванеса 660
Матејић, манастир 16
Матијашевић Ђуро 294, 295, 307, 314
Матијашевић Иван Марија 295
Матић В. 102, 104, 107, 112, 115, 117, 621
Матић Светозар 293, 294
Матики Миленко 538, 545
Матицки Миодраг 92, 71, 84, 88, 90, 91, 95, 186, 203, 245, 443, 476, 604
Матичетов М. 30
Мауританија 398
Мачва 368, 636
Медаковић М. Г. 192, 249
Меденац Јоан 61
Меденица Радослав 95, 299, 309, 313, 332, 334, 621, 634
Медисон 552
Међуречје 40
Мекнамара Џон (John McNamara) 625
Мелетински (Малетински) Јелеазар М. 81, 92, 93, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 115, 117, 133, 250, 391, 392, 423, 433, 454, 483, 572
Мерај 46
Мериме Проспер 31, 32, 42
Месопотамија 50
Метони 47
Метохија 567
Мехмедовић Челебија Мустафа 352
Мечанин Радмила 76
Мијатовић Ст. М. 246
Микац Ј. 193, 245
Микић Радивоје 477, 478, 594
Миклошић Тома 172
Миклошич Ф. 637
Микулић Јанко 98
Миладинови, браћа Димитрије и Константин 188, 195, 211, 213, 219, 220, 238, 245, 304, 608
Миладиновић Ђ. 192, 221, 245
Милаковић Димитрије 61
Милановић Александар 629
Милер Јоахим (Joachim Müller) 255, 260, 261
Милетић 609
Милетић Бранко 340, 341, 346
Милеуснић Сима 184, 226, 227, 228, 245, 586, 657
Милешева 314, 315
Милинковић Миомир 662
Милиновић Јеремија 358
Милиновић Тома 370
Милинчевић Васо 61, 67, 593
Милићевић Живко 663
Милићевић Милан Ђ. 101, 117, 362, 363, 364, 366, 369, 371, 419, 421
Миловановић Крсто 346, 357
Миловановић Јован (Никшић) 63, 70
Миловановић Мирјана 627, 628
Миловановић Младен 362, 367, 368
Милојевић Милош С. 29, 31, 34, 35, 36, 42
Милосављевић С. М. 35, 42
Милошевић Радосава 627
Милошевић-Бревинац М. 242
Милошевић-Ђорђевић Нада 52, 56, 115, 116, 117, 188, 211, 250, 294, 374, 383, 389, 426, 443, 447, 540, 541, 543, 546, 561, 569, 580, 61, 627
Милутиновић Сима Сарајлија 45, 46, 55, 71, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 358, 364, 368, 370, 611, 612, 614, 617
Милчетић И. 243
Миљанов Марко 397, 409, 410
Миљковић Бранко 545, 611, 613, 619, 620
Миљковић Љ. 186, 228, 245
Минск 42
Минхен 133, 145, 256, 264
Миодраговић Јован 66
Миоковић Мојсије 645
Мирољубов Ј. П. 29, 31, 37, 38, 39, 40, 41
Мироч 530
Мисаиловић Миленко 438
Мисир 47
Мителхлозер Едгар 556
Митриновић Гордана 75, 116
Мићовић В. М. 350, 358
Мићовић Д. 570
Михаиловац (село Коњске) 370
Михаиловић Божо Ђ. 350, 358
Михаиловић С. 242
Михајлов (Михайловь) 205, 245
Михајловић Борислав Михиз 614
Михајловић Димитрије 63
Мицкјевич Адам 283, 284, 289
Мишар 534
Мишић Зоран 476, 477, 478, 519
Младен, судија 370
Младеновић Александар 339, 344, 347, 351, 355, 356, 357, 358
Младеновић Живомир 117, 242, 300
Млађеновић Миливоје 663
Мојашевић М. 116, 117
Мокрањац Стеван Стојановић 515
Момчило, бугарски хајдук 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610
Морава 220, 533—534, 636

Морача, манастир 315
Мориń 309, 358
Мориńанин Томо Милиновић 356, 358
Москва 13, 26, 34, 41, 42, 48, 56, 64, 89, 116, 117, 144, 247, 250, 334, 341, 346, 359, 433, 583
Мостар 242, 331
Моумади 555
Мркаић Петар 328, 332
Мркаљ Сава 637
Мркша Дракула 646, 647, 648
Мрњавчевићи 607
Мула 321
Мулабдић Едхем 417, 418, 424, 428
Мурат, султан 564
Мурко Матија 570, 633, 634
Мушицки Бранко 312, 324, 325
Мушицки Лукијан 637, 672
Мушкатировић Јован 68, 168, 170

Н

Назечић Салко 570
Најдановић Милорад 390, 393
Најпол 556
Најхоф 556
Наметак А. 428
Наполеон 49, 659
Напуљ 47
Настасијевић Момчило 482, 514, 519, 545, 611, 613, 619, 620
Неваде, село 369
Невска Л. Г. (Л. Г. Невская) 47, 56
Неготин 372, 516
Неготинска крајина 50, 188, 195, 216, 636
Недељковић Миле 362, 404, 425, 456
Недић Владан 80, 95, 117, 148, 150, 242, 300, 332, 334, 657, 671
Недић Љ. 399, 593
Немањић Растко / Свети Сава 543
Немањићи, династија 51, 542, 543
Немачка 50, 366, 659
Ненадовић Алекса 365
Ненадовић Константин 364, 366, 368
Ненадовић Крста 369
Ненадовић Љубомир 67, 398
Ненадовић прота Матеја 365, 370
Ненин Миливој 462
Николајевић Петар Молер 365, 368, 372
Николић Атанасије 61, 69, 122, 123, 126, 127, 128, 374, 375, 379
Николић В. 242
Николић Григорије 587
Николић Илија 585, 590
Николова В. 191, 250
Николова М. 196, 203, 205, 206, 207, 208, 236, 245
Николова Светлина 324, 608
Никопоље 565
Никшић 55, 95, 346, 347, 357, 358, 359
Нинковић Нићифор 363, 364, 367, 372
Ниш 51, 140, 243, 245, 248, 250, 251, 364, 415, 425, 431, 433, 479
Нишава 188
Новаковић Бошко 431
Новаковић Лука 98
Новаковић Стојан 35, 71, 361, 564, 565
Новгород 18
Нови Пазар 51
Нови Сад 26, 63, 64, 68, 69, 71, 74, 76, 77, 84, 87, 95, 117, 150, 179, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 294, 332, 346, 363, 365, 382, 388, 396, 398, 399, 404, 423, 426, 433, 438, 443, 444, 460, 462, 495, 521, 546, 570, 609, 631, 635, 636, 650, 651, 657, 659, 662, 667, 671
Новик Е. С. 138
Новић Оточанин Јоксим 63, 68, 313
Ново Брдо 307
Ново Хопово 672
Нодило Натко 36, 86, 229, 250
Носович И. И. 36
Нушић Бранислав 399, 406, 408, 409, 410, 428

Њ

Његош Петар I Петровић 62, 64, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 527, 611, 612, 615, 617, 618, 620, 671
Њујорк 56, 139, 553, 559
Њу Џерси 388

О

Обенауер К. Ј. 138
Обод 351
Обрадовић Доситеј 170, 367, 371, 636, 637, 671, 672
Обрадовић М. 197, 204, 245, 657
Обреновић Милан 367, 369, 585
Обреновић Милош 65, 369, 370, 637
Обреновићи, династија 366
Овчина 392
Одавић Милан 359
Оденсе 659
Оже Марк (Marc Auge) 553
Оксфорд 27, 51, 550
Олујић Гроздана 661
Оногошт 645
Опатија 244
Опачић Зорана 662
Опачић Ђаница С. 657
Опачић-Лекић В. 97, 117
Опол 669
Орбин Мавро 306, 307, 308, 567

Орлић Гаврило 647
Ортнер Ш. 182, 250
Орфеј, трачки певач 33
Орфелин Захарије 637, 645
Осијек 636
Осло 550
Османско царство 646
Остергард Ана-Марија (Ana-Maria Østergard) 659
Остергард Ерлинг (Erling Østergard) 659
Остојић Тихомир 570
Острогорски Георгије 570
Остружница 369
Отоманско царство 50
Охмуђевић Никола 301, 302, 303
Охрид 468

П

Павић Милорад 369, 545, 649
Павловић 47
Павловић Миодраг 86, 213, 229, 250, 545, 617, 657
Павловић Теодор 61, 66
Пакрац 585, 650
Палавестра Предраг 431, 443, 461
Палестина 40
Паликућа Никола 416
Палмотић Џоно 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177
Пандуревић Јеленка [illegible]
Пантелић Никола 117, 188, 242, 243, 250, 499, 547
Пантић З. 246
Пантић Мирослав 48, 56, 80, 117, 163, 165, 294, 295, 301, 321, 323, 416, 589
Панчево 312, 324
Папук 585
Париз 46
Парсонс Елза 554
Паскал Блез 495
Паскалевски П. 181, 201, 245
Пастернак Борис 616, 620
Паундс (N. J. G. Pounds) 50, 56
Пашић С. 243
Пејиновић М. 400
Пејовић Б. 412
Пековић Слободанка 381
Пендовски Бранко 608
Пера 621
Пераст 208, 321
Перетић Ј. 621
Пери 566
Периотеорион 603, 607, 609
Перић Ј. 288
Перовић Душан 367
Персија 50
Петар I, митрополит 61
Петар Велики 645
Петковић Новица 76, 432, 436, 439, 451, 462, 477, 478, 480, 503, 616
Петрановић Богољуб 297, 313, 334, 335, 542, 543
Петреска В. 233, 237, 245
Петров Ного Рајко 611, 613, [illegible], 620
Петровић, породица 97
Петровић А. 246
Петровић Алекса 371
Петровић Василије 354, 355, 356, 357
Петровић Вељко, хајдук 65, 69, 367, 369, 372
Петровић Драгољуб 670
Петровић Душан 628
Петровић Ђорђе — Карађорђе 356, 361, 362, 363, 363—364, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372
Петровић Јелена 364
Петровић Маринко 363, 364
Петровић Милоје 367
Петровић Миодраг 478, 479
Петровић Петар Ж. 117, 499, 547
Петровић Р. 183, 226, 227, 245
Петровић Радич 364
Петровић Растко 476, 481, 482, 517, 518, 519, 545
Петровић Соња [illegible]
Петровић Тихомир 663
Пећани 369
Пећинци 312
Пецо Асим 668
Пешикан Митар 668
Пешикан-Љуштановић Љиљана 77, 87, 88, 92, 179, 180, 210, 211, 225, 228, 250, [illegible], 443, 541, 546, 623, [illegible]
Пешић Радмила 73, 115, 117, 294, 332, 443, 447, 540, 546, 580
Пешта / Будимпешта 47, 69, 242, 636, 659
Пиза 26
Пилетић Милана 388
Пионтек Хајнц (Heinz Piontek) 256, 257
Пипер Предраг 120, 130, 669
Пиринеји 100
Пирсон Џејмс (James C. Pierson) 554, 555
Платон 637
Плотникова А. А. 231, 250
Пљакић Антоније 364, 368, 369
Погрде 46
Подгорица / Титоград 245, 247, 346, 347, 357, 358, 359, 599, 668, 669
Подравина 35
Подравска Слатина 585
Подруговић Тешан 49, 98, 115, 116, 612, 618
Пожаревац 637, 665
Познановић Р. Р. 188, 206, 245
Појатос Фернандо (Fernando Poyatos) 558, 559

Поливка Г. 428
Половина Наташа 663
Пољска 16, 47, 669
Попа Васко 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 495, 496, 497, 501, 502, 503, 504, 508, 509, 511, 545, 611, 613, 616, 619
Попин Александра ~~3-1~~
Попов М. 187, 197, 203, 206, 245
Поповић Анђелко 671
Поповић Богдан 404, 621, 634
Поповић Васа 329, 603
Поповић Гашо Пипер 335
Поповић Горча 671
Поповић Душан Ј. 303
Поповић Јован Стерија 531, 636
Поповић Људмиила 669
Поповић М., браћа 427
Поповић Милентије 671
Поповић Милић 671
Поповић Милорад Шапчанин 378, 389
Поповић Милош 70
Поповић Миодраг 671, 672
Поповић Михаило 671
Поповић Никола 266
Поповић Павле 293, 294
Поповић Спиридон 282, 287
Поповић Стојан 671
Поповић Тања 477, 478
Поповић Тома 363
Поречe 35
Порфирогенит 637
Посавина 32
Поцерина 636
Пошћела 46
Праба Варвара 40
Прат Мери-Луиз (Mary-Louise Pratt) 552
Првуловић В. 185, 187, 196, 204, 245
Придворице 465
Призрен 48, 304, 315
Прилеп 326
Принстон 56, 137, 388, 552
Принцип Гаврило 529
Припјатске мочваре 38
Приштина 42, 80, 85, 243, 250, 307, 428
Продановић Јаша 657
Прозоровски 368
Прокопије 14
Проп Владимир Јаковљевич 75, 77, 78, 79, 102, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 122, 135, 137, 140, 145, 146, 375, 381, 426, 563, 621, 662
Протић Ј. 404
Прчањ 321
Прчић И. 187, 191, 201, 245
Псуњ 585
Птоломеј 40
Пуклер А. 182, 187, 188, 192, 198, 202, 203, 204, 206, 226, 228, 235, 245
Путилов Борис Н. 89, 593, 600, 604, 623
Пухвел (J. Puhvel) 10, 27
Пушкин Александар Сергејевич 341, 637

Р

Рабкин Ерик (Eric Rabkin) 388
Раваница 315, 567
Равна гора (у Славонији) 585
Равни Котари 46, 49, 467
Радак Ђорђе 63
Радевић Милорад 62, 71, 207, 245
Радека Никола 638, 639, 648
Раденковић Љубинко ~~2-4~~ , 433, 477
Раденковић Љубомир 117, 186, 207, 208, 210, 214, 225, 227, 232, 250
Радин Ана 381, 391392, 415
Радић А. 243
Радић Р. 30
Радичевић Бранко 611, 612, 618, 629, 671
Радовановић Милорад 668
Радовић Ђуза 349, 350, 353, 358
Радојевић Миодраг 361
Радојичић Ђорђе Сп. 564
Радојчић Григорије 366
Радојчић Љерка 663
Радониш 244
Радоњић Јован 294
Радуловачки Љиљана 206
Радуловић Милан 203, 208, 246, 546, 547
Радуловић Немања ~~3-4~~
Рађевина 376
Ражањ 368
Раичковић Стеван 618, 661
Рајић Танаско 529
Рајковић Ђорђе 204, 246, 586,650, 651, 653, 654, 655, 657
Ракин Дане 647, 648
Ракић Милан 611, 619
Раковски Георги Стојков 33, 34, 42
Раниловић, село 365
Ранке Леополд 368
Ранковић Светолик 393, 398, 596
Рас 51
Рацин Кочо 608
Регензбург 138
Рађеп Јелка 561
Рељковић А. Матија 637
Реметић Слободан 670
Република Српска Крајина 667, 669
Рерих Луц (Lutz Röhrich) 134, 139
Ресава 636
Ретра 15, 24
Решетар Милан 337, 338, 339, 340, 346, 347, 350, 351, 352, 353, 355, 358, 359
Ријека Црнојевића 351, 352, 357
Рикер 600

Рилке Рајнер Марија 257, 264, 268, 271, 272
Рим 39, 46, 50, 51
Рисан 321
Ристановић Цвијетин 662
Ристић Коста Х. 606
Рихтман С. 229, 230, 246
Ричардсон Мајкл (Miles Richardson) 553
Ришњанин Гашо 320, 323
Ровине 565
Ровчанин Радован Милошев 304, 323, 335
Рогата, село 368
Рогач 369
Родофиникин 371
Розалдо Ренато (Renato Rosaldo) 552
Романија 332
Романска Цветана 583, 608
Ромово, светилиште 17
Росић Тиодор 538, 540, 541
Руварац Иларион 564, 671
Рудничка нахија 369, 603
Ружић Владислава 669
Румјанцов 637
Румунија 180
Русија 24, 37, 41, 642, 644, 647, 648
Русо Жан-Жак 637

С

Савић Велибор Берко 377
Савић М. 400
Савић-Гарашанин Милутин 365, 366
Самарџија Снежана 71, 102, 115, 374, 375, 376, 379, 395, 404, 4-9, 477, 483, 484, 488, 541, 547, 561, 569, 590, 8-9
Самарџић Драгана 364
Самарџић Радован 571
Сан Франциско 37, 39
Санта Фе 557
Сапир Едвард 150
Сарајево 55, 56, 68, 75, 85, 95, 116, 117, 122, 135, 145, 243, 246, 293, 332, 357, 417, 428, 443, 547, 570, 610, 656, 668
Сахаров Иван Петрович 31
Сацак Младенко 2-3
Света Гора 302, 317, 318, 319
Сврљиг 243, 248, 249, 251
Севастопољ 49
Секулић Исидора 396
Сегедин 68, 69
Сељачки Милица 663
Сењ 581, 582
Серенсен Асмус (Asmus Soerensen) 292, 293, 294
Сибир 25
Силко Лесли 555
Симић Ђорђе 365
Симић Живојин 389
Симић Љ. 198, 229, 230, 246
Симић Марина 376, 5-6
Симић Р. 145
Симовић Љубомир 545
Симоновић Д. 223, 231, 246
Симоновски М. 198, 217, 247
Симпсон Жаклин (Jacqueline Simpson) 500
Синај 665
Синђелић Стеван 368, 372, 529
Сињ 288
Сирија 40
Сјеничко-пештерска висораван 233
Скадар 530, 609
Скарпа Вицко Јурај 165, 167, 169, 172, 172, 174, 175, 176, 177
Скерлић Јован 389, 431
Скопје 241, 244, 245, 247, 248, 251, 324, 608
Скопска Црна Гора 16
Скрадин 287
Славонија 61, 567, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 636, 650
Славонска Пожега 585
Сладоје Ђорђо 527, 528, 530, 531, 532, 533, 534, 611, 613, 619
Слијепчевић Перо 616
Словенија 180, 659
Смедерево 48, 52, 250, 565, 636
Смедеревска Паланка 245
Смиљанић Радомир 545
Смиљковић Стана 663
Соболев Н. А. 31, 42
Сокобања 288
Соко-град 51
Сократ 637
Соларић Павле 637
Соловјев А. 571
Соломонова Урмелија 469, 470
Солун 49
Сомбор 249, 659
Сопот 370
Сопођани 315
Сопрон К. 63
Сорокин 144
Софија 30, 32, 42, 56, 144, 241, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 325, 583, 606, 608
Софокле 616
Спасић Ж. А. 428
Спасић Јелена 663
Сплит 86, 251, 288, 299, 301, 328
Србија 34, 45, 47, 51, 52, 53, 63, 65, 99, 180, 194, 334, 363, 364, 367, 370, 371, 373, 470, 473, 516, 528, 529, 531, 532, 533, 534, 568, 621, 634, 635, 636, 637, 665, 666, 667, 668, 669
Србија и Црна Гора 659, 665, 667
Срем 61, 63, 64, 300, 324, 590, 636
Сремац Стеван 400, 415, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 531, 594, 597

Сремска Митровица 51
Сремски Карловци 63, 95, 248, 521, 635, 671
Српска Крајина 650, 656
Српско Сарајево 528
Стакић Ј. 117
Сталаћ 48, 533
Стамбул / Истамбул / Цариград / Константинопољ 46, 47, 50, 53, 317, 318, 320, 321, 416, 565, 607
Станић Андрија 566
Станковић Борисав 431, 432, 433, 434, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 459, 460, 461, 462
Станковић Миливоје 362
Станковић-Шошо Наташа 9-3
Станојевић Павле 363
Станојевић Пауна 363
Стара Планина 33
Стара Херцеговина 291, 292
Стара Црна Гора 291
Старац Милија 49, 532, 621
Старац Рашко 329, 426, 603
Старо Хопово 671—672
Стасов 341
Стевановић Видосав 545
Стевановић Михаило 337, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 350, 353, 354, 358, 359
Стенфорд 549, 552
Стерн 637
Стефан, српски цар 48
Стефан Немања 541, 543
Стефенсен Стефан (Steffen Steffensen) 257, 258, 260, 265
Стипчевић Никша 330
Стјуарт Џон (John Stewart) 500, 557, 558, 559
Стоилов Антон П. 324, 325
Стоин Василь 181, 191, 198, 201, 209, 210, 212, 213, 233, 236, 238, 246, 608
Стоин Елена 246
Стојадиновић 113
Стојадиновић Милица Српкиња 672
Стојан Ајдук 329, 330, 332, 603, 607
Стојановић Зоран 73, 248, 433, 521, 635
Стојановић Л. 216, 250
Стојановић Љубомир 95, 295, 305, 335, 337, 338, 347, 352, 359
Стојановић Мијат 170, 202, 247, 421
Стојановић Миодраг 570, 583, 623
Стојановић Петар И. 69
Стојановић Светлана 76
Стојановић Т. 56
Стојкова Стефана 583
Стојковић 413
Стојковић Живорад 433, 436, 438, 442
Стојковић Ј. 216, 250
Стојковић Миленко 363, 367
Стокинг Џорџ (George Stocking) 552
Столиво 321
Стражилово 671
Струга 245
Стругар Михаил 351, 357
Студеница 197, 315
Суботин С. 289
Суботић Јован 65
Суботица 70, 245, 666
Сувајџић Бошко 9-3 , 621, 622, 623, 624
Сулаказев А. И. 41
Сумер 40
Суреја Ј. 428

Т

Тајлер Стефан (Stephen A. Tyler) 553, 554, 555
Талетов Пера 404
Танасић Срето 669
Тановић Ст. 184, 242
Тарнер В. 212, 227, 251
Тарнер Т. 207, 209, 237, 251
Тасковић Милена 628
Тасо Торквато 637
Татар Марија (Maria Tatar) 137
Татаровска Л. 189, 251
Тацит 550
Тбилиси 26
Творогов О. В. 31, 37, 38, 39, 40, 41, 42
Тежак Дубравка 661
Текелија Сава 637
Темишвар 636
Терзин Л. 187, 206, 247
Терсеглав 191
Тестера 379
Тефик Мехмед 416, 418, 427
Тешић Гојко 476
Тешић Милосав 359
Тешић Мирослав 545
Тимок 47
Тимочка паланка / Књажевац 47
Тодоров Илија 324, 608
Тодоров Николај 56
Тодоров Т. 193, 201, 244
Тодоров Ц. 377, 385, 597
Тодорова-Пиргова И. 30, 42
Тодоровић А. 35, 42
Тодоровић И. 221, 251
Тодосијевић Милосија 628
Толман Џенет (Janet Tallman) 555
Толстој Лав Николајевич 527
Толстој С. М. 117, 250
Толстој Никита Иљич 433
Томазео Никола (Niccolo Tommaseo) 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 565
Томашевски В. В. 186, 251, 489, 605
Томић Радмила 538, 544

Томовић Слободан 338, 344, 347, 349, 351, 359
Томпсон С. (S. Thompson) 116, 626
Топола 362, 363, 364, 365, 371
Топорков А. Л. 31
Топоров В. Н. 24, 26, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 113, 116, 433
Топуско 245
Топчидер 637
Тординац Никола 417, 422, 423
Торонто 137
Тошовић Бранко 669
Третјаков (Третьяков) П. А. 341
Тринидад 556, 559
Трифуновић Ђорђе 564
Тројановић С. 180, 188, 215, 251
Трпић В. (псеудоним Петра Костића) 34, 42
Трст 416, 636
Тршић 668
Тузла 660
Тунгуз-Перовић Радован 610
Турска 34, 46, 47, 50, 288, 398, 411, 447

Ћ

Ћеклић 351
Ћеман Мустафа 428
Ћипико Иво 431
Ћирић В. 243
Ћирковић Сима 565, 604
Ћоровић Владимир 306, 308
Ћосић Добрица 545
Ћулафић В. 242
Ћупић Драго 346, 668

У

Угарска 50
Угљаре 32
Удбина 49, 52, 467, 581
Удовички Д. 117
Ужице 311
Узенева Е. С. 215, 251
Украјина 99
Умур (Омербег) 603
Урошевић Влада 389
Успенски Борис А. (Борис А. Успенский) 98, 99, 101, 105, 107, 110, 117, 432
Уташи Анико 662
Ушаков Д. Н. 354, 356, 359

Ф

Фалк Валтер (Walter Falk) 253, 255, 257
Фекете Егон 668
Фенелон 637
Ферић 168, 170, 174, 175
Ферјанчић Божидар 51, 56, 604
Ферне Елизабет (Elisabeth Fernea) 554, 558
Филаделфија 558
Филдинг 637
Филин Ф. П. 39, 144
Филип Македонски 33
Филиповић Миленко С. 185, 251, 333
Филиповић Стеван 364
Филиповић Фрида 76
Фирт 552
Фирфов Ж. 198, 206, 247
Флакер Александар 431, 432
Флакер В. 117
Фрај Херман Нортроп (Hermann Northrop Frye) 402, 405, 538, 547, 552, 598
Фрајбург 139
Франкфурт на Мајни 138, 257
Франц Мари-Луиз фон (Marie-Louise von Franz) 137
Фрејденберг Олга Михајловна 76
Фром Ханс (Hans Fromm) 254, 255, 256
Фругони (Ch. Frugoni) 50, 56
Фрушка гора 300, 301, 671
Фукс Игњат 63, 246

Х

Хајне Хајнрих 270
Хамбургер Кете (Käte Hamburger) 255, 257, 259, 267, 268, 269, 170, 271, 272, 273, 276
Хамовић Валентина 663
Ханка Вацлав 31, 32
Хардинг Е. 104, 117
Харјо Џон 555
Харковска област 37
Хаструп Кирстен (Kirsten Hastrup) 559
Хаџи-Пецева М. 186, 205, 211, 237, 251
Хаџи-Танчић Саша 431
Хаџиомерспахић Есад 45, 46, 55
Хаџић Антоније 71
Хаџић Зорица 663
Хаџић Јован / Милош Светић 69, 637, 638
Хвар 321, 325
Хегел Георг Волхелм Фридрих 266, 267, 274, 276, 412
Хекторовић Петар 325, 571, 611, 612, 616, 620
Хелмолд 14
Хелсинки 116, 133, 626
Хераклит 25
Хердер Јохан Готфрид (Johann Gottfried Herder) 260, 637
Херман Коста 45, 46, 55
Херман-Секулић Маја 547
Херцеговина 334, 567, 588, 603, 665
Хесиод 527
Хефел Розанел (Rosannel L. Hoefel) 555
Хиршенауер Руперт (Rupert Hirschenauer) 264
Хлебец Борис 249, 433

Хоган Линда 555
Холбек Бенкт (Bengt Holbek) 133
Хомер 283, 284, 285, 399, 566, 616, 637
Хомоље 35
Хонк Лаури 566
Хорације 637
Хорват Р. 243
Хофман Е. Т. А. 380, 660
Хофманштал Хуго фон 383
Хрватска 45, 51, 61, 67, 180, 287, 636, 650, 655, 656, 658, 659, 661, 666, 667, 678
Хребељановић Лазар 543, 564, 567, 628
Христић Јован 519
Христић Филип 65
Хркаловић Ј. 428

Ц

Цавтат 165
Цајнко В. 35, 42
Цар М. 400
Цвијић Јован 565, 634
Цеклин 351, 357
Целакоски Н. 199, 226, 228, 247
Цепенков М. К. 184, 247
Цер 384
Церница 98
Церова 376
Цетиње 289, 294, 309, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 397, 671
Цивјан Т. 181, 251
Цијук Симеун 63
Цирих 261, 264
Цицерон 637
Црмница 351
Црна Бара 34
Црна Гора 45, 60, 61, 180, 228, 292, 302, 309, 314, 322, 335, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 398, 410, 543, 568, 588, 597, 615, 669
Црна Река 636
Црно море 21, 39
Црнушанов (Търнушанов) К. 209, 220, 223, 225, 247
Црњански Милош 407, 411, 528, 531
Цукић Павле 365

Ч

Чајкановић Веселин 23, 55, 85, 97, 98, 99, 100, 102, 106, 117, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 135, 136, 137, 138, 140, 207, 210, 222, 229, 231, 251, 390, 411, 425, 451
Чегар 373
Чезарео Марио (Mario Cesareo) 556
Чечево 467
Чета Антун 565
Чешка 644
Чикаго 26, 76, 248
Чотрић Јефта 368
Чупић Стојан 368

Џ

Џејмс С. Л. Р. 559
Џејмсон Фредерик (Frederic Jameson) 552
Џоговић А. 208, 226, 243

Ш

Шабац 376
Шапкарев (Шапкаревь) Кузман А. 182, 191, 207, 208, 211, 216, 217, 218, 220, 225, 247, 324, 325, 607, 608
Шаранчић-Чутура Снежана ~~3-3~~
Шаулић Ј. 198, 204, 235, 236, 247
Шаулић Новица 313, 335, 391
Шафарик 382, 637
Шафарик Јанко 33
Шафарик Павле 33
Шевалије Жан (Jean Chevalier) 433
Шекспир Вилијем 527, 612, 616
Шибеник 165, 287, 288
Шилер Фридрих 258, 612
Шиматовић Никола 428
Шимуновић Динко 620
Шиндић Миљко 83, 90, 91, 95
Шишатовац 672
Шишацки-Иллич А. В. 31
Шишков 637
Шкиљан Дубравко 668
Шкловски В. 145
Шкотска 625
Шкриванић Гавро 397
Шлезингер Јосиф 66
Шлецер 637
Шмаус Алојз (Alois Schmaus) 287, 565, 566, 570, 621, 623, 634
Шмељов Д. Н. (Д. Н. Шмелёв) 144
Шнајдер Ролф (Rolf Schneider) 257
Шневајс Е. 192, 242
Шобот Стојан 645
Шоп И. 116, 416
Шотки Ј. 116
Шпис Карл (Karl Spiess) 137
Шрепел Миливој 166
Штајгер Емил (Emil Staiger) 261, 262
Штетин 15
Штрекељ К. 196, 198, 200, 238, 247
Штутгарт 253, 256, 261
Шћепан-Крст 49
Шувар Стипе 667
Шумадија 364, 636
Шумилов Александар 341, 341—342, 342, 344, 346, 347
Шчерба Л. Б. (Л. Б. Щерба) 144

Latinica

A

Altay Mountains 27
Arnaudov M. 43
Avala 57

B

Belgrade 57
Bogišić Valtazar 336
Bogosavljević Srdan 278
Bosnia and Herzegovina 56
Bošković Aleksandar 526
Bošković Lidija 82
Božović Grigorije 474

C

Croatia 56

D

Deligrad 57
Detelić Mirjana 56
Drevljanski P. (M. P. Špilevski) 43
Drndarski Mirjana 290
Dubrovnik 178

Đ

Đorđević Bojan 178
Đurić Simeon 118

G

Glišić Milovan 393
Goethe Johann Wolfgang 278
Gogol 386
Greece 27

H

Hadžiomerspahić Esad 57
Hanka Waclaw 43
Hörman Kosta 57

I

Ibarski Kolašin 474
Italy 290
Ivanova T. G. 43

J

Jovanović Jelena 160
Jovanović Vojislav Marambo 43
Judea 27

K

Karadžić Vuk 57, 72
Karađorđe 372
Karanović Zoja 118
Kirijevski P. V. 44

L

Lapteva L. P. 43
Lasek Agnieszka 251
Leipzig 336
Levkievskaya E. E. 43
Linda Josef 43
Loma Aleksandar 27

Lj

Ljubinković Nenad 336

M

Maticki Miodrag 72
Mérimée Prosper 43
Milojević Miloš S. 43, 44
Milutinović Simo Sarajlija 57, 336
Montenegro 56

N

Novi Sad 251—252

O

Old Herzegovina 336
Old Montenegro 336

P

Palmotić Džono 178
Pandurević Jelenka 95
Pešikan-Ljuštanović Ljiljana 251, 463
Popa Vasko 526

R

Radenković Ljubinko 43
Radulović Nemanja 141
Russia 43

S

Sadžak Mladenko 535
Saharov Ivan Petrovič 43
Samardžija Snežana 429

Serbia 56, 57, 474
Siberia 27
Simić Marina 560
Sladoje Đorđe 535
Sobolev 43
Sremac Stevan 429
Stanković Borisav 463
Stanković-Šošo Nataša 131

Š

Šarančić-Čutura Snežana 547
Šišacki Illič 43

T

Tommaseo Niccolo 290
Toporkov A. L. 43
Tvorogov O. V. 43

V

Verković S. 43
Vrčević Vuk 429
Vukićević Dragana 386, 413

Z

Zlatković Branko 372
Zuković Ljubomir 474

Ž

Živković Vukosava 393
Žrnovan/Avala 57

Регистре сачинила
Вера Василић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и радове о језику који су непосредније повезани са истраживањем књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени.

2. Радови се публикују на српском језику, екавским и ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. Изузетно, по договору са Уредништвом, радови могу бити публиковани на неком страном језику, односно могу се прихватити радови на неком од страних језика, с тим да Уредништво обезбеди превод.

3. Рукопис треба да буде исправан у погледу граматике и стила. У *Зборнику Матице српске за књижевности и језик* у употреби је *Правопис српскога језика* аутора Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 1993). Поред правописних норми, овде утврђених, аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

• Називи уметничких дела — без обзира на то о којој се врсти или обиму ради — штампају се курзивом, односно у тексту рукописа обележавају подвлачењем црном линијом. Називи књижевних дела, ако она нису преведена на српски, наводе се изворним језиком и писмом, а у заградама се може дати превод на српски језик. Уколико је реч о делу преведеном на српски језик, наводи се наслов превода (са неопходним библиографским подацима у подножним напоменама), а у заградама може се навести изворни наслов дела.

• У тексту рада страна имена пишу се прилагођено српском језику (транскрибују се), а када се име први пут наведе, у загради се даје изворно писање.

• Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу бити на језику изворног текста или у преводу, а може се предочити и изворни текст и превод, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

4. Рукопис треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, сажетак, кључне речи, текст рада, резиме и научни апарат, редоследом којим су овде наведени. Име и презиме аутора у студијама и чланцима стављају се у леви горњи угао, а у приказима на крају текста.

5. У сажетку (на српском језику) и резимеу (на једном од страних светских језика, енглеском, руском, немачком или француском) треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. У принципу, требало би да сажетак буде краћи, али ни један ни други облик резимеа не могу премашити 10% дужине текста. Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, то ће учинити Уредништво.

6. Кључним речима треба указати на целокупну проблематику истраживања, а не би требало да их буде више од десет.

7. Сви прилози који чине научни апарат или илустрације (фусноте, факсимили, слике, табеле и сл.) прилажу се на крају текста. Фусноте се обележавају римским бројевима (иза правописног знака, без тачака или заграда) и прилажу на крају текста (не у дну сваке странице рукописа). Остали прилози обележавају се арапским бројевима (на полеђини), прилажу се такође на крају текста рукописа, а њихово се место означава на левој маргини рукописа.

8. Подаци о цитираном делу наводе се оним писмом и језиком којим је штампано. Уколико то није могуће друкчије, исписују се читко руком. Ако је дело штампано на савременој латиници, то се може означити подвлачењем црвеном линијом. Од постојећих, мање или више уобичајених, а разноликих начина навођења библиографских података о делима која се у раду цитирају Уредништво се определило за два.

а) Библиографски подаци дају се у фуснотама; први пут када се неко дело наводи, дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Исто, Нав. д. — Ibid., Op. cit.* итд., доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица — уколико се цитира књига — треба да се састоји од следећих података: име и презиме аутора, наслов дела (у курзиву), издавач, место и година издања, број цитиране странице, а када се наводи чланак објављен у часопису, иза наслова чланка следи број (годиште, том) часописа (зборника) у којем је дело објављено. Библиографска фуснота, на пример, треба да изгледа овако:

Зоја Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, „Светови", Нови Сад 1996, 297 (односно, ако је прекуцано машином, Зоја Карановић, Антологија српске лирске усмене поезије, „Светови", Нови Сад 1996, 297).

(Драгиша Живковић, Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil"-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16).

Овакав начин навођења погодан је за радове мањег обима.

б) Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литература*) на крају рада — истим редоследом и начином као и у претходном случају, азбучним редоследом по презименима аутора и са скраћеницама, које преузимају функцију наслова и наводе се у заградама у тексту

рукописа. На пример, у прилогу *Литература* једна јединица изгледала би овако:

Живковић — Драгиша Живковић, *Радоје Домановић и теорија „Sekundestil*"-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16,

а у тексту рукописа: ...(*Живковић*, 10)... (када се цитира једна страна рада) или само... (*Живковић*)... (када се позива на цео текст).

Овакав начин цитирања погодан је за радове већег обима, у којима се више пута наводе поједина дела. Треба обратити пажњу на то да се словима азбуке означе скраћенице изведене из имена аутора од којих у списку литературе постоји више радова (нпр. *Живковић а; Живковић б*).

9. Сви делови текста рада за *Зборник Матице српске за књижевност и језик* куцају се на хартији величине 21 x 29,5 cm, са проредом и маргинама које дају 30 редова на једној страни и 65 словних знакова (укључујући и проред између речи) у једном реду.

10. Рукописе за објављивање треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1.

11. Пожељно је да рад буде снимљен и на дискети, с видним подацима о аутору, раду и програму у којем је текст обрађен.

Уредништво
Зборника Матице српске
за књижевност и језик