КУЛЕ И ГРАДОВИ

Уреднице
Лидија Делић
Снежана Самарџија



КУЛЕ И ГРАДОВИ

Уреднице
Лидија Делић
Снежана Самарџија

УФС УДРУЖЕЊЕ ФОЛКЛОРИСТА СРБИЈЕ
INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

SERBIAN FOLKLORE ASSOCIATION
INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES SASA

TOWERS AND CITIES

Edited by
Lidija Delić
Snežana Samardžija

BELGRADE 2021

УДРУЖЕЊЕ ФОЛКЛОРИСТА СРБИЈЕ
БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ

КУЛЕ И ГРАДОВИ

Уреднице

Лидија Делић

Снежана Самарџија

БЕОГРАД 2021

Издавачи
Удружење фолклориста Србије
Балканолошки институт САНУ

Одговорни уредници
Бранко Златковић, Удружење фолклориста Србије
Војислав Г. Павловић, Балканолошки институт САНУ

Рецензенти
академик *Нада Милошевић-Ђорђевић*, САНУ Београд
Ала Татаренко, редовна професорка,
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко" у Лавову, Украјина
Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовна професорка,
Универзитет „Габријел Д'Анунцио", Кјети / Пескара

Превод на енглески језик и лектура
Миљана Протић
Дизајн
Кранислав Вранић
Штампа
BiroGraf Comp d.o.o.
Тираж
300

На корицама
Минас Тирит, Minas Tirith. J. R. Tolkin, *The Lord of the Rings: The Return of the King*
https://wallpaper.dog/large/20487047.jpg

ISBN 978-86-82208-00-6 (УФС)

Књига *Куле и градови* објављена је уз финансијску подршку
Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

САДРЖАЈ

Нада Милошевић Ђорђевић
МИРЈАНА ДЕТЕЛИЋ 9

У дубинама језика

Александар Лома
СРПСКА „МАЛА ИЛИЈАДА” 15
Марија Мандић
ЦРНА ЗЕМЉА У ЕПСКОЈ ФОРМУЛИ 43
Предраг Мутавџић, Мерима Кријези, Сара Мандић
О СУДБИНИ КРОЗ ПРИЗМУ АЛБАНСКЕ ФРАЗЕОЛОГИЈЕ
С ОСВРТОМ НА ГРЧКУ И СРПСКУ 77

Град градила

Снежана Самарџија
„НАСРЕД ГОРЕ САГРАДИЋУ ЦРКВУ.” НЕИМАРКЕ
У СРПСКОЈ УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ 107
Љиљана Пешикан Љуштановић
ИМЕНОВАНИ ПРОСТОРИ У УСМЕНОЈ ЛИРИЦИ: ГРАД 137
Драгољуб Перић
ГРАД НА ЖИВОТИЊСКИМ РОГОВИМА 167
Саша Кнежевић
ПОЕТИКА ГРАДА У ПЈЕСМАМА МИЛОВАНА ВОЈИЧИЋА . . . 185

Локус и нумен

Драгица Поповска
СВЕТИ МЕСТА: ПРОЦЕСИ НА САКРАЛИЗАЦИЈА
НА ПРОСТОРОТ 203
Милина Ивановић Баришић
КУЋА КАО САКРАЛНИ ПРОСТОР 215
Ана Вукмановић
ПОВЛАШЋЕНЕ ГОРЕ УСМЕНЕ ЛИРИКЕ 239

Од мита до фолка

Данијела Поповић Николић
„ЕВО ВАМ НОВАЦА, ПА УКОПАЈТЕ ТОГА ЧОВЕКА.” СРПСКЕ УСМЕНЕ ПРИПОВЕТКЕ О ЗАХВАЛНОМ МРТВАЦУ 257
Смиљана Ђорђевић Белић
СНОВИ О ПОКОЈНИЦИМА: ИЗМЕЂУ ОПАСНЕ И ПРИЖЕЉКИВАНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ 285
Марија Клеут
БОЈ АРАЂАНА СА КОМАДИНЦИМА: ЕПСКА ПЕСМА СА МАРГИНЕ 315
Зоја Карановић
„ПРОЧУЛА СЕ УБАВА ДЕВОЈКА.” ЛЕПОТА И ФОРМУЛЕ ЛЕПОТЕ У СРПСКИМ НАРОДНИМ ПЕСМАМА ИЗ ТЕРЕНСКЕ ЗБИРКЕ СА ТИМОКА 323
Бошко Сувајџић
БОЈ НА КОСОВУ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА И КОСОВСКА ЛЕГЕНДА 345
Јеленка Пандуревић
ИЗ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ ФОЛКЛОРИСТИКЕ: ПОРТРЕТ ВЕЉКА РАДОЈЕВИЋА 381
Славица Гароња Радованац
ЖЕНСКИ ПРИНЦИП И ФОЛКЛОРНА ПОТКА У ПОЕМИ МИЛОСАВА ТЕШИЋА *КАЛОПЕРА ПЕРА* 413
Немања Радуловић
КОСМИЧКА МИТОЛОГИЈА МИЛОША РАДОЈЧИЋА. 437

Књижевна архитектура

Драгана Машовић
КУЛЕ И ТВРЂАВЕ – КЊИЖЕВНА АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТОНИКА КЊИЖЕВНОСТИ 469
Драган Бошковић
БЕОГРАД: ГЕОКУЛТУРНО И НАРАТОУРБОЛОШКО СРЕДИШТЕ МОДЕРНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ 495
Невена Даковић, Биљана Митровић
МОДНИ И ПОМОДНИ БЕОГРАД У ДЕЛУ МИЛИЦЕ ЈАКОВЉЕВИЋ МИР ЈАМ 515
Дејан Ајдачић
СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ У СРПСКОЈ ПРОЗИ 533

Животиње илити епилог

Антонија Зарадија Киш
О ФЕНИКСУ И ЧОВЈЕКОВОЈ УПОРНОСТИ 549
Биљана Сикимић
'МАЧКА КРАДЉИВИЦА' У СЛОВЕНСКОМ ФОЛКЛОРУ. 573
Ђорђина Трубарац Матић
ЗЛАТНИ ЈЕЛЕНСКИ РОГОВИ КАО РЕКВИЗИТИ
КОЈИМА СЕ ПРОДИРЕ У МИТСКИ ПРОСТОР 597
Сузана Марјанић
ДВА ЕПСКО-АНИМАЛИСТИЧКА СУСРЕТА
У ИНТЕРПРЕТАЦИЈАМА МИРЈАНЕ ДЕТЕЛИЋ
И НАТКА НОДИЛА – УТВА ЗЛАТОКРИЛА И СОКОЛ 625
Лидија Делић
КРИЛА СОКОЛОВА. СПЕКТАР ФОРМУЛЕ
У УСМЕНОЈ ЛИРИЦИ 641
Владислава Гордић Петковић
ДУКАТ У ЈАРБОЛУ: МИКРОКОСМОСИ *МОБИ ДИКА*. 671

Нада Милошевић Ђорђевић
САНУ
Београд

МИРЈАНА ДЕТЕЛИЋ

Ad vitam aeternam

Мирјана Детелић је била личност посебног кова. Све што је објавила представљало је научни догађај. А пратила је светску науку од индоевропске и античке до најсавременије теоријске, историјске и културолошке, антрополошке, митолошке и, по себи се разуме, фолклористичке литературе на енглеском језику (који јој је био близак колико и српски), али и на другим европским језицима.

Определила се за методолошки приступ тартуско-московске семиотичке школе још од магистарског рада, када је пословичка поређења и пословице одредила као текстове са структуром знака (Зборник МСКЈ, 1985).

Њена основна преокупација била је класична епика на српском (српско-хрватском) језику. У својој докторској дисертацији *Митски простор и епика* (Београд, 1992) открива процес поетизације епског усменог жанра. Сагледава митски простор као дискретан низ „јаких" места и „бинарну логику" као доминантне у традицијској култури, да би посматрала како процес књижевног моделовања користи кодове ванкњижевног порекла из „оригинала" (из традицијског културног модела). Користила је притом корпус од преко 1200 песама. Запазила је утицаје историјске стварности на значењску сферу простора. Када се бавила поетиком простора и у посебним чланцима успевала је да промени дотад прихваћена схватања.

У монографији *Урок и невеста. Поетика епске формуле* (Београд – Крагујевац, 1996), Мирјана Детелић открива формулу као главно поетичко средство (насупрот Пери-Лордовој дефиницији као „техничком средству за стварање нових стихова"). Сагледава њене врсте, обим, дубинско дејство. „Рад" формуле прати по вертикали помоћу које се остварује „међуравanска проходност" и веза међу слојевима значења различитим по старости и по врсти. Нашу епику враћа у међународне оквире, остављајући јој извесне националне специфичности.

Споменућу монографију / CD-Rom Мирјане Детелић, Александра Ломе и Истока Павловића *Градови у хришћанској и муслиманској усменој епици* (Београд, 2004), а задржаћу се на монографији Мирјане Детелић и Марије Илић *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima* (Beograd, 2006) и на лексикону *Epski gradovi* Мирјане Детелић.

Beli grad, по речима ауторки, омогућује „да се први пут [...] сагледају представе о броју, врстама и начину простирања градова и других насељених места у српскохрватској десетерачкој епици". Идеја је да се на основу минуциозно провераваних података сагледа слика простора, али и њена повезаност са „идеолошким основама епске поезије". Испоставља се да се једино на српском и хрватском језику појављује са огромном учешћалошћу формула топос – *бели ӣрад*.

У капиталном делу *Epski gradovi: leksikon* (Београд, 2007) дата је локација 849 ојконима, промена у називу, историјских података кроз векове, припадности одређеним владарима и главарима, збивања у градовима која су се догађала у њима и око њих, знаменитостима које садрже. Посебан значај одредницама даје улога коју добијају у контексту епске поезије уз навођење стихова. Завршавају се и литературом.

Ово је само делимичан преглед заначајних делатности Мирјане Детелић. Додаћемо да је са проф. Снежаном Самарџијом, др Лидијом Делић и инж. Браниславом Томићем у оквиру Одбора за народну књижевност САНУ приредила критичко електронско издање *Ерланӣенскоӣ рукоӣиса*, на основу издања Герхарда Геземана из 1925. године. Формирала је електронску базу за преко 330 000 стихова из 21 тома хришћанских и муслиманских класичних епских десетерачких песама. У коауторству са Лидијом Делић, са којом је писала више студија, пратила је цео систем ширења семантике куће (божје, вечне, проклете). Била је уредник 13 зборника почев од крагујевачке едиције Лицеум, до зборника Балканолошког института.

*

Све што је Мирјана Детелић радила одликовало се посебном ведрином и зато је толико и урадила. И као што је умела да се радује сваком научном открићу, умела је да се радује обичној свакодневици. Са задовољством ми је саопштавала како је долазила пешице од свог стана у Крунској улици до Академије наука. О болести није говорила. Уживала је у кафани. Волеле смо да седимо код „Три бека" и да уживамо у јелу. А да се никада није пожалила што јој је нешто било забрањено. Радовала се ономе што јој је било дозвољено.

Нисам срела особу која је умела од непријатних околности да начини пријатност. Дијализа је у Мирјаниној интерпретацији била идеално време за читање и писање. Њено огромно знање није тражило приручну библиотеку. Библиотека је била она сама. Сећам се када је написала сјајан приказ за промоцију моје књиге *Радост препознавања*. Написала га је приликом дијализе и он је стигао на време да буде прочитан. Треба ли да кажем колико сам јој била захвална?!

Волела је да чини поклоне другима. Увек промишљене. Трагала је за поклоном Лидији Делић за њено усељење у стан. Најзад је пронашла предиван тепих.

Била је веома гостопримљива. Таква је и њена кћер Ива, која се понекад дискретно појављивала. Мирјанин стан у Крунској одисао је топлином коју је ширила око себе. Човек кад дође, просто не може да оде. Није се радило само о удобним фотељама, сликама, украсима, писаћем столу са компјутером. То није био музеј, већ амбијент у коме се живело и стварало. Чак су и пси који су правили друштво гостима били пријатељски наклоњени, сваки према свом карактеру.

Наша заједничка соба у Академији и данас открива Мирјанино присуство. Она ју је уредила. Намештај смо сакупиле од одбачених ствари; од ормана, којима смо скинуле врата, направиле смо полице за књиге. Стари писаћи столови синули су новим сјајем.

Поновићу једну реченицу у којој критичар Мирјаниног романа о доркасима жали што она свом раскошном књижевном таленту одузима време бавећи се науком. И то је био израз дивљења. А Мирјана је имала толико радосне мудрости да расподели време. Одавала је утисак да га има на претек. Њено богатство ума и духа омогућило јој је да постигне што замисли, у науци, у књижевности, у животу.

У ДУБИНАМА ЈЕЗИКА

Александар Лома*

Филозофски факултет
Београд

СРПСКА „МАЛА ИЛИЈАДА”

Песма *Порча од Авале и Змај-Оїњени Вук* из друге књиге Вукове збирке, без познатих варијаната, својим протагонистима – Порча, турски заповедник авалске тврђаве, деспот Вук Гргуревић, браћа Стефан и Дмитар Јакшићи – и општом ситуацијом добро је утемељена у историјској реалности друге половине XV века, али сама њена радња је неисторијска и следи епски образац, који у једном детаљу показује упадљиву подударност са расплетом *Илијаде*: јунак – овде Порча, тамо Хектор – трипут оптрчи сопствену тврђаву бежећи пред својим противником пре него што падне од његове руке. Књижевно порекло тог мотива у српској песми може се искључити, а шире поређење са тројанском епском легендом и даље са староиндијском *Рамајаном* износи на видело друге подударности које указују на заједничко наслеђе, засновано на још праиндоевропској епској транспозицији мита типа отмице Персефоне. Линија континуитета може се проследити до тако дубоке прошлости посредством епске традиције везане за Змај-Огњеног Вука и браћу Јакшиће, у којој митско наслеђе увелико претеже над историјским сећањима.

Кључне речи: српска усмена епика, Порча од Авале, Змај-Огњени Вук, браћа Јакшићи, *Илијада*, Тројански епски циклус, Хелена, права и „фантомска”, Отмица Персефоне, индоевропски близаначки мит

Мирјана Детелић заслужила је у најмању руку велики мурал на зидном платну неког од још стојећих епских градова које је тако помно сабрала и приказала у својој капиталној синтези, којом се њен велики допринос на пољу проучавања јужнословенске епике ни приближно не исцрпљује. Прикладно место за то свакако би била и стара тврђава Жрнов на врху Авале, о којој ће овде бити речи, да је дочекала наше време, али је она, дотад релативно добро очувана,

* loma.aleksandar@gmail.com

1934. године, упркос противљењу просвећене јавности, дигнута у ваздух да би се очистио простор за Мештровићев споменик Незнаном јунаку. Ако још и има оних који рушевину града на Авали памте из своје ране младости, мало их је, а ускоро их више неће бити; нама остају стари цртежи и фотографије (Detelić 2007: 27–28, под *Avala*).[1]

Но какве везе Жрнов-Авала има са *Илијадом*, и шта је то „Мала Илијада"? У класичној филологији назив *hē mikrà Iliás*,[2] у преводу на латински *Ilias parva* односи се на спев у четири књиге, спорног ауторства и времена настанка, који нам није сачуван, већ његову садржину, поред тридесетак хексаметара цитираних из њега разним поводима код познијих аутора, познајемо првенствено по сажетку у Прокловој *Хрестоматији* (Kinkel 1877: 36–48). Он се удевао у Тројански циклус, излажући дешавања након оних опеваних у Хомеровој *Илијади* (Ахилејева срџба, Патроклова погибија, Хекторова смрт), и у њеном наставку *Етиопиди* (чија радња кулминира у смрти самог Ахилеја од Паридове руке), а пре епилога десетогодишње опсаде, описаног у *Пропасти Троје* (*Ilíou pérsis*). *Мала Илијада* говори о Ајантовом самоубиству након пораза од Одисеја у надметању за Ахилејево оружје, о довођењу Филоктета и Ахилејева сина Неоптолема, кључних јунака за коначни пад Троје, и о лукавству са Тројанским коњем. Сви поменути спевови изузев класични Хомеров такође су нам изгубљени и познати само делимично из друге или треће руке; овде се нећемо њима бавити, па ни самом *Малом Илијадом*. Њен назив искористили смо за ову прилику да повучемо паралелу између „Велике" – тј. Хомерове *Илијаде* и једне српске јуначке песме. Та песма броји 152 стиха а *Илијада* преко хиљаду пута више (15693). Толика несразмера требало би да трезвеног истраживача унапред одврати од сваког поређења, али овде имамо пред собом не само интригантну подударност наше песме са кључном епизодом у расплету *Илијаде*, него и могућу дубинску везу са заплетом који лежи у основи тројанске епске саге, од које Хомерова *Илијада* обрађује – у књижевном погледу генијално – само један познији сегмент.

Песма из класичне друге књиге Вукове збирке, забележена од непознатог скупљача, насловљена *Порча од Авале и Змај-Оџьени Вук* (Вук II, 93), нема познатих варијаната. Ево укратко њене садржине. Порча у граду „Авали више Бијограда" гости свога побратима Ђер-

[1] Доступно и на Интернету: http://monumentaserbica.branatomic.com/gradovi/epskigradovi/gradout.php?id=1106&slovo=A&str=1

[2] Грчки ћемо давати у латиничној транскрипцији.

зелез Алију, да би му овај, кад су се поднапили, пребацио што нема „крчмарице младе” да им служи вино „те немамо шале ни маскаре”. Порча тај прекор озбиљно прими и остави госта да сам пије док он не начини испад и добави „ја ђевојку, ја невјесту младу” – што се испоставља да је и раније често чинио, отимајући жене и убијајући мушкарце из околине Београда, који је био под контролом хришћана; на Ђерзелезово питање одговара да се не боји тамошњих заповедника, два брата Јакшића, него само „Змајогњанин-Вука” из сремског Купинова, али не очекује да ће се овај тамо задесити. Вук се ипак у том тренутку задеси са двојицом Јакшића у Београду на кули Небојши[3] и види Порчу како на свом ђогату језди низа Саву, па кад му они кажу о коме и чему се ради обрадује се, јер већ одавно жели да се сукоби са Порчом. Замоли домаћине да док он опреми свога кулаша намаме Порчу тако што ће наћи сироту девојку, преоденути је у гиздаво одело и послати на Саву тобож по воду. Порча се ухвати на мамац и ограби девојку себи на коња, али га онда Вук повија и он девојку збаци из седла, а сам похита ка граду Авали, са Вуком на кулашу за леђима. Гледајући све то са бедема, Ђерзелез нареди да се на граду затворе сва врата „Не ће ли се Порча повратити, / не би л’ Порча погубио Вука” (133–145):

Одмах њега слуге послушаше,
Те капије хитро затворише.
Кад с’ догнаше два добра јунака,
Бјежи Порча око своје куле,
А све виче: „Отвор’те ми врата!”
Нико њему отворит’ не смије.
Трипут га је опћерао Вуче,
Па га стиже граду на капији,
Те му јунак одсијече главу,
Па увати дебела ђогата,
И тури му у зобницу главу,
Оде право Стојну Бијограду.

Ђерзелез Алија, цинично, захваљује Богу што су се врата „десила” затворена, јер би иначе Вук „више [...] јада учинио”, а онда побегне из Авале у своје Сарајево (146–152).

Радња песме се јасно смешта у доба између средине XV века, када су Турци обновили стару српску тврђаву Жрнов на врху планине коју су прозвали *Хавала*, на арапском: ʻузвишење које доми-

[3] Првобитно се назив односио на утврђење у Горњем граду, па се доцније пренео на доњоградску кулу на Дунаву која се данас тако зове (Костић 1937: 144).

нира', учинивши га својим главним упориштем према угарском Београду, и пада Београда 1521, с којим је авалска утврда изгубила свој стратешки значај. Током тих седамдесетак година турска посада града Авале господарила је београдском околином, непрестано је пустошећи (Detelić 2007 l. c.). Управо то је оно што, по нашој песми, чини „од Авале Порча". О њему, колико знамо, нема савремених писаних извора. Тек године 1662. (или нешто раније, уп. Šabanović 1967: 325, нап. 3) обишавши Београд и Авалу, Евлија Челебија забележио је оно што се тада међу београдским Турцима приповедало о Порчи. Наводно је Гази Порча 1456,[4] по султановом наређењу, освојио град Авалу са својих четрдесет јунака и онда га додатно утврдио спољним зидом и гвозденом капијом у њему. Са по хиљаду копљаника на коњима чинио је испаде пленећи околину Београда (id. 327–328). Евлија бележи и да је порушио тврђаву у Ваљеву, коју је подигао „краљ деспот" (id. 97). Путописац је видео на Авали Порчин гроб, који је био предмет ходочашћа београдских Турака, наткриљен „до неба високом пистацијом" и забележио причу да је Порча оставио завештање: „Кад погинем мученички у борби за праву вјеру или кад умрем у љубави према богу, нека се на мом гробу засади какво ријетко дрво".[5] О времену и околностима Порчине смрти ништа не каже.

Осим што се браћа Јакшићи овде, као и у другим песмама које о њима говоре, погрешно смештају у Београд – њихови поседи били су у Угарској, где има град истог имена, тзв. Стони Београд, па је то стварало забуну[6] – песма Вук II, 93º може се сматрати добро утемељеном у историјском сећању о општим приликама око Београда у другој половини XV века. Личности које се у њој срећу поред Порче – Вук Гргуревић („Змајогњанин Вук"), српски деспот од 1471. до своје смрти 1485; браћа Дмитар и Стефан Јакшићи, први погинуо 1486, други умро 1489, па и Ђерзелез Алија, било да се његов

---

4 Евлија погрешно наводи 846. по Хиџри, што би била 1442. година (Šabanović 1967: 327, н. 23).

5 Порчин гроб видео се још у XIX веку (Костић 1937: 143).

6 Тако у класичној песми Вукове збирке *Дијоба Јакшића* (Вук II, 98º), затим у *Женидби Тодора Јакшића* (Вук II, 94º ; уп. Лома 2002: 69) итд. У нашој песми (стихови 22, 26 и 145) као и у Вук II, 95º *Ройство и женидба Јакшића Шћепана* (стихови 5, 59, 319), доследно се користи име *Стојни Биоград* (144, уп. 22, 26, 145), које одговара мађарском *Székesfehérvár* а у којем придев „сто(л)ни" одражава чињеницу да је то вековима био престони град угарских краљева (Костић 1937: 144). Српски Београд био је престоница државе под деспотом Стефаном, те је и то могло допринети мешању двају истоимених градова у епском памћењу.

историјски предложак тражи у Али-бегу Михалоглуу (1425–1507), заповеднику акинџија и смедеревском санџакбегу од 1462/3. године, или у Ђерз-Ељасу (Gürz Ilyas), турском крајишнику и мегданџији, који је пао под Соколом код Јајца 1491. у борби са хрватским баном Деренчином, или обојици[7] – биле су Порчини савременици и истакнути актери у угарско-турским ратовима оног доба. Тако су се при опсади Шапца 1476, која се завршила заузећем турске тврђаве од стране војске Матије Корвина, са угарске стране борили Вук Иргуревић и Дмитар Јакшић, а са турске Али-бег, који се помиње у анонимној песми на мађарском језику под насловом *Опсада Шапца* (Szabács viadala), насталој непосредно након догађаја, вероватно из пера неког његовог учесника.[8] Ако је Порча поживео бар још двадесет година након што се 1456. утврдио на Авали, лако је и њега замислити као судеоника у том сукобу, тим пре што би иза његовог епског побратимства са Ђерзелезом могла стајати успомена на интензивну и дуготрајну сарадњу између смедеревског санџакбега и заповедника авалске тврђаве.

Порча од Авале слови као побратим Ђерзелез Алије и у двема муслиманским песмама. У песми *Ђерзелез Алија и Вук Јајчанин* (КХ I, 4º,[9] из Гацка) Ђерзелез се затиче у Порчиној кули на Авали када му соко доноси сестрино писмо са вешћу да „Вук Јајчанин” опседа његову кулу у Сарајеву. Алија похита сам, без Порче, у Сарајево (нити му се побратим нуди у помоћ, нити га он зове), сестру избави из Вукових руку, али је онда закоље због сумње да се загледала у

[7] Биће да се сећање на обе те историјске личности у епској традицији босанско-херцеговачких муслимана слило у једног Ђерзелеза (Костић 1937: 142), као „потурчену” верзију лика Краљевића Марка, највећег јунака у песмама њихових хришћанских предака.

[8] Како је та песма испевана у десетерцу, и прва је тог рода у мађарској књижевности, претпоставља се да је могла бити спевана под утицајем усмених јуначких песама које су спонтано настајале међу српским борцима у угарској војсци. Од јунака познатих нашој народној епици ту се још, осим краља Матије Корвина, помиње Пал Кињижи (pal kenezy), уп. бугарштицу где он под именом Павла Стријемљанина опада Огњеног Вука угарском краљу (Богишић 14º); у претходној песми из исте збирке (Богишић 13º) Вук има за побратима Али-бега, који покуша да му на превару преотме невесту. Уп. Стефановић 1937: 30; 1939: 40–45.

[9] Издате збирке користили смо претрагом у бази чији су аутори Мирјана Детелић и Бранислав Томић: http://monumentaserbica.branatomic.com/epp/; одатле смо преузели скраћенице извора. За рукописне збирке које се чувају у Архиву САНУ путоказ нам је био Krstić 1984: 535.

Вука,[10] а у песми *Герзелез Алија*, *царев међанџија* (МХ III, 1⁰) он као царев заточник убија у двобоју Сибињанин-Јанка; пре него што ће поделити с Турчином мегдан, Јанко у њему препознаје побратима „Аваљанин-Порче" (691–704).

У песми *Женидба од Задра Тодора* (Вук III, 24⁰) Танковић Осман у жељи да растури Тодорове сватове и преотме му невесту позива у помоћ више турских јунака, укључујући „од Авале Порчу"; они се одазивају, али Тодорови сватови разбију његову војску и заробе више виђених Турака, да би их после пустили за откуп; међу њима је и Порча, кога је ухватио и свезао Вид Даничић. Са насловним јунаком истог имена и сличне тематике је песма *Женидба Арнаут-Османа* из Зорићеве рукописне збирке:[11] Осман из Призрена проси од мајке удовице Златију из Удбине и зове у сватове на избор јунаке, и турске и српске; међу њима су „од Авале Порча" (стих 429), који и долази (481), а у доцнијем расплету се не помиње.[12] У песми *Котарци и Турци* (Вук VI, 56⁰) међу Турцима који су похарали Котаре је и „Порча буљумбаша / Јунака му на Крајини нема" (стихови 137–138), но „српски сердари" Турке разбију, већину побију (за Порчу се не помиње шта је с њим било) и поврате робље.[13] У овим двема песмама ускочког циклуса турски заповедник авалске тврђаве из друге половине XV века бива анахроно измештен у контекст крајишничког ратовања у далматинском приморју и међу личности које припадају XVII веку (Бојичић Алија, Цмиљанић Илија, Мандушић Вук, Јанковић Стојан и др.), а одвојен од свога побратима Ђерзелез-Алије; прва песма још чува успомену на његову везу са Авалом, у другој се и она изгубила. Само из двеју рукописних варијаната позната нам је песма где Ђуро Којичић лажно се представивши као Порча од Авале испроси од Љубовића у Невесињу невесту, па је одведе задарском бану.[14]

---

[10] Рукописна варијанта у којој се Порча уместо Авале смешта у Београд: Душан Поповић Момир, Етнографска збирка Архива САНУ 52.

[11] Јован Зорић, Етнографска збирка Архива САНУ 42, I 23.

[12] Међу сватовима дође до заваде, па Срби надјачају Турке а Златију одведе Илија Смиљанић.

[13] Варијанта ове песме има у рукописној заоставштини Андрије Лубурића под насловом *Турци ударају на Котаре*, и ту је један од турских јунака Порча од Авале (Архив САНУ, Андрија Лубурић XI, стр. 28, стих 62).

[14] Богољуб Петрановић, Етнографска збирка Архива САНУ 64/2, V 4 *Женидба Задранина бана* (испод Јаорине) (стихови 264, 292, 347, 375, 390, 408, 422); Јован Зорић ibid. 42, I 23 *Којичић Ђуро избавља Туркињу ђевојку* (стихови 208–209, 213, 224).

Боље од свих других песама у којима се Порча помиње, где је он споредан и избледео лик, песма из друге књиге Вукове збирке, којом се овде бавимо а којој је његово име у наслову, одсликава историјског Порчу, када је реч о времену, простору и околностима у којима је овај живео и делао. То, међутим, не значи да је и сама њена фабула одраз историје. Ако је Порча и умро мученичком, „шехитском” смрћу при неком од својих разбојничких испада, није вероватно да је то било баш од руке деспота Вука Гргуревића – такав Вуков подвиг нашао би помена у историјским изворима – и на начин како је у песми описано – у испаде Порча свакако није ишао сам, него, како Евлија каже, на челу снажног коњичког одреда. И у овом, као и у безброј других случајева, иако постављена на солидну историјску подлогу, епска радња је поетска надоградња, која се овде, пошто је у питању творевина традиционалног усменог песништва, не састоји толико у слободној игри маште колико у црпењу из репертоара наслеђених сижеа и мотива и у њиховом прилагођавању идеолошким матрицама средине у којој су песме настајале. Другим речима, деспоту Вуку Гргуревићу може се ставити на душу Порча од Авале колико и Сибињанин Јанко Ђерзелез Алији из горепоменуте муслиманске песме у збирци Матице Хрватске.[15]

Један мотив у овој песми привукао је нашу пажњу, стога што је, како се чини, усамљен у контексту наше, па и шире, словенске усмене епике, а има блиску паралелу у *Илијади*, не оној „Малој”, него у великој, Хомеровој, и то на месту на којем радња тог спева достиже свој климакс. Подсетимо: заплет *Илијаде* почиње сукобом између заповедника ахајске војске која већ десету годину опседа Тројu, Агамемнона, и највећег јунака у њеним редовима, Ахилеја; уврeђен, Ахилеј се повуче из борбе, након чега Ахајци трпе велики притисак Тројанаца које предводи Хектор. Да поправи ствари, Ахилејев најближи друг Патрокло ступа у бој у Ахилејевом оклопу, али након низа подвига, гине од Хекторове руке. Жељан освете, Ахилеј се, у новој ратној опреми коју му је исковао сам бог Хефест, врати у бој и незадрживо убија Тројанце, који беже главом без обзира у град. Тројански краљ Пријам, видећи са куле шта се дешава, нареди да се градска врата отворе, како би се бегунци могли склонити унутар бедема, а затим брзо поново затворе пред махнитим Ахилејем (XXI 526–537). Двадесет прво певање завршава се затварањем Тројанаца у тврђаву, да би у двадесет другом дошло до коначног расплета кроз

[15] Подсетимо да је Порча, по Евлији, освојио авалску тврђаву 1456, исте године када је Јанош Хуњади, разбивши турску опсаду Београда, умро од куге.

двобој Ахилеја и Хектора, у којем Хектор гине. Он је једини од својих сабораца остао напољу пред главним улазом у Тројy, „Скајским вратима", да дочека Ахилеја (XXI 5–6). Са бедема га прво отац Пријам, а затим и мати Хекаба, преклињу да се склони унутра (XXI 25–89), но он се о њихове молбе оглушује, јер га је стид да устукне пред Ахилејем, а уз то га гризе савест што синоћ није послушао Полидамантов савет да се сви на време повуку у тврђаву, него је наговорио Тројанце да остану утаборени у пољу пред градом (XVIII 249–314) и не жели да се међу својима извргне подсмеху ако би се сада и сам повукао. Ипак, у тренутку када му се Ахилеј приближио, Хектор се уплаши и нада у бег, са Ахилејем за лећима. Тако њих двојица трипут оптрче Тројy (*trìs Priámoio pólin péri dinēthḗtēn / karpalímoisi pódessi*; XXI 165–166). Бежећи Хектор покушава да се приближи градским зидинама не би ли му одозго Тројанци помогли својим хицима, али га Ахилеј непрестано одгони даље у поље, а својим саборцима брани да Хектора гађају, јер жели да се са Патрокловим убицом својеручно обрачуна (188–207). Када су отпочели четврти круг око града, пред Хектором се изненада појави његов брат Дејфоб и каже му да је, упркос одвраћању њихових родитеља, изашао да му помогне против Ахилеја. Хектор се тиме осоколи, стане и прими борбу. Најпре Ахилеј хитне копље на противника, али овај се сагне и избегне хитац, а онда својим копљем погоди Ахилејев штит, од којег се оно само одбије. Хектор се окрене брату очекујући од њега друго копље, али од Дејфоба нема ни трага ни гласа (XXI 226–295). Видећи да је препуштен сам себи, Хектору не преостаје ништа друго него да исуче мач и крене на Ахилеја, а овај му копљем прободе грло на месту за које зна да је слаба тачка његовог старог оклопа, који на себи носи Хектор пошто га је свукао као плен са мртвог Патрокла. Смртно рањен, тројански јунак се последњом снагом обрати Ахилеју с молбом да му мртво тело не скрнави, већ да га преда уз откуп његовој породици, што Ахилеј осорно одбије, а Хектор онда њему прорекне скору смрт па издахне (XXI 296–363). Приступе други Ахајци да се иживљавају над Хекторовим обнаженим лешом, а потом га Ахилеј веже главом наниже за своје двоколице да се вуче по прашини и тако тријумфално одјезди у ахајски табор (364–405). Гледајући то са бедема, мати и супруга са другим Тројанкама оплакују Хектора и судбину која их чека сад кад њега више нема (XXI 405–515). Тако се, у двадесет другом певању, расплиће радња Хомерове *Илијаде*, пошто се Ахилејева срџба (*mênis*), назначена већ у првом стиху спева као његова тема, преусмерила са Агамемнона на Хектора и на овоме искалила. Последња два певања само подвлаче црту под тај главни ток

радње, кроз описе Патроклове сахране и погребних игара у његову част (XXIII) и Пријамова доласка у ахајски табор да откупи тело свога сина, након чега и Хектор добије достојан погреб (XXIV): до даљњег бивају умирени и живи и мртви. Додуше, то није крај рата и нове борбе око Троје тек следе, али су песме о њима испевали други, а не Хомер.

Сличност која већ на први поглед пада у очи при поређењу између преломног тренутка *Илијаде* и српске јуначке песме о Порчи од Авале и Змај-Огњеном Вуку лежи у „предигри” Хекторове и Порчине погибије: пре него што ће им противник доћи главе, обојица бежећи пред њим по т р и п у т о п т р ч е з и д и н е с в о г а г р а д а, чија су врата затворена.

Да ли је ова мотивска подударност случајна? Премда не можемо доказати да није, покушаћемо да покажемо да она то не мора бити. Евентуална веза између два у времену и простору један од другог толико удаљена текста дâ се замислити двојако, на плићој или на дубљој временској равни. Књишко порекло мотива у српској усменој јуначкој песми забележеној у првој половини XIX века замисливо је посредством старосрпског превода средњовековног *Романа о Троји*, но у тој средњовековној компилацији, која се непосредно ослања на Овидија, а не на Хомера, Хекторова погибија је сасвим друкчије описана.[16] Уосталом, тешко да би се књижевна позајмица ограничила на један такав детаљ, с обзиром на то да су ситуације у које се он удева различите: док Порча узалуд тражи да му отворе капију, Хектор је својевољно остао изван бедема Троје – мада је питање, да се он у последњи час предомислио и покушао утећи унутра, да ли би му његови отворили врата тврђаве у тренутку када се пред њима нашао страшни Ахилеј.

Са друге стране, има и мање упадљивих додира између двају сижеа, који указују на могуће постојање оне друге, дубинске везе међу њима, засноване на заједничком епском наслеђу старих Грка и Словена, каква је већ изнета на видело у неким другим случајевима (Лома 2002: 249–250; Loma 2008: 167–171). Поредити се може начин на који Вук и Ахилеј поступају са убијеним противником; но док је Ахилејев тријумф за самог Хомера и његову публику повреда људ-

[16] Оглушивши се о молбе тројанских госпођа да тог дана не иде у бој, „Јектор” убије седамсто Грка и на крају обори Диомеда („Диомедаш”) па се сагне да узме његов скупоцени шлем; у том тренутку Ахилеј („Анцилеш”) искочи из свог шатора и прободе га са откривене стране, па онда његово мртво тело вуче по целом логору привезано за реп свога коња (Маринковић 1986: 58, уп. 177, нап. 3).

ских и божанских закона, а у најмању руку доброг укуса, одсечена глава убијеног непријатеља и његов коњ легитимни су ратни трофеји у погледу на свет гусларског песништва, те правог паралелизма ту нема.[17] Пре га треба тражити у томе што и Порча и Хектор бивају обманом увучени у сукоб са јачим противником. Порчи непријатељи постављају мамац који га зачас од ловца учини Вуковом ловином, а онда га његов побратим остави на милост и немилост Вуку ускративши му уточиште у његовој сопственој тврђави. Декларативно, Ђерзелез-Алија то чини у жељи да се Порча, немајући другог излаза, осмели на мегдан са највећим хришћанским јунаком и победи га, но епска традиција по којој је Али-бег био побратимљен и са деспотом Вуком (в. горе нап. 8) наговештава могућност да њих двојица овде делују у међусобном дослуху, тј. да је у изворној верзији епског предања из којег је поникла наша песма Ђерзелез Алија био саучесник у измамљивању Порче пред Вука. Подсетимо се да радњу песме покреће Алијина наизглед спонтано изречена жеља за „шалом и маскаром", која Порчино гостопримство и његов јуначки понос ставља пред изазов коме Порча не одолева, слично као што Хектор из поноса остаје пред Скајским вратима да дочека своју судбину. Хектора у одсудним тренуцима брат Дејфоб најпре намами у дуел са Ахилејем, а онда га остави на цедилу. Све је то део шире завере против јунака, какву смо у српској песми могли само наслутити, док је у *Илијади* она манифестна. Код Хомера се, наиме, радња паралелно одвија на два плана, људском и божанском: олимпски богови подељени су од почетка рата око Троје у два остршћена табора, проахајски и протројански, помажући својим штићеницима на разне начине, од савета, бодрења, преко магије до свог директног учешћа у борбама на једној или другој страни, при чему се сукобе са смртницима, али и једни с другима. При свему томе, врховни бог Зевс труди се да задржи неутралну позицију према дешавањима на земљи и обузда страсти унутар своје породице. Но тога дана попустио је и дозволио другим боговима да се слободно умешају у ратна дејства, што су они здушно искористили. То масовно преливање са небеске на земаљску раван описано је у XX певању, названом *Theomakhía* „Борба (између) богова". Божанске интервенције настављају се и у следећа два певања, али смо их горе, у сажетку догађања око Хекторове смр-

[17] Биће случајна и још једна бројчана подударност: Ахилеј убија Хектора у десетој години рата, Вук се већ пуних девет година моли Богу „не би ли се с Порчом удесио" (66–70). Костићу је ту девет „уопштен број за врло много" (1937: 145).

ти, оставили непоменуте; сада је тренутак да се и на тај део приче осврнемо.

На крају двадесет првог певања, да би помогао Тројанцима, Аполон одвлачи Ахилејеву пажњу најпре тако што наговори једног од њих, Агенора, да се супротстави Ахилеју у двобоју, а онда, кад се Агенорово копље одбије од Ахилејеве кнемиде не повредивши га, Агенора на магичан начин склони са попришта а сам поприми његов лик и стане бежати даље од града у поље, како би одмамио Ахилеја, који га упорно следи (XXI 538–605). Напокон, пошто је својом варком омогућио да се Тројанци склоне у град, Аполон стаје и открива се Ахилеју у свом божанском лику, а Ахилеј, схвативши да је преварен, срдито се окреће Троји и Хектору (XXII 7–20). Док он вија Хектора око тројанских бедема, Аполон је и даље ту да Хектору улије душевну и телесну снагу како би измицао пред Ахилејем, чији главни епитет је *pódas ōkýs*, „брзоноги” (202–204). Тај призор одозго гледају други богови на челу са Зевсом, који осећа сажаљење према Хектору, јер га је овај одувек предано штовао, и колеба да ли да га ипак спасе, али се Атена успротиви речима да је Хектор смртник чија је коб одавно предодређена; отац је пусти да ради по својој вољи, а она се одмах сјури са Олимпа под Троју (166–187). Тада Зевс узме златну вагу и на један тас стави Ахилејеву а на други Хекторову судбину; Хекторова претегне надоле, ка Хаду, што значи коначну смртну пресуду. Аполон напушта ратну позорницу, а Атена наступа. Најпре приступи своме штићенику Ахилеју и ободри га, па он стане наслонивши се на копље (208–225), а онда се богиња створи пред Хектором у лику његовог брата Дејфоба и обрати му се Дејфобовим гласом, те га тако наведе да њих двојица заједно дочекају Ахилеја (226–247); но пошто Ахилеј избаци своје копље, Атена-Дејфоб га кришом од Хектора извади из земље у коју се оно, промашивши свој циљ, зарило и врати власнику (276–277). Хектор, када се и његов хитац изјаловио, а Дејфоба, на чије је копље као резервно рачунао, не види више уза се, схвати да је жртва Атенине обмане и да су га богови напустили (296–303), да би убрзо био прободен копљем које је Атена повратила Ахилеју, дајући му тиме одлучујућу предност у двобоју.

У обрачуну Змај-Огњеног Вука са Порчом, како га описује песма из Вукове збирке, није било таквог кршења ферплеја са вишим, теолошким оправдањем, а заправо ни праве борбе: нема помена о томе да је Порча барем покушао да пружи неки отпор када га је Вук стигао а пре него што му је глава пала с рамена, нити фантомских судеоника попут Аполона-Агенора или Атене-Дејфоба –

али заваравајући привид ипак игра важну улогу. Порчи, који би за „крчмарицу младу" вероватно уграбио прву згодну сељанчицу на коју набаса, Вук и Јакшићи подмећу једну такву, просту девојку, али је претходно преобуку да изгледа као да је висока рода. Тај мотив није овде споредан, него од битне важности за повезивање ове по својој садржини усамљене песме како са другим песмама у циклусима Змај-Огњеног Вука и браће Јакшића, тако и са укупном епском легендом о Тројанском рату, за који је повод дала отмица Хелене, „Лепе Јелене", жене спартанског краља Менелаја.

Отимање жена и девојака је омиљен мотив у епским традицијама индоевропских народа, у чему српска усмена епика није никако изузетак. Делом се то објашњава као одраз старинског обичаја женидбе отмицом – стварном или фингираном – који се код Срба одржавао све до ослобођења од Турака и стварања модерне државе. Но Хелена је посебан случај: она је више од жене – Зевсова кћи и сестра божанских близанаца Диоскура, па је чак местимице била штована као богиња, пре свега од стране дорских Грка. Стога је Дорцима сметала представа о Хелени као слабој и неверној жени, која заправо и није била силом отета, него је својевољно одбегла од Менелаја са Паридом у Трoју и тако изазвала дуготрајан и погубан ратни сукоб, незапамћен до тада. Тако је она осликана у Хомеровим спевовима, где сама себе покајнички назива „бестидном кучком" (*kynôpis*, Il. III 180; Od. IV 145). Ту неповољну слику Хелене, каква се уобличила у јонској епској традицији, преузели су представници других књижевних родова попут лирских песника Сапфе и Алкеја, Еолаца са острва Лезба. Хорска лирика, која се развила код Дораца, била је под снажним утицајем епа и еолске мелике, па је у осликавању Хелениног лика имала проблем, који је нашао одраз у легенди о једном од раних и истакнутих представника тог књижевног рода, Стесихору.

Стесихор, који је живео у другој половини VII и првој половини VI века у претежно дорској средини „Велике Грчке", тј. Јужне Италије са Сицилијом, наводно је најпре опевао Хелену у хомерском духу, као прељубницу и виновницу Тројанског рата, па је исте ноћи ослепео, а онда му се у сну јавила Хелена и објаснила му да су га слепилом казнила њена браћа Кастор и Полидеук зато што оцрњује њу, њихову сестру.[18] Схвативши озбиљно сан, Стесихор је сместа спевао *палинодију*, „опозив" своје раније песме потпуно новом верзијом, у

[18] У једном Стесихоровом фрагменту каже се како су Тројанци и Ахајци скупа хтели да каменују Хелену због јада које је обома причинила.

којој је тврдио да Парид није одвео у Трој Хелену, него Хеленину приказу коју је послао њен отац Зевс, а да су праву Хелену богови пренели у Египат где је она, верна Менелају, боравила све до краја рата. Након тога, Стесихору се вид поврати.

О песничкој вредности Стесихорове *Палинодије* можемо само нагађати, јер је од ње до нас дошло тек неколико стихова. На први поглед, таква бизарна маскарада у режији богова обесмишљава епску традицију о рату око Троје, бар онакву какву познајемо из *Илијаде* и *Одисеје*, и најлакше се да схватити као пуки пропагандни конструкт настао међу Дорцима из потребе за рехабилитовањем њихове божанске Хелене. Но такав суд био би преурањен, јер не треба поистовећавати тројанску епску легенду са Хомеровим спевовима; они су само један њен део, додуше књижевно најзначајнији и једини у потпуности сачуван, али нема сумње да се о тројанском рату певало и пре Хомера и да су други данас изгубљени епови Тројанског циклуса, мада датирани након *Илијаде* и *Одисеје*, црпли у знатној мери из те прехомерске традиције, тако да неки од оскудних фрагмената који су нам од њих преостали могу предавати наслеђе усмене епике у изворнијем виду него што то чини развијена хомерска дикција. Тако док се у уводу *Илијаде* само кратко каже да се погибија под Тројом вршила по Зевсовој вољи, у уводу *Киприје*, која је излагала предисторију Тројанског рата и његову деветогодишњу историју све до збивања опеваних у *Илијади*, износи се Зевсов план да растерети пренасељену Земљу тако што ће изазвати велики рат међу људима. Мотив је прастар, још праиндоевропски, будући да се среће, на више места, и у *Махабхарати*, где се заплет ствара тако што богови зачињу са смртним женама синове који ће бити протагонисти рата, а неки се и директно инкарнирају у својим аватарима, као Вишну у Кришни. Механизам за спровођење божанског наума исти је код Грка, где Зевс са смртном Ледом зачиње Хелену,[19] а смртнику Пелеју даје за жену богињу Тетиду, која ће родити Ахилеја. У склопу таквог сценарија, верзија по којој је Зевс своју кћер склонио у Египат а у Трој послао њен привид постаје логична: он на тај начин, као врховни бог, оствари своју замисао да уз помоћ Хеленине лепоте смртно завади Ахајце и Тројанце, а истовремено као отац поштеди кћер срамоте и ратне патње. У самој ствари, савремена преиспитивања тројанске легенде воде неке истраживаче ка закључку да је Хелена Тројанска била само *eídōlon*, тј. фантом, при-

[19] У Еурипидовој трагедији *Хелена* главна јунакиња се сама жали да је била оруђе у спровођењу очевог плана за растерећење Земље (Eur. Hel. 36–40).

вид Лепе Хелене још у прехомерској традицији (ако тај појам сузимо на *Илијаду*, јер је *Одисеја*, којој се Хомерово ауторство оспорава, у том погледу прилично неодређена; уп. Smoot 2012), и да јој је у основи прастар митолошки супстрат са староиндијским паралелама. По једној античкој интерпретацији, сâм Хомер, песник *Илијаде*, био је кажњен слепилом због блаћења Хелене, а, како он, за разлику од Стесихора, није хтео да то оповргне, остао је доживотно слеп. Сама *Илијада* пружа довољно примера за божанства која заваравају смртнике преузимајући њихов лик, од којих смо неке горе и поменули, а верзија о „привидној Хелени" у Троји неће бити пука Стесихорова фикција. Наиме, за њу знају и други стари аутори, као Еурипид и, у рационализованом виду, Херодот, а имамо податак да је фигурирала и у једном изгубљеном дȅлу Хесиода или бар хесиодовског песничког круга. Паралела јој се може наћи у једној ригведској химни, где се мотив везује за Саранју, мајку божанских близанаца Ашвина, којима су у грчкој митологији пандан Диоскури, чија је Хелена сестра близнакиња, а тројанском рату претходио је „прото-пелопонески" рат, када су Кастор и Полидеук завојштили против Атине да поврате своју сестру коју је, још девојчицу, отео Тезеј. На тај начин се епска легенда о Хелени Тројанској може посматрати као својеврсно удвајање праиндоевропског „близаначког мита", о којем ће овде бити још говора, и можда није случајно што су предводници Ахајаца под Тројом такође била два брата, додуше не близанца, млађи Менелај, муж отете жене, и старији, врховни заповедник Агамемнон,[20] тим пре што исти мотив срећемо у староиндијској *Рамајани*, чији главни заплет у многоме одговара окосници тројанске саге: пошто принцу Рами буде отета жена Сита, он са својим млађим братом Лакшманом покрене прекоморски поход, опседне отмичарев утврђени град, освоји га после тешких борби убивши отмичара и тако поврати супругу.[21] Осим основне радње, поредити се могу и главни женски ликови Тројанског циклуса и *Рамајане*. Хелена је,

[20] У грчком миту Диоскури организују надметање за руку своје сестре близнакиње Хелене, на које долазе сви нежењени јунаци из грчког света, а по фрагментарно сачуваном Хесиодовом *Ка̄талогу жена*, у име победника, Менелаја, Хелену је запросио његов брат Агамемнон. То подсећа на митолошки мотив из *Рӣведе*, када божански близанци Ашвини, који су пандан грчким Диоскурима, заједно просе своју сестру Сурју (Jaczyński 2018: 17–18 и в. ниже).

[21] И у другом великом староиндијском епу, *Махабхара̄ти*, који са *Кӣријом* дели оквирни мотив „растерећења Земље", главна јунакиња, Драупади, бива отета па је њени заједнички супрузи, петорица Пандуових синова, поврате, но то је тамо само епизода која нема утицаја на главни ток радње, премда по-

рекли смо, у родној Спарти али и другде, била штована као богиња, те се са добрим разлогом претпоставља да њен култ има своје микенске корене, а да су га Дорци само преузели доселивши се на Пелопонез. У Лаконији штовали су је као покровитељицу листопадних дрвета (платана), такође и на Родосу, под именом *Dendrîtis*, од *déndra* ‘дрвеће’, што указује на њену везу с вегетационим циклусом. Сита пак, чије име значи ‘бразда’ (*sītā*), слави се у једној химни *Ригведе* као божанска покровитељица усева, а та митолошка подлога још увек је жива у њеном епском лику: по Рамајани, она се није родила из мајчине утробе, већ поникла из оранице, а на крају напушта овај свет уронивши у земљу. Сита са Хеленом дели и бреме моралне осуде, јер иако је за време заточеништва успешно избегла све покушаје свог отмичара, демона Равана, да је заведе, ипак је Рама сумњичи за неверство; да провери њену невиност, принуди је да се подвргне обреду *аґнипарикша*, кушњи ватром, коју она уз помоћ бога огња Агнија успешно прође оставши неповређена на запаљеној ломачи. Но тиме не отклања са себе трајно Рамине сумње и када се оне обнове, то буде разлог Ситиног својевољног одласка из овоземаљског живота. Та, класична верзија Валмикијеве *Рамајане* стварала је извесну нелагоду код вишнуитских верника, којима је Рама важио за аватара врховног бога Вишнуа а његову жену су сходно томе сматрали инкарнацијом Вишнуове божанске супруге Лакшми. Напокон се и у Индији дошло до истог решења као и у Грчкој: Равана није однео на острво Ланку праву, него привидну Ситу (*Māyā Sītā*), друкчије звану „Сита-Сенка” (*Chāyā Sītā*), магичном интервенцијом Агнија, код којег је права Сита нашла уточиште док се око њене утварне двојнице ратовало.[22] Та интерпретација, која се најпре среће у једном тексту датираном другом половином првог миленија наше ере, брзо се распространила у средњовековне верзије *Рамајане*. С обзиром на знатно познију посведоченост представе код Индоаријаца него код Грка, она би пре могла бити плод паралелних развоја на обе стране, него ли заједничко праиндоевропско наслеђе, осим ако се не допусти могућност, као у случају учења о сеоби душа (Лома 2014), да је посреди езотерично учење, какво се дуго преносило „подземним” токовима док није избило на површину писане предаје. Езотеричност првенствено карактерише мистеријске култове, те овде не можемо превидети већ уочену блискост између митолошких ликова

ређење са трећим певањем *Илијаде* указује да је и ту посреди прастаро епско наслеђе (Jamison 1994).

[22] Поређење „фантомске Хелене” и „Сите-Сенке” в. у Doniger 1999: 8 sqq.

Сите, у *Ведама* обоготворене бразде у коју се посеје и из ње потом никне жито, и Персефоне-Коре Елеусинских мистерија, оличења семена које се полаже у земљу, симболично умире, а онда у пролеће васкрсава у виду житног класа, тим пре што у *Рамајани* Ситин живот почиње ницањем из заораног поља а завршава се тако што се Земља пред њом сама отвара да је прими натраг у своја недра.[23] Слично у грчком миту из земље, која се пред Кором сама отворила, изађе Хад и угради је. Ту је смрт осмишљена као отмица од стране бога подземља а васкрсење као плод компромиса по којем ће Кора трећину године проводити у доњем свету као Хадова супруга, а онда се сваког пролећа са проклијавањем жита привремено враћати на површину земље. Такав митски сценарио одвија се у цикличном времену, кроз смену годишњих доба, док је епу својствен праволинијски ток времена, у којем главна јунакиња – Хелена, Сита – буде једном отета а потом заувек враћена своме законитом супругу. Но у оба случаја над женом остаје трајна сенка, било да је то јавни жиг неверницe у случају Хелене, или само сумња у њену верност у случају Сите, чијем мужу Рами није довољно ни то што је она успешно прошла „божји суд", доказавши тиме да му је *satī*, 'права, истинска супруга'.[24] Тако се и на једној и на другој страни „хепиенд" – успешно избављење отете жене – релативизује људском слабошћу једног од главних јунака, превртљиве Хелене и љубоморног Раме, што се коси са надљудском, божанском природом обоју, која у случају Раме није никад била спорна, а Хелени се, видели смо, признавала од раних времена у добром делу грчког света.

Претакање митологије у епски наратив[25] обично повлачи за собом приписивање надљудских способности људима а људских црта боговима; за ово друго најбољи пример је сам Хомер. Но у тројанској епској саги и *Рамајани* мотив женске (не)верности неће бити плод те опште тежње ка демитологизацији и очовечењу божанстава, већ напротив, одраз њиховог заједничког митолошког супстрата, индоевропске верзије мита о периодично умирућем и васкрсавајућем божанству, у којој је оно женског пола, за разли-

[23] Стога се од понуђених етимологија речи *sītā* 'бразда' најубедљивијом чини њено извођење од индоевропског корена који је у *сејати*, премда одговарајући глагол није посведочен у староиндијском. Изворно значење било би *'засејана (земља).'

[24] *Сати* је иначе у хиндуизму назив за обичај да удовица испрати мужа у смрт самоспаливши се на његовој погребној ломачи; вид и смисао Ситине агнипарикше своде се на исто.

[25] За феномен „транспоновања мита у епску сагу" уп. Puhvel 1974.

ку од блискоисточних верзија (сумерски Думузи, акадски Тамуз, египатски Озирис, фригијски Атис). У хеленизованој верзији мита о Думузију-Тамузу, који су Грци преузели посредством Феничана, богиња Афродита (која је ту грчка интерпретација за феничку Астарту, вавилонску Иштар) има љубавника по имену Адонис (од Тамузове епиклезе *Адонај* ‘господ’), који погине у лову, а она сиђе под земљу како би од владарке царства мртвих Персефоне (иза чијег се имена ту крије месопотамска Ерешкигал) измолила да младића пусти натраг на овај свет; но и Персефона се заљубила у Адониса, те се ствар решава тако што ће он надаље трећину године проводити с њом у подземљу, а две трећине са Афродитом на земљи. Са заменом полова, решење је сасвим слично ономе којим се окончала универзална криза изазвана Персефонином отмицом, с тим што Персефона годишње проводи шест месеци на земљи као девица-Кора уз мајку Деметру, док Адонис живи на смену са двема супругама, надземном[26] и подземном. Ако је истина да су основни заплети Тројанског циклуса и *Рамајане* проистекли из таквог митолошког обрасца, то би значило да иза отмичара Хелене и Сите треба претпоставити митолошки лик владара над мртвима, а иза земаља у које оне бивају одведене – његово царство. Како у сценарију првобитног мита није било мотива коначног ослобођења отете богиње, већ се конфликт разрешавао, као у случајевима Персефоне и Адониса, компромисом, којим судбина умрлог а потом васкрслог божанства бива предодређена у свим будућим годишњим циклусима, онда су и Хелена и Сита надаље морале имати два боравишта, једно на овом, друго на оном свету, и по два мужа, једнога надземног а другог подземног. Током свог боравка у подземљу, међу душама мртвих, оне су и саме делиле њихову егзистенцију, и то може објаснити потребу за удвајањем Хелене и Сите у стварну и привидну. Хеленина привидна двојница је на грчком њен *еídōлon*, у најширем значењу речи ‘вид, лик’, од корена који је у нашем глаголу *видѣти*,[27] али у својим најстаријим, хомерским употребама то је назив за привиђење, приказу и, у множини, за душе умрлих у Хаду, *brotôn eídōla kamóntōn* у *Одисеји* (XI 476), где се синонимно употребљава реч *skiá* ‘сенка’ (X 495), прасродна са староиндијском *chāyā-* којом бива означена Сита-Сенка,

[26] Тачније, небеском: Астарта / Иштар је, као и њен сумерски прототип Инана, оличење планете Венере; та идентификација пренела се на грчку Афродиту, а са ње на римску Венеру.

[27] Одатле ‘слика, кип (паганског) божанства’, у том значењу позајмљена као *идол*.

као и са прасловенском **sěnь*, одакле наше *с(ј)ен* које поред основног значења ‘сенка’ значи и ‘душа покојника’. Језиком нашега фолклора, могли бисмо говорити о „сеновитим” хипостазама двеју богиња.

Док је код Сите хтонски аспекат јасно изражен, код Хелене он је присутан само у назнакама. По Еурипидовој верзији приче, када се Менелај у Египту након седамнаест година сусрео са правом Хеленом, лажна, фантомска Хелена, коју је оставио под стражом затворену у пећини, расплинула се у ваздуху, што асоцира на Персефонин-Корин повратак из подземног света, митски сиже који се у истом комаду, без посебног повода, опева у једној хорској партији (Eur. Hel. 1300–1368). Упоредо са лоцирањем доњег света у подземље, код Грка од најранијих времена срећемо његово смештање на неко далеко острво; тако се у *Одисеји* каже како ће Менелај, будући Зевсов зет, имати после смрти повластицу да – подразумева се, са Хеленом – проводи безбрижан загробни живот на Острвима блажених, чиме ће избећи судбину смртника који завршавају у Хаду као беживотне сени, а која код Хомера није мимоишла ни Ахилеја, чија се сен вајка Одисеју да би радије био надничар на земљи, него владар подземног света; но према паралелној традицији, одраженој у *Етиопиди*, једном од спевова Тројанског циклуса, Ахилејева мати, богиња Тетида, пренесе његово тело са ломаче на „Бело острво” (*Leukḗ*); доцније је Леука идентификована са малим острвом у Црном Мору код ушћа Дунава, које је у античко доба било место његовог култа; веровало се да он тамо ужива блажену егзистенцију у друштву душа ратника палих под Тројом, са Хеленом као својом загробном супругом; у тој верзији, дакле, Хелена је завршила као супруга владара онога света.[28]

Шлиманова и потоња ископавања изнела су на видело историјску подлогу хомерских спевова, показавши да је у позно бронзано доба у Троади одиста постојао велики и стратешки важан град и да је он претрпео разарање у једном тренутку који се уклапа у традиционална датовања пада Троје у временском распону између 1334. и 1135. године п. н. е. Штавише, Александар-Парис је историјска личност, која се као владар Илија, што је друго име за Троју, помиње у хетитском извору из око 1280. п. н. е.; његово грчко име (*Aléxandros*, у хетитској предаји *Alaksandus*) указује на постојање микенске енклаве у северозападном делу Мале Азије, чиме се објашњава то што код Хомера Грци (Ахајци, Данајци) и Тројанци говоре истим језиком и

[28] Додуше, у једном контексту у којем је првобитни сезонски мит поникао у аграрној средини преосмишљен у духу индоевропске ратничке идеологије (Loma 2008: 172).

деле исте култове.[29] У сваком случају, ако и прихватимо да је заплет са отмицом „Лепе Јелене” преузет из неког мита типа отмице Персефоне, у епској слици отмичара и његовог града нема ничега што би подсећало на Хада и његово царство, зато што она има реалну историјско-географску основу, те стога *Илијаду* и друге спевове Тројанског циклуса можемо окарактерисати као митологизовану историју. *Рамајана* је, обратно, у основи мит, накнадно смештен у историјско-географски контекст. Отмичар, Равана, није човек, него многоглави демон, владар над ракшасама, демонима-људождерима. Раванино краљевство лоцира се на острво Ланку, назив који се рано везао за Цејлон, велико острво уз југоисточну обалу Индије,[30] па се, у најмању руку од V века н. е., епска Ланка идентификује са Цејлоном. Међутим, сама реч *laṅkā*, неиндоевропског порекла, изгледа да је у неком индигеном језику значила напросто ‘острво’, а локација Ланке у *Рамајани*, 1213 км од индијског копна, не одговара ширини мореуза Манар који одваја Цејлон од обале Индије, која је на најужем месту 130 км, и даје повод другачијим идентификацијама, од Малдива до Суматре. Најближом истини чини се претпоставка да иза Раванине Ланке не стоји конкретна географска реалност, већ магловита представа о острвима у Индијском океану из времена пре него што су Индоаријци почели о њима стицати ближа знања,[31] прожета митолошким елементима. Упркос велелепности Раванине престонице, осликаној у *Рамајани* живим бојама, имајући у виду то да су ракшасе по дефиницији бића таме и ноћи треба дозволити да је првобитна дестинација на коју је одведена отета Сита била нека врста прекоморског царства мртвих. Подсетимо да је у једанаестом певању *Одисеје* мотив катабасе, ‘силаска’ у Хад, везан за пловидбу на супротну обалу Океана, митске реке за коју се веровало да оптиче насељени свет, а не за спуштање у утробу земље. Уз то је пловидба до Троје и натраг у епској традицији скопчана са тешкоћама које донекле могу одражавати реалност бронзанодопског морепловства, али се однекле чине преувеличане – задржавање флоте при исплову из Аулиде; дуготрајна лутања при повратку (*Nóstoi*) – што може бити одблесак митског путовања на онај свет.

---

[29] Самим тим Тројански рат није био сукоб народа, а још мање цивилизација, како га је интерпретирао већ Херодот у савременом контексту грчко-персијског конфликта.

[30] Данас независна држава, која је 1972. за име узела традиционални домаћи назив проширен у *Śrī Laṃkā* ‘Блажена Ланка’.

[31] На Цејлон су се преци Синхалеза доселили у шестом веку п. н. е.

При учитавању мита или његовом претакању у епску радњу ликови попут Хелене и Сите ипак задржавају нешто од своје божанске природе; у свом очовеченом виду обе стоје на врху друштвене лествице, као супруге владара (Менелај) или престолонаследника (Рама), а у архајским друштвима краљевска власт је била сакрализована; самим тим, отмица краљице или принцезе није погађала само осећања и част њихових мужева, него је била злокобно знамење за целу заједницу, која је у владарском пару видела своју спону са вишим силама. Одлазак Хелене у Тројy и Сите на Ланку не изазива општу неродицу као Персефонин нестанак у елеусинском миту, али за њихове сународнике значи губитак божанске подршке коју су дотад уживали,[32] слично као што је Троја, по пророчанству, пала тек када је лишена заштите коју јој је пружао *паладиј*, древна дрвена статуа (*хóанон*) богиње Атене коју су Тројанци помно чували, али су је једне ноћи Диомед и Одисеј ипак украли. Постојала је, додуше, и верзија, посебно популарна међу Римљанима који су изводили своје порекло од Тројанаца, да су се двојица грчких јунака домогла само реплике кипа, постављене да завара крадљивце, а да је прави паладиј Енеја донео у Рим, где је он био надаље чуван као највећа реликвија. Но за нас је овде можда најзанимљивија тврдња коју филозоф-сократовац Антистен (445–365) ставља у уста Одисеју, да је најпре Александар (Парис) украо паладиј од Грка и однео га побегавши са Хеленом у Тројy, те се он, Одисеј, не може оптуживати за светотатство, будући да је одношење Паладија из Троје било само прекрађа (Antisth. Odyss. 3.5). Уочава се паралелизам између двеју повести, о Хелени и о Паладију, при чему мотиву праве и лажне Хелене одговара мотив оригиналног Паладија и његове копије. И отмица Хелене и крађа Паладија могле су свака за себе бити довољна *causa belli* за Ахајце.[33]

---

[32] Хелена је у култу била удружена са својом браћом Диоскурима, а спартанска „диархија", истовремена владавина двају краљева из двеју династија, ослањала се на митолошки узор божанских близанаца Кастора и Полидеука.

[33] По једној позној варијанти легенде, кад је Парис са Хеленом приспео у Египат тамошњи владар Протеј му је Хелену одузео, а за утеху дао њену слику да је носи у Тројy, а Еурипид говорећи о фантомској Хелени начињеној од облака, употребљава реч *ágalma* 'кип' (Doniger 1999: 36 sqq.). Није искључена могућност да је предмет отмице био богињин *eídōlon* у значењу у којем смо ту реч позајмили од Грка — њен *идол*. На Блиском истоку, код Сумераца, Вавилоњана и Феничана, годишње се вршио обред свештене свадбе при којем се владар или првосвештеник симболично здруживао са кипом богиње. Погрешна интерпретација феничанског обичаја од стране Грка који су се с њим упознали на Кипру изродила је бизарне приче попут оне о Пигмалиону. И сами Грци су имали

Време је да се са Егеја и из прибрежја Индијског океана вратимо на обале Саве и Дунава, где се Порча оног за себе кобног дана упустио у наизглед „рутинску” отмицу. Отимање и преотимање девојака и невеста племенита рода, чувених по својој лепоти, нарочито између хришћана и муслимана, омиљена је тема ускочко-крајишничке епике, што је вероватно побудило Светозара Матића на опаску уз Вук II, 93º: „Догађаји које нам песма прича разликују се од досадашњих, песма ова сасвим личи на ускочке” (1958: 786). Под „досадашњим” мисли „пјесме јуначке најстарије” обухваћене другом књигом Вукове збирке, међу које је Вук ову песму уврстио, јер ту она хронолошки и спада. Њени протагонисти и место радње јасно је вежу за епске циклусе Змај-Огњеног Вука и браће Јакшића, који су се уобличили на подручју северне Србије и јужне Угарске у доба последњих трзаја Срба у борби да, под окриљем круне Светог Стефана, очувају пред турском експанзијом своју државност. Након одсудне победе Турака над Угрима на Мохачу 1526. године, Срби избегли у приморске крајеве под аустријском и млетачком влашћу донели су са собом онамо те песме да би из њих у потоњем времену црпли творци песама млађих циклуса, ускочког код хришћана и крајишничког код муслимана, у којима се Змај-Огњени Вук и браћа Јакшићи неретко стављају заједно са личностима из XVI–XVII века. То се, видели смо, дешава и са Порчом од Авале. У тим песмама његова улога је споредна: он напросто фигурира као Ђерзелезов побратим и у другим списковима „на избор јунака” у епским сватовима и пљачкашким походима. У муслиманској песми о Ђерзелез Алији и Вуку Јајчанину (Змај-Огњеном Вуку) то што се Ђерзелез задесио код свога побратима Порче на Авали или у Београду нема друге функције него да предочи да је он у тренутку похаре Сарајева био далеко од свог дома.[34] Једино је Порча протагонист у песми о женидби Задранина бана, али само привидан, као лажни идентитет који на себе преузима хришћански јунак прерушен у Турчина. Успех преваре имплицира да Порчу у тим крајевима нису познавали по лику, већ су само знали за њега по чувењу.

своју обредну свадбу (*hieròs gámos*), чији су протагонисти били Зевс и Хера, а у једној беотској легенди, коју је забележио Паусанија, у својству Зевсове невесте фигурира дрвена статуа звана Платеја. Брачни пар *Zeús* и *Plátaia* има у староиндијском *Dyáus* ‘Небо’ и *Pr̥thivī́* ‘Земља’ не само појмовну, него и пуну етимолошку аналогију, што указује на индоевропске корене старогрчке хијерогамије.

[34] Почетак те песме могао би овде бити занимљив јер садржи мотив жене која бежи од мужа с љубавником односећи мужевљево благо, као у случају Хелене и Парида.

Мотив прерушавања имамо и у нашој песми, са девојком коју Вук и Јакшићи подмећу Порчи преобукавши је тако да изгледа као племкиња. За такав поступак може се понудити прозаично објашњење, да су на тај начин хтели да од лепе сиротице учине привлачнији плен, јер би отмица девојке или жене висока рода јунаку попут Порче донела добар глас а можда и корист од откупа. Но имајући у виду епске ликове његових противника, можемо наслутити да се иза њихове намештаљке крије дубљи смисао. Наиме, традиција о Змај-Огњеном Вуку и о браћи Јакшићима набијена је густим митолошким супстратом, који вуче своје порекло из прасловенске, а делом свакако и из дубље, балтословенске и у крајњој линији праиндоевропске прошлости.

Иза „два Јакшића млада" у нашој песми (Вук II, 93⁰, 32) стоје историјске личности Стефан и Дмитар Јакшићи, синови или посинци Јакше, војводе деспота Ђурђа Бранковића, који су стекли угарско племство и прославили се у ратовима под краљем Матијом Корвином.[35] Упркос томе што су обојица добро познати историји, стоји Маретићева констатација: „što naše nar. pjesme (i bugaršice i deseteračke) pjevaju o Jakšićima, nije gotovo ništa istorično osim imena Stjepan i Mitar" (Maretić 1909: 132). У усменој епици спомен на њих везао се за старије сижее митолошког порекла. Још је раније Нодило (Nodilo 1886) у двојици браће Јакшића препознао одраз индоевропског близаначког мита, чија се реконструкција заснива првенствено на староиндијским и старогрчким фактима (ведски Ашвини или Насатје, грчки Диоскури), а у основи му леже митолошки ликови двојице браће близанаца, синова Неба или Сунца, замишљаних и приказиваних као два младића на коњима или у колима са коњском запрегом, каткад сами у коњском обличју, у друштву женског лика, најчешће своје сестре, кћери Неба или Сунца, коју спасавају од утапања у мору, избављају од отмичара, заједно просе њену руку.[36]

---

[35] Ту се њих двојица појединачно не именују, у другим песмама осим историјских имена *Дмитар* (*Митар*, *Димитрија*) и *Стефан* (*Стјепан*, *Шћепан*, *Стеван*) један од двојице Јакшића зове се *Тодор*, *Богдан* или *Стојан*.

[36] Реконструкцији овог митског комплекса знатно доприноси балтска народна традиција, а њиме обухваћени ликови означавају се именима и формулама наслеђеним из праиндоевропског језика. Староиндијски назив за близанце *Aśvínā*, *Aśvínau* (дуал) и литавски *Ašvíeniai* (плурал) изведени су на сличан начин од праие. **ékᵘos* 'коњ'; грчки *Dióskouroi* сраслица је од *Diòs koûroi*, што се на равни грчког језика схвата као 'Зевсови синови', но теоним *Zeús* са генитивом *Diós* је изворно апелатив: 'дневно/ведро небо', персонификован у лику небеског бога-(пра)оца, какав је његов ведски пандан Дјаус (*Dyáus, Divás*), а Ашвини се

У песмама о два брата Јакшића важну улогу играју женски ликови: њихове невесте, од којих једна сеје раздор међу њима а друга их мири; вила која их завади па један убије другог а онда себе; сестра отета у туђину, коју напокон пронађу и избаве. Овај последњи сиже забележен је у више варијаната, од којих већина садржи јасне назнаке да отмичар, најчешће Арапин, и његова земља нису од овога света.[37] У класичној Вуковој варијанти *Јакшићима двори йохарани* (Вук II, 97⁰) Арап-ага са црним јунацима на црним коњима отме њихову сестру Јелицу и одведе је у Арапску земљу, чија је удаљеност равна растојању од неба до земље (129), а одваја је река из које се не сме пити јер та вода „није здрава за јунаке”. Исти мотив јавља се и у другим варијантама. Фолклорни лик „Црног Арапина” супституција је за паганског владара царства мртвих, те се претпоставка изнета за Хелену и Ситу може применити и на сестру Јакшића, поготову ако се у двојици њене браће види српски пандан Хелениној браћи Диоскурима.

Диоскури у античкој Грчкој и Ашвини у ведској Индији имали су развијене култове. И једни и други били су штовани као избавитељи из разних невоља, пре свега помоћници у путу и особито на мору, с тим што је делокруг Ашвина шири, па укључује разна друга доброчинства која људи очекују од богова: благостање, потомство, победу, срећу уопште, а посебно здравље: као „божанским лекарима” приписивана су им бројна чудотворна исцељења и чак васкрсења. Та поливалентност божанских близанаца не може затамнити њихову изворно соларну природу и везу са праотачком фигуром бога дневног и ведрог неба, Сунцем и богињом Зоре, којој ујутру помажу да се успне на небо а увече је спасавају да се не утопи у морским водама. Два близанца се славе као прогонитељи таме, али

означавају и као *divó nápātā* ‘Потомци / Унуци Неба’; слични су називи лит. *Dievo sūneliai*, лет. *Dieva dēli* ‘Божји синови’ или ‘Синови Неба’, где је први члан лит. *diẽvas* ‘(небески) бог’, лет. *dìevs* такође и ‘небо’ од праие. **deiu̯os*, придева од **Di̯ḗus* > *Dyáus*, *Zeús*. Сестра / невеста двојице близанаца назива се ‘Кћи Неба’: стинд. *Divó duhitā́* о Ушас, гр. *Diòs thygátēr* поред *Diòs koúrē* о Хелени, лит. *diẽvo dukrýtė* (деминутив од *duktė̃* ‘кћи’) о Сунцу (*Sáulė*, сродно са именима старогрчког Хелија и староиндијског Сурје, али женског рода!), стинд. *Sūryā́* ‘Сунчева (кћи)’, лит. *sáulės dukrýtė*, лет. *saules meita* ‘id.’. Праиндоевропског порекла су такође митолошки лик и име обоготворене Зоре: староиндијско *Ūṣás-* сродно је са гр. *Héōs*, лат. *Aurora*, лит. *Aušrinė*. На тај начин се близаначки соларни мит може пројектовати у праиндоевропску старину не само као скуп ликова и тема, него и путем фрагмената свога реконстриусаног текста, што указује да је био једна од централних тема индоевропске митологије.

[37] Детаљније у Лома 2002: 59–62.

сами нису бића чисте светлости; њихова делатност ограничава се на прелазе између дана и ноћи и смешта их у сиву зону праскозорја и вечерњег сумрака. Веровање да сунце зашавши на западу силази у доњи свет, царство мртвих, па тиме и само привремено умире да би се ујутру поново родило на истоку придавало је хтонски аспекат и његовим пратиоцима-близанцима. Одатле је проистекла одређена онтолошка амбивалентност, која је нашла најјаснији израз у грчком миту, по којем је исте ноћи Зевс у виду лабуда са спартанском краљицом Ледом зачео Полидеука и Хелену, а њен смртни муж Тиндареј Кастора и Клитемнестру; када је Кастор погинуо, он је, будући смртан као и његов отац, отишао у Хад; но Полидеук је из љубави према брату измолио од оца Зевса да обојица остану заједно проводећи по један дан међу бесмртницима а други у Хаду. Постоје снажне назнаке да је и од двојице Ашвина један био син смртника, што би значило да је представа о полубожанском пару соларних близанаца од којих је један бесмртан а други смртан, још праиндоевропска;[38] она је донекле релативизовала егзистенцијалну опреку између смртних људи и бесмртних богова, дајући човеку одређену наду у живот после смрти, што је код Индоаријаца нашло израза у способности Ашвина да дижу људе из мртвих, а код Грка у повезивању Диоскура са Елеусинским мистеријама.[39] Тек, чињеница да се мит типа „отмице Персефоне" везао за Кастора и Полидеука снажи претпоставку да је и епска легенда о њиховој сестри близнакињи Хелени поникла на истој митолошкој подлози. Слично се дало претпоставити и за српску јуначку песму о отмици сестре Јакшића. Сада је тренутак да поставимо питање: да ли је клопка постављена Порчи била персонализована? За раскошно одевену лепотицу на води у близини зидова београдске тврђаве он је лако могао поверовати да је жена једног од Јакшића или, понајпре – њихова сестра, чија је отмица била омиљена епска тема. Ако би било тако, „сирота дјевојка" преображена у привид жене или сестре владара[40] представљала би пандан Хелени-фантому из сезонског мита заоденутог у епско рухо.

---

[38] Бесмртни близанац био је вероватно везан са изласком а смртни са заласком сунца. Претпоставља се да се на аналогну староиранску представу своде ликови бакљоноша Каутеса и Каутопатеса у митраизму, од којих први држи бакљу усмерену нагоре а други надоле.

[39] Наводно су први странци посвећени у атичке Елеусинске мистерије били Херакле и Диоскури (Xen. Hell. VI 3, 7), тј. хероји који су доживели смрт и обожење.

[40] Претпоставка певача је да двојица Јакшића „столују", тј. владају у *Сто̄јном* Биограду.

Епски Порча остаје чврсто позициониран у историји и за њега ни овде ни другде нису прионули митолошки елементи који би упућивали на лик попут „Црног Арапина”. Другачије је, међутим, са његовим заклетим непријатељем, Змај-Огњеним Вуком. Историјски лик прослављеног ратника деспота Вука Гргуревића преобличен је у усменој традицији у посебан тип епског јунака, свакако древан, још прасловенски, јер му је препознат руски пандан у кнезу Всеславу Полоцком (1029–1101), коме се већ у Несторовом летопису из 1113. године и спеву *Слово о ѣолку Иѣореве* из друге половине XII в. приписују натприродна својства, а у биљинском епосу он се, под именом Волх Всеславјевич, приказује као кнез-вукодлак, вођа ратничке дружине, који поседује моћ да се преобраћа у вучје и друга животињска обличја (Jakobson, Ružičić 1950; уп. најскорије Лома 2013: 1065–1067). У песми Вук VI, 19° Змај-Огњени Вук убија црног Арапина који врши насиље над невестама и вереним девојкама (тип: „Марко укида свадбарину”), али је за нас овде занимљивија улога змајеубице у којој он иступа у епском сижеу познатом на основу многих варијаната, од којих је класична она Вукова под насловом *Царица Милица и змај од Јастрѣпца* (Вук II, 43°). Тај сиже није познат Всеслављевом епосу, али и он има староруску паралелу у *Повести о Петру и Февронији Муромскима*,[41] довољно блиску да зајамчи његову прасловенску старину. У оба случаја заплет настаје тако што змај кришом долеће ноћу кнегињи и леже са њом; она то повери кнезу, свом мужу, а овај је наговори да од змаја измами име противника који га може савладати. Њој то успе и тако змају дођу главе. Предодређени убица змаја у старорускоj верзији је кнежев млађи брат Петар, а у српској – Змај-Огњени Вук, који је сам змајевит јунак и змајев друг из детињства. Имена муромског кнеза и његова брата *Павел* и *Петр* немају историјске подлоге и могу бити индикативна за везу са близаначким митом, јер је у хришћанству култ Диоскура у својству покровитеља путника пренесен на првоапостолни пар Св. Петра и Павла. Значајно је да би се змај у свом правом лику приказивао само Павловој жени, а пред свима другима попримао је лик њеног мужа, тј. ту опет срећемо мотив преварног удвајања личности њеним привидом, „фантомом”. Крилати змај, који је у српској верзији и огњевит, нема директне хтонске конотације, али се на обе стране једнозначно везује за ноћно доба, када он посећује кнегињу, напуштајући је пре зоре. Самим тим, змај је биће таме, нечиста сила повезана са

[41] Написао ју је у XVI веку Јермолај-Еразмо на основу локалних легенди о личностима из XII–XIII века.

светом мртвих и опасна за живе. То што је Лазарева Милица „сјетна невесела, / у образу бл'једа и потмула" (Вук II, 43°, 4–5) последица је додира са оностраним, који је претвара у сен.[42] Такво угрожавање владареве жене је, с обзиром на њен сакрални аспекат, претња за целу заједницу, и утолико је чин уклањања виновника – њеног „узурпатора", на исти начин мотивисан као и у горе дискутованим случајевима отмице. У Порчином случају све је само инсценација, али ако се његовом плену хтео дати привид жене из кнежевске породице, ту онда Змај-Огњени Вук иступа у својој природној улози. Уосталом, Порчу у овој песми један мотив везује са змајем из песме *Царица Милица и змај од Јастрепца*, као и оним из *Повести о Петру и Февронији*: по наговору свога мужа, Милица пита змаја „Бојиш ли се још кога до Бога, / Ја на земљи какога јунака?" (Вук II, 43°, 46–47), а Порчу Ђерзелез готово истим речима: „Када одеш Стојну Бијограду / Бојиш ли се још кога до Бога?" (26–27); одговор је у оба случаја – Змај-Огњеног Вука, што само појачава горе изнесену сумњу да је у изворној епској легенди и Порчин побратим био део завере да му се дође главе.

Према овде понуђеној интерпретацији, у тренутку када су се за Порчом затворила врата авалске тврђаве – она гвоздена, која је, по Евлији, сам поставио – он је из стварности крајишничког ратовања у турско-угарском пограничју друге половине XV века искорачио у један други свет, у којем се стварно мешало са привидним, људско са демонским и божанским, овострано са оностраним, историјско са митским, и у том колоплету његова епска судбина била је запечаћена.

Литература

Вук II: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Књига друга*, *у којој су пјесме јуначке најстарије*. У Бечу, у штампарији Јерменскога манастира, 1845.

Костић, Драгутин. *Тумачења друге књиге Српских народних пјесама Вука Ст. Караџића*. Додатак четвртом државном издању. Издање и штампа Државне штампарије. Београд: Државна штампарија, 1937.

Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ у Крагујевцу, 2002.

[42] А не змајеве мужевне снаге, како би се то могло помислити.

Лома, Александар. „Зашто је писменост штетна, и како премостити смрт? Оглед из упоредне историје религија”. *Глас САНУ* CDXXII, Одељење језика и књижевности књ. 29 (2014): 29–37.

Маринковић, Радмила. „Јужнословенски Роман о Троји”. *Анали Филолошкоī факултеīа* I (1962): 9–64 (прештампано у Маринковић 1986: 195–260).

Маринковић, Радмила (прир.). *Роман о Троји – Роман о Александру Великом*. Београд: Просвета – СКЗ, 1986.

Матић, Светозар. *Белешке и објашњења уз друīу књиīу Срūских народних ūјесама Вука Сīеф. Караџића*. Београд: Просвета, 1958.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Змај десūоī Вук – миī, исūорија, ūесма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.

Стефановић, Светислав. „Неколики подаци из мађарске литературе за датирање наше народне поезије”. *Прилози ūроучавању народне ūоезије* IV/2 (1937): 27–35.

Стефановић, Светислав. „Два догађаја угарске историје и наша народна песма”. *Прилози ūроучавању народне ūоезије* VI/1 (1939): 35–45.

Detelić, Mirjana. Epski gradovi – leksikon. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2007.

Doniger, Wendy. Splitting the Difference: Gender and Myth in Ancient Greece and India. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Čelebī, Evlijā. *Putopis. Odlomci o jugoslavenskim zemljama*. Preveo, uvod i komentar napisao Hazim Šabanović. Sarajevo: Svjetlost, 1967.

Jaczyński, Maciej. ”Indo-European Roots of the Helen of Troy”. *Studia Ceranea* 8 (2018): 11–22.

Jamison, Stephanie. ”Draupadi on the Walls of Troy: ‘Iliad’ 3 from an Indic Perspective”. *Classical Antiquity* 13 (1994): 5–16.

Kinkel, Gottfried (ed.). *Epicorum Graecorum fragmenta*. Leipzig: Teubner, 1877.

Krstić, Branislav. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Ilija Nikolić (prir.). Beograd: SANU, 1984.

Loma, Aleksandar. «Les chants de l’au–delà. La poésie épique indo-européenne et les lamentations funéraires». *Зборник Маūице срūске за класичне сūудије* 10 (2008): 167–186.

Nodilo, Natko. „Stara vjera Srba i Hrvata. Dio II. Pojezda, Prijezda i Zora”. *Rad JAZU* LXXIX (1886): 185–246.

Puhvel, Jaan. ”Transposition of Myth to Saga in Indo-European Epic Narrative. *Antiquitates Indogermanicae. Gedenkschrift für Hermann Güntert*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 1974. 175–184.

T(omislav) Maretić. *Naša narodna epika*. Zagreb: JAZU, 1909.

Šabanović 1967 = Čelebī, Evlijā.

Smoot, Guy. “Did the Helen of the Homeric Odyssey ever go to Troy?”. Victor Bers, David Elmer, Douglas Frame, and Leonard Muellner. *Donum natalicium digitaliter confectum Gregorio Nagy septuagenario a discipulis collegis familiaribus*

oblatum. A Virtual Birthday Gift Presented to Gregory Nagy on Turning Seventy by his Students, Colleagues and Friends. Washington, D.C.: Harward University's Center for Hellenic Studies, 2012. https://chs.harvard.edu/guy-smoot-did-the-helen-of-the-homeric-odyssey-ever-go-to-troy/

West, Martin Lichfield. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Aleksandar Loma

A SERBIAN "LITTLE ILIAD"

Summary

The epic song about the death of Porča of Avala in the second book of Vuk Karadžić's collection (№ 93, with no known variants) reflects in general the historical reality of the Turkish Hungarian confrontations around Belgrade in the second half of the 15th century, but its plot is unhistorical and obviously follows an epic pattern, with a detail common to the denouement in the Iliad, XXI 165 sqq.: Pursued by an archenemy, a hero runs three times around the walls of his town before being slain. In Homer, it is Hector trying to escape from Achilles and in the Serbian song Porča, the Turkish garrison commander in the Avala stronghold, who flees before Zmajognjeni Vuk – "Wolf the Fiery Dragon", the historical Vuk Grgurević, titular despot of Serbia. A literary borrowing from Homer is unexpected in Serbian oral epics, and in this particular case all the more so because the motif of Hector's flight does not occur in the South Slavic versions of the medieval *Romance of Troy*. The match could be coincidental, yet in a broader comparative framework, including not only the Iliad, but the whole of the Trojan epic saga and the Old Indian Ramayana, other points of correspondence between them and the Serbian poem come to light. Both Hector and Porča are entangled in the deadly duel by a brotherly figure: the former by Athena in the shape of his brother Deiphobus and the latter by his blood brother Đerzelez Alija. Just as in the Trojan epics and the Ramayana, the conflict is triggered by Porča's rape of a noble woman, but in the Serbian song it is a poor girl dressed up as a princess in order to lure him into a trap, which strongly recalls the "Phantom Helen" in Troy and the "Shadow Sita" on the island of Lanka. These plots seem to be early instances of the phenomenon described by Jaan Puhvel as "the transposition of myth to saga in Indo European epic narrative", with the mythological patterns of the Divine Twins and their sister (Dioscures and Helen, Ashvins and Surya), and of the Rape of Persephone underlying. The presence of such archaic elements put in connection with historical figures of the Late Middle Ages in a Serbian folk song recorded in the early 19th century is less surprising if we bear in mind that it belongs to the epic cycle of Zmajognjeni Vuk and the Jakšić brothers, where similar topics and motifs occur displaying clear traces of their mythological origin, which for most of them can be traced back to Common Slavic and Proto Indoeuropean past.

Марија Мандић*

Балканолошки институт САНУ
Београд

ЦРНА ЗЕМЉА У ЕПСКОЈ ФОРМУЛИ[1]

Dakle, Kaos bi na samom početku, a zatim
Zemlja širokih prsi – dom vječit i siguran svima
[Bogovima što žive na vrhu Olimpa snežnog,
Također mračni Tartar na dnu širokostazne zemlje.]
Hesiod, *Postanak bogova*, 12.

Demetru počinjem pjevat' ljepokosu, boginju časnu,
Nju i njezinu kćer, krasoticu Persefoneju.
Zdravo boginjo! Čuvaj nam grad i započni mi pjesmu!
Hesiod, *Homerove himne*, „Demetri" (II), 66

Земља, поред воде, ватре и ваздуха, спада у основне елементе и представља најстарије божанство – „све-мајку", чији се значај и култ јасно огледају у традицији индоевропских народа. У раду интердисциплинарног приступа представљени су словенски митови и обреди који сведоче о култу Мајке Земље и небеског пара Мајке Земље и Оца Неба. Након тога излажу се етимолошка истраживања која утврђују праиндоевропску старину именице *земља* и фолклорне формуле *(мајка) црна земља*, потврђене у хомерској, хетитској и словенској усменој предаји. Полазећи од схватања епских формула као окамењених фрагмената песничког прајезика, који (пре)носе основне кодне информације и архаичне митопоетске представе, у главном делу рада анализира се употреба именице *земља* и споја *(матӣи / мајка) црна земља* у десетерачком стиху. Показује се да епика памти култ Мајке Земље, те да се *црна земља* користи у генеричким епским формулама, као што су уводне, завршне, затим формуле (не)јуначког понашања, звучно-сликовне, временске, просторне, формуле покрета, као и формуле о смрти и загробном животу епских јунака.

Кључне речи: црна земља, Мајка Земља, митологија, етимологија, епска формула

---

* marija.mandic@bi.sanu.ac.rs

[1] Рад је настао као резултат рада у Балканолошком институту САНУ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС а на основу Уговора о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2021. години број: 451-03-9/2021-14/200170 од 5. 2. 2021.

1. Земља, основни елемент

Земља спада у четири основна елемента, поред воде, ватре и ваздуха. Индијска Ајурведа (од 2.000 година п. н. е.) учи о четири основна елемента, уз које помиње и пети – акашу (санск. *ākāśa*), као оностране (Jaiswal, Williams 2017). О божанствима као отелотворењима ових елемената, од којих је све саздано, пева сумерско-акадски космогонијски еп *Енума Елиш* (18–16. век п. н. е.) (Lambert 2013). Персијски филозоф Заратуштра (600–583. п. н. е.) проповеда о четири „света елемента", неопходна за опстанак живих бића (Habashi 2000). Исте представе се срећу и у старогрчкој филозофији, почевши од предсократоваца, а Емпедокле (450. п. н. е.) их назива „кореним" свега (стгрч. *ῥιζώματα*) (Feshbach 1988). Платон у *Тимају* даље развија ове идеје, а Аристотел у трактату *О небу* (350. п. н. е.) додаје и пети елемент оностране суштине – квинтесенцију; у његовој класификацији, сваки елемент има по два основна квалитета, а земља је „сува" и „хладна" (Платон; Aristotel). Земља је основни елемент и према древнокинеским, тибетанским и будистичким учењима (Lloyd, Sivin 2002; Emmanuel 2013). Стога не чуди средишњи значај земље у најстаријим митовима.

2. Земља: словенска митологија, обреди и веровања

Обожавање и култ земље јасно се огледају и у индоевропској митологији и култури, те у најдубљим слојевима језичког памћења. Према веровањима индоевропских народа, земља не само да је један од основних елемената природе, него и средишњи део троделне васионе (небо – земља – подземни свет), настањен људима, животињама и растињем, те симбол женског плодоносног начела и материнства (West 2007: 166–193). Као и у античким културама, и у словенској митологији земља се представља као равна плоча, окружена водом и покривена небеском куполом, коју на својим леђима носи нека огромна животиња или више животиња стојећи једна на другој, нпр. риба, змија, корњача, бик, во и др. У јужнословенским коледарским песмама сачувано је предање о три равни: *їорња земља – земља – доња земља* (Белова et al. 1999: 315).

2.1. Мајка Земља

Поистовећена са женским начелом, земља се замишља као живо биће, које спава, болује, буди се, остаје трудна, рађа, јауче, плаче,

љути се, опрашта. Према праиндоевропским веровањима, богиња Мајка Земља је родитељица свих живих бића и растиња, која прима у себе семе, даје род, храни живе и узима себи мртве. У словенској традицији памћење овог култа кристалисано је у фолклорним формулама као семантичким језгрима старог мита: (срп.) *Мајка* / *Мајчица* / *Ма̏тер Земља*, *црна земља*, (белорус.) *Маці-Зямля*, (рус.) *Мать– сырá земля́* ‘мајка влажна земља’ (Белова et al. 1999; Вуглік 2005).

У словенској обредној парадигми замењивана је с богињом Мокоши, светом Петком, Богородицом и рођеном мајком (Лома 2002: 240–243). Словенски обичаји забрањују ударање и разбијање плодне земље у грудвице из страха да се тиме вређа Богородица или сопствена преминула мајка (Белова et al. 1999: 316). У хришћанском тумачењу, Мајка Земља поистовећена је с Огњеном (30. 7) и Блаженом Маријом (4. 8), заштитницама жена, које су пак календарски и родбински као сестре, повезане с Громовником Илијом (2. 8) (Ђаповић 1995: 211). Именданима Мајке Земље су се сматрали Духови, дан Симона Зилота (10. 5), Успење Пресвете Богородице (Велика Госпојина) (28. 8), када је било забрањено копати, орати, дрљати, побијати коље, ударати по земљи (Белова et al. 1999: 317). Низ архаичних јужнословенских жетвених обичаја са свадбеним елементима – посебно оних везаних за последњи сноп посвећен земљи или њеним обредним еквивалентима (нпр. Госпи, Богородици) – чува фрагменте култа Мајке Земље (Ђаповић 1995: 206–209).[2] Древни култ очит је у крвној жртви, посебно жртви за зграде, мостове и бунаре, која је намењена земљи, подземним демонима и прецима (Тројановић 2008 [1911], 61–70; Чајкановић 1973: 370; Ђаповић 1995: 99).[3]

Мајка Земља је у словенском свету сматрана пророчицом: ако би неко ископао рупу у земљи и ослушнуо, земља би, према веровањима, пустила посебан звук уколико ће летина те године бити добра, а сасвим други звук уколико ће бити лоша (Dexter 1997: s. v. *Earth Goddess*, 174). Обележја светости и ритуалне чистоте земље налазе се у словенским фразеологизмима и народним молитвама, у којима се

---

[2] Жетвени обичаји су се касније, упоредо с јачањем мушког над женским начелом, почели везивати с мушким божанством, при чему се за задњи сноп распространио назив *божија брада* (Ђаповић 1995: 211).

[3] На Балкану се за приношење крвне жртве, и то, пре свега, животињске, усталио термин *курбан* (Тројановић 2008 [1911], 64–70; Sikimić, Hristov [eds.] 2007; Сикимић [ур.] 2008).

земља ословљава *света мајко*; а сељаци су у време пољских радова, у недостатку воде, отирали руке о земљу зато што је „чиста" (Белова et al. 1999: 317). Распрострањен је и обичај целивања земље – при првом орању, сетви, у мирењу, у молитви за опроштај, заклињању, када се земљи честита имендан (Духови), приликом удара првог грома, захваљивања за летину, на крају жетве и слично (Исто: 319).

У словенским изворима 11. века забележено је како се земља, као врховни ауторитет користила у народном праву; позивана је за сведока у расправама заклетвеним формулама, при чему се држао или јео грумен земље. Таква заклетва се сматрала непорецивом, јер је обмана значила превремену смрт или проклетство за оног који се заклиње, уп. заклетве (рус.) *Правду говорю – землю едем*! (срп.) *Тако ми земље*, *у коју ћу*! *Тако ми неба и земље*! (ВПос, 5238, 5247, 5276). Мајчина клетва могла се скинути тако што дете поједе грумен земље и замоли мајку за опрост; она је том приликом казивала (рус.) *Коли не съешь*, *меня*, *значит*, *не почтишь* (Белова et al. 1999: 318).

2. 2. Свети брак Оца Неба и Мајке Земље

Општесловенски мит о светој свадби Оца Неба и Мајке Земље говори о небеској влази (киши), која оплођује Земљу, те доводи до њене бременитости и рађања плодова. Поменута руска фолклорна формула *Мать сыра земля* означава земљу коју је оплодила небеска влага, док неплодна, јалова земља фигурира као удовица. У загонеткама су очуване представе о небеском пару, нпр. (срп.) *Висок тата*, *плосна мама*, *буковит зет*, *маниита девојка*, (пољ.) *Wysoki tatka*, *niziutka matka* (одгонетка 'небо, земља, ветар и магла') (Loma 1995: 42; Ђаповић 1995: 144; Белова et al. 1999: 316). На оплодитељску влагу односе се фразеологизми који узимају земљу за еталон влажности: (срп.) *пијан као мајка* (*земља*), (бел.) *пъяны як зимля* (Белова et al. 1999: 316). Представа о светом браку сачувана је и у савременим псовкама (сх.) *Јебо ти пас матер*, *Јебем ти матер*, при чему пас фигурира као митска и обредна трансвестија Бога Громовника (Мандић, Ђурић 2015).[4] Симболика светог брака налази се и у пољопривредним обичајима; пре сетве су се сељаци обраћали свецима молитвама да

[4] Александар Лома указује на могућу инцестуозну природу овог брака, јер се брат и сестра – Небо и Земља – сједињују како би обезбедили раст вегетације; паралеле митске праслике инцеста налазе се у руским веровањима о Ивањдану и у химни Ригведе (Loma 1995: 40).

напоје *мајку земљу*, а користили су предмете из свадбеног обреда (Белова et al. 1999: 316; Ђаповић 1995: 164–213).[5] У српској традицији свадбена симболика се, поред осталог, чува и у хијерогамском календарском обреду краљице о Духовима, а изворно представља брак Неба и Земље, те у оказионалном обреду додола, којим се призива киша, односно спајање Неба и Земље, ради плодорађања (Loma 1995: 40).[6]

Према словенској традицији, земља се у пролеће отвара и буди, а у јесен и зиму затвара и спава. Када се земља и небо отворе, пуштају на земљину површ инсекте, птице, подземне животиње, душе умрлих и нечисту силу (Белова et al. 1999: 316–317). У многим крајевима сељаци су сматрали да је грешно копати земљу пре Благовести, зато што је тада бременита (West 2007: 178; Ђаповић 1995: 168). Исто тако, народна традиција држи да од Илиндана (2. 8.), Усековања главе Св. Јована Крститеља (11. 9.), Крстовдана (27. 9.), или током Бабљег (Михољског) лета, земља почиње да се затвара, прелази из лета у зиму и спава до пролећа (Белова et al. 1999: 317).

2. 3. Земља: рођење и смрт

Према словенској традицији, човек је дошао из земље, она га храни и даје му снагу, и, на крају, у њу се враћа, што показују наредна загонетка и анегдота: (срп.) *Земља по земљи ходи* (*т. ј. чоек који је или који ће бити земља. Приповиједа се како је некакав чоек казао цару:* „*Помози Боī, земљо, земљи госпо̄дару*!") (ВПос, 1457). Веровање да човек води порекло из земље огледа се у изразима (срп.) *родна грӯда*, *рођена земља*, (рус.) *родина*, *родная страна*, (буг.) *роден край*. Исељеници имају обичај да са собом узму грумен земље да би се усталили на новом месту. Земља с родне груде се носила у амајлији као одбрана од сваког зла, а руски сељаци су бацали грумен родне земље на место на коме желе да се настане, и, крочивши на њега, казивали: (рус.) *Я по свойей земле хожу* (Ђаповић 1998: 82; Белова et al. 1999: 319).

---

[5] Забележени су обичаји стављања прстена (сребрног женског) и свадбених украса пре почетка орања и сејања (Нишава, Лужница, Печењевац, Скопска котлина) (Ђаповић 1995: 183).

[6] У једној додолској песми описује се како прстен с неба пада коловођи, главном мушкарцу поворке, који од неба моли кишу (ВЛир, 188; Loma 1995: 40; Ђаповић 1995: 138).

Приближавање смрти, посебно код тешких болесника, описује се следећом фразеологијом: (рус.) *землёй пахнет*, *земляное дитя* (за дете за које се верује да неће дуго поживети), (буг.) *мирише на пръст*, (кашуб.) *ta zemа ji e na mе* ‘земља иде на мене’, тј. смрт је близу (Белова et al. 1999: 315). С тим у вези су и клетве у којима се жели нечија смрт: (укр.) *Земля бы ти побила*, (буг.) *Тая земя у очите му отива*, (пољ.) *Żebyś się w ziemię zapadł* (Белова et al. 1999: 318), (сх.) *Просјела се црна земља под тобом*, *Земља те прогутала* (RJAZU s. v. *zemlja*, 769). Смрт се доживљава као састанак с *црном земљом*, што потврђују бројне клетве, нпр. (сх.) *Црна га земља загрлила* (клетва преварене девојке; RJAZU s. v. *zemlja*, 769), те тужбалице и фолклорне формуле, о чему ће више бити речи у наредним одељцима.

Ходочасници, богомољци, исељеници, војници који су напуштали родни крај носили би са собом грумен родне земље, како би у случају смрти она била сипана у очи покојника или на његов гроб (Белова et al. 1999: 319; Ђаповић 2009: 74). Забележено је да је при подизању костурнице Забрњак погинулима у Кумановској бици у Македонији доношена земља из свих крајева Србије из којих су пали борци (Ђаповић 1998: 82). У Србији је раширен обичај да се постави крајпуташ (кенотаф) на родној земљи онима који су умрли „у туђини”, с уверењем да ће се душа умрлог ту смирити. О томе сведочи и један споменички натпис из средњег века: „Се легох у туђој земљи, а белег ми лежи на баштини” (Ђаповић 2009: 74). У басмама се, пак, све болести, зла, несреће шаљу у *пусту*, *далеку*, *црну*, *девету*, *немачку* земљу (Белова et al. 2001: 199).

Земља је судија на „оном свету”, која може, али не мора да опрости грехе, те да прими покојника у своје крило и дозволи му да се врати праху из кога је настао (Ђаповић 2009: 74–75). У ранијим словенским изворима, те у народним легендама и фолклору, забележена су исповедања земљи и тражење опроста, нпр. код руских јеретика – стригољника из 14. века и староверaца све до 19. века (Белова et al. 1999: 318). У српској традицији мотив исповедања земљи има приповетка „У цара Тројана козје уши” (ВПрип, 39). Руски сељаци су тешке болеснике и самртнике износили у поље да траже опрост од земље. Самртника би поставили на колена, при чему се он клањао на све четири стране и говорио: (рус.) *Мать – сыра земля*, *прости меня и прими*! Исто се поступало и у случају обољевања стоке (Белова et al. 1999: 318, 321).

Грешнике земља, пак, кажњава тако што их не прима или их притиска својом тежином. Бројна су предања о великим грешницима и „нечистим” покојницима којима земља „измеће” кости.

На њима су засноване фолклорне заклетве и клетве: (белорус.) *Не примет тебя ни земля, ни вода*, (буг.) *И земя го не прибира* (Белова et al. 1999: 317), (срп.) *Да Бог да се оковал на земљу, земља да те не прибира*! *Земљата те исврљила из гроб*! *Да ти земља кошчине исврљи*! (Златковић 1989: 193, 37, 29), (срп.) *Земља ти кости не примила*; *Земља му кости истурила*; *Не дала му земља у се*! (Ђаповић 2009: 25, 75), (срп.) *Тако ми земља кости не изметала по девет пута на ноћ, а по девет пута на дан*! (срп.) *Земља те прогонила, а море те избацивало* (ВПос, 5246, 1459), (сх.) *Црна му земља кости изметала* (RJAZU, s. v. *zemlja*, 769*)*. Сходно томе, верује се да ће грешник лакше умрети ако лежи на земљи или му је на груди стављена земља; исто тако, сахрана самоубица, кривоклетника, проклетих, врачара и других „нечистих" покојника у оквиру гробља доводи до природне неравнотеже и изазива сушу, град, невреме и мразеве (Белова et al. 1999: 317, 320). Веровање да ништа на свету не може бити тако тешко као земља присутно је и у данашњим погребним обредима, када учесници сахране пре закопавања бацају грумен земље на сандук, изговарајући: (срп.) *Нека му / јој је лака* (*црна*) *земља*!; ова вербална формула је функционални еквивалент израза *Покој му / јој души*, *Почивај у миру*, *Бог да му / јој душу прости* и слично. У савременим поредбеним фразеологизмима сачуване су такође представе о великој снази и тежини земље, уп. (срп.) *Јак као* (*црна*) *земља*, *Тежак као* (*црна*) *земља*.

Представе о загробном животу под земљом очитују се у обичајима о Бадњој вечери и Божићу, празницима који произилазе из култа предака, када се трпеза поставља на земљу, како би се остварио непосредни контакт с мртвима (уп. Ђаповић 1995: 154–155). Замишљање подземног загробног живота такође се огледа у тужбалицама (Вукановић 1972) и другим фолклорним жанровима. Сва наведена предања и веровања потврђена су и у етимолошким истраживањима.

3. *Црна земља*: етимологија

Праиндоевропска старина како именице *земља*, споја (*матер / мајка*) *црна земља*, тако и њеног култа у божанском пару с *небом* недвосмислено је утврђена. Речи за небо и земљу, како наводи Александар Лома (1995: 32), спадају у основни лексички фонд прајезика у појмовном кругу општих космолошко-митолошких представа, а

у систему основних семиотичких опозиција отеловљују супротстављање ‘мушког’ и ‘женског’ начела. У неанатолијским индоевропским језицима лексема која означава земљу је редовно женског рода, и, по бројној евиденцији судећи, означавала је живо биће које је третирано као активно божанство.[7] *Земља* води порекло од праиндоевропског корена **dʰéĝʰom-* / **dʰĝʰm-* (Skok s. v. *zèmlja*, 649–650; West 2007: 173–174; Beekes 1997 s. v. *earth*, 174; Derksen 2008 s. v. **zemļà*, 542). У неким језицима именована је као директна изведеница од корена **dʰéĝʰom-* / **dʰĝʰm-*, док су у другим језицима на основу додати лични суфикси, а понекад се користи нека друга апелација (Loma 1995: 31–43; West 2007: 174; Лома 2008). Будући да се у неанатолијским индоевропским језицима налазе само форме с нултим степеном корена у првом слогу (**dʰĝʰ-*), често долази до метатезе и/или симплификације, па се тако разликују форме (West 2007: 173–174):

> а) без метатезе: тох А. *tkaṃ* тох В. *keṃ*; авест. *zå* (лок. *zemi*, ген. *zəmō*); грч. *γαῖα*, *χαμαί* ‘на земљи’; фриг. *zem-elo-* ‘земаљски, људски’; стслов. *земля*; праслов. **zem-jā*; стпрус. *same*, *semmē*; лит. *žẽmė*; лат. *hum-us*; алб. *dhe*.
>
> б) с метатезом: вед. *kṣám*; грч. *χθών*; стир. *dú* (ген. *don*).

Божански пар Небо и Земља потврђен је у митологији индоевропских народа, а у хетитском и санскриту их називају још и „родитељима богова” (Dexter 1997 s. v. *Earth Goddess*; West 2007: 181). У Ригведи *kṣám* се користи за физичку земљу, док се богиња Земља зове *Pṛthivī* ‘широка’, а сложеница *dyāvākšāmā* ‘небо и земља’ означава персонификацију божанског пара, коме су индијски ратари, поред осталог, жртвовали прво пролећно орање (Loma 1995: 31–43; West 2007: 174). Мада се у у старогрчким епским формулама Зевс назива „оцем богова и људи”, а Гаја / Геја[8] слави као „мајка богова” и „све-мајка”, они нису пар као у ведској митологији. У старогрчком *Ζεύς* од пие. **di̯ēus* изгубио је апелативно значење ‘небо’ и сачувао се као име врховног бога Зевса, док је *χθών* пореклом од пие. **dhǵōm-* функцију теонима уступила етимолошки нејасној речи *Гаја* (стгрч. *Γαῖα, Γῆ*), што је утицало на губљење архаичног формулаичног склопа ‘небо и земља’ (Loma 1995: 33). Гајин супружник је постао Уран, нова персонификација Оца Неба, и они су били родитељи првој ге-

---

[7] Изузетак је хетитски, у којем је средњег, али то се објашњава асимилацијом према класи именица средњег рода са *n*-основом (West 2007: 174).

[8] У српском језику је уобичајен теоним Геја, али се користи и Гаја, као посрбљени и старији лик теонима, који верније одговара оригиналном имену (Loma 1995).

нерацији титана, титанки, киклопа, џинова и преци грчких богова. Изгубивши улогу Гајиног мужа, Зевс је постао супружник богиња Деметре и Семеле – манифестација праиндоевропске Мајке Земље које су Грци усвојили од околних народа. Као један од најважнијих култова Старе Грчке, Деметра (стгрч. *Δᾱμάτηρ*) се слави као богиња плодности и жита, а повезује се с подземним светом, женским принципом, рађањем и браком. Теоним може бити позајмљеница од илирског *Deipaturos* или *Dā-*, који можда воде порекло од пие. **D*^{h}*ĝ*^{h}*(e)m-* (West 2007: 176). Опет, Семела (стгрч. *Σεμέλη*) вероватно представља трачко име Богиње Земље; трачки изговор би могао бити *Zemelā* (Skok s. v. *zèmlja*, 650; West 2007: 175). Деца из брака са Зевсом, Деметрина кћерка Персефона и Семелин син Дионис, повезани су такође с култовима плодности, подземног света и вегетације (West 2007: 181; Dexter 1997 s. v. *Earth Goddess*, 174; Срејовић, Цермановић 1979 s. v. *Семела*, 378–379). Лома препознаје култ небеског пара и у теониму и обредима везаним за Зевса Хтонија (стгрч. *Ζεὺς χθόνιος*), на први поглед парадоксалног у томе што 'Небо' носи епитет 'Земљино'. Међутим, на основу старогрчких молитви јасно је да се он тако ословљавао у пару с Гајом или Деметром, онда када је био у својству оплодитеља земаљских поља, што се опет доводи у везу с браком Неба и Земље (Loma 1995: 33). Полазећи од раније уочене везе између фитонима (лат.) Verbascum, и то дачког *διέσεμα* и словенских назива исте биљке *дивизма*, *дивизна*, *дивина*, Лома у њима налази рефлекс овог праиндоверопског формулаичног склопа, који је до словенских језика могао доспети у римско доба, преко латинског, највероватније као *diezema*, према коме настаје прасловенско **divizьma*; ова сложеница се може тумачити као двочлана: (дач.) *diezema* односно (прасл.) **dьvi-zьma* 'небо-и-земља' (Исто: 34–43). Цветајући почетком лета, ова биљка је име могла добити према теониму / хеортониму који се користио за обред свете свадбе Неба и Земље, „који је, судећи по празницима за које се везао у хришћанској интерпретацији (Духови, Ивањдан) падао почетком лета, када је, уосталом, и најважније да се обезбеди плодоносна киша земаљским усевима и да се они заштите од града" (Исто: 41–42).

Земља је у индоевропским културама, као што се из претходних примера очитује, слављена као мајка: у хетитском налазимо дух Мајке Земље (*annas Daganzipas*) заједно с Богом небеске олује (*nebisas* ^{d}U-*as*); ведска *Pṛthivī* 'широка' има епитет *мајка*, посебно када се помиње заједно с оцем *Dyaus*; грчки песници је зову *Гаја* „мајком свих", „мајком богова", „све-мајком" (*παμμήτωρ*, *παμμήτειρα*), или једноставно „мајком" (West 2007: 175–176). Зевсове супруге Деметра и Се-

мела описују се такође као мајке. Римљани су поштовали аграрну богињу *Tellūs*, а од 2. века п. н. е. срећу се референце на *Terra Mater*, која означава исто што и *Tellūs* (Исто: 175). Богиња Земља је у старогрчком препознатљива и под именом *Plataia*, епонимом нимфе из Платеје у Беотији и супружнице Зевса, јер и овај апелатив, као и ведска паралела *Pṛthivī*, има значење 'широка' (Исто: 175–174).[9] Постоје и келтске паралеле: галско божанско име *Litavi-* можда је још један пример пие. **pl̥th₂wī* 'широка' (Исто: 178).

У германским језицима срећу се изрази стенг. *folde*, *fīra mōdor* 'земља, мајка људи', *Erce*, *Eorþan mōdor* 'Земља, мајка земље' (Dexter 1997 s. v. *Earth Goddess*, 174). Најјаснији траг култа Мајке Земље појављује се у старом англосаксонском ритуалу који се изводи на неплодној ораници, при чему се изговарају молитве за плодност, у којима се обраћају земљи са „Ерце, Ерце, Мајко Земљо (*Eorþan*)" и Небу, при чему је Ерце означена и као Земљина мајка и као Мајка Земља; сам теоним може значити 'сјајна' или 'чиста' (West 2007: 178). *Folde* одговара старонордијском *fǫld* и изводи се од пие. **pl̥th₂wī* 'широка'. Кадмон, најстарији енглески познати песник из 7. века н. е., у чувеној химни хвали Бога који је створио небо као кров за децу људи односно децу Земље (*ælda barnum* и варијанта *eorðan bearnum*) (Исто: 177). У прологу *Прозној еди* – књижевном делу на старонордијском написаном на Исланду почетком 13. века – Снори Стурлусон, исландски научник и историчар коме се приписује ово дело, пише да су, на основу одлика земље, људи сматрали да је она жива, изузетно стара и природно моћна; она храни сав живи свет, а умрле узима себи, те људи изводе своје порекло од ње (Исто: 177).

Литванска богиња *Žemýna – Zeme Motina* 'земља мајка', *Zemyna Motina* 'Жемина мајка' (Лауринкене 2009) – слави се као мајка, богиња цветања и она која прима молитве и жртве. У летонском се среће израз *Zemes māte* 'Земљина мајка', чија главна улога је регулисање плодности поља и владање мртвима (West 2007: 178). И у овим примерима препознаје се старо индоевропско име проширено суфиксом. Према летонској народној песми „Од мајке исте деца смо / али срећа иста није за све" (превод с енглеског М. М.).[10] Словенске

---

[9] Лома указује на то да се етимологија синтагме *пло̄сна земља* у већ поменутој загонетки *Висок та̄та*, *пло̄сна мама*, *буковит зе̄т*, *маните̄ девојка* (уп. горе 2. 2) могао протумачити и као рефлекс праиндоевропске формуле **pl̥tə₂ǫ́iə mātēr dʰǵʰōm* односно прасловенске **plotvi- mater- zem-* 'широка мајка земља', под условом да *пло̄сна* води порекло од пслов. придева **plotъ* (Loma 1995: 40).

[10] Уп. (лет.) *vienas mātes mēs bērniņi* / *ne visiem viena laime* (West 2007: 178).

паралеле, већ наведене, биле би рус. *Мать – сыра земля* и срп. *Матер / Мајка Земља*.

Праиндоевропски корен **dʰégʰom-* / **dʰĝʰm-* доводи се у везу с гот. *guma* = лат. *homo* 'човек'; стлит. *žmuõ* 'муж', *žmonà* 'жена', *žmónės* 'људи'; лит. *žmuõ* 'особа'; стпрус. *smūni(n)*; фриг. *ζεμελω* (*zem-elo-*) 'земаљски, људски'; стир. *duine* 'особа'; велш. *dyn* 'особа' (Skok s. v. *zèmlja*, 650; Beekes 1997 s. v. *earth*, 174). Ове деривације се објашњавају помињаним веровањима да је човек настао од земље. У јерменском фолклору земља је елемент од кога је човек настао, а натрприродна бића која оличавају старе богове – Девови (јер. *Dev* или *Dew*),[11] често реферишу на човека као „од земље рођеног" (West 2007: 176).

Сахрањивање у земљи је била уобичајена пракса у четвртом миленијуму п. н. е., што је уједно и последња фаза када можемо говорити о праиндоевропском. Преминули су се враћали Мајци Земљи, која је тако имала везу с мртвима, као и са живима и растињем. У чувеној погребној химни Ригведе поручује се мртвоме да „склизне у Мајку Земљу све-пружајућу Широку, пријатељски", а од земље се тражи да га као мајка свога сина обмота плаштом својим (West 2007: 180). У грчким епитафима почев од 4. века п. н. е., каже се да земља прикрива тело мртвог или да га прима с љубављу у своје скуте (стгрч. *κόλποι*). Поменуто је већ да летонска *Zemes māte*, пруска *Zemynele* и словенска Мајка Земља владају светом мртвих (Исто).

Означавајући примарно божанство, теоним **dʰégʰōm* је вероватно рано био потиснут из употребе као табуисан, па се раширила апелација употребом епитета–придева, уп. већ поменуте 'широка', стгрч. *εὐρεῖα χθών*, вед. *Pṛthivī*, стгрч. *Plataia*, стнорд. *fǫld*, стенг. *folde*, и можда галско *Litavi-* (Лома 1995: 32–33; West 2007: 178). Један од уобичајених епитета је 'тамна' и 'црна'. У хетитској књижевности *dankui degan*, 'тамна земља' је честа формула, коришћена посебно за подземни свет, али и за земљину површину, која се у најстаријим поменима појављује као ознака подземне унутрашњости земље у којој живе „стари богови" (Oettinger 1989/1990: 85). У хомерским еповима срећемо формулу *γαῖα μέλαινα* 'црна земља', а забележена је и староирска формула *domun donn* 'смеђа земља' (West 2007: 179). У истраживању праиндоевропских формула, и то поређењем хомер-

[11] Јерменски *Dev* или *Dew* је иранизам. У Авести су *daēvē* стара индоиранска божанства деградирана Заратуштрином реформом у демоне. Етимолошко значење је 'небески', изведеница од *Dieus* 'небо', иста реч као староиндијска *deva-*, лат. *deus*, лит. *dievas* (Лома 2008; Williams 2020). Захваљујем академику Александру Ломи на овој напомени.

ске и јужнословенске епике, утврђено је да нема „вредних подударности осим [...] [хом.] *γαῖα μέλαινα* : [сх.] *црна земља*" (Schmitt 1968: 311, нав. према Лома 2002: 22).[12] Утврђена је и прасловенска старина епске формуле **čr̥nā(jā) zemjā*, према примерима (рус.) *чрна земля*, (буг.) *черната земя*, (срп.) *црна земља* (West 2007: 179). Лома, међутим, упозорава да на праиндоевропској равни постоји етимолошко подударање између хетитског и словенског апелатива *земља*, док атрибут *црн* има различито етмиолошко порекло у старогрчком, хетитском и словенским језицима, при чему прасл. *čьrnъ* „има најбоље заједамчено праиндоевропско порекло" (Лома 2008: 247).[13] Ипак, рефлекс развијене праиндоевропске формуле **mātēr kr̥snā dhǵhōm* може се препознати у словенској епској формули *мать* / *матушка сырая земля* руских билина, *маӣи црна земља* косовске песме дугог стиха, *майка черна земя* македонске песме из зборника браће Миладиновци (Лома 2008: 247), при чему бугарштица верније чува изворни лексички садржај од хомерске формуле (Лома 2002: 22). У следећем одељку разматрам употребу *земље* и споја *црна земља* у десетерачкој епици.

4. *Црна земља* у десетерачкој епици

Праиндоевропска и прасловенска старина епског десетерца била је предмет проучавања бројних лингвиста и фолклориста (нпр. Гаспаров 1989; Иванов, Топоров 1963; Jakobson 1982; Лома 2002). Формулаични карактер поетског језика обредног и јуначког песништва доринео је очувању језичких фрагмената и лексемских спојева који су подударни у архаичним традицијама индоевропских народа, као нпр. Веде, хомерски спевови, Махабхарата, Еп о Гилгамешу, нордијске саге, јужнословенска епика и слично – а који се сматрају наслеђем прајезика. Лома, тако, закључује:

> Идентификацијом тих формула као минималних уломака континуираног текста реконструише се израз сакралне и епске поезије Праиндоевропљана, тзв. индоевропски песнички језик. (Лома 2002: 21)

---

[12] Овај суд подлеже ревизији, јер постоје докази и за друге подударности (Лома 2001: 155).

[13] По истом принципу се, како наводи Александар Лома, могу поредити рефлекси: (срп.) *црна крв*(*ца*) и грчко хомерско *mélan haîma* (Лома 2001).

Будући да израстају из сложеног семиотичког система традиције и да у себи сублимирају основне митопоетске представе и окамењују говорне фразе, епске формуле се сматрају „врхом леденог брега", при чему је оно што се налази „под водом" најзначајније не само за разумевање порекла формуле него и основне кодне информације коју она уграђује у текст (Мальцев 1989: 68). Посвећена истраживању поетике десетерачке формуле у већини свог опуса, Мирјана Детелић је предложила разликовање „формула које долазе из језика (и нужно трпе промене прилагођавајући се метричко-синтаксичком обрасцу епског десетерца) од правих епских формула као важног елемента технике, стила и композиције у традицији епског певања" (Детелић 1996: 8). Праве епске формуле повезују различите жанрове и слојеве епске традиције и традиције уопште, имају високу семантичку густину и носе културну информацију првог реда која се преноси посредно (Мальцев 1989; Детелић 1996: 104–106; Delić 2015: 18). Тако се формула јавља као „стратешко песничко средство којим се премошћује хијерархијски јаз међу равнима епике и традиције" (Детелић 1996: 16).

Иако је особина природног језика такође склоност ка клишетизацији и формулаичности, песнички језик као другостепени систем, „језик о језику" разликује се у томе што има „*апсолутне границе* (почетак и крај који се не могу мењати а да се истовремено не добије нов књижевни текст), за разлику од разливених и спонтаних граничника природног говора" (Детелић 1996: 10; курзив у оригиналу). Даље, Детелић истиче „све конструктивне границе у епској песми обележене су (истакнуте као значајне) епским формулама" (Исто: 10), те прави разлику између спољашњих и унутрашњих формула. Спољашње формуле маркирају почетак и крај песме, уводе слушаоце „из шума говорне ситуације" у поетски чин, носиоци су кључне кодне жанровске информације и имају највеће семантичко оптерећење (Детелић 1996: 11). Управо стога, оне су највише подложне окамењивању, односно клишетизацији (Исто: 12).

Унутрашње или медијалне формуле сигнализују „да се један структурни сегмент у склопу песме завршава док други почиње" (Детелић 1996: 10). Повезујући сегменте текста, унутрашње формуле су „семантички двоструко зависне од свог непосредног окружења" и стога имају два слободна краја, један ка претходном а други ка наступајућем делу песме. Управо зато су унутрашње формуле више од спољашњих подложне варијабилности, јер „отвореност на оба краја условљава лексичку и синтаксичку флексибилност, па се једна иста формула – под непосредним дејством контекста – јавља у више

облика" (Исто: 12), што ће се јасно видети на примеру епских формула са *земљом*. И спољашње и унутрашње формуле Мирјана Детелић види као „пребациваче" (енг. *shifter*) који слушаоцима шаљу истовремено кодну, жанровску и семантичку информацију. „Иста тенденција опажа се и кад су у питању границе мањих целина", наводи даље ауторка, па стога говоримо о сталним спојевима, епским топосима или микротемама (Исто: 11). Најстарији семантички слојеви епских формула, без обзира или упркос нужној деградацији и тривијализацији у поетском језику, чувају фрагменте наслеђеног прајезика (Исто). Три основна чиниоца намећу се као битна за разумевање епске формуле и њене употребе: место, служба и функција (Исто: 13).

Култ Мајке Земље заузима најархаичнији слој епског памћења, исказан како директним референцама и правим епским формулама, тако и изразима и фразеологизмима које поетски језик преузима из природног језика и прилагођава их метричко-синтаксичком обрасцу десетерца. Истраживање сам радила на основу електронске базе података коју су креирали Мирјана Детелић и Бранислав Томић (ЕНП; о бази в. Mandić, Vukmanović 2020). База је „састављена [...] из класичних штампаних десетерачких збирки објављених од половине XIX до краја прве деценије XX века на српскохрватском говорном подручју", односно на простору данашње Босне и Херцеговине, Србије, Хрватске и Црне Горе. У базу је укључено 8 збирки с 21 томом и укупно 1.254 песме (ЕНП).

Именица *земља* / *земљица* јавља се у корпусу преко две хиљаде и четиристо пута, у два основна значења: примарном као 'тло', и секундарном, геосоцијалном значењу, заснованом на метонимијском преносу, у значењу 'област'. Епитет *црна* јавља се у сталном споју са *земља* (преко 160 примера). Поред тога, *црни* се користи и у сталном споју с деловима тела (*очи* / *брци* / *прчин* / *главња*), с крвљу (*крвца* / *џигерице* / *утробица*), и у метафоричном споју *црни образ* и *оцрнити образ* (што стоји у супротности са метафоричким сталним спојем *осветлати образ*, *об*(*ој*)*елити образ*; в. Detelić, Ilić [Mandić] 2006), затим уз одређене животиње (*јагње* / *тица* / *гавран* / *кукавица* / *змај*), етнике (*Бугарин* / *Арапин*), социјалне улоге, вероватно према боји одеће (*калуђер* / *удовица*), уз доба дана и метеоролошке појаве (*ноћца* / *облак* / *магла*) и уз именице *вино*, *гора*, *ђаво* (ЕНП). Епитет *чарна* се као стални користи уз *земљица* (11 примера), док је уз *земљу* знатно ређи (2 примера). Као стални, *чарна* се користи уз *гора* / *горица*, *очи* / *оке*; бележим два примера у истој песми у којој се јавља уз *гавранови*.

У анализи употребе именице *земља* и споја (*црна*) *земља* у десетерачкој епици трудила сам се да идентификујем све формуле, изразе и фразеологизме који се у бази ЕНП јављају. Овом приликом, задржавам се на основној класификацији, без улажења у детаљно разматрање учесталости и поетске улоге коју ове формуле имају у епици.

4. 1. Епско памћење култа (*црне*) *земље* и *неба*

Епика памти словенски обред поклањања земљи и целивања земље, који упућује на култ Мајке Земље као врховног божанства. Директне референце налазе се у изразима *А црној се земљи ῑоклањају* / *До црне се земље саῑињаше* и *љубе земљу црну* / *љубе у земљицу црну*, а срећу се у варијантама песме „Свеци благо деле":

> Сви се бјеху к Богу обрнули, / По три пута љубе земљу црну. (Вук II, 2; МХ I, 5)[14]

Целивање земље и апострофирање с *црна земљо*, *мајко моја* присутно је у песми „новијих времена" – „Бојеви Црногораца и Херцеговаца с Турцима године 1862" (Вук IX, 32) – и вероватно је у епику доспело преко говорне фразеологије. У хришћанским стиховима који пародијски реферишу на муслимански обичај клањања, препознаје се метатекстуална референца на обред целивања земље (МХ III, 1).

Заклетвени фразеологизми такође указују на поштовање Мајке Земље и Оца Неба као божанстава и то у говорним паралелизмима *кумим небо* [...] *кумим земљу* или у изразу *кумим* [...] *од неба од земље* (Вук II, 94; Вук VI, 70; Вук VI, 76). Забележила сам једну употребу заклетвеног израза *закле му се и небом и земљом* (САНУ II, 22). *Земља* се јавља у пару с *небом* и у формулативном склопу *ни на небу ни на земљи* који се везује за изузетно архаични сиже виле која гради град од јуначких костију (Лома 2002; Detelić, Ilić [Mandić] 2006). У епском корпусу налазим два таква примера, док је у лирици

[14] Сви примери у тексту се наводе према бази ЕНП. Уколико је учесталост формуле или израза мала, један до три примера, онда се наводе референце за све примере; уколико је учесталост велика, онда се наводи до пет референци. Библиографски подаци о збиркама на којима се заснива ЕНП наведени су на крају рада у Appendix-у.

он знатно чешћи (Пешикан Љуштановић 2007: 47, 195; Питулић 2012: 197–218).

Праве епске формуле које носе траг култа земље резервисане су за исказивање личног страхопоштовања: љубљења тла и поклањања пред неким. Формуле љубљења тла испред ногу неке особе означавају највеће лично поштовање, а у многим случајевима и покорност. Према типу унутрашње, структуиране су као спој предлога *пред* + име / заменица (инструментал) + формулативна клауза *црну земљу љуби*:

> Тер он иде к цару у Цариград, / Он пред царом црну земљу љуби. (Вук II, 88; КХ I, 25; МХ II, 10; МХ III, 1; МХ III, 4)

Као средство за исказивање личног поштовања најучесталија је унутрашња формула *Поклони се* / *пок̄лања се до земљице црне*, која често иде у низу изофункционалних и синонмних формула (*скида кап̄у*, *љуби скут̄* / *руку* / *кољено*, назива Бога):

> Поклања се бане до земљице, / Љуби цару руку и кољено. (Вук II, 31); Капу скида, Божју помоћ даје, / Поклања се до земљице црне. (Вук II, 94; Вук II, 31; МХ IX, 14; САНУ II, 52; СМ, 150)

4. 2. Уводне формуле

У уводним формулама *земља* се користи у оба значења, као ‘тло’ и ‘област’, и то у посебним уводним формулама, према класификацији Мирјане Детелић (1996: 44), јер им је један крај отворен и флексибилан и могу се повезивати с текстом који следи на различите, варијантне начине. Први пример јесте једна од најпознатијих уводних формула, која се реализује у оквиру словенске антитезе, а Детелић га сврстава у словенску антитезу – Тип 10 (Исто: 151). Разликују се два подтипа – с инвокацијом (*Мили Боже*) и без ње:

> Мили Боже! чуда великога! / Или грми, ил’ се земља тресе! / Ил’ удара море у брегове? / Нити грми, нит’ се земља тресе, / Нит’ удара море у брегове, / Већ дијеле благо светитељи. (Вук II, 1; Вук III, 51; МХ I, 5; МХ IX, 28; САНУ III, 22)
>
> Или грми, ил’ се земља тресе? / Нити грми, нит’ се земља тресе, / Већ пуцају на граду топови, / На тврдоме граду Варадину: / Шенлук чини Вуча џенерале. (Вук II, 42; Вук III, 76; КХ I, 20; КХ II, 41; КХ III, 7)

Ради се о звучној слици након које најчешће следи, као и у горе наведеном примеру, полустих „Шенлук чини...", којим се даље уводи јунак о коме се пева. Поред тога, она може бити увод за варијанте песме „Свеци благо дијеле", сватове и женидбу, сукоб војски, вилинско коло (Детелић 1996: 52). Мирјана Детелић (Исто) сматра да број од 15 уводних формула са стихом *Или ӣрми ил се земља ӣресе*, од укупно 50 са словенском антитезом, није безначајан. Имајући у виду повлашћено место уводне формуле, архаичну структуру словенске антитезе и учесталост овог типа унутар ње, помињање основних природних елемената, те индоевропске и словенске паралеле, постоје индиције да се ова формула генерише на основу митске слике прапочетка, што остаје као задатак за будуће анализе (о другим примерима уводних формула које носе семантику прапочетка уп. Delić 2015: 32–33).

Пад *неба* / *месеца* / *сунца* или *мрака* / *акшама* / *ноћце на земљу* такође може имати разне улоге у епском стиху. Као апокалиптична слика „последњих дана" јавља се у уводним формулама, и то у оквиру Типа 9 (Детелић 1996: 151) *Санак снила...* и у оквиру Типа 10 – словенска антитеза:

> уводна формула злослутног сна: Санак снила Иванова мајка, / Ђе је Сење тама попанула, / Ђе се ведро небо проломило, / Сјајан мјесец пао на земљицу. (Вук III, 31)
>
> уводна формула словенска антитеза: Ал' је небо на земљу пануло, / Те пуштило муње и громове, / И заждило куле и чардаке, / И шјетовне српске манастире; / Ал' се ведро небо проломило [...] Ал' усташе сви бутум курјаци. (Вук IX, 8)

Иста формула се јавља и као унутрашња у служби злослутног сна и поређења снаге неке војске са огромном природном силом; и, напослетку, као временска одредба доласка вечери (*мрак, акшам, ноћца*), што је по пореклу говорни фразеологизам:

> Мало заспах, сан видијех страшан, / О страха сам на ноге скочила, / Ђе се ведро небо проломило / А цетињско поље пропануло, / Усред подна и бијела дана, / Сјајно сунце на земљу пануло. (Вук IX, 22)
>
> Да би небо на земљу пануло, / Сватска би га сила уздржала / На главама и на барјацима, / И на својим бојним копљевима. (МН I, 65; Вук VI, 49; МХ VIII, 20)
>
> Туде њима мрак на земљу паде, / Туде они конак учинише. (ЕХ 1; ЕХ 2; ЕХ 9; САНУ II, 22; САНУ III, 42)

У то акшам пао на земљицу. (КХ I, 19; КХ I, 2; КХ II, 48; КХ II, 71; КХ III, 6)

Тамна ноћца на земљу панула. (КХ II, 47; КХ III, 2; КХ III, 4)

Уводна формула Типа 2 *Књиīу īише* (Детелић 1996: 140) релевантна је такође за ову анализу. Она је врло варијабилна и флексибилна и може имати једноставну или развијену структуру с формама питања и одговора, а *земља* у овом случају значи ‘област’:

Ситне књиге земљу пријеђоше, / Пријеђоше земљу и градове, / Докле књиге к дивану дођоше / Мујезиту цару Турачкоме. (Вук III, 15)

Често књиге земљу прехођаху / Ни ко знаде, куда, ни откуд су. / Књиге иду од Призрена града, / Од Српскога силна цар-Стевана, / На Пожегу бану Милутину, / ’Вако царе бану говораше. (Вук II, 31; Вук IV, 36)

Уводну формулу Типа 5 *Кад се жени* + властито име обично прати формула с месном одредбом *надалеко* (*заīроси ђевојку*) (Детелић 1996: 149). Међутим, у песми „Женидба Милића барјактара” (Вук III, 78) ова уводна формула је праћена месном одредбом (*Он обиђе*) *земљу и īрадове* / *Од исīока īаке до заīада* / *īрема себи не нађе ђевојке*. Спој *земљу и īрадове* у значењу огромног пространства, уводи тему греха гордости главног јунака, чиме се наговештава неуобичајен и трагичан исход.

4. 3. Формуле (не)јуначког понашања

Црна земља је изузетно продуктивна у формули *И у црну земљу īоīледао* и варијантама којима се исказује кукавичко понашање епских јунака. То је унутрашња формула која се најчешће јавља у низу који почиње инвокацијом јуначког чина и то питањем: *Није л’ мајка родила јунака* / *ускока* или здравицом *Ни у моје, ни у ваше здравље,* / *Већ у здравље оноīа јунака,* / *Који би се овде находио*. Након тога, следе стихови у којима се наводи епски изазов, а одговор се даје у облику искључног односа: *сви јунаци ником īоникнуше* / *муком замукнуше и у црну земљу īоīледаше*, *само* (један) јунак не гледа доле и храбро прихвата изазов, чиме се наглашава поређење по супротности. Гледање у *црну земљу* у тренутку када се тражи усправан поглед и одговор на јуначки изазов, може се тумачити и у митском кључу као тражење заштите од *мајке земље* у тренутку када ауторитет који

је хијерерахијски надређен, и према томе симболичка супституција оца, позива на (немогућу) жртву и херојско дело. Сам чин нејуначког одговора на изазов такође се разрађује низом изофункционалних формула које га смештају у неепски свет женског начела (*ко у цуре дојке*):

> Сва дружина ником поникнула / И у црну земљу погледала, / Како ресте дителина трава / На огојке ко у цуре дојке. / Сам' не хтиде Ивановић Мате. (МХ VIII, 18; Вук II, 44; Вук VIII, 8; МХ VIII, 23; МХ IX, 29)
>
> Сви јунаци муком замукоше / И у црну земљу погледаше, / Не погледа Милош од Поцерја. (МХ I, 58; САНУ IV, 27)

Слично, формула обарања погледа ка (*црној*) *земљи* користи се за исказивање стида, иначе амбивалентног осећања у епици, које се ретко везује за епске јунаке. У „Сестри Леке Капетана" (Вук II, 40) стид и обарање погледа ка земљи оправдани су великим чудом лепоте Роксанде девојке; сличан ефекат изазива појава девојке у „Женидби Милића барјактара" (Вук III, 78). У односу на жене, стид се сматра нормативним понашањем. Међутим, уколико девојка не обори поглед пред непознатим јунаком и тако наруши нормативни образац, онда та њена реакција служи као покретач главног заплета и завршава се отмицом и јуначком женидбом пркосне девојке:

> Пита Марко воде са коњица. / Све дивојке земљи погледаше, / Али не ће млада Ајкунија. (МХ II, 15; Вук II, 82; МХ II, 15)

4. 4. Формуле покрета

Земља се користи у унутрашњој формули *Па он скочи од земље на ноīе* и варијантама, које означавају покрет и везивање радњи, а изофункционална је формулама *Па он скочи на ноīе лаīане* / *Па он ђиīи на ноīе јуначке* и варијантама:

> Скочи Јован од земље на ноге, / Те је мајку своју послушао. (Вук II, 8; Вук II, 34; КХ I, 12; КХ II, 12; МН IX, 28)

Формулативна клауза *земљи īаде* / (*црној*) *земљи клече* користи се у оквиру формулаичног низа који упућује на сукцесивне радње, при чему је тежиште на окидању пушке и пуцању, као нпр. у *Земљи īаде*, *шарци ватру даде* и варијантама. Чест је спој с претходном формулативном клаузом *То изрече*:

То изрече од Тупана Панто, / Земљи паде, пушци огањ даде. (Вук IV, 1; Вук III, 27; КХ II, 72; САНУ III, 77)
То изрече, црној земљи клече. / Својој јунак шарци ватру даде. (Вук IV, 43; Вук III, 61; Вук VI, 65; Вук VII, 54)

4. 5. *Земља* као средство за исказивање мере

Земља се користи за исказивање мере дужине и даљине, самеравањем до земље. Примери из епике нису праве формуле, него потичу из говорног језика:

Што Момчилу било до кољена, / Вукашину по земљи се вуче. (Вук II 25)

Коса му је до земљице црне. (Вук II, 67); Косе су му до земљице црне. (МХ II, 14)

Колико је небо од земљице, / Толико је и мој род од мене. (Вук II, 97)

Већ помињани склоп *од неба до земље* служи и као ознака свеобухватности, овога пута у унутрашњим формулама *Паде тама / магла од неба до земље*. У развијеним формулативним низовима он се, по правилу, користи у оквиру звучне и сликовне метонимије задевања великог боја, при чему *магла* / *тама* потиче од пушчаног *праха и олова* и од *паре коњске и јуначке*:

Ту се тешко исјекоше војске, / Паде тама од неба до земље, / Нит' се види небо ни земљица / Од пустога праха пушчанога, / И од паре коњске и јуначке. (Вук III, 36; Вук IX, 12; Вук VIII, 11; Вук VII, 19; МХ IV, 41)

Пала магла од неба до земље / Од силнога праха и олова / И од паре коњске и јуначке. (МХ IX, 27; Вук IV 26; Вук IV, 28; МХ III, 23; СМ, 148)

4. 6. Звучно-сликовне формуле

Епска звучна формула *земља јечи*, *ведро небо звечи* служи за метонимијско описивање бојева, ређе весеља, и то како путем звучног ефекта топота коња, те пуцања пушака и грмљења топова, тако и сликовним утиском праха земљане прашине и пушчаног олова:

Паде тама од неба до земље, / Није тама од Бога послана, / Већ од брза праха и олова; / Земља јечи, а отока звечи. (Вук III, 24; Вук IV, 33; Вук IX, 15; КХ II, 40; КХ III, 9)

Звучна формула *Стаде / стоји црне земље тутњавина / гудљавина* такође метонимијским преносом изражава топот коња који јуришају у боју, а ређе пуцање пушака и топова:

> А од њега ати заграбише, / Па за њима отрже лумбарда. / Сињег мора стаде гудљавина, / Црне земље стаде тутњавина, / Јер полетје шездесет хајвана. (КХ II, 59; МХ VIII, 21; ЕХ, 9; Вук III, 33; Вук IX, 1)

Поред поменуте уводне формуле у словенској антитези, *земља тресе* користи се и као звучна формула за метонимијско означавање коњског топота, а понекад и пуцања пушака и топова:

> А барјаци гору заклонили, / На њима су зв'језде и мјесеци, / Небо гледа ђе се земља тресе. (Вук IX, 28; СМ, 79)
>
> Тамна ноћца, а нема мјесеца, / Зби се думан низ поље Орлово, / Све удара мулуђ на мулуђа. / Од силе се црна земља тресе, / Од брзога праха и олова / И великог зора од топова. (КН I, 2; КН I, 14; КН I, 17; КН I, 28; МН IX, 16)

4. 7. Временске формуле

Традиционални годишњи циклус у епици има бинарно кодирање преко Ђурђевдана и Митровдана (ређе Лучиндана), два најпопуларнија и најчешће помињана празника, која маркирају уједно почетак и крај године, односно неке акције (Perić 2015: 62). Ђурђевдан се семантички асоцира с јутром, а такође маркира и време хајдучког састанка. Као семантички еквиваленти Ђурђевдана, користе се паралелизми у виду визуелних метонимијских формула *док се гора преођеде листом* / *црна земља травом*, *и цвијетом* и варијанте:

> Чекај мене до Ђурђева дана, / Док се гора преођене листом, / Црна земља травом и цвијетом. (Вук IV, 1; Вук III, 52; Вук IV, 31; Вук IV, 43; САНУ IV, 10)

4. 8. (*Црна*) *земља* као фразеологизам у епском стиху

Придевске синтагме *опио се као црна земља* и *јак као црна земља* забележене су и у епском језику. Јасно је да то нису праве формуле, него да потичу из говорне фразеологије која се прилагођава метрици епског стиха:

Опише се три Турчина млада, / Опише се како земља црна, / Па поспаше, како да помреше. (Вук III, 7; Вук III, 41)

Јер сам јаки као земља црна, / А брз јесам као горско зверје. (Вук VII, 42)

Клауза *црну земљу јести* користи се за исказивање гладовања и крајњег сиромаштва, најчешће као поредбена фигура. Може се претпоставити да је у епски језик такође доспела као говорни фразеологизам:

Волим с Јовом црну земљу јести, / Него с тобом бијелу погачу. (Вук II, 101; Вук III, 63)

У истом кључу се могу схватити стихови који се односе на врење крви из земље. У складу с веровањима и фразеологизмима о крви (Мандић, Ђурић 2016), у епици врење крви значи позив на освету и легитимацију отпочињања битке. Поред тога, среће се и референца на људску крвну жртву – *Ђе је земља крви пожељела*. Ипак, с обзиром на мали број примера, не може се, такође, говорити о правим епским формулама:

Јер је крвца из земље проврела, / Земан дош'о, ваља војевати, / За крст часни крвцу прољевати, / Сваки своје да покаје старе. (Вук IV, 24)

Како зорно на њих ударише; / На огањ их куле дочекаше, / Докле проврe крвца у земљицу. / Тада сила мало одступила. (Вук IX, 25)

Ђе је земља крви пожељела, / Гавранови од јунака меса. (Вук III, 20)

Придевску синтагму *ко из земље трава* забележила сам у две песме, које је користе у значењу 'у великом броју, масовно' и 'густо'. С обзиром на две употребе у оквиру различитих склопова, не може се говорити о формули:

Уста раја к'о из земље трава, / У градове сађераше Турке. (Вук IV 24; Вук IX, 5)

4. 9. Формуле о смрти и загробном животу

Кључно место у епици (*црна*) *земља* пак заузима у опису смрти и загробног живота, најчешће у оквиру правих формула. Слутња смрти изражава се формулаичном клаузом (*црна*) *земља* + датив заменице + *омиљела* / *одражала*. Бележим и један пример *земља ми је на лиш-*

цу, који реферише на приближавање смрти, а који је, вероватно, по пореклу фразеологизам:

> Љуто ме је забољела глава, / Јарко ми је омрзнуло сунце, / А црна ми земља омиљела, / Бог би дао, те би добро било! (Вук III, 78; МН IX, 10)
>
> Земља ми је на лишцу одавна, / А гробница скрита у њедрима. (Вук VII, 31)

Смрт у епици се изражава на разне начине, а међу типичнима је (*мр҃тав*) (*црној*) *земљи па҃де* / *мр҃тав на земљицу па҃де* / *на земљу па҃доше*. Иако је чешће у употреби у унутрашњим формулама, користи се и као завршна формула:

> Како га је лако ударила, / С црном га је земљом саставила, / Мртав беже к црној земљи паде. (МХ II, 64; Вук III, 25; Вук VI, 23; МХ II, 49; САНУ II, 36)
>
> (завршна формула) Па јој мајка отворила врата, / Закукаше, кано кукавице, / Рукама се б'јелим загрлише, / Обје мртве на земљу падоше. (Вук II, 9; Вук III, 88)

Формула *удри лицем* / *њиме о земљицу чарну* користи се као средство за исказивање крајњег очајања, слутњу смрти и смрт, у неким случајевима означава насилну смрт:

> Она писну, као змија љута, / Уд'ри лицем о земљицу чарну [...] Кад је вид'ла браца обешена, / Уд'ри лицем о земљицу чарну, / Па запишта, као змија љута, / Па с' и она млада обесила. (Вук II, 30; Вук II, 82)
>
> (завршна формула) Кад то чула Хасанагиница, / Б'јелим лицем у земљу уд'рила / Упут се је с душом раставила, / Од жалости гледајућ' сироте. (Вук III, 80)
>
> Довати га зуби за ождреље, / Уд'ри шњиме о земљицу чарну, / Те се Богдан с душом растануо. (Вук II, 76; Вук III, 21)

Низ формула се користи за смрт на мегдану или у боју, која јунака затиче на коњу, од пушчаног зрна (у неким примерима од топуза): *Жив се наже мр҃тав земљи па҃де* / *Ни земља га жива не дочека* / *Мр҃тва га је земља дочекала* и варијанте. Ове формуле се готово редовно користе у пару с претходном формулом која има глагол *по҃годи҃ти*:

> Те погоди силан Грома бега / У копије међу очи двије, / Жив се наже, мртав земљи паде. (Вук VI, 6; Вук VII, 45; Вук VIII, 24; САНУ IV, 34; СМ, 135)

Те погоди Мехмед-Арапина / Посред паса, укиде га с гласа, / Ни земља га жива не дочека. (Вук III, 3; Вук III, 42; Вук IV, 60; САНУ III, 37; СМ, 45)

Он их бачи, а вељу дофати, / И доброга обали Турчина, / А делију Махмут-Кокотлију, / Мртва га је земља дочекала. (Вук IV, 12; Вук VII 50; КХ I, 21; САНУ III, 17; СМ, 49)

Формула *са црном га земљом саставио* / *земљом га је саставио црном* и варијанте најчешће се користи да означи обарање јунака с коња у боју, у неким случајевима то подразумева смрт. У истој улози, али знатно ређе, користи се формула *Црној га је земљи оборио*:

Машио се Ђурица војвода, / Машио се лаким буздованом, / Па удара Дуку зулумћара, / Тако га је лако ударио, / С црном га је земљом саставио. (САНУ II, 21; Вук II, 82; Вук III, 24; МХ II, 68; СМ, 48); Пуче брешка Вукићевић-Петра, / И једно је погодила Туре, / Паде Туре на зелену траву, / Земљом га је саставио црном; / На Турчина загон учинио / С голим ножем у деснојзи руци. (Вук IX; 3; Вук VII, 50; ЕХ, 1; КХ I, 38; КХ II, 59)

(завршна формула) То је Марку мало жао било, / Удари га женском заушницом. / Како га је лако ударио, / Црном га је земљом саставио. (МН II, 57)

И оно је погодио Туре, / Црној га је земљи оборио. / Ал' се загна други од Турака. (Вук VIII, 28; Вук VIII, 24; Вук IX, 6; САНУ III, 24; Вук VI, 34)

Епска формула чува представу о смрти као сусрету с *црном земљом.* Иако је у народној традицији поштована као Мајка Земља, смрт младих невенчаних особа представља се у епици, а и у тужбалицама, метафорама љубавног сусрета, веридбе и венчања (Вукановић 1972; Самарџија 2007: 189–190; Сувајџић 2014: 107; Делић 2019: 342–343). У ту сврху користе се формуле *Оженити* / *венчати црном земљом и зеленом травом*. Исто тако, непорецива жеља за једним изабраником или изабраницом исказује се употребом паралелизма у искључном односу *или* + властито име у акузативу, *или земљу црну* и варијаната:

Лако, лако, од Мораче Вуче, / Ја се брже моме Хаџу надам, / Који но ће тебе оженити / Црном земљом и зеленом травом. (КН I, 6)

Устај рђо, Котарац Илија, / Те ти води лијепу дјевојку, / Па се жени у Котару њоме, / Али ће те Тале оженити / Црном земљом и зеленом травом! (КН II, 53; КН I, 2)

Ја ћу узет' Нукић-барјактара, / Ја Нукића, јали земљу црну, / Ил' се млада ни удати нећу (Вук VI, 63; КН II, 53)

Представа о смрти младе неудате или неожењене особе као о венчању с *црном* земљом изражава се и формулом *црна земља пољубила*:

Ајме, Иве, моје дите драго, / Још ти нису поцрнили зуби, / А твоја се преудава љуба, / А мени је тврду вјеру дала, / Да је прије земља пољубила, / Нег би мене оставила саму! (МХ IX, 10; МХ II, 22)

Сахрана покојника се исказује формулама *спушта њега у земљицу црну* и варијантама:

Стан причекај на авлији туна, / Док ми твојег брата опремимо, / Спуштај брата у земљицу црну, / Ондар хајде, куда теби драго. (КХ I, 12; Вук VI, 75; Вук VII, 23; КХ III, 7; МХ I 43)

Исто тако, опраштање од покојника садржи заклетвене епске формуле, којима се земља заклиње да не буде тешка:

Још нариче Милић барјактаре: / „Чарна горо, не буди јој страшна! / Црна земљо, не буди јој тешка! / Вита јело, пусти широм гране, / Начини ми заручници лада; / Кукавицо, рано је не буди, / Нека с миром у земљи почива!" (Вук III, 78; МН I, 62)

Епско памћење архаичног словенског веровања да велики грех изазива божју срџбу и доводи до природне катаклизме, када се небо проломи а земља провали и прогута велике грешнике, налази се у фолклорним формулама *Под нам' ће се земља провалити*, / *А више нас небо проломити* и варијантама. Грех који изазива овакву космичку казну се везује за гажење кумства и инцест:

Вели њему Бугарка ђевојка: / „Болан куме, дужде од Млетака! / Под нам' ће се земља провалити, / А више нас небо проломити, / Како ће се кума миловати?" (Вук II, 56; Вук II, 30; САНУ II, 17; СМ, 119)

Највећа казна коју познаје народна традиција је та да земља не прими покојника и избаци му кости. Уједно, то спада у репертоар најтежих клетви, које се упућују преступницима, неверницима и грешницима. Познат је круг песама о великом грешнику кога стиже низ најгорих казни према народној традицији – нема од срца порода, болује дуго и од најтежих болести, не може умрети и мучи се на најстрашнији начин (Милошевић Ђорђевић 1971: 233–245) – од којих је највећа та што га земља не држи. У епици се за велике грешнике

које не прима земља користе различите, синонимне формулације, најчешћа, која се може сматрати устаљеном, јесте *земља ѣа је црна измеѣнула* / *земља му је кости измеѣала* и варијанте:

> То изусти Дука Шетковићу, / То изусти и душу испусти. / Кад видио фра Илија фратре, / Л'јепо га је био укопао / Уз оп'јело и молитву свету, / Каконо је закон у фратара. / Залуду га био укопао, / Кад га земља држат није могла: / Земља га је црна изметнула. (МХ I, 39; КХ II, 49; МХ I, 43; МН I, 66; СМ, 158)

За обраћање покојнику онда када се наруши дистанца између живих и мртвих користи се словенска антитеза, којом се покојник пита шта га мучи, при чему је једно од питања да ли му је *црна земља ѣешка*:

> „Јесу ли ти шимшир-техте тешке? / Је л' се земља у очи насула? / Долазе л' ти суруџије често, / Суруџије па и сувалџије?" / Из мезара нешто проговара: / „Није мени црна земља тешка, / Нит се, мати, у очи насула, / Не долазе суруџије често, / Суруџије, па ни сувалџије, / Свијем сам им џевап учинио. / Већ ми моја додијао мајко, / Додијао Костреш харамбаша." (КХ II, 51; Вук VI, 7)
>
> (завршна формула) Па је пит'о своју заручницу: / „Је л' ти, душо, земља дотешчала?" / Девојка му мртва одговара: / „Није мени земља дотешчала, / Већ је тешка материна клетва." (Вук II, 7)

4. 10. Просторне формуле

Као што сам на почетку рекла, у већини случајева *земља* се у епским формулама користи у значењу 'тло', што је њено примарно значење. Од свих побројаних примера само се у два типа уводних формула – Тип 2 *Књиīу ūише*, варијанта *Сиѣне књиīе земљу ūријеђоше*, и Тип 5 *Кад се жени*, у песми „Женидба Милића барјактара" – *Он обиђе земљу и īрадове* (Детелић 1996: 140, 149) – *земља* користи у свом секундарном значењу одређене области. У овом значењу јавља се пак углавном у синтагматским склоповима, који могу имати улогу епитета, објекатских или месних допуна. Све ове употребе везују се за лоцирање места и ближе одређење простора.

У синтагматским спојевима *земља* се јавља уз топониме:

1. епитете који су углавном поименичени придеви изведени од етника и ктетика (*земља Јеврејска* / *Лаѣинска* / *Каравлашка* /

Буīарска / *Арапска* / *Влашка* / *Черкеска* / *Московска* / *Њемачка* / *Турска* / *Енīлешка* / *Француска* / *срūска* / *каурска* / *ћесарска* итд.);

2. именице (*земља Русија* / *Арбанија* / *Скендерија* / *Србија* / *Шумадија* / *Малесија* / *Славонија* / *Далмација* итд.);

3. уз топониме у склопу с другим епитетима (*земља ūроклеīа Инђија* / *Васојева* итд.); (*земља равна Мисир* / *Сријем* / *Влашка* / *Дукађин* / *Зеīа* / *Пива* / *Арбанија* / *Босна* / *Бошна* итд.).

Поред тога, *земља* се користи у формулаичном склопу *земље īодūодаре* / *земљи īосūодару* као епска апозиција и апозитив, и то најчешће у облику вокатива или у споју с глаголом *сакуūиīи* / *окуūиīи* у објекатској синтагми *од земље īлаваре*:

Ао бане, земљи господару! (Вук II, 101); Аман, царе, земље господаре! (Вук VI, 48; КХ I, 25; КХ I, 42; САНУ IV, 48)

Владика је у мах сакупио / све биране од земље главаре. (СМ, 140; Вук VI, 45; Вук VIII, 73; Вук IX, 4; СМ, 99)

Земља се у месном значењу јавља у формули *Шīо је земље на чеīири сūране*, и то у оквиру поредбене фигуре:

Што је земље на четири стране / Љепоте јој у сву земљу нема (Вук VI, 4; Вук II, 40, Вук II, 89; Вук III, 24); Што је земље на четири стране, / Не бојим се никога до Бога. (Вук II, 43)

Земља се користи и у метонимијском значењу ‘становништво’:

Једна земља, а двоји харачи / То не може земља поднијети. (Вук IV, 55; Вук VIII, 49)

Склопови *земљу и īрадове* / *земље и īрадове* у значењу ‘велика пространства’ користе се у формули покрета уз глаголе кретања *ūрећи*, *обићи*, *ūреходиīи, уходиīи* и то као објекатска допуна:

у иницијалној позицији: Ситне књиге земљу пријеђоше, / Пријеђоше земљу и градове (Вук III, 15); Мили Боже, чуда великога! / Кад се жени Милић барјактаре, / Он обиђе земљу и градове / Од истока паке до запада. (Вук III, 78)

у медијалној позицији: Кад сам прош’о земљу и градове, / И обиш’о Исток до Запада. (Вук II, 74; Вук VII, 2; КН I, 31; САНУ III, 27; САНУ III, 33)

У истим склоповима *земљу и īрадове* / *земље и īрадове* користи се као објекатска допуна да означи ‘великашки посед’, уз глаголе

имати, *отети*, *покорити*, *савладати*, *поробити*, *узимати*, *продати*, *преписати*, *остављати*, *жалити*:

> Сила отме земљу и градове, / Камо л' мене коња отет' не ће! (Вук II, 29; Вук II, 65; Вук IX, 1; МХ I, 80; САНУ II, 88)

У склопу *земљом и свијетом* / *земље и свијета* користи се у месном значењу 'посвуда', 'на све стране', 'надалеко', а у оквиру формула покрета које покрећу радњу, уз глаголе кретања *бежати*, *поћи*, *летети*, *отићи*, *дићи*, *послати*, *потерати*, *ићи*:

> ретко у иницјалној позицији: Полетио соко тица сива / Од Стамбола града бијелога, / Лети тица земљом и свијетом. (Вук VI, 45; САНУ II, 91)
>
> најчешће у медијалној позицији: Они бјеже земљом и свијетом, / Док дођоше у дивску планину. (Вук, II, 8; Вук VII, 12; КН III, 4; САНУ III, 17; СМ, 105)
>
> само једном у финалној позицији: И узе му коња и оружје, / Побјеже земљом и свијетом, / Здраво дође двору бијеломе, / Здраво дође, весела му мајка! (САНУ IV, 25)

5. Закључак

Полазећи од схватања земље у древним културама као једног од основних елемената, у раду се утврђује значај култа Мајке Земље. Како би се схватила улога овог култа и његови рефлекси, који опстају до данашњих дана, у раду се заступа интердисциплинарни приступ који користи савремене увиде из етнолингвистике, етнологије, етимологије и фолклористике. Показано је да се у словенским традицијским културама Мајка Земља замишљала као активна богиња, а посебно је истакнута улога небеског пара Мајке Земље и Оца Неба, као и Мајке Земље у обредима везаним за смрт и сахрану. Ово културно памћење чувају, како је указано у раду, не само архаичне фолклорне формуле него и многи савремени фразеологизми. У раду се, затим, излажу налази етимолошких студија које утврђују праиндоевропску старину именице *земља* и фолклорне формуле (*мати* / *мајка*) *црна земља*, која је потврђена у старогрчкој, хетитској и словенској традицији. Наслањајући се на истраживања која указују на праиндоевропску старину епског песништва, а посебно на епске формуле као на стратешка песничка средства која израстају из семиотичког система традиције и у окамењеној форми чувају не само

архаичне митопоетске представе него и фрагментарне формулације претпостављеног пратекста, рад анализира употребу именице *земља* у епској десетерачкој поезији. Утврђено је да се (*црна*) *земља* користи у правим епским формулама које су генеричке за овај жанр: уводним, завршним, временским, просторним, формулама покрета, формулама (не)јуначког понашања и, посебно, у формулама које се односе на смрт епских јунака. Рад је настојао да представи основни инвентар тих формула, али и фразеологизама и епских израза са (*црном*) *земљом*, те да укаже на могуће правце тумачења ових формула. Будући да је семиотика и семантика формуле значајна не само за порекло формуле него и за разумевање основне кодне информације која се уграђује у текст, тумачење улоге ових формула у структури епског текста остаје изазов за будућа истраживања.

Литература

Белова, О. В., Л. Н. Виноградова, А. Л. Топорков. „Земля". *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. Том 2. Никита И. Толстой (прир.). Москва: Международные отношения, 1999. 315–321.

ВЛир: Караџић Стефановић, Вук. *Српске народне пјесме. Књига прва, у којој су различне женске пјесме.* Беч: Штампарија Јерменског манастира, 1841.

ВПос: Караџић Стефановић, Вук. *Српске народне пословице*. Београд: Просвета, 1965.

ВПрип: Караџић Стефановић, Вук. *Српске народне приповијетке*. Београд: Просвета, 1988.

Вуглік, Ігар Рыгоравіч. *Міфалогія беларусаў: навучальна-метадычны дапаможнік*. Мінск: Сучасныя веды, 2005.

Вукановић, Татомир. *Народне тужбалице*. Врање: Народни музеј, 1972.

Гаспаров, Михаил Леонович. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: Наука, 1989.

Делић, Лидија. *Змија, а српска: концептуализација у усменом фолклору.* Вишеград: Андрићев институт, 2019.

Детелић, Мирјана. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996.

Ђаповић, Ласта. *Земља: веровања и ритуали.* Београд: Етнографски институт САНУ, 1995.

Ђаповић, Ласта. „Земља као симбол етницитета". *Гласник Етнографског института САНУ* XLVII (1998): 79–83.

Ђаповић, Ласта. *Смрт и оностранo у клетвама*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2009.

ЕНП: *Епска народна поезија*. Електронска база. Мирјана Детелић, Бранислав Томић (прир.). Доступно на: http://www.monumentaserbica.branatomic.com/epp/; приступљено 3. 7. 2021.

Златковић, Драгољуб. „Фразеологија страха и наде у пиротском говору". *Српски дијалектолошки зборник* XXXV (1989): 175–457.

Иванов, В. Вячеслав, Владимир Н. Топоров. „К реконструкции праславянского текста". *Славянское языкознание.* V международний сьезд славистов. Москва: Академия наук СССР, 1963. 88–159.

Лауринкене, Нийоле. „Земля-Мать в литовской народной традиции". *Балто-славянские исследования* 18 (2009): 486–503.

Лома, Александар. „Један древни песнички спој и симболика боја у митолошким осмишљењима људске жртве". *Кодови словенских култура* 6 (2001): 152–160.

Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.

Лома, Александар. „Стилске и социолингвистичке равни прасловенског језика – речник и творба речи". *Зборник Матице српске за славистику* 73 (2008): 241–257.

Мальцев, И. Георгий. *Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики.* (*Исследование по эстетике устно-поэтического канона*). Ленинград: Наука, 1989.

Мандић, Марија, Љубица Ђурић. „'Крвави' изрази и псовке у савременом српском језику". *Крв: књижевност, култура*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2015. 17–42.

Милошевић Ђорђевић, Нада. *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 1971.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Станаја село запали. Огледи о усменој књижевности*. Нови Сад: Дневник, 2007.

Питулић, Валентина. *Усменост и веродостојност*. Ниш: Филозофски факултет – Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2012.

Платон. *Тимај*. Марјанца Пакиж, Љиљана Црепајац, Бранко Павловић (прир.). Врњачка Бања: Еидос, 1995.

Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига, 2007.

Сикимић, Биљана (ур.). *Крвна жртва: Трансформације једног ритуала*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2008.

Срејовић, Драгослав, Александрина Цермановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1979.

Сувајџић, Бошко. *Орао се вијаше. Предвуковски записи српске усмене поезије*. Ниш: Филозофски факултет – Београд: Филолошки факултет, 2014.

Тројановић, Сима. *Главни српски жртвени обичаји*. *Изабрана дела* I–IV. Београд: Службени гласник, 2008 [1911].

Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Aristotel. *O nebu*. Milan Tasić (prev.). Beograd: Grafos, 1990.

Beekes, Robert S. P. "Earth". *Encyclopedia of Indo-European Culture*. James Mallory, D. Q. Adams (eds.). London – Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. 174.

Delić, Lidija. "Poetic grounds of epic formulae". *Epic Formula. A Balkan Perspective*. Mirjana Detelić, Lidija Delić (eds.). Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA, 2015. 13–41.

Derksen, Rick. *Etymological Dictionary of the Slavic Inherited Lexicon*. *Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series*. Alexander Lubotsky (ed.). Leiden – Boston: Brill, 2008.

Detelić, Mirjana, Marija Ilić [Mandić]. *Beli grad*: *poreklo folklorne formule i slovenskog toponima*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2006.

Dexter, Miriam Robbins. "Earth Goddess". *Encyclopedia of Indo-European Culture*. Mallory, James, D. Q. Adams (eds.). London – Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

Emmanuel, Steven. *A Companion to Buddhist Philosophy*. Wiley Blackwell: New Jersey, 2013.

Feshbach, Sidney. "Empedocles: The Phenomenology of the Four Elements in Literature". *Poetics of the Elements in the Human Condition*: *Part 2. The Airy Elements in Poetic Imagination*. Anna-Teresa Tymieniecka (ed). *Analecta Husserliana (The Yearbook of Phenomenological Research*) 23 (1998): 9–63.

Habashi, Fathi. "Zoroaster and the theory of four elements". *Bulletin for the History of Chemistry* 25/2 (2000): 109–115.

Hesiod. *Postanak bogova. Homerove himne*. Sa tumačem i pogovorom dr Branimira Glavičića. Sarajevo: Veselin Masleša, 1975.

Jaiswal, Yogini S., Leonard L. Williams. "A glimpse of Ayurveda – The forgotten history and principles of Indian traditional medicine". *Journal of Traditional and Complementary Medicine* 7/1 (2017): 50–53.

Jakobson, Roman. „Slovenski epski stih". *Ka poetici narodnog pesništva*. Svetozar Koljević (ur.). Beograd: Prosveta, 1982. 319–341.

Lambert, Wilfred G. *Babylonian Creation Myths*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, 2013.

Lloyd, Geoffrey, Nathan Sivin. *The Way and the Word: Science and Medicine in Early China and Greece*. New Haven – London: Yale University Press, 2002.

Loma, Aleksandar. „Dalje od reči: rekonstrukcija prajezičkih leksemskih spojeva kao perspektiva slovenske i indoevropske etimologije". *Јужнословенски филолоī* LI (1995): 31–58.

Mandić, Marija, Ana Vukmanović. "Digitising Serbian folklore: What has Been Done and What is to Be Done". *Zeitschrift für Balkanologie* 56/2 (2020): 224–254.

Oettinger, Norbert. "Die 'dunkle Erde' im Hethitischen und Griechischen: Alfred Heubeck zum Gedächtnis (20. 7. 1914–24. 5. 1987)". *Die Welt des Orients* 20/21 (1989/1990): 83–98.

Perić, Dragoljub. "Temporal Formulas in Serbian Epic Songs". *Epic Formula. A Balkan Perspective*. Mirjana Detelić, Lidija Delić (eds.). Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA, 2015. 43–64.

RJAZU: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* I–XXIII. Zagreb: JAZU, 1880–1976.

Schmitt, Rüdiger (prir.). *Indogermanische Dichtersprache*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

Sikimić, Biljana, Petko Hristov (eds.). *Kurban in the Balkans*. Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA, 2007.

Skok, Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* I–III. Mirko Deanović, Ljudevit Jonke (ur.). Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1971–1973.

West, Martin Litchfield. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Williams, A. V. „Dēw". *Encyclopaedia Iranica Online*, 2020. Dostupno: http://dx.doi.org/10.1163/2330-4804_EIRO_COM_8341; pristupljeno: 30. 08. 2021.

Appendix

Вук II–IV: *Сабрана дела Вука Караџића. Срйске народне йјесме*. Београд: Просвета, 1986–1988.

Вук VI–IX: *Срйске народне йјесме* 6–9. Скупио их Вук Стеф. Караџић. Београд: Државно издање, 1899–1902.

САНУ II–IV: *Срйске народне йјесме из необјављених рукойиса Вука Сшеф. Караџића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.

СМ: Сима Милутиновић Сарајлија. *Пјеванија црноїорска и херцеїовачка*. Добрило Аранитовић (прир.). Никшић: Универзитетска ријеч, 1990 [1837].

MX I–IX: *Hrvatske narodne pjesme. Odio prvi. Junačke pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska, 1890–1940.

KX I–II. *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*. Sabrao Kosta Herman 1888–1889. Knjiga I–II. Sarajevo: Kušan, 1933.

KX III: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*. Iz rukopisne ostavštine Koste Hermana. Đenana Buturović (prir.). Sarajevo: Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, 1966.

EX: *Muslimanske narodne junačke pjesme*. Sakupio Esad Hadžiomerspahić. Banja Luka: S. Ugrenović, 1909.

Marija Mandić

BLACK EARTH IN EPIC FORMULA

S u m m a r y

The earth, in addition to water, fire and air, is one of the four basic elements and the oldest deity, personified as a divine being of the female gender – "all-mother", whose significance and cult is clearly reflected in the tradition of the Indo-European peoples. This interdisciplinary paper gives an overview of the main Slavic myths and rituals that testify to the cult of the Earth-Mother and the celestial couple Earth-Mother and Heaven-Father. The paper then presents etymological research establishing the pre-Indo-European origin of the noun *earth* and the folklore formula (*mother*) *black earth*, which is confirmed in the Homeric, Hittite, and Slavic oral tradition. Drawing upon the understanding of oral epic formulas as petrified forms of poetic proto-language that concisely communicate archaic mythopoetic representations, the main part of the paper analyzes the use of the South Slavic and Serbian noun *zemlja* ('earth') and the syntagm *(mati/majka) crna zemlja* ('[mother] black earth') in the ten-syllable verse used in epic poetry. It is argued that the South Slavic oral traditional epics remember the cult of the Earth-Mother, while *black earth* is used in epic formulas that are generic for the genre, such as the initial, final, formulas on (un)heroic behavior, audio-visual, temporal, spatial, formulas of movement, as well as formulas on the death of epic heroes and their afterlife.

Предраг Мутавџић*
Филолошки факултет, Београд
Катедра за неохеленске студије

Мерима Кријези
Филолошки факултет, Београд
Катедра за албанологију

Сара Мандић
Филолошки факултет, Београд
студент докторских студија

О СУДБИНИ КРОЗ ПРИЗМУ АЛБАНСКЕ ФРАЗЕОЛОГИЈЕ С ОСВРТОМ НА ГРЧКУ И СРПСКУ

Fata trahunt homines. (Судбина управља људима.)
Судбину уплавном чине наши поступци. (Софија Лорен)

Духовна култура Грка, Албанаца и Срба неизмерно је богата бројним елементима који се и доживљавају и фразеолошки исказују на безмало истоветан начин. Један од њених сегмената видљив је и у начинима описивања и представљања судбине. Рад има за циљ разматрање не само фразеолошких конструкција у поменутим језицима које садрже у себи примарну лексему *судбина*, него и све оне са синонимним (секундарним) речима (срећа, коб, усуд...) које семантички реферирају на њу. По спроведеној контрастивној и компаративној анализи, установили смо да је у албанском присутан нешто већи број фразеологизама, те да се између фразеолошких слика трију несродних савремених балканских језика уочава двојака слика по питању еквиваленције. Јасно изражена хомотипичност видљива је у бројним подударним (структурно-семантичким) примерима, док се идиотипичност исказује у једном низу примера с нултим степеном семантичке и структурне подударности (које немају свој адекватни преводни еквивалент на циљним језицима или се преносе неким другим обликом фразеологизације). Резултати истраживања указују да су сва три језика фразеолошки подударни и да се у њима препознају и иста свест, и исти начини доживљавања судбине.

Кључне речи: грчки, албански, српски језик, еквиваленција, судбина, фразеологизми, концепти

* predrag.mutavdzic@fil.bg.ac.rs

1. Циљ, методологија, корпус

Циљ нашег рада усмерен је на анализу контрастивно-компаративног приказа експерпираних фразеологизама и пословица у грчком, албанском и српском са саставном лексемом *fat* / *судбина* / *τύχη*. Смер кретања није тачно утврђен, пошто се сваки језик може сагледати и као полазан и као циљан због компаративног посматрања. У раду тежимо да утврдимо колико постоји сличности и разлика између свих забележених фразеологизама, када је реч о начинима изражавања појмова, идеја, представа и ставова везаних за судбину, уз указивање на њихове семантичке (концептуално-когнитивне) опсеге. Основни циљ резултата треба да покаже колико је полазна хипотеза (била) тачна – да се судбина, без обзира на очекиване (или претпостављене) разлике и у структурном и у изражајном домену, доживљава, описује и исказује на исте фразеолошко-концептуалне начине у сва три језика, што последично значи да су разматрани језици између себе далеко више хомотипични него идиотипични. Све фразеолошке и паремиолошке конструкције називамо фразеологизми.

Два су главна извора одакле је црпљена грађа: примарни чине сви доступни (штампани и електронски) речници (списак је приложен на крају рада), док је секундарни претраживач *Google* искључиво у виду провере употребе и/или значења забележеног фразеологизма (пословице). Ради јаснијег увида у резултате контрастирања, сви примери на грчком и албанском с извесним структурно-семантичким одступањем у односу на српски дати су као глосе, ако је реч о разлици само у једној речи она је подвучена и преведена у загради, док су сви нулти еквиваленти означени звездицом. Када је реч о могућности превођења фразеологизама, иако „се као најважнија категорија узима [њихова] непреводљивост на други језик, [и то] углавном фразеолошких јединица које су идиоматског карактера" (Мршевић-Радовић 1987: 28), настојали смо да им дамо најадекватнији или најприближнији преводни еквивалент у сваком од разматраних језика, без обзира на то који је језик полазни а који циљни.

2. Неколико речи о судбини

Када је реч о албанској митологији, неки њени „елементи имају своје палеобалканско (паганско) порекло" (Bonefoy 1993: 253), са

једне стране, а са друге у појединим причама се још задржао некадашњи утицај Пеласта и њихове митолошке свести, што значи да су извесна албанска митолошка бића преузета и/или сачувана из пелашке митологије (Eliade 1989: 179). Судбина се код Албанаца, као и код свих (европских) народа, доживљава као митско, божанско, антропоморфно биће чија је сврха постојања тачно одређена због намењене јој специјализоване функције – да линеарно и сегментарно постави и управља сваким људским животом понаособ. У народној митологији персонификује се као изузетно снажан женски симбол у виду нераскидивог тројства, тројног дејства, које нема моћ ни способност да подари живот, али које одређује свачији ток живота, како од самог почетка (рођења) тако до краја живота (смрти). У том погледу се појам „судбина" тумачи као:

- оно што је, по празноверном схватању, предодређено (од неке више силе) да се збива са човеком и око њега, коб, фатум; оно што некога (нешто) очекује, будућност (РМС VI, 63);
- по празноверју и религијском тумачењу: непозната или натприродна сила која на необјашњив начин одлучује о свему што се догађа човеку у животу, о његовој будућности и која ниже све догађаје независно од човекове воље или друштва (FGJSH 457);
- стицај повољних догађаја; све што одређује позитивно или негативно развој догађаја без предвиђања; оно што се везује за будућност или накнадан развој нечега (ХЛ 1643).

И у *Filozofskom rječniku* појам *fatum* (= usud) сагледава се као „viša sila koja upravlja svim zbivanjem i ljudskim djelovanjem, unapred točno određenim. Po vjerovanju starih ni bogovi nisu imali nikakve moći nad fatumom" (1989: 104). Из овога проистичу два важна елемента – судбина је недокучив догађај који се, као такав, доводи у везу са срећом. „Повољан" догађај је „добра срећа", „добра прилика", коју изражавамо кроз наше позитивно унутрашње осећање, праћено јаким емотивним психичким стањем (задовољство, испуњеност, радост). Добра срећа је и када се нешто (неочекивано) повољно догоди појединцу. „Неповољан" догађај је „зла срећа", „несрећна судбина", „неповољна прилика" у виду непредвиђене, неочекиване непријатности. И једна и друга врста догађаја се доживљава као вид нечег ванматеријалног и необјашњивог, као резултат („готов производ") вишег фактора, утицаја невидљиве космичке, натприродне силе, што најчешће оставља утисак наше немоћи, одуства бирања, управљања, те моћи одлучивања, ма колико се

трудили да то не буде. „Уопштено, срећа је или добра или лоша, а увек је производ неког случаја" (Resher 2001: 32). У свим културама и религијама постоји добро постављено веровање у моћ судбине, у психологији означено као фатализам (Rice 2018), која се не може избећи нити изврдати: све што се у животу одвија везано је за предодређени след догађаја. На питања ко одређује нечији живот, колико ће трајати и са чиме ће се неко сусрести, одговор је само један – Суђаје, Мојре (Μοίρες), Фатије (Fatitë) . Код Јужних Словена постоји велико лексичко богатство у називима митских бића која одређују (трагичну) судбину новорођенчета (*суђенице*, *суђаје*, *рођенице*, *наречници*, *орисници* итд.; Раденковић 2011: 515, 516), а која су невидљива и нечујна за људе „осим за појединце. Под грчким утицајем, у Македонији је посведочено предање да *суђенице* (наречнице) за време одређивања судбине детета преду нит; од дужине те нити зависила је и дужина његовог живота" (op. cit. 521). У грчкој митологији, Мојре су три бесмртне старице, чангризавог карактера, а по најраширенијем предању су плетиље: Клото (Κλωθώ) упреда нит живота, одређујући човеку догађаје, Лахеза (Λάχεσις) прихвата нит и по њој распоређује догађаје, а Атропа (Ἄτροπος) је сече (Τσοτάκου-Καρβέλη 1996: 180). Ова древна слика је, заправо, мотивисана стварношћу: „прећа није непосредан атрибут натприродних бића, него припада реалистички приказаном свету женских радова", а сходно појединим фолклористичким тумачењима, словенска богиња Мокош, за коју се везивало плетиво и предење, такође „је припадала групи богиња судбине" (Радуловић 2014а: 247, 251). Мотивација настанка наредног грчког, албанског и румунског фразеологизма управо је заснована на непосредној узрочној повезаности живота и прећа:

> *του κόπηκε το νήμα της ζωής του* / *iu këput peri (dikujt)* / *a-i se tăia aţa vieţii*
>
> („прекинула му / јој се нит живота")

која на симбиличан (али реалистички подстакнут) начин описује и дочарава тренутак краја нечијег живота (српски еквивалент: *скончао је* / *испустио је душу*[1]). По другом митолошком предању, Мојре

[1] По свему судећи, апсолутна подударност у структурном и семантичком погледу говори у прилог тези о снажним међујезичким и међукултурним утицајима на Балкану, односно о преношењу истог мотива између Грка, Албанаца и Румуна. Мађарски еквивалент за дати фразеолошки пример сасвим је подударан са српским (*kileheli a lelkét*).

држе велику књигу где уписују судбину, улазе у собу породиље, најчешће ноћу, трећег, петог или седмог дана по рођењу детета да би му одредиле судбину (предвиделе будућност). Некада „bile su zvane kćerkama Noći[2] [koje] su u jednom trenutku prestale da budu okupirane smrću i umesto toga postale sile koje su odlučivale šta će se dogoditi osobama" (Koterel–Storm 2004: 68). У Словена, уз три Суђаје чија имена нису остала запамћена, а обично су приказиване као „младе и лепе жене обучене у белу хаљину [које] силазе у кућу кроз оџак и одређују [тек рођеном] детету крај живота" (Чајкановић 2003: 162, 164), постојао је и Усуд, врховно словенско божанство, најважнији у одређивању судбине, а „kako on živi u jedne dane (a živi čas kao bogataš, čas kao drevni siromašak) živeće i svi ljudi koji se toga dana rode, kroz ceo svoj vek" (Vasiljev [1928] 1996: 165). Хировитост и непредвидивост његове воље истиче и српска истоимена народна бајка где Усуд дословно каже: „како мени данас, тако и њима до века" (Чајкановић 2002: 29). Долазак Суђаја био је посебан догађај, па је зато „у кући све морало бити уредно: дете у чистим пеленама, а око њега је унапред спремљена погача; ту су још и вино, босиљак, златни или сребрни метални новац. Све то представља својеврсну жртву, дар суђеницама, а за узврат, од њих се очекује благонаклоност у прорицању судбине" (Петровић 2015: 228), која се изриче „увек у поноћ, понегде се истиче – одмах после порођаја" (Радуловић 2013: 225). Занимљиво је да је византијски историчар Прокопије указао на то да подунавски Словени „'не знају за судбину нити признају да међу људима (она) врши неки одлучнији утицај'. По свој прилици, старо словенско, па онда и српско веровање о судбини разликовало се од веровања античких Грка, па је Прокопије о словенском веровању имао погрешно схватање" (Кулишић et al. 1970: 293). Како је навео Златковић (2005: 225), у Пироту и околини сматрало се да Бог дарује живот новорођенчету, а Суђаје виталност и здравље.

У складу с албанским народним веровањем, судбину човека од рођења до смрти, било добру или лошу, одређују митолошка бића, три Оре (три Добра или три Среће), познате још и као три *фа̄тије* (*tri fatitë*) или виторе (*vitore*). Представљене су као жене (понекад и као змије) које живе у планинама, шумама, пољима, на изворима или близу људи које помажу, доносећи срећу добрима, а кажњавајући зле (cf. Mustafa 2003; FGJSH 2006: 1306–1307). Као заштитнице, Оре су непосредно везане за простор где човек живи:

[2] Ово дају Хесиод у *Теоїонији* (217–219) и Есхил у трагедији *Еумениде*. Хесиод у истом делу каже и да су Мојре кћерке Зевса и богиње Темиде (901–906).

тако *Оре кућe* живе у дому човека, а *Оре ῑплемена* штите заједницу људи повезаних крвним сродством и одређеним друштвеним статусом, село, читав крај или регион (Tirta 2004: 185). Исто тако, сваки човек има своју ору заштиницу: као само његова, нераздвојна пратиља, рађа се и умире с њим. Снага и срећа човека зависе од тога каква му је ора: ако је снажна, он је срећан, ако је слаба – несрећан је (op. cit. 181–182). Оре се окупљају крај колевке детета треће ноћи по рођењу: док прве две исказују свој суд, коначну одлуку доноси трећа. Чим се судбина прорекне, бива одмах записана на челу новорођенчета (op. cit. 181). Истоветно схватање постоји и код Грка, а изражава га наредна паремија: *ό,τι είναι γραμμένο στο μέτωπο, το μάτι θα το δει* („оно што је записано на челу, око ће видети"). Да је и код Срба овакво веровање постојало, наводи и Радуловић (Radulović 2014б), истовремено указујући да је то раширена симболика интернационалног карактера, те да је судбина неретко записана и на длану (cf. *ῑледаῑи у длан* / *чиῑаῑи длан*).

Уз апотропејско, у лексеми *orë* очувано је и старо фигуративно значење „срећe" (FGJSH 2006: 722) – тако може бити добра, лоша, велика, бела... – што се у лексичком фонду савременог албанког јасно види у низу посебних сложеница (изведеница) изведених с овом лексемом:

orëbardhë / orëmirë = срећан/-ник, срећковић

orëmadh/e = велики срећник / срећница

orëfjetur = коме послови иду наопако, коме не иде од руке, који нема среће

orëlidhur = несрећан, коме је срећа блокирана / везана

orëligë = несрећан, који нема среће, (еуф.) ђаво / нечастиви

orëharruar / orëfikur / orëndalur / orëprapë / orëprerë / orëshuar / orëshqimur / orëvdekur / orëvrarë = несрећан/-ник, јадник

orëzi / orëzezë = несрећан/-на; злосутан/-на; кобан/-на; несрећник/-ца.

Како се види из примера, свега три лексеме су маркери позитивног значења.[3] Колико нам је познато, ове лексеме, које су по свим својим одликама идиотипичне за албански језик, представљају

[3] У деривацији указаних лексема допунски конституент је придевска или партиципска одредба, а њихов спој пластично описује и дочарава присуство/одсуство нечије среће, чиме се постиже различито семантичко и логичко степеновање (нијансирање). Тако лексема *orëfikur* означава буквално „онај који је угашене среће", а *orëvrarë* „онај коме је срећа убијена".

не само посебне облике суптилног промишљања, тумачења и доживљавања лишености, односно присуства, среће (благостања), него су и психолошки и емотивни квалификативни описи схватања односа судбине (у својству „надређене категорије") према човеку („подређеној категорији") сагледано преко изворне народне мудрости и практичне филозофије о животу. Другим речима, ове сложенице теже да практично протумаче интуитивно и осећајно нечије (тренутно) стање (не)среће, ослањајући се, што је више могуће, како на логику здравог размишљања тако и на искуствено сагледавање односа између судбине и човека. Ове крајње систематичне метафоричке представе, апсолутно синонимне између себе, уопште не морају бити сасвим тачне и прецизне, а у свом коначном исходу могу се сагледати као један од облика понуђене истине, животног сазнања и животне мудрости. Надасве, њихова главна вредност почива на семантичком и логичком нагласку стављеном управно на специфичну менталну везу приказивања судбине и начина њеног непосредног одсуства и/или присуства. Чињеница је да њихови преводни еквиваленти дати на српском (или на било ком другом језику) умногоме губе на снази описа и на лепоти поетског израза – то су, условно речено, тек бледи и прозаични одрази онога што оригинал садржи у себи као главну поруку. Са друге стране, појава оволиког броја синонимних лексема непосредан је доказ не само колико је питање судбине, као виши, апстрактни појам, код Албанаца било од посебне важности, него и колико је било потребно одгонетнути разлоге због којих је неко судбински (не)срећан.

Постоји велика повезаност између судбине и среће: некад су толико чврсто исплетене да се не могу јасно раздвојити. Како се види из табеле ниже, у грчком и албанском не постоје посебне лексеме за разликовање појма „судбина" од појма „срећа", већ једна реч, сходно контексту, покрива оба семантичка поља. У српском, лексема *срећа* везује се за глагол *сретати* којим се указује на сусрет наше жеље и повољне прилике. У грчкој митологији бог среће, Каирос (Καιρός), „divinizovana je personifikacija povoljnog, srećnog trenutka, blizak božanstvima sudbine, posebno Tihi i Nemezi" (Cermanović-Srejović 1996: 268). Супротно од њега, Тиха је „zlatokrila i brza poput munje, čas dobra i blagonaklona, čas nepredvidiva, divlja i slepa [koja] se igra ljudima kao loptama. Od njenih ćudi zavise sreća i blagostanje ili beda i propast" (op. cit. 532). Обилно намазан маслиновим уљем по нагом телу, Каирос, увек у трку, људима је био недостижан и неухватљив. Тек се у ретким случајевима могао ухватити, и то ако се нагло зграби за дуги перчин који му је висио преко обријане главе.

Поука ове приче је да се срећа не чека, она се, као погодна прилика, граби и не испушта. Да ли ће неко успети да ухвати срећу и да је задржи или ће је испустити и препустити другоме, зависи од тога како му је речено, односно како му је дато судбински.

Иако се чини да су код народâ на Балкану, слично као и код многих других, судбина и срећа нераскидиво повезане са „злом судбином" и несрећом, и да је осећај несреће стално присутан, то баш и није тако. Истина је да су савремени балкански народи, углавном због неповољних друштвених и економских услова живота и рада, ретко били срећни, односно имали наклоност судбине, а и када су у својој срећи, повољној судбини, уживали, било је извесно да ће им се нешто лоше десити, да ће им се судбина преокренути, а да ће их срећа напустити. Све ово указује да „је веровање у судбину и њену неизмењивост потрајало у словенском народу дуже него што је потрајало веровање у неке племенске богове (Свентовида, Радогоста и сл.) – господаре судбине" (Перић 2012: 54). Исто запажање може се сасвим лепо применити и на остале балканске народе код којих је и даље чврсто укорењено веровање и у судбину и у предодређеност дешавања свих догађаја. Према општем традиционалном народном веровању, судбина се сагледава као она која обележава четири најважније етапе у човековом животу: рођење, ступање у брак, рођење детета и смрт.

3. Лексеме за именовање појма „судбина" у грчком, албанском и српском језику

Реч „судбина" у руском и осталим словенским језицима тиче се устаљеног начина размишљања о нечијем животу (Wierzbicka 2010: 388), а то је карактеристика и за грчки и албански свет: судбина је све што чини један живот, са чиме се суочавамо у сваком тренутку. Сходно томе како се судбина доживљава, когнитивно се различито квалификује и лексички описује. Зато се у грчком, албанском и српском употребљава неколико лексема за изражавање појма „судбина" које у наредној табели дајемо по њиховој заступљености у грађењу фразеологизама и паремија. Прве две су примарне, остале су секундарне, што значи да или граде тек незнатан број фразеологизама или фигурирају у вокабулару као познате речи, али без веће фреквенције употребе, попут лексеме *κισμέτι* / *кисмет̄* за коју, по нашим сазнањима, није везан ниједан фразеолошки израз:

грчки	**албански**	**српски**
τύχη	fat	судбина / срећа
μοίρα	kësmet	судбина / срећа
πεπρωμένο	(fat)	кôб[4]
το γραφτό / γραμμένο (= „оно што је записано”)	e shkruar (= „оно што је записано”)	(судбина)
(τύχη, μοίρα)	(fat)	усуд / удес
ριζικό	risk	судбина / срећа / усуд / удес
(τύχη, μοίρα)	e thënë (= „оно што је речено / изречено”)	(судбина)
	orë	
κισμέτι		кисмет
	short	
	destinë	
ειμαρμένη		

Све лексеме су у парасинонимском односу, што се види у оним фразеологизмима где је могућа њихова слободна комутација без битније промене семантике поруке, али уз извесне семантичке разлике. Комутација знатно појачава тражену нијансу у значењу фразеологизма, пошто синонимна лексема носи свој посебан стилски (тачније речено, стилогени) и емфатичко-психолошки ефекат, што се осећа и када се употреби као самостална реч. Зато номинални исказ *зла судбина* не садржи такав семантичко-стилски ефекат као синоним-

[4] Ова општа словенска лексема је присутна у савременом албанском у сасвим очуваном фонетском лику преко две одвојене лексеме *kob* и *kobë* (Meyer 1891: 193; Omari 2012: 166–167; Станишић 1995: 104), при чему прва означава, осим „велика несрећа”, „зла судбина”, „смрт” (*ndjell kob* [„вабити несрећу”] = призивати несрећу; *mbjell kob* = доносити / сејати велику несрећу / раздор), у фигуративном погледу још и „превара”, „неверство”, „издаја”, а друга лексема, поред „крађе”, „штете”, у фигуративном погледу означава и „зло”, „невоља”, „беда” (cf. фразеолошке конструкције *i bëj koba* [*dikujt*] = нанети / чинити зло [коме]; *ia bëj kobën* (*dikë*) = убити [некога]).

ни *зла коб = kob i zi* / *fat orugzi = κακή τύχη*. То значи да су поједине лексеме у сваком од разматраних језика постале, условно речено, „семантички специјализоване" захваљујући њиховој слабијој али циљаној употреби (заступљености) у свакодневном дискурсу. Одабир одговарајуће лексеме зависи од личног става и мишљења говорног лица те од његове процене ситуације, тежине догађаја, упоређења с неким сличним, већ искушеним, доживљеним, чиме тежи да у исказ унесе тражени степен неминовности, неизбежности, па и трагичности неког догађаја.

4. О фразеологизмима са компонентом *судбина* / *срећа* у грчком, албанском и српском језику

На основу анализиране грађе забележено је 228 фразеологизама у сва три наведена језика са лексемом *судбина* / *срећа*, а по језицима износи: албански – 93, грчки – 82, српски – 74.

Суштински сагледано, „концепт судбине састоји се од три основне компоненте: свеукупности, неспознатљивости и независности од човекове воље" (Ахметзадина, Абсалямова 2018: 6). Крапотина (2008: 140; према Вуловић 2015: 234), наводећи основне концепте као део општег когнитивног механизма за грађење појединачних сазнања о свету, издвојила је и судбину као један од посебних сазнајних сегмената преко које се испољава човеково сагледавање како остварује и проводи живот. Како у сва три језика преовлађује веома снажно становиште да све што се човеку дешава током живота углавном не зависи од њега и његове воље, један од преовлађујућих когнитивних концепата припада домену **беспомоћности**, немогућности утицаја да се изврше промене. Овај древан фаталистичко-стереотипан поглед додатно је оснажен и фразеологизмима с лексемом *Боī* којима се додатно подвлачи сазнање да неко други управља и одлучује о нашем животу, а што илуструју пословице: *Све се мијења до воље божије*; *Кад Боī хоће, и срећа мора* (Стефановић Караџић 1849);[5] *Οταν θέλει ο Θεός, βοηθούν κι οι Αγιοι* („када жели Бог, и свеци помажу"); *άλλα πασχίζει ο άνθρωπος, κι άλλα φέρνει η μοίρα* („једно жели човек, друго доноси судбина"). Слично износи и српска предикативна паремиолошка конструкција с природним редоследом сегмената (од посебног к општем) чији фразеолошки

[5] https://archive.org/details/srpskenarodneposookara.

пандани постоје у албанском и грчком: *човек снује, Боī одређује / одлучује = njeriu propozon, Zoti disponon = αλλαί μεν βουλαί ανθρώπων, άλλα δε Θεός κελεύει*.[6]

Исказана бинарна слика путем супротности, због свог самосталног значења (Пермяков 1988: 113), представља не толико реторички колико пре покушај трезвеног, рационалог и здраворазумског тумачења обртâ који се обично догоде противно човековим надањима и очекивањима. Отуда је то један вид народне филозофије о животу, општег сазнања које је, по свом карактеру, универзално и истинито: колико се тиче неког појединачног или конкретног стања, ситуације, нечијих животних (не)прилика, толико може важити и за ма ког човека у било ком времену и простору. Зато њу, као својеврсни алегорични троп (Детелић 1985: 372), издваја управо њен закључак, са једне стране, као и симетрични начин сликања, са друге. За разлику од воље и наде, „*судбина* означава силу која извана делује на човека. То деловање се остварује двојако: стављањем неког човековог функционалног система у активно стање (чиме се одликују силе сва три наведена имена) или заустављањем система, што је карактеристично само за силу 'судбине'" (Ристић, Радић-Дугоњић 1999: 164).

Когнитивни **концепт неизбежности** и **непроменљивости судбине**, унапред зацртаног развоја следа догађаја, изражавају и перифразе у сва три језика:

а) са глаголом (за)*ūписаūи / одредиūи*:

ūако је заūисано / одређено да буде
ήταν της μοίρας (μου) γραφτό (να...) / ήταν γραφτό / γραμμένο να γίνει
ishte e shkruar të jetë / bëhet / kështu i ka qenë shkruar

б) са различитим глаголским изразима:

το θέλησε η μοίρα / είναι μοιραίο (να...) / ήταν της τύχης (του) (να…)
ūако је судбина хūела / суђено је (да ...) / било је суђено (да…)
ashtu deshi fati / është e shkruar (të...) / ashtu e kishte të shkruarën (të...)

kështu e kishte të thënën

---

[6] Cf. грчке синонимне варијанте с друкчијим типом фразеологизације и без хришћанске компоненте: **άλλα λογαριάζει ο γάϊδαρος, κι άλλα ο γαϊδουρολάτης* / **αλλού το όνειρο κι αλλού το θαύμα* („једно рачуна магарац, а друго водич магарца" / „једно је сан, друго је чудо").

тако му / јој је било суђено / проречено

atë short pati / kishte të shkruar (të...) / kjo ishte destina e (dikujt)
такву је срећу / судбину имао; таква (му) је била срећа
ήταν η τύχη του (να) / ήταν το τυχερό του (να)

(то је) игра судбине / случаја (сплета / стицаја околности)
είναι σύμπτωση καταστάσεων
është rast fatlum

fati (im) është / gjendet në duart (e dikujt tjetër)
η τύχη (μου) είναι / βρίσκεται στα χέρια (κάποιου)
моја судбина је / налази се у (чијим) рукама

si të jetë kësmet / bëj si të jetë shkruar
**како буде било; како судбина (срећа) одреди; помирити се са судбином*
ό,τι φέρει η τύχη („шта судбина донесе")

в) с општим устаљеним хришћанским фразеолошким изразима, попут:

то је (била) Божја воља; *Боī је тако хтео*
είναι (ήταν) θέλημα Θεού / έτσι το θέλησε ο Θεός
është / bëhet (ishte / u bë) vullneti i Zotit / ashtu e deshi Zoti.

Из примера се види да је у оквиру фолклорне и митолошке традиције судбина тесно повезана с идејом о унапред датом, одређеном, (пре)суђеном и записаном,[7] а неретко и с оним што је речено (cf. *ништа пре Божјеī речења*), односно дато као посебно обележје (cf. *не можеш побећи / утећи од своје белеīе*[8]). Светлана Толстој (Толстоя 1994: 143), указала је да је реч понајпре о глаголима из семантичког знаковног поља (писати) те о глаголима који означавају какво практично (изрећи, пресудити) и физичко (одредити, наменити) дејство (деловање, чињење). Отуда њихова употреба у конструкцијама није ни насумична ни произвољна, него недвосмислено подвлачи идејну (колективну и појединачну стечену) представу о судбини као о заиста неминовној, неизбежној и унапред постављеној, предсказаној.

Уз неизбежност, овде је реч и о **концепту беспоговорног покоравања**, препуштања туђој вољи. Античким Грцима била је до-

---

[7] На пример, у македонском језику постоји народна изрека: *што му је пишено на треќата вечер на īлавата на чоеко, сето ќе му врви преку īлава*.

[8] Овај израз садржи и конотацију смрти, зависно од контекста; cf. бугарска изрека: *човек умира само тоīава коīато му е писано, орисано*.

бро позната делфијска изрека *τύχην στέργε* („судбину пригрли") која, заједно са забележеним фразеологизмима из овог поља, семантички и логички носи поруку да треба да се скрушено помиримо са судбином. Човек, као мислеће биће, схватио је да нема утицаја на догађаје и на покушај њихове промене, те да судбину не може изменити (у своју корист), што је изнедрило веровање да је неопходно да је безусловно прихватимо. Сви фразеологизми указују на то да је очувана идеја да „неко" (или „нешто" натприродно) управља нашим животом – по *Курану* и *Библији* то је Бог: „све је одредио Господар твој" (51: 30), а „оно што је Алах одредио – догодиће се; зато то не пожурујте" (16: 1); „у свему идите путем који вам је Господ, ваш Бог, одредио" (Мојсије 5: 33), а који „све решење даје" (Пословице 16: 33[9]). Зато проистиче да:

> *το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον = се од своје судбине ūобеħи не може*
>
> *askush s`mund t`i shpëtojë fatin e vet = jeta e çdo njeriu është një destinë, që nuk i shmagesh dot* („живот сваког човека је судбина од које не можеш побећи")

што значи да је судбина увек јача од појединца и од његове жеље да се од ње одвоји. Зато свако треба:

> *i nënshtrohem fatit = ūодредиūи / ūокориūи се судбини = υφίσταμαι την μοίρα (μου)*
> *e lë në mëshirë/dorë të fatit (diçka / dikë)*
> *ūрепусūиūи се судбини / удесу = биūи ūрепушūен случају*
> *το ρίχνω στην τύχη* („пребацити на судбину")

чиме се подвлачи, уз несигурност, и **концепт несталног положаја** (у животу, друштву). Њега исказују и фразеологизми са хришћанском компонентом истог семантичког (конотативног) значења:

> *биūи / ūрепусūиūи се / осūаūи на Божјој милосūи*
> *αφήνομαι / βρίσκομαι στο έλεος του Θεού = jam në mëshirë të Zotit*
> *биūи / налазиūи се у Божјим рукама*
> *είμαι / αφήνω τον εαυτό (μου) στα χέρια του Θεού = jam / gjendem në duart e Zotit.*

---

[9] Цео навод гласи: „коцка се у крило баца, али Господ све решење даје". Ово значи да насумично дешавање, попут бацања коцке или показивања писма или главе баченог новчића, није ван Божијег утицаја, односно да ништа није онако како се чини да се одвија или ће се десити, већ да је све дато у виду пуке реализације свега унапред одређеног.

У сва три језика сачувано је и уврежено схватање да се појединац не може одвојити од своје судбине, односно да су нераскидиво повезани, те отуда виђење како *судбина проћања (некоја) = κινηγάει / κατατρέχει η τύχη / μοίρα (κάποιον) = e përndjek fati i keq (dikë)*. Ови фразеологизми показују да се судбина у народној филозофији семантички и логички сагледава као нешто дубље: у религијским оквирима је то посебан спој Божје наредбе (замисли) и човековог испуњења (извршења) његове воље.

Уз концепт покоравања, уочава се и **концепт опирања судбини** у виду унутрашњег (психолошко-емотивног) отпора појединца подстакнутог личним незадовољством и осећајем немоћи, што изражавају наредна два хомотипична фразеологизма. Док први указује на немирење са постојећим стањем, при чему семантички носи значење само активног вербалног изражавања негодовања, без (чврсте) жеље за икаквом променом:

> *παραπονούμαι για την τύχη (μου) = vajtoj (për) fatin (tim) = жалити / кукати над својом судбином*

други исказује знатно негативнији однос према судбини:

> *mallkoj fatin (tim) = καταριέμαι την τύχη (μου) = проклињати (своју) судбину*

пошто:

> *је срећа (неком) окренула леђа = η τύχη (μου) γύρισε την πλάτη = fati i ktheu krahët (dikujt)*
> *η τύχη παίζει σε (κάποιον) άσχημο παιχνίδι* („судбина / срећа игра ружну игру са [киме]") = *fati luan me (dikë) = срећа / судбина се са неким опасно поиграва*
> *(κάποιος) δεν έχει στον ήλιο μοίρα* („нема на сунцу среће") = *је (неко) неизмерно несрећан = ka fat të keq / të zi*
> *неће (некоја) срећа = nuk i ecën fati* („не иде [му] срећа") = *δε (με) θέλει η τύχη* („не жели [ме] срећа")
> *(është) njeri pa risk (fat) / jam pa fat = (је) несрећник / несрећан = είμαι άτυχος / άμοιρος*

или зато што:

> *είμαι άξιος της μοίρας / τύχης μου* („бити заслужан своје судбине / среће") = *i takon ai fat që ka* („припада [му] она судбина / срећа коју има") = **добити што се заслужи* (тј. што си тражио, то си и добио).

Тако појединац сваљује кривицу искључиво на судбину, као на ону која му је својим хиром одредила (прорекла, предодредила,

записала) живот и све искушене, доживљене догађаје. Због личне немоћи, спутаности и физичке ограничености да било шта промени, човек је некада приморан да прибегне ономе што покушава да избегне – да *се йомири са судбином (срећом) = pajtohem me fatin* („сложити се") = *υποτάσσομαι στην μοίρα (μου)* („подредити се својој судбини") – и да истрпи немиле догађаје познате као *το χτύπημα / τα χτυπήματα της Μοίρας = ударац/-ци судбине = goditja/-et e Fatit*.

Посебан облик покушаја опирања судбини, или барем избегавања понављања нечије судбине, носи албанска оптативна конструкција *mos ia paç fatin!* („немао његову судбину"), у значењу „не поновила ти се (нечија) судбина". Обично мајка упућује сину ову жељу, надајући се да неће доживети исту судбину оца који је (највероватније) умро млад.

Мада је једно од делфијских пророчанстава гласило *τύχη μην πίστευε* („не веруј у срећу"),[10] код сва три народа присутан је **концепт веровања у судбину** (повољну срећу), а исказују га наредни фразеологизми:

> *ελπίζω στην τύχη = i besoj fatit = веровати у судбину / срећу судбина / срећа је (коме) наклоњена = έχει την εύνοια της τύχης* („имати услугу среће") = *i shkon fati* („иде [коме] срећа / судбина").

Зависно од појединца, ова убеђења некада поседују екстремна значења, фаталистички негативна, када особа заиста дубоко верује како га је управо судбина „одабрала" (предодредила) да оствари (постигне) „велика дела" у животу. Веровање у судбину / срећу повезано је и са веровањем у *йрсш судбине / Божји = χέρι του Θεού = gishti / dora e Zotit* („рука Бога"), чиме се подвлачи уверење појединца да му је све по рођењу предодређено, дато, предсказано, са једне стране, а са друге да је (увек) могуће очекивати и интервенције (позитивне и/или негативне) „више силе" која пресуђује, одлучује или води ка решењу неке ситуације. И овај номинални фразеолошки конструкт потврђује схватање да о нашој судбини одлучује пре „неко други" него ми сами; заправо, „за традиционалног човека није се постављало питање постојања судбине, јер је својим поступцима изражавао веровање у вишу силу која одређује и управља његовим животом" (Јовановић 2012: 16).

Концепт судбине као повољног догађаја (наклоности) илуструју фразеологизми:

---

[10] Изрека се односи на веровање у срећу код игара (коцке и сличних).

срећа / прилика се (некоме) осмехује = (κάποιου) χαμογελάει η τύχη = i buzëqesh fati (dikujt)
имати више среће него памети = kam më shumë fat se mençuri / fatin e ka, po kokë s`ka („среће има, али главе нема")
έτυχε, δεν πέτυχε („десило се, није успело") / *κοιμάται κι η τύχη του δουλεύει* („спава, а срећа му ради")
έχει τύχη βουνό („има срећу [као] планину") = *има огромну (невиђену / ђаволску) срећу =*i bëhet balta flori (dikujt)* („блато [коме] постаје злато")

те отуда уверење да:

(i) esën fati (dikujt) („иде") = *служи (кога) срећа = τον θέλει η τύχη* („хоће")
i dal për kësmet / i bie fati („изаћи на срећу / пасти срећа [коме]") = *посрећити се (коме) = τον θέλει και η τύχη* („и срећа га хоће")
i punon fati (dikujt) („ради срећа [коме]") = *послужити (кога) срећа = (τον) κυνηγά η τύχη* („гони")

и да постоји *почетничка срећа = fat fillestar(i) = τύχη του πρωτάρη*. Сматра се да је некоме судбина наклоњена, јер:

је рођен под срећном звездом / у кошуљи / кошуљици = ka lindur me këmishë[11] */ në yll të mirë / me yll*
έχει το τυχερό (του) άστρο („има своју срећну звезду")
ka fat / është me fat = има срећу / срећан је = έχει τύχη / είναι τυχερός.

Албански и српски фразеологизам са постељицом представљају израз који је ушао у народну свест као носилац посебне благословесности (среће). Рођење детета у постељици је изузетно ретка медицинска појава,[12] а у народу се то посматра као духовни или магични чин, те отуда схватање да је то добар знак и за дете и за његове родитеље. У већини култура дубоко се верује да су тако рођена деца предодређена за велика дела и запажен успех у животу. По албанском народном веровању, дете рођено са постељицом може бити изузетно даровито и видовито, а неретко се сматрало и да поседује посебне исцелитељске моћи (Doja 2005: 450). У неким

[11] Овде је реч о постељици. Код Словена и Албанаца се задржало веровање да је дете рођено заједно са постељицом посебно и, самим тим, обележено као оно кога ће у животу пратити срећа.
[12] По подацима једног медицинског истраживања, овакво рођење се дешава на сваких 80.000 нормалних порођаја (Rohail et al. 2018).

културама бабица (или родитељи) постељицу суше и чувају као амајлију; тако „на далматинским остврима Брачу и Хвару се умируђем сачувана постељица стављала под главу да би лакше душу испустио" (Ploss et al. 1927: 262).

Код Грка, Албанаца и Срба постоји веровање да се срећа може добити, а оно се концептуално изражава метафором (физичког) доношења. Отуда се у сва три језика сусрећу хомотипични фразеологизми:

донети (коме) срећу / бити таличан (коме) = i sjell fat (dikujt) = φέρνω καλή τύχη / γούρι σε (κάποιον)

и њихов антонимни пар:

донети (коме) несрећу / баксуз = i sjell fatkeqësi (dikujt) = φέρνω κακή τύχη / ατυχία σε (κάποιον) / είμαι γουρσούζης σε (κάποιον).

Понекад призивамо срећу *док држимо (коме) палце = kryqëzoj gishtat për (dikë)* („укрстити прсте за [неког]") = **προσεύχομαι κρυφά* („тајно се молити") или *носимо (нешто) као амајлију за срећу = mbaj (diçka) si talisman / hajmali = κρατάω (κάτι) για το γούρι / φυλαχτό*. У српском се јављају и синонимне варијанте с глаголом призвати (*призвати срећу / несрећу*) са снажном анимистичком основом у некадашњем веровању да срећа / несрећа нису глуве те да се могу јавити свакоме ко их покуша дозвати или их упутити на некога. Анимистичког порекла је и хомотипични израз *пратити* [*коīа*] *срећа / несрећа (баксуз) = e ndjek fati i mirë / i keq (tërsllëk) = η μοίρα (τύχη) / ατυχία ακολουθεί (κάποιον)*.

Иако је у сва три језика **концепт непознавања судбине**, непредвидивости будућности, добро познат, а исказују га наредне хомотипичне изреке:

το γραφτό του κανείς δεν το γνωρίζει ποιος ξέρει τι του φυλάει το γραμμένο
нико не зна шта ће му је записано (суђено)
fatin e vet s`e di askush kush e di ç`i ka (para)caktuar fati / ç`është shkruar për atë

човек одувек покушава да своју судбину докучи, те и данас прибегава паганском методу који објашњава хомотипични фразеологизам:

λέω / διαβάζω σε (κάποιον) την τύχη του / το ριζικό[13]

[13] У италијанском, на пример, употребљава се иста конструкција: *leggere la fortuna / la mano a (qualcuno).*

*прорицати судбину (коме) / *гатати*
*shtie *fall.*

Гатање се одвија гледањем (читањем) у шољицу кафе, у звезде, боб и слично – а подразумева потребу човека да овлада судбином или упозна своју судбину, настојећи тиме да:

а) *ништа не препустити судбини (случају) = δεν αφήνω τίποτα στην τύχη = nuk e lë në dorë të fatit*

б) *jam i zoti i fateve të veta* („бити господар своје судбине") = *буде сâм свој господар = είμαι ο κύριος του εαυτού μου*
буде ковач своје среће[14] = ο *άνθρωπος είναι δημιουργός της μοίρας του* („стваралац")
çdokush e ka fatin e vet / çdo njeri me fatin e vet / kësmeti është në dorë të njeriut („свако има своју судбину [срећу]" / „сваки човек са својом судбином" / „судбина је у рукама човека")

в) *пронаћи своју срећу = βρίσκω την τύχη (μου) = gjen fatin e vet*

г) *κρατά στα χέρια την τύχη (κάποιου) = mban në duart fatin (e tij) = држи у рукама своју судбину*.

Тако се човек исказује као активан (психолошки и прагматични) борац који испитује своје границе и (реалне) моћи. Борећи се против судбине, настојећи да предвиди и да избегне несрећне, судбински неповољне околности, себи самоме даје моралну подршку и снагу да истраје уз веру да ће покушати да утиче својим поступцима, сазнањима и личним моћима на будући след догађаја, антиципирајући их и покушавајући да их усмери у жељеном правцу.

Опирање записаној судбини представља **концепт одважности**, одлучности и храбрости; иако (о)*кушати/искушавати (своју) срећу = provoj fatin = δοκιμάζω την τύχη (μου) sfidoj fatin = изазивати судбину = προκαλώ την τύχη (μου)* носи углавном непознат исход, тачно је да *η τύχη βοηθά τους τολμηρούς = срећа прати одважне = fati ndihmon guximtarët*. Некада се смелост огледа и у томе што је потребно *βασίζομαι στην τύχη (μου) = ослонити се на срећу = mbështetem në fat*, дакле, отворено ризиковати, при чему, како каже грчка и албанска паремија:

αν έχεις τύχη διάβαινε και ριζικό περπάτει („ако имаш среће и судбина долази")

---

[14] Наша пословица је ученог карактера и превод је изреке римског државника Апија Цека (Appius Caecus): *suae quisque fortunae faber est*. Иста се проналази и у грчком као: *καθένας πλάθει το δικό του μέλλον*.

ai që ka fat ka edhe sukses („ко има среће има и успеха”)

чији се смисао у српском, међутим, исказује на друкчији метафорички начин: *ко има срећу, и вране му јајца носе*.

Концепт променљивости (превртљивости) среће, потпуне неизвесности, исказују наредни подударни фразеологизми у сва три језика. Из паганске митолошке свести сачувано је веровање да *η τύχη είναι τυφλή = срећа је слепа = fati është i verbër*, што значи да повољан и/или неповољан развој догађаја зависи од читавог низа околности, понајпре од тога како *се коло / точак среће окреће = γυρίζει ο τρόχος της τύχης = rrota e fatit rrotullohet*. Непредвидивост среће исказује и посебан албански фразеологизам (без компоненте *fat*) – **ylli si dylli* („звезда као восак”), у значењу „срећа је превртљива”. Како одсуствују јасна и логичка правила, све је ствар случајности на ком ће се пољу зауставити, односно шта ће се показати. Ако је реч о повољном тренутку, догађају, онда се он изражава фразеолошки:

(μου) ανοίγεται η τύχη („отвара [ми] се срећа”) = *указује / осмехује (ми) се (коначно) прилика / згода = fati i troket në derë* („срећа куца [коме] на врата”) / *i buzëqesh fati*
μιλάω με την τύχη (μου) („говорити са својом срећом”) = *указује (ми) се прилика / бити срећковић = i del fati* („иде срећа [коме]”)
kam fat / jam me fat („бити са срећом”) = *имати срећу / бити срећан = είμαι τυχερός / έχω τύχη*
për fat të mirë/fatmirësisht = на сву срећу / срећом = ευτυχώς / κατά καλή τύχη

а неповољан:

κλοτσάω την τύχη (μου) („шутнути”) = *испустити прилику = e lëshoj rastin*
(είναι) ειρωνέια της τύχης = (то је) иронија / игра судбине = (është) ironia / shaka e fatit („шала”)
*për fat të keq / fatkeqësisht = *нажалост = δυστυχώς / κατά κακή τύχη*.

Неретко се изражава и схватање да постоји *срећа у несрећи = fati në fatkeqësi = ουδέν κακόν αμιγές καλόν* („ниједно зло [није] чисто добро”), посебно ако се нешто догоди *κατά τύχη / τυχόν = *случајно / *rastësisht*, односно *στην τύχη = на срећу / *насумично = *kuturu / në tym* („насумично / у дим”) па зато неко тада заиста:

има лугу (огромну / велику) срећу / је невиђено срећан

ka fat <u>të madh</u> / të papritur („неочекивану") / *qenka me shumë (goxha) fat*
έχει <u>μεγάλη</u> τύχη / την τύχη με το μέρος (του) („има срећу са својим делом").

Концепт изражавања успешности и повољности у животу, односно посебне жеље да и судбина и срећа покажу благонаклоност, илуструју наредни фразеологизми у албанском и грчком језику без одговарајућих еквивалената у српском. Културолошки су, јер носе смисао указивања на добру прилику приликом одабира животног (судбинског) сапутника:

i del fati (dikujt) („изаћи [коме] судбина") = *добро се удати / оженити
ενώνω την τύχη (μου) με (κάποιον) („ујединити своју судбину са [неким]") = *удати / оженити се
e marr (dikë) për fat („узети [кога] за судбину") = *добро се удати
ανοίγει η τύχη (μου) („отвара [ми] се судбина") = *добро се удати.

У овим идиотипичним фразеолошким конструкцијама лексеме *fat / τύχη* припадају аутентичном и сасвим аутохтоном балканском фолклорно-етнографском елементу, а конотативно (семантички и логички) непосредно се односе на домаћи (породични) амбијент. Такође, њихова употреба није јединствена: док се први албански и грчки фразеологизам односи на оба пола, други је резервисан само за женски. У оквиру српског метафоричког изражавања најприближнији би преводни еквивалент за први фразеологизам био *пала је (коме) златна јабука у крило*. Назначимо и то да се првонаведени грчки фразеологизам употребљава и у једном ширем контексту, у значењу „ујединити своје снаге", посебно када је реч о неком заједничком послу или каквом подухвату где је потребан тимски рад. У албанском постоји и антонимни израз *iu thye fati (dikujt)* („разбила / сломила се судбина [коме]") за ознаку раскида договорене и/или већ обављене веридбе, а на српски се преноси посебном неподударном идиотипичном фразеолошком конструкцијом формираном путем друкчије мотивације – **бацити јабуку*. У грчком се младенцима на венчању упућује израз *Καλορίζικοι οι νιόπαντροι!* који одговара српском *Нека је са срећом (младенцима)*!

Концепт **изражавања добре среће** некоме, односно успеха у животу, исказује се на следеће фразеолошке начине у сва три језика:

а) путем узвичних номиналних реченица:

*me fat e me jetë! = срећно и дуговечно! = *να τα εκατοστίσεις!* („дочекао сто година")
me fat / këmet![15] *= са срећом! / срећно! = καλή τύχη!*
*shëndet e këmet! = у здрављe и са срећом / *све најбоље = *στο / με το καλό!*

У грчком се новорођенчету призива срећна судбина изразом *καλότυχο / καλορίζικο το νεογέννητο (να `ναι)* („срећно / благословено новорођенче [било]"). Уколико неко добије нешто, или купи нову ствар, у сва три језика се фразеолошки исказује наша жеља да му то добро служи (траје) *са срећом = καλορίζικο = me fat*.

б) паремиолошки:

ко рано рани, две среће ће граби

**θέλεις πλούτη και τιμή, μην κοιμάσαι την αυγή*[16] („желиш ли богатство и част, не спавај у зору")
**dhelpra që fle s'gjuan pula / *kush mëngoi, bloi* („лисица која спава не лови кокошке" / „ко је поранио, самлео је").

5. Уместо закључка

Из анализираног материјала увиђа се да су грчки, албански и српски у погледу изражавања појмова „судбина" и „срећа" фразеолошки изузетно хомотипични и конвергентни, што значи да у овим језицима, уз очекиване дивергнетне (структурно-семантичке) разлике, преовлађују потпуно исти принципи фразеологизације, концептуализације и изражавања односа према судбини (срећи). Сви размотрени концепти потврђују да је реч и о општем балканском и о релативно подударном (индо)европском подручју где се препознају исте схеме, начини замишљања и представљања како човек доживљава судбину и срећу. У сва три језика постоји низ синонимних лексема за изражавање ових двају појмова, при чему највећу фреквенцију у фразеологизмима и паремијама имају *срећа* и *судбина* у српском, у грчком *τύχη* и *μοίρα*, а у албанском *fat*. Како показују фразеологизми, и даље је задржано старо веровање да је судбина, следствено и срећа, пре-

[15] Cf. са синонимним варијантама: *të priftë e mbara / paç mbarësi!* („да те сачека успех / имао дабогда благостања / успеха").
[16] Cf. са синонимном варијантом: *όποιος πρόλαβε τον Κύριον είδε* („ко је стигао, Господа је видео").

додређена, да је нестална и преврtљива, да је углавном краткотрајна те да човек, ма колико хтео, није у потпуности господар своје судбине (среће). Чињеница је да тек поједини фразеологизми имају своје синонимне варијанте са хришћанским елементом – то су они који се односе на Бога као главног управитеља нашом судбином и на његову вољу – док сви остали су задржали стара концептуална схватања, приписујући судбини (и „њеној пратиљи", срећи) кључну улогу. То значи да је религијска компонента углавном искључена, да ни хришћанство ни ислам нису успели да потисну или замене у већем обиму задржану паганско-митолошку свест и размишљање. То, са своје стране, имплицира да је између ова три језика, следствено три народа, много јаче изражена стара паганско-митолошка основица која се данас исказује као заједничка и прилично подударна културолошки и језички, него што се то могло на почетку нашег истраживања закључити. Највећи број фразеологизама односи се на концепте покоравања судбини и непознавања судбине, што не чуди, пошто су то два најтеже прихватљива и схватљива елемента за човека који, као здраворазумско биће, покушава да што боље сагледа своје место и улогу у свету. Према виђењу Маслове (Маслова 2001: 208), значај судбине у људском животу је изузетно велики: она „је све оно што сваког покреће, а што је, у исти мах, несазнатљиво", односно оно што још нико није успео (или умео) да објасни тачно шта је то.

У забележеним фразеологизмима и паремијама запажа се и један мали, али по нама веома значајан део културног и етнографског наслеђа који се, по неким својим карактеристикама, разликује код Албанаца, Грка и Срба, што за последицу има фразеолошку идиотипичност сваког језика понаособ. Оно што је заједничко за сва три народа јесте и то да уз релативно добро изражену веру у фатализам, односно у судбину од које појединац не може побећи, постоји и јасно изражено немирење с њом као и вера у оптимизам, у могућност да се судбина преокрене те да човек њоме успе да загосподари. Укупна фразеолошка слика недвосмислено истиче идеју да судбина (као и срећа), са једне стране, припада пољу натприродног, недокучивог, релативно неухватљивог које управља нашим животом и догађајима у њему, те да постоји и даље снажна вера у свет повезаних, сложених, међусобно усмерених догађаја чији је крајњи исход увек неизвестан, са друге. Оба становишта несумњиво воде ка колективном психолошко-когнитивном и интуитивном виђењу да је све предодређено, унапред дато и зато неизбежно, односно суђено да се догоди. Савремени психолози и психијатри углавном сматрају да вера у судбину и у предодређеност догађаја показују нашу пасивну

страну, недостатак борбености и срчаности, чиме постајемо подложни сугестијама и разним утицајима који нас само додатно спутавају. Заправо, сви забележени фразеологизми, у већој или мањој мери, носе јасно изражен кармички садржај. Како су указали Милер и Врошова (Miller, Wrosch 2007), понекад је предавање у руке судбини и препуштање срећи прихватљиво за појединца да се ослободи притиска и/или сталне бриге да постигне успех, оствари задани циљ и испуни очекивања (сопствена или туђа). Истраживање Кеја и сарадника (Kay et al. 2008) назначило је да је веровање у Бога као оног који управља нашом судбином подстакнуто не толико религијом колико пре чињеницом да је контрола одвијања догађаја неодређена ситуационо и/или хронолошки. У оба случаја, било да је реч о судбини или о Богу, обе натрипродне појаве сагледавају се у културама антрополошки, тачније речено, приписују им се одређене антрополошке одлике, посебно из разлога што је за човеково поимање пре прихватљиво постојање и мешање у живот „више силе" сличне по физиогномији човеку него да је реч о нечему крајње когнитивно неодређеном, а психолошки непојмљивом (cf. Barrett, Kiel 1996).

Сви фразеологизми разматрани у раду имају главни задатак – да пруже објашњење и да протумаче нашу свакодневницу, реалност из угла обичног човека, по правилу саздану од низа „насумичних", некада „последично несхватљивих" догађаја који обликују живот и, следствено, нас саме. То значи да је свако такво објашњење покушај довођења у везу животног, непосредног искуства (или доживљаја), са једне стране, са стварном ситуацијом, са друге. Како „u svakoj pojedinoj dimenziji postoji korelacija između koncepata RAZGOVORA i aspekata stvarne aktivnosti razgovaranja" (Lakoff, Johnson 2015: 76), односно како унутар сваког фразеологизма влада метафоричка кохерентност између искуства појединца и самог догађаја, то значи да је избор из разматраног фразеолошког фонда у виду одабраног фразеолошког израза увек у непосредном складу с проценом, личним размишљањем, искуством и доживљајем самог појединца. Ови и овакви фразеологизми непосредно откривају сазнања о животу и о начинима схватања збивања у њему: другим речима, живот се преко њих представља као једна свеукупност, као неизбрисиви и непоновљиви след најразличитијих судбинских догађаја који, према народном веровању, углавном човека ограничавају.

Извори

Мутавџић, Предраг. *Грчко-српски речник идиома*. Београд: Јасен, 2007.

Оташевић, Ђорђе *Фразеолошки речник српскоī језика*. Нови Сад: Прометеј, 2012.

Речник српскохрватскоī књижевноī и народноī језика САНУ (том 1–19). Београд: Институт за српски језик САНУ.

РМС: *Речник српскохрватскоī књижевноī језика* (1–6). Нови Сад: Матица Српска, 1995.

Стојановић, Миодраг, Александар Балаћ.[2] *Грчко-српски речник*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.

Dizionario Greco moderno-Italiano, Italiano-Greco moderno. Bologna: Perugia Edizioni, 2006.

FGJSH**:** *Fjalor i Gjuhës së Sotme Letrare Shqipe (A–N, M–ZH)*. Prishtinë: Rilindja, 1981.

Fjalor Frazeologjik i Gjuhës Shqipe. Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë, 1999.

Fjalor i Gjuhës Shqipe. Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë, 2006.

Fjalor serbokroatisht-shqip–Srpskohrvatsko-albanski rečnik. Prishtinë: Instituti albanologjik i Prishtinës, 1986.

Fjalor shqip-serbokroatisht–Albansko-srpskohrvatski rečnik. Prishtinë: Instituti albanologjik i Prishtinës, 1981.

Gjevori, Mehmet. *Frazeologjizma të gjuhës shqipe (me shpjegime)*. Prishtinë: Rilindja, 1988.

Greek-English Dictionary. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1997.

Marković, Aleksandra. *Srpsko-grčki rečnik*. Θεσσαλονίκη: Μιχάλη Σιδέρη, 2001.

Marku, Lavdimir. *Fjalor greqisht-shqip*. Tiranë: Infobotues, 2010.

Marku, Lavdimir. *Fjalor shqip-greqisht*. Tiranë: Infobotues, 2009.

Matešić, Josip. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.

Menac, Antica, Željka Fink-Arsovski, Radomir Venturin. *Hrvatski frazeološki rječnik*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2014.

Mullafetahu, Agim. *Fjalor idiomatik shqip-anglisht*. Tiranë: Logos A, 2016.

Stavropoulos, D. N[7]. *Oxford Greek-English Learner's Dictionary*. Oxford: OUP, 1995.

Thomai, Jani. *Fjalor frazeologjik i gjuhës shqipe*. Tiranë: Akademia e shkencave e Shqipërisë-EDFA, 2010.

Βλαχόπουλος, Στέφανος. *Λεξικό Ιδιωτισμών της Νέας Ελληνικής*. Αθήνα: Κλειδάριθμος, 2007.

Ελληνο-αγγλικό λεξικό. Glasgow: Harper Collins Publishers, 2003.

Ιορδανίδου, Αννα. *Λεξικό λόγιων εκφράσεων της σύγχρονης Ελληνικής*. Αθήνα: Πατάκη, 2007.

Κιούσης, Ευάγγελος. *Λεξικό λόγιων φράσεων της Νεοελληνικής*. Αθήνα: Εννοια, 2005.

Κριαράς, Εμμανουήλ. *Νέο Ελληνικό λεξικό–Λεξικό της σύγχρονης ελληνικής δημοτικής γλώσσας*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος[2]. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο λεξικολογίας, 1998.

Τεγόπουλος-Φυτράκης[10]. *Ελληνικό λεξικό*. Αθήνα: Αρμονία, 1995.

Τσουκανάς, Αλέξανδρος. *Ελληνο-γερμανικό λεξικό*. Αθήνα: Κακουλίδης, 1996.

Τσουκανάς, Αλέξανδρος[2]. *Γερμανο-ελληνικό λεξικό*. Αθήνα: Κακουλίδης, 1997.

ΧΛ: *Χρηστικό λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών–Εθνικό Τυπογραφείο, 2014.

https://fjalorthi.com/

http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/

http://www.shkenca.org/content/view/142/27/

http://www.zemrashqiptare.net/news/id_18464/Bajram-Qerimi:-Fjalor-frazeologjik-idiomatik-dhe-sinonimik-antonimik-i-gjuh%C3%ABs-shqipe-S.html

http://georgakas.lit.auth.gr/dictionaries/index.php/leksika/katou-g

Литература

Ахметзадина, Зульфия Р., Лилия Ф. Абсалямова. „Лингвокультурологический анализ концепта 'fate'/'язмыш' в английской и баширской языковых картинах мирах (на материале художественных текстов)". *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics* 15/3 (2018): 5–12.

Библија или Свето̄ писмо Старо̄га и Ново̄га Завје̄та (превели Ђуро Даничић и Вук Стефановић Караџић). Београд: Издање Библијског друштва, 1996.

Вуловић, Наташа. *Срӣска фразеолоӣија и релиӣија. Линӣвокулт̄уролошка ист̄раживања*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2015.

Детелић, Мирјана. „Пословичко поређење и пословица". *Зборник Ма̄тице срӣске за књижевност̄ и језик* XXXIII/2 (1985): 349–375.

Златковић, Драгољуб. *Приӣоведање из Пиро̄тскоī краја*. Београд – Пирот: PI-Press, 2005.

Јовановић, Бојан. „Смисао веровања у судбину". *Гласник Ет̄ноīрафскоī музеја у Беоīраду* 76 (2012): 11–18.

Кулишић, Шпиро, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић. *Срӣски мӣтолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

Маслова, Валентина А. *Лингвокультурология*. Москва: Академия, 2001.

Мршевић-Радовић, Драгана. *Фразеолошке īлаīолско-имениче̄ке синт̄аīме у савременом срӣскохрва̄тском језику*. Београд: Филолошки факултет, 1987.

Пермяков, Григорий Л. *Основы структурной паремиологии*. Москва: Наука, 1988.

Перић, Драгољуб Ж. „Бог и срећа јуначка (веровања у судбину, срећу и вишу силу у Вуковим записима српске усмене епике)". *Српски језик, књижевност, уметност. БОГ*. Књига 2. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: ФИЛУМ, 2102. 53–72.

Петровић, Сретен. *Српска митологија у веровањима, обичају и ритуалу*. Београд: Дерета, 2015.

Раденковић, Љубинко. „Народна предања о одређивању судбине: словенске паралеле". *Жива реч* (Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић). Мирјана Детелић, Снежана Самарџија (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2011. 511–534.

Радуловић, Немања. „Одређивање судбине у фолкорним наративима. Уводна епизода између стабилне наративне схеме и етнографске стварности". *Зборник у част Марији Клеут*. Светлана Томин, Љиљана Пешикан-Љуштановић, Наташа Половина (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2013. 217–239.

Радуловић, Немања. „Предиво као атрибут у наративима о судбини". *Промишљања традиције – фолклорна и литерарна истраживања.* (Зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу). Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014а. 247–257.

Ристић, Стана, Милана Радић-Дугоњић. *Реч, мисао, сазнање* (студија из лексичке семантике). Београд: Филолошки факултет, 1999.

Станишић, Вања. *Српско-албански језички односи*. Посебна издања 59. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1995.

Стефановић Карацић, Вук. *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*. У Бечу: У штампарији Јерменскога манастира, 1849. (< https://archive.org/details/srpskenarodneposookara; 05. 6. 2020).

Толстая, Светлана М. „'Глаголы судьбы' и их корреляты в языке культуры". *Понятние судьбы в контексте разных культур*. Н. Д. Арутюнова (ответственный редактор). Москва: Наука, 1994. 143–147.

Чајкановић, Веселин. *Стара српска религија и митологија*. Ниш: Просвета, 2003.

Чајкановић, Веселин. *Чудотворни прстен – најлепше српске народне приповетке*. Ниш: Просвета, 2002.

Barrett, Justin L., Frank C. Keil. „Anthropomorphism and God Concepts: Conceptualizing a nonnatural entity". *Cognitive Psychology* 31/3 (December 1996): 219–247.

Bonefoy, Yves. *American, African and Old European Mythologies*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Cermanović, Aleksandrina, Dragoslav Srejović. *Leksikon religija i mitova drevne Evrope*. Beograd: Savremena administracija, 1996.

Doja, Albert. „Mythology and Destiny". *Anthropos: International Review of Anthropology and Linguistics* 100/2 (July 2005): 449–462.

Eliade, Mircea. *The Encyclopedia of Religion*. MacMillan Publishers, 1987.

Filozofski rječnik.[3] Vladimir Filipović (red.). Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1989.

Kay, Aaron C., Danielle Gaucher, Jamie L. Napier, Mitchell J. Callan, Kristin Laurin. „God and the government: Testing a compensatory control mechanism for the support of external systems". *Journal of Personality and Social Psychology* 95/1 (2008): 18–35.

Koterel, Artur, Rejčel Storm. *Sveobuhvatna enciklopedija mitologije*. Beograd: Alnari, 2004.

Kur'an (s prijevodom Besima Korkuta). Sarajevo: Starješinstvo islamske zajednice, 1989.

Lakoff, George, Mark Johnson. *Metafore koje život znače*. Zagreb: Disput, 2015.

Meyer, Gustav. *Etymologisches Wörterbuch der albanesischen Sprache*. Strassburg: Verlag Karl J. Trübner, 1891.

Miller, Gregory E., Carsten Wrosch. „You've gotta know when to fold 'em: Goal Disengagement and Systemic Inflammation in Adolescence". *Psycological Science* 18/9 (September 2007): 773–777.

Omari, Anila. *Marrëdhëniet gjuhësore shqiptaro-serbe*. Tiranë: Botimet albanologjike, 2012.

Ploss, Heinrich, Max und Paul Bartels. *Das Weib in der Natur und Völkerkunde. Antropologische Studien*. Band II. Berlin: Neufeld und Heinius, 1927.

Radulović, Nemanja. „Fate Written in the Forehead in Serbian Oral Naratives". *Electronic Journal of Folklore* 59 (2014б): 29–44.

Rescher, Nicholas. *Luck: The Brilliant Randomness of Everyday Life*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001.

Rice, Hugh. "Fatalism". *Stanford Encyclopedia of Philosophy.* Edward R. Zalta (ed.). Stanford University: Centre for the Study of Language and Information, 2018. (< https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/fatalism/, 29. 6. 2020).

Rohail, Malik, Adil Sarfraz, Raihan Faroqui, William Onyebeke, Jeffrey Wanerman. „Extremely Patterm (23 Weeks) Vaginal Cefalic Delivery En Caul and Subsequent Postpartum Intraventricular Hemorrhage and Respiratory Distress: A Teaching Case". *Case Repor*t. Vol. 2018 (< https://www.hindawi.com/journals/criog/2018/5690125/; 25. 7. 2020).

Vasiljev, Spasoje. *Mitologija drevnih Slovena*. Beograd: Dečija knjiga, [1928] 1996.

Wierzbicka, Anna. *Experience, Evidence and Sense: the Hidden Cultural Legacy in English*. Oxford: OUP, 2010.

Τσοτάκου-Καρβέλη, Αικατερίνα. *Λεξικό της Ελληνικής μυθολογίας*. Αθήνα: Σοκόλη, 1996.

Predrag Mutavdžić & Merima Krijezi & Sara Mandić

ON DESTINY (FATE) THROUGH THE PRISM OF ALBANIAN PHRASEOLOGY WITH AN OVERVIEW OF THE GREEK AND SERBIAN ONES

S u m m a r y

The spiritual and folk dimensions of the Greek, Albanian and Serbian nations are immensely rich in numerous elements experienced and consequently expressed phraseologically in various ways that are either different and authentic or identical. When it comes to destiny (fate) in Modern Greek, Albanian and Serbian, one can notice a lot of similar or almost identical idiomatic expressions and proverbs which largely demonstrate that the three nations in question have mutually understood, qualified, described and felt destiny as one of the key elements which "successfully manages" (i.e. tries to control) human life and that they have developed either the same or mainly congruent phraseological mechanisms (structures) while simultaneously establishing predominantly the same conceptual approaches in order to express their attitudes towards it. Only several concordant expressions can be found in other European languages, for all others are inherent and unique for the languages considered contrastively and comparatively in the paper. We have given a list of synonymous (mostly secondary) lexemes referring to the notion "destiny" in each analyzed language, which means that destiny as a very complex philosophic, pragmatic and problematic issue for each nation in question has not been so far completely designated, figured out, discovered and explained. A possible selection amongst these lexemes either within idiomatic expressions or in a speech allows the speaker to opt for a specific semantic nuance depending on the situation itself, contextual frameworks, traditional beliefs, folk mythology or their thoughts, wishes, inner feelings, interpretations etc.

The analysis conducted therein has also demonstrated that there are far more idiomatic expressions relating to destiny in Modern Albanian than in Greek and Serbian and that there are two crucial types of idiomaticity amongst the three Balkan languages in terms of equivalency: the first one is a clear homotypicity presented in many examples concordant in structure and semantics, whereas the second one is represented by a pure idiotypicity usually expressed by a zero degree of structural and semantic concordance.

ГРАД ГРАДИЛА

Снежана Самарџија*

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

„НАСРЕД ГОРЕ САГРАДИЋУ ЦРКВУ” НЕИМАРКЕ У СРПСКОЈ УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ

Подизање задужбина је један од мотива чије обраде зависе од поетике облика, а истовремено илуструју сложеност српске традиције. Амбивалентност представа и слојевитост баштине уочавају се на свим структурним нивоима усменог „текста” – од особина ликова, преко мотивисања градитељског чина, до симболике просторних одредница, грађевина, чак и материјала употребљеног при изградњи. Када је подизање града или цркве повезано са женским ликовима, варијанте припадају лирским и епско-лирским врстама (митолошке, обредне, љубавне песме; баладе, легенде у стиху), док се ретко именују неимарке међу каталозима епских песама. Напоредо са стабилним формулама које се односе на грађевину, уочавају се: „покретљивост” песничке слике, променљивост номенклатуре, природа и динамика жанровско-мотивских интеракција. Осим постојане архаичне подлоге указују се путеви супституције појединих симбола. Захваљујући примарним и фигуративним значењима, они се међусобно, делимично или потпуно приближавају. Премда не припадају истом религиозно-митолошком комплексу, чине органску целину – исте традиције. Кроз варијанте са различитих терена, бележене од 18. до краја 20. века, испољавају се: елементи христијанизације, продори друштвено-историјских реалија, повезаност стилизација са поетиком усмених врста, околностима певања и сабирања грађе, афинитетом ствараоца и интересовањима публике.

Кључне речи: зидање града / цркве, неимарке, митолошка лирика, христијанизација, симбол, формула

* markosoft91@gmail.com

На више начина се у српском усменом стваралаштву представља зидање града, куле, чардака, двора, цркве, „намастира". Градитељски чин може подразумевати успомене на националну прошлост, рефлексе историјских збивања и „тумачења" конкретних локалитета. Али, кроз реализацију модела указује се и „смисао" далеко старијег конфликта. Јер, неимарским подухватима мења се првобитно успостављен (божански) поредак између природе и човека. Самим тим, и независно од побуда којима се мотивише подизање задужбина,[1] чак и куће,[2] било је нужно приношење дарова. Археолошка налазишта то потврђују кроз историју цивилизације, а људске, крвне и бескрвне жртве имале су особиту функцију при успостављању нарушене хармоније међу световима.

1. Каталози и симболи

Зидање објеката практичне и сакралне намене приписано је различитим ликовима, чије типске црте и карактеризација зависе од усменог жанра, тематике и сижејних модела. Тешко је поуздано ут-

[1] „Задужбина [...] Највећа је задужбина начинити намастир или цркву, као што су српски цареви и краљеви градили, потом је задужбина начинити ћуприју на каквој води, или преко баре; калдрму по рђаву путу; воду довести и начинити близу пута (и то се каже градити или начинити – себи – задужбину)" (Караџић 1818/1966: 191).

[2] У једној варијанти, на пример, човек избави дете од вука, због чега му Бог (човек беле браде са златном штаком) показује где да подигне кућу. Дијалог воде две више силе – Бог помоћник и невидљиви „саибија", господар и власник земље, она сама: „Саибија, колико иштеш кирије за годину да овде кућу начиним? – А нешто му из земље одговори: – Све живо у кући! – Е, не дам ти толико – рекне онај с белом брадом, па оде на друго место, те удари штаком у земљу и запита: – Саибија, колико иштеш кирије за годину да овде кућу начиним? – А из земље му нешто одговори: – Газду и газдарицу! – Е, – вели – не дам ти толико. Оде и на треће место, те штаком у земљу и запита: – Саибија, колико иштеш кирије на годину да овде кућу начиним? – А нешто из земље одговори: – Кокош и пиле! – Е, – вели – не дам ти толико. Оде и на четврто место, те штаком удари и запита: – Саибија, колико иштеш кирије на годину да овде кућу начиним? – А нешто му из земље одговори: – Једну главицу бела лука! – Е, – вели – не дам ти толико. Оду и на пето место те и тамо удари штаком и запита: – Саибија, колико иштеш кирије за годину да овде кућу начиним? – А нешто му из земље одговори: – Не иштем ти ништа, него ти још дајем сваке године по једно од сваке марве приплотка да начиниш кућу овде. – Онда се окрене оном човеку, који му је дете од курјака избавио: – Овде начини кућу! – То рекне па га нестане. Човек га послуша, онде кућу начине, те нико срећнији од њега и његова рода" (Самарџија 1995: 161, 45°, *Човек с белом брадом*).

вредити генезу ових представа, тим пре што су оне стилизоване по разним поетичким „правилима”, уз активирање архаичне подлоге и познијих наноса из целокупне баштине. Најмлађа „надградња” исконског обрасца припада комплексној сфери „народне историјске традиције” (Новаковић 1982: 8). Идеализовани ктитори епског песништва најчешће су из лозе Немањића. Такве заслуге приписују се „цару Немањи” и његовим наследницима – од Светог Саве и „српског краља првовјенчанога” до „цара Лазара”.[3] Набрајају се и други јунаци, за чије богоугодне подухвате не морају постојати историјска упоришта.[4]

Наспрам подизања духовних средишта српске културе и средњовековне државе градозиданије се везује за браћу Мрњавчевиће (Караџић 1845/1988: 26°), док се последње деценије српске деспотовине памте као доба „Кад Јерина Смедерево гради” (Караџић 1846/1988: 1°). Чак и типски насилник, попут Арапина, зида кулу, што се дискретно приближава типовима предбрачног иницијацијског задатка (Караџић 1845/1988: 66°). Он то чини на одговарајућем простору, усаглашеним са његовом хтонском природом – покрај мора сиња. И противничка страна подиже градове. Занимљиво је да се кроз такве, локализоване обраде помаља модификовани вид жртвовања човека грађевини. Када силни Адај-паша изгради Никшић, позива црногорске поглаваре како би му „фермали” подухват. Осим градитеља за радњу је битна судбина Илије Дробњака. Он губи главу пошто одбије да промени веру (Милутиновић 1833, 1837/1990: 23°).

„Прелазни” вид реализације модела подизања грађевине илуструје тематски круг лирско-епских песама о велелепним дворима које зида или поседује „одређени” јунак:

Дворе гради аго Асанаго
у висину девет таванових
у ширину девет пенџерових
шимшир теше у позлату меће
клинце кује сребра жеженога
у њих шета девет пауновах
и са њима девет пауница
а на [најпре] стара пауница
међу њима куна пирлитана. (Геземан 1925: 142°)

[3] Караџић 1845/1988: 23°, 24°, 27°, 35°, 36°, 37°, 53°, 64° итд.

[4] О каталозима манастира у епској поезији: Pešić, Milošević-Đorđević 1984: 118–119; Rečnik 1985: 319; Самарџија 2007: 231–238; Самарџија 2019: 31–56 ; Питулић 2019: 67–77.

„Јел᾽ истина, чобане Мијате,
Е ти имаш девет пауновах,
А за њима девет павуницах,
И пред њима мудра видра шета,
А за њима златоутва шкрипа,
Међу њима окићена куна:
То је твоја вјереница љуба." (Караџић 1846/1988: 62°)

Пажња се, заправо, усмерава са палате ка складу породице, на чијем је челу узорни старешина. Премда је описом двора сугерисано материјално богатство (злато, позлата, сребро, шимшир), идеализују се односи између чланова домаћинства. Метафорично су у оваквом склопу означени синови / браћа и снахе (паун и пауница), љуба/мати главешине (стара пауница / мудра видра) и јединица ћерка / сестра јунака (куна, златоутва), али је најизразитија хармонија која влада међу њима и ништа је не може угрозити. Заплет је некада неутралисан и тада се само истичу вредности добре патријархалне куће.[5] За разлику од стабилности каталошког низања метафора, варирају ситуације из другог композиционог сегмента. Глас о изобиљу увек се шири надалеко. Због потврђеног угледа, Хасанага се ороди са самим царем и своју јединицу удаје за царевића. Мијата (чобанина, харамбашу) ослобађа паша из ропства, пошто саслуша оправданост његовог одметништва. Иво Дуждевић, поносно, али не и разметљиво, говори о укућанима: мајци (двори самотвори), два брата (сребрни столови), снахама (златне чаше), сестрама (три златне јабуке) и љуби (видра) (Бован 1984: 451°). Никола чобанин кроз песму наводи разлоге због којих се „не боји до Бога никога" (Бего-

[5] „Што туд шеће девет паунова:
То је моји до девет синова,
Што за њима девет пауница:
То је моји до девет снашица,
Што пред њима једна видра мудра:
То је моја превјерна љуба,
Што за њима накићена куна:
То је моја Драгомана кћерка." (Беговић 1986: 93–94)
И у склопу свадбеног ритуала успоставља се каталог метафорично означених чланова нове породице. Невеста набраја: паунове, паунице, препелице, соколове и ластавице: „свекрове и свекрвице, јетрвице, девере и заовице" (Караџић 1898/V: 6°). Поред угледа и склада младожењиног дома, дискретно су наговештене кроткост и врлине невесте, односно предуслови срећног брачног живота. Уз поштовање новог рода, она се придржава и неписаних правила понашања, којима се кућа и укућани штите од тек придруженог члана (в. нпр. тумачење именице *злаћоје*, Караџић 1852/1986: 306–307).

вић 1986: 93–94). Галета Иван мудро збори и избегне царев гнев, док Иван Беговина својом хвалом призива опасност и затим се јуначки избавља (Караџић 2018: 72/88, 74/90), онако како то полази за руком Михајлу Свилојевићу, Старини Новаку и Јуришић Јанку.[6]

Уместо описа дворова неколико певача користи сложеницу „самотвори”, која се среће међу тужбалицама при фигуративном изједначавању „вечне куће” земних остатака.[7] Али, варијанте овог тематског круга глорификују бујање живота, само што се чини да су временом избледела примарна значења могућег метафоричног означавања календарске године (Самарџија 2006: 39–73). Затамњен смисао отворио је пут наративним „допунама” сижеа. Свадба из завршнице најстаријег записа је најближа митско-обредном исходишту представа. Млађе обраде, међутим, уносе квазиисторијске или новелистичке примесе (разлози хајдучије, тежина турских зулума; јунаштво / мудрост главних актера који се супротстављају цару), а такав процес додатно слаби значења метафоре. Кроз интеракцију жанровских законитости и етнографског језгра „прича” се везује за изразитије типске ликове, чија се (привидна) персонализација разликује од портретисања епских јунака.

Под окриљем епске технике подизање задужбине, града или куле најчешће се само констатује, мада могу бити детаљније предочене и околности зидања, какав ток имају варијанте о изградњи Раванице. Неимарски чин је тек позадина, нужна за доказивање особина епских актера. Таква карактеризација не укључује уобичајену проверу јунаштва. Ипак, други пол иницијацијског задатка није мање значајан за епску глорификацију, јер су на „проби” јунаково чојство, његова вера и поштовање етичких принципа.

Иницијални полустих *Кулу ѣради*, *Град ѣрадила*, *Дворе ѣради* и *Цркву ѣради* припада посебном типу уводних формула епског песништва (Детелић 1996: 138; тип I–3), а указује се и извесна наджанровска заступљеност. Важан поетички сигнал укључен је у други полустих, помоћу именовања јунака о чијем здању се говори:

---

[6] Богишић 1878/2003: 46°, 101°; Геземан 1925: 67°; Караџић 1845/1988: 52°. О овом моделу: Пешић 2016: 75–84; Сувајџић 2005: 51–96; Петковић 2019: 55.

[7] На гробу умрлог удовица тужи:

Е си дворе саградио,
граде доме!
Нове дворе самотворе. (Караџић 1898/V: 134°)

– Сењанин Иво, црни Арапин, Нуко Новљанин, Веризовић Мујо, Адај-паша, српски цар Стефан, три Мрњавчевића итд. (епска поезија);

– Хасан-ага, Мијат чобанин, Иво Дуждевић, Никола чобанин, Галета Иван, Иван Беговина и др. (лирско-епске песме са различитим продорима лирских, односно епских елемената);

– демонско биће, светитељ, Богородица, девица из оностраног света, „персонализована" девојка, сама црква се подиже као вид чуда[8] итд. (лирске врсте са јачим или слабијим уделом чинилаца из паганског и хришћанског слоја традиције, уз приближавање стихованим легендама).

Номенклатура је усаглашена са песничком формом. Уочљива је доминација ктитора – мушкараца међу „јуначким" песмама, као што се истиче и ауторитет старешине куће при лирско-епским обрадама. Насупрот таквим „решењима" женски ликови су учестали међу лирским и лирско-епским подврстама чија се тематика односи на изградњу града / храма.

Епски ктитори се јасно разликују од неимара, било да један подиже више задужбина или се каталошки нижу имена храмова и оних чијом су заслугом подигнути. Њихови ликови са макетама здања су осликани на ктиторским композицијама манастира, а чине „тематски програм уз врата". Пракса „води порекло из древних времена и доба антике и иконографије градских капија, од када се врата сматрају симболом моћи и политичког ауторитета". Оваква значења придружују се симболици врата хришћанског храма, која су „од почетка схватана као врата Раја и пут ка Светлости" (Јовановић 2005: 139). Сам чин зидања додељен је посебним типским ликовима. Они чине компактну групу, а из ње се понекад издваја главни мајстор, махом именован као Раде.[9] Било да неимари зидају град (Скадар), мост или храм (Раваница), они добијају и надницу за обављене послове.

Старешине патријархалне задруге могу своје дворове изградити или наследити, што је од секундарног значаја за смисаоно тежиште варијаната. Међутим, све неимарке подижу своја здања – саме. Спонтано, посредно и дискретно, помаља се слој метафоре, упечатљиве при изједначавању Цркве са Девицом. Тај, знатно млађи

[8] Krstić 1984: 92–94, B 116, 3, 1 – Zidanje crkve (manastira); 95, B 16, 3, 3, 2 – Crkva se sama gradi, p. v. 144; B 16, 4, 1, 2; C 2, 1, 1. О зидању „чудотворке" из тела праведне девице в. Милошевић-Ђорђевић 1971: 321–330.

[9] Како наводи М. Детелић, имена неимара се разликују – Богдан, Раде, Ђуро (Detelić 2007: 280, 337–338), али су њихове улоге исте у структури епске песме.

нанос прекрива значења вилинских градова, али илуструје снагу општих, дуготрајних процеса, током којих је „традицијска култура у целини одговорила изазову хришћанства, новинама које је оно донело и утицајима који су се преко њега ширили” (Детелић 2001: 124).

2. Чудесна здања

Кроз каталоге манастира из епских песама испољава се национална свест певача и колектива о вечитим духовним вредностима и оставштини „наших славних цара”. Поједина набрајања уланчавају се и именом свеца: „Свети Петар [гради] бијелу Петрову [цркву]” (Караџић 1845/1988: 36°) или мимо каталога светац сазида богомољу доступну само праведницима. Сходно светачким моћима, формулативно се одређује простор који укључује и значења цркве:

> Свети Петар цркву гради
> Ни на небу, ни на земљи,
> Но под небом у јајеру. (Караџић 1898/V: 240°)

Име градитеља усклађено је са христијанизованим космогонијским представама. По стихованој легенди, када Божији угодници поделе међу собом моћи, Свети Петар узима вино, пшеницу и „кључеве од небеског царства” (Караџић 1845/1988: 1°). Чест Божији сапутник у фолклорним обрадама, Свети Петар има и функцију брачног божанства.[10]

Аналогије између паганских и хришћанских чинилаца традиције нису увек уочљиве. У овом случају изразита су подударања задужбине свеца и вилинског града:

> Град градила б’јела вила
> Ни на небо, ни на земљу,
> Но на грану од облака. (Караџић 1841/1975: 226°)

Подизање свечевог небеског храма свакако је млађе од визије вилинског градозиданија, али оба слоја трају напоредо и не угрожавају се међусобно. Певање о светитељима ктиторима могло би се повезати и са једним видом тумачења имена сакралног објекта, тим

[10] По тумачењима В. Чајкановића, Св. Петар и Св. Илија преузели су „ауторитет врховног бога–громовника, заштитника и заточника брака [...] Није ништа мање очигледно да су Богородица и Св. Петка ступиле на место врховних богиња старе вере преузевши на себе задужења везана за склапање бракова” (Чајкановић 1994/2: 341).

пре што колектив зна који су споменици посвећени нпр. Св. Николи, Св. Петру и Павлу, Светој Тројици, Христу и његовој мајци итд.[11]

Процеси христијанизације уочљиви при супституцији имена градитеља и природе здања вероватно су били могући и због тога што су временом ослабила митска и обредна упоришта песничке слике. Захваљујући вишеструким вредностима Вукових антологија најпознатија је „особито митологичка" песма о блиставом вилинском граду с троја врата, подигнутом између два света. Још се Натко Нодило задржао на овој слици: „Troja vrata od bisera, skrleta i od zlata, to su tačno tri susjedne boje, kojima se krasi jutro i juternji oblak. U prirodnom veličju praskozorja [...] vrši se ženidba Sunca sa Zorom" (Nodilo: 1981: 466). С друге стране, тај Вуков запис, чак и у синхронијској равни, испољава извесну жанровску колебљивост. Јер, тежиште смисла зависи од контекста импровизације и лако се премешта из митолошког „окружења" ка околностима склапања брака. Женидба вилиног сина и удаја њене кћери су паралелне лирске радње – ситуације, чији ток брижљиво прати, чува и штити мајка – неимарка. Међу Вуковим рукописима сачуван је готово истоветан текст, само што се песма изводила током коледарског обреда:

Град градила, теденом,
Бела вила, ој ладом!
Теденки
Зелен бор,
Арбанаски
Млад јавор,
Бели Виде, миле мој.[12]
На тем граду, теденом,
Троја врата, ој ладом!
Која врата, теденом,
У крс златна, ој ладом!
На њи вила, теденом,
Сина жени, ој ладом!
Која врата, теденом
Од запада, ој ладом!
На њи вила, теденом,
Ћер удаје, ој ладом!

[11] Са истом функцијом се помоћу етимологије у културноисторијским предањима назив манастира / цркве објашњава помоћу неке реплике градитеља, ктитора или другачијег детаља повезаног са зидањем грађевине.

[12] С напоменом сакупљача да се овај сегмент текста „уза сваку другу врсту припјева".

Трећа врата, теденом,
У крс златна, ој ладом!
на њи вила, теденом,
Сама поје, ој ладом! (Караџић 1898/V: 176°)

Не наводећи околности певања, али у склопу одељка под насловом *Календар*, Никола Беговић доноси нешто сложенију варијанту. Након слике града на облаку такође се набрајају врата од „бијела платна” и скерлета где се одвијају космичке свадбе. Вила „шеће” кроз своје златне двери и преко флоралне границе од ковиља и босиља – посматра трећу свадбу, на земљи.[13] „Придодатим” сегментом се помоћу дијалога између виле и момка – младожење средиште смисла преусмерава са чуда и скупоцених предмета (небески храм, златне двери, женикова кошуља) на љубав између чланова породице (Беговић 1986: 55).

Склапање брака као зачетак нове животне етапе младенаца приближен је значењима празника из аграрних циклуса, којима се прославља почетак наступајуће календарске године. Такав амалгам представа испољава се и у једној божићној песми:

Цркву гради Божићова мајка,
У њу ставља велико саборје,
У саборју Јеле и Никола,
На Јели је сукња од сунашца,
А на нику чоха од мјесеца,
Питала их Божићева мајка:
– Бору вама, Јеле и Никола!
Окле Јели сукња од сунашца?
Окле Нику чоха од мјесеца?
Проговара Јеле и Никола:
– Ми смо даром скоро даровани
Од твог сина, нашег спаситеља. (Караџић 1898/V: 206°)

Богородичино здање представља вид „кулиса”, сред којих се из мноштва издваја пар – Јела по „сукњи од сунашца” и Никола у чохи „од мјесеца”. Дарује их сам Христ, а слични атрибути међу митолошким песмама припадају, на пример, девојци танковитој и особитом орачу (Караџић 1841/1975: 235°, 236°, 468°). Истоветни детаљи учествују при сведеном опису симболички позициониране – Анђе

[13] Детаљна анализа ове варијанте и наведен тематски круг о вилинском граду у Пешикан-Љуштановић 2007: 46–59. В. такође: Ђорђевић 1989: 92, нап. 268; Радуловић 2015: 24.

капиције,[14] и истичу појаву невесте у сватовској лирици.[15] Осим преплитања паганских и хришћанских слојева баштине, свим варијантама заједничка је и жанровска „нестабилност". Тек контекст импровизације би упутио на примарну функцију „текста", али ни тада се мотив, слика и формуле не би могли приписати само једној песничкој врсти.

Са простора Косова постоји више записа о небеском граду, на чијим су вратима од дуката, позлате и бисера смештене две свадбе и сама вила (Бован 1984: 122°, 124°, 125°, 129°). Удвајање симболике изразито је при стилизацији неимарских подухвата када вила гради град, а:

на сред града бела црква,
и на цркву троја врата.

Име градитеља може потпуно изостати, чиме се потенцира чудо:

Саздаде се бела црква
Ни на небо ни на земљу,
Насред небо под небеса. (Бован 1980/I: 175)

Саздаде се бела црква,
ни на небо, ни на земљу,
на једну грањку испод облака,
на две грање сто јабуке,
и на трећу сив сукуле
па ми поје књишке песме;
дочула га Миља загоркиња,
чим га чула, одма дотрчала. (Бован 1984: 125°)

Хришћанско светилиште и визија виле као да су заменили места, што је умањило и моћ оностраног бића. Старији импулси, заправо, једва пулсирају на нивоу атрибуције. Чак се и значења епитета „загоркиња" удаљавају од представа о митским девицама, колико год да се призива једно од вилинских станишта. Лична имена, додуше, нису ускраћена ни вилинском свету (Ђорђевић 1989: 82–87), а распрострањене су представе о лепоти вилиног гласа, певања (и

[14] Детаљна анализа у Петковић 2007: 62–75. В. такође: Сувајџић 2008: 111–135; Детелић 2000.

[15] У женикову дому жељно чекају снаху, а она доноси „сунца у недрима, / У рукав'ма сјајне месечине" или сунце у коси и месец у недрима итд. (Караџић 1841/1975: 24°–26°).

игре).[16] Међутим, Миљу *заїоркињу* опчини мелодија „књишке песме”. Привучена сазвучјем службе Божије, она хита – трчи, што значи да је лишена способности лета. Као да је, током процеса прожимања слојева традиције, *їорска* вила изгубила крила и окриља, а постала девојка Миља из горе или однекуд иза горе.

Други „рукавац” обрада повезује се са стихованим предањима о особинама јасике или трепетљике.[17] Уместо свете свадбе, испољавају се снага и лепота појања. Умилни звуци рајске песме и пој три анђела (или светаца и светица) постојано се „смештају” у чудесни храм:

Саздаде се бела црква,
ни на гору, ни на воду,
и на њу су до три врата:
једна врата од позлата,
друга врата од истока,
трећа врата Христосова. (Бован 1984: 129°)

Вилу је сред таквог амбијента „наследила” – „Божја мајка”, при чему су алтернације засноване на сличности између архаичних полазишта и хришћанских представа.

Слика града / цркве као вилинске грађевине дуго се очувала у непосредној импровизацији. На измаку 20. века још увек се могла чути песма о градитељки:

Град градила бела вила,
У граду се заградила,
Па из града говорила:
„Ко отвори граду врата,
Тај добива белу вилу.”[18]

Ова синтеза митолошких и ритуалних елемената (вила, град + свадба) више се приближава брачној иницијацији. Вероватно је због „заокрета” функције изостало уобичајено небеско смештање грађевине, али су и у таквом склопу одолели битни симболи (вила,

[16] Сујета и завидљивост, својствене свим оностраним силама, мотивишу и забране које виле постављају пред смртнике, чак и најчувеније епске јунаке, нарочито када их они надпевају и надмаше лепотом гласа: „Лепше грло у Милоша царско, / Јесте лепше него је у виле” (Караџић 1845/1988: 38°).

[17] Караџић 1841/1975: 197°; Караџић 1969: 179; Ђорђевић 1900: 149.

[18] Овом приликом захваљујем се проф. др Зоји Карановић на указаним варијантама и уступљеном запису песме, коју је слушала од Вукосаве Милетић у селу Бучје, близу Књажевца, 17. априла 1998.

град, врата). Очито, тематске варијације крећу се у распону од свете свадбе – из космогонијског комплекса и обреда прелаза, преко годишњих ритуала посвећених плодности, до саме литургије, било да се подразумева „опис" мелодије и утисак који она оставља или ликовно приказивање Службе архијереја (Јовановић 2005: 400). Чак и независно од степена христијанизације, односно примарног исходишта представа о градитељу и граду / цркви, изразита је стабилност песничке слике. Небески свод одговара сакралној функцији храма, док симболика врата омогућава и осцилације значења и „премештање" тематике из једне песничке врсте у другу.

Фигуративно маркирајући границу између отвореног и затвореног простора, врата су у народној култури и обредној пракси „објекат и локус заштитних магијских радњи, важних за најважније моменте породичног живота (порођај, свадба, смрт)". По хришћанском учењу, симболизују прелазак ка царству небеском, а односе се и на Христа и на Богородицу (Толстој, Раденковић 2001: 97–98; Љубинковић 2014: 338–350). Сам Исус се поистовећује са вратима, док се метафорично обраћа Јудејцима пред Празник освећења храма: „Ја сам врата; ако ко уђе кроз мене спашће се" (Јован 10, 9). Небеска врата се метафорично односе на Девицу Марију, а женско начело наглашено је и симболизацијом Цркве као Христове заручнице, али и Мајке свих хришћана (Chevalier, Gheerbrant 1983: 75, 763–764; Biderman 2004: 437–438). Интензивно се Небеским дверима назива Богородица. „Мати Божија од давнина представља симбол земаљске Цркве, јер се, родивши богочовека, она јавила 'сјединитељем раздвојених – Бога и људи, неба и земље, творца и твари, па је тако и сама постала Црква'" (Јовановић 2005: 49, 136). Уза све то, и архитектонска решења православних храмова подударала су се са знатно старијим представама о троделном космичком моделу – и вертикалном и хоризонталном. Поред главних двери којима верници ступају у сакрални простор цркве / манастира, врата на бочном броду водила су ка истоку и западу, постављена са леве и десне стране од улаза / олтара.

Небеско здање подигнуто само од себе, заслугом свеца, Богородице и најчешће као вилин неимарски чин учврстило је вишезначност представе о женском божанству, чије амбивалентне функције повезују култ плодности и штовање предака. Богородица и вила, наоко на опречним позицијама традиције, блиске су по лепоти и чедности. Обе компоненте могле су се лако апсорбовати, стварајући и трећи типски лик – девичанску лепотицу, која може изразитије припадати и онострaним силама и човековом свету. По-

што је градитељка добила таква својства и простор подизања храма је „прилагођен” неимарки, те се њен подухват спушта са неба на земљу, али не и на било које место.

Као и у целокупној цивилизацији, и код Срба је вертикална космичка оса најчешће поистовећена са сликом дрвета, чије су алтернације планина – гора, стена, стуб, храм. Тако представљено средиште Свемира подупире и повезује три света (Елијаде 1999: 45–48; Meletinski b. g.: 217), јер је вертикални космички модел повезан „sa trihotomnom podelom na nebo, Zemlju (’srednju zemlju’) i podzemni svet”. И када се привидно неутралише митско исходиште слике, оно се придружује амбивалентним значењима простора (Детелић 1992: 57–87), одабраног за подизање светилишта. Готово спонтано кроз стилизације се успоставља „sveti simbolički lanac: Bog – gora – grad – kula – utvrda – hram – središte svijeta”, односно са гором се изједначава храм, као спој земље и неба, средиште и слика универзума (Chevalier, Gheerbrant 1983: 171–172).

Приближавање симбола могло је подупирати и непосредно искуство, јер су цркве и манастири често подизани и на планинским обронцима. Поглед уперен из подножја ка врху горе појачавао је код посматрача утисак о здању које лебди између земаљског и небеског пространства. Ако се вертикална космичка оса потпуно спусти на хоризонталну раван, простор подизања цркве некада је – поље. Оно може бити и Косово, али прецизирање није нужно за значење песме. Међутим, не мења се и семантички потенцијал тако одређеног места за изградњу светилишта. Јер, између поља и неба се помоћу паралелизма успоставља готово апсолутна аналогија, независно од жанровских законитости:

Осу се небо звездама,
И равно поље овцама. (Караџић 1841/1975: 237°)
Пун тор оваца, свима име знам, а броја им не знам.
(Звезде)
Просу се зубља по недолет-пољу. (Звезде)
Поље немерено,
овце небројене,
међу њима чобан рогоња.
(Небо, звезде и месец) (Новаковић 1877: 56–57, 129)

Модификације које су пратиле нијансирање песничке слике и просторно смештање здања (на облаку – усред горе или поља) отварале су путеве и другим изменама. Уместо метафоричног означавања вилинског храма, фигура се „конкретизовала” – преоблико-

вала и/или неутралисала у „причи" – о зидању цркве, коју подиже лепота девојка.

3. Чудеса неимарки

Околности да цркву или манастир подиже жена могле су представљати и одјеке историјских успомена. Јелена Анжујска, удата за српског краља Уроша I, подигла је између 1277. и 1282. манастир Градац (на ободу Голије, у околини Рашке), где је и сахрањена. Њеним ктиторским заслугама приписују се католички самостани, као и црква Св. Николе у Скадру, Св. Богородице у Стону итд. Манастир Љубостињу (близу Трстеника) подигла је кнегиња Милица између 1388. и 1405. године, а ту је сахрањена као монахиња Јевгенија. Ипак, овакви непосредни историјски импулси нису надвладали ни паганску подлогу представа о вили, ни хришћанску симболику Цркве, поистовећене са Девицом, Христовом заручницом и Мајком.

Богат семантички потенцијал развио се и око једне од Немањиних задужбина на Светој Гори. Именовање Хиландара варира – Филиндар, Вилиндер, Вилиндар, што се може повезати са значајем светиње, за коју су сви чули, али је ни певачи, ни њихова публика нису могли видети. Други аспект овакве номенклатуре открива и принципе народне етимологије и сложеност представа, обликованих кроз прожимања старијих слојева традиције са хришћанским учењима и симболима. „Назив Вилиндар обликован је тако да хотимице и наметљиво опомиње на сложеницу: Вилин + дар [...] Размишљајући о вили и њеном пребивалишту, народ је певао о вилином граду, подигнутом негде између неба и земље, на грани од облака. Вилински град саздан (је) у необичном простору као посредник између световног (профаног) и светог" (Љубинковић 2010: 187–188). Док се и цела Света Гора пореди са „небеским градом", светогорски монаси називају је „перивојем пресвете Богородице". Аналогија се још изразитије испољава у предањима „о посвећењу Атоса и пореклу монаштва на полуострву". Занимљива је још једна појединост: „старешина манастира Хиландара није носио титулу игумана, већ проигумана, како је говорила хиландарска братија, игуман манастира Хиландара јесте сама Богородица" (Љубинковић 2010: 190–191).

Небески храм, било да оличава Богородицу, успон душе, вилински дар и град на облацима или цркву чији је ктитор светац, по смислу и исходишту приближава се мотиву подизања особених задужбина у српској лирској и лирско-епској поезији. Те су грађе-

вине безимене и, сходно поетици усмених жанрова, нису одређене конкретним простором, мада се формулативно смештају усред поља или горе. По правилу подижу их – девојке, без имена, а некад типски именоване (Аница, Јагода / Јага, Анета). Начин обликовања ових ликова указује на стилизације архаичних чинилаца традиције и/или мање-више изражене процесе христијанизације, као и на динамику преплитања мотива. Исход девојачких градитељских подухвата варира, као што се и семантичка „мрежа” образује око различитих упоришта, у распону од митских (космогонијских) представа и обреда прелаза (смрт – свадба) до чуда којим се афирмише постојаност хришћанске вере. Иницијални сегмент невеликог круга варијаната је истоветан. Девојка саопштава своје намере:

Фалила се фаљена девојка
ситне ћу звизде с неба сабајат
и онога јаснога мисеца
од звизде ћу цркву с’градити
од м(ј)есеца цркви б(иј)ела врата
очима ћу икона писати
по уму ћу летургију п(ј)ети
на коњицу хоћу цркви доћи
с коња копљем цркву отварати. (Геземан 1925: 46, 42°)

Фалила се лепота девојка [...]
Насред горе саградићу цркву,
Темељ ћу јој од мермер камена,
А греде ћу дрво шимширово,
А слеме ћу дрво тамбурово. (Караџић 1841/1975: 178, 234°)

Ружу бере Аница ђевојка
Ружу бере, шњом се разговара [...]
Још да смијем од цара мојега
Све бих поље ружом посијала,
А гору бих свилом загрнула,
Насред поља цркву саградила,
И у цркви дванаест олтара,
И ставила дванест калуђера,
Сваки данак у цркву одила,
И на дукат по олтар метала,
Све за душу оца и матере. (Караџић 1898/V: 625, 714°)

Кад је Јага у гору долазила,
Сама собом говорила:
Да ја смијем од цара господина,
Ја би овђе цркву саградила [...]

Још би боље цркву даривала,
Сваки пут по рушпију злата.
(Беговић 1887/1986: 74–76)

Фалила се Фатима ђевојка:
Ја да смијем од баба мојега,
Ја бих б'јелу саградила цркву,
И у цркви крсте и иконе,
Свако јутро у цркву ранила,
На иконе по дукат турила.
Она мјаше (sic = мишљаше) нико не чујаше,
То зачула проклета мађија:
Зло ти јутро, бего Али-бего,
Покрсти се Фатима ђевојка.
(Јовићевић 1899: 170–174, XX°)

Колика је Јањина планина,
У њој нема дрвља ни камења,
Веће једно дрво бојаново,
Под њим сједи Анета ђевојка,
Ана сједи па млада бесједи:
Ја се не бих цара побојала,
Да начиним нашој цркви врата,
Цркви врата од сухога злата,
Манастире од драгог камења.
(Босанска вила/Пандуревић 2018/2: 26–29, 12°)

Било да се зидање „заустави" на жељи или девојка сазида задужбину, глас о велелепној грађевини шири се по свету. Доследно су у свим обрадама овог мотива уведени ликови медијатора и цара (такође неименованог).[19] Маркирани ратничким одличјима – улаци, војводе, царске слуге, извршавају царев налог, одлазе по девојку и приводе је свом господару. Најстаријој варијанти, забележеној вероватно око 1720, својствене су: „обредна мотивација" и видна „вертикала која повезује космичке слике са земаљским светом". Сусрет

[19] Одступа запис из лирске руковети Андрије Јовићевића, али илуструје другачије процесе. Испољавају се могућности конструкције разноврсних амалгама, сачињених од „стандардних" формула, модела и усмених форми. Сажимање радње изведено је према „захтевима" лирског народног песништва, чему се подређује и наговештај мотива прогоњене пасторке. Ипак, тензија се не разрешава ни као балада, ни као бајка, чак ни као породична или религиозна лирска песма. Чини се да су сви (жанровски и тематско-мотивски) елементи подвргнути притисцима другачијих тенденција, које могу бити последица друштвено-историјских околности певања / записивања песама.

девице са царем прати неочекиван царев страх пред лепотом, да би се потенцијални конфликт разрешио браком. Из такве перспективе „може се претпоставити и света свадба” (Krnjević 1986: 29–131).

Међу песмама Вукове антологије једна варијанта започиње сличном сликом. Ипак, ова неимарка ближа је типу делије–девојке (Делић 2012: 195–223), јер се царски поданици не препадну само због њене лепоте, већ и од застрашујуће ратничке опреме (коњ – шарац, бич, седло, буздован, сабља). Ти атрибути су приближени епским сферама, али су дубоко положени у митске представе и архаичну подлогу симбола (јелен, рог, змије). Пошто (неки, туђи) цар намерава силом да задобије девојку, она узвраћа још силније:

Једну војску буздованом бије,
Другу војску бритком сабљом сече,
Трећу војску на воду натера.[20]

А, пошто лако сама сатре војну силу, цара ослепи. Митска девојка, блиска визији Сунчеве сестре, овде се „јавља у улози хиперболисаног епског борца против конкретног туђег насиља (Татари, Арапи)”, не губећи везу са моћима древног божанства грома (Krnjević 1986: 132) и хтонском димензијом оне друге виле, која од костију погинулих јунака подиже сабласни град (Вук 1898/V: 252°).

Чак и измештање слике у епско-баладични наративни ток повезује историјске реалије о опсадама градова са квазиисторијским детаљима и митском матрицом (Лома 2002: 40). Ношен сујетом и самохвалом, некакав Перит-паша води три хиљаде војске до Бегата града „на Крајини” (Караџић 1898/V: 708°). Један од примера локализације, а неутврдиве убикације је тај неосвојив Бегат, можда Берат / Барат (Detelić 2007: 14, 46). Три године пашине трупе немају успеха:

---

[20] Овако приказану митску ратницу С. Матић је упоредио са хиперболисањем епске надмоћи Марка Краљевића када сам савлада варадинске катане или „љуту Арапију”:

Што погуби сабљом окованом,
Што погази Шарцем од мејдана,
Што подави у тихом Дунаву; (Караџић 1845/1988: 42°)
Једну војску сабљом исјекао,
Другу војску Шарцем погазио,
Трећу војску пред цара догнао. (Караџић 1845/1988: 62°; Матић 1964: 186)

И одбрана „намастира Миљешевке” од Хасан-пашине силе приказана је кроз чудесне моћи Савиних моштију. Светац попали турске чадоре, војска се од страха помами и обогаљи, а силник остане одузет и обневиди (Караџић 1846/1988: 14°).

Полак му се војске поболело,
А полак је веће изгинуло.

Нарочито поражава околност што је чак немогуће дознати – где су градска врата. Неименовано турско момче – „понајбољи јунак" осмели се да са Небојше куле осмотри противничко утврђење. Премда испуни тежак задатак, животом плаћа подвиг, јер је смртоносан и сам поглед на капију и њеног чувара:

У Бегата врата од истока,
И на врати капетан девојка,
Златна јој је коса до појаса,
И обадве до лаката руке,
У руку јој мача од босиљка.

И у потпуно другачијем мотивско-сижејном контексту чини се кобан за ратнике сусрет са девојком, када се догоди непосредно пред бој. Исповедајући се рањеном јунаку, сама Косовка казује како је први и последњи пут видела несуђеног вереника, девера и кума – на вратима храма:

Код прекрасне Самодреже цркве [...]
Ја се онде деси на вратима.
(Караџић 1845/1988: 51°)

При тематским и жанровским удаљавањима „слике" од архаичне подлоге, семантички потенцијал формуле се донекле „разређује", али и изнова обнавља. Управо удес Косовке девојке – истовремено и веренице и удовице, сабира кроз „худу срећу" све честице на којима почивају значења опеваних градитељских подухвата оностраних, смртних, светих и посвећених девица. И када се изразитије модификује митска матрица, исход „приче" је реактуализује.

С друге стране, упркос очуваном језгру (подизање храма, лик неимарке), иста иницијална формула мотивише другачију врсту сукоба. Опозиције небеско / земаљско, сакрално / профано, свадба / смрт удаљавају се и од рефлекса љубавно-брачне иницијације и од кондензоване митско-епске сцене ратног окршаја. Обе „испуштене" семантичке компоненте замењене су појединостима из хагиографија. Односно, када цар приморава девицу – ктиторку да промени веру, она то без колебања одбија. Зато је цар кажњава, утамничи, мучи и мори, без хране и воде, сред мемле и тмине. Међутим, дуго тамновање окончава чудо – предана молитвама, богоугодна праведница преживи (посвети се), онако како су иначе у легендама награђени искрени верници.

Различите „приче”, истоветно започете, гранају исконски, запретени смисао према различитим жанровским „правилима”. Космогонијска представа стварања најизразитија је у најстаријем запису, при чему и ова девица има ратничке атрибуте (копљем отвара двери), док се посебно истиче снага њеног погледа (осликава храм очима) и ума (поје литургију). По тим, премда христијанизованим детаљима, девичанска митска неимарка и њене моћи највише подсећају на елементе античке теогоније о Атени / Атини, ратници, богињи мудрости и Аполоновој сестри, Краљици Небеса, која је, рођена из Зевсове главе, првим људима удахнула живот (Grevs 1987: 35, 45).

Теогонијске и космогонијске представе, својствене митском правремену стварања и уређења света, могу се слутити и из изабраног материјала за подизање цркве. С небеског свода девица скида звезде и месец од којих начини горски храм и његове двери. Exo те митско-обредне подлоге наставља се и у млађем Вуковом корпусу, јер делија–неимарка такође користи особену грађу – шимшир и „тамбурово дрво”. Шимшир је иначе у српској традицији грађа митских дворова, од њега се праве кућне греде, палице, вретена, али и мртвачки сандук. Њиме се обавезно украшавају свадбени и божићни колачи, невестински венац и капа при стрижби детета (Чајкановић 1985: 251). Одређен помоћу музичког инструмента, и други материјал за црквени свод подразумева избор (неког) култног дрвета, којем су и Срби и други словенски народи приписивали магијска својства. Притом, премда неодређено – „тамбурово дрво” могло би бити и метонимијска „замена” умилне мелодије, колико год да се песме певане уз овај инструмент разликују од појања што допире иза црквених двери и плени сва бића из свих светова.

Девица именована као Ана такође бира специфичну јапију. Њен храм лебди сред горе и нема чврст камени темељ (Лома 2002: 138). Црква од ружа саздана је на свили. Боје ове чудесне грађевине и она сама највише се приближавају визији и смислу Лазаревог здања, сакројеног од беле свиле и скерлета сред Косова, за причест (будућих) светих ратника. Али, цвет руже, иначе посвећене Богородици, може бити и – бео. Заправо, такав и јесте на почетку света и времена (Софрић 1990: 189, 191). Ако је бела девичанска боја руже – душе, онда удвајање белине (ружа, свила) још више асоцира на облаке, чије „гране” краси вилински град. У сваком случају, прозрачност обе цркве сугерише успон душе пут вечности док су подвизи Лазара и његове војске само привидно другачији од страдања утам-

ничене девице–ктиторке. Различите врсте провере имају исти циљ – постојаност вере и спремност на саможртвовање отварају путеве вечности и Божије милости.

Најмлађим варијантама о девојци–неимарки (Јагоди, Анђи)[21] својствена је већа конкретизација цркве, мада се ни оне не везују за одређен локалитет. Таква апстракција премешта стиховане легенде ка универзалним сферама и дискретно, а упечатљиво, поучава вернике и иноверне о неминовној награди и казни због односа према Богу. У свим записима лик цара има изразита типска својства. Он је представник земаљске власти и земне – пролазне силе. Кроз наглашен контраст са девојком – митском градитељком или мученицом – цар губи или војску и вид или снагу и моћ. По таквим својствима лик представља антипод епских царева–ктитора. Негативна карактеризација уверљиво је изведена посредством опозиције поштовање / кршење етичког кодекса, симболички уграђеног у владарев однос према светињама – манастиру, црквама, њиховим ризницама, освећеним предметима, реликвијама и свештенству, ктитору и неимару.

Историјска збивања на овим просторима и природа конфликта између православља и ислама подударили су се и са хагиографијама које приказују искушења правоверних. Међу бројним хришћанским мученицима има и жена, попут Свете мученице Софије и њених кћери – Вере, Љубави и Наде. Истицање хришћанских врлина, тежина кушања, мучeништва и награде стилизују се као суочавање цара Хадријана са мудром хришћанском и њеним богоугодним кћерима. Оне се свесно жртвују за веру,[22] а успомене на њихово страдање и духовни подвиг празнују се 17/30. септембра. Но, и ако стилизација чуда укључена у судбине фолклорних ктиторки нема непосредно такву подлогу, елементи „општих места" из хагиографија нашли су пут до нивоа усмене формулативности.

Само име Софије или девојке Софије ипак се среће у усменом песништву. Она је, можда, једина ктиторка међу именима владара, велможа и светитеља који зидају своје задужбине. При набрајањима, али без уобичајене прецизне локализације, Софију цркву подиже Софија девојка (Караџић 1974/II: 27), а здање се издваја од осталих:

---

[21] Krstić 1984: 627, p. v. 212, *Car i Anica djevojka* (car baca devojku u tamnicu što zida crkvu). О овом тематском кругу в. Пандуревић 2011: 400–404.

[22] И друга Света Софија је такође Римљанка спремна да се жртвује за Христа, а по католичком календару слави се 15. V, као последњи зимски дан.

И да видиш још Софију цркву
Коју гради Софија девојка,
Куле им се уз облак узвиле.
(Караџић 1974/II: 27°; Радевић, Матицки 2007: 23°)[23]

Певач или записивач је вероватно само чуо да (негде) постоји и таква светиња или је слушао утиске очевидаца након ходочашћа и путовања по далеким крајевима и суседним земљама. Према често примењеној инверзији узрока и последице у усменом песништву, а по принципима „народске” етимологије, Аја Софија или нешто ближа црква Св. Софије у престоници Бугарске (Detelić 2997: 165, 397) могла се „протумачити” као „логична” последица именовања храма по неимарки – Софији.[24]

4. Обреди и метафоре

Поред могућих продора реалија, историјских успомена и додира усмене традиције са културом средњег века и у самом фолклорном фонду постојали су „предуслови” за надградњу, развијање и „рачвање” значења песничких слика. Чудесни град или храм, сред облака или уврх горе није једина грађевина коју подижу виле. Негде на самој граници светова вила зида град:

---

[23] Стихови су део каталога у склопу опкладе о пребацивању цркве буздованом. Овом приликом само се напомиње да пример не подразумева две варијанте, већ исти текст из различитих извора.

[24] Када је 532. изгорела црква из времена Теодосија II, по налогу цара Јустинијана је започела изградња Цркве свете Мудрости. Од када је завршена, 537. године до 1453. била је православно седиште Васељенске патријаршије, у којој су крунисани византијски цареви. Једно време (1202–1261) налазила се под окриљем католичке цркве. Пошто су 1453. Константинопоље освојили Турци, Мехмед II Освајач је наредио да се храм претвори у џамију, што је и остао до 1931, а затим је након рестаурације постао музеј. Аја Софија, Црква Свете Мудрости у Истамбулу, имала је кроз векове не само религијски, већ изузетан културноисторијски значај и за хришћански и за муслимански свет. До данас нису престала драматична збивања, повезана са променама намене овог здања. Истоветан принцип „тумачења” назива географских локалитета примењује се и међу казивањима о сакралним објектима, нпр. Дечани, Троноша и Вотњак итд. (Караџић 1852/1986: 183, 290). Тада се, сходно поетици жанра, радња локализује и потврђује истинитост културноисторијских предања (Милошевић-Ђорђевић 2000: 129).

Све од силне коњске кости и од јуначке,
На ћошкове људске главе златом жикане.
(Караџић 1898/V: 252°)

Неосвојиве куле и бедеми се изнова дограђују телима погинулих ратника. Храм смрти, међутим, није обавијен тмином, него блешти од „боје хиљадам" и позлате. Заједно са небеским здањем и црквом лепоте девојке под самур-калпаком ова „испиргана" грађевина успоставља склад супротности какав иначе постоји међу митским представама и обредним ситуацијама. У један храм положене су кости умрлих; они што нападају цркву прелазе границу ка царству тмине; на вратима трећег, вишњег града одвијају се венчања и ту стижу „људске душе којима је обећана вечност" (Павловић 1982: 210). Све три неимарке, уз директно или посредно истицање њихових оностраних обележја, обухватају цикличне токове плодности и умирања. Уз такво семантичко окружење, синкретичност представа појачава се преплитањем паганског и хришћанског седимента баштине. Образована око грађевине, градитељке и чина зидања, метафора сабира све компоненте из слојева традиције, док се аспекти значења „прилагођавају" при реализацији модела и варијаната. Богат потенцијал симбола и песничких слика остварује се на више начина, у распону од фигуре и формуле до сижеа. Мада изгледа парадоксално, најшире обухваћено семантичко поље чак изједначава градитеље и грађевине, нарочито када се тема смрти преплете са жртвовањем.

У темељима Скадра су тело, смех и млеко Гојковице. Када оклеветана, племенита девица страда, чудо обзнањује њену невиност:

Ђе је од ње капља крви пала,
Онђе расте смиље и босиље;
Ђе је она сама собом пала,
Онђе се је црква саградила. (Караџић 1845/1988: 5°)[25]

Куде падне моје клето срце,
Тув ће има црква самотворка. (Караџић 2018: 82/98)

Неимарке – мученице, као светице пострадале за веру такође се жртвују, само што је заслужена награда саображена фолклорном „тумачењу" религијских представа и канона.

И у тематском кругу о Косову, битном упоришту националног идентитета, Свети Кнез подиже – две цркве. Изградњу камене Раванице подстиче Милица, спајајући својим саветом наслеђе предака и будућност потомака, а материјалне сфере са духовним. Друго

[25] Krstić 1984: 92–95, B 16, 3 Crkva manastir.

здање Лазар уочи битке „сакроји” од беле и скерлетне свиле, онако како то од њега тражи – Богородица. „Лазарева градња уподобљује се вилиној ’мртвачкој градњи’ од јуначких костију: Лазар и његови витезови полажу своју телесну егзистенцију од крви и меса у темељ свог вечног небеског боравишта” (Лома 2002: 143–144).

Често се, игром случаја, подудари стварност колектива са интернационалним мотивима и древним митовима других народа. Тако се покретни празник, Лазарева субота, пред сваки Ускрс „празнује у спомен на праведног Лазара” којег је Исус васкрсао. Догађа се да у појединим срединама Срби том дану „припојме још и цара српског Лазара” (Недељковић 1990: 133). Обредне скупине обилазе село, а њихова песма слави плодност и почетак новог циклуса природе. Лазарице су понекад биле девојчице, али „најпретежније девојке стасале за удају”, најлепше и најбоље певачице (Недељковић 1990: 134–135). Међу песмама које су пред кућама певале, могле су се чути и овакве варијанте:

Црноока девојка:
Црно грозје садила,
Висок чардак градила,
Белу свилу вртkала,
Те дукате низала.

Младо момче бању гради,
Бању гради са висине,
Вараком је вараксује,
Огледалом патосује,
Ту долазе лепе моме. (Милићевић 1984: 103–104)

Градитељски подухвати девојке и момка – чардак и бања, укрштају симболику грађевина и – на различите начине, усмеравају могућа значења ка слављењу пробуђене природе. Али, то није и једино значење промене – прелаза и припреме за прелазак.[26] На једном полу су предбрачни задаци младих и девичанска песма, аналогни

[26] Како напомиње А. ван Генеп „један од најупечатљивијих елемената церемонија годишњих доба је драмски приказ смрти и поновног рођења месеца, годишњег доба, године, биљног света и божанства који овим владају и управљају. Међутим, тај исти елемент среће се и у многим другим обредним циклусима, и то тако да није нужно претпоставити позајмљивање између њих или контаминацију једних са другима.” Поред „церемонија” годишњих доба набројане су затим обредне ситуације повезане са: трудноћом и порођајем, рођењем, усвајањем, пубертетом, иницијацијом, венчањем, устоличењем, замонашењем, жртвоприношењем, погребом, заветом, ходочашћем (Ван Генеп 2005: 210–211).

повратку новозаветног Лазара из света сени међу живе. На другом полу смисла су посвећене девице и Свети Кнез, који се са погинулим косовским ратницима придружују светитељима. Премда је истоветна „логичка идеја" у основи свих ових паралелизама „тешко је утврдити да ли је представа о умирању и поновном рађању узрок или последица" (Ван Генеп 2005: 211). Наспрам недокучиве генезе су подударне представе из различитих седимената традицијске културе.

У наведеним лазаричким песмама зидање садржи највећи степен апстракције, али и најјасније функције. Иако се текстови изводе током истоветног обредног контекста, зидање чардака и купатила се, на први поглед, међусобно потпуно разликују. Девојачка грађевина стреми ка висини, а њено подизање је тек један од три задатка. Мада девојке стасале за удају уобичајено негују врт, црноока удавача сади виноград, што је иначе симболично стилизован иницијацијски задатак за младића (Карановић 2019: 105–119). Односно, и виноград и чардак подразумевају фигуративно маркирање мушкарца, док испредање свиле и низање дуката потпуно одговарају женским „пословима". Но фигуративна значења све четири сведене лирске радње усмерена су ка духовним вредностима. Привидно наглашена црна боја, заправо, води ка асоцијацијама које афирмишу живот, јер је то боја очију (вид, светлост, бели свет) и грожђа – од којег се прави – црвено вино. Притом, винова – лоза, метафорично обележава породицу, ону којој девица припада и другу, коју треба да настави својом удајом. „У нашој митологији виноград представља *небо*, а грозд 'који може јести сва војска, а да га не поједе' звездано небо" (Софрић 1990: 68). Мање је запретен смисао „беле свиле" и дуката, јер се помоћу њих директније означава сјај који подразумева чедност и лепоту девојке. Али, њена лепота је првенствено духовне природе, јер се поента песме усмерава ка афирмацији сестринске љубави:

Те дукате низала,
Везала их, везала
Сеји Јелки на грло.

Младићево прегнуће је потпуно другачије, а циљ његовог зидања бање је намамљивање девојака. Наспрам духовног начела, истакнутог стиховима о црноокој девојци, чини се како је младић – градитељ бање заговорник чулног, еротског и телесног принципа. И материјал од којег је његова грађевина сазидана као да се подудара са скривањем обмане, јер он бира лажну позлату или бакарне плоче за строп, а огледало му је подна подлога. У магијско-обредној пракси српског народа огледало је вишеструко заступљено и има амбива-

лентна значења. Али, чак и независно од могуће заштите или призивања опасности, огледало „figurira kao neka vrsta prolaza između dva sveta, dve realnosti, dva univerzuma – ovostranog i onostranog, profang i svetog. S ove strane ogledala je svet u kome inače živimo [...] S one strane se, međutim, nalazi svet bezvremen i besprostoran [...] ovi obredi govore o ogledalu kao kapiji koja vodi ka zvezdama. Ali, te zvezde nisu daleko. One su u nama samima, u skrivenim sferama našeg duha” (Bandić 1990: 60). Тако се, наоко различите по циљу градње, градитељима и природи грађевине, обе варијанте – и „женска” и „мушка” – сусрећу у сфери ритуала и симбола, као спој светова, који у обредном чину превазилази границе митологије и историје, магије и стварности, простора и времена, настанка и краја.

***

Било да се временски ток доживљава као циклични ритам или сукцесиван низ измена, тек заједно живот и смрт чине целину, одакле год да се „посматрају” – и са неба и са земље, између и изван тих сфера. Но, за разлику од неизвесног почетка, једном зачет живот се неминовно окончава. Смрт је неумитна и једна, усмеравана небројеним разлозима.[27] Живот, док траје, јесте особита грађевина, само трошнија од цркве, манастира, града, куле, чардака, бање, чак и – куће.[28] Зато, није случајно очево завештање сину: „Гради кућу у сваком мјесту”.[29] Човек најчешће поступа као младић из ове „мале приче” уз пословицу, можда и зато што се најважније истине спознају тек на последњој етапи пута. Понеко за живота изгради свој свет, не заборављајући веру, љубав, наду, мудрост. Малобројним, одабраним дато је да постану неимари здања чије вредности одолевају и самом времену.

---

[27] „Једна смрт триста / тисућу узрока” (Караџић 1849/1987: 1840°, 1841°).

[28] У српском језику именица кућа има више значења. И Милићевић истиче како се истом речју обележава: зграда, место где је смештено огњиште и породица (Милићевић 1984: 11). На то указују и тумачења појмова из Вуковог *Рјечника*: кућић („човјек од добре куће”) и кућевић, кућиште, укућани итд. (Караџић 1852/1986: 448). Значења се шире када се придода атрибут „божији”, било да се божјом кућом означава црква, храм или читав небески свод (Мршевић-Радовић 2008: 34; Детелић, Делић 2014).

[29] „Гради кућу у сваком мјесту. Приповиједа се да је некакав отац на самрти казао сину, и мислио је да би се син старао да у сваком мјесту да стече пријатеља; али син то није разумио, него је помислио праву кућу и био се забринуо како ће он толико кућа поградити, докле му није некакав старац показао шта је отац управо мислио” (Караџић 1849/1987: 748°).

Литература

Беговић, Н. *Живот Срба граничара*. М. Матицки (прир.). Београд: Просвета, [1887] 1986.

Богишић, В. *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*. Београд: Српско учено друштво. С. Самарџија (прир.). Горњи Милановац: ЛИО, [1878] 2003.

Босанска вила/Пандуревић: *Из фолклорне ризнице Босанске виле: епско-лирске пјесме* 1–2. Ј. Пандуревић (прир.). Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност; Бања Лука: Друштво чланова матице српске у Републици Српској, 2018.

Ван Генеп, А. *Обреди прелаза*. Београд: СКЗ, 2005.

Геземан, Г. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Сремски Карловци: СКА, 1925.

Делић. Л. „Сукоб јунака са џиновком у јужнословенској усменој епици". *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*. Б. Сувајџић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012. 195–223.

Детелић, М., Л. Делић. „Кућа божја у усменој епици". *Глас СКА* 29 (2014): 111–129.

Детелић, М. *Митски простор и епика*. Београд: САНУ, 1992.

Детелић, М. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996.

Детелић, М. „Жена на капији". *Свеске Задужбине Иве Андрића* 17 (2000): 245–260.

Детелић, М. „Света Петка у сивој зони усмене књижевности". *Култ светих на Балкану. Лицеум* 5 (2001): 123–137.

Детелић, М. „Епска хидронимија". *Ономатолошки прилози* XIX–XX (2009): 449–521.

Ђорђевић, Т. Р. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд: Народна библиотека Србије – Дечје новине, 1989.

Елијаде, М. *Слике и симболи. Огледи о магијско-религијској симболици*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999.

Јовановић, З. М. *Азбучник православне иконографије и градитељства*. Београд: Музеј Српске православне цркве – Dina, 2005.

Јовићевић, А. „Народне лирске песме". *Луча* V/3–4 (1899): 170–174.

Карановић, З. *Антологија српске лирске усмене поезије*. Нови Сад: Светови, 1996.

Карановић, З. *Небеска невеста*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2010.

Карановић, З. „Тамо дољен у џардине ја посејах боб и диње. Уводни стихови и свет флоре у лирским песмама Вукове збирке". *Гора калинова. Биљни свет у традиционалној култури Словена*. З. Карановић (ур.). Београд: Удружење фолклориста Србије – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић"; Vilnius: Lietuviu kalbos indtituto, 2019: 105–119.

Караџић 1818/1966: Караџић, В. С. *Српски рјечник (1818).* Сабрана дела В. Караџића II. П. Ивић (пр.). Београд: Просвета.

Караџић 1826, 1827/1969: Караџић, В. С. *Даница 1826, 1827, 1828, 1829, 1834*. Сабрана дела В. Караџића VIII. М. Павић (пр.). Београд: Просвета.

Караџић 1841/1975: Караџић, В. С. *Српске народне пјесме I*. Сабрана дела В. Караџића IV. В. Недић (пр.). Београд: Просвета.

Караџић 1845/1988: Караџић, В. С. *Српске народне пјесме II*. Сабрана дела В. Караџића V. Р. Пешић (пр.). Београд: Просвета.

Караџић 1846/1988: Караџић, В. С. *Српске народне пјесме III*. Сабрана дела В. Караџића VI. Р. Самарџић (пр.). Београд: Просвета.

Караџић 1849/1987: Караџић, В. С. *Српске народне пословице*. Сабрана дела В. Караџића IX. М. Пантић (пр.). Београд: Просвета.

Караџић 1852/1986: Караџић, В. С. *Српски рјечник 1852*. Сабрана дела В. Караџића XI/1. Ј. Кашић (пр.). Београд: Просвета.

Караџић 1898/V: Караџић, В. С. *Српске народне пјесме V*. Државно издање. Љ. Стојановић (пр.). Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.

Караџић 1969: Караџић, В. С. *Живот и обичаји народа српског*. М. Филиповић, Г. Добрашиновић (пр.). Београд: Просвета.

Караџић 2018: *Караџић: лист за српски народни живот, обичаје и предање, издаје и уређује Тихомир Р. Ђорђевић*. А. Никезић, Д. Поповић Николић (пр.). Алексинац: Центар за културу и уметност; Ниш: Огранак САНУ.

Лома, А. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.

Љубинковић, Н. *Трагања и одговори. Студије из народне књижевности и фолклора* (I). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.

Љубинковић, Н. *Наши далеки преци. Етномитолошке студије*. Београд: СКЗ, 2014.

Матић, С. *Наш народни ep и наш стих*. Нови Сад: Матица српска, 1964.

Милићевић, М. Ђ. *Живот Срба сељака*. Београд: Просвета, 1984.

Милошевић-Ђорђевић, Н. *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*. Београд: Филолошки факултет, 1971.

Милошевић-Ђорђевић, Н. *Од бајке до изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.

Милутиновић 1833/1990: Милутиновић Сарајлија, С. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Д. Аранитовић (пр.). Никшић: Универзитетска ријеч.

Мршевић-Радовић, Д. *Фразеологија и национална култура*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.

Недељковић, М. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић, 1999.

Новаковић, С. *Српске народне загонетке*. Београд: Књижара В. Валожића; Панчево: Књижара браће Јовановића, 1877.

Новаковић, С. *Историја и традиција*. С. Ћирковић (пр.). Београд: СКЗ, 1982.

Павловић, М. *Антологија лирске народне поезије*. Београд: Вук Караџић, 1982.

Пандуревић, Ј. „О чудесним, подземним и летећим црквама српске усмене традиције". *Жива реч. Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*. М. Детелић, С. Самарџија (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ – Филолошки факултет, 2011. 397–416.

Петковић, Н. *Словенске пчеле у Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Петковић, Д. *Јунак и сиже епске песме*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019.

Петровић, С. *Косовска битка у усменој поезији*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2001.

Пешикан-Љуштановић, Љ. *Станаја село запали*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 2007.

Пешић, Р. *О народној књижевности*. Београд: Чигоја штампа, 2016.

Питулић, В. „Каталог манастира у народним умотворинама са Косова и Метохије". *Научни састанак слависта у Вукове дане* 49/2 (2019): 67–77.

Радевић М., Матицки, М. *Народне песме у српској периодици до 1864*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.

Радуловић, Н. *Слике, формуле, једноставни облици*. Београд: Чигоја штампа, 2015.

Самарџија, С. *Народне приповетке у „Летопису Матице српске"*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995.

Самарџија, С. „Симболи средњовековне књижевности и усмене формуле у песми *Пропаст царства српскога*". *Словенско средњовековно наслеђе. Зборник посвећен професору Ђорђу Трифуновићу*. З. Витић, Т. Јовановић, И. Шпадијер (ур.). Београд: Чигоја штампа, 2001. 579–591.

Самарџија, С. „Слојеви једне метафоре (између календарске године и патријархалне задруге)". *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* 2 (2006): 39–73.

Самарџија, С. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига, 2007.

Самарџија, С. „За душу и потомство. Задужбине у српској усменој епици". *Предавања 8* (2019): 31–56.

Софрић, П. Нишевљанин. *Главније биље у народном веровању и певанју код нас Срба*. Н. Љубинковић (пр.). Београд: БИГЗ, 1990.

Сувајџић, Б. „Жена на капијама града". *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* IV (2008): 111–135.

Толстој, Раденковић 2001: Толстој, С. М., Љ. Раденковић (пр.). *Словенска митологија*. Београд: Zepter Book World.

Чајкановић, В. *Речник српских народних веровања о биљкама*. В. Ђурић (пр.). Београд: СКЗ, 1985.

Чајкановић, В. *Студије из српске религије и фолклора* 1–5. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон, 1994.

Bandić, D. *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*. Beograd: Prosveta, 1990.

Biderman, H. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004.

Chevalier, J., A. Gheerbrant. *Rječnik simbola*. Zagreb: MH, 1983.

Detelić, M. *Epski gradovi. Leksikon*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2007.

Grevs, R. *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit, 1987.

Krnjević, H. *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike lirske narodne poezije*. Beograd: BIGZ; Priština: Jedinstvo, 1986.

Krstić, B. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Beograd: SANU, 1984.

Meletinski, E. M. *Poetika mita*. Beograd: Nolit, b. g.

Nodilo, N. *Stara vjera Srba i Hrvata*. Split: Logos, 1981.

Pešić, R., N. Milošević-Đorđević. *Narodna književnost*. Beograd: Vuk Karadžić, 1984.

Rečnik: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.

Snežana Samardžija

“I SHALL BUILD A CHURCH ON TOP OF THE MOUNTAIN”

Women builders in Serbian oral poetry

S u m m a r y

Foundation (endowment) building is one of the motifs whose treatment depends on the poetic of a given form, while also illustrating the complexity of the Serbian tradition. The ambivalence of those representations and the multiple layers of the Serbian heritage can be detected on all structural levels of an oral “text” – from character traits, to the motivation for the very act of building a foundation, to the symbolism of spatial determinants, structures, even the material used in the construction. When the founding of a city or church is associated with female characters, its variants are mostly included in lyric and epic-lyric forms (mythological, ritualistic, love songs, ballads, legends in verse). On the other hand, women builders are seldom mentioned in the catalogs of epic poems. Alongside the “movability” of poetic image, fluidity of nomenclature and the nature and dynamic of genre-motif interactions, stable formulae concerning building can be detected as well. Apart from stable archaic roots, the ways of substituting certain symbols also appear. They all approach each other in meaning, partially or completely, due to primary and figurative interpretations. Even though they do not belong to the same religious-mythological system, they make an organic form – of the same tradition. By studying variants from different regions, categorized from the eighteenth to the end of the twentieth century, we can observe: elements of Christianization, an increasing level of real-life socio-economic elements, the link of stylizations with poetics of oral literary forms, circumstances in which the poetization and their evidence collection took place, the affinity of their creators and the interests of the general public.

Љиљана Пешикан Љуштановић*

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

ИМЕНОВАНИ ПРОСТОРИ У УСМЕНОЈ ЛИРИЦИ: ГРАД

На грађи из музиколошких збирки Миодрага А. Васиљевића рад разматра именоване просторе града у усменој лирици са више становишта: постојећи топоними – симболички именовани топоними; блиски – далеки простори; своји – туђи; људски – демонски; *овај свет – онај свет*; обредни простори (нпр. простор сепарације, лиминални простор, простор агрегације) – животни простори; присуство – одсуство историје; однос лирског и епског. Пошто ове збирке садрже податке о певачу и географском простору коме он припада, покушали смо да у испитивање простора укључимо и то колико се властито искуство пројектује у слици и значењу простора, као и особену динамику односа именованих и неименованих простора, те њихову родну перспективу. Верујем да ово може допринети бољем разумевању поетике простора у усменој лирици, па, можда, и прецизнијем сагледавању односа формулативног и индивидуалног у њој.

Кључне речи: именовани простори, обред, историја, свакодневица, динамика простора, женски – мушки простор, своје – туђе

За збирке Миодрага Васиљевића (1950;[1] 1953; 1960; 1965; 2009)[2] определила сам се руковођена идејом да се заступљеност и функ-

* joljilja@gmail.com

[1] Збирка *Народне мелодије које се пјевају на Космету*, објављена 1950, овде ће бити цитирана према фототипском издању, које је 2003. године приредила и објавила Зорослава М. Васиљевић под насловом *Народне мелодије с Косова и Метохије.*

[2] У даљем навођењу користићу скраћенице – иницијале: К, М, С, Л, ЦГ, В и број песме.

ција именованих простора, те њихов однос према певачевој позицији у простору, могу у пуном обиму испитивати само ако знамо ко, кад, где и шта пева.[3] Тек ако поседујемо све ове информације можемо трагати за слојевитим, често запретеним значењима и функцијама одређених простора у песми. На пример, пун смисао метафоре „Ој, девојко, мој будимски везире" (СНП I: 605) тешко може појмити читалац / слушалац који не познаје одређене историјске чињенице. Прелазак родне и социјалне разделнице девојка – везир, додатно се интензивира податком да је реч управо о *будимском* везиру, који је у дугом историјском периоду био најважнији вршилац османске власти на просторима где се песма певала.[4] Ово метафору, и иначе необичну са становишта усмене лирике (Клеут 2001: 29–30), додатно обремењује баластом „велике историје", придаје јој елеменат пркоса и порицања историјске датости, указујући, истовремено, на суштинску окренутост усмене лирике према животном циклусу јединке и колектива. У „Велики Механизам Историје" (Кот 1963), који меље људе и светове, упада, бар на тренутак, каменчић младалачке чулности и еротизма, не зауставља га, али га, док песма траје, детронизује.

Уз воду и гору, као типске лиминалне просторе (Детелић 1992), као гранични топос у простору и времену може функционисати и град.[5] Планина и река, као природне препреке у простору, вероватно конзервирају митска значења исконских граница, град као гранични простор између *овоī* и *оноī* света углавном губи своје историјске и географске одлике и, без обзира на топоним који носи, функционише као митско-симболички простор који са стварним градом има мало заједничког. Као таква граница, не само у простору већ и у времену, обликује се Цариград у антологијски лепој свадбеној песми из Титограда (ЦГ: 56):

---

[3] Изузетак су песме Хамдије Шахинпашића објављене у Москви (Василевич 1967) и партизанске песме, пошто сам сматрала да би заступљеност и функција именованих простора у њима могли бити предмет засебног испитивања.

[4] По екавском изговору, дијалекатским одликама („сиромау") и првотном насловљавању *Уподобљенїе и желя*, песма је записана у Војводини (СНП I: стр. 723). Под турску власт Будим је пао 1541. године и у наредних сто педесет година остао је „седиште турске војне администрације" (Detelić 2007: 77), али и значајни сакрални центар у коме је негован и наслеђиван култ Герз Ељас Бабе, свеца и патрона правоверног града Будима (Olesnicki 1934: 20–55), непосредно повезан са историјском судбином босанског спахије Герз Иљаса, једног од историјских прототипа за лик епског јунака Алије Ђерзелеза (Бутуровић 1975: 172–186).

[5] Студија је део обимнијег истраживања које обухвата и хороними, хидрониме и ороними. За ову прилику издвојени су само ојконими.

Кад се Цариград грађаше,
Сали цар на прозор сеђаше,
Те веље чудо гледаше
Ђе јелен море преплива,
На једној рогљи изнесе
Момка сва позлаћена;
На другој рогљи изнесе
Ђевојку сву извезену.
Ђевојка момка мољаше:
– Позлати мене ка' себе,
Навешћу тебе ка себе!
– Би ли ме млада узела?
– Ја бих те, драги, узела,
Моме те дворцу одвела!

Смештен у свето време прапочетка („Кад се Цариград грађаше"),[6] град постаје чудесна позорница обреда. Јелен медијатор[7] износи на роговима момка и девојку – куjунџију и везиљу – и град, одвојен од своје историје и реалне егзистенције у певачевом времену, постаје сакрализовани лиминални простор у коме се људска свадба приближава хијерогамији.[8]

Као гранични простор из којег се оглашава комична видилица, проричући из птичје песме, јавља се и Колашин:

Цирик тица цирикала
Око града Колашина,
Нико не зна што цирикће
Осим стара бабетина:
– Ко имаде добру жену,

---

[6] Предање о настанку Цариграда забележено у Вуком *Рјечнику* митизује настанак града временски и просторно (Караџић 1977: 808).

[7] О веровањима и представама везаним за јелена в. СМР: 160–161; СМ: 247–248; Гура 2005; Трубарац Матић 2019.

[8] То важи за претежну већину песама из испитиваног корпуса. Међу петнаест песама у којима се помиње Цариград или Стамбол (поред ове горенаведене) најбројније су оне у којима је он симбол туђине, далеког загонетног простора (ЦГ: 128) или простора раздвајања и растанка (К: 185, 186, 303; Л: 387); узор лепоте с којим се пореди *наш* град (С: 98а, 98б; ЦГ: 27); позорница на којој се одвија нека приватна историја (С: 136а, 286) или достојан оквир за лепоту вољеног (ЦГ: 281а). Преостале су три песме у којима се сасвим спорадично тематизују историја и судбина стварног града као простора робовања (Л: 398); простора у коме „једно Српче" нарушава поредак љубећи буле у харемима (ЦГ: 144) и града до кога се чује „ситно коло до кола" у песми *Играле се делије* (В: 73), која није усмена, већ је накнадно фолклоризовна песма Милорада Петровића Сељанчице.

Нек’ не иде на весеље,
Весеље му и код куће;
Ко имаде злоћу жену,
Да не иде на кукање,
Куку му је усред куће! (ЦГ: 164)

И ова „игра с певањем” могла би бити део свадбеног обреда, док је сам град са својом друштвеном и економском историјом сведен само на потенцијално замењиво име. Свадбена би могла бити и песма из Новог Бабичког, без ближег жанровског одређења[9] (Л: 194), где је Београд опеван као лиминални простор у коме момак сустиже одбеглу девојку:

Терам трага до Белога града,
Кад ујутру у Београд рано,
Кад погледам, девојче се шета,
Кад погледам и коња си води,
Коња води, коња препродава.

Именовани град може функционисати и као оностранi хтонски простор. Тако у двема варијантама Београд / Биоград постаје хтонски, демонски простор у коме се јединка суочава с неизбежном смрћу. У свадбеној песми из Бијелог Поља (С: 384) Биоград је вилински град, простор потенцијално кобан за људска бића, што би могло симболизовати неизвесност и опасност лиминалне фазе свадбеног обреда:

Силна војска под Биоград пала,
Ђе је пала, ту је и заспала.
Ал’ не спава дијете Тадија,
Већ он слуша што виле говоре.
Најстарија вила говорила:
– Кога ћемо, селе, стријељати,
Или Рада, или Милорада,
Или оног дијете Тадију.

Варијанта, такође из Бијелог Поља (ЦГ: 126), иако је жанровски одређена као почетак баладе, сугестивна је и целовита лирска песма, чија се естетска вредност заснива управо на сведености нарације и тајанствености која из ње произлази. За разлику од свадбене варијанте, овде неизвесности нема и јединка се у простору града суочава с неумитношћу властите смрти:

[9] Стављена је међу јесење песме, што не противречи претпоставци о свадби као контексту извођења.

Нити Рада, нити Милорада,
Већ устрјелит дијете Тадију.

Као гранични, лиминални простор Београд се јавља, заједно са Шар планином, у сватовској песми „по путу" (К: 295, варијанта 1):

Шар-планино, дели џано[10] наша,
Од тебе се Београд виђаше,
Де Алибег сватове вођаше.

У обредном огрешењу до којег долази када се Имер девер моли Богу „да открије дувак на невесту" слути се потенцијално баладични исход. Велики град у песму улази као простор довољно далек, довољно значајан и издвојен да постане позорница великог искушења и опасности. Као гранични простор, под којим игра коло, јавља се у две варијанте и Видин (К: 248, 338), али без опасности по јединку, ближи жељеном простору сепарације у коме ће девојка бити изабрана из кола, а и сама ће изабрати драгог уместо крвног сродника. По том бирању, ове песме о одласку у коло приближавају се иницијацијском дијалогу рибе и девојке, који је Вук Караџић, иначе, ставио на сам почетак „љубавних и других различних женских пјесама", у првој књизи бечког издања, пошто главна поука из тог разговора јесте посредни налог да се породична блискост у правом часу мора заменити љубавном, а крвни сродник драгим: „Слађи је шећер од меда, / Дражи је драги од брата" (СНП I: 285; в. Пешикан-Љуштановић 2012: 19–47).

Динамика именованих и неименованих простора у Васиљевићевим збиркама често се своди на однос града (или ширег простора) и јединке или тела који у том именованом простору тријумфују, бивајући битнији од конкретног локалитета у који се смештају. Тако у варијанти баладе о погибији јунака због љубине лепоте именовани град – Сарајево – постаје само кулиса за динамично смењивање неименованих простора горе, двора, наранче, кола и засењујуће лепотице у колу:

У Омера више Сарајева
Зелена му гора око двора,
А пред дворе зелена наранча,
Под наранчом коло ђевојака,
Коло води Омерова љуба.
Колико је бјела и румена,
Свом је колу руменило дала;

[10] Џана – душа (Škaljić 1985: 233).

Колико је танка и висока,
Своме колу од сунца заступа.

Почетак баладе варирају песма с Косова (бр. 291), која се окончава описом љубине лепоте, и песма из Санџака (бр. 365), у којој „коло игра у Херцеговини". Простор – и именовани и неименовани – овде функционише као оквир за изузетну јединку. У љубавној песми из Гњилана (К: 96) именовани простор Рајноваца и Бујановаца само је замагљена позадина на којој се одвија у песми битно збивање – дијалог неуспешног просца и богате лепотице:

Пала магла, море, над Рајновце,
Над Рајновце, више Бујановце,
Ај, у тој магли Мара ми се шета.

Ова песма би могла бити део ритуалног величања невесте, због богатог и моћног рода,[11] али пре свега због изузетне лепоте девојке, стасите и витке попут биљне младице / ластара[12] и онеобичене поређењем лица са хлебом: „Маро, Мариче, фидан бојличе, / Твоје лице, Маро, мори, како симиче!"

Девојка певачица битнија је у љуљачкој песми (К: 364а) од животне економске логике:

Мори, Павке, Павке Дојњоморавке,
Ја те тражим на три стране:
Прва страна Горња Морава,
Друга страна Доња Морава,
Трећа страна рамно Косово.
Не тражим те да ми копаш,
Но те тражим да ми појеш!

Функција именованих простора овде је истицање јединствености, реткости и вредности певачице и песме. Јединка у испитиваном корпусу често осмишљава и испуњава и град именован преко етника. Тако центар Врања у песми из Гњилана (К: 33) постаје бела Врањанка. И именовани град, и његови неименовани простори, и „ситан бисер" овијају се око тела лепотице која доминира у свету песме дајући му смисао и вредност:

Дека си била, Стојанке, мори,
Дека си била, Стојанке,

[11] „Мајка ми има три низе дукати"; „Татко ми има лиси биволи".
[12] Метафора „фидан бојличе" буквално значи стасита младица / ластар (РСХ-КНЈ II: 36).

Стојанке, бела Врањанке, мори!
Стојанке, бела Врањанке?
– Ја сам била у лојзе, море!
Ситан сам бисер низала,
Ситан сам бисер низала,
На бело грло турала!

Женско тело (в. Pešikan-Ljuštanović 2016: 93–108) – „раскадрирано" на русе косе, алт'н чело, бело лице – осмишљава и испуњава простор Пећи, као да ништа мимо њега не постоји. Град, Призрен, Сарајево или Цариград, осмишљава и центрира вертикала жељеног тела (К: 165; С: 334; ЦГ: 281а): „У Призрену зелена јабука, / Под јабуку Тута Јоргушева" (К: 165). Јени Пазар, сагледан из птичје перспективе, са високе планине, обасјан је и сунцем и лицем лепотице која се чешља и огледа иза „џамли пенџера": „Ај, вас је Пазар лицем обасјала, / Ај, обасјала, друго сунце дала" (К: 1). Тријумфално тело својом чулношћу потчињава именоване просторе – наручивши жути кревет (грабат), девојка у поскочици из Мартинаца (В: 66) с лакоћом и убрзано пролази именоване просторе, као да се цео свет[13] потчињава њеној неспутаној чулности:

От'шла Зора у Банат,
Да наручи жут грабат.
Из Баната у Ириг,
Да наручи синџирић.
Из Ирига у Карловце
Љуби богословце.

Подгорица је равна само Стамболу као центру познатог света („Ох каква је шехер Подгорица, / Да је љепше до Стамбола нема!"; ЦГ: 27), али у њој влада побуђена и незадовољена чулност „младих удовица", чије телесно бујање динамизује и простор тела и простор града:

Дојке расту, јелеци пуцају,
Фесић игра, ноге поскакују,
Уста сврбе, траже да се љубе!

[13] У две варијанте девојка бира „по свјету" или „по Босни" градове (ЦГ: 447; С: 48а) да би затим све градове заменила за два *своја*, позната града – Цетиње и Гусиње или Требиње и Невесиње, а онда им, у лирском паралелизму придружила момке једнаке по вредности: „Све бих момке за два момка дала". Далеки градови мање су вредни од *својих* момака.

Град може бити и простор који спутава тело и потискује радосну чулност младости, наговештену у песмама смехом и преко одеће стављањем доње половине тела у први план. Тако и Рожаје и Мостар постају непожељни простор телесне осујећености:

Откад сам се, мајко,
У Рожаје дала,
Још се нисам, мајко,
Млада насмијала!
Откад сам се, мајко,
У Рожаје дала,
Не опасах, мајко,
Свилена појаса,
А на њему ресе
Да се земља тресе! (К: 316)

И у варијанти из Гусиња (ЦГ: 423) незадовољство младе жене наглашено је одсуством сна и смеха и специфичним описом одеће:

Откад сам се, мајко, у Мостар удала,
Нијесам се, мајко, слатко наспавала,
Нити сам се, мајко, слатко насмијала,
Нит' обуко', мајко, од грана[14] димије,
Од грана димије, да их Бог убије!
Нит' опасах, мајко, свилена појаса,
Од појаса ресе, да се земља тресе!

Моћни женски еротизам потреса земљу, тело је важније од града, оно, задовољено или незадовољено, влада простором и потчињава га. Тако простор Скадра, наговештен етником („Асан-ага, Скадранине"), и у зиму и у пролеће поробљава победоносно тело наговештено одећом, која се прелива у ковитлацу боја,[15] лепрша попут барјака, гази и тријумфује над градом и над историјом:

Асан-ага, Скадранине,
Реж ми ћурак, зима ми је,
А јелече за прољеће,
Тур димије – џанфезлије,
Ногавице – барјаклије,
Папучице – робанлије. (ЦГ: 136)

[14] Гран / грон је тешка крута свилена тканина, врста броката.
[15] Џанфез је шанжен свила, врста свиленог ткања које се прелива у две боје (Škaljić 1985: 233–234).

Град, најзад, постаје метафора женског тела: „Јелено, Солун девојко" (К: 385), „Ао, Јело, Смедерево бело" (В: 59), које се симболички увећава и доминира простором:

Јелено, Солун девојко,
Не дижи главу високо,
Доста си сама висока,
Сенка ти Солун довађа,
И солуначке офчаре.

То хиперболисано тело може бити доказ да је девојка достојна своје улоге у обреду,[16] али може бити и „чулно конкретно отеловљење значаја који има маргинална позиција жене – видилице и посреднице између божанског и људског. То велико тело може бити простор у коме се додирују и повезују овај и онај свет" (Pešikan-Ljuštanović 2016: 98–99).

Животни циклус јединке и заједнице доминира у усменој лирици, оличен било у годишњим обредима плодности, било у обредима прелаза,[17] који сегментирају живот појединца. У просторну структуру обреда уписују се у истраживаном корпусу именовани простори, повезујући тако свакодневицу и обред, сакрализујући конкретне просторе или профанизујући и потискујући сакрални смисао обреда. Тако се Ивање у љубавној песми из Сјенице (С: 40) не оцртава као реални простор, већ бива онеобичено извртањем пожељног поретка („Љуба Павла на зло наговара"), поделом супружника и преудајом удате жене,[18] што простор реалног санџачког села приближава некој врсти антисвета. Сем тога, сукоб супружника којим песма почиње само је повод да се пажња фокусира прво на Јована и његову тамбуру, а потом на његову (вилинску?) сестру:

Тамбурице не остала пуста.
Брађу немам, братучеди љути,

[16] Песма с Косова је ускршња / великденска.

[17] Појам *обреди ūрелаза* овде углавном користимо у ужем смислу: то су обреди чији је основни циљ „да се постигне одређена промена стања, односно прелазак из једног магијско-религијског или профаног друштва у друго" (Ван Генеп 2005: 16). Унутар обреда прелаза издвајају се три поткатегорије: „обреди одвајања" (сепарација), „обреди прелазних стања" (лиминално стање) и „обреди пријема" (агреграција). Притом, „сви ови ритуали имају и своје појединачне циљеве", од којих зависи који ће се још обреди вршити упоредо са конкретним обредом прелаза и преплитати се са њим (Ван Генеп 2005: 16. О обреду прелаза види, такође, Јовановић 1995; Лома 2005: VII–XLI).

[18] „Ако нећеш да се дијелимо, / А ја ћу се млада удавати / У Ивање за Јована млада."

Једну секу и њу врагољасту,
Савила би ӣо небу облаке,
А некмоли по земљи јунаке. (Подвукла Љ. П. Љ.)

Реални простор Ивања у песму улази само именом, као простор ритуалне инверзије у коме се удају удате жене и у коме се, можда, срећу људско и нељудско. „Равна Радојиња" у песми из Нове Вароши (С: 8а) постаје простор брања смиља и разликовања различитих социјалних статуса, подстакнутих молбом биљке да је дају девојкама, а не бећарима и невестама. Као простор сепарације, тек посредно повезан са стварним одликама великог града да концентрише трговину и занатство, јавља се у свадбеној песми с Косова (бр. 252а) Софија, у којој се пупољак планинске руже прекива у „бир кључеви".[19] Симболика кључа обједињује овде социјано напредовање – „откључавање" новог социјалног статуса – са суптилном еротском симболиком.

Као иницијацијску можемо тумачити и песму из Пљеваља (С: 97) о испуњавању тешких задатака повезаних са социјалним напредовањем, која се преко етника повезује с познатим просторима – Сарајевом и Чајничем. Свакодневица се, бар у песми, чврсто повезује с обредном праксом, а контраст између Сарајлија, који не умеју да отворе сандук у коме је девојка,[20] и Чајничана, који успевају да дођу до девојке, помера обредну причу о мушкој иницијацији према подругачици на рачун суседа. Варијанта ове песме из Лесковца (бр. 203) смешта девојку у кулу, што би могао бити симбол свадбене сепарације, а „одробљавају" је Чекмичани и Бабичани, становници села у околини Лесковца. И ова песма контрастира успешно и неуспешно испуњавање обредног задатка: Чекмичани узалуд покушавају („Кад пођоше, заплакаше"), а, насупрот њима, Бабичани „Белу Јану одробише / И на дом је одведоше", што указује на могућу женидбу.

На преплитање животне свакодневице и обредне праксе могле би упућивати песме о Моћевчићу, у којима се величање своје вароши („Моћевчићу, мали Цариграду"; С: 98а, 98б) и лепоте вољене девојке која је толика да се кроз град „проћи не могаше", стапа са могућим елементима свадбеног обреда, пре свега просидбе: „Оставићу отворена врата / Од авлије обадва каната" (С: 98а). Традиционална просидба подразумевала је, као битан налог, отварање кућних врата и капије. Кућна врата, граница отвореног и затвореног про-

[19] Бир на турском значи сто.
[20] „Самур ћурке продавали, / Златне кључе саковали, / Л'јепу Мару отварали, / Отвараше, не могоше, / Заплакаше, па одоше."

стора, обједињавају у свадбеном обреду просторна и непросторна значења, повезују практичну свакодневну функцију са еманацијом светог. Реални сегмент кућног простора истовремено симболички маркира радње „везане за издвајање ритуалног субјекта из уобичајеног животног контекста" (Јовановић 1995: 127).

Веза свакодневице и обреда може се наслутити и у варијантама песме о љубавницима растављеним непријатељским простором – пољем, планином, реком (С: 158е, 158ж; К: 173). У дијалогу једно од њих истиче несавладивост препрека („не мош' проћи"), а друго ту опасност и несавладивост пориче, што функционише као савладавање опасног простора магијом речи. Тако девојка креће за момком „из туђе земље":

– Не мош' проћи Шар-планину,
Пуну хајдука!
– Ја ћу проћи Шар-планину,
Пушке мећући!
– Не мош' проћи Ибар воду,
Мутну крваву![21]
– Ја ћу проћи Ибар воду,
Ноге перући!
– Не мош проћи Овче поље
Пуно чобана!
– Ја ћу проћи Овче поље,
Овце бројећи! (С: 158ж)

Да ово савладавање има обредни смисао сведочи свадбена варијанта из Сјенице, у којој девојка савладава препреке обављајући типичне радње везане за кићење сватова (С: 249):

Прегазићу Дрину воду,
Венце плетући,
Ја ћу прећи Шар-планину,
Цвеће берући.

Препреке се именовањем мање-више конкретизују,[22] везују се за животно искуство певача и колектива и отеловљују се. Ипак веза простора у песми с конкретним просторима остаје сасвим условна.

Примарно обредни контекст могло је имати извођење песме у којој се „у Мостару на новом пазару" продаје „турско момче младо"

[21] О атрибуцији воде в. Делић 2019: 105–131.
[22] Овче поље, иако је написано као топоним, опева се по логици nomen est omen и могло би бити било које поље „пуно чобана" или „пуно оваца".

(С: 347). Овде можемо наслутити елементе обредне инверзије, али развијена нарација помера конкретну песму према лирско-епској. Истина, без коначног расплета који би одлучио је ли реч о балади или о романси. Ритуална инверзија у којој се, насупрот обредном величању, невеста приказује као лења и непослушна, делимично је обликована у фрагменту песме из Сига (ЦГ: 386), која је записана без жанровског одређења, а почиње стиховима: „Баба тикве продавала / У Мостару на пазару". Фрагмент се окончава одбијањем бабе да момку да једну тикву: „Доста сам ти добра дала!", што, судећи према варијантама истог мотива (К: 331а, 331б),[23] функционише као увод у опис лење и горопадне невесте.

До стапања познатих ојконима са просторном матрицом обреда вишеструко долази у лазаричким песмама. Јанина планина[24] функционише као простор јуначког надметања у стрељању јабуке:

Који устрели јабуку,
Тај узима девојку,
Да је води на дома:
– Еве , мајке, одмена. (Л: 31)

Стрељање јабуке је типичан сегмент свадбеног обреда, а на свадбу непосредно указује и улога девојке у кући: метење куће, доношење воде, чешљање девера и плетење косе заови. Такође у лазаричкој песми (Л: 42в), „два ђака" у Београд односе девојачко обредно цвеће које мења боју[25] и чији мирис наговештава бујни еротизам младости: „Сав се дућан умериса". Реални простор града као трговачког средишта, иако улази у песму, није примаран – Београд је само достојна позорница малог обредног чуда.[26]

Веза с обредом може наговештавати симболички карактер топонима. Плодност коју сугерише краљичка песма („Љуби Павле три невесте"; Л: 73) утростручена је:

Љуби Павле три невесте,
Једну љуби Овчо поље,
Другу љуби винограда,
Трећу љуби близу порту.

---

[23] Пошто у њима нема топонима ове песме нису биле део корпуса.

[24] Ово би име могло бити и симболично, планина која припада Јани, а само име Јана припада кругу имена која као вилинска наводи Тихомир Ђорђевић (1989: 85–87).

[25] „Модрога је посадила, / А бело јој исцавтело."

[26] „Све питује распитује: / Да чије је бело цвеће?"

Већ именовањем Овчо поље и виноград наговештавају плодност стоке и лозе, док се људска плодност примиче сакралном простору цркве, односно, у варијанти из Мале Копашнице – кући („пред капију"; Л: 76). Овчо поље као топоним може се везати за више конкретних локалитета на простору Балкана, али може бити (овде, вероватно, и јесте) име које по логици „име је знамен" слути и магијски призива плодност стоке.

У варијантама свадбених песама из Грделице, Слатине и Велике Копашнице (Л: 185, 186, 186а) Ново Село функционише двоструко, као реални гранични простор у коме се, стицајем историјских околности, сусрећу туђи (турски) и наш простор и као лиминални простор свадбе у коме се везују *наше* и *тӯђе*. Тако се мотив о робињи коју везану „за бело грло" Турчин „води кроз Ново Село" повезује са мотивом свадбених дарова и љубавног зачикивања:

Варало ме је, бакшиш ми дало,
Бакшиш ми дало, свилени пешкир. (Л: 185)
Варало ме је три годин дана,
Узело ми је три оке злато,
Две оке сребро, три низе ђердан. (Л: 186)
Лагало ме је до три године,
Узело ми је три оке сребро! (Л: 186а)

С обзиром на тематику и жанровско одређење, могуће је да ове песме у просторном коду уобличавају главни ризик свадбеног обреда – превођење *тӯђег* у *своје*[27] – повезан са историјским искуством о *тӯђини* и робовању под турском влашћу. Ритуална отмица девојке[28] повезује се са стварном битком и у свадбеној песми из Гњилана (К: 302), у којој се младожења смешта „У германске земље / С Германи се бије за добре девојке".

---

[27] У истраживању фреквенције епитета у свадбеним песмама у првој књизи Вуковој показало се да од приближно 260 избројаних епитета – на 12 епитета отпада чак 153 понављања. Најучесталији је придев *добар*, а следе *леп*, *млад*, *мили*, *бело*, *брзо*. Ипак, ако заменице у придевској функцији које означавају припадање (према учесталости поређане то су: наш, туђ, мој, свој), с обзиром на значење, третирамо као целину, онда су оне са 29 понављања на другој позицији. Укупно узев фреквенција придева указивала би на извесан систем вредности који важи за свадбу у коме је примарна жеља да свадба и спаривање младенаца у најопштијем смислу добро прође, да се лепи, млади и мили брзо повежу и да се тако оствари битна функција свадбе: да неко ко је *тӯђ* постане *свој*, *наш*.

[28] „А ми ћемо и силом, – / Сила Бога не моли, – / Сјевер гору обломи. – / А за рашта обломи? – / Зарад' ваши дјевојак'" (СНП I: 2).

За свадбу се може везати и „јесења песма" из Слатине (Л: 293), у којој девојка дарује три златне јабуке, с тим што се овде именовањем села („Једну ћу да пратим тетке у Загорје; / Другу ћу да пратим ујке у Винарце") унеколико замагљује потенцијални обредни карактер, а наглашава елеменат свакодневице. Део свадбеног обреда могла би бити и песма из Лепетана (ЦГ: 259), у којој девојка на три стране шаље поморанџе, као дар дужду млетачкоме, „Отмановић цару" и Марку Краљевићу и добија уздарја од све тројице („Дужде њојзи танане галије"; „Царе њојзи сјајно огледало"; „Марко њојзи коња и јунака"). Песма се поентира коментарисањем уздарја, међу којима се као најпримереније издваја Марково: „Знаде Марко шта је за ђевојке".

Иако је везана за простор конкретне планине Мојан и њених сенокоса, жетелачка песма из Титограда (ЦГ: 62) јасно чува обредни карактер, спајајући пролећно обредно ваљање траве и обијање росе (Недељковић 1990: 75) са описом кошења:

Први откос детелина трава,
Други откос жутога јаблана,
Трећи откос мирис босиока.

Мада чува мотив о ваљању траве, именовање простора у варијанти из Бијелог Поља (С: 103) функционише као особено обесвећивање обреда и прелазак у љубавну песму, па потенцијално, и ругалицу на рачун суседа:

По Вароши поваљана трава,
Поваљали варошки бећари
И са њима пр'епољске ђевојке.

Уписивање властитих простора функционише као својеврсно обесвећење свадбеног обреда, или бар као предоминација свакодневице и у свадбеној песми из Доброте (ЦГ: 226). Конкретни именовани простори[29] потискују сакрални карактер свадбе, стављајући у први план социјалне релације које се њом успостављају:

Њега хвале фини људи:
Све мораши[30] и патруни[31]
И од мјеста капетани
Редом браћа Доброћани.

[29] „Више града, виш' Котора, / Виш' Доброте родна мјеста, / Ту ми младић свате купи."
[30] Морнари.
[31] Бродовласници.

Насупрот томе, уписивање Новога у просторни скрипт свадбеног обреда не укида елеменат сакралности. Сватови се у Новоме купе испод медијацијског дрвета („Узрасла је у Нови неранџа"; ЦГ: 241), чије гране обједињују по хоризонтали људски простор и, по вертикали, људски и божански простор:

Једна грана од истока расте,
Друга грана од запада расте,
Трећа грана у високо расте.

У просторну структуру свадбеног обреда с лакоћом се уписују и Рисан („Што но сјаше преко Рисна града"; ЦГ: 317) и Котор („Полегла је ђетелина трава / Од Котора до бегова двора"; ЦГ: 340), сведен на идеализовани простор за отхрањивање свадбеног коња – медијатора.[32]

С једне стране, у разматраној грађи уписивање *наших* простора у просторну структуру обреда функционише као сакрализација свакодневних, животних локалитета, истина привремена, везана за свето време празника – животног или годишњег. С друге, именовање и отеловљење може значити обесвећење обредног простора, потискивање старијих значења обреда, заборављање могуће опасности коју сваки обред прелаза носи. Тако се у „свадбеној песми – шаљивој" (В: 113) неизвесност лиминалног простора пориче смехом. Свадбени коњи језде преко „тога корова", а места, римована и ритмизована, с лакоћом се савлађују: „Шашинци, Бачинци, / Кукујевци, Мартинци, / Моловин и Молово, / Шид и Беркасово" (В: 51).

Свадбена би могла бити и „бећарска песма" из Мартинаца (В: 75), која такође садржи стихове „Терај, куме, логова[33] / Преко тога корова". Потенцијална опасност лиминалног простора овде се потискује и укида ведрином и чулношћу *нашеī* света, окренутог телесним задовољствима:

Далеко је Митровица
Где се кува киселица,
А још даље Сасе,
Где се пече прасе,
А још даље Нови Сад,
Где се љуби сваки сат.

[32] Иначе, дарови опевани у овој песми готово су идентични онима које у Цариград носи невеста у песми са Хвара, о удаји Анђелије, кћери деспота Ђурђа, за сина турског краља (Delorko 1976: 242).

[33] Логов је „трећи коњ, који се преже у кола кад је велико блато или далек пут" (В: стр. 140) и у изузетним приликама у које, свакако, спада свадба.

Искуство простора уписује се у ове песме као део животне свакодневице. Именовањем простора властити свет се позиционира и омеђава. Можда најупечатљивије именовани простори функционишу у песмама везаним за Гору / Горну, записаним у збирци са Косова. Преко именованих и неименованих простора Гора се обликује као *свој свет*, а своје се изједначава са вредним, добрим, култивисаним. Трагична историјска судбина Горанаца, условила је релативну изолованост ове заједнице.[34] Споља гледано, према песми из Призрена (К: 153), Гора је предмет подсмеха због своје хиперболизоване сиротиње: „Горанине, Ћафанине,[35] / Горанка ти гаће нема". Оно што није Гора, у песмама њених житеља туђина је далека и опасна: Белиград „на далеко" туђ је и непријатељски свет који раздваја љубавнике (К: 172).[36] Гледано из позиције Горанаца, Гора је једини прави могући простор и за живот и за умирање. У песмама записаним у Броду побрајају се горанска села и махале – Оргост, Горна Гумена – планина Маруша, у којој се беру дрва, и локалитети на којима се окупљају и играју млади и у којима је и смрт своја и прихватљива, ако не значи потпуно напуштање *своī* света (К: 61, 117, 259, 377). Умируђа девојка чезне за родном Гором као тријумфом младости:

Мерак имам, мамо, на Горну да идем,
На Горну да идем, на чешма камена,
На чешма камена, на вода студена,
И да ја видим све млади бећари,
Све млади бећари с капе накривене,
С капе накривене, с косе начешлане,
С косе начешлане, с грги раскопчане,
С бели џамадани и со шест гајтани. (К: 61)

Ту чежњу ни смрт не укида: „три вратчића" на гробу продужавају контакт с простором Горе у којој играју кола, удају се девојке, пролазе дрвари певајући и пуцајући.

Простор младости може бити озарен ведрином и хумором. Песма записана у селу Вина од певачице која је „научила песму од мужа који је пре педесет година служио војску у Шапцу" (Л: 274)

---

[34] О томе детаљније у Антонијевић 1995: 76–88; Ахметовић 2000; Зејнели 2015; Костић 2017: 281–288.

[35] Према рукописној грађи коју је Институту за српски језик предао Димитрије Чемерикић, Ћафанин је становник жупе Ћафе; http://www.prepis.org/items/show/6551 (23. 11. 2020).

[36] „Како ће се одвојиме, *ej моме*! / Како ће се одвојиме, / Ја од тебе, ти од мене?"

у слици града чува снажну младалачку чулност лирског субјекта.[37] „Тобош", свакодневни део војничког живота, не оглашава више егзерцир, већ продају шабачких девојака. Из незадовољене чежње лирског субјекта израста комична хипербола:

Тобош бије Шапцу на пијацу:
Продају се шабачке девојке,
Сваки момак по две моме љуби,
Кицош Јанко сам четири љуби,
А ја један баш ни једну немам. (Л: 352)

Хумором је озарено и упаривање Цеклина, племенске територије у Ријечкој нахији, која обухвата низијске пределе око Ријеке Црнојевића и поред Скадарског језера и Горњег блата, са бескрајем мултиверзума.[38] Девојка из Цеклина постаје она која бира између родног простора и бескраја који отвара ново, збуњујуће, глобално искуство:

Ој ђевојко са Цеклина,
Би л' узела Гагарина?
Гагарина плаве косе,
Да те носи кроз космосе? (ЦГ: 389)

Детаљно именовање простора може бити и сигнал животне приче која је била довољно важна да се упамти, али која данас, управо преко низа имена, функционише више као наговештај и загонетка. Можемо, на пример, само наслућивати ко је била та Наза, Лиза, Мара или Ката, чија је удаја надалеко била довољно важна да у неколико варијаната (К: 126а, 126а варијанта текста, 127; ЦГ: 132) упише косовско село Црнољево и град Урошевац, запамћен као село и као скела, под егзонимом Феризовић, као неизоставне топосе у кретању свадбене поворке:

Први конак ле, село Црнољево,
Други конак скеле Феризовић,
Трећи конак у широко поље,
У широко, у поље Косово,
А четврти у варош Приштину. (К: 126а)[39]

---

[37] „Дуни, ветре, озгор са горњака, / Донеси ми мирис од момака, / Од момака и од девојака" (Л: 352).

[38] На концепт мултиверзума нехотице упућује множина *космоси*.

[39] У варијанти текста коју је у Београду записао Димитрије Чемерикић пут води од села Суорека (Сува Река), преко Црнољева и села Феризовић, до безименог драгановог двора, а трећа варијанта с Косова, записана у Јањеву, прво истиче „тај пусти Призрен" у који је девојка дата, а потом побраја конаке

У призивању невесте у варијанти из Приштине (К: 126а: „ej Назо", „ej назли јаре", „ej, вај, вај") има елемената свадбене тужбалице и наглашене нежности према девојци коју је мајка „надалеко дала". Простори уписани у песму данас сведоче само о егзистенцији певача и песме у конкретном свету и, попут простора у предању, наговештавају и сведоче да се јединки десило нешто што је било вредно да се запамти у више варијаната песме, али шта је то било можемо само домишљати.

Именовани простори, као део животне свакодневице певача и колектива којем се он обраћа улазе у испитивани корпус и као родно диференцирани – мушки и женски простори. Именовани простори града и шири простори чешће се везују за мушкарца, који се слободно креће, за разлику од жене, претежно везане за затворени, статични, простор куће и баште. Тако се Пазаџик, као наглашено мушки простор, у који стиже царска пошта носећи писмо („Носила га царска пошта, / Наци ефенди"), на капицику сусреће са затвореним, изолованим и безименим женским простором („Дођи драги на капицик / Да се видимо"; С: 185). Необична поетски истанчана метафора „срма душа" и непосредна асоцијација на тело („И понеси срма душу / У недрима тим") оцртавају ту границу као истовремено чисти[40] и чулношћу осенчен простор. Па и онда када се девојка смешта у град – Аков – мушкарац мора савладати кишом и блатом запоседнути простор града како би до сусрета дошло: „Ја ћу кишу пресушити / Моје злато пољубити" (С: 201), док девојка не може ништа предузети ни у властитом простору („Ја бих теби отворила, / Кад би мајка дозволила"). Јасна подвојеност родних улога артикулише се и у метафори соко за мушкарца. Он се неспутано креће у простору града – „Соко лети изнад Сарајева" (С: 330) – и бира између удовице и девојке, док оне, смештене под јелу у центру града, чекају да буду изабране. Простор далеког, туђег света доступан је у овим песмама мушкарцу, а жена је осуђена да чека у потенцијално непријатељском простору породичне задруге:

Никој Неду не верује,
Ни свекрва ни јетрва,
Ни те њојне миле з'лве.
Куј верује, дом га нема,
Отишаја у Русију. (Л: 48д)

село Црнољево и село Сува Река. „Село Сарајево", које следи као трећи конак у варијанти из Иванграда (ЦГ: 132), чини пут свадбене поворке географски апсурдним, али Црнољево и Феризовић остају инваријантни.

[40] Сребро је симбол чистоте.

У антологијски лепој песми из Лесковца та удаљеност постаје за ону која чека идентична удовиштву. На то указује необична метафора „калуђерице, млада невесто", откривајући, истовремено, телесну аскезу – непримерени калуђерски живот невесте, али и наговештавајући да се удаљеност вољеног за њу поистоветила са смрћу:

– Калуђерице, млада невесто,
Што црно носиш, а бело переш!
Калуђерице, млада невесто,
Да л' мајку жалиш, ил' татка тужиш?
– Турчине, мори, млади бећаре,
Нит мајку жалим, нит татка тужим,
Но ми је моје драго далеко,
Драго далеко, Стамбола града! (Л: 387)

Уколико се однос према простору изокрене, па жена крене у отворени, мушки простор, она бива угрожена[41] или у потпуности губи социјални статус, попут девојке која улази у сам центар града („Пошетала Ема Заимова / По калдрми посред Сарајева"), губећи тиме социјални статус недирнуте девојке, или га бар мењајући за нови, раскошни накит и рухо:

Не љубе ме ђеца са сокака,
Већ ме љубе момчад из дућана,
Који броје гроше и дукате!
Од гроша ћу токе саковати,
Од дуката ђердан санизати! (ЦГ: 444)

Мушки и женски простори у испитиваним песмама јављају се и обједињени метафором беле лозе овијене око града. Име града се у варијантама мења, а инваријантна остаје веза љубавника симболизована венцем око Будима (К: 23; Л: 271; ЦГ: 213), Акова (С: 114б), Крушева (ЦГ: 272). Може се учинити да само име града није битно. Он може бити далеки Будим или блиски Аков.[42] Ипак, на конкретној грађи показује се да мењање имена града око којег се вије лоза може значити и мењање смисла песме. Тако се у варијанти из Прчња[43] (ЦГ: 272) „около града Крушева" вије „лоза винова", али не више као метафора пара, већ као метафора „младе Милице" – невесте видилице. Она буди цара:

---

[41] „Васвија, кћери мајчина, / Не сједи близу пенџера, / Не рани рано на воду, / Сјенички момци копуци*" (С: 235) * разметљиви, уображени.

[42] Гледано са становишта простора у којем се пева.

[43] Жанровски одређеној „из старих обредних песама" (ЦГ: 197).

Устан' де, царе Лазаре,
Сунце ти дворе огрија,
Пред дворе Милош на коња.

Песма је озарена љубављу и бригом, али, несумњиво је, Крушево (Крушевац) активира свој историјски потенцијал и формулативну – на антитетези засновану песму о растављању заљубљених, која у свим осталим варијантама[44] следи за формулативном метафором о лози овијеној око града – помера ка некој врсти скривеног наратива који носе имена града и епских јунака у њему.

Преко топонима у лирску песму уносе се и наговештаји историјског сећања везаног за њега, или се, парадоксално, историјом обремењени простори у песму уносе онеобичени управо *минус при-сустом*[45] историје. Рефлекси историје могу се повезати са потенцијално обредном ситуацијом, потискујући њено значење и смисао. На пример, вереникова / младожењина сестра издваја братовљеву девојку у колу хиперболизованим величањем лепоте („Какве су јој очи црне, / Ваљају јој Горе Црне!"), али, пре свега, преко порекла које се везује за знамените јунаке из 19–20. века:

Ил' је Пека Павловића[46]
Ил' Богдана Зимоњића,[47]
– Није тога ниједнога,
Већ је цура с Орје Луке,
Попа Баја Бошковића.[48]

Као одговор на поновљено питање „чија ли је", овим именима се, анахроно, додају Бошко Југовић и Милош Обилић, а одговор је:

Није тога ни једнога,
Него Јова, брата мога! –

---

[44] Из испитиваног корпуса, али према нашем увиду и шире.

[45] Свесно користимо овај термин који се по правилу везује за модерно песништво („Морали смо готово да употребимо само негативне појмове да бисмо описали модерну лирику"; Фридрих 2003: 230), пошто верујем да се, са становишта модерног читаоца, оваквим поступком, бар унеколико, остварује сугестивност аналогна оној коју постиже модерна поезија.

[46] Пеко Павловић Николић (Чево, 1828 – Цетиње, 1903) био је перјаник краља Николе и познати хајдучки харамбаша (Вујачић 1990: 5–49).

[47] Богдан Зимоњић (Гарева код Гацког, 1813 – Пусто Поље код Гацког, 1909), учесник у устанцима против Турака у Херцеговини у другој половини 19. века (Накићеновић 2018).

[48] Бајо Бошковић (Орја Лука код Даниловграда, 1835 – Орја Лука, 1876), сенатор и бригадир Бјелопавлића (Шобајић 1996).

чиме се песма поново враћа свом обредном, сепарацијском смислу, али остаје питање како тумачити истицање социјалног статуса девојке у први план. Ово, можда, сведочи да је прави смисао обредне сепарације потиснут и да се плодоносни аспект обреда, на који указује величање тела / руха / накита, замењује социјалном пожељношћу свадбеног везивања, па се *добар* и *велики* род из старијих слојева певања конкретизује историјским реминисценцијама.

Слично укрштање (псеудо)историјског и обредног могуће је наслутити и у другој песми из Црне Горе (бр. 13), која, у дијалогу виле и бана, унеколико асоцира на удају кћери краља Николе, „таста Европе".[49] Иако имена не одговарају, а сем тога краљ Никола је имао девет кћери,[50] слика владара који у различите државе удаје кћери могла би у одређеној мери асоцирати на Николу I Петровића. У овој варијанти удаја банових кћери повезана је са развијеним баладичним мотивом о уреченом поођанину („Сретоше их бугар чобанице, / Урекоше пренејака Рајка") и сахрани сина „у башчу, под жуту неранџу".

Историјски импулси у испитиваној грађи понекад су ограничени само на именовање простора и људи у њему. Тако је, на пример, у варијантама песме о љубавницима који се не могу састати упркос пролећном бујању природе[51] зато што су „пусти пути затворени / од Руменлије, / Скендер-бег их затворио / хоће да роби" (С: 266а). Формулативни епитет *пусто*, који у усменој поезији обухвата широк круг значења, од основног – испражњен – до клетве[52] или слутње будућег зла, конкретизује се овде помињањем Руменлије / Румелије[53] и Скендер-бега. Растављени љубавници искључени су из цикличног обнављања природе историјском судбином именованог простора.

---

[49] „Вила бана са планине звала: / – Јеси л', бане, шћери поудао? / – Нијесам их много ни имао; / Три имао, све три поудао. / Дао Мару бугарскоме краљу, / Дао Стоју Београду стојну, / Василију у земљу Русију!" (ЦГ: 13).

[50] Види Sekulić b. g. <http://www.montenegrina.net/pages/pages1/istorija/cg_u_xix_vijeku/nikola1/crnogorske_princeze_evropske_diplomate_snezana_sekulic.html> – 1. 12. 2020.

[51] „Киша иде, трава расте, / Гора зелени / Ај, и гора се с листом саста, / А ја немам с ким" (С: 266а, варијанта: 325).

[52] „А мој бабо, Вукашине краљу! / Мало л' ти је твоје краљевине? / Мало л' ти је? Остала ти пуста!" (СНП II: 34).

[53] Од 14. до 16. века Румелија је била „турски назив за освојене земље Балканског полуострва", чији је центар било Једрене, а од краја 16. века „назив за једну од највећих провинција Турског Царства, тзв. Румелијски беглербеглук" (МЕП III: 239), чији је седиште била Софија. Све до ослобођења од турске власти Србија је била у саставу Румелије.

И у љубавној песми из Доброте (ЦГ: 217) „Турчин делија / На врана коња из Румелије" јесте део историјског искуства заједнице, али у песму не улази као засведочени историјски непријатељ, већ као љубавник занет лепотом тела:

Уз тамбур бије, танко поп'јева:
– Ој було, було, сребрно зрно,
Запучи, було, пуце под грло.

Историјски импулс простора може се „читати" зависно од читаочевог / слушаочевог знања. Ктетик *доброшки* у здравици („пјесми од пира") из Доброте (ЦГ: 222) за онога ко познаје историју бокељских градова отвара причу о бокељској морнарици и њеном значају за културну и социјалну историју простора. По жанровском одређењу и по почетним стиховима („Прославимо, браћо мила, / Добротскога капетана") песма и јесте била намењена *браћи*, припадницима једне релативно затворене заједнице, која сама себи суди и сама себе брани.[54]

На асоцијације које побуђују топоними сведен је, мање-више, и историјски смисао[55] песме из Прибоја (С: 286). Конкретно историјско збивање наговештено је, пре свега, ојконимом Плевна и именом Осман-паше – Лава од Плевне,[56] јуначког бранитеља града, чија се слава проширила и међу хришћанима, а не само у исламском свету. Ипак, од свега тога у ову песму улази, као доминантна и битна, судбина Осман-пашине љубе и њена усамљеност „у Стамболу на Босфору". Историјска збивања – Руско-турски рат 1877. и руска опсада и освајање Плевне – овде су само контекст који се слути и, пре свега, збивања која нарушавају породичне везе битне са становишта лирске песме.

„Песма уз колање" из Пријепоља јесте, вероватно, гранични случај. Она може имати потпуно различит смисао за онога ко не познаје историју ових простора (поготово период од Првог српског устанка до балканских ратова) и за онога ко је зна. Зазивање домаћих, блиских простора може се, с једне стране, читати и разумевати као певачево смештање кола у блиске просторе, али, с друге стране, и као призивање некадашњих бојишта и стратишта:

---

[54] „И с њим суд'је свеколике / Старешине изабране, / и свакога кој' мач паше."

[55] Песма је жанровски одређена као историјска.

[56] Осман-паша (Токат, 1832 – Истамбул, 1900) био је маршал Турског Царства и, упркос коначном поразу, јуначки бранилац Плевне у Руско-турском рату 1877, који је пет месеци успео да се опире далеко надмоћнијем непријатељу (Павићевић 1988).

Сјенице, поље широко,
Кладнице, водо студена,
С које си стране Јавора?
С десне сам стране Јавора![57]

Велика историја рефлектује се у породичној свакодневици као трагични расап. Тако се смена власти, везана за Балкански рат 1912, огледа у породичној несрећи[58] и растакању симбола моћи Зејнел-аге. Ипак, у песми из Гњилана (К: 213) нема осветничког тријумфа, пре се слути саосећање са разореном породицом. Историјска позадина тек се назире у помињању границе, Гњилана и Бинача, као простора захваћених темељним променама:

Зејнеловог ата сад капетан јаши,
Сад капетан јаши, по границе шета.
Зејнелове чижме млад Константин носи,
Млад Константин носи, по Гњилане шета.
Зејнелову љубу други уграбијо,
Други уграбијо, ју Бинач одвео.

И у „старој родољубивој песми"[59] с Косова (бр. 218) девојку – видилицу, белу Неду, питају да ли је видела неке људе из „Србије слободије". Необична метафора *слободија* сажима историјски лом који битно преобликује певачев свет:

Проминуше неки људи,
Неки људи из Србије,
Проведоше силне Турце,
Назли-пашу из Приштине.

Стихија историје у испитиваним песмама често угрожава животни циклус јединке и колектива. Свадба и рађање, као особени врхунац животног круга и битан предуслов опстанка, бивају прекинути. „Дизање у аскер" момака приспелих за женидбу угрожава

[57] Из раног детињства памтим бабино тужење старијега брата, Мила Вуковића, који је 1912. погинуо „на Јавору крвавоме", и узалудна путовања оца и стричева да би у некој од јаворских костурница нашли и препознали ујакове кости.

[58] „Зејнелова мајка, *нано*, / На буњиште плаче, / Ej, на буњиште плаче, *нано*, / До Бога се чује. [...] Зејнелова деца по сокаци плачу, / По сокаци плачу, до Бога се чује."

[59] Својеврсни је парадокс што певачи с Косова песме настале у доба ослобођења од турске власти (дакле, почетком 20. века) доживљавају као старе, иако су оне, управо по рефлексима историје, знатно млађе од већине љубавних и обредних песама у збирци.

и град и људе у њему: „Митровице, скоро начињена, / Што си тако, јадна, потамнела?" (К: 216). Зулум Зијам-бега, који је мобилисао момке, сенчи град тамом: „Остадоше моме неудате, / Удовице као кукавице / И невесте скоро доведене!"[60] Набујала од женских суза,[61] река симболизује разорну стихију историје. Иако у првој варијанти песме због купљења девојке куну проту Тому „и Мифтара Нешу опанчара" (С: 105),[62] а у другој Шемси-пашу, логика је иста. Живот јединке и колектива, удаја / женидба и рађање прекидају се разорним дејством историјских збивања:

Те осташе цуре неудате,
Испрошене, а не одведене,
И невјесте скоро доведене. (С: 195)

И у варијантама из Пазара (С: 38) и Гусиња (ЦГ: 453), у којима девојке „књигу пишу" Али-паши, заклињући га здрављем синова (С: 38) и молећи га да пусти „момке Гусињане / И Плављане, сиве соколове" (С: 38), домену историје припадају паша, његово именовано станиште – Беране – и ратови које води царство, док животна логика плођења и опстанка остаје чврсто везана за домен приватног живота и поновљиве, обичајима и навикама нормиране свакодневице.

Историја, истина ретко, у испитивани корпус улази и као изразито идеологизовано запоседање простора, које лирску песму приближава постфолклорној епској хроници (Ђорђевић Белић 2016), чији се смисао исцрпљује управо у низању имена, било топонима,[63] било људи,[64] што песму чини сличном римованом извештају с ратишта. За разлику од песама које тематизују сукоб велике историје и животне свакодневице, ова песма остаје особени укрштај родољубиве буднице и одавања почасти својим војсковођама, без дубљег значења и без лирске утанчаности.

Најзад, један број историјских топонима улази у испитивану грађу лишен асоцијација на своју историјску судбину, и тако обе-

[60] Варијанта из Црне Горе (ЦГ 415) чува само почетак песме до кобног и уништавајућег беговог пијанства, а мобилисае војске се не помиње.
[61] „Дошла Рашка од брда у брдо" (С: 105); „Текла Рашка од брега до брега" (С: 195).
[62] Васиљевић уз песму напомиње да је настала „када је после хуријета [слободе, нап. Љ. П. Љ.] дата слобода свим народима под Отоманском царевином, уведен је седмогодишњи војни рок, те је и ова песма настала у вези с тим" (С: стр. 89). Хуријет је проглашен 1908, као део Младотурске револуције, и гарантовао је јаднакост свим поданицима Царства.
[63] „Црна Гора бојак бије / Око Плава и Гусиња, / И долином покрај Лима" (ЦГ: 157).
[64] Имена војсковођа – Вешовић, сердар Јанко, Цемовић – повезују се са топонимима Плав, Гусиње, Полимље, Пљевља, Беране.

лежен минус присуством историје. Насупрот својој епској судбини разбојишта и судилишта (Делић 2019: 323–344), Косово се у разматраном корпусу најређе јавља као историјом обремењен простор. Односно, јавља се само једном, и то у римованој песми која ни формом ни садржином није усмена, већ представља у стихове преточено осново историјско знање. Типом римовања и реториком ова песма подсећа на оперски либрето или историјску мелодраму из 19. века.[65] Можда би се и боловање „на Косову равну пољу" (ЦГ: 284) могло сматрати рефлексом историје, али ова играчка песма не одређује природу болести, па може бити реч и о боловању због љубави. У свим осталим песмама из разматраног корпуса Косово је простор жетве (К: 372) или косидбе („Косом коси Косовка ђевојка"; С: 262), простор љубавних сусрета са девојкама у механи (К: 88), маглом прекривен простор обредне сепарације (К: 268) и/или лиминални свадбени простор (К: 364а), у којем девојка остаје „да набере цвета свакојака", или га савладава „цвеће берући" (К: 211).

Исконска животна логика плођења биља, стоке и људи преобликује и Једрене / Дренопоље, историјски центар Румелије, прву престоницу Османског царства и некадашњи велики трг робља (Detelić 2007: 177–178). Историјски импулс присутан је у песми која представља фолклоризовани фрагмент *Балканске царице* Николе I Петровића:

У далеком Дренопољу
Цвили јунак у окову,
Жели хлеба, жели воде,
Жели сунца и слободе.
Можда му је оклоп тешки
Саломио дух витешки. (ЦГ: 523)

У преостале две песме Дренопоље се јавља као плодно поље, простор обредне сепарације и првих љубавних сусрета:

У том пољу Дренопољу
Гроздан виноград.
Чувала га Дренопољка
Л'јепа ђевојка.
Отуд иде младо момче
На враном коњу. (С: 249; варијанта С: 31)

[65] „Браћо и господо, / Одабрани јунаци, / Ево нам се важни / Приближују данци: / Цар је турски Мурат / Силну војску диг'о / И у нашу земљу на Косово стиг'о, / Поклисаре посло да му се предамо, / Данак и градове, све да му дамо."

Од десет помињања Смедерева у испитиваном корпусу само једно, бар на нивоу имена, чува траг његове историјске улоге. Реч је о породичној песми из Војводине. Она се с историјским Смедеревом везује преко имена Лаза и Јерина, што би могли бити последњи смедеревски деспот од рода Бранковића, Лазар, и његова мајка деспотица Јерина / Ирина Кантакузен. Мимо имена, трага историје нема, песма је идилично породична. Свекрва, „стара мајка Лазина", штити снаху од синовљеве љутње подсећањем: „Далеко је, Лазо, Смедерево равно, / Ej, откуд смо је довели!" У слици добре свекрве, заштитнице и помирителъке нема ни наговештаја проклете Јерине из усмене епике и предања (Пешикан-Љуштановић 2007: 99–129), а историја остаје само у домену имена и топонима „Смедерево равно". У жанровски неодређеној песми (стављена је међу „остале обредне"; К: стр. 268, са напоменом да се пева као љубавна) Смедерево је далеки простор у којем се налази драган који, по свој прилици управо због те одвојености, постаје предмет клетве:

Пшеница је зрела, ја је боса жњела,
Ја је боса жњела, он је болан јео,
Преболан лежећи, године бројећи (К: 371) –

а у песми из Војводине (бр. 59) Смедерево је метафора за девојку: „Ао, Јело, Смедерево бело". Ни једно ни друго помињање ничим не указују на особену историју овог града (Detelić 2007: 394–396). Преосталих седам песама у којима се помиње Смедерево одређене су жанровски као свадбене (К: 309а, 309б, 309в; С: 174; ЦГ: 488, 488а) или немају жанровског одређења (Л: 204). У свима њима Смедерево је опевано као простор ритуалне инверзије, град дању затворен, а ноћу отворен:

Што град Смедерево,
Ваздан затворено,
Ваздан затворено, сву ноћ отворено? (К: 309а) –

у којем се изокреће пожељни ред ствари – мајка жени ожењеног сина (К: 309а; С: 174) или седмогодишњег дечака (К: 309б):

Мајка жени сина, сина Милутина,
Сина Милутина, а љуба му жива,
А љуба му жива, мушко чедо има,
Мушко чедо има, од седам година. (К: 309а)

У овоме нема ничег од историјске судбине града Смедерева – сем, можда, наговештаја свести о типу града који се може за-

творити и који се својом импресивношћу намеће као тајанствени антипростор.

Функција именованих простора, како оних који се непосредно помињу тако и оних који у песму улазе преко етника и ктетика, према резултатима овог истраживања осцилира између оцртавања животне свакодневице певача и његове заједнице, њихове обредне праксе и рефлекса историје, из чега се умногоме излучује естетска сугестивност песме. Именовани простори различито функционишу у испитиваном материјалу: као рефлекс животног искуства певача и његове заједнице; као конкретизација апстрактних простора обреда, којом се свакодневица сакрализује или обред обесвећује; као особени спој митских значења и животног искуства; као симбол далеких, моћних, својих или туђих простора. Преко именованих простора у свет лирске песме улазе, или не улазе, импулси историје и трагови историјског памћења. У њих се уписује људско тело, као сушински носилац моћи, и они бивају опевани из родне перспективе. Опирући се типолошким уопштавањима, именовани простори се конкретизују као део сложеног и битног кодирања искуства, сазнања и веровања колектива и појединаца који их опевају. Опевајући апстрактне, високо стилизоване, безимене просторе и припевајући им познате, блиске и далеке топониме, певач смешта себе, своју заједницу и предмет свога певања у сложен систем представа и значења. Зато слике простора могу истовремено бити и кључ за откривање древних, запретених, митских и обредних значења и огледало унутрашњег преживљавања јединке, или њихов алегоријски исказ, и рефлекс реалног животног искуства. Због свега тога, свако бављење простором отвара више нових питања но што даје одговора, али остаје подстицајно и заводљиво.

Литература

Антонијевић, Драгослав. „Етнички идентитет Горанаца". *Шарпланинске жупе Гора, Опоље и Средска: антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике*. Београд: САНУ – Географски институт, 1995. 76–88.

Ахметовић, Бехадин. *Гора и Горанци*. Београд: Интер Ју прес, 2000.

Бутуровић, Ђенана. „Герз Иљас – Ђерзелез према хисторијским изворима XV, XVI, XVIII вијека". *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* XLI/3–4 (1975): 172–186.

В: Васиљевић, Миодраг А. *Народне песме из Војводине*. Нови Сад: Матица српска – Завод за културу Војводине, 2009.

Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала.* Александар Лома (прир.). Београд: СКЗ, 2005.

Василевич, Миодраг А. *Югославские народные песны из Санджака (записани од народного певца Хамдии Шахинпашича).* С. В. Аксюк (ур.). Москва: Советский композитор (Музыка), 1967.

Вујачић, Марко. *Знаменити црногорски и херцеговачки јунаци.* Књ. 3. Титоград: Побједа, 1990.

Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној традицији.* Београд: Бримо – Логос – „Глобосино" – Александрија, 2005.

Делић, Лидија. *Змија, а српска. Концептуализација у усменом фолклору.* Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, 2019.

Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика*. Београд: Српска академија наука и уметности – Досије, 1992.

Ђорђевић Белић, Смиљана. *Постфолклорна епска хроника: жанр на граници и границе жанра*. Београд: Чигоја штампа – Институт за књижевност и уметност, 2016.

Ђорђевић, Тихомир Р. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Нада Поповић Перишић (прир.). Београд: Народна библиотека Србије; Гоњи Милановац: Дечје новине, 1989.

Зејнели, Зејнел. *Горанци – свачији и ничији, а ипак своји*. Суботица: Графопродукт, 2015.

Јовановић, Бојан. *Магија српских обреда. Магија српских обреда у животном циклусу појединца: рођење, свадба и смрт као ритуали прелаза у традиционалној култури Срба*. Нови Сад: Светови, 1995.

К: Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије с Косова и Метохије.* Зорослава М. Васиљевић (прир.). Београд: Београдска књига; Књажевац: Нота, 2003. [Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета, 1950.]

Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима.* Београд: Нолит, 1977.

Клеут, Марија. *Српска народна књижевност*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.

Костић, Петар. „Моја аутобиографија". *Листићи из даље и ближе прошлости.* Александра Новаков, Урош Шешум (прир.). Младеновац: Друштво пријатеља манастира Светих архангела код Призрена, 2017. 281–288.

Кот, Јан. *Шекспир наш савременик*. Београд: Српска књижевна задруга, 1963.

Л: Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије лесковачког краја.* Београд: Музиколошки институт Српске академије наука, 1960.

Лома, Александар. „Мистерија прага. *Обреди прелаза* Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа". Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. Београд: СКЗ, 2005. VII–XLI.

МЕП III: *Мала енциклопедија Просвета: општа енциклопедија*. Књ. 3 (По–Ш). Београд: Просвета, 1986.

Накићеновић, Јово. *Поријекло Зимонића породице и пой Боīдан Зимонић војвода īаīачки*. Никшић: Народна библиотека „Његош" – Министарство културе Црне Горе; Цетиње: НБЦГ „Ђурђе Црнојевић", 2018.

Павићевић, Бранко. „Руско-турски рат 1877". *Русија и босанско-херцеīовачки усīанак, 1875–1878*. Св. 3. Божидар Глушчевић (ур.). Титоград: Црногорска академија наука и умјетности, 1988.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Сīанаја село заīали. Оīледи о усменоī књижевносīи*. Нови Сад: Дневник, 2007.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „На јабуци записано". *Лирске народне īесме*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 7. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012. 19–47.

РСХКНЈ II: *Речник срīскохрваīскоī књижевноī и народноī језика*. Књига II. Богољуб – Вражогрнци. Београд: Институт за српскохрватски језик, 1962.

С: Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије из Санџака*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука, 1953.

СМ: *Словенска миīолоīија. Енциклоīедијски речник*. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zepter Book World, 2001.

СМР: Кулишић, Шпиро, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић. *Срīски миīолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

СНП I: Караџић, Вук Стеф. *Срīске народне īјесме. Књиīа īрва, у којој су различне женске īјесме* [1841]. Сабрана дела Вука Караџића. Владан Недић (прир.). Београд: Просвета, 1975.

СНП II: Караџић, Вук Стеф. *Срīске народне īјесме. Књиīа друīа, у којој су īјесме јуначке најсīарије* [1845]. Сабрана дела Вука Караџића. Радмила Пешић (прир.). Београд: Просвета, 1988.

Трубарац Матић, Ђорђина. *У јеленовом колу: моīив јелена у срīској обредној лирици*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2019.

Фридрих, Хуго. *Сīрукīура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*. Нови Сад: Светови, 2003.

ЦГ: Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије Црне Горе*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука, 1965.

Шобајић, Петар. *Бјелоīавлићи и Пјешивци*. Подгорица: ЦИД, 1996.

Delorko, Olinko. *Narodne pjesme otoka Hvara: Prema zapisima osmorice sabirača u devetnaestom stoljeću*. Olinko Delorko (prir.). Split: Čakavski sabor, 1976.

Detelić, Mirjana. *Epski gradovi. Leksikon*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2007.

Olesnicki, A. „Još o ličnosti Đerzelez Alije. Ghazi Gerz-Eljas baba svetac i patron pravovjernog grada Budima". *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* XXIX/2 (1934): 20–55.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Žensko telo kao prostor u usmenoj obrednoj lirici". *Sarajevske sveske* 49–50 (2016): 93– 108.

Sekulić, Snežana. „Crnogorske princeze – evropske diplomate". http://www.montenegrina.net/pages/pages1/istorija/cg_u_xix_vijeku/nikola1/crnogorske_princeze_evropske_diplomate_snezana_sekulic.html (1. 12. 2020).

Škaljić, Abdulah. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost, 1985.

Ljiljana Pešikan Ljuštanović

SPACES WITH NAMES IN ORAL LYRIC POETRY: CITIES

Summary

Drawing on the material in the musicological collections of Miodrag A. Vasiljević, the paper considers named urban spaces in oral lyric poetry from multiple aspects: existing toponyms – symbolically named toponyms; near – distant spaces; mine – alien; human – demonic; *worldly – otherworldly*; ritual spaces (e.g., separation spaces, liminal spaces, aggregation spaces) – living spaces; presence – absence of history; the relationship between the lyrical and the epic. Since those collections contain data about the singer (bard) and the geographic area he belonged to, I have also tried to explore the extent to which one's own experience is projected in the image and meaning of space and the peculiar dynamic of the relations between named and unnamed spaces, as well as their gender perspective. I believe that this could contribute to a better understanding of the poetics of space in oral lyric poetry and, perhaps, to a more accurate assessment of the relationship between the formulaic and the individual in it.

Драгољуб Перић*

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

ГРАД НА ЖИВОТИЊСКИМ РОГОВИМА[1]
ИСПИТИВАЊЕ КОНЗЕРВАЦИЈСКИХ СВОЈСТАВА УСМЕНОГ „ПАМЋЕЊА” ИСТОРИЈСКОГ МОТИВА ПОСРЕДСТВОМ ФОРМУЛАТИВНОСТИ ПОЕТСКЕ СЛИКЕ

Наизглед фантастична представа о граду сазданом на златним јелењим роговима у познатој песми о кујунџији и хитропрељи (СНП I: бр. 243) и њеним варијантама чини се, на први поглед, као декоративни зооморфни орнамент. Како је она присутна у фолклору различитих словенских народа те, очито, има општесловенски карактер, она је засигурно нешто више од пуког декора. У овом раду комбиноваће се митско-ритуалне анализе (Ђ. Трубарац Матић) и налази А. Ломе, М. Детелић и М. Илић о историјским и култним исходиштима атрибуције града у усменој епици. Акценат ће бити на Титмаровом сведочанству о Радгостовом храму, у чијој су основи узидани рогови животиња (*quod pro basibus diversarum sustentatur cornibus bestiarum*), као и поетске особености песама, на скали различитих варијантних реализација. Посебна пажња биће посвећена уводној словенској антитези, њеном формулативном карактеру, структури и значењу, као и симболици јелена као божанске животиње, с функцијом медијатора у обредима прелаза.

Кључне речи: град, храм, кости, рог, фолклор, поетика жанра, „памћење” традиције, митско-ритуалне представе, јелен, обреди прелаза

---

* dragoljub.peric@gmail.com

[1] Овај рад настао је као резултат истраживања на пројекту *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (бр. 178005), које се спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду под руководством проф. др Горане Раичевић (2010–2018) и проф. др Светлане Томин (2019–) уз финансијску помоћ Министарства науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије.

1. „Фолклорна фанстастика" vs. првобитни поглед на свет

Питање да ли постоји фантастика у усменој књижевности или не данас се све више доима као псеудопроблем – ствар која припада прошлости и академским полемикама. Усмена књижевност, као најзначајнији сегменат вербалног фолклора, представља засебан и релативно затворен, односно – биолошком метафором исказано – семипермеабилан (знаковни под)систем (попут ћелије), који тек делимично комуницира са системима из окружења, чувајући притом у великој мери своју самосталност. Овакав (условно – аутохтони) статус заснива се на специфичности њеног егзистирања – карактеру преношења и живота варијаната, као и непрестаној тензији између постојане динамике измена, с једне стране, и формулативности, с друге (Самарџија 1997: 14). Сваки покушај интерпретације одређених „текстова" вербалног фолклора у којима се ово губи из вида, самим тим, биће произвољан или барем непотпун.

Систем митског мишљења, на коме је фолклор саздан, као и његова моделативност, у битноме одређују природу и семантику сваког фолклорног артефакта:

> У систему овог мишљења не постоје још узрочно-последичне везе, овде господаре друкчији облици веза, а какви ми често не знамо. Овде нема уопштавања, нема апстракција, појмова, процесу уопштавања овде одговарају некакве друге мало истражене операције мишљења [...] За реалност се признаје оно што ми никада не признајемо и обратно. Првобитни човек види свет ствари другачије него ми и на различитим ступњевима развоја види га на различит начин. Зато ћемо понекад узалуд иза фолклорне стварности тражити стварност свакодневну. (Проп 1983: 114)

Уколико истраживач не разуме законитости митског погледа на свет, наставља Проп, „ни композиција, ни сижеи, ни појединачни мотиви неће бити схваћени: и ми ризикујемо да западнемо у својеврсни наивни реализам, или ћемо доживљавати појаве фолклора као гротеску, егзотику, слободну игру неспутане маште" (1983: 114), па и фантастику. Дакле – на први поглед, (привидна) дилема и не постоји – као што ни фантастика у фолклору не постоји! Дата теорија, када се примени на конкретни пример, изискује – сваки пут изнова са сваким примером – нову аргументацију. У разматраној посленичкој песми – Вуковој варијанти песме о кујунџији и хитропрељи (СНП I: бр. 243) – ако се заузме став да фантастика у фолк-

лору не постоји, појављује се проблем тумачења уводне словенске антитезе, односно како објаснити митолошку слику два града на златним животињским (јелењим) роговима.

И поред свега реченог и неспорности претходне (Пропове) аргументације, разложно је запитати се да ли је, ипак, могуће да некаква архаична (пра)слика – одраз „реалног" призора, преживи векове и миленијуме и, тек незнатно (метонимијски) измењена, опстојава, и након хиљаду година – попут овог поетски упризореног (фантазмагоричног) града. Да, могао би неко посегнути за митским имагинаријумом – уколико је реч о јелену (волу, корњачи, слону – свеједно) који носи свет на својим леђима или роговима. Међутим, у фолклору изненађења ове врсте нису ретка, а митска свест, незнано откуда (?), рађа и таквог јелена (вола и т. сл.). И Проп је тога био свестан: „Али заједно с тим понекад се старо чува без икаквих посебних промена, мирно се уклапа у нове представе и односе. Тако фолклор противречи самом себи и таквих противречности у фолклору увек има веома много" (1983: 116). Отуда поред веома архаичне (и стадијално најстарије) варијанте о кујуџији и хитропрељи са сликом града на јелењим роговима у митолошком оквиру песме паралелно егзистирају и варијанте које почињу редукованим уводом – сликом два бела града (СНП I: бр. 242; HNP VI: бр. 100; Петрановић 1989: бр. 238; Tordinac 1883: бр. 13), или још сведеније – типским, „свакодневним" призором младог момка који шета градом (Рајковић 1869: 237; HNP VI: бр. 99; HNP VII: бр. 420; Žganec 1950: 199), лишеним (наизглед) било какве митолошке семантике.

Аналитички оријентисана митолошка тумачења исцрпно су се, семиотички, бавила појединим елементима ове слике, односно транспонованог митског система мишљења – односом страна *лева* : *десна*, *мушка* : *женска*, кодирањем света уопште (*ïоре* : *доле*; *дивље* : *домаће* и т. сл.) (Трубарац Матић 2019: 180–214). Пошавши од тих тумачења обратићемо пажњу на реторичке елементе песме и на потенцијална историјска упоришта фантазмагоричне слике.

2. Митолошки оквир песме: словенска антитеза (два града на златним јелењим роговима) и њене аломорфне варијанте

Једна од основних одлика вербалног фолклора јесте то да се у традицији већ опробана и високофункционална стилско-језичка средства настоје конзервирати, те она добијају типски карактер, постајући

„изражајни облици формулативности" (Самарџија 2007: 133–257). Нека од њих, врло архаична, чувају своје особености још из времена прасловенске заједнице и постају део заједничког општесловенског наслеђа, попут словенске антитезе.

С обзиром на своју трипартитну структуру, сачињену од: „1. поредбене слике, 2. негације њене реалности и 3. истицања правог стања ствари ('стварне' поетске слике)" (Клеут 2003: 38), словенска антитеза сврстава се у различитим поделама међу различите групе – од фигура конструкције до фигура мисли, као и у различите врсте – од поређења до антитезе.[2] С обзиром на своју развијену и традицијом кодификовану структуру, словенска антитеза постала је носећи модел структуре читаве лирске песме. Када се појави као уводна формула, на почетку песме, она би требало да произведе одређени ефекат, да „својим противречним поредбено-антитетичким значењем заинтересује за збивање" (Клеут 2003: 39), а певач задобије пажњу и побуди знатижељу слушалаца за догађаје који ће тек уследити, рашчињавајући чудесно и сводећи га на размере реалног и појмљивог. Међутим, у посматраној песми управо до тога не долази, а понуђена објашњења, штавише, делују реалније од финалног разјашњења – од тога да је реч о митском јелену, који носи два града међу својим роговима:[3]

Шта се сија крај горе зелене:
Да л' је сунце, да л' је мјесечина? –
Нит' је сунце, нит' је мјесечина,
Већ два златна рога од јелена,
У њима су два града грађена.
У једном је кујунџија Јанко,
У другоме Јања хитропреља. (СНП I: бр. 243)

Уводна поетска слика – словенска антитеза сјаја у овој песми не дâ се разумети нити свести нити само на митско објашњење нити

[2] Разлози су различити: сврставана је „у поређење, имајући у виду постојање неке заједничке особине у два њена конститутутивна елемента, понекад у контраст, имајући у виду антитетички карактер негације, а понекад је називају негативним поређењем, у покушају да се усклади елеменат поредбеног са елементом контрастног" (Клеут 2003: 38).

[3] Карл Хајнц Полок издваја као предоминантну особину управо тенденцију словенске антитезе да истиче реалност приказаног: „Појави која је замишљена као поређење приписује се прво видљива или могућа реалност, која се затим негира и именовањем стварног стања ствари ишчаурује у фикцију. Како се изричито негира реалност поредбене слике, тиме се изричито истиче реално стање ствари, које се илуструје" (према Клеут 2003: 38).

искључиво на историјску интерпретацију. И једна и друга нису ништа друго до својеврсна Сцила и Харибда у тумачењу народне поезије (Мальцев 1989: 67). Стога би потрага за смислом требало да иде некаквим средњим путем, тамо где је ова поетска слика и фигура високог степена формулативности заједничка различитим словенским традицијама и настала, у време када је из култне праксе прешла у фолклор и добила нови смисао, како то обично бива са врло архаичним формулама.[4]

Митско-ритуалне представе оваплотиле су се у призор, поетску слику, која се петрифицирала у форму – стилску фигуру (словенску антитезу). Она се, временом, изгубила (једино у наведеној Вуковој варијанти остаје сачувана),[5] генеришући, ипак, свој аломорфни варијантни круг поетских слика сличне функционалности (поетског оквира и увода за дијалошко надмудривање). Стога је у познијим варијантама ове песме смисао уводне поетске слике – (привидно) фантазмагоричне словенске антитезе – постао непрозиран, а она сама је ишчезла, односно замењена је у јужнословенског лирској традицији другачијим почецима: призором јелена – медијатора који препливава реку (Мораву), носећи кујунџију и хитропрељу на својим роговима (СНП V: бр. 177, варијанте 1 и 2; Милићевић 1876: 1078–1079), уводним мотивом наплављеног дрвета (јавора), које у својим гранама носи кујунџију и везиљу (СНП Херц: бр. 191), сликом два бела града (СНП I: бр. 242; HNP VI: бр. 100; Петрановић 1989: бр. 238; Tordinac 1883: бр. 13), мотивом девојке крај воде (уосталом, ништа мање архаичним[6] – Štrekelj 1898: бр. 890 и 891) и сл. Једино у (под)варијантном кругу који почиње појавом младога гиздавог јунака у граду, кога девојка посматра с прозора (HNP VI: бр. 99; HNP VII: бр. 420; Рајковић 1869: 237; Žganec 1950: 199),[7]

[4] „Мифологическое содержание 'застывая' превращается в форму, и эта форма в дальнейшем развитии наделяется различными смыслами. История 'застываниии' и 'наделении' связанная с трансформациями соотвествующих смылов и форм" (Мальцев 1989: 19–20).

[5] Штавише, друга варијанта коју Вук доноси у свом антологијском избору (СНП I: бр. 242), која почиње призором два бела града, поред хронолошки старије (са словенском антитезом), једна је од фреквентнијих у овом варијантном кругу.

[6] О овом мотиву више у Мальцев 1989: 138–141, 148.

[7] Мотив девојке крај прозора у „млађим" варијантама, парадоксално, припада врло архаичним мотивима. Прозор у традиционалној култури словенских народа репрезентује „слабо место" утврђеног простора (куле, дома), место са кога се обавља ритуални дијалог, сакрализовани простор, али и место комуникације с оностраним (СМ 2001: s. v. прозор; Перић 2008: 181–182). Жена крај

поетски оквир изостаје, лирски актери (кујунџија и хитропреља) уводе се непосредно у песму, а контакт је директно остварен – погледом, а потом и дијалогом: девојчином понудом да пође за њега и младићевим искушавањем њене вештине.

Иако словенска антитеза, нажалост, није сачувана у другим варијантама, њени елементи ипак одолевају, премда само фрагментарно сачувани. Интегрално посматрана, она „отвара" песму: *платформом* – општим питањем „шта се сија крај горе зелене" – чудесним исијавањем, које се потом, *алтернативним питањима*, измешта на космолошку раван и, посредством сјаја, доводи у везу са сунцем и месецом („Да л' је сунце, да л' је мјесечина?"). Фасцинација чудом, као и само чудо, кратковеки су и нестални, сводећи се само на тренутак од очараности до спознаје непосредне истине – већ у следећем стиху, у *негацији* убрзо се разарају првобитне претпоставке („Нит' је сунце, нит' је мјесечина") и открива „право стање", у *разјашњењу* („Већ два златна рога од јелена, / У њима су два града грађена"). Но, да ли је сада ишта јасније, када је о семантици песме реч?! Тешко да је тако.

Различите варијантне реализације у којима су остали сачувани поједини елементи из митолошког паспартуа песме измештају њено извођење у контекст календарске обредности (коледарске бројанице СНП V: бр. 177, варијанте 1 и 2), породичног обредног круга („о слави" – Милићевић 2006: 255), смеховни контекст љубавног задиркивања и надмудривања (приређивачи је сврставају међу „причалице и лакрдије" – HNP VI: бр. 100) или је бележена (и штампана) без назнака везаних за околности извођења.[8] Саодносно томе, семантика појединих реликтно и фрагментарно сачуваних мотива у варијантама биће разматрана најпре у контексту традиционалне културе, потом календарске обредности, усменопоетског жанровског система и, коначно, најстаријих историјских сведочанстава –

прозора представља биће повишене моћи (обдарено далековидошћу и видовитошћу), ритуалну фигуру у тужбалицама, лице које жали током симболичке или фактичке смрти (Мальцев 1989: 123–124, 129), да би, христијанизацијом, прозор постао Богородичин симбол (Biderman 2004: s. v. prozor).

[8] У својој студији Ђорђина Трубарац Матић издваја шири жанровски распон варијантних реализација: „Њен централни мотив (јелен златних рогова на којима седи митски пар 'Миља везиља' и 'Петре златаре') јавља се у измењеним облицима како у песмама других обредних циклуса (лазаричке, славске, свадбене), тако и у посленичким песмама, као што су две варијанте забележене као песме с прела" (2019: 180).

описа најстаријих словенских храмова, идола и елемената култне праксе, саодносних појединим мотивима из разматране песме.

2. 1. Митски јелен препливава реку

У даљој интерпретацији кренућемо до Вуковог записа анализираног у студији о јелену у обредној лирици Ђорђине Трубарац Матић, у поглављима о јелену који препливава мутну Мораву, односно воду шире (2019: 180–192), и записа Милана Ђ. Милићевића с истом уводном формулом:

Јелен преплива
Мутну Мораву.
На ле леј леро
На сарај саво
Само вежено.[10]
И на јелену
Златни рогови.
На једном сједи
Миља везиља.
На другом сједи
Петре златаре.
(СНП V: бр. 177)

Јелен ми плива мутну Мораву,
Најлеле леро, на Сарајево само везено.
На јелену су два рога златна,
Најлеле леро, на Сарајево само везено.[9]
На једном рогу Павле златаре
На другом рогу Миља везиља.
(Милићевић 1876: 1078)

Почетак два посматрана записа (осим метричког облика, који је, очито, пропуст приређивача Државног издања),[11] разликује се само у детаљима. Међутим, функционална вредност ових „текстова" у забележеном им контексту у битноме се разликује. Вукова варијанта штампана је као „пјесма од коледе", односно „пјесма трећа бројница". Општепознато је да се коледарске песме изводе око зим-

[9] Слично као и код Вука, стоји Милићевићева забелешка – „ово се припева после сваког стиха" (Милићевић 1876: 1078), с тим што је Милићевић, у односу на Државно издање, објавио метрички коректнији запис – у форми симетричног десетерца, који је, у Државном издању, разломљен на полустихове.

[10] Овај припев, по Вуковим речима, припева се уза сваку другу врсту (уп. нап. уз СНП V: бр. 177).

[11] Да је Вук имао на уму да је песма испевана у симетричном (лирском) десетерцу види се и из његове напомене уз другу варијанту, да му је други певач „исту пјесму до *пе̄то̄ī* стиха тако исто пјевао, али од петог овако", при чему даље наводи златарево обраћање везиљи, које се, заправо, поклапа с *десе̄тим* стихом штампане варијанте (СНП V: бр. 177, стр. 134).

ског солстицијума (посебно током „некрштених дана") и у њима је (као и у ширем календарском контексту) слављен завршетак старе године и повратак младога Бога (Сунца) са северног повратника у зиму, а имитативна магија у обредима око ватре имала је за циљ да поспеши његово постепено јачање, као и снажење виталитета природе и свеукупне вегетације, повезане с периодичним снажењем сунца.[12] Кругу соларних митова припада, свакако, и мотив преласка / препливавања воде – *мутне Мораве* (Сињег мора), односно граничне воде која дели *овај* и *онај* свет (Meletinski b. g.: 221–222), функционализован у контексту различитих обреда прелаза.

Мистерија периодичног умирања и рађања репрезентована је у овим песмама двема хипостазама соларног божанства и божанства вегетације – Старим (богом) – Бадњаком и Младим – Божићем (СНП I: бр. 190), неретко представљеним као новорођенче на коњу.[13] Овај коњаник (новорођенче, тј. „мушко чедо", божански гост, положајник) – централна фигура празника предачког култа – изофункционалан је божанству смрти, али и јелену, у словенском митолошком систему: „Познато је да коњаник означава хтонско божанство смрти. Јелен симболизује самог покојника и тим обликом он се већ идентификује с божанством у чије му царство отвара пут смрт" (Срејовић 1955: 234). Истовремено, комплексна и слојевита симболика јелена укључује и симболику обнове и васкрсења, будући да је он „некад био божанска животиња која доноси смрт, али и нови живот" (Исто: 235). Чак и када је с обредним контекстом изгубљена веза, представе о обнови и метаморфози остале су сачуване у етиолошком предању о постанку цркве Везиље (Милићевић 1876: 1078), где се виталитет, животодавна моћ и снага рађања и обнове, коју репрезентује млада мома (пастирица јелена), више не заробљава у кругу вечних метаморфоза (СНП I: бр. 244), него се сакрализује – у самотворној цркви.[14]

---

[12] Од сада већ практично непрегледне литературе о коледарима и коледарским песмама, издвојене су само референце с изразито синтетским приступом: Зечевић 2008: 72–115 и СМ 2001: s. v. *коледари*.

[13] Перић 2018: 491–492; в. и следећи пример: „Ветар веје, Коледо, / Са планине, Коледо, / Те довеја, Коледо, / Врана коња, Коледо, / И на коњу, Коледо, / Бојно седло, Коледо, / И на седлу, Коледо, / Мушко чедо, Коледо" (Станојевић 1929: 52) и њему сродне.

[14] На причу о чудесном постанку цркве у претходно разматраној песми Милићевић надовезује етиолошка предања о још неким црквама посталим на сличан начин (Заова–мученица, Рукумија, Брадача) као и у овој песми,

Златна боја јеленових рогова упућује на његову соларну и хтонску симболику (СМ 2001: s. v. *јелен*), а уједно указује и на његов сакрални карактер (свете животиње – духа жита у аграрним култовима), ритуално жртноване једном годишње (Срејовић 1955: 231, 235). Истовремено, поларизовање леве и десне стране, мушког и женског принципа (младог момчета / јунака и лепе девојке / виле) и потоње издвајање архетипских занимања – кујунџије / ковача / златара и хитропреље / везиље / танкопреље и митолошка тенденција њиховог приказивања као културних јунака који учествују у хијерогамији, те њихово потоње надмудривање, које у све три варијанте кулминира брачном понудом или пак прихватањем брака (СНП V: бр. 177, Милићевић 1876: 1079), актуализују његову сватовску симболику (Трубарац Матић 2019: 183).[15]

2. 2. „Мушки" и „женски" бели градови

Посве другачија исходишта понела је поетска слика која песму „отвара" призором два бела града. Саодносно начелној тенденцији митскога мишљења да приказане догађаје ситуира на самом почетку (ab initio), у једној од варијаната (само)саздани град, већ у тренутку подизања, има и своје прве станаре:

> Dva se grada naporedo grade,
> Jedno Jajce, a drugo Jezerce;
> U Jajcu je Jajčanine Ivo,
> U Jezercu Jezerkinja Janja. (HNP VI: бр. 100)

Убикација и логика симетричних топоса корелира с бинарним опозицијама митског модела мишљења: митски, епско-јуначки (Detelić, Ilić 2006: 185), „мушки" и историјски град *Јајце* симетричан је са поетским, неепским, „женским", дехидронимним називом – *Језерце*. Саморазумљива су, стога, детопонимна имена њихових становника – *Јајчанин* Иво – лирски пандан другог – епског – Јајчанина (Вука), односно *Језеркиња* Јања – аломорфна, десакрализована

непосредно их доводећи у везу с Вуковим популарним записом, морализаторски насловљеним „Бог ником дужан не остаје".

[15] Таквом семантиком и симболиком прожета је и песма која се пева „младожењи уз чашу" (СНП I: бр. 103), у којој су млада и младожења метафоричко-алегоријски представљени као *јеленак* и *кошутица*.

и култивисана форма демона природе – језеркиње виле (која често носи управо ово име).

Најмањи степен варијантних измена (у односу на преуходни пример) има следећа варијанта:

> Dva se grada naporedo biele,
> Bielo Jajce i bielo Jezerce;
> U Jajcu je kujundžija Ivo,
> U Jezercu tankoprelja Janja. (Tordinac 1883: бр. 13)

Слика два бела наспрамна града, са сличним динамизованим описом, сачувана је како у Вуковој, тако и у Петрановићевој варијанти:

> Два се града врло бијељаху,
> У једном је Каранфиле Јово,
> У другом је шећерли дјевојка (СНП I: бр. 242) –

односно:

> Два се града на пореду бијеле,
> У једноме танко прела Мара,
> У другоме кујунџија Јово. (Петрановић 1989: бр. 238)

У последња три примера сачувана је стабилна веза прасловенског корена **bělъ* и апелатива *īpag*, која се у епици појављује у формулативном синтагматском споју атрибут *бели* + апелатив *īpag*, а коју су исцрпно ипитивале Мирјана Детелић и Марија Илић (2006: 29–74). Један од важних научних допроноса ове студије, настале на трагу Гаспаровљевог испитивања индоевропског стиха (1989), јесте то што ауторке долазе до закључка да је синтагматски спој *бели* + *īpag* у српско-хрватској (као и муслиманској) епици остао сачуван првенствено захваљујући самоме стиху, у коме су се ове песме певале – асиметричном (*епском*) десетерцу:

> Ovaj stari stih je do novovekovnih epskih pevača morao dospeti samo kao nerazdvojni, strukturni deo teksta, a ne kao apstraktna shema nizanja naglašenih i nenaglašenih slogova […] I u ovoj studiji je više puta naglašeno da veza između stiha i teksta nije samo konvencionalna i da – namećući tekstu strukturu prema svojim potrebama – stih bitno utiče ne samo na to *kako* će se nešto reći, već i *gde* i *šta* će to biti a šta ne. (Detelić, Ilić 2006: 75, 76)

Пратећи судбину полугласа из прасловенског језичког система током еволуције словенских језика, уз чување метричке схеме епског десетерца, Александар Лома (2014) уочава да синтагматски

спој *бели ӣрад* (с обзиром на то да је differentia specifica усмене епике појављивање акузатива једнаког са генитивом, и виду [предлог +] *бијела ӣрада,* уместо да је формално изједначен с номинативом, што би било, у говорном језику, уобичајено за категорију неживо – * *б[ој]ели ӣрад*) мора бити старији од времена губљења полугласника (који су у разматраном типу примера вокализовани, уместо да се изгубе, чувајући верном изворну метричку схему сегмента иза цезуре – нпр. [*оӣидоше*] ‖ *у Будима ӣрада*). Притом, М. Л. Гаспаров помера ово датирање и даље, тврдећи да је то један од најстаријих стихова, баштињен из индоевропске празаједнице (1989: 14–15).

На сличној аргументацији, настављају ауторке, у првом таласу досељавања (III–VII в.) Јужни Словени су:

> belim gradovima nazivali pre svega grčka i rimska naselja s kojima su se na tom putu susretali, i koja su ih svojom važnošću i veličinom asocirala na sakralne gradnje iz njihove postojbine, jedina neseoska staništa koja su sami dizali kao mesta kulta i simbole vrhovne svetovne i sakralne vlasti" (Detelić, Ilić 2006: 82) –

закључујући:

> Sa protokom vremena – koje se meri, sad već milenijumima – *beli grad* nije mogao sačuvati tajnu svog prvobitnog, naročito sakralnog značenja, drukčije nego da ga ugradi u srednjovekovni viteški model sveta. Ni tu, međutim, on nije izgubio ništa od svog prvobitnog značaja. (Detelić, Ilić 2006: 83)

Трпећи промене условљене жанровским прекодирањем, односно преласком из епике у лирику, именица *ӣрад* везала је уза себе, поново, корен **bělъ*, нимало случајно – у епском (асиметричном) десетерцу, упућујући на то да идеја о метаметричкој означености стиха (резервисаности стиха за одређене жанрове и садржину), барем када је о епскоме десетерцу реч, није бесмислена. Стих је, непогрешиво, део својих иманентних реликтних формула (а са њима и у њих „уписана" древна значења), пренео и у жанрове којима они нису били својствени – посленичке песме и љубавне пошалице. Овај спој апелатива **gordъ* и коренске морфеме **bělъ*, раздвојен цезуром у два полустиха (при чему је придев у атрибутској функцији нестао, тј. прешао је у другу морфолошку врсту, у глагол деривиран од придева – *белиӣи се*), сачувао је, ипак, сабласно-сакралне одблеске избељене (попут костију), архаичне празавичајне слике импозантне грађевине – костур-града, односно храма, сазданог „на роговима разних животиња" (Leže 1984: 124).

3. Град на јелењим роговима – историјска упоришта митолошког оквира песме

> „Значение" песни находится за пределами текста (в традиции) и формулы являются основным механизмом перехода од „текста" к его „значению".
>
> (Мальцев 1989: 165)

Сакс Граматик пише о обичају Рујана да, у Свентовитовом храму у Аркони, периодично приносе на жртву *īлаве* различитих животиња: „Jedanput u godini, kad se sabere letina, sakupi se gomila naroda ispred hrama, pa prinesu na žrtvu životinjske glave, i svi učestvuju u ovoj velikoj religioznoj gozbi" (Leže 1984: 76). О упорности ове ритуалне праксе жртвовања сведочи и, безмало неизмењено, предање о жртвовању јелена на Петровој гори, забележено средином XX века:

> Сваке године 12. јула народ одлази на Петрову Гору, где се одржава нека врста великог сабора. Том приликом се на једном пропланку, где стоји камени жртвеник, приноси на жртву један брав (обично овца) окићен цвећем, чија крв треба да попрска камени жртвеник. Овај обичај објашњава легенда која је с њиме у вези. Некад је на пропланку где се данас приноси жртва сваке године долазио велики јелен са златним роговима да прими жртве које му је народ ту остављао. Једне године људи су заборавили да му донесу жртве (поклоне), и тада је он наредио да уместо њих њега самог жртвују. За успомену на тај догађај када је проливена крв јелена са златним роговима и данас сваке године крв једног брава окићеног цвећем, који се закоље ту, прска жртвеник. (Срејовић 1955: 231–232)

Дато предање, као што се може уочити, комбинује различите видове жртвовања: календарску жртву у семену на крају циклуса аграрних радова и жртвовање зооморфне хипостазе духа жита.[16] Притом, лоцирање места приношења жртве – на гори, близу старог *каменоī жр̄твеника* неодољиво подсећа на жртвовање приликом подизања жртвеника у Старој Индији, при чему треба „прве ноћи нове године убити: *човека*, *коња*, *īовече*, *овцу* и *козу*", тако да се „главе метну у први кат олтара, па се зазидају" (Тројановић 2008: 69, истакао С. Т.). Изгледа да су се ове различите врсте жртава – аграрна жртва у семену житарица (Тројановић 2008: 61) и културна жртва

[16] Више о различитим животињским хипостазама духа жита у Фрејзер 1992: 555–588.

– при градњи, временом помешале, губећи свој изворни смисао и функцију.

Па ипак, од времена пре досељења Словена и Срба на Балкан, још из прадомовине, опстојава снага веровања да једино оно здање које је „примило" живот (где је, адекватним извођењем обреда, извршен трансфер живота, односно где је зграда обредном праксом жртвовања „упила" у себе живот) може „живети" и одржава се, без урушавања. У те сврхе најчешће је коришћен брав (ован), при чему би у темељ узиђивали овнујску главу, или главе овнова – на сваком углу по једну (Тројановић 2008: 63, 64, 68). А од зграде (храма / града) на темељу подигнутом од животињских рогова (јелена, тура,[17] овнова, коза)[18] до белога костур-града није више далек пут.

Александар Лома први доводи у везу жртвовање животиња и уграђивање њихових глава у темеље храма у ширем индоевропском контексту и сведочанства Титмара, Адама Бременског и Сакса Граматика о храму у Ретри непосредно са овом песмом: „животињски рогови као темељ храма можда су реални остаци на жртву принетих животиња, као што је Аполонов жртвеник на острву Делу био подигнут од козјих рогова, али се може упоредити и мотив два града сграђена на златним јеленским роговима у српским обредним песмама" (Лома 2002: 145), позивајући се управо на разматране три варијанте (СНП I: бр. 243; СНП V: бр. 177 – обе варијанте). Изгледа да је представа о храму, чије је зидање изискивало (животињске) жртве, врло рано (друга пол. XI в.) помешано са периодичним календарским жртвовањем животињских глава (које помиње Сакс Граматик),[19] у знак захвалности Свентовиду на приносима: „Једанпут у години, кад се сабере летина, скупи се гомила народа испред храма,

---

[17] Иванов и Топоров наводе пример украјинске коледарске песме у којој се митски тур и јелен појављују напоредо (*Дивнее звиря тура – оленя*), а на чијем се десетом пару парожака налази кула с младом госпођицом (1965: 38, нап. 32). Уп. и литванску варијанту у Трубарац Матић 2019: 204–205.

[18] Уместо у граду на јелењим роговима, митски пар – кујунција и хитропреља појављују се још, у варијантама, међу гранама наплављеног (космичког) дрвета (СНП Херц 1866: бр. 191), односно, у орнаменту на роговима домаћина (вероватно ритуалној маски као познијој метонимијској замени божанства с јасним елементима териоморфизма; Милићевић 2006: 255).

[19] Овај податак подудара се са Хелмолдовим записом из 1156. о култним радњама, везаним за обожавање божанства Прова, при чему се, сем животињских, помињу и људске жртве: „Za vreme obreda okupljali su se muškarci, žene i deca; kao žrtve ubijani su volovi, ovce, a često i ljudi – hrišćani, čijom su se krvlju naslađivali bogovi" (Lovmjanski 1996: 136). У томе је сличан с Радгостовим култом, који је такође подразумевао људске жртве (Исто).

па *принесу на жртву животињске главе*, и сви учествују у овој религиозној гозби [...] Остатак дана проведу у гозби; једу месо животиња на жртву принесених" (нав. према Leže 1984: 76, 77) и организују различита гатања, везана за успех летине у предстојећој години.

На трагу тумачења Александра Ломе, Мирјана Детелић и Марија Илић повезују фолклорне представе о белом граду из усмене епике с митолошким елементима из варијантног круга лирских песама о вилином чудесном граду сазданом од људских и коњских костију, смештеном у простор горе, на врх планине, сред горског / речног острва, на небу или граничном простору *између* неба и земље, истичући притом његов сакрални аспекат:

> Posmatrajući beli grad iz pozicije unutar epike – radi čega je ova studija i započeta, mora se uočiti da on ima zapravo dva korelativa: sakralni i sekularni. Sakralni se manifestuje kroz gradnju vilinskog koštanog grada, što je verovatno vrlo star motiv ako se ima u vidu kako je tekla degradacija vile u epici [...] Moguće je da ovo zapravo nisu sasvim isti svetovi i da je vilinski grad u stvari boravište bogova (makar oni bili degradirani na nivo demona, odnosno niže mitologije) a ne palih heroja, te je sad pravi trenutak da se u sećanje prizovu (bele?) kosti u temeljima retranskog grada u opisu Adama Bremenskog, i (beli?) kozji rogovi od kojih je izgrađen apolonov oltar na ostrvu Delos. Ta pretpostavljena belina žrtvenih kostiju na svoj makabrični način jeste bela boja građevinskog materijala, ali je istovremeno trascendentna običnom značenju pojmova sjaj (+ ili – svejedno), bljesak i slično. Po tome kome pripada, kako nastaje i čemu služi ona spaja u sebi i beli grob i beli raj. (2006: 78)

Отуда јелењи рогови сијају (СНП I: бр. 243), а градови (на њима подигнути – што је и најархаичнија слика, сачувана захваљујући моћи формулативности словенске антитезе да конзервира старија значења и мотиве), чак и када јелена више нема – остају да се беле (уп. СНП I: бр. 242; Петрановић 1989: бр. 238; Tordinac 1883: бр. 13). Саодносно томе како „памти традиција" и како је организовано устројство фолклорног „текста", ово није необична појава стога што се јединство облика и смисла не остварује на нивоу текста самог, већ на нивоу свеукупне традиције.[20] Стога је сваки фолклорни „текст", per se, фрагментаран, а свој пуни смисао поприма тек у контексту

[20] „Связаность фольклорного ('внешне бессвязаного') текста *осуществляется не на уровне самого текста, а на уровне традиции* [...] Конструктивным принципом строения текста является *не словесное соединение, но композиционное выделение* 'эпизодов'" (Мальцев 1989: 136; истакао Г. И. М.).

свеукупне традиције. Или, по речима Георгија Маљцева, традиција у фолклорни „текст" инкорпорира одређене формуле, које не изискују даља објашњења, будући да се њихова семантика и не налази у тексту, већ управо – изван њега (Мальцев 1989: 153). Самим тим, и град на јелењим роговима, уколико би се за значењем трагало само у оквиру песме, деловао би „врло фантастично" (Leže 1984: 125), фабулозно и неразумљиво, без историјске, лингвистичке и фолклорне ексцерпције овог мотива, на чијем су трагу Александар Лома и Ђорђина Трубарац Матић, а која свој пуни смисао добија у контексту студије Мирјане Детелић и Марије Илић (2006), и поред тога што се оне, конкретно, нису бавиле овде разматраним примером (СНП I: бр. 243).

Слика два (бела) града међу златним јелењим роговима, која загонетно исијава сјајем и белином дубинске семантике, понете из простора празавичајности, отуда, не дâ се разумети другачије сем као поетска загонетка чији кључ није изгубљен, већ је само теже доступан и запретан испод различитих значењских слојева, петрифицираних у уводној фигури–формули. Захваљујући њима, сретним стицајем околности, он је остао сачуван једино у разматраној песми (Вуковом запису), у једној од ретких словенских антитеза која „право стање" не разоткрива до краја и ништа не разрешава на нивоу песме, већ значења еманира из врло архаичних слојева традиције.

Извори

Васиљевић, Миодраг. *Југословенски музички фолклор: књ. 2. Народне мелодије које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953.

Милићевић, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија, 1876.

Милићевић, Милан Ђ. *Краљевина Србија*. фототипско издање. Београд: Book & Marso, 2006.

Петрановић, Богољуб. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*. Сакупио Богољуб Петрановић, књ. Прва. Новак Килибарда (прир.). Сарајево: Свјетлост, 1989.

Рајковић, Ђорђе. *Српске народне пјесме (женске),* већином их у Славонији скупио Ђорђе Рајковић. Нови Сад: Матица Српска, 1869.

СНП I: Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао - - -. *Књига прва у којој су различне женске пјесме*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1841. Владан Недић (прир.). Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 4. Београд: Просвета, 1988.

СНП V: Стефановић Караџић, Вук. *Сриске народне ијесме*, скупио их - - -. *Књиа иета у којој су различне женске ијесме*. Биоград: Држ. штампаријиа Краљевине Србије, 1898.

СНП Херц: Стефановић Караџић, Вук. *Сриске народне ијесме из Херцеговине (женске)*, за штампу их приредио - - -. Беч: У наклади Ане удове В. С. Караџића, 1866.

Станојевић, Маринко. „Обичаји и веровања на Тимоку". *Гласник Етнографскоі музеја у Беоіраду,* књ. IV (1929): 42–54.

HNP VI: *Hrvatske narodne pjesme*. Knj. VI, ženske pjesme sv. II, odio drugi – pričalice i lakrdije. Zagreb: Matica hrvatska, 1914.

HNP VII: *Hrvatske narodne pjesme*. Knj. VII, ženske pjesme, sv. III, odio drugi – ljubavne pjesme. Zagreb: Matica hrvatska, 1929.

Štrekelj, Karol. *Slovenske narodne pesmi*, zvezek I. Iz tiskanih pisanih virov zbral in vredil K. Štrekelj. Ljubljana: Slovenska matica, 1898.

Tordinac, Nikola. *Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne*, skupio N. Tordinac. Vukovar: Naklada i tisak Ern. Jančika, 1883.

Žganec, Vinko. *Hrvatske narodne pjesme: kajkavske*. Vinko Žganec (prir.). Zagreb: Matica hrvatska, 1950.

Литература

Гаспаров, Михаил Леонидович. *Очерк истории европейскоіо стиха*. Москва: Наука, 1989.

Зечевић, Слободан. *Сриска етномитолоіија*. Бојан Јовановић, Божидар Зечевић (прир.). Београд: Службени гласник, 2008.

Иванов, Вячеслав Всеволодович, Владимир Николаевич Топоров. *Славянские языковые моделирующие системы*. Москва: Наука, 1965.

Клеут, Марија. *Народна књижевност: фраіменти скрити*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2003.

Лома, Александар. „У Будима бијела града. Прилог истраживању епског десетерца". *Промишљања традиције. Фолклорна и литерарна истраживања*: Зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу. Бошко Сувајџић, Бранко Златковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 49–62.

Мальцев, Георгий Иванович. *Традиционные формулы русской народной небрядовой лирики: исследование по эстетике устно-поэтического канона*. Ленинград: Наука, 1989.

Перић, Драгољуб. *Териоморфни јунаци словенске ејике*: *Волх Всеславјевич и Змај Оіњени Вук – компаративно-типолошка аналоіија*. Београд: Београдска књига, 2008.

Перић, Драгољуб. „Календарско знање и аграрни календар у српским обредним песмама". *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду* 43/1 (2018): 485–501.

Проп, Владимир. „Специфичност фолклора". *Расковник* X/36 (лето 1983): 101–122.

Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика.* Београд: Народна књига – Алфа, 1997.

Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност.* Београд: Народна књига – Алфа, 2007.

СМ 2001: *Словенска митологија.* Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (прир.). Београд: Zepter Book World, 2001.

Срејовић, Драгослав. „Јелен у нашим народним обичајима". *Гласник Етнографског музеја у Београду* XVIII (1955): 231–237.

Тројановић, Сима. *Главни српски жртвени обичаји*. Београд: Службени гласник, 2008.

Трубарац Матић, Ђорђина. *У јеленовом колу: мотив јелена у српској обредној лирици*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2019.

Фрејзер, Џемс Џ. *Златна грана*: *проучавање магије и религије*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће „Алфа"; Земун: ИКПА „Драганић", 1992.

Biderman, Hans. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004.

Detelić, Mirjana, Marija Ilić. *Beli grad: poreklo epske formule i slovenskog toponima.* Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Balkanološki institut SANU, 2006.

Krstić, Branislav. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena.* Beograd: Srpska akasdemija nauka i umetnosti, 1984.

Lovmjanski, Henrik. *Religija Slovena.* Beograd: Slovograf, 1996.

Meletinski, Eleazar. *Poetika mita.* Beograd: Nolit, b. g.

Dragoljub Perić

A CITY BUILT ON ANTLERS

An exploration of the conservational characteristics of the oral "memory" of a historical motif through a formulaic poetic image

S u m m a r y

The seemingly fantastical image of a city built on gold deer antlers in the well-known poem about the blacksmith and weaver (SNP I: No. 243) and its variants might initially seem like a zoomorphic ornament. However, given that the song appears in the folklore of different Slavic peoples and clearly has a pan-Slavic character, there can be little doubt that it represents more than mere décor. On the one hand, the paper will explore its historical, mythic-ritualistic, and cultic sources in the context of Thietmar's testimony about a temple of Radegast that had bestial antlers or horns built into its foundations (*quod pro basibus diversarum sustentatur cornibus bestiarum*) and the poetic features of its different variants. On the other hand, it will dedicate special attention to the Slavic antithesis in the opening verses, its formulaic character, structure, and meaning, and particularly the symbolism of the deer as a divine animal that had an intermediating role in rites of passage (carrying the blacksmith and weaver across the river; the ritual semantics of sacrifice; the idea of death and the birth of the spirit of vegetation contained in it), as well as hierogamy – the sacred marriage of the cultural heroes and how they are reflected in the given folklore genre, i.e., in the specific variant of its context-defined rituality.

Саша Кнежевић*

Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за србистику

ПОЕТИКА ГРАДА У ПЈЕСМАМА МИЛОВАНА ВОЈИЧИЋА

У раду ћемо настојати показати које су поетске функције града у пјесничком опусу Милована Војичића, најзначајнијег српског сарадника Милмана Перија. Фокус ће бити стављен на пјесме чија се фабула везује за догађаје из Првог свјетског рата, јер те пјесме немају парњаке у Вуковим и другим збиркама. У овим пјесмама појављују се називи градова и других насељених мјеста који нису заступљени у лексикону *Епски градови*, те смо их настојали описати на сличан начин као што је учињено у књизи Мирјане Детелић.

Кључне ријечи: град, насеље, Милован Војичић, Први свјетски рат, поетика, атрибуција

Простор, његови слојеви и структура, семантички потенцијал „који се у ткиву епске песме активира, речју, његове сложене метаморфозе" (Ђорђевић 2009: 665) с правом се сматрају централном темом обимног истраживачког рада Мирјане Детелић. Тако обиман и значајан прилог српској фолклористици нимало случајно није повод и инспирација за нове студије, утемељене на овом корпусу. Овај рад је у свом искону донекле кривоклетнички, јер задире у једну од основних парадигми књиге *Епски градови*. Наиме, у одређењу истраживаног корпуса прецизно стоји: „Korpus za izradu *Leksikona* epskih gradova sastavljen je iz klasičnih štampanih *deseteračkih* zbirki objavljenih – sa izuzetkom *Erlangenskog rukopisa* iz XVIII veka – od polovine XIX do kraja prve decenije XX veka na srpskohrvatskom govornom području koje fizički pokriva četiri današnje države: Hrvatsku,

* sasa.knezevic@ffuis.edu.ba

Bosnu i Hercegovinu, Srbiju i Crnu Goru. Gornja vremenska granica na prvoj deceniji XX veka je načelne prirode, a cilj joj je da se građa zadrži u klasičnim okvirima zacrtanim usponom i padom romantičarske ideje o 'plemenitom divljaku' koja je inicirala najveći i najplodniji sakupljački rad u istoriji svetske književnosti. Time se izvan okvira posmatranja ostavljaju dekadentne i slabovredne pesme poznog nastanka, ali – na žalost – i pesme iz starijih zbirki čija vrednost i značaj ne podležu sumnji" (Detelić 2007: 15).

С обзиром на то да пјесме Милована Војичића, међу којима има и пјесама за које се наводе други пјевачи, уопште нису штампане, него су доступне искључиво као рукописи у електронској форми, оне чак не испуњавају ни основни узус који је коришћен у овој студији, али овај рад и нема функцију допуне *Лексикона*, него својеврсне провјере потенцијалне вриједности ових пјесама кроз овакав модел анализе. Милован Војичић[1] је и данас скоро потпу-

[1] Милован Војичић је, према подацима добијеним у усменом разговору са његовим сином Радославом Рајком Војичићем, рођен у мају 1898. године. У шестој години му умире отац, а кад му се преудала мајка са њом долази да живи у Невесиње. Ту је завршио два разреда „грађанске школе", а потом се запослио као подворник у основној школи. Као члан СПКД „Застава" из Невесиња био је учесник гусларских такмичења и саборовања у тадашњој Краљевини. Двадесет и четвртог јуна 1941. бива ухапшен са још тридесетак виђенијих Невесињаца и затворен у тадашњој аустроугарској војној касарни. Сљедећег дана усташе га одводе у канцеларију у којој га чекају столица и гусле и траже од њега да пјева пјесму о убиству Фердинанда. Војичић је био познати гуслар пјевач–спјевач, али тешко да су то знале усташе које су предвођене сатником Фрањом Сударом у Невесиње дошле из западне Херцеговине. О томе су, засигурно, чули од домаћих усташа Сулејмана Башовића, Исмета Башовића, Суље Хајровића или Шевке Пекушића, који су, по Радослављевом свједочењу, присуствовали том чину. Војичић није хтио да им запјева, него је као човјек вјешт претакању живота у десетерац и осмерац рекао:

Није ово часно мјесто,
ђе се гусле узимају,
већ је ово српска пропаст,
ђе се гусле остављају,
ђе се пушке узимају!

Потом је устао и узвикнуо „Живјела мајка Србија и њена сестра Црна Гора!" По злу познати злочинац Ђорђо Прека га је ударио гуслама по глави, извадио му очи, одсјекао нос, заклао га и распорио и таквог су га вратили међу остале затворенике. Војичић је сахрањен са осталим убијеним Србима, а послије рата су им остаци пренесени у заједничку гробницу. Остали заробљени Срби, међу којима је био и мали Радослав, пуштени су на Видовдан, када је у Невесиње дошла већа усташка јединица под командом пуковника Антуна Прохаске. По свједочењу Радослава Војичића, Срби су пуштени из затвора, а пуковник је из

но непознат изван уског круга проучавалаца народне књижевности, што је првенствено посљедица чињенице да пјесме из Перијеве збирке никад нису штампане, чак ни у некој врсти избора, због чега се ови текстови не налазе ни у различитим „пјесмарицама" савремене епике, поготово оним посвећеним Првом свјетском рату. Наиме, велики дио корпуса припада пјесмама са тематиком везаном за Велики рат, почевши од његовог почетка, великих бојева с почетка рата, завршних битака, страдања српског народа у Херцеговини, али и у другим крајевима, па све до пјесама којима се прославља крај рата и успостављање Краљевине СХС.

Оваква ширина тематике условљава и помињање великог броја градова и других насељених мјеста, од који се један број не налази у *Лексикону*, мада највећи дио припада мјестима познатим класичној епици. Војичић, али и други именовани пјевачи из ове збирке, у складу са хроничарским каноном теже прецизном опису догађаја, што подразумијева велики број топонима, од којих се већина и не односи на градове, него на државе или друге географске одреднице (Херцеговина, Поморавље, Посавина, Поцерје, Рађевина и сл.). Управо стога смо наше истраживање стриктно фокусирали на онај дио корпуса са тематиком из Првог свјетског рата.[2]

С обзиром на чињеницу да је у епској народној поезији град „predstavljen kao centar vlasti i moći, pa se i država izjednačava sa brojem i snagom gradova koji je čine" (Detelić 2007: 9) логично је да природа фабуле пјесама условљава да се најчешће помињу имена два града – Београда и Беча – и то у дијаметрално супротним позицијама, чиме се потврђује почетна теза Мирјане Детелић (1992: 179): „Више него иједан други објект у простору, исто онолико колико и подвајање према националној и верској припадности, град намеће певачу дистинкцију своје-туђе, поделу на епско 'наше' и епско 'њихово'". Војичић је велики Југословен и Карађорђевац[3] и за њега је Београд[4] пријестоница оклеветане и неправедно нападнуте државе, чије ослобођење представља спас државе и српског народа:

> Grad Beograd srpska prestolnice
> Što ga mati u zagrljaj vrati.[5] (262)

отвореног аутомобила окупљеном народу поручио „Сада је наступила НДХ и више неће бити убојстава, идите кући, али се не дижите у шуму".

[2] О овоме више у Кнежевић 2015.

[3] О овоме више у Кнежевић 2019.

[4] О симболици имена Београд више у Detelić, Ilić 2006.

[5] Сви цитати из Перијеве збирке дати су према интернет извору Харвардске библиотеке, а у заградама је број пјесме у збирци.

Као Београд и Беч је заступљен у *Лексикону*, али се зато код Војичића појављује Берлин као његов својеврсни парњак у сукобу са Београдом:

> Od Berlina sve se naoblači,
> A od Beča grmljava zaječa,
> Od Zemuna udarila munja
> A grom puče ispred Beograda. (262)

Како Берлин није представљен као одредница у књизи *Епски градови*, дајемо га као примјер потврде тезе Мирјане Детелић (1992: 181): „За разлику од дома, град је – више него ишта друго – политичка институција, центар из којег се влада, и стога се однос према њему изједначује са односом према власти коју он симболизује."

Берлин[6] *Свјетски рат* (127), *Завера против Срба* (248), *Кајмакчаланска битка* (251), *Погибија Фрање Фердинанда и Светски Рат 1914. год.* (262)

(Главни град СР Њемачке. Налази се на ријекама Шпреј и Хапфел на сјевероистоку Њемачке. Први помен је из 13. стољећа, а у историји је био престоница Маркгрофовије Магнебург, Пруске и Њемачког Рајха. 52°30′59″ N; 13°22′39″ E)

Берлин се поред Беча контекстуално везује и за други главни град двојне монархије „U Berlinu, Pešti i u Beču" (127), користи се и као дио епске формуле „Pade knjiga u Berlinu gradu" (248), или:

> Prvo javlja u Berlin Viljemu
> Žalost tešku Njemačkoj i njemu.
> Beč i Berlin u svemu se slaže
> I od mene srpske zemlje traže. (262)

У функцији пријестонице поред наведених градова појављују се и други присутни у *Лексикону*:

> Treću knjigu bijelu Londonu, ili
> Predsjedniče u gradu Parizu. (262)

Очигледно да се поред најчешће атрибуције града појављују и друге одреднице, као што је у примјеру „бијелу Лондону" или „Kod bijela grada zlatnog Praga", *Спремање рата и погибија Фердинанда 1914 године*, гдје се двјема претходним атрибуцијама додаје и придјев *златни*, који се иначе везује уз Праг, а који припада другој групи придјева „конкретног значења" (Детелић 1992: 184).

---

[6] Сви подаци о насељима су преузети са интернет странице *Википедија*.

Занимљиво је да се у функцији својеврсне пријестонице појављује и Постдам.

Постдам *Светски рат и победа српске војске на Церу 1914. год.* (279)

(Град на сјевероистоку Њемачке, првотно се помиње као словенско село *Поступими,* а као њемачки град 1317. За вријеме Пруске и Њемачког царства био Друга престоница као резиденција краљевске породице, а тај статус губи 1918. 52°23'45″ N; 13°03'41″ E)

U Postdamu gradu bijelome
Car Viljeme silne Germanije
I prijatelj moćne Austrije
Sakupijo glavnije maršale.

У овом примјеру видимо да је Војичић заиста располагао специфичним историјским подацима и да је водио рачуна о детаљима, не само кад су у питању битке, него и политичке прилике и њихове реперкусије на сам догађај.

Од пријестоница којих нема у *Лексикону* помиње се и главни град Пољске.

Варшава *Свесловенски соколски слет у Београду 1930. год.* (266)

(Град у централној Пољској, од 1596. главни град. 52°13'00″ N; 21°02'00″ E)

Od Varšave preko zlatnog Praga
Do našega slavnog Beograda.

Два града који у Војичићево вријеме нису били пријестони, али данас то јесу, помињу се у пјесми *Срби и Хрвати* у којој се млади краљ Александар спрема у посјету новоослобођеним и новопripојеним територијама његове државе.

Загреб *Срби и Хрвати* (129)

(Главни и највећи град Хрватске. Израстао је на југозападном рубу Панонске низије из два средњовековна насеља на суседним брдима, грађанског Градеца и бискупског Каптола. 45°48'47″ N; 15°58'40″ E)

Aleksandar u Zagreb se sprema.

Љубљана *Срби и Хрвати* (129)

(Главни град Словеније, налази се у Љубљанској котлини, на реци Љубљаници, између Алпа и Јадранског мора. 46°03′ N; 14°30′ E)

Pa će onda u Ljubljanu dalje.

Југословенство је мотив непознат класичној епици, али не и Војичићу. Он и у ратним пјесмама инсистира на тој идеји, нпр. у *Ултиматуму ћесаровом Србији*:

Zahtijeva njina omladina
Da se zovu Jugoslovenima
U tom smislu stvaraju naciju –

а кулминира у стиховима пјесме *Побједоносни свршетак рата*:

Ustaj slavni Đorđe Karađorđe
Unuk ti je želju ispunijo
Sve Slovene južne sastavijo.

Необичну ширину захвата имају Војичићеве пјесме о узроцима и самом почетку Великог рата, што узрокује и помен неких градова непознатих класичној српској епици, као што је Хамбург.

Хамбург *Погибија Фрање Фердинанда и Свјетски рат 1914. год.* (262)

(Град на сјеверозападу Њемачке, на ушћу ријека Алстера и Била у Елбу, представља једну од највећих лука у Европи. Град је формиран око 830 г. н. е. 53°33′ N; 10°00′ E)

Uzrok zbore radi atentata,
I u stvari oni hoće vrata
Do Stambola i do Eufrata
Da sastave Hamburg i Bagdata.

Управо то вјешто кретање од појединачног ка општем јесте битна одлика Војичићеве поетике и она се осим на пјесме везане за почетак Великог рата може примијенити и на низ пјесама везаних за ослобођење Србије, односно пробој Солунског фронта. Солун је град познат и класичној епици, а овдје се за њега може примијенити став Мирјане Детелић (2007: 9): „gradovi su modelovani kao lokusi sa strukturom, dovoljno važni da se za njih vode ratovi i ginu čitave vojske". Отуда код Војичића не изненађује да се Солун представља као кључно мјесто из кога почиње преврат:

Pa se danas jate kod Soluna,
Od Soluna mome carstvu prete.

Солун, који се помиње у наслову више пјесама *Припреме на Солуну* (257), *Ударање и пробој Солунског фронта* (260), представља мјесто јасне симболике тешко извојеване побједе српске војске опјеване кроз пјесме о појединим бојевима, при чему се између низа најразличитијих топонима издвајају и поједини градови и мања мје-

ста која су се налазила на путу српској војсци, а која нису присутна у *Епским градовима*.

Лерин *Битка на Лерину* (252)

(Лерин се налази на крајњем западном делу историјске покрајине Егејска Македонија, на јужном ободу равнице Пелагоније. Иако је сам простор био насељен од праисторије први помен града везује се за писмо Цара Душана надзорнику тврђаве Хлеренон. 40°47′ N; 21°24′ E)

Na pustome polju pod Lerinom
Crne guje legle u zahlađe;
Pod Lerinom podigao kule;
Pod Lerinom zemlja poigrava.

Горничево *Бој на Горничеву* (250)

(Село у близини Лерина у Грчкој, на граници са Сјеверном Македонијом. 40°47′12″ N; 21°41′23″ E)

Osta pusto kršno Gorničevo.

Преслап *Бој на Горничеву* (250)

(Selo u opštini Crna Trava na jugoistoku Srbije. 42°49′13″ N; 22°24′17″ E)

Zadimi se oko Sarovića
Na Ostrovu i do Hasanova
Zamagli se po Preslapu pustom
A zapali oko Gorničeva.

Вертекоп *Бој и заузеће Сокоца* (261)

(Скидра, грч. *Σκύδρα*, срп. *Вртикоп*, мјесто на сјеверу Грчке. На мјесту данашњег насеља у античко вријеме постојало је насеље Мандало. 40°46′ N; 22°9′ E)

Od Kožuha i od Majadaga
S Veternika i Kajmakčalana
S Vertekopa i od Dragomanaca
Od Bitolja i od Oblakova
Od Soluna i Kavale tvrde.

Мајадага *Бој и заузеће Сокоца* (261)

(Маја Даг, грч. *Φανός*, тур. *Mayadağ*, село у сјеверној грчкој општини Пеонија.)

Драгоманци *Бој и заузеће Сокоца* (261)

(Село код Битоља у коме је била Прва хируршка болница Врховне команде на Солунском фронту. 41°01′55″ N; 21°20′05″ E)

Облаково *Бој и заузеће Сокоца* (261)

(Село у општини Битољ на југу Сјеверне Македоније. 41°07′29″ N; 21°13′08″ E)

Кавала *Бој и заузеће Сокоца* (261)

(Кавала, грч. *Καβάλα* град на југозападу периферије Источна Македонија и Тракија у Грчкој. Град је настао у 6. стољећу прије нове ере. 40°56′00″ N; 24°24′00″ E)

Необичан примјер проналазимо у пјесми *Путем славе, ратна пјесма* (215), у чијој основи је идеална митска прича о брзини кретања српске војске коју предводи побољели стари краљ Петар, која подсјећа на мотиве из пјесме *Болани Дојчин*, јер је и сам краљ „болан", што препознаје његов коњ Гавран који изнемогао пада мртав „на сред од ћуприје" у близини „Корвина града".

Корвин *Путем славе, ратна пјесма* (215)

(*Курвинīград*, *Копријан*, *Курвинокале*, *Корвинīград*, тврђава која се уздиже над Јужном Моравом, 11 km југозападно од Ниша, односно налази се у селу Клисура. Претпоставља се да је ово средњовековни Копријан, а подно града су пронађени остаци већег насеља из доба антике, тако да сама цитадела има миленијумски континуитет постојања. Данас постоје остаци утврђења, који нису довољно проучени. 43°12′31″ N; 21°50′22″ E)

A kad bješe kod Korvina grada.

Ово појашњење нам помаже да потврдимо како у Војичићевом опусу функцију немају само „живи" градови, него и они чија се историјска симболика идеално уклапа у његову поетизовану историју. Ипак, ове пјесме су типично хроничарске и Војичић скоро историографски биљежи мјеста куда се војска креће на побједоносном путу ка Београду.

Рогачица *Путем славе, ратна пјесма* (215)

(Насеље у Западној Србији у општини Бајина Башта. 44°02′10″ N; 19°37′34″ E)

Код малена села Рогачице.

Ковиона *Путем славе, ратна пјесма* (215)

(Насеље на Авали покрај Београда. 44°41′26″ N; 20°30′51″ E)

I krvava ona Koviona
Guberevac i Krajkova bara.

Губеревац *Путем славе, ратна пјесма* (215)

(Село у београдској општини Сопот. 44°32′14″ N; 20°28′01″ E)

Обреновац *Путем славе, ратна пјесма* (215)
(Београдска градска општина на ушћу Колубаре у Саву. 44°39′08″ N; 20°12′00″ E)

Obrenovcu ukraj vode Save.

Конатице *Путем славе, ратна пјесма* (215)
(Насеље у београдској општини Обреновац. 44°33′15″ N; 20°15′02″ E)

Te potonje Beogradu brane,
Konatica znaće Stepojevac.

Степојевац *Путем славе, ратна пјесма* (215)
(Насеље у београдској општини Лазаревац. 44°30′28″ N; 20°17′25″ E)

Занимљиво је да поред великих битака међу Војичићевим пјесмама има и оних у којима су опјевана појединачна јунаштва, слично Вишњићевој устаничкој епопеји.

Салинци *Петковић Богдан избавља оца* (244)
(Приградско насеље града Смедерева у Србији. 44°41′04″ N; 21°00′26″ E)

Madžari ti kuću poharaše
Dva te dana čekam u Salincu.

Налично Вишњићу и у овим пјесмама постоје оне које говоре о страдању народа, као највеће невине жртве рата. Најбољи примјер јесте пјесма *Буна у Топлици*, у којој проналазимо мноштво епици непознатих топонима, међу којима су у сљедећа насеља.

Свирце *Буна у Топлици* (256)
(Село у општини Медвеђа на југу Србије. 42°45′ N; 21°36′ E)

Prifati se Svirca i Prepolca
Mutivode Vlaha i Vlasine
Surdulice i Goljaka pustog
Do Strešara i do Karadaga.

Преполац *Буна у Топлици* (256)
(Село у општини Подујево на Косову и Метохији. 42°48′42″ N; 21°12′01″ E)

Власина *Буна у Топлици* (256)
(У општини Сурдулица на југоистоку Србије има неколико мјеста са овим именом Власина Округлица, Власина Рид, Власина Стојковићев. 42°40′07″ N; 22°19′25″ E)

Сурдулица *Буна у Тоūлици* (256)

(Мјесто на југоистоку Србије. 42°40′07″ N; 22°19′25″ E)

Влах *Буна у Тоūлици* (256)

(Вјероватно село Влахово у општини Житорађа, у Топличком округу. 43°12′16″ N; 21°38′32″ E)

Ова пјесма доноси и један потпуно непознати феномен за епску народну пјесму, а то су логори у које је протјериван српски народ у Првом свјетском рату. Пажљиво су побројани и, што је веома занимљиво, сви тешко изговорљиви мађарски и њемачки називи су записани тачно. Ова мјеста постају симбол патње налично *ūроклеūом Лијевну*.

Нађмеђер *Буна у Тоūлици* (256)

(Велики Међер у јужној Словачкој на граници са мађарском. 47°51′23″ N; 17°46′14″ E)

Napuniše hapse i tomruke
Po Sofiji Beču i Budimu
Nađmeđeru Đeru i Šopronu
Nežideru i Boldogasonju
Po Lublinu i Mathauzenu
Burgenlandu Kremsu i Aradu
Po Ašahu i po Temišvaru
Sombhatelju Melku i Čegledu
Raskućiše i oskrnaviše
Pogoreše a krvcu popiše
Pomoriše pleme u postanju
Ne ostade kamen na kamenu.

Ђер *Буна у Тоūлици* (256)

(Ђер, раније Ђур, мађ. *Győr*, њем. *Raab*, свк. *Ráb*, град на сјеверозападу Мађарске, на граници са Словачком. 47°41′03″ N; 17°38′06″ E)

Шопрон *Буна у Тоūлици* (256)

(Шопрон, мађ. *Sopron*, нем. *Ödenburg*, град на сјеверозападу Мађарске, на граници са Аустријом. 47°41′06″ N; 16°34′59″ E)

Нежидер *Буна у Тоūлици* (256)

(Нојзидл на језеру, њем. *Neusiedl am See*, мађ. *Nezsider*, хрв. Niuzalj, град у источној Аустрији. 47°56′55″ N; 16°50′35″ E)

Болдогасоњ *Буна у Тоūлици* (256)

(Болдогасоњ, мађ. *Boldogasszony*, њем. *Frauenkirchen,* хрв. *Свеūица за језером*, град на крајњем истоку Аустрије на граници с Мађарском. За вријеме Аустроугарске припадао Угарској. 47°50′28″ N; 16°55′10″ E)

Лублин *Буна у Тоūлици* (256)

(Град у источној Пољској, први пут се помиње у 10. вијеку. 51°14′00″ N; 22°34′00″ E)

Матхаузен *Буна у Тоūлици* (256)

(Маутхаузен, село у Горњој Аустрији у близини Линца. 48°15′32″ N; 14°30′04″ E)

Кремс *Буна у Тоūлици* (256)

(Кремс, нем. *Krems, Krems an der Donau*, чеш. *Kremže*, град у сјевероисточној Аустрији, настао у 10. вијеку. 48°24′39″ N; 15°36′37″ E)

Арад *Буна у Тоūлици* (256)

(Град у у западној Румунији, први пут се помиње у 11. вијеку. 46°11′00″ N; 21°19′00″ E)

Ашах *Буна у Тоūлици* (256)

(Ашах на Дунаву, мјесто поред Линца у Аустрији. 48°22′00″ N; 14°01′00″ E)

Сомбатхељ *Буна у Тоūлици* (256)

(Сомбатњељ, мађ. *Szombathely*, нем. *Steinamanger*, град на сјеверозападу Мађарске на граници са Аустријом. 47°14′06″ N; 16°37′19″ E)

Мелк *Буна у Тоūлици* (256)

(Град на сјеверозападу Аустрије. Основали га Римљани као војни гарнизон. 48°13′37″ N; 15°20′38″ E)

Чеглед *Буна у Тоūлици* (256)

(Цеглед, мађ. *Cegléd*, њем. *Zieglet,* град у средишту Мађарске. Патријарх Гаврило Дожић. Први пут се помиње крајем 13. стољећа. 47°10′28″ N; 19°48′07″ E)

Сличне тематике је и пјесма *Проīон срūскоī народа у Гацку у авīусūу 1914.* у којој се поред мноштва класичној епици добро знаних топонима из Војичићевог завичаја помињу и сасвим нови називи мјеста, већином села, додатно окарактерисаних придјевом *мало*, који је типичан за раније помињану другу групу уобичајених атрибута.

Дражљево *Проīон срūскоī народа у Гацку у авīусūу 1914.* (271)

(Село у општини Гацко на југоистоку Босне и Херцеговине. 43°12′07″ N; 18°33′19″ E)

U tom selu malome Dražljevu.

Пустопоље *Проīон срūскоī народа у Гацку у авīусūу 1914.* (271)

(Пусто поље, село у општини Гацко на југоистоку Босне и Херцеговине. 43°09′59″ N; 18°32′07″ E)

U tom selu malom Pustopolju.

Дулићи *Проīон срūскоī народа у Гацку у авīусūу 1914.* (271)

(Нови Дулићи, село у општини Гацко на југоистоку Босне и Херцеговине. 43°03′26″ N; 18°35′47″ E)

Pa kod sela novije Dulića.

Самобор *Проїон ср҃ског народа у Гацку у авїуст҃у 1914.* (271)
(Село у општини Гацко на југоистоку Босне и Херцеговине. 43°07′13″ N; 18°35′49″ E)

Još u divnu selu Samoboru.

Степен *Проїон ср҃ског народа у Гацку у авїуст҃у 1914.* (271)
(Село у општини Гацко на југоистоку Босне и Херцеговине. 43°04′53″ N; 18°32′18″ E)

Šarovića roblje povezaše
U garnizon vojni otjeraše
U Stepenu i Cernici tako.

Церница *Проїон ср҃ског народа у Гацку у авїуст҃у 1914.* (271)
(Село у општини Гацко на југоистоку Босне и Херцеговине. 43°05′17″ N; 18°31′39″ E)
У сличном контексту се набрајају и мјеста у Босни пострадала након избијања Великог рата.
Пале *Свјет҃ски рат҃* (127)
(Општина у средишњем дијелу Босне и Херцеговине, надомак Сарајева. У току грађанског рата у БиХ пријестоница Републике Српске. 43°48′45″ N; 18°34′06″ E)

Sva su sela srpska izgorela
A od Pâla pa do Višegrada.

Било би неприродно да се у пјесмама тематски везаним за Први свјетски рат не спомене и родно мјесто Гаврила Принципа.
Обљај *С҃премање рата и по҃гибија Фрање Фердинанда* (268)
(Село под главицом Обљајком у општини Босанско Грахово на југозападу Босне и Херцеговине. Родно мјесто Гаврила Принципа. 44°10′40″ N; 16°23′25″ E)

Nu sokola Principa Gavrila
Momče mlado ali srce hrabro
On je rodom iz Bosne ponosne
Iz Obljaja sela malenoga,
Od Grahova mjesta planinskoga.

Сарајево, као мјесто великог удеса, неријетко се помиње у овим пјесмама и према опозицији своје : туђе оно припада непријa-

тељској страни, што потврђују стихови пјесме *Сȑемање ра̄та и по̄гӣбија Фрање Фердинанда*:

Sarajevo sve se je kitilo,
U šarenoj svili zablistalo –

или у пјесми сличног наслова и тематике *Погӣбија Фрање Фердинанда и Све̄тски Ра̄т 1914. го̄д.*:

Što mi Srbi zapeše udicu
U Sarajvo u glavnu ulicu.

Поред Сарајева, које је познат топоним у класичној епици, у истој овој пјесми помиње се, у форми извијесне опозиције, *Илица*, топоним познат лирској поезији, и то као мјесто релативне сигурности из којег Фердинанд и Софија крећу у смрт.

Илица *Сȑемање ра̄та и по̄гӣбија Фрање Фердинанда* (268)

(Познато бањско љечилиште, у пјесми „покрај Сарајева". 43°49′53″ N; 18°18′25″ E)

Na Ilidžu Carević dolazi;
Ilidža se zastavama kiti;
Prije podne oko deset sati
Voz lokalni s Ilidže se vrati.

У епским пјесмама које се у Перијевој заоставштини воде као оне које је записао или добио од Милована Војичића потврђује се теза Наде Милошевић Ђорђевић (2009: 497) исказана поводом лексикона *Е̄пски го̄радови*: „Ако усвојимо дефиницију да се моћ и снага државе изједначава са 'бројем и снагом градова који је чине', онда постаје јасно зашто епска песма са својим изразитим идеолошким обележјима – видећи у граду центар власти, државне, духовне и политичке – градове ставља и у средиште својих интересовања." У овим пјесмама градови имају функцију пријестоница, односно симбола политичке моћи, али се појављују и као топоними којима се прецизира величина подвига и страдања српске војске у Првом свјетском рату. Најзначајније је да се показало да се на овом неканонском корпусу може примијенити образац који је Мирјана Детелић успоставила својим *Лексиконом.* У Војичићевим пјесмама користе се формулативне атрибуције, поред живих помињу се и градови који су некада постојали, али је жива успомена на њих, а унесена је и једна нова функција као мјеста колективног страдања српског народа у логору. Опозиција свој : туђи јасно је изражена и на њој се неријетко заснивају цијеле пјесме, а као носиоци опозиције дати су градови Београд и Беч. Међу градовима и насељима који нису

обрађени у *Лексикону*, а пронашли смо их у овим пјесмама, већина је оних који припадају непријатељској страни, а од српских топонима махом се помињу села, што је логично, јер су значајнији градови познати и класичној народној епској пјесми, за разлику од страних мјеста која нису била на радару епских пјевача. Војичићев хроничарски поступак напросто је захтијевао и подразумијевао помињање великог броја топонима, од којег је тек мањи број градова, али и он нам показује њихов значај за својеврсну епску хронику Првог свјетског рата.

Литература

Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика.* Београд: САНУ, 1992.

Ђорђевић, Смиљана. „Лексикон епских градова – могућа читања". *Зборник матице српске за књижевност и језик* LVII/3 (2009): 665–670.

Кнежевић, Саша. „Од Црног Ђорђија до Карађорђевића". *Српска вила* 49 (2019): 201–209.

Кнежевић, Саша. „Пјесме Милована Војичића о почетку великог рата". *Српска књижевност и Први светски рат*. Вишеград: Андрићев Институт, 2015. 215–228.

Милошевић-Ђорђевић, Нада. „Епски градови". *Књижевна историја* XLI/137–138 (2009): 495–497.

Detelić, Mirjana, Marija Ilić. *Beli grad*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2006.

Detelić, Mirjana. *Epski gradovi – leksikon*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2007.

https://curiosity.lib.harvard.edu/milman-parry-collection-of-oral-literature?utm_source=library.harvard (30. 7. 2020)

https://sr.wikipedia.org/очитано (30. 7. 2020)

Saša Knežević

THE POETICS OF CITY IN THE POEMS OF MILOVAN VOJIČIĆ

Summary

In the poems of Milovan Vojičić, cities have the function of capitals, i.e., symbols of political power, but also appear as toponyms that specify the magnitude of the heroic feat and suffering of the Serbian army in the First World War. Most significantly, it has been shown that the pattern that Mirjana Detelić established in her work *Epic Cities. A Lexicon* can be applied to this non-canonic corpus. Vojičić's poems use formulaic attributions; reference living cities and those that no longer exist but the memory of them lives on; and introduce a new function – that of a site of collective Serbian suffering in camps. The opposition mine-alien is clearly expressed and often used as the basis of entire poems. The carriers of this opposition are the cities of Belgrade and Vienna. Among the cities and towns not covered in the *Lexicon* that appear in these poems, most belong to the enemy side, while villages are prevalent among the Serbian toponyms – which is logical because the most significant cities were known in classic traditional epic poetry, unlike foreign places, which were not on the radar of the bards of epic poetry. Vojičić's chronicling approach demanded and involved referencing numerous toponyms. Cities are in the minority among them, but even that modest number reveals their importance for his epic chronicle of the First World War.

ЛОКУС И НУМЕН

Драгица Поповска*

Институт за национална историја
Универзитет „Св. Кирил и Методиј”
Скопје

СВЕТИ МЕСТА: ПРОЦЕСИ НА САКРАЛИЗАЦИЈА НА ПРОСТОРОТ

Трудот се занимава со македонските свети места, од аспект на социо-културната антропологија. Фокусот е ставен на начинот на кој местата добиваат „свети” карактеристики. Примерите од сопствени теренски истражувања (*Трудно дрво* во дворот на црквата Св. Богородица, с. Бањани, Скопско и *Каменот на плодноста* во с. Иловица, Струмичко) покажуваат дека во продукцијата на „светото”, големо влијание имаат религијата и традицијата кои ја градат сликата за местата, што имплицира специфични наративи за нивното потекло и за целта на нивното постоење. Анализата на заемните интеракции меѓу материјалната манифестација на местата и нематеријалните вредности поврзани со нив обезбедуваат структура на знаења која дава увид во процесот на сакрализација на конкретните простори.

Клучни зборови: свети места, сакрализација, религија, традиција

Терминот „свето” вообичаено се користи за да означи спектар на значења како што се: мистично, божествено, магично и најчесто духовно и религиозно (Coleman, White 2006: 65). Ваква конотација добиваат и местата кои во македонската културна традиција се означуваат како *свети* (Popovska 2014: 65). Сакрализацијата на местата претставува процес кој настанува преку интеракција помеѓу самото место и поединците или заедницата која го перципира него. Со други зборови, дистинкцијата на светиот од профаниот простор е тесно поврзана со начинот на кој местата „се замислуваат, дефинираат и артикулираат низ културната практика” (Bowman 1991: 120).

* d_popovska@yahoo.com

Оттука, светоста на конкретниот простор е детерминирана од културниот контекст во кој местото опстојува.

Светите простори најчесто се моделирани како сет од природни објекти (извори, дрвја, камења и др.) и културни вредности вградени во нив (Thorley, Gunn 2008: 23). Идеите, практиките и верувањата поврзани со одредено место го покажуваат начинот на кој луѓето го доживуваат просторот и ја имплицираат неговата сакрална димензија. Светите карактеристики на одреден простор ги карактеризира динамичност, односно тие се наоѓаат во процес на постојана креација и ре-креација. Современите етнографски податоци компарирани со истражувањата на претходни истражувачи го покажуваат начинот на кој перцепциите за светоста на местата, карактеристични за едно време, се модифицираат во друго време, се до денес (Поповска 2015; Popovska 2017). Одржувањето на светата структура е тесно зависна од социјалните, економските и културните трансформации кои се случуваат во традиционалната средина, вклучително и во македонската. Сите тие влијаат „првично откриената светост" на едно место да се развива низ времето, со континуирано збогатување или редуцирање на идеите и верувањата поврзани со него.

Имајќи ја предвид ограниченоста на просторот, трудот се фокусира на две свети места: *Трудно дрво* во дворот на црквата Св. Богородица, с. Бањани, Скопско и *Каменот на плодноста* во с. Иловица, Струмичко. Предмет на научна експликација се податоци од сопствени теренски истражувања, спроведени во 2014. година.[1] Целта е да се прикажат наративите, верувањата и практиките поврзани со конкретните места, како и начинот на кој нивната светост е манифестирана како „реалност" различна од непосредната околина.

Трудно дрво во дворот на манастирот Св. Богородица, с. Бањани, Скопско

Тенденцијата за откривање на светото во просторот не е карактеристична само за минатото. Таа се јавува и денес. Интересен пример во оваа смисла е т. н. *Трудно дрво*, кое се наоѓа во дворот на црквата

[1] Теренското истражување е спроведено во рамките на проектот „Свети места во Република Македонија – споделена вредност на различни културни и религиозни традиции", преку Комисија за односи со верски заедници и религиозни групи, а со финансиска поддршка на Министерство за култура на РМ. Истражувачките резултати се изнесени во книга (Поповска 2017).

Св. Богородица,[2] во селото Бањани, близу Скопје. Претставува дабово дрво – дубоо дрво, чија специфика на надворешниот изглед е испакнатиот дел од неговото стебло, кој во симболичен контекст, се поврзува со стомакот на бремена жена. Надворешниот изглед на дрвото бил пресуден за добивање на епитетот – свето. Ваквиот изглед асоцијативно упатува на родоносната функција на жената, поради што дрвото добива карактер на конкретна светост, поврзана со плодноста. Формата како суштинска и определувачка црта е имплицирана и во народното именување на ова дрво, кое меѓу локалното население и посетителите е познато како – *тр̄удно дрво*. Дабовото стебло, чиј *ст̄омак* е исполнет со железни парички е заградено и покриено, а во десниот агол од обграденият простор е поставена иконата на Св. Богородица.

До пред осум години, тоа било само *обично* дрво, кое стоело заедно со останатите дабови во манастирскиот двор. Никој не ја забележувал неговата посебност. Хомогеноста на вака перципираниот простор е прекината, кога еден Велигден во согласност со локалните нарации, во манастирот дошол извесен Илија, кој го посочил конкретното дрво како *п̄осебно*, во однос на останатите. Имено, нему насон му било речено дека на тоа место во минатото се наоѓале две дрва, од кои едното паднало удрено од гром, а во просторот останало токму *вист̄инскот̄о* – она кое треба да биде место, каде ќе доаѓаат бездетните за да го обезбедат своето потомство. На тој начин, светоста на дрвото е *отк̄риена*, а непосредниот простор на манастирот дополнително сакрализиран (Поповска 2017: 78). Познато е дека дрвјата не се обожаваат сами по себе, туку поради она што преку нив станува откриено, што е имплицирано и означено (Dafni 2006). Во оваа смисла, приказната од сонот, станува важен фактор во обезбедувањето на сакралната перцепција на дрвото, зашто преку неа светото станува еманирано. За манифестацијата на светост да биде целосна, нужен е соодветен временски симболизам, кој овде

[2] Манастирот „Св. Богородица" се наоѓа во месноста Долни Забел, во близина на скопското село Бањани. Претставува мала црквичка со конаци, сместена во бујна шума на Скопска Црна Гора. Историски податоци за денешниот манастир не можат да се најдат, а во согласност со локалните нарации постојната црква е изградена во 1941. година, на местото на претходната, која била срушена за време на Косовската битка. Постоењето на стариот манастир го споменува Јован Хаџи-Васиљевиќ, во триесетите години на минатиот век. Тој наведува дека од објектот не е останато ништо, дека е во урнатини, а од црковните ѕидови дека се останати само неколку платна од по два до три метри над земјата (Хаџи-Васиљевић 1930: 461).

се обезбедува со раскажувањето на приказната и откривањето на местоположбата на сонуваното дрво токму на Велигден. Ова дополнително го валоризира светиот симболизам на откриеното дрво, давајќи му христијанска конотација, која и инаку ја поседува заради неговата локација во манастирски двор.

Во согласност со теренските информации, луѓето од која било етничка / религиозна заедница, кои дошле да бараат решение за својата состојба, поврзана со неплодноста, не смеат да бидат вратени: „не смееме да вратиме, дали е Албанец, дали е Турчин, дали е Ром, било која националност, се да се прима".[3]

За да ја излечат неплодноста, во согласност со народните сфаќања, нужно е светото место да го посетат и мажот и жената, заедно. Посетата може да ја остварат секој ден.[4] Пропишаните правила, кои треба да осигураат успешна постапка на излекување, налагаат изведување на точно одредена обредна практика, која е проследена со читање на молитва упатена кон Св. Богородица, најпрво внатре во црквата, пред иконата на светицата, а потоа и кај дрвото. Обредот е фузониран со водата која во шишиња се полни на црковната чешма и која е постојан придружник во постапката (и во црквата и на дрвото). Карактеристичен дел од ритуалот е непосредниот допир на рацете на сопружниците со стомакот на дрвото, што согласно верувањата, има за цел да влијае на тоа „благословената состојба" на дрвото, да биде пренесена и на жената. Ова го потврдуваат и молбените зборовите кои притоа се кажуваат, а се упатувени кон Св. Богородица: „што поскоро да ми дадете рожба, како дабов што е кај Вас". Ова зборува во прилог на верувањето дека ваквата постапка ќе влијае на плодноста на сопружниците – посетители. По оставањето ситни пари на стомакот на самото дрво, како и пред иконата на Св. Богородица, мажот и жената заминуваат дома, но не по патот по кој дошле, туку по друг. Очигледно, станува збор за симболичко одвојување од претходната *стара* состојба на неплодност и зачекорување по патот кој треба да им овозможи *нов* статус на сопружниците – како идни родители. Тие со себе ја понесуваат и водата, со која треба да се мијат десет дена по ред, наутро, а она што

---

[3] Милош Славковиќ, роден 1930. година, во с. Кучевиште. Во моментот на истражување живее како домаќин во манастирот. Разговорот е направен во мај 2014. година, во манастирот.

[4] Валентина Ангеловска, родена 1970. година, во Свети Николе, живее во с. Бањани. Разговорот е направен во мај 2014. година, во манастирот.

ќе остане од неа, треба да го сипаат во цвеќе, или онаму каде што не се гази.

Ако тргнеме од тврдењето дека местото не е само „карактеристика или дел од природната средина", туку е „место" каде што луѓето воспоставуваат сопствена организација на просторот и времето (Jackson 1984: 156), претходно презентираното недвосмислено го потврдува кажаното. Благодарение на приказните кои се раскажуваат за неговите исцелителски способности, *Трудното дрво*, иако *новооткриена светост*, за кратко време успеало да стане *света* вредност на заедницата, инкорпорирана во целокупната света иконографија на манстирскиот комплекс.

Каменот на плодноста во с. Иловица, Струмичко

Каменот на плодноста се наоѓа недалеку од струмичкото село Иловица, на планината Огражден. Станува збор за голем камен – карпа со нејасна форма, низ чија внатрешност се протега тесен и издолжен отвор. Локацијата е тешко достапна, поради стрмнините и нерамнините на теренот каде што стои осамен каменот. Всушност, ваквата локација, на тешко достапни места и простори е карактеристика на поголем број свети камења.

Каменот е познат под името *Бенли Таш*, иако меѓу локалното население почесто се употребува називот *Белин Таш*, што од страна на муслиманското население кое себеси се идентификува како Турци, се толкува како Бел Камен. Христијанското македонско население, иако го употребува, сепак не го знае значењето на овој назив. Ова го потврдува и изјавата на еден од соговорниците: „Белин Таш (се вика). Не знам што значи. Луѓе доаѓаат сабајле рано пред сонце, кој е болен да оздравее, кој нема деца – да има деца... камен на плодноста, така е познат."[5]

Едно од објаснувањата за ваквото именување е дека каменот е така наречен „за време турско", кога бегот кој немал деца – *бил бесчедан*, слушајќи го советот на бабите, ја донесол жената да помине низ отворот на каменот, по што добил дете. Потоа, тој го нарекол каменот Белин Таш: „он го искажал така, значи 'Белин Таш'. Што е 'Белин Таш'? Тоа е камен на плодноста. Значи он е не е имал деца и

[5] Димчо Карамитров, роден 1950. година, во с. Иловица. Интервјуто е направено во март, 2014. година, на каменот.

[...] затова, му се остваре на него желба и он од това му ставил на тај камен да се слави ден на плодноста."[6]

Акцентирањето на белината на каменот во неговото именување (Бел Камен), согласно изјавите, не се поврзува со колоритната карактеристика на каменот, туку го истакнува симболизмот на белото, кое го обележува каменот како симбол: на откровението, на милоста и преобразувањето (Шевалие, Гербран 2005: 90).

Македонското христијанско население за овој камен, ги користи и називите: *Камен на плодноста*, *Камено – Св. Четириесе*, *Големио Камен*, *Камен што се мине низ него* и сл. Називот „Камен на плодноста" е тесно поврзан со функцијата која ја има каменот – да дарува плодност. Именувањето пак – „Камено – Св. Четириесе" – асоцира на периодот кога ова свето место се посетува од страна на населението (22. март).

Познато е дека многу важен фактор во изградувањето на светоста на едно место се приказните, односно преданијата за неговото потекло. Тие се клучна содржина за разбирање на начинот на кој местото се перципира од страна на луѓето. За настанокот на овој камен, меѓу локалното населние циркулираат легенди кои независно дали се раскажани од христијани или муслимани, во својата сушти-на го поврзуваат настанувањето на каменот со Господ, односно на него гледаат како на *господова работа*. Впрочем, светите места и се опишуваат како простори поврзани со создавањето, божественоста и моќта, благодарение на нивната блискост до Бога (Elijade 2004: 180).

Меѓу муслиманското население се раскажува преданието според кое каменот е резултат на казна од Господ. Во согласност со народните нарации, каменот има антропоморфна форма, односно ги претставува скаменетите брат и сестра. Според народното предание, тие, на ова место, ги обработувале нивите, но „се засакале еден со друг". Увидувајќи ја грешката, братот се обратил на Господа со зборовите: „Направи нè мене и сестра ми камен."[7] Како што може да се види скаменувањето во приказната е базирано на личната морална совест на братот, кој бара таква казна од Господ (Поповска 2013: 59). Каменот практично ја симболизира тајната на недозволеното кое станува видливо, место на појавување на „натприродната моќ" во рамките на микрокосмосот.

---

[6] Ристо Јованов, роден 1947. година, во с. Иловица. Интервјуто е направено во март, 2014. година, на каменот.

[7] Асуман Амедов, роден 1985. година во Струмица, живее во Иловица.

Меѓу христијанското население, особено меѓу постарите жители на селото Иловица се прикажува следната легенда, која го опишува настанувањето на каменот:

> Имало една жена и таа имала две деца. Едното било женско, другото машко. Таа ги изгубила кога надошла реката... Таа стоела сѐ на едно место и многу плачела... па се здрвила во едно место и таму се создал камен... И после многу луѓе ја барале и на некој човек му се јавила на сон и му рекла дека тоа го направил Господ и дека така и било пишано.[8]

Двете легенди се поврзуваат со метаморфоза: од човек во камен, што придонело каменот да се перципира како *посебен*, *култен* во очите на раскажувачите. Локалното население го датира неговото настанување: „уште многу одамна", „од римско", „од турско" и сл. Повикувањето на староста на каменот влијае на зголемување на неговата светост во очите на поединците. Знаењето / раскажувањето за долгогодишната практика на посета на каменот, го прави каменот значајно место кое континуирано се одржува како свето.

Ова покажува дека лекувачките, патронажните и другите *свети* способности кои му се аскрибираат на каменот, населението ги поврзува со Господ. Во оваа смисла, главен субјект кон кого молитвите се упатуваат е Господ. Тоа многу добро го илустрира следната изјава: „се моли на Господ и Господ на тој камен оде". Сите наративи поврзани со конкретното место овозможуваат истото да биде перципирано како свето.

Времето на функционирање е регулирано согласно народните сфаќања. Доаѓањето на каменот се поврзува со 22. март, денот на светите четириесет маченици или Младенци и тоа рано пред изгрејсонце. Во народните верувања, Младенци се перципира како ден на целокупното будење на природата (Popovska 2017: 187). Обредната практика подразбира поминување низ отворот на каменот еднаш или трипати и фрлање на ситни парички во камениот отвор. Се верува дека оној што ќе помине прв низ отворот на каменот ќе биде најздрав, зашто неговата болест ќе остане на каменот. Поминувањето низ отворот на каменот, во согласност со народните сфаќања има исцелителска и патронажна функција, односно помага во излекување на неплодноста и придонесува за одржување на здравјето на луѓето.

---

[8] Наташа Ивкова, родена 2003. година, во с. Иловица, ја кажа легендата која и ја пренела нејзината баба.

Истражувањата покажаа дека во народната перцепција *Каменот на плодноста* во Иловица се доживува како место со повеќе исцелителски способности. Тоа го потврдуваат и изјавите на моите соговорници: „тука за кој нема деца, поминуваат преку него, од доле се помине па нагоре се излезе [...] од долната страна, трипати, кој е болен, пак исто, од бољка, ќе помине трипати и ќе остава пари, ќе фрли железни доле, како железо да биде здрав."[9]

Покрај претходно наведените, овој камен има и лустративна функција, односно може да доведе до прочистување на гревот кај оние што поминуваат низ него. Имено, се верува дека *ако има грев* некој човек, каменот ќе го *стегне*, по што тој треба да *такса нешто* за да го пушти: „Некој грешник што е бил тој камено ќе го стисне и ќе такса нешто оти грешен е, грешна душа и ќе такса нешто и каменот ќе го пуште."[10]

Каменот на плодноста како култно место е посетено од страна на луѓе од различни етнички заедници, како и од различни религиозни традиции, кои припаѓаат и на различни старосни категории: од мали деца до стари луѓе. Сите тие, со својата посета се надеваат дека ќе најдат *дерман* за својот проблем: „кој е болен да оздравее, кој нема деца, да има деца [...] ако поминеш низ тој камен, сите болки ќе ти бидат излечени; Секој има право свое да дојде, да си помине, за здравје, за арно, дали за лошо (за болест) или за чедо" (Поповска 2017: 137). Сите приказни за настанокот на овој камен, како и нараците поврзани со неговата исцелителска функција се средство кое го прикажува мотивот и причините кои доведуваат до перцепцијата на *Каменот на плодноста* како свет простор.

***

Пејсажот како „физички и мултисензорен медиум" е кодиран со културни вредности и значења. Како простор во кој опстојуваат културни форми кои се создадени „од природата" или се ставени таму со материјални / просторни трансформации на местото, пејсажот успешно ги изразува вредностите и значењата карактеристични за заедницата (Mitchell 2004: 14). Во оваа смисла, и светоста на македонските места е детерминирана од културниот контекст во кој тие опстојуваат.

---

[9] Нада Стоилова, родена 1957. во с. Иловица. Разговорот е направен во март, 2014. година, на каменот.

[10] Нада Стоилова.

Примерите погоре презентирани покажуваат дека едно *место* не е *свето* само по себе, туку дека неговата светост е резултат на постоењето на културно разбирливи знаци / симболи во просторот / пејсажот. Необичните форми на дрвото и на каменот, секоја за себе, во конкретниот културен контекст се перципираат како „дадени од Бога" што резултира со нивна идентификација како *свети*, *посебни*, *божествени*, *плодни*.

Процесот на сакрализацијата може да се види и во самото именување. Познато е дека имињата на местата претставуваат симболичен капитал на заедницата, кој му дава легитимитет на постоењето на местото во пејсажот (Alderman 2008: 196). Во овој контекст, називите *Трудно дрво* и *Камен на плодноста* ја означуваат дистинкцијата на овие места од останатиот профан простор, односно го обезбедуваат нивниот статус на светост во поширокатa околина.

Начинот на кој овие места се перцепципираат од страна на поедниците, но и заедницата во целост, покажуваат дека во продукцијата на „светото" големо влијание имаат религијата и традицијата кои ја градат сликата за местата, што имплицира специфични наративи за нивното потекло и за целта на нивното постоење. Анализата на заемните интеракции меѓу материјалната манифестација на местата и нематеријалните вредности поврзани со нив, како што видовме од погоре презентираното, обезбедуваат структура на знаења која дава увид во процесот на сакрализација на конкретните простори. Сепак, треба да се има предвид дека перцепциите, идеите и вредностите на луѓето се динамични по својата природа (Curtoni, Beróni 2001: 98), па оттука „чувството за местото" во смисла на неговата светост, постојано се развива (преку надоградување или редукција), како одраз на социо-културни вредности кои опстојуваат во и околу заедницата.

Литература

Поповска, Драгица. *Мистиката на каменот*. Скопје: Институт за национална историја, 2013.

Поповска, Драгица. *Свети места во Република Македонија: споделена вредност на различни етнички заедници и религиозни традиции*. Скопје: Комисија за односи со верски заедници и религиозни групи, 2017.

Хаџи-Васиљевић, Јован. *Скопље и његова околина (историска, етнографска и културно-политичка излагања)*. Београд: Штампарија „Св. Сава", 1930.

Шевалие, Ж., А. Гербран. *Речник на симболите, митови, соништа, обичаи, гестови, облици, ликови, бои, броеви*. Скопје: Табернакул, 2005.

Alderman, Derek H. „Place, Naming and Interpretation of Cultural Landscapes". *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Brian Graham, Peter Howard (eds.). London: Ashgate Press, 2008. 195–213.

Bowman, Glenn. „Christian ideology and the image of the holy land: the place of Jerusalem pilgrimage in the various Christianities". *Contesting the Sacred. The Antropology of Christian Pilgrimage*. London: Greenwood Press, 1991. 98–121.

Coleman, Elizabeth Burns, Kevin White. „Stretching the sacred". *Negotiating the Sacred: Blasphemy and Sacrilege in a Multicultural Society*. Elizabeth Burns Coleman and Kevin White (eds.). Canberra: The Australian National University E press, 2006. 65–78.

Curtoni, Rafael P., Mónica A. Beróni. „Perception, Identity and Meaning in the Social and Ritual Construction of Landscape: The Lihue Calel Hills, La Pampa, Argentina". *Revista Chilena de Antropologia* 24 (2001): 97–118.

Dafni, Amots. „On the typology and the worship status of sacred trees with a special reference to the Middle East". *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine* 2 (2006). Достапно на: http://www.ethnobiomed.com/content/2/1/26

Elijade, Mirča. *Sveto i profano. Priroda religije.* Beograd: Alnari – Tabernakl, 2004.

Jackson, John B. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.

Mitchell, W. J. T. „Imperial Landscape". *Landscape and Power*. Second Edition. Mitchell, W. J. T., William John, Mitchell Thomas (eds.). Chicago IL: University of Chicago Press, 2002. 5–34.

Popovska, Dragica. „'Where is the Snake's Hill?' A Comparative Account of the Cultural Changes in Zmijarnik". *Philological Studies* 1 (2017): 178–199. Достапно на: http://philologicalstudies.org/dokumenti/2017.

Popovska, Dragica. „Macedonian Sacred Stone Sites as Pilgrimage and Tourist Attraction". *Pilgrimage and Sacred Places in Southeast Europe: History, Religious Tourism and Contemporary Trends*. Mario Katic, Tomislav Klarin, Mike McDonald (eds.). Münster: Lit Verlag, 2014. 65–77.

Thorley, Anthony, Gunn M. Celia. *Sacred Sites: An Overview*. *A report for the Gaia Foundation*, 2008. Достапно на: http://www.sacredland.org/media/Sacred-Sites-an-Overview.pdf

Dragica Popovska

HOLY PLACES
The Processes of Sacralization of Space

S u m m a r y

The paper discusses Macedonian holy places from the standpoint of socio-cultural anthropology. It focuses on how sites acquire "sacral" (or "holy") character. Examples from the author's fieldwork (the Pregnant Tree in the courtyard of the Church of the Mother of God, the village of Banjani, Skopsko, and the Stone of Fertility in the village of Ilovica, Strumničko) show that religion and tradition play a large part in the production of "holiness": they construct the image of a site, implying specific narratives about their origin and purpose. An analysis of the interaction between the material manifestation of a site and the non-material values associated with it provides a structure of the meanings that allow insight into the process of the sacralization of specific spaces.





Трудно дрво во дворот на манастирот
„Св. Богородица”,
во близина на с. Бањани, Скопско



Камен на плодноста, с. Иловица, Струмичко

Милина Ивановић Баришић*

Етнографски институт САНУ
Београд

КУЋА КАО САКРАЛНИ ПРОСТОР

За сеоску породицу кућа је најнеопходнији, најважнији, али и најрепрезентативнији вид градње. У речи кућа истовремено се сажима старо и ново, традиција и модерност, профаност и сакралност. У садашњим условима кућа прати модерне смернице у градњи, али је у својој бити сачувала карактеристике које је сврставају у живу старину. Поред бројних промена које је доживела кућа је сачувала једну од битних одлика из прошлости – функцију сакралног простора. У раду ће се указати на кућу као сакрални простор и на прилике у којима она поприма карактеристике које је издвајају из свакодневног и уводе у специфичан духовни простор који је од великог значаја за породицу која у њој живи.

Кључне речи: кућа, профани простор, сакрални простор, обичаји, Србија

У најважније објекте материјалног стварања човека спада станиште које представља збир градитељских искустава, потреба и схватања корисника, као и историјског, друштвено-економског, политичког, културног развоја друштва, али и социјално-економског статуса директног корисника, односно власника. Историја станишта – простора за живот појединца и његове уже / шире породице, дуга је колико и човеково везивање за одређено место на којем ће обезбеђивати себи егзистенцију, пре свега храну.

Кућа, посматрано кроз време, представља животни простор онога ко у њој обитава, симбол је породичног благостања и богатства, простор славља и простор туговања. Разумљиво је стога што се у речи кућа истовремено сажима старо и ново, традиција и модерност, аутентично и неаутентично, складно и кичасто, функци-

* milina.barisic@ei.sanu.ac.rs

онално и нефункционално итд. „Не само на почецима људскога градитељства, већ и данас, кућа нам је основ спокојства или пак забринутости" (Жунић 2006: 13), јер „кућа је у средишту света, она је слика универзума" (Ševalije, Gerbran 2004: 453).

Термин кућа има више значења – од појма зграде за становање, преко простора где гори ватра, до општег назива за породицу која у њој обитава. У поетском језику синтагма „кућо моја" значи све мноштво наде и очекивања родитеља од деце (Богдановић 2006: 20). Колики се значај придавао објекту намењеном становању сведочи чињеница да кућа најчешће има доминантно место на окућници; она је најближе улици и представља неку врсту граничника између стамбеног и економског простора. Ако се има у виду значај који јој се придавао у традиционалној култури, као и то да је кућа представљала најважнију породичну имовину, онда бива јасније зашто се у претходећим деценијама „испуњеност живота мери[ла] управо обезбеђењем куће као основног животног простора властите породице (*Ко направи кућу, одгаји сина и засади дрво испуниo је живот!*)" (Богдановић 2006: 21).

Осим што су служили одређеној намени – становању, одлагању и чувању хране, као склониште за домаће животиње – грађевински објекти истовремено су утицали и на обликовање ужег (породичног) и ширег (сеоског) простора, односно на изглед амбијенталне целине одређеног простора,[1] при чему се „истовремено обликује и социјално и културно окружење, претварајући недефинисани, аморфни простор у конкретно место" (Гавриловић 2006: 36). С друге стране, „кућа је, усуђујем се рећи прва објективација људског духа. Кућа је дом. Кућа је храм. Стога је пресудни корак у одвајању човека од анималнога, први и одлучујући корак естетске културе људског бића – скок из колибе као склоништа у кућу као духовно боравиште. Тај корак је корак естетске културе, корак од употребне до симболичке димензије боравишта – естетско обликовање духовнога" (Жунић 2006: 15).

Кроз историју кућа није била људима само склониште, мада се на њен спомен прво то помисли, већ је она одувек имала и дубоки симболички смисао. Стога се у традиционалној култури посвећивала велика пажња приликом градње објекта (куће) за становање.

[1] Још је Цвијић истицао да човек који се дуже време задржао у пределима без трагова људског рада и живота осети радост када силазећи у долине наиђе на куће било да су оне расејане или збијене. Тек тада он постаје свестан колико куће доприносе изгледу предела (Цвијић 1966: 277).

На ту чињеницу упућују бројне обичајне радње пре него се почне са градњом куће, али и током градње,[2] па све до усељења. Нарочит опрез и пажња приметни су кад се гради на чистом простору – тамо где раније није било стамбених или других објеката, јер је било веома битно да се одабере право место, што у крајњој истанци обезбеђује породици која ће ту живети здравље, благостање и свеукупни напредак. Тако је, на пример, у народу постојало веровање да оностране силе будућим власницима шаљу различите знаке које су они тумачили као повољне или као неповољне за будуће становање, па самим тим и да ли је место одабрано за градњу одговарајуће за организацију породичног живота. У ту сврху, често су коришћене и животиње – најчешће овце,[3] јер су, по веровању, срећна места за градњу она на којима животиње мирно преспавају ноћ.[4] Иначе, „у прошлости за онога ко хоће да гради кућу најважније је било да нађе срећно и 'беричетно' место. Зато, када се место пронађе, да би се проверила његова 'беричетност' остави се чаша с водом да преноћи. Ако у чашу упадне шта живо (мува, лептир, мрав или буба), онда може да се гради, а ако у чашу не упадне ништа, онда, човек ту ништа не гради јер по веровању тад у тој кући неће имати ничега" (Ђурђев 1988: б. п.).[5]

С друге стране, у Лесковачкој Морави пре него што крену са градњом испитају да ли је место здраво, да ли је срећно, да ли постоји могућност да се усељењем у кућу на таквом месту доживи несрећа попут помора људи и стоке. Испитивање се ради тако што се „измери плац и, уочи младе среде, омеђи пепелом. Рано у среду се гледа по међама и пепелу има ли каквих трагова. Ако има трагова људске ноге, значи да би у тој кући, на том месту подигнутој, умирали људи, ако постоје трагови домаћих животиња, значи да ће оне мањкати, а ако има трага псећих шапа, онда то 'ништа неје', кућа се може подићи. У случају да нема никаквих трагова, кућа се сме започети. [...] У Барју су ми казивали да је најздравије место за кућу оно

---

[2] Тако, на пример, у Хомољу „кад ударају темељ, закољу овна или овцу – *курбан*. Курбан се коље на оном месту, где ће бити темељ, а коље га сам домаћин" (Милосављевић 1923: 275).

[3] Иначе, „овца се сматра благословеном животињом која је 'из раја искочила'. [...] У народној књижевности овца се јавља као сеновита животиња, а овце чува и лечи св. Сава, као наследник старинског божанства стоке" (СМР 1970: 219).

[4] Према теренским сазнањима аутора у околини Београда.

[5] https://www.rastko.rs/rastko-drina/ljudi/adjurdjev-radjevina/index.html.

где сама говеда легну кад се одмарају после паше" (Ђорђевић 1958: 83–84).

Кућа је у основи пребивалиште живих, али је по старијим веровањима и место вечног „боравка" предака. По неким тумачењима кућа је код српског народа била и место сахрањивања покојника „и то испод прага или огњишта." (СМР 1998: 283)

* * *

У *Појмовнику теорије уметности* о простору стоји:

> Простор (нем. raum, енг. space, room) је један од физикалних појмова којим се описује појавност, изглед и присутност света. Три полазне димензије простора су: (1) простор је место (где се нешто налази) и средина-окружење (оно у чему се нешто налази), тј. простор обухвата и тиме смешта (позиционира) ствари и створења, (2) простор није средина у којој се распоређују ствари, него средство којим положај ствари постаје могућ, тј. простор није окружење ствари него универзална могућност њихових односа, и (3) простор је апстрактна, концептуална, логичка и математичка категорија којом се описује положај ствари, однос између ствари и целина могућих односа ствари, тј. у формалном смислу говори се о идеалном простору нулте димензије (тачке), једнодимензионалном простору (линије), дводимензионалном простору (равне површине), тродимензионалном простору (физичком простору), четвородимензионалном континууму простора (тродимензионални простор и време) [...] Тродимензионални простор се најчешће сматра искуственим физичким простором и њиме се описује конкретни перцептивни свет. Основни параметри простора су димензије (висина, дужина, ширина), смерови (напред-натраг, лево-десно, горе-доле) и величине (мало-велико, близу-далеко). (Šuvaković 2011: 595)

С друге стране, у *Речнику Матице српске* простор се дефинише као:

> 1. а. неограничена протегнутост у свим правцима и димензијама, б. ограничени део површине намењен за смештај нечега. 2. фил. један од општих оквира постојања материје, енергије. 3. а. оквир у којем се одвија каква делатност, б. подручје неке делатности, в. временско раздобље. (РСЈ 2011: 1059)

У традиционалној култури простор и време су окоснице њеног функционисања. Увид у традиционално наслеђе указује на то

да је (не)материјализовани свет производ човековог рада и да је смештен у одређеним деловима његовог (физичког и духовног) окружења. Човек традиције обитавао је и стварао у два, условно речено, паралелна света – материјалном и нематеријалном, који су се углавном међусобно прожимали, али су такође могли „надвладавати" повремено један другога. С обзиром на то да се живот на селу одвијао према устаљеном обрасцу који је одређивало смењивање свакодневице и празничног календара, то је условило и да су готово све људске активности биле подређене односу свакодневље : празник.[6] У том смислу, материјализовани свет представљале би ствари и предмети неопходни човеку за његов свакодневни рад па самим тим и опстајање у времену и простору свакодневице. Због тога су предметима који су неопходни за обављање свакодневних послова испуњени различити простори у физичком смислу – простор куће, окућница, село итд. Ипак, поједини предмети из свакодневља када се употребљавају у времену празновања или као помоћно средство при обављању обичајно-обредних радњи које се тичу промена животног статуса појединца губе делимично или потпуно профани и попримају сакрални карактер.

С друге стране, паралелни свет човековом физичком постојању представљао је нематеријализовани (замишљени) свет, који је заузимао значајно место у његовом опстајању, а до изражаја је долазио током празничних дана, али и догађаја које етнолошка струка обједињује обично термином животни циклус – рођење, формирање брачне заједнице и одлазак из света живих (умирање). Заправо, реч је о простору који је обично називан „други свет", који је човек традиционалне заједнице оформио да лакше проводи овоземаљски живот. У тај свет смештена су сва бића и појаве из човекове маште,[7] али и из реалног живота, чије постојање човек није увек схватао, а врло често није ни успевао да себи (и околини) рационално објасни разлог њиховог постојања или повременог јављања. Да би овај замишљени свет био „ближи", а овоземаљски свет колико толико осигуран од његовог нежељеног утицаја, у најважније животне просторе свог окружења човек је „сместио" различита бића и натприродне силе да би их лакше умилостивио и самим тим одржа-

[6] О односу свакодневице и празника видети зборник радова *Традиционална естетска култура – свакодневље и празник* (ТЕК 2007).

[7] Једно виђење тог ирационалног света представљено је у Bratić 2013 [1993].

вао њихову наклоност.[8] За многе појаве у природи, а с обзиром на степен сопствених сазнања, припадници традиционалних заједница нису имали рационално објашњење за њихово постојање и јављање у одређеним деловима дана или периодима године. Стога су простори у човековом окружењу различито вредновани јер се тежило ка успостављању равнотеже између сопствених потреба и евентуалних опасности којима је човек био изложен током обављања магијско-религијске или обредно-обичајне праксе. У том смислу се:

> У свести припадника традицијске културе формирао [...] читав низ врло суптилно изнијансираних просторних вредности. Од крајње позитивног (кућа) до крајње негативног (шума), зависно од тога којем је од два утицаја више изложен, простор се раслојава на дуг ланац симбиотских микросистема, сложених [...] по принципу: човек + место + дух места. Почев од огњишта (као центра куће), преко прага, трема, дворишта са економским зградама, њива, обрађених поља и ливада, до пусте, ненастањене земље и, даље, до шуме – свако појединo место има свог духа (заштитника или господара), а однос између њега и човека дефинисан је, од случаја до случаја, или као пријатељски, или као томе супротан. У нашој народној традицији сећања на ове појединачне месне демоне углавном су избледела и, вероватно под утицајем хришћанства, устукнула пред тенденцијом глобалних одређења по којима је виновник свега зла нечиста сила уопште, а извор свега добра Бог. (Детелић 1992: 128)

Истраживач који се бави појавама које обележавају традиционални начин живота и размишљања не може да не примети да су готово сви простори из ближег и даљег човековог окружења били вредновани у складу са значајем који им се придавао у несметаном функционисању уже – породичне, а потом и шире – сеоске заједнице, па самим тим и њеном опстајању. Притом треба имати у виду чињеницу да је готово до Другог светског рата село у Србији било затворена и самодовољна (аутаркична) заједница која је производила готово све што је било неопходно за прехрану чланова породичне заједнице и њиховог сточног фонда. Дакле, окосницу живота у традиционалним заједницама представљала је породица – проширена

[8] Најчешћи начин њиховог умилостивљавања је приношење жртви (крвних или бескрвних) приликом обављања одређених послова (градња куће, почетак орања, жетва и др.) или током прослављања годишњих (календарских) празника, када су се обично жртвовале различите животиње (прасе, јагње, ћурка, петао, кокошка и др.). О жртви више видети КЖ 2008.

или задружна, као и сеоска заједница.[9] Имајући у виду чињеницу да су становници села били готово у потпуности упућени на свој рад и способности сопственог организовања, бива јасније зашто су сви важнији објекти, односно њихови поједини делови, попут куће, као и околни ближи / даљи простори – окућница, и поједини делови села – путеви, раскршћа, црква, записи, гробља, лугови, шуме, потоци, извори, необична стабла и др. имали стални или повремени статус сакралности:

> Сваки простор може бити извориште тајанствене опасности која расте управо пропорционално са немогућностима друштва да га обележи сопственим печатом и тако отме од страшних сила оностраног. [...] Зато није необично што је традиционално градитељство, односно делатност помоћу које се ствара нови социјални простор заиста прави повод за читав један мали симболички рат који тече упоредо са практичним радовима на грађевини и чини њихов саставни и нераздвојни део. (Bratić 2013: 81)

Од свог појављивања, а вероватно је било слично, само у много једноставнијој форми, и са стаништима која су јој претходила,[10] кућа је представљала вредност од изузетног значаја за породицу – вредност до које се долазило мукотрпним радом и бројним одрицањима, што је свакако један од незаобилазних чинилаца у свести њених становника – њеног изузетног поштовања и посебног односа власника према њој:

> Обично се сматра да је у традиционалној култури човеков однос према животном окружењу био далеко рационалнији него што је то у нашем времену. Рационалност је, свакако, била условљена и материјалним могућностима које најчешће нису дозвољавале улагање у нешто што у датом тренутку није било неопходно за живот породице. (Ивановић Баришић 2006: 69)

Међутим, као и у другим областима сеоског живота, од скорашњег времена значајне промене почињу да се уочавају и у односу према кући. Приметна је појава да је она у другој половини 20. века од неопходног крова над главом постала статусни симбол власни-

---

[9] Тако се, на пример, „село као религијска заједница јавља само као ужи и специфичан аспект у ширим оквирима села као социо-економске заједнице. Колективни обреди и верски живот су несумњив животни и конститутивни елемент сеоске заједнице" (Pavković 1979: 62–63).

[10] О становима, њиховом изгледу и начину градње видети Цвијић 1966.

ка.[11] Различите обредне радње које су обављане у просторији где је било огњиште све чешће се измештају у простор где гори ватра – у тзв. летњу кухињу или у просторију смештену у помоћном објекту, где обично током године живе старији чланови породице. У садашњем времену у оним домаћинствима у којима постоје нове куће, „модерно" уређене по мишљењу власника, обичајно-обредна пракса која се одржава и даље, иако мање или више редукована, најчешће је повезана с простором у коме живе најстарији чланови породице који се тешко одлучују да напусте традицију у потпуности. У складу с тим, није неуобичајено да се обичаји изводе у простору који најчешеће није повезан с главном кућом, у којој бораве млађи чланови породице. Могло би се рећи да је породични живот и начин његовог организовања у другој половини 20. века често измештен из куће у помоћне објекте – у његов део посвећен становању.[12] Стога се промишљања у вези са кућом и њеним значајем као сакралног простора односе углавном на период када сеоске заједнице још увек нису биле захваћене друштвеним процесима који ће из корена изменити не само начин живота њихових становника већ ће значајно изменити и однос према култури предака.

* * *

У *Речнику срйскоī језика* стоји да је *сакралан* – посвећен; одређен за вршење црквених обреда; а *сакралносш* – особина онога што је сакрално, светост, посвећеност (РСЈ 2011: 1162). У том контексту посматрано, кућу у сакрални простор „претварају" обредно-обичајне радње које се обављају различитим поводима, а најчешћи су различита породична славља, која спадају у најважније чиниоце промене статуса куће – њеног „преласка" из профаног у сакрални простор. Да би се кући повратио пређашњи статус углавном нису неопходне додатне радње.[13] Кућа се може посматрати с једне стране као издвојен

[11] На ову појаву је указано већ почетком девете деценије 20. века (Bratić, Malešević 1982: 144–152).

[12] Из ове традиције излази слављење породичне славе чије светковање се одвија и даље у главној кући у којој се, ако постоји могућност, једна просторија издваја само за слављење славе.

[13] У овом смислу изузетак је испраћај преминулог из куће, која се после тог чина сматрала нечистом. Једна од неопходних радњи „очишћења" било је кречење просторије у којој се налазио мртвац. „Очишћење" простора се обављало у периоду од четрдесет дана. У ову сврху обично се користи креч за који се верује да има профилактичку функцију. Њиме као најприступачнијим сред-

породични простор у односу на спољни свет, али у исто време и као спона унутрашњег (породичног) и спољног (сеоског простора). Да би повезаност са спољним светом била у потпуности успостављена неопходно је проћи кроз дворишну капију, преко које се породични микрокосмос повезује са осталим сеоским простором и другим становницима села. По својој функцији двориште и његова ограда заједно са улазном капијом саставни су део куће, али и граница између куће / породице и остатка шире сеоске заједнице, па у том смислу свакако да спада у први и најважнији круг породичне заштите. Правила понашања и обредно-обичајна пракса изван кућног простора били су прилагођени свим становницима сеоске заједнице. Излазак ван породичне зоне сигурности у принципу је захтевао прилагођавање сеоским правилима опхођења. С друге стране, кућу као „затворен" простор човек је уређивао према својим потребама, односно у складу с постојећим схватањима и веровањима:

> Уређујући тај унутрашњи простор као свој, човек је неминовно, самим чином уређивања, уписивао у границу читав низ нових значења. Оно што је остајало с њене унутрашње стране није више било само *своје* (спрам спољашњег, *туђег*), већ и *културно* (чему је основно значење: неговано, уређено) спрам *природног* и *хаотичног*, *безбедно* спрам *опасног*, *познато* и *предвидљиво* спрам *непознатог* и *непредвидљивог*, и тако даље. [...] Артикулација простора [је] божански чин једнак стварању и уређењу света. Реплицирајући га, човек тај чин сврстава у категорију сакралног и има према њему одговарајући однос. Постављање граница, омеђивање којим се од хаоса отима простор за будући ред, истовремено је и најсветији и најопаснији део тог посла. [...] Центар тог малог света је, наравно, кућа. (Детелић 1992: 129–130)

Простор који окружује кућу и окућницу – простор сеоског атара, требало је да позитивно утиче на живот и рад појединца – да је подстицајан у стваралачком смислу. Истовремено се сматрало да овај простор може бити и опасан па самим тим да се негативно одрази на породичну заједницу. Наиме, веровало се да се у одређеним дневним (ноћ), односно годишњим интервалима појачавају активности бића која нису била наклоњена људима попут вила,

---

ством у селима су кречени стамбени и помоћни објекти, а спуштан је и у бунаре као дезифенкционо средство за воду – према сазнањима на терену у околини Београда.

караконџула и других „становника ноћи”.[14] Због тога је поштовање одређених забрана било неопходно да би се осигурала заштита чланова породичне зједнице, па самим тим и очувала постојећа равнотежа између доброг и лошег како за појединца, тако и за породицу, а у крајњој истанци и за читаву сеоску заједницу. За разлику од спољњег простора који може бити и добар и лош, простор куће, као затворен простор, углавном се доживљавао као простор доброг и напредног јер је он „у првом реду, човеком створен, његовим потребама прилагођен, па – према томе – свој, пријатељски и безбедан простор. Затим, он је и човеком организован, тј. артикулисан простор, а то [...] значи истовремено и [његов] свет” (Детелић 1992: 132), његов микрокосмос и сигурност његовог трајања. Да би стварност одражавала замишљено изузетна пажња се посвећивала поштовању правила понашања током свакодневице, прослављања празника, одржавања обреда посвећених рођењу детета, оснивању брачне заједнице и нарочито испраћају преминулих на вечни починак. У том смислу, да би се породици обезбедио несметан ход кроз живот, изузетна пажња се поклањала месту где ће се градити кућа, току њене градње, усељењу и паљењу прве ватре у новом објекту, што су пратиле различите обичајне радње чији је циљ био заштита простора будућег становања од деловања злих (нечистих) сила (в. Bratić 2013: 81–99), па самим тим се осигуравала породична срећа и напредак. Сам процес градње и усељења представљао је одређен вид сакралности и народне религиозности, јер „за човека архаичког друштва и сама чињеница живљења у свету има религиозну вредност будући да живи у свету који су створила наднаравна бића и гдје је његово село или кућа слика козмоса” (Lewis Mumford, према Детелић 1992: 132).

Како је већ наглашено, кућа представља човеков животни простор, симбол је породичног богаства, место одржавања бројних календарских и породичних обреда. Пошто је простор који припада човеку супротстављен спољашњем свету, он је у центру бројних магијских обреда обављаних у циљу заштите од злих сила. У том смислу, у фоклору и митологији симболи куће *носећа ɡреда ɡаваниɡе*, *оɡњиɡɡе* (*ɡеħ*, *ɡɡорет*), *ħошак*, али и *улазна ɡрата* и *ɡраї* треба да заштите укућане како од злих сила, тако и од лоших људских намера па отуда њихова функција сакралности није у потпуности нестајала ни у времену свакодневице:

[14] Стога су јужној и југоисточној Србији биле познате поворке *сировара*, чија је функција опхођења била управо да зашите кућу, људе и стоку од њиховог утицаја (Николић-Стојанчевић 1974: 535; Филиповић, Томић 1955: 93–94).

> У организацији домаћег простора понавља се структура спољашњег света; делимично одражава и структуру породице. Место у средишту има највећи сакрални значај; животни простор куће дели се по дијагонали, на два дела: ћошак с пећи (огњиштем) – лева страна, образује женски простор, а десна страна с почасним ћошком – мушки део. Елементима који затварају кућу (кров, зидови) супротни су елементи који „отварају" кућу и обезбеђују јој везу са спољашњим светом – врата, прозори („очи куће" у загонеткама). Огњиште, пећ – организациони центар куће – симболи су духовног и материјалног јединства сродника који живе у кући [...] Посебан значај има праг куће, преко кога се остварује контакт с „туђим" простором. (СМ 2001: 321)

Централно и најважније место у кући припадало је *оīњиштӯ*, које је представљало центар породичног живота и окупљања, место где су обављане бројне обредно-обичајне радње повезане са празничним календаром или најважнијим догађајима из живота појединца. Осим тога, огњиште је у појединим деловима Србије и дубоко у 20. веку било место припреме хране,[15] место где се седело и одлучивало о многим важним породичним питањима, а у прошлости и место где се спавало. Дакле, огњиште је представљало симбол духовног и материјалног јединства сродника који чине кућну заједницу. Другим речима, био је то простор опстанка и извора живота, а дуго времена је био и готово једини извор светлости па самим тим и битан предуслов одржавања живота и продужења породичне лозе. Исто тако, у традиционалној заједници огњиште је било „најважније место испољавања породичног живота и изражавања домаћег култа". Може се рећи да је и у садашњим сеоским условима место где гори ватра „најважнији простор у кући, као место сусретања и граница између два простора – материјалног и духовног, а у складу с перцепцијом просторности која човека окружује, а чији је део и он сам". Огњиште је у дугом временском периоду представљало физички и симболички центар куће (Ивановић Баришић 2016: 126–127, цитати исто). „Оно што је олтар у храму, то је огњиште било у кући" па су се стога „готово сви домаћи обреди обављали од рођења до смрти на огњишту" (СМР 1970: 220), а слично је било и са обредно-обичајном праксом која је била саставница календарског празновања.

---

[15] Крајем осамдесетих година 20. века у једном од пчињских села домаћица је припремила гибаницу печену испод сача на огњишту да би угостила теренску екипу чији је један од чланова био и аутор овога рада.

Тако се, на пример, дететово прво купање обављало поред огњишта. Актери обреда мислили су, или су се бар надали, да ће дете на тај начин бити заштићено, али и да ће бити везано за кућу:

> У обреду првог купања новорођенчета [...] јављају [се] симболичке радње везивања новог људског живота за духове предака, као чин увођења (иницијације) новог члана у породични круг. Прво купање новорођенчета вршило се „у огњиште", „на пепел", да се дете „врже за дом, да не скита к'д порасне". (Стојанчевић 1974: 418)

Огњиште се у народу сматрало домаћом светињом па се стога и све радње које се предузимају кад невеста први пут крочи у мужевљев дом обављају с циљем њеног повезивања с мужевљевом домаћом светињом.[16] Такође, устаљен обичај је био готово у свим крајевима у Србији да девојка приликом удаје и одласка из родитељског дома пољуби огњиште као знак симболичног растанка, али је исто тако после венчања и доласка у кућу младожење љубила огњиште и три пута обилазила око њега као чин будуће везаности за мужевљев дом. Тако је у Шумадији било у обичају да младу, кад сиђе с кола и крене у кућу, на вратима „дочека свекрва са хлебом и вином и она с тим улази у кућу, остави то на огњишту или у собу, па, по старом обичају, чара ватру" (Ердељановић 1951: 141). У Горњој Пчињи кад невеста са сватовима стигне младожењиној кући „деверица је уводи у кућу, пошто јој претходно даду земљани суд с маслом. Невеста маже врата маслом, а свекрва за њом маже крпом. Воде је трипут око огњишта на десну страну и она стално маже маслом по тавану" (Филиповић, Томић 1955: 80). У Горњој Пчињи истраживачи су такође забележили и да ће младожењи пре него што уђе у младину кућу о раме „окачити торбу с погачом, а у руке му дати суд (каначе) с водом да би у кућу ушао с пуним рукама. [...] Кад уђу у кућу ('баба' [ташта]) да му још суд масла (или масти, зими), па игра с њим око огњишта" (Филиповић, Томић 1955: 79). У чачанском и горњомилановачком крају невеста је прилазила „огњишту (штедњаку) и гледа[ла] кроз оџак, 'џара[ла] ватру' ватраљем и машицама, а водили су је и око огњишта. На огњишту је разгртала, а затим, прикупљала жар на гомилу. У Горњој Трепчи кажу да 'туче ватраљем у огњиште', док зетови узвикују: 'Колико варница, толико оваца, свиња...' Промеша мало брашно у нађвама и јело у лонцу, прихвати се и за друге

[16] Примере опраштања с огњиштем у родитељској кући и „повезивања" с огњиштем у мужевљевој видети у Ђорђевић 1984: 268–273.

предмете око огњишта у кући, помера их, у ствари симболично послује као домаћица" (Пантелић 1991: 138). Чином обредног обилажења у врањском крају „'заодење' невесте око огња у пратњи девера (тамо где је огњиште било на средини куће), или обредно мешање и поклапање лонаца на огњишту (где је огњиште било уза зид куће) представљало је завршни део жртвених обреда који прате улазак невесте у младожењин дом" (Николић-Стојанчевић 1974: 446).

Како се из доступне емпиријске грађе може закључити, девојка удајом одлази из родитељског дома и љубљењем огњишта у својој кући симболично се растаје од простора одрастања. Доласком у дом супруга и љубљењем његовог огњишта и обављањем прописаних обичајних радњи после венчања она се симболично везује за момкову кућу и простор будућег живљења и рада. Свакако да удајом девојка губи заштиту свог породичног свеца, али зато потпада под заштиту младожењиног свеца заштитника, односно његовог породичног патрона – крсне славе.

Када је у питању празновање календарских празника и пратеће обичајне праксе издвајају се Божић и Бадњи дан, јер су обичаји око огњишта незаобилазни сегмент њиховог празновања. Код других празника улога огњишта, ако се изузме припрема празничне хране, није толико значајна. На Бадњи дан се око огњишта обносила божићна слама, на огњишту су се налагали бадњаци, пекла божићна печеница, чесница итд. „Бадњак се ставља на огњиште тако да му дебљи крај буде на западној страни, а понегде 'према главном улазу у кућу, што зависи од положаја куће'" (Недељковић 1990: 14). У селу Стублу код Врања „домаћин целу ноћ пази бадњак када ће да прегори. Када бадњак прегори, домаћин га гаси вином [...] Остатке прегорелог бадњака чувају у кући код огњишта да би од њега направили крстове, којима рано ујутру домаћин искити (на Божић) све засејане њиве, да их магијска снага ватре на којој је горео бадњак [...] заштити од природних непогода. Бадњак прегорео на огњишту служи као апотропејон и у заштити од заразних болести и лечењу стоке" (Николић-Стојанчевић 1974: 103).

У Лесковачкој Морави су већ на Игњата (2. јануар) по селима ишли полаженици са гранчицом *шуме*, обилазили домове и честитали Нову годину. Полаженик кад дође „седа крај огњишта и храстовом шумком цара по огњишту и изражава жељу (благосиља), да година буде плодна у берићету, у стоци, у живини, пчелама, у здрављу. Док полаженик то чини, домаћица га посипа пшеницом" (Ђорђевић 1958: 325). Игњат је и време када су почињали коледарски опходи. Коледари кад се припреме (маскирају) полазе у обилазак кућа у

селу. Коледарски обред имао је важну улогу у животу сеоске заједнице. Чланови коледарске групе у Лесковачкој Морави, познати и као *оале*, водили су борбу против заједничког и притом невидљивог непријатеља – злих натприродних бића, а за добро заједнице.

У првој кући коју полазе добијају „коледарски кравај" (коледарски колач), на коме је представљен коледар с буздованом. Пред кућом се издваја један из групе и „улази у кућу, где га домаћин или домаћица чека на распростртој рогожи. Оалник повиче мало повишеним гласом: 'Домаћине, срећна ти нова година сас телчики, сас прачики, сас јаганчики, сас здравје, сас живот...' Изговарајући ово, хитро обилази сва четири угла куће, а гранчицу шуме забоде у зид оџака [...] Многе оале се у самом огњишту по који пут ваљају, наравно кад нема ватре у њему [...] Брзанска оала узме са огњишта жар па проваља из шаке у шаку неколико пута и онда баци опет у огњиште" (Ђорђевић 1958: 330).[17]

За врањски крај карактеристичне су поворке „сировара", које су обилазиле села уочи Нове године (13. јануара) – уочи „Власуљице". Њихова функција је била да растерају „караконџуле" (зле духове), за које се веровало да наносе „штету" стоци, људима и „беричету", а чија је активност била највећа у овом периоду године. У поворци једно од задужења јесте „преденичар", који први улази у двориште, прилази домаћину и улази у кућу да подстакне ватру на огњишту и благослови дом. После овог чина сви сировари из групе се окупе и заиграју око огњишта. У коло се ухвати и понека девојка да се што пре уда (Николић-Стојанчевић 1974: 535).[18]

Поред функција које има у празничним и пригодним приликама, огњиште се може посматрати и као место сусретања природе и културе, пошто се на њему припремала храна – свакодневна и празнична. Кување представља процес претварања сирових намирница у кувану храну – храну која је у свакодневљу део профаног, а у празничном времену део сакрализованог породичног јеловника. Слично је и са реквизитима који стоје поред огњишта, а који се током празника употребљавају у припреми хране, они су такође имали двоструку намену – профану и сакралну. Са престанком употребе огњишта дошло је до значајне трансформације обредно-оби-

[17] Шири опис коледарске поворке видети видети у Ђорђевић 1958: 326–336.

[18] *Сировара* је било и у селу Душаново (и још неким другим) у Лесковачкој Морави, где су пренети из Пчиње. То је група махом неожењених младих људи који иду ноћу и нису маскирани; праве велику буку, улазе у кућу и џарају на огњишту (више у Ђорђевић 1958: 354–355).

чајне праксе, која се прилагођавала измењеним условима становања и организовања унутрашњег простора куће. Неки од обичаја око огњишта престали су да се изводе са престанком његове употребе, а неке од функција огњишта пренесене су на шпорет:

> Огњиште са којег се, кроз отвор на крову, жртвени дим извијао ка небу, спајало је домаћи, пролазни свет са вечним светом богова, постајући тако оса трансценденције која комуникацију са свим деловима универзума чини могућом. Није стога чудо што су се управо за огњиште везивале многе ритуалне радње чија је сврха била да обезбеде помоћ, учешће или сагласност божанстава доњег и горњег света, нарочито приликом ритуала прелаза који су и иначе типично породичног карактера (свадба, рођење, увођење у зрелост, смрт) и у оквирима такође типично породичних култова, какви су пре свега култ предака и култ мртвих. (Детелић 1992: 135)

Праī је симболичка граница између куће и спољашњег света (СМ 2001: 441), па стога и место од посебног значаја јер представља спону која омогућава контакт с простором изван куће – другим важним просторима унутар домаћинства (објекти различите намене који су неопходни а налазе се у дворишту, али и воћњак и башта – градина), као и просторима који су „туђи" – село, луг, шума и сл. Однос према прагу у традиционалној култури можда је понајбоље изражен у чињеници да не само у празничном времену већ и у „свакодневном животу нису били дозвољени седење или задржавање на прагу, [нити] поздрављање преко прага" (СМ 2001: 441). У народним веровањима се сматра да праг и врата треба посматрати интегрално – као функционалну и симболичку целину:

> Представе о преласку из спољашњег, односно профаног у унутрашње, сакрално, кондензоване су и у кућном прагу (и у прагу уопште). Праг у исто време симболише раздвојеност и могућност спајања, сједињавања. Због тога је праг често предмет нарочитог обожавања и магијских поступака који истичу његову средишњу позицију између прелогички подвојених категорија света – спољашњег / профаног и унутрашњег / сакралног. (Матић 2007: 67–68)

У народној традицији постоје бројни примери забране невести да стане на праг приликом уласка у мужевљев дом после венчања. Приликом доласка у кућу по обављеном венчању невеста је морала да прекорачи праг без додира или се она преносила преко њега. Тако, на пример, „у Срему када се млада довезе младожењиној

кући, свекар, или ако је он стар, онда који од најближих сродника скине невесту с кола и у кућу унесе" (Ђорђевић 1984: 264).[19] Праг је имао симболику и код крштења детета. У Лесковачкој Морави мајка је после крштења своје дете дочекивала на кућном прагу:

> Бабица или задојаљка прићe с дететом до прага. Мати детиња погледа увис, на горњи праг, а затим вином помаже дете по лицу да је румено, а једну ражену сламку пободе високо у зид да дете расте брзо и да буде високо као раж. Свуда тада носе дете у кочину (свињац) да би добро јело а у Белановцу и другде, носе га у кокошарник и тамо га по земљи ваљају, да би зло отишло у живину а не у дете. Том приликом ставе га на земљу до кућњег прага, покрију га белим чаршафом па онда на чаршаф набацају зрневље пшенице, које намамљене кокошке искљују. (Ђорђевић 1958: 421)

За разлику од огњишта, које је повезивало домаћи (пролазни) свет са светом богова (трајни свет), праг је имао нешто другачију функцију. Наиме, „праг се налази између просторних категорија унутра и споља, односно између социјалних категорија ми и они (други), али и између онтолошких категорија *доле = мр҃тви* и *го҃ре = живи*. У опозицији *спо҃ља = они* : *унут҃ра = ми* чувар граничника мора бити неко ко ће чувати интересе социјалне категорије 'ми', а то су преци, који су и сами у прошлости били део исте категорије [...] Праг представља лиминалну зону, настањену прецима који су двосмислени и према којима имамо амбивалентан однос. Наиме, сходно веровањима Срба, за мртве се може рећи да су вертикално покретљиви, дуж осе *доле = мр҃тви* : *го҃ре = живи* и због тога су они истовремено и тамо и овде" (Матић 2007: 85).

Због значаја који му се у народу придавао, праг је био место обожавања и различитих магијских поступака који су у складу с његовом позицијом повезивања два света – с једне стране спољашњег и унутрашњег, а с друге – профаног и сакралног. С обзиром на то да је и место повезивања с мртвима, периодично се кроз празничне обичаје на прагу приносе и жртве, најчешће у храни. У народној религији праг је веома поштован јер је повезан с умрлима и култом предака,[20] па и у свакодневном времену према њему се односило као према светом месту, на њему се избегавало задржавање – седење, стајање и сл.

---

[19] Више примера о преласку младе преко прага видети у Ђорђевић 1984: 263–268.

[20] О култу предака и сахрањивању под прагом видети Чајкановић 1973: 100–107.

Врата су део стамбеног простора и елемент који је у директној комуникацији са свима онима који не припадају одређеном домаћинству; она су место где се прелази из светог у профано и обрнуто (Матић 2007: 57, 67), а везана су и за симболику границе и семантику улаза и излаза (СМ 2001: 97). Тако, на пример, у селима чачанског и горњомилановачког краја „понегде и сада млада маже врата медом, а у прошлости је обавезно мазала и врата и довратак" (Пантелић 1991: 137). У врањском Поморављу „обред увођења невесте у дом обављали су свекрва и свекар: на врата дома 'искочи' свекрва и, пошто јој прође невеста у пратњи свекра, пружи јој преко прага, стојећи у кући, 'каленицу' са маслом да њиме невеста намаже прсте и укрсти, стави 'крс на крс' на свим угловима врата пре него што би прекорачила праг. То чини за берићет дома у који улази" (Николић-Стојанчевић 1974: 446).

Врата осим што представљају граничник између два света (спољашњег и унутрашњег) истовремено су и симбол наде да кућу и укућане „чувају" од нежељених сусрета и лоших утицаја из спољашњег окружења. У обичајима који прате празнике пролећно-летњег циклуса – ускршње покладе, Ђурђевдан, Духови, Ивањдан и др., врата (куће и помоћних објеката у дворишту) обавезно су кићена биљкама које имају апотропејско (заштитно) значење – леска, глог, ивањско цвеће и др., док су са унутрашње стране врата држани метални предмети, обично секира или нож. Тако, на пример, на Ивањдан су у Лесковачкој Морави жене плеле венчиће које су качиле изнад улазних врата да би се спречила болест да уђе у кућу (Ђорђевић 1958: 389):

> Обележавање врата на велике религијске празнике заправо је обележавање које се обавља у периоду интензивне *светости* неког временског сегмента. У време празника човек, или читава заједница (породица, село), излазе из историјског времена и прелазе у митско време космогоније. Човек се пребацује из профаног у такозвано примордијално време на кратко „живи" заједно са боговима, творцима света. (Матић 2007: 70)

Значај врата се исказује и код крштења детета јер после крштења кроз одређени обред дете се уводи у породицу, али сада као члан који има посвећен статус добијен крштењем. Чином крштења завршила се његова нечиста фаза живота бременита опасностима, а наступила је фаза пуноправности са осталим члановима породице. Крштено дете проласком кроз врата куће прелази симболичку просторну границу и улази у кућу као ново, „очишћено" биће.

* * *

Друштвени процеси који су обележили развој српског друштва у другој половини 20. века значајно су утицали на трансформацију социјалног и културног идентитета не само појединаца већ и читаве заједнице. Развој техника и технологија, као и убрзавање протока информација, додатни су чиниоци убрзаног мењања идентитета како појединачног тако и колективног. С обзиром на значај који је заједница придавала простору обитавања, како данас тако и у прошлости, нормално је да он буде не само рефлекс постојећих друштвених вредности већ и друштвених процеса који су пратили историјски ток развоја друштва. Место где се живи представља издвојен простор у односу на спољно окружење и место у којем је човек слободан да живот организује на начин који њему одговара и у складу са својим потребама, али и са потребама ближег окружења.

Простор као физичка одредница од значаја је за живот и друштвену организацију људи. Како је у тексту напоменуто, у реалности живљења могу се издвојити три, условно речено, одвојена света људског доживљавања – божански, демонски и људски, у којем је обитавао и опстајао човек традиционалне заједнице. Човек окружен техником и упућен на средства масовне комуникације и производе популарне културе много мање је свестан окружујућег света од човека предмодерног времена, који је био много више упућен на природу и догађаје који су чинили (не)свакодневно време. За разлику од савремености, у којој су многа веровања и обичаји из прошлости изгубили своју потпору у насталој реалности живљења, ранији „духовни свет" створио је човек да би у њему лакше преживљавао свакодневицу, али и да би на неки начин објаснио појаве које у бити није спознавао нити у довољној мери разумевао, а које су биле на различите начине и најчешће (не његовом вољом) део његовог свакодневног живота.

Традиционалне заједнице у Србији дуго су биле организоване кроз систем различитих *прописа* који су уређивали живот и понашање унутар заједнице, али и *забрана* којих се морало придржавати зарад очувања безбедности и будућности како појединца тако и читаве заједнице.[21] То би значило да је заједништво одређене групе било засновано на поштовању вредносног система у чијој су осно-

[21] Живот у традиционалним заједницама заснивао се на поштовању позитивних прописа, али и бројних забрана којих су се сви чланови заједнице морали придржавати, јер се на тај начин одржавала стабилност породичне и / или сеоске заједнице. О забранама (табуима) видети више у Bandić 1980.

ви били одређени позитивни прописи – оно што је пожељно, али и негативни – оно што је забрањено. Дакле, живот традиционалне заједнице подразумевао је строго поштовање прописаних правила, јер се на тај начин чувало заједништво, лакше одупирало недаћама и осигуравала извеснија будућност за све чланове заједнице. Комуникацију између замишљених светова и света реалног живота одржавале су „специјалне" особе, тзв. медијатори, који су повезивали свет духовног и свет реалног (материјалног), било да су то свештеници или старешине кућне или сеоске заједнице који су били одговорни да се све обредно-обичајне радње предвиђене за одређену прилику обаве у потпуности. Традиционална заједница функционисала је по основу усменог предања, али и кроз обредно-обичајни систем заснован на пожељном и непожељном понашању унутар групе, који се преносио са старијих на млађе. Данас ово наслеђе подводимо под културне тековине и оне су од великог значаја за разумевање функционисања уже / шире заједнице, као и међусобних односа унутар њих. Међутим, у прошлости је оно омогућавало функционисање заједнице у свакодневици, празничном времену, али и у кризним ситуацијама.

У садашњем времену садржаји народне (сеоске) културе представљају запамћене информације о времену, друштву и култури које су опстајале тако што су преношене претежно усменом предајом. У овој култури једна од важних одредница људске егзистенције па самим тим и основни њен чинилац јесте, поред осталог, појам простора:

> Као основна културна категорија, простор је уписан у саму матрицу културе, у онај – дакле унутрашњи регулативни систем којим култура организује себе саму. У том својству, појам простора мора бити уграђен у све темељне културне вредности и у све појединачне моделативне системе. Битно је, међутим, уочити да он у њих не улази као апстрактна категорија већ увек подлеже кодирању према параметрима самог система. (Детелић 1992: 12)

У традиционалној култури формирана је слика три просторно дефинисана, у свакодневном животу одвојена, а у одређеним приликама и испреплетена света: божанског, демонског и људског, који су међусобно нераскидиво повезани и према којима је човек, да би заштитио и осигурао свој опстанак, успостављао посебан однос. Он се испољавао у приликама које су се повремено догађале (обичајно-обредна пракса животног циклуса) или су се периодично

понављале (празници), а у којима је простор куће било наизоставно, а врло често и најважније место где су се изражавала очекивања заједнице за одржање и напредовање породичног живота. Због тога је традиционална кућа и из данашњег угла посматрања изузетак с обзиром на то да „су јој и карактер и намена још увек синкретичког типа, што је немогуће издвојити као примарну било сакралну, било профану димензију живота у њој. Таква кућа се гради као стан за човека и његове домаће богове, у њој се истовремено и ради и моли, она се кади и свети исто као што се пере и чисти, на њеном огњишту сирово и дивље постаје кувано и културно. Уза све то, припадање човеку ипак остаје основна функционална ознака куће" (Детелић 1992: 138–139).

Питање које је вероватно свако од нас себи безброј пута поставио – где ћу живети? – није скорашње и свакако је једно од битних одредница егзистенције појединца. Одговор је, поред осталог, садржан у жељама и могућностима оних којима је дом потребан. Кућа је најречитије исказивање (а „без речи") естетских критеријума власника, али је данас под упитом одржања статуса сакралности који је раније имала. У овом смислу се одступа само у време слављења породичне славе, јер је то празник који се одупире брисању из породичног календара празновања па самим тим и куће као сакралног простора. Слављењем и испуњавањем најважнијих обредно-религијских прописа предвиђених за ту прилику (свећење водице и простора, ношење колача и славског жита на освећење у цркву, сечење славског колача са или без свештеника, угошћавање рођака и пријатеља) кућа – односно простор где се поставља славска трпеза и дочекују гости – „излази" из домена профаног и бар на кратко улази у статус сакралног простора. Кућа се гради за човека – њему припада да би га „чувала" и „бранила" од свеколиких искушења. Друго је питање како човек садашњице користи прилику коју пружа сопствени простор за организацију породичног живота и свега другог што живот чини онаквим каквим га познајемо деценијама уназад – у смислу прослављања празника и обележавања других пригодних прилика које су у досадашњем времену биле саставница породичног (и ширег друштвеног) живота.

Литература

Богдановић, Недељко. „Бели двори: народни поетски идеал". *Традиционална естетска култура – естетска димензија куће*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ – Универзитет у Нишу, 2006. 19–26.

Гавриловић, Љиљана. „Лепота традиционалних места: физички и сви остали простори". *Традиционална естетска култура – естетска димензија куће*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ – Универзитет у Нишу, 2006. 35–44.

Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика*. Београд: САНУ, 1992.

Ђорђевић, Драгутин М. *Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави*. Српски Етнографски зборник, књ. LXX. Одељење друштвених наука: Живот и обичаји народни. Београд: САНУ, 1958.

Ђорђевић, Тихомир. *Наш народни живот* 1. Београд: Просвета, 1984.

Ђурђев, Александар. „Обичаји уз послове и записи из друштвеног живота". *Рађевина: обичаји, веровања и народно стваралаштво*. Крупањ: Дом културе „Политика", 1988. Доступно на: https://www.rastko.rs/rastko-drina/ljudi/adjurdjev-radjevina/index.html. (10. 8. 2020)

Ердељановић, Јован. *Етнолошка грађа о Шумадинцима*. Српски етнографски зборник LXIV. Расправе и грађа 2. Београд: САНУ, 1951.

Жунић, Драган. „Традиционална естетска култура: естетска димензија куће". *Традиционална естетска култура – естетска димензија куће*. Драган Жунић (ур.). Ниш: Центар за научна истраживања САНУ – Универзитет у Нишу, 2006. 11–18.

Ивановић Баришић, Милина. „Кућа и друштвене промене у другој половини 20. века". *Традиционална естетска култура – естетска димензија куће*. Драган Жунић (ур.). Ниш: Центар за научноистраживачки рад САНУ – Универзитет у Нишу, 2006. 67–75.

Ивановић Баришић, Милина. „Празник и простор". *Традиционална естетска култура – простор*. Драган Жунић (ур.). Ниш: Центар за научноистраживачки рад САНУ – Универзитет у Нишу – Факултет уметности, 2016. 117–133.

КЖ: *Крвна жртва – трансформација једног ритуала*. Биљана Сикимић (ур). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2008.

Матић, Милош. *Врата – капија два света*. Каталог изложбе. Београд: Етнографски музеј, 2007.

Милосављевић, Сава М. *Обичаји српског народа из Среза Хомољског*. Српски Етнографски зборник XIX. Обичаји народа српског 3. Београд: СКА, 1913.

Недељковић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: „Вук Караџић", 1990.

Николић-Сојанчевић, Видосава. *Врањско Поморавље – етнолошка истраживања*. Српски Етнографски зборник LXXXVI. Одељење друштвених наука: Живот и обичаји народни 36. Београд: САНУ, 1974.

Пантелић, Никола. *Наслеђе и савременост – друштвени живот у селима чачанског и горњомилановачког краја*. Београд: Етнографски институт САНУ, 1991.

РСЈ: *Речник српског језика*. Измењено и поправљено издање. Нови Сад: Матица српска, 2011.

СМ: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (прир.). Београд: Zepter Book World, 2001.

СМР: Кулишић, Шпиро, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

ТЕК: *Традиционална естетска култура – свакодневље и празник*. Драган Жунић (ур.). Ниш: Центар за научна истраживања САНУ – Универзитет у Нишу, 2007.

Филиповић, Миленко С., Персида Томић. *Горња Пчиња*. Српски етнографски зборник LXVIII. Расправе и грађа 3. Београд: САН, 1955.

Цвијић, Јован. *Балканско полуострво и јужнословенске земље: основи антропогеографије* (1–2). Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1966.

Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба: изабране студије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Bandić, Dušan. *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.

Bratić, Dobrila, Miroslava Malešević. „Kuća kao statusni simbol". *Etnološke sveske* IV (stara serija) (1982): 144–152.

Bratić, Dobrila. *Gluvo doba – predstave o noći u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Knjižara Krug, 2013 [1993].

Pavković, Nikola. „Selo kao obredno-religijska zajednica – balkanski Sloveni". *Etnološke sveske* I (stara serija) (1978): 51–65.

Ševalije, Žan, Alen Gerbran. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos, 2004.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.

Milina Ivanović Barišić

HOUSE AS A SACRAL SPACE

S u m m a r y

For a rural family, a house is the most necessary, the most important, but also the most representative type of construction. The word house at the same time sums up the old and the new, tradition and modernity, secularity and sacredness. In the present conditions, the house follows modern architectural guidelines but essentially retains one of its more important characteristic from the past – the function of a sacral space. The paper discusses the house as a sacral space and highlights the occasions in which it takes characteristics that separate it from daily life and introduce it into a specific spiritual space. This spiritual space is of great importance for the family that lives in that house.

Ана Вукмановић*

Београд

ПОВЛАШЋЕНЕ ГОРЕ УСМЕНЕ ЛИРИКЕ

У раду се обраћа пажња на позицију горе као повлашћеног простора, било да је реч о њеном месту унутар митских представа космоса или унутар људског света и односа између горе и куће. Док се, с једне стране, она супротставља кући, с друге стране, гора са њом алтернира или се кућа налази у гори. Када се кућа ситуира преко три горе истиче се даљина, страност из перспективе онога ко о гори говори/пева, али је, када окружује кућу, гора познато, повлашћено место. Као повлашћена, она се трансформише у питоми простор (виноград, врт) и тиме присваја. Таква вишезначност условљена је односима које људи заузимају према простору, као и односима које међу собом у простору успостављају.

Кључне речи: гора, усмена лирика, простор, место, хетеротопија, кућа, питомо / дивље

У моделима простора гора може заузимати различите позиције. Може, као симбол осе света, представљати сам космос, центар око ког се организује свет. Насупрот оваквој вертикалној усмерености, када се из њене сложене семантике истиче значење планине, у хоризонталној равни издваја се значење шуме, а доминантан појам у семантичком пољу више није вертикала, већ раздаљина. Симболика горе одређена је усмереношћу нагоре, односно надоле. Када се просторни модел усмерава ка врху планине, гора припада светлој, соларној (или астралној) страни света, а када се усмерава наниже, добија хтонска значења.[1] Вишезначност горе рефлектује се и на њен

* ana.vukmanovic@hotmail.com

[1] Са соларном и астралном симболиком кореспондирају фолклорне представе сјајних, кристалних гора, гора од леда и стакла, док тамну страну покривају представе горе као другог света, света мртвих (Čausidis 2008: 262, 264).

положај у бинарним опозицијама, па се, означавајући вертикалу, позиционира наспрам пара горе / доле, небо / земља, док у хоризонталој равни образује просторну опозицију кућа / шума, из које се изводе други односи – своје / туђе, близу / далеко, чисто / нечисто, добро / лоше (Детелић 1992: 57–59).

Било да представља симбол космоса, да је други (нељудски) простор или гранична зона између два света – људског и нељудског, гора је отворени, спољашњи простор. Спајајући небо и земљу, земљу и подземље, раздвајајући девојчину и момкову кућу, учествује у концептуализацији света.

И када је једна од граница људског света, гора конституише простор. Господар спрема гозбу за госте и шаље слуге: „Једног посла на то бело Дунавје, / другог посла у ту гору зелену, / трећег посла на то равно мезево. / Кога посла на то бело Дунавје, / он улови белу рибу моруну; / кога посла у ту гору зелену, / он улови виторога јелена; / кога посла на то равно мезево, / он уфати златокос[у] девојку. / Госте части белом рибом моруном / и дарива виторогим јеленом, / вино служи златокос[а] девојка" (Геземан 1925: 43°). Људски простор се шири од куће ка далеким местима, али се даљина представља као простор којим господар управља, и тиме су река, гора и поље и границе познатог света и његове координате. Амбивалентна, гора је истовремено дивљина и простор којим господар овладава шаљући тамо ловца који улови јелена.

Таква двострукост изражена је и у представи даљине. Сватовски пут са невестом приказује се као прелазак преко три горе, три воде и три поља: „Jite, pite, bratovi konjički! / Jutri bu van dalek putovati; / dalke pute po nevistu mladu, / saz tri gore, gore su visoke, / saz tri vode, vode su gliboke, / saz tri polja, polja su široka!" (Andrić 1929: 255°). Осим даљине, на овај начин изнова се конституише и свет. Савлађујући оностране горе, граничне воде и стигавши преко поља у невестину кућу, сватови успостављају односе са различитим просторима. Модел света формиран кретањем аналоган је оном концептуализованом контрастом кућâ, младине, из које се полази, и младожењине, ка којој су песма и обред усмерени. У оваквакој слици света, гора означава оностраност наспрам куће и граничну зону између две куће. Она јесте једна од ослоних тачака света, али није у његовом центру. Оваква, нељудска гора изазива страх и нелагоду (Tarkka 2013: 329). Зато се у њој крије лице невести (Петрановић 1989: 94°), зато се у њој не сме говорити (Ястребов 1886: 357).[2]

[2] О забрани говора у гори види Детелић 1992: 65–66.

Док су у усменој књижевности шире гледано доминантне представе о опасној гори, као оностраном, нељудском свету, постоје лирске песме где је гора imago mundi, и тако се издваја као повлашћени простор. Могућности различитих концептуализација горе проистичу из различитих односа људи према њој.

Гора постаје централни порстор када се у њој пресецају координате земаљског и небеског (Иванова 1995: 145). Она се на тај начин семантизује када је место на ком се издваја дрво света: „О, јаворе зелен боре, / благо теби насред горе, / у зиму ти зиме није, / а у љето ’лада доста, / у дну ти се змаји легу, / а на врху соколови" (Петрановић 1989: 305°). Космичка представа се удваја у поетским рефлексима осе света и јавора[3] као дрвета света у средишту простора (*насред ӣоре*). Истиче се вертикална усмереност доле → горе, која одговара митској представи где се соко (громовник) налази на врху arbora mundi, а змај у његовом корену (Иванов, Топоров 1974: 5). Такво место се идеализује када се одређује благом климом где је лето сеновито (’*лада доста*), а зима је блага (*зиме није*).

Средиште горе повлашћени је простор и у варијанти: „Aj javore, zelen bore! / Lako j’ tebi posrid gore, / posrid gore javorove. / Va letu ti hlada dosta, / va zimi te mraz ne tare, / pod njim side tri mome, / svaka svoje čedo ljulja" (Мажуранић 1907: 146). Гора је јаворова, јер у њеном центру расте изузетни јавор, али се он у обраћању удваја с бором. Пошто је бор могао означавати и божанство (уп. израз „бора ми", Чајкановић 1994: 35), онда би се семантизација јавора као дрвета света остваривала и дивинизацијом, а гора би била свети гај. Деци коју љуљају девојке дају имена Месец, Сунце и Годиница, па простор под јавором, у гори, постаје метафора небеског свода. Тиме се космичка представа овде утростручује – у гори, дрвету и простору испод дрвета.

Повлашћена гора среће се и у сватовској песми. Девојка се љуља на љуљашци и пева: „Трепнали са девет сита, / девет сита копринени, / да пресеят гъста гора, / гъста гора лилянова, / лилянова, лилякова. / Всички дървя пресеяли, / едно дърво останало. / На дървото люлка-вейка, / във люлката вкла Димка. / Кой как мина, се я люлна, / Петко мина, дваш я люлна, / дваш я люлна, триш и запя: / Нани, нани, вакла Димке!" (Арнаудов, Вакарелски 2004: 324°). За разлику од јаворове, гора љиљана (и јоргована), цветна, ближа је људском свету, питома је и кореспондира са вртом. Међутим, будући да после чудесног просијавања остаје једно дрво, могло би се

[3] О јавору у српској култури види Стефановић 2013: 89–98.

рећи да се поетски формира чудесна шума љиљана, иза које остаје једно повлашћено место – дрво на ком је љуљашка где момак љуља девојку. Метаморфоза цвета у дрво води ширењу семантичког поља горе-шуме на епитет. Као што епитет утиче на значење места, припитомљавајући га, тако и семантика горе мења значење љиљана, онеобичавајући га.

Гора која се просијава кроз сито повлашћени је простор и зато што у варијантама алтернира са кућом: „Дајте сито и ситно решето, / да пресеем јунакови двори, / да найдеме јунаково пръстен, / да питаме јунакова макя / играе ли јунаково сърце. / – Игра, игра, един бог да знае, / като вран конь в зелено ливагье. / – Дайте сито и ситно решето, / да пресеем момините двори, / да питаме момината макя / играе ли моминото сърце. / – Игра, игра, един биг да знае, / като риба у студена вода" (Иванова, Живков 2004: 281°). Могућност алтернације мотива горе и куће (двора) показује да се у лирским песмама ова просторна опозиција може релативизовати, чиме се превасходно мења природа горе. Поређењем варијаната, љиљанова гора из претходне песме удаљава се од јаворове, приближава се простору куће, с којом се не поистовећује, већ се нијансирају њена значења. Љиљанова гора је тако и питоми врт, и чудесна шума, и део куће и од куће различита. Значење простора усложњава се и обредним контекстом, па је хетеротопични[4] простор између горе и куће и место сусрета лиминалних бића, момка и девојке у предсвадбеном времену. Тиме се оно моделује и као темпорална хетеротопија, аналогна обредном времену које је ван времена свакодневице (Foucault 1997: 5).[5]

Када се у усменој лирици појави слика зооморфног космоса, односно представа јелена који на роговима носи свет, онда је гора повлашћена тиме што се такав свет у њој налази: „Шта се сија крај горе зелене: / да л' је сунце, / да л' је мјесечина? / Нит' је сунце, нит' је мјесечина, / већ два златна рога од јелена, / у њима су два града грађена, / у једноме кујунџија Јанко, / у другоме Јања хитропреља" (Караџић 1975: 243°). Конструише се сложени модел отвореног про-

---

[4] Под хетеротопијом овде се подразумева Фукоов термин који означава простор који функционише као нехомоген. То је фрагментарни простор где се спајају различита и инкомпатибилна места, стварајући простор као илузију (Foucault 1997: 3–7).

[5] Аналогија између куће и планине постоји и у загонеткама. Денотат *димњак*, односно *оџак на кући* може се загонетати сликом гнезда на крову: „На врх куће ћићирево гнездо", али и јајета у гори: „На сред горе чучурево јаје" (Сикимић 2011: 607).

стора горе који осветљавају златни рогови космичке животиње, која постаје живи космос.[6] Гора се може посматрати и као хаос из ког се појављује космос обасјан светлошћу. У таквој позицији она би била еквивалентна праокеану из ког израња острво–свет (Čausidis 2008: 270–271). Други космички симбол представљају градови на златним роговима, који симболизују микрокосмос (град–кућа) унутар макрокосмоса (јелена у гори). На трећем нивоу може се уочити поетски рефлекс космичког пара – девојке и момка у градовима, на јелену.[7] Мотив предсвадбеног надметања у предењу и ковању спаја симболику стварања и свадбени подтекст песме. Рефлекс космичке представе формира се сужавањем ракурса од горе, ка јелену, односно његовим роговима.

Управо овакви односи који се успостављају у гори (или са гором), када она постаје место људског искуства, конструисано у покрету (јелена, или људи који се кроз гору крећу), у сећању (оних који песме о гори певају, уносећи у њих значења из традицијске културе и свог памћења), сусрету (какав је овај прелаз и кујунцције), одређују гору као место (Tilley 1997: 15). Она више није само оностран простор, већ место које је – и ако нељудско – са људима повезано. Таква двоструkост показује да не постоји простор који није релациони, већ се управо формира друштвеним односима, веровањима, представама о свету (Isto: 17).

Такође у предсвадбеном контексту, ти односи моделују се представом даљине и момкове куће као далеког места у гори: „Mal mi je vrtek ograjen / pun mi je rožic nasajen; / po njem se šeće djevojka, / za njom se rože gibleju: / Kaj se vi rože giblete? / Nemam vas komu trgati! / Otec i mati prestari, / bratec i sestra premladi, / a moj je dragi predalko: / prek jene gore visoke! / Vu noj mi gori zlati stol, / za njim mi sedi dragi moj, / za vratom ima rubček moj / ah, on je itak dragi moj" (Kuhač 1880: 972°). Стихови указују на то како се односи форимирају у свету – у врту где девојка разговара са ружом, у њеној кући где она живи са мајком, оцем, братом и сестром, и преко света – преко високе горе, где је драги (Massey 1994: 168). Односи преко света успостављени су даром – девојчином марамицом, као залогом љубави, или вереничким обележјем. Момков, горски простор за девојку је оностран

[6] О споју зооморфног и фитоморфног кода у представи космичке животиње види Vukmanović 2017: 25–26.

[7] О прељи и кујунцији на роговима јелена види Трубарац Матић 2019: 193–210.

(преко горе), али је истовремено људски – момков,[8] јер се у гори налази његова кућа метонимијски представљена столом.[9] Тиме се повлашћена позиција горе конструише наспрам релације према кући. Док је за девојку та кућа далеко, за момка је гора домаћи простор, окружење дома. Однос са кућом у варијанти песме успоставља се колористичким кодом, наиме атрибут *зелен* прелази са горе на двор: „Moj mi je dragi daleko: / priek jedne gore visoke, / u onoj je gori zelen dvor, / u zelenom dvoru zlatni stol, / za njim mi sjedi dragi moj!" (Kuhač 1880: 972°).[10] Ако би се пратила оваква атрибуција, двор у гори био би горски двор – остајући *ѿуђ* девојци и *свој* момку.

Небеска природа горе потврђује се поређењем с варијантама где је момков златни сто на облаку. Сестра и два брата жању пшеницу у пољу. Браћа питају сестру зашто плаче, а она одговара: „Нит' је мени слог широк, / нит' је мени срп мален: / погледајте у облак. / У облаку златан стол, / у њем сједи драги мој, / на прсту му прстен мој, / у џепу му рубац мој, / на глави му шешир мој" (Рајковић 1869: 181°). Ако се повежу мотив девојчиног плача и веровање да је свет мртвих на небу, онда се свадбени мотив далеког вереника (који носи девојчине дарове) трансформише у мотив мртвог драгог. Позиционирање момкове куће у даљину у хоризонталној равни и висину у вертикалној показује могућности алтернације ова два просторна модела, као и вишезначност поетских слика, условљену и везама и инверзијама свадбеног и посмртног обреда. Сходно томе, кућа у гори може бити далеки свет драгог, али и свет мртвих.

Момкова кућа у гори жељени је циљ свадбеног пута девојке: „Дјевојчица излазила, / своме драгом говорила: / А мој драги, жељо моја! / Дошла ти је драга твоја, / узми мене за ручицу, / (па ме води у шумицу) / ђено твоји б'јели двори, / моме срцу разговори" (Петрановић 1989: 104°). Свадбени контекст отктива и обичајна пракса да се у шуми обавља венчање када девојка одбегне за момка (Караџић 1986: 661). Ако се ова слика куће упореди са мушком кућом у шуми коју помиње Проп поводом обреда иницијације (Prop 1990: 91), онда се истиче и лиминалност девојке која бежи за момка, и момка

---

[8] О разлици између другог простора као нељудског и простора Другог као туђег, али људског, види Vukmanović 2018: 51–72.

[9] У варијанти ове песме двор драгог није у гори, већ горе само чине део представе даљине. Његов златни сто је у белом граду иза три горе, три воде и три шуме: „Moj mi je dragi daleko: / čez tri vode gliboke, / čez tri gore visoke, / čez tri luge zelene. / I za njih je beli grad, / i u gradu zlati stol, / za stolom je dragi moj" (Kuhač 1880: 972°).

[10] Кухач под истим бројем наводи неколико варијаната песме.

који, живећи у дивљини, јесте тек полуљудско биће које борави у животињском простору док не обави обредни прелаз. Унутар овог контекста, шума је истовремено гранични (не сасвим људски) и повлашћени простор остварења жеље и простор слободе еротског сусрета, слободе девојке да сама бира за кога ће поћи.[11] Односи између момка и девојке који се успостављају у гори (не било којој, већ оној где је његова кућа) одређују место, а њихов сусрет у лиминалном простору доводи до успостављања нових (брачних) односа (Massey 1994: 168).[12]

У гори се може налазити и девојчина кућа: „Пр'јеђох гору, пр'јеђох другу, / на трећу ме коњ нанесе; / ал' у гори б'јели двори, / калопером покривени / а с невеном накићени. / У њима је дјевојчица, / једна бож'ја љепотица" (Рајковић 1869: 52°). Док је мушка кућа била повлашћено место сусрета, женска је хетеротопични простор где се спајају даљина и центар. Утврђена семантика се трансформише јер се ради о женском простору, из мушке перспективе – туђем, па тиме аналогном гори у којој се налази. Кућа се изгледом издваја као питома, покривена и украшена цвећем, атрибуирана белом бојом, чиме се моделује као микрокосмос позициониран у маркирану далеку гору. Релативизација опозиције шума / кућа одговара оној успостављеној у слици јелена чији рогови светле кроз гору. Сусрет у гори може се пратити од рефлекса свете свадбе преко људске свадбе у мушкој кући до могућег еротског сусрета у женској кући.[13]

Овакава померања указују да идентитети местâ нису фиксирани, већ могу бити вишеструки и зависити од перспективе посмартања и односа који се успостављају (Massey 1994: 5). Гора задржава своје значење међупростора, потенцијално оностраног, али остаје отворена, па у њу може ући Други – девојка или момак.

---

[11] Насупрот позитивном вредновању момкове куће у шуми, слике шуме могу бити и негативне, кад се наглашава страност младожење и његове породице и, у крајњој инстанци – нељудскост (Tarkka 2013: 372). Тако ћерка коју је мајка удала у црну гору одговара на питање како јој је: „Dobro meni mamica, budi Bogu hvala! / V jutro sem se stajala, v suzice se vmivala, / v suzice se vmivala, v bukov listek brisala" (Kuhač 1880: 806°).

[12] Гора је место еротског сусрета и када се не помиње кућа. Момак јаше кроз гору и куне је што нема воде у њој. Вила му одговара: „Не кун' горе, незнани јуначе, / ето тамо зелена јелика, / под јеликом студена водица, / крај водице трава некошена, / туј девојка има непрошена. / Свежи коња за јелове гране, / па се напој студене водице, / коњу подај траве некошене / нађуби се цуре непрошене" (Давидовић 1884: 196°).

[13] О кући у гори види Vukmanović 2015: 90.

Особеност гора у усменој лирици представља то што се оне могу припитомити, тиме присвојити. Тада престају да буду дивље, хуманизују се и постају питома места сусрета, а отворени простори унеколико се ограничавају (Tuan 1977: 54). Људско деловање и искуство мењају другу стварност и посвајају је. Када девојке чувају стадо у гори: „О јамборе, зелен боре, / благо теби усред горе! / Какво ми је благо ми је / ђе су гране допирале, / ту је стадо пландовало, / пландиште се зажежело, / тргнуле га дјевојчице, / трнуђ' прстен изгубиле, / потвориле на војводу..." (Рајковић 1869: 53°), гора више није непозната и ностранa, већ се на њу пројектују одлике овог света – ливаде и пашњака.[14]

Овакве трансформације су у усменој лирици могуће, између осталог, јер се посвајање догађа током ритуала када се отварају границе ограниченог простора у временском оквиру (Tarkka 2013: 330). Тиме што су девојке изгубиле прстен и траже га од војводе, призива се свадбена ситуација када се прстенована девојка спрема за обредни прелаз. Она је лиминално биће у лиминалном (иако припитомљеном) простору горе.[15]

Даље припитомљавање мења значење речи гора. У низу песама са северозапада јужнословенског простора појављује се мотив винских гора, које означавају винограде. Оне више нису шуме ни планине, већ брда засађена виновом лозом. Тако питома, у роду, она су део људског света, у ужем смислу – света куће.

У божићној песми птице доносе беричет, једна лети у поље, друга у винске горе: „Druga leti va te vinske gore, / da bi gore s vinom obrodile, / da b' dal trsak po vidarce vina, / a putnica po tri, po četiri"

[14] Девојка губи прстен и у шимшировој гори и плаче. Момак је теши: „Не препан се, малка момо, / пратићемо младе момце, / проиграће шимшир гору, / па ће теби прстен наћи" (Бован 1996: 189°). Простор где је девојка изгубила прстен простор је по ком она сме да се креће, па се шимшир гора може позиционирати близу куће. Будући да се песма формира око мотива губитка свадбеног симбола, шимшир задржава своју свадбену симболику иако се не моделује као магијски украс, већ као место губитка. Између свог и туђег простора, у близини куће, а опет на граници означеној водом, налази се *јелова їорица* где на води девојке беле платно (Караџић 1975: 508°).

[15] Може се успоставити аналогија са песмом о просејавању двора да би се нашао момков, односно девојачки прстен. Губитак прстена дешава се на два наизглед супротстављена места – у кући и у шуми, али та алтернација управо потврђује везе између њих, као и стална (обредна) прекорачења границе између куће и шуме / горе.

(Kurelac 1871: 295, 655°),[16] а трећа лети у село. На тај начин птице својим летом повезују различите људске просторе, места на којима се гаје пшеница и лоза и село само.[17] Оне доносе беричет из ностраности и у ивањској песми: „Tri tičice, tri tičice / morje obletele. / Druga nosi, druga nosi / jagodo od grozda. / De b' jo, Bog daj, de b' jo, Bog daj, / v naše gore dela! / Ona ga je, ona ga je, / v naše gore dela: / naše gore, naše gore / jako obrodile" (Štrekelj 1904–1907: 5043°). Преко мора је други свет, одакле птице доносе плодове, здравље и весеље. Гора је место где оне долећу и супротстављена је прекоморским просторима, маркирана је као овострана, људска, питома (или припитомљена).[18]

Винска гора је и место сазревања девојке: „Drugu hranil v vinski gori, / ona mu je poručila: / 'Pridi, dojdi, mladi junak, / trsje ti je obrodilo: / saki grozdek po holbicu, / saki trsek po vedricu' " (Kuhač 1879: 705°). Атрибуција овде гору не одређује само као виноград, већ и као питомо место где девојка живи, чиме се још више приближава кући. Тиме што момак друге две девојке храни у пољу и граду повезују се обрађени простори и насеље. Када се споје место сазревања лозе и девојке, шири се семантичко поље општег раста, какво постоји и у песмама о момку који сади виноград (јелу, босиљак и ружу) и оставља девојку да га чува (уп. нпр. Геземан 1925: 174°). Снага епитета показује се тиме што се образује надтекстовна веза између различитих песама (између винограда и момковог света) и гради се слика света повезаног општом плодношћу.

Присвајање простора горе постиже се и атрибуцијом, када је гора девојчина: „Z čijega mi dvora pavenke van zliću? / Z Marinoga dvora pavenke van zliću. / Čije mi je polje pšenicom sijano? / Marino je polje pšenicom sijano. / Čija mi je gora s vinom obasjana? / Marina je gora s vinom obasjana. / Pred čijom je hižom trnja do kolena? / Pred Marnom hižom trnja do kolena. / Ki trnje pregazi, on Maru dostane. / Jure ga pregazi i on Maru dostal, / on je Maru dostal i pan mi je postal"

---

[16] Варијантно, плодност винограда доноси Свети Петар. Када палицом удара по крушки, отпадну три крушке – једна падне у винску гору, која роди тако да сваки грозд да ведро вина, сваки грана лозе три-четири ведра (Štrekelj 1904–1907: 5076°).

[17] Коледарским песмама такође се желе добре жеље: „Rodile ti vinske gore, / vinske gore, žitno polje, / vsaka dobra sreča!" (Štrekelj 1904–1907: 4743°).

[18] Варијантно, оностранн простор из ког долећу птице јесте горски: „Tri vtičice goru obletale, / svaka nosi vu kljuni znamenje [...] / Koja nosi od gorice lozu, / opalo nam vu tu črnu goru" (Štrekelj 1904–1907: 5045°). У истој песми супротстављају се различите горе – она која рађа лозом, питома, и она коју тек треба припитомити, у њој посадити лозу.

(Kurelac 1871: 296, 658°). У овој песми долази до својеврсне инверзије – поље и гора су питоми, родни, а кућа је обрасла трњем, тиме дивља. Оваква локативна ситуација мотивише се предсвадбеним контекстом, када је девојка гранично биће – људско, а туђе, па је и њен простор амбивалентан – уређен и неуређен, тиме момку стран, а ипак проходан. Поље и гора потврђују да девојка припада људском свету, јер има моћ култивисања, а кућа обрасла трњем знак је потребе да се граница између свог и туђег савлада да би се стигло до девојке – невесте.

Даљим посвајањем дивље горе, приближавањем кући, она се моделује као врт, што би се могло разумети као поетски дијалог са лексемом *ӣрадина* (Lazarević di Đakomo 2012: 82). Спојем врта и горе спајају се неограђени, нељудски и ограђени, људски свет, чиме се башта–гора истиче као место сусрета видљивог и невидљивог, и отвара се за комуникацију са другим светом (Isto: 107). У оваквој позицији налази се шимширова гора као окућница: „Маро моја, душо моја, / не пролази дворе моје! / По чем ћу ти дворе познат? / Око двора разна гора, / понајвише шимширова" (Кића 1924: 10, XVI).[19] Пошто се гора припитомљава и трансформише у свој, питоми простор, не релативизује се основна локативна опозиција кућа/шума, што се чини када се кућа лоцира у трећу гору (Рајковић 1869: 52°). Гору као повлашћену одређује и атрибуција шимширова, будући да ову биљку у традицијској култури одликују скупоценост и лепота. Митски дворови имају шимширове греде (Чајкановић 1994: 216), тако да момкова кућа није изузетна само по месту где се налази, већ и по материјалу од ког је направљена. То што се шимширова гора око двора моделује као место имплицитне прошевине одговара традицијској вези ове биљке са свадбом – јер се њеним гранчицама ките сватови и свадбени колач, и од ње се прави младин венац (Исто: 216). Будући да је шимшир део људског света, онда је оваква гора социјална и културна граница, односно знак је момковог света (Besky, Padwe 2016: 11, 16).

Управо отвореност горе за контакте са Другим истакнута је када се она моделује цветним кодом: „Smiljkom gora jograjena, /

---

[19] Гора где девојка сади босиљак такође се може посматрати као врт: „Садила Стана босиљак, / у пусту гору зелену, / павун ву га испасја. / Потера Стана павуна, / павун си стаде да бега. / Потрча Стана по њега, / дођоше оба до море, / заплива павун преплива, / заплива Стана, не може" (Кића 1924: 79, XXVI). Ова ситуација нешто је сложенија због семантике границе горе и воде, као и због сложеног значења епитетâ *ӣусӣа* и *зелена*.

jedna vratca jostavlena, / na ka Gjura svatske spravlja. / [...] Naj ti ide moja čerka, / moja čerka, ma Dorica. / Lipu smo ju navučali, / jišće lipše jodpravlali: / ne bodi se jo gledala, / da projdete vi čez goru. / Nije Doro ni maralâ, / je se Dorâ jogledalâ" (Štrekelj 1904–1907: 5453°). Иначе отворена, неограђена гора овде се ограђује смиљем и тиме се трансформише у врт. Међутим, њена двострука природа очувана је тиме што је она и питоми врт смиља и гранични простор који треба да савладају сватови. Потврђује се да се простор отвара у светом времену, током свадбе, с циљем обављања прелаза, промене идентитета и успостављања нових веза.[20]

Осим везом са баштом и виноградом, гора је питома и када се атрибутра као биберова: „Бибер гора уродила, / све бибером и шећером[21]. / Чувало га редом село, / редом село брат и сеја. / Братац сеји говорио: / Чувај, сејо, реда мога / реда мога, ка' и свога. / Ако л' бибер и оберу, / немој, сејо, да т' одведу. / Са сејом ћу бибер стећи, / а без сеје нигдар нећу" (Рајковић 1869: 235°). Она је повлашћени простор који треба чувати. Стражом се штити место где расте вредна зачинска биљка, али је сама стража маркирана. Бојећи се да ће му одвести сестру, брат наговештава њену будућу удају. Сходно томе, може се рећи да је представа изузетне горе у функцији приказа односа између брата и сестре будући да брат, претпостављајући сестру бибер гори, исказује љубав према њој.[22]

---

[20] Гора је повезана са свадбом и када је аналогна ливади на којој пасу коњи који треба да иду далеко: „O Jeleno, vsa gora zelena, / nutri raste trava ditelina. / Žela jo je spremlada devojka / zlatom srpom, belim rukavi. / Nesla jo je svoj 'ga bratca konjcem: / Pijte, jejte, moj'ga bratca konjci, / Jutri bote daleč putovali: / „čez te gore, gore su visoke, / čez te vode, vode su gliboke" (Štrekelj 1904–1907: 5201°). Иако неизречена, формула даљине упућује на то да су путници кроз горе – сватови.

[21] Усмена лирика атрибуира гору и као шећер-гору. Кроз њу пролази момак и у њој девојке избирају шећер (Карацић 1973: 195°).

[22] Веза брата и сестре са гором у значењу врта успоставља се и када девојка одлази у смиљну гору да набере цвеће за венце себи и брату: „Пошла Яна смилна гора, / да собери смилно цветйе, / да направи до два венци, / до два венци, смилни венци, / ем за брат му и за нея". Међутим, тај питоми врт је и непроходан простор у ком се може залутати: „Темна мъгла йе нападна, / тихка роса йе зароси, / сгреши Яна пътишчата, / пътишчата, друмишчата / и отишла при Челник Пейо" (Осинин, Бурин 2006: 662°). Смиљна гора постаје амбивалентан простор, за чију конструкцију једнаку важност имају и цветни атрибут и локус. Смиље је одређује као девојчино место, по коме се она иначе слободно креће. Међутим, значење тешко проходне, дивље и туђе горе одговара позицији девојке као граничног бића, које треба да се одвоји од своје породице и удајом започне нови живот.

У бибер гори долази до еротског сусрета момка и девојке који треба да оберу њен род: „Уродила бибер гора, / Ај роде, роде мој! / Од рода се савијала, / нема гору ко да бере, / веће братац и сестрица, / ваздан браше, не обраше. / Уродила бибер гора, / од рода се савијала, / нема гору ко да бере, / него момче и дјевојче, / са'ат браше, и обраше, / и у снопље повезаше, / у снопљу се изљубише" (Петрановић 1989: 201°). Бибер гора је овде простор сепарације. Обредна ситуација се променила у односу на претходну песму: сестра се одвојила од брата тиме што с њиме не може да обере бибер, и постала момкова јер је с њим обавила задатак – обрала гору. Снопови биља постају место прелаза – девојка више није братова, већ у еротском сусрету постаје момкова. За обе песме гора је култивисани простор где се дефинишу међуљудски односи.[23]

У моделима простора гора заузима различите позиције, одређује координате једног света, даљину, граничну зону, ностраност. Међутим, осим опасних, у усменим лирским песмама постоје и повлашћене горе где расте дрво света, одакле исијава космичка светлост. Док се, с једне стране, гора супротставља кући, с друге са њом алтернира или се кућа у гори налази. Када се кућа ситуира *преко три горе*, истиче се даљина, страност из перспективе онога ко о њој говори / пева, али када гора окружује кућу, онда је она своје, повлашћено место. Као повлашћена, гора се трансформише у притоми простор (виноград, врт) и тиме присваја. Таква вишезначност условљена је односима које људи заузимају према простору, као и односима које међу собом у простору успостављају.

Литература

Арнаудов, Михаил, Христо Вакарелски. *Обредни песни. Българско народно творчество в дванадесет тома*, том 5. Тодор Моллов (ред.). Варна: LiterNet, 2004.

Бован, Владимир. *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама „Цариградског гласника"*. Лепосавић: Дом културе „Свети Сава", 1996.

[23] Описи родних гора могу бити и уводне слике лирских песама. Гора која је обрасла јагодама: „О Јагода, не бери јагода! / Како не би' ја јагода брала, / кад јагоде по свој гори роде, / а ја млада за овцама идем" (Карановић 1999: 68°) место је на ком девојка размишља о неостваривој љубави са богатим момком. Лазаричка песма пак чува само почетак о гори јабука: „Густа гора род родила, / од рода се поломила – / на две вејке две јабуке" (Веселиновић 1890: 69).

Веселиновић, Јован. „Лазарице. Српски народни обичај (у Врању и врањском округу)". *Братство* 4 (1890): 66–94.

Геземан, Геземан. *Ерланґенски рукопис.* Сремски Карловци: Српска краљевска академија, 1925. Доступно на: http://monumentaserbica.branatomic.com/erl/

Давидовић, Стеван Н. *Српске народне пјесме из Босне (женске).* Панчево: Наклада Књижаре Браће Јовановића, 1884.

Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика*. Београд: САНУ – Ауторска издавачка задруга „Досије", 1992.

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

Иванова, Радост. *Епос обред мит*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов", 1995.

Иванова, Радост, Тодор Ив. Живков. *Обредни песни. Българска народна поезия и проза в седем тома*, том 2. Тодор Моллов (ред.). Варна: LiterNet, 2004.

Карановић, Зоја. *Народне пјесме у Матици.* Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.

Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа* I. Београд: САНУ, 1973.

Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме* I. Београд: Просвета, 1975.

Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник (1852).* Београд: Просвета, 1986.

Кића 1924: *Кићине пјесме, збирка српских народних пјесама*, књига прва. Београд: Уредништво Киће, 1924.

Осинин, Димитър, Иван Бурин. *Любовни песни. Българско народно творчество в дванадесет тома*, том 6. Тодор Моллов (ред.). Варна: LiterNet, 2006,

Петрановић, Богољуб. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине* I. Сарајево: Свјетлост, 1989.

Рајковић, Ђорђе. *Српске народне пјесме (женске).* Нови Сад: Штампарија Игњата Фукса, 1869.

Сикимић, Биљана. „Просторне релације у традиционалним загонеткама". *Жива реч. Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*. Мирјана Детелић, Снежана Самарџија (ур.). Београд: Балканолошки институту САНУ, 2011. 591–614.

Стефановић, Мирјана. „Јавор у српској култури". *Биље у традиционалној култури Срба*. Зоја Карановић, Јасмина Јокић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2013. 89–98.

Трубарац Матић, Ђорђина. *У јеленовом колу. Мотив јелена у српској обредној лирици*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2019.

Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама.* Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон, 1994.

Ястребов, И. С. *Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ*. С. Петербург: Типографіа В. С. Балашева, 1886.

Andrić, Nikola. *Hrvatske narodne pjesme*, knj. 7. Zagreb: Matica hrvatska, 1929.

Besky, Sarah, Jonathan Padwe. „Placing Plants in Territory". *Environment and Society: Advances in Research* 7 (2016): 9–28.

Čausidis, Niko. „Mytologization of the Mountain". *Interpretations*, vol. 2. Kata Kulakova (ed.). Skopje: UNESCO – Macedonian Academy of Science and Art, 2008. 261–303.

Foucault, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, 1997. Dostupno na: http://www.vizkult.org/propositions/alineinnature/pdfs/Foucault-OfOtherSpaces1967.pdf

Kuhač, Franjo. *Južno-slovjenske narodne popievke* II. Zagreb: Tiskara i litografija C. Albrechta, 1879.

Kuhač, Franjo. *Južno-slovjenske narodne popievke* III. Zagreb: Tiskara i litografija C. Albrechta, 1880.

Kurelac, Fran. *Jačke ili narodne pěsme prostoga i neprosotga puka hrvatskoga*. Zagreb: Slovi Dragutina Albrechta, 1871.

Lazarević di Đakomi, Persida. „The Garden in the South Slavic Oral Tradition". *Riscritture dell'Eden: Poesia, Poetica e Politica del Giardino*. Andrea Mariani (ed.).Napoli: Liguori editore, 2012. 79–110.

Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Mažuranić, Stjepan. *Hrvatske narodne pjesme čakavske*. Crkvenica: Naklada knjižare Hreljanović, 1907.

Prop, Vladimir. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.

Štrekelj, Karel. *Slovenski narodni pesni* III. Ljubljana: Slovenska Matica, 1904–1907.

Tarkka, Lotte. *Songs of the Border People. Genre, reflexivity, and performance in Karelian oral poetry*. Helsinki: Soumalinen Tiedeakatemia – Folklore Fellows' Communications, 2013.

Tilley, Christopher. *A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments*. Oxford: Providence, 1994.

Tuan, Yi-Fu. *The Perspective of Space and Place: Experience*. London: Edward Arnold, 1977.

Vukmanović, Ana. „Postupci konstrukcije svog prostora u južnoslovenskoj usmenoj lirici". *Etnoantropološki problemi*, sv. 1 (2015): 75–94.

Vukmanović, Ana. „The Tree-Sign in Oral Lyrics: Fragments of a Mythopoetic Picture Of The World". *Гора божурова (биљни свет у традиционалној култури словена)*. Зоја Карановић (ур.). Београд: Удружење фолклориста Србије – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2017. 25–37.

Vukmanović, Ana. „Constructing Alien Space in South Slavic Oral Lyric". *Folklore. Electronic Journal of Folklore* 74 (2018): 51–72. Dostupno na: https://www.folklore.ee/folklore/vol74/vukmanovic.pdf

Ana Vukmanović

PRIVILEGED MOUNTAINS/FORESTS OF ORAL LYRIC POETRY

S u m m a r y

The mountain / forest takes different positions in locative models of oral lyric poetry. It can mark coordinates of a world, distance, liminal zone, the other world. However, besides dangerous mountains/forests, there are privileged ones, where the arbor mundi grows, where the cosmic animal dwells. While the mountain/forest is traditionally contrasted with the house, the privileged mountain/forest in the human world alternates with a house situated in it. When the house lies across three mountains, the meaning of distance and strangeness is emphasized. On the other hand, when the house is in a forest, then the forest is a domestic, privileged space. As privileged, it is transformed into a tame place (vineyard, garden) and thus appropriated. Since people experience mountains/forests in different ways, those spaces have different meanings. Likewise, the meanings of mountain/forest depend on interpersonal relations established in these spaces.

ОД МИТА ДО ФОЛКА

Данијела Поповић Николић*

Филозофски факултет
Универзитет у Нишу

„ЕВО ВАМ НОВАЦА, ПА УКОПАЈТЕ ТОГА ЧОВЕКА”
СРПСКЕ УСМЕНЕ ПРИПОВЕТКЕ О ЗАХВАЛНОМ МРТВАЦУ[1]

Приповетка о захвалном мртвацу (AaTh 505–508) веома је распрострањена у прозном фонду многих народа света. Њену основу представља приповедање о човеку који сахрањује мртваца, а онда у њему добија помоћника и сапутника који помаже при јунаковој женидби и стицању блага. У бројним истраживањима, између осталог, издвајане су њене варијанте, одређивани типови, модификације типова и њихове сложене међусобне везе, регистровани мотиви и сиже у писаним текстовима, анализиране њихове сличности и разлике у оквирима поетичких система којима су припадали. У овом раду аутор посвећује пажњу варијантама из српског прозног фонда, њиховој тематско-мотивској структури, основним одликама главних егзистената приповеданих ситуација и догађаја, компарацији са књижевним изворком и елементима прожимања усмених жанрова: бајке, легендарне приче и предања. Регистроване у најранијим пописима варијаната, оне показују заступљеност појединих интернационалних типова, као и примере њихове модификације у различитим сразмерама, прилагођене простору и оквирима традиције.

Кључне речи: српска усмена приповетка, захвални мртвац, бајка, легендарна прича, предање

---

* danijela.popovic.nikolic@filfak.ni.ac.rs

[1] Рад је настао у оквиру активности на пројекту *Језичка и књижевна прошлост и садашњост на простору југоисточне Србије* (Филозофски факултет Универзитета у Нишу).

1. Проучавања: порекло, варијанте, распрострањеност

Приповетку о захвалном мртвацу која је забележена у великом броју варијаната у оквирима прозних фондова разних народа света, у различитим комбинацијама типова и мотива, пратио је запажен број истраживања којима су се осветљавале бројне недоумице: питање порекла и постанка, првобитних форми, типова и мотива, веза са другим књижевним текстовима, трансформацијама и адаптацијама итд. (библиографију видети у: Болте, Поливка 1918: 434; Рерих 1981: 319–322). Запажен посао истраживачи су обављали већ пописом варијаната усмених и писаних извора (Болте, Поливка 1918; Хол Геру 1908: 7–22; Грум 1899: 3–4), утврђујући њихову бројност и распрострањеност. Поред тога, истраживачи су се бавили питањем порекла и налазили их на оријенталним и европским просторима (Рерих 1981: 319; Хол Геру 1908: 169; Х. Гункел је Персију сматрао простором са кога је прича потекла, податак према: Радуловић 2009: 231). Време њеног постанка углавном су смештали у 2. век пре Христа. Чести су били и осврти на проблем постојања посебне приповетке са мотивом захвалног мртваца: да ли је функционисала самостално или, како је сматрао Проп, она није постојала као засебна („бајке о захвалним мртвацима не постоје"), већ се основни мотив укључивао у различите тематско мотивске склопове усмених приповедних жанрова (у том смислу, Проп је полемисао са Љиљебладом, 2013: 183; видети и Хол Геру 1908: 16). У истраживањима је истицан значај представа о обавези сахрањивања, магичним способностима мртваца и значају доброчинства које се показује према мртвом. Истраживањима заснованим на проучавањима интертекстуалности доминирало је питање повезаности овог типа приповетке са религиозним списом *Књиīа о Тобији*, али се пажња посвећивала и утицајима које је она могла имати на друге текстове, нпр. у Андерсеновом приступу преобликовању фолклорног фонда (Зајпс 2006: 91–95).

2. Истраживачки корпус и одлике прирећивачких приступа

Истраживање српских приповедака засновано је на корпусу објављене грађе, у оквирима посебних збирки, антологија и периодике. Корпус приповедака који је ушао у истраживање бележен је и објављиван у у временском распону од прве половине 19. до друге половине 20. века.[2] Различите фазе у приступу бележењу и објављивању

[2] Истраживање је засновано на објављеној грађи. У рукописном фонду такође се налазе записи приповедака о захвалном мртвацу (Чајкановић 1927:

народне прозе подразумевале су другачији однос према тексту, начину бележења и приређивања, однос према казивачима, приповедном контексту. О поступцима уобичајеним за период друге половине 19. века, стилизацији текста пре свега (Самарџија 2006: 388), сведочи сама грађа, али и углавном штури подаци које остављају записивачи и приређивачи.[3] Неуједначени су и подаци о казивачима, месту и времену бележења (као што је неуједначен и однос приређивача према томе: неки не остављају никакве, неки сасвим сведене информације), али се из напомена различитог типа може видети да се углавном одређују именом и презименом, понекад занимањем, годинама, пореклом, образовањем. Новије записе, као резултат примене другачије методологије, одликује и другачији приступ у бележењу грађе („у перо” и снимањем), као и комплексније сагледавање статуса и улоге казивача (в. нпр. Ђорђевић 1988: 609, 642).

Корпус чине следећи записи:[4]

- *Чудноватa црквa или добротворство наїрадa свaїда їрати* (Атанасије Николић, Илија Вучић Перишић, 1843, Николић 1843), Aa Th 506 + 513, 514 (модификовано)
- *Добра дјела не ïропадају* (Вук Караџић, –, 1853, Караџић 1 1988), Aa Th 506 A[5]
- *Вилина ïора* (Вук Врчевић, –, 1853, Караџић 2 1988), Aa Th 505 + 470*
- *Златна рибица* (Стојан Новаковић, –, 1862, Новаковић 1995),[6] Aa Th 507 C[7] (СУС 507C*)

516). Они за ово истраживање нису консултовани и томе би могла бити посвећена пажња у посебном раду. О распрострањености и динамици приповедног типа сведоче и записи објављивани на просторима других јужнословенских народа (видети пописе варијаната у: Милошевић Ђорђевић 1988: 510; Бошковић Стули 1963: 322; Самарџија: 1995: 214, 218).

[3] Видети нпр. податке о бележењу и приређивању текстова у рукопису који остављају Лука Грђић Бјелокосић (Чајкановић 1927: 468) и Тихомир Р. Ђорђевић 1933: VII–XV.

[4] Попис грађе на којој је вршено истраживање подразумева назив приповетке, а у загради податке о приређивачу, записивачу, години бележења, години издања и скраћеници којом се приповетка обележава у даљем тексту. Угластом заградом обележени су подаци о години бележења или старини збирке из које грађа потиче.

[5] За приповетке из збирке Вука Караџића видети и класификацију у Караџић 2 1988: 605, 593.

[6] О овоме више података у Самарџија 1995: 214.

[7] В. Самарџија 1995: 214.

- *Влатко и мртви* (Ђорђе Којанов Стефановић, –, 1871, Којанов 2017), Aa Th 507 C
- *Сиромашак и његов син* (Кашиковић Н. Т., –, 1886, Кашиковић 1886), Aa Th 507C + Aa Th 910B
- *Ајдуковић* (Петар Ст. Иванчевић, –, 1886, Иванчевић 1886), Aa Th 507 C (модификовано)
- *Веран побратим* (Вид Жуњић, –, [1886], 1927, Чајкановић 2 1927),[8] Aa Th 507 C + Aa Th 508*
- *Добро се добрим враћа* (Кашиковић Н. Т., Петар Петровић Капламација, 1896, Кашиковић 1896), Aa Th 506 B
- *Ко добро чини, не каје се* (Лука Грђић Бјелокосић, Андрија Кулијерчић, [1900], 1927, Чајкановић 1 1927),[9] Aa Th 507 A (модификовано 507 II) + Aa Th 508 модификован мотив Th D833)
- *Царев син и Мирева девојка* (Милош Ивковић, Милан Живковић-Бошковић, Чајкановић 2 1927), Aa Th 506 A
- *Добра дела не пропадају* (Јеремија Живановић, Стојан Ћирић, 1901, Живановић 1995), Aa Th 506 A[10]
- *Мртвац наградио доброчинство* (Т. Р. Ђорђевић, –, Циганске народне приповетке, Београд, [1901–1902] 1933, Ђорђевић 1 1933), Aa Th 507 C (СУС 507= AA, 507 A, B, C, 508**)
- *Младић и његов побратим вампир* (Т. Р. Ђорђевић, –, [1901–1902], 1933, Ђорђевић 2 1933), Aa Th 507 C модификовано (СУС 507= AA, 507 A, B, C, 508**)
- *Три жлтице* (Александар Белић, Мита бунарџија, 1905, Белић 1905), Aa Th 507 C
- *Женско стануло мушко* (Маринко Станојевић, –, 1911, Станојевић 1911) 435–438.
- *Чини добро, не кај се* (Хранислав Прибаковић, Павле Пејкић, [1907], 1908, Прибаковић 1908), Aa Th 507 A
- *Захвалност покојникова* (Сима Тројановић, Петар Оздринац, 1909, Тројановић 1909), Aa Th 507 C + Aa Th 470 II, III (модификовано)
- *Царев син и Мирева девојка* (Милош Ивковић, Милан Живковић-Бошковић, 1927, Чајкановић 3 1927),[11] Aa Th 506 A

---

[8] Информације о записивачу и казивачу преузете су из напомена о рукописним збиркама које су послужиле као основ за избор грађе *Српских народних приповедака* 1927 (Чајкановић 1927: 468).

[9] Idem: 464.

[10] В. Самарџија 1995: 218.

[11] Чајкановић 1927: 474.

- *Добро и у гробу не гине* (Новица Шаулић, –, 1925, Шаулић 1925), Aa Th 507 C + Aa Th 470
- *Добри сиромашак* (Раде Ухлик, Захид Османовић, [1938], 1939, Ухлик 1939), Aa Th 507 C
- *Откупен мр̄т'в човек* (Драгутин М. Ђорђевић, Милан Ранђеловић, [1959], 1988, Ђорђевић 1 1988), Aa Th 507 C[12]
- *Трговац откупио дужноға мр̄тваца* (Драгутин. М. Ђорђевић, Ранђел Коцић Пантин, [1956], 1988, Ђорђевић 2 1988), Aa Th 506 A + Aa Th 1651A

3. Релације усменог и писаног: српске приповетке, *Књига о Тобији* и интертекст

У досадашњим проучавањима често је истицана повезаност приповедака типа захвалног мртваца са књижевним изворима, у првом реду са *Књиго̄м о Тобији*[13] и Симонидовим сном у Цицероновом *De Divinatione*[14] (Рерих 1981: 312–31; Хол Геру је нпр. сматрао да Симонидов сан мотивски подсећа на комбинацију типова захвални мртвац и откупљене жене; 1909: 26–29). Регистроване су њихове сличности и разлике, истицане одређене варијанте, нарочито јерменска (Ширер 1986: 226). Релација ових текстова, као књижевних структура, са другим структурама остварена је на нивоу сегмената сижеа и одређених атрибута актера. Поређење српског корпуса приповедака о захвалном мртвацу са *Књиго̄м о Тобији* и Симонидовим сном показује много више подударности наративних јединица са *КоТ*. Цицеронов запис подударан је са мотивом сахрањивања и захвалности мртваца, као и посредно, модификовано, са мотивом пловидбе у

[12] Типологизацију приповедака из зборника Драгутина М. Ђорђевића видети у Милошевић Ђорђевић 1988: 509–510.

[13] *Књиға о Тобији* припада списима одређеним као деутероканонске књиге *Ста̄роī завета̄* (изостаје из јеврејске *Библије*, налази се у *Септуагӣнти*, преводу *Ста̄роī завета̄* на грчки, и у словенској *Библији*). Има различит статус у хришћанству: католици и православни сматрају је књигом другог, ширег канона, протестанти апокрифом. У даљем тексту користићемо скраћеницу *КоТ*.

[14] Прича о Симониду налази се у 27. поглављу Цицероновог текста *О узвишеном*. У Симонидовом сну појављује се дух мртвог чије је кости Симонид опрао и сахранио и саветује га да плови бродом који ће, како се испоставља, доживети бродолом (Цицерон 2006: 63). О претпостављеним изворима и другим старијим писаним изворима са овим мотивом в. Вардл 2006: 249–250.

српским приповеткама које за тему имају откуп робља и пловидбу морем.

На плану номинације актера, за разлику од бајке у којој, у складу са њеним апстрактним стилом и недостатком потребе да „опипљиво дочара конкретни свет и све његове многобројне димензије" (Лити 1994: 28), најчешће изостају имена и актер се региструје универзалним детерминативима према статусу у породици, друштву, полу, узрасту (отац, мати, маћеха, брат, сестра, девојка, принцеза, слуга, непознати и слично), у *КоТ* сваки актер има лично име (Тобит, Ана, Тобија, Сара, Рафаел, Рагуил, Гаваил).

На нивоу сижеа, подударност се уочава у реализацији мотива сахрањивања мртваца, путовања са сапутником, пружања помоћи приликом женидбе јунака, мотива девојке којој су сви мужеви освануле мртви, савладавања демона, свадбе, поделе дарова, разоткривања помоћника и његовог нестајања.

Мотивација за појављивање и деловање оностраног бића у деутероканонској књизи није повезана са деловањем главног јунака, већ је реч о пренетим заслугама. Инсистирајући на поштовању принципа милосрђа, Тобит, Тобијин отац, кришом сахрањује мртве (чему, као изасланик божји, присуствује Рафаел). Снага представе о потреби сахрањивања огледа се у активности актера, али и у његовом говору. Саветујући Тобију, он у разне поуке о животу укључује и савете који се тичу његовог завршетка: „Кад умрем, сахрани ме, ако умре (Ана), сахрани је" (*КоТ* 4. 2, 4. 4). У бајкама ову функцију обавља младић, у оквиру делокруга јунака, сахрањујући непознате. Тобит саветује сина и поводом избора сапутника, као што се у бајкама често отац јунаков, налазећи се у делокругу пошиљаоца, јавља као онај који саветује сина како да изабере сапутника (в. нпр. Белић 1905; Шаулић 1925; Чајкановић 1 1927; Чајкановић 2 1927). Потврђивање заслуга човека оданог Богу и посвећеног милостињи у *КоТ* реализује се појавом анђела Рафаела у функцији сапутника и помоћника, док је у бајкама реч о захвалном мртвом у антропоморфном или териоморфном (рође, као орао, нека велика птица, мачка) облику. И конкретизације других мотива у складу су са поетичким законитостима жанрова којима припадају поређени текстови: у бајци је задобијање невесте често у функцији тешког задатка или препреке коју треба савладати, док је у *КоТ* Сара изабрана према правилу избора жене из рода својега (*КоТ* 6. 12). Сара, попут невесте у бајкама, има мужеве који прве брачне ноћи освану мртви. Основна функција демонског бића које се у бајкама појављује у различитим облицима, у зависности од варијанте – од змаја љубавника, преко змије која

улази у ложницу, до змије која излази из девојчиних уста – подударна је са основном функцијом Асмодеја.[15] Сукоб актера са змијама из принцезиних уста / змајем љубавником у бајкама завршава се деструкцијом, убијањем змија (у бајци *Ко добро чини, не каје се* овај задатак преусмерен је на лечење ослепеле принцезе; Чајкановић 1 1927: 165). Тај посао обавља мртвац, у складу са једном од особина бајке да обрачун са онима који чине зло углавном улази у домен оностраних бића или споредних актера (Лити 1994: 20). Овај „обрачун” у *КоТ* остварен је ритуалним кађењем (демон бежи од дима на врхове египатске пустиње; *КоТ* 8. 3). Та инхибиција подразумева и Рафаелово учешће („и анђео га свеза”). Мотив поделе стеченог у *КоТ* реализује се на иницијативу Тобита, након свадбе и повратка јунака, као и у бајкама, и такође подразумева поделу на пола, коју Рафаел, попут захвалног мртваца у бајкама не прихвата („Нећу узети од вас ништа”; *КоТ* 12. 11).

Деловање Рафаела готово је потпуно лишено његовог непосредног активирања у пословима које обавља Тобија, у стицању магичних средстава и лекова, сукобљавању са демоном, он је углавном више у улози саветника него делатника.[16] Рибу која се појављује из воде и хоће да прогута Тобију хвата сам јунак, док Рафаел само усмерава његову активност и даје информације о деловању рибљег срца, жучи и њиховој улози у излечењу Тобије и Саре. То важи и за стицање добара (Рафаел само преузима сребро од Гаваила). Занимљиво је да неки делови Рафаелове поуке и обраћања Тобији и члановима његове породице налазе места у обликовању уводних сегмената сижеа појединих бајки, трансформисани у складу са поетиком бајке као жанра (доминантно као преобраћај апстрактног и контемплативног у слику, односно радњу, активност јунака). Његово „боље је мало с правдом него ли много с неправдом” (*КоТ* 12. 5), у неким српским бајкама (Тројановић 1909; Белић 1905; Живановић 1995) конкретизује се на плану стицања благословеног новца који сиромашни јунак троши на сахрањивање мртваца (газда код кога мла-

[15] Основе имена овог демона повезују се са значењем деструктивности, а атрибуиран је и као демон гнева. У старијим протоиранским, авестијским текстовима помиње се као припадник сила зла. Развијен систем демона у зороастризму, у Пахлави записима региструје га као једног од главних злодуха. Било је истраживача који су његово појављивање у јеврејском фолклору тумачили управо утицајем *КоТ* (Hutter 1999: 106–108).

[16] Овакво активирање јунака у делокругу помоћника одликује српску бајку у којој је старац (захвални мртвац) онај који саветује јунака и не укључује се у послове које јунак мора обавити сам (Николић 1843).

дић ради исплаћује зараду тражећи пре тога да се одлучи, да изабере хоће ли мало пара са благословом или много проклетих). Такође, на идејном плану, бајци као жанру уопште, тиме и српским примерима о захвалном мртвацу (нарочито тамо где се милосрђе као емоција манифестује јунаковим жртвовањем те давањем и последњег новца ради отплате дугова и сахрањивања) блиска је и Рафаелова порука: „боље је чинити милостињу него сабирати злато" (12. 8). Рафаило се, као мртвац у бајкама, појављује као непрепознат и, на крају, открива своју праву природу („Ја сам Рафаило, један од седам светих анђела"). Могућим непосреднијим релацијама и утицајем које је грађа *КоТ* могла вршити на народну приповетку може се сматрати подударност синтагматског склопа „не једох и не пих" (*КоТ* 21. 19), која се у варијанти Чајкановић 1 1933: 163 незнатно трансформише и појављује као услов за избор ваљаног сапутника: отац саветује јунаку да тражи сапутника који неће са њим јести, пити ни пушити (мада се ово у поменутом контексту не мора сматрати непосредним упућивањем на оностану природу сапутника, како је експлицитно у *КоТ*, већ маркирањем особина које гарантују слугу који поштује свог господара). Битним елементом поређења библијског текста и народних прича сматрамо и статус анђела / мртваца, који се одређује као онај који лечи. Рафаел је невидљиви сведок Тобитовог милосрђа према несахрањенима и као Божји изасланик, гласник и медијатор (Ahn 2006: 65), потврђујући његову снагу и праведност, лечи Тобита и Сару. Са овом функцијом повезани су значење његовог имена, атрибут (посуда са леком) и патронство, а заштитник је апотекара, између осталог (Mach 1999: 688; Fučić 2006: 131; Jöckle 1997: 386–387). У неким српским приповеткама оваква атрибуција подстакнута је и говором актера (захвални мртвац у завршним секвенцама каже да је девојка излечена). Оностана природа актера (Рафаел, захвални мртвац) обликована је и способностима да се познаје прошлост и будућност (*КоТ* 6. 16). Како су Болте и Поливка приметили поводом Мијатовићевог записа, упућујући на сличну појаву у француским књигама за народ (Болте, Поливка 1918: 501), има примера приповедака у којима приповедачи захвалног мртваца квалификују управо као анђела (Караџић 1, 237).[17]

[17] Потребно је напоменути да се ова приповетка иначе одликује религиозним дискурсом. Региструје се у поступцима карактеризације јунака у коментарима казивача („био је пун страха Божјега"), говору актера („Бог и моја правица донесе ме опет мојим родитељима") итд.

4. Друштвено-историјски и религијски оквири забране сахрањивања

У бројним изворима који су настали као резултат проучавања теме о захвалном мртвацу упућивано је на њену везу са представама о значају погреба и веровањима у магичне моћи мртваца који може узвратити добрим за испуњење обавезе сахрањивања. Истовремено, регистровани су примери у којима је друштво одступало од правила прописаних веровањем и обредом. Древне представе о забрани сахрањивања имају своје потврде у правним обичајима старих народа, почев од Египта, старе Грчке и Рима (Хол Геру 1909: 163–164; Bausinger, Ranke 1977),[18] а бележе их разноврсни етнографски записи у материјалу словенских и других народа.

У својој студији о античкој држави Фистел де Куланж истакао је значај представа о везаности душе умрлог за његово тело и потреби да се тело након смрти покрије земљом како би са телом била смирена и бесмртна душа, „да би се усталила у свом подземном стану” (1956: 8–9). На тим представама темељила се и пракса ускраћивања погреба,[19] а примењивала се када су у питању велики злочинци, као што је, на основу истих представа, строго било забрањено раскопавање гробова (Де Куланж 1956: 10, 45).

---

[18] О египатској пракси остављања очевог тела у залог и забране сахрањивања у Херодотовим записима, као и о траговима оваквих представа у причи о Рампсиниту, у индијској Риг-Веди сведочи Хол Геру (1909: 163). Општије сведочење имамо у следећем наводу: „Das verschuldete Tote nicht begraben werden dürfen ist ein originalen Zug des Märchen vom Dankbare Toten (AaTh 506) und findet seine juristische Analogie in altägypt, altgriech und altröm” (Bausinger, Ranke 1977: 736).

[19] Де Куланж се овим поводом позива на Пиндарове стихове у којима се Фриксова мртва душа јавља у сну Пелији и тражи да његово тело буде пренето из Колхиде у Грчку и сахрањено у домовини. Још јаснији рефлекс оваквих ставова налазимо нпр. у Софокловој *Антиигони*. Тамо су управо забрањена сахрана и ускраћивање погребних почасти Полинику основни покретачи за деловање главне јунакиње: „Да гроб му нико не спреми нит закука” (Софокле, *Антиигона*, чин први). Она се супротставља окрутном Креонтовом поступку, сахрањује брата и тако спречава лутање његове душе. У старој Грчкој се веровало да душа несахрањеног не припада свету умрлих и не прелази реку која дели два света: „The soul of an unburied Greek was unable to make the river crossing and colud only wait outside the gates of the afterworld” (Henson, Mallory 1997: 152). На сличне рефлексе веровања упућују и други извори, нпр. Хомерова *Илијада*, Паусанијев запис о Лисандру и телу Филокла; римски извори показују сродност са грчким, нарочито у Цицероновом тексту и Светонијевом сведочењу о Калигули (Хол Геру 1909: 163–164).

Проблемом изолације јединке, забране сахрањивања и агресивних поступака са телом преминулог бавио се седамдесетих година 20. века и антрополог Луј-Венсан Тома. Говорећи о поступању са телом мртвог, запазио је да се погреба лишавају тзв. адруштвена бића (злочинци и врачеви) или, у неким културама, жртве ружне смрти (изненадна и насилна смрт, смрт на порођају, смрт без остављених потомака): „Ружна смрт, аномичка, извор нечистоће и нереда [...] стиже појединце који су крупно згрешили [...] погађа и друштвено опасне појединце" (Тома 1980: 261–262).[20]

Веома сличне старогрчким погребним манифестацијама и представама јесу и индоевропске, сходно томе и словенске, као једна од грана која је из њих поникла (Иванов 1990: 5; Чајкановић 1994в: 106–107). Јужнословенске и источнословенске представе о погребу, значају који има за душу преминулог такође региструју обавезу сахрањивања. Обред је подразумевао сахрану или спаљивање,[21] као једну од завршних фаза обреда прелаза. Свако његово нарушавање представљало је нарушавање космичког, „тягчайшее нарушение законов мифологического универусма" (Седакова 2004: 32). Етнографска грађа сведочи о различитим поступцима који су, у основи, имали функцију смиривања душе и спречавања њеног повратка међу живе. Душа преминулог у обредима источно и јужнословенских народа одређена је више као она која треба да не повређује живе, али се важним слојем сматра и њена способност да дарује добра. Отуда су се многи елементи погребног обреда осмишљавали са јасним одређењем позиција живог и мртвог, а у вези са тим и подела материјалног и духовног: дома, хране, одеће, животиња и слично[22]

---

[20] Представа о доброј смрти (природној) у култури Запада повезана је и са осећањима бистре свести и припремљености, помирености, љубави и са надом у загробни живот. Паралелно са њом постоји представа о лепој смрти (изненадне, без неизвесности и патње, оне која се дешава у кругу најближих итд.) (Тома 1980: 263–264).

[21] Оба поступка са мртвима, сахрањивање доминантније од спаљивања, одликовала су погребне манифестације индоевропских народа (Hansen, Mallory 1997: 151).

[22] Вербална експресија која илуструје представе о подели светова и маркирању јасне границе између живог и мртвог забележена је и у магијским обредима који су имали за функцију умилостивљење душе мртвог (нпр., она која је пратила припрему и чишћење гроба, заснивала се управо на таквом одвајању и локализацији мртвог и живих: „ја чистим твоју кућу, али ти моју да не чистиш" (Ђорђевић 1984: 238). Душа преминулог, у случају непрекинутих веза са живим, може привући његову душу себи на онај свет. Обред откупљивања од мртвог подразумевао је и ношење белог цвета на гроб покојника, стављање

(Седакова 2004: 43–45). Међутим, својина индоевропских народа је и представа о опасном мртвацу. Могућност да буде благонаклон или опасан проистицала је из представа о изузетној моћи коју мртвац може имати, много већој од оне коју је поседовао док је био жив. Мртвима који могу бити опасни по људе сматрали су се они чији се животни век завршио нагло, насилно, неприродном смрћу, људи чији је статус у заједници био негативан (непоштени, крадљивци и сл.), напокон, „они који нису прописно сахрањени” (Чајкановић 1994: 227).

Ове податке потврђују и белешке о представама које су чиниле темељ погребне обредности у српском народу. Обредно понашање[23] које је подразумевало сахрану или спаљивање сматрало се обавезом која је обезбеђивала и штитила у исти мах и покојника и оне који остају у животу: „Сродници, пак умрлога, сматрају за највећу дужност да тело умрлога сахране, спале или на други уобичајени начин пристојно збрину. Ако се из ма каквих разлога не би тако поступило, покојникова душа је незадовољна и неспокојна. Ко би промашену или пропуштену дужност према телу умрлога испунио, мртвац би га обилато наградио” (Ђорђевић 1984: 235). Онима који су умрли насилном смрћу, утопљеницима, самоубицама, мртворођеној, некрштеној деци погреб није ускраћиван, али нису сахрањивани на гробљима, већ на неком издвојеном месту (Исто: 216–224; Плотникова 2004: 270–271). У свести носилаца традицијске културе и древних представа о човековој позицији у космичком простору, свако огрешење о тело и душу умрлог (ускраћивање погреба, нарушавање сакралности гробног места и слично)[24] подразумевало је одговор у виду кажњавања појединца или заједнице. Ипак, да је таквих актив-

---

цвета поред крста и варијанте вербалне формуле: „Ја теби бели цвет, ти мени бели свет.”

[23] У групу поступака којима се обезбеђивало сигурно путовање у загробни свет, „безбедан пут и прелаз, као и пријазан пријем” (Ван Генеп 2005: 177), у српској традицијској култури убрајају се, поред покривања тела земљом, оплакивање, самртно бдење, паљење свеће, протективне радње попут постављања црвеног вуненог конца преко тела мртвог, покривања свих предмета који имају ефекат огледала, изношења покојника ногама напред, застајања погребне поворке на раскршћима итд. (Зечевић 2008: 381–392, 359).

[24] Према разноврсним сведочанствима, у веровањима балканских народа изразито је присутна свест о раскопавању гробова као чину за којим следи казна заједници у виду изненадне и снажне атмосферске промене: кише, града (Јагић 1948: 195; Филиповић 1949: 209). Драстичну казну било је, по веровањима, могуће избећи надокнадом за узнемиравање земних остатака: бацањем новчића у гроб (Плотникова 2004: 267).

ности било, да су биле инициране од стране представника власти, потврђује и архивска грађа. Према наводима Тихомира Р. Ђорђевића, пракса у Србији показује да су сахране били лишени осуђеници: осуђени на вешање, набијани на колац или распињани на точку. Такву праксу бележили су извори из времена турске владавине у Србији, као и они из прве половине 19. века, када је Србија била самостална кнежевина. Они сведоче о молбама за одобрење укопа, које су упућиване кнезу Милошу, као и о одобрењу које је садржало обавезу да се укоп обави без религиозног обреда (Ђорђевић 1984: 236–237).

5. Типови приповедака и њихове модификације

Сагледавање српског корпуса према параметрима постављеним у индексу AaTh показује доминантно припадање моделу 507 C (СУС 507 = AA, 507 A, B, C) (од укупног броја испитиваних приповедака [22] оваквих има 15). Мање су заступљене приповетке које одговарају типу 506 и варијацијама унутар његових оквира (22/7) – најчешће се појављује 506 A.

Неке приповетке, које у основи припадају типу 507 (његовим варијацијама и модификацијама), уклапају се и са сижеом AaTh 910 A (*Never travel without a Companion or Stay Alert*), познатим и као „мудри савети". У њима се саветодавци укључују на два начина: јунак до њих долази зарађујући новац са благословом (са алалом добија мање, са харамом више; бира мање) и њиме плаћа драгоцене савете (најчешће утростручене) којима избегава несреће и задобија благо (AaTh 910 A); други начин тиче се ситуације у којој функцију саветодавца преузимају родитељи, при чему је број савета редукован на један и тиче се избора сапутника (AaTh 910 H). Варирања модела AaTh 910 H у српским варијантама иду доминантно ка избору сапутника који пролазе проверу верности поделом јабуке (о овоме видети касније): отац саветује сину да има сапутника (слугу, побратима) који ће праведно (ни више ни мање, него једнако) поделити јабуку.

У српском корпусу забележени су и примери укључивања приповедања о посећивању света мртвих AaTh 470 *Friends in Life and Dead* (Th E 481, F 171. 1, F 171. 3, D 2011, C 1166; Симонсуури 1991). Делимичне модификације одликују приповетку *Добро и у гробу не гине* (Шаулић 1925): између бајке о захвалном мртвацу и сижеа о одласку

на онај свет уметнута је епизода са крштењем и убијањем деце која би била лоши људи (AaTh 1012).

У разноврсне примере трансформисања одређених секвенци и мотива који припадају овом сижејном типу убрајају се и укључивање мотива Тобијиних ноћи. У бајци *Мр̄твац наīрадио доброчинс̄тво* мотив боравка у ложници и убијања змија из невестиних уста се мења и јунак, по савету свог побратима, избегава контакт са невестом: „Кад будеш прве вечери са младом, немој никако легати с њом...” (Ђорђевић 1 1933: 9).

Варирања и трансформације запажају се и у приповеткама које припадају типу AaTh 506 (*The Rescued Princess*). У приповеткама о девојци ослобођеној ропства (AaTh 506) у неким примерима запажају се секвенце о продаји соли (AaTh 1651 A), комбиноване са мотивом обећаног детета (ThS 240), какав је случај са приповетком *Трīовац о̄ткупио дужноīа мр̄тваца* (Ђорђевић 2 1988). Има и примера уклапања са мотивом женидбе ђаволовом сестром (Чајкановић 3 1927).

6. Мотиви

Према попису из Арне-Томпсоновог индекса типова приповедака, мотивском основом заједничком типовима *The Greatful dead* 505–508 могу се сматрати следећи мотиви: ускраћивање сахране због неисплаћених дугова Q 271. 1, јунак плаћа дугове и омогућава сахрану E 341. 1, захвални мртвац се појављује као сапутник и договарају се око поделе свега зарађеног на пола M 241, мртвац помаже јунаку да добије принцезу за жену T 66. 1 (Aarne, Thompson 1961: 172–173).

Начин на који се реализује мотив ускраћивања сахране због неисплаћених дугова (Q 271. 1) у српским варијантама подразумева раскопавање гроба и ударање по костима (Којанов 2017; Шаулић 1925; Чајкановић 1 1927), ударање по гробу и дефекација (Ђорђевић 1 1988), лупање покојникове лобање о камен (Иванчевић 1886), ударање мртваца (Чајкановић 1 1927), сушење мртвог у оџаку (Николић 1843), бешење (Ђорђевић 2 1988), сечење, резање мртвог (Прибаковић 1908), одбијање да се сахрани преминули (Ђорђевић 1 1933; Чајкановић 2 1927; Чајкановић 3 1927; Живановић 1995), потенцијално сечење и прављење сапуна (Чајкановић 1 1927). Актери који овако поступају са мртвим објашњавају своје поступке јединим начином да надокнаде трошкове јер мртвац није вратио дугове („никако није-

сам могао наплатити, па да ми се наплатити", Шаулић 1925: 146; Којанов 2017: 101). У основи, њихови поступци представљају агресију и спречавање умрлог да мирне душе путује у ностранo. Са аспекта религиозних представа, јасно је да је реч о преступу и излажењу из прихватљивог и уобичајеног деловања заједнице и појединца. У српским варијантама се углавном појединци одређују као извршиоци овог преступа. Најчешће су неименовани, али су запажене и номинације представника других народа, у традицији маркираних негативном конотацијом – Жидов (Чајкановић 1 1927; Иванчевић 1886; Тројановић 1909). Такође је у овом контексту запажено и активирање ликова који су обележени неким недостатком, као што је физичка ружноћа, „вероватно оријенталног порекла, где означава припадност нижим друштвеним слојевима" (Радуловић 2009: 182), Ћосо (Кашиковић 1886), Ћело (Кашиковић). У неким варијантама региструје се и деловање заједнице „према закону" (Живановић 1995; Ђорђевић 2 1988), група људи иступа као поверилац (Којанов 2017; Чајкановић 2 1927). Слична мотивација одликује и варијанту Караџић 1 1988, у којој јунак откупљује робље – сељане које војници као представници власти бацају у тамницу јер нису платили „цару царевине".

Мотив захвалног мртваца, поред осталог, у једној од приповедака чува трагове везе са мотивом захвалних животиња: у приповеци *Женско стануло мушко* (Станојевић 1911) обешени дају длаку јунакињи која им је учинила добро, појављује се велика птица (Кашиковић 1896), као и у приповеци *Златна рибица*, у којој се као захвална животиња јавља риба (Новаковић 1862), а овоме се може додати и трансформација захвалног мртваца у мачку, у ложници (Ђорђевић 2 1988). У њима се показује склоност бајке да у различито обликованим ликовима обезбеди помоћника јунаку бајке (Самарџија 2011: 132), с једне, као и могућност да ови актери, на различитим нивоима историјског развоја, имају заједничку основу у лику претка (Проп 2013: 188–191).

Мотив поделе добара (М 241) у приповеткама подразумева усмени договор двојице сапутника о заједничком раду и подели добара, што је у појединим примерима српских приповедака истакнуто као услов сарадње. У типовима са ослобађањем принцезе из ропства подела добара која је услов за пружање помоћи јунаку (тајанствени сапутник [старац / орао] спасава га од утапања) подразумева начелно пристајање јунака да помоћнику да нешто своје (доминантно је реч о детету које се у међувремену роди). Принцип праведне поделе у основи је завршних секвенци неколико записа (као и у самом

типу), па се тиме у таквим приповеткама успоставља повезаност делова и целине, мотивисаност поступака актера. У овим секвенцама долази до реализације оваквих договора: сапутници заиста деле новац / коње / друга добра, са фингираним покушајима поделе невесте у сврху њеног излечења, односно ослобађања од демонске природе у облику остатака тела змије. Та подела је резултат позитивног одговора на провере верности јунака. Има примера у којима се мотвација за такав поступак региструје у говору актера: у бајци са мотивом обећаног детета орлушина враћа дете које му је обећано и без поговора дато: „Ето ти детенце, само сам дошеја да видим да ли ће буде обећање” (Ђорђевић 2 1988: 163), или у примерима: „Нећу ти дете, нећу, ја те само кушам да видим ’оћеш ли да одржиш реч” (Живановић 1995: 139), „Кад видје онај човјек да је Ајдуковић рад подијелити све с њиме, он му не хтједе ништа” (Кашиковић 1896: 210–212). У неколиким српским варијантама (в. нпр. Ђорђевић 1 1933; Ђорђевић 2 1933; Чајкановић 1 1927; Иванчевић 1886; Којанов 2017; Ухлик 1939; Кашиковић 1886; Ђорђевић 1 1988) захвални мртвац све зарађено препушта јунаку и одриче се свог дела, са мање или више јасним образложењем да зарађено није потребно мртвоме: „Носи ти све твоме оцу, ја сам мртва душа” (Ђорђевић 1 1988: 159). На овом месту подсећамо да се ови сегменти сижеа српских варијаната могу посматрати и из позиције повезаности са неким елементима погребних манифестација. У обреду је подела подразумевала, осим поменуте поделе светова,[25] и поделу хране и пића (засебно намењивана покојнику, посебно живима, у дому, на трпезама, као и на гробу; ритуална подела свега што се на гробу налази, при чему су живи, пре узимања жита и вина, део садржаја просипали на гроб, а други узимали за себе).[26]

У српским бајкама са мотивом захвалног мртваца могући рефлекси оваквих представа могу се тражити и у мотиву поделе јабуке, пре свега због тога што се јабука сматра биљком која је повезана са светом мртвих, као облик жртве умрлима.[27] У неким варијантама,

[25] Тужбалица је, као вербални код обреда, маркирала покојниково ново пребивалиште као кућу, вечну кућу, нову кућу, црну кућу; магијске формуле изоговаране приликом чишћења гробова такође су садржавале опозитно постављање моја кућа (за живе) : твоја кућа (за мртве). Видети и Седакова 2004: 43–45.

[26] О овоме више у Јовановић 1993: 166.

[27] Представа о дрвету које повезује оностран и овостран простор манифестовала се и употребном плода јабуке у српским погребним обичајима, као и код других словенских народа. Она је стављана у покојников сандук, на

наиме, јунак стиче сапутника проверавајући његову верност тако што од њега тражи да јабуку подели на пола (или да више од половине намени јунаку).[28] „Омиљена" у бајкама (Лити 1994: 31), јабука не само што није златна него нема ни статус магичног предмета. Њоме се, обрнуто од ситуације у којима даривалац и помоћник искушавају јунака, искушава актер у функцији помоћника. У неким од варијаната управо је исправна подела јабуке потврда способности непознатог да сарађује са јунаком и буде његов сапутник. Провера се реализује и поштовањем склоности бајке ка формирању троструких наративних секвенци у којима се у трећој остварује адекватан одговор: трећи кандидат (захвални мртвац) дели јабуку на жељени начин, на пола (или ¾ намењује јунаку, једну себи, у бајци *Три жлтшице*; Белић 1905), показујући верност и праведност (Чајкановић 2 1933; Ђорђевић 1 1988; Ухлик 1939; Белић 1905). Има приповедака у којима су овакве секвенце редуковане и доминантно се реализују са једним актером који се проверава (Којанов 2017; Шаулић 1925).

Мотиви провере јабуком и провере верности јунака у неким приповеткама могу се посматрати и као непосредно повезани на нивоу деловања и карактеризације актера: на почетку и на крају заједничког пута захвалног мртваца и јунака уочавају се тачке провере верности обојице актера. На првој, приликом повратка мртвог у свет живих, јунак проверава њега; у другој, непосредно пре мртвачевог повратка у свет мртвих, он проверава јунака. За разлику од прве ситуације, у којој је предмет на коме се заснива провера онај који је у обредном контексту намењен мрвацу (јабука), у другој се врши подела оног што је намењено јунаку (благо и невеста). Та се припадност још интензивније истиче у врло фреквентним одрицањима захвалног мртваца од дарова уопште, не само од невесте, будући да је њена подела (фингирана) увек у функцији њеног потпуног излечења и ослобођења од демонских сила: „Ето ти и то све

крст на гробу, закопавала се крај узглавља умрлог, дељена је „за душу", ношена уместо крста, сматрала се сапутником покојника на путу ка оном свету итд. (Чајкановић 1994г: 93–94; Белова 2012: 609–610; Агапкина 2012: 613). Уопште, етнографски материјал показује да се плод јабуке користи и у другим обредним манифестацијама које подразумевају неопходност успостављања везе између човека и претка, у српској традицији као жртва бадњаку, положајнику, извору и бунару, огњишту (Чајкановић 1994г: 93).

[28] Овај услов се јавља и у облику избора човека који не једе и не пије, што се може поредити са Рафаеловим коментаром из *Књиге о Тобиту*: „у све дане јављао сам вам се и не једох и не пих, него ви виђење гледасте" (2012: 594).

благо” (Чајкановић 1 1927: 67), „Све што смо заслужили, твоје је” (Ђорђевић 2 1933: 11), „Мени ништа не треба” (Којанов 2017: 104).

У обликовање односа између јунака и захвалног мртваца у неким примерима укључено је и успостављање духовног сродства,[29] побратимства пре свега, док је у једном од записа регистровано и кумство (Шаулић 1925; Чајкановић 2 1927; Тројановић 1909; Иванчевић 1886; Ђорђевић 1 1988; Живановић 1995 – ословљава га са „брате”; Ђорђевић 2 1933). Побратимство се доминантно успоставља обраћањем (актери један другог зову побратимом) или договором, док се у варијанти из Шаулићеве збирке експлицира и ритуал испијања крви: „Побратимили се, један другом из мишице крви се напили” (1925: 147). С једне стране, повезивање захвалног мртваца и јунака бајке у духовно сродство може се посматрати као жанровска карактеристика бајке, у чијим је оквирима породични контекст темељна категорија, без обзира на то да ли је реч о бајкама у којима се, поред постојећих, тежи ка успостављању нових породичних релација (тзв. бајке са свадбом) или је реч о бајкама без свадбе, где се „све дешава у примарној породици” (Радуловић 2008: 233). С друге стране, постојање оваквог мотива може се сагледавати и са позиције феномена који укључују представе о улози чланова породице у погребним манифестацијама, представе о култу мртвих засноване на „врло старинском, заједничком индоевропском схватању да у домаћем култу могу учествовати само најближи крвни сродници – присуство туђинца не би било пријатно душама предака и реметило би њихов мир” (Чајкановић 1994в: 114; Рерих 1981: 312).[30] Откупљени мртвац у бајкама повезује се духовним сродством, постаје побратим главном јунаку[31] и, још значајније, као мртви сродник помаже јунаку да сту-

[29] Када говори о функционисању мотива млађег брата у руском фолклору, Мелетински указује на појаву успостављања блиских веза са оностраним силама и то илуструје управо бајкама о захвалном мртвацу (Мелетински 2005: 119).

[30] Веселин Чајкановић сматрао је веома старом ову одлику погребне манифестације, позивајући се на Де Куланжа и Нилсона. У овом култу, који је у даљој прошлости индоевропских народа имао и израженије ограничење на породицу, сачувана је представа о томе да покојник прима жртву само од чланова своје породице (Чајкановић 1994б2: 432). Упућујући на разлике између *КоТ* и бајке, Рерих у религиозном тексту истиче управо ту фокусираност актера који сахрањује своје, себи блиске: ”So ist alles in ein Volks un Familiengefüge eingebunden” (Рерих 1981: 312).

[31] У овом контексту занимљивим се могу чинити подаци о сличним акцијама (повезивање у духовно сродство са оним који се откупљује) у ритуалном одвајању живог од мртвог код тзв. једноданчића или једномесечића, као и

пи у брак. Осврћући се на теорију Хајно Герца о блискости типа приповедака о захвалном мртвацу са приповеткама о двојици браће, Немања Радуловић помиње мотив побратимства у варијантама које би могле одговарати поменутим поставкама (2008: 98).

7. Ликови: јунак и захвални мртвац

У српским варијантама приповетке о захвалном мртвацу главни јунак је у више примера одређен као трговац или трговачки син. Нешто мање су заступљена друга занимања, а има примера у којима се јунак одређује општије, са акцентом на његово материјално стање – као сиромашан. Доминантно се јавља као једино дете, али се у неким варијантама, у складу са тенденцијом бајковног стила да инсистира на изолованости (Лити 1994: 42), појављује и као најмлађи од тројице синова.

Мотивације за одлазак у свет и напуштање породице потичу од њега самог (сиромаштво и жеља да заради), док у другим, бројнијим примерима, тај импулс креће од чланова породице (у делокругу пошиљаоца најчешће се налази отац). Јунак може имати статус јунака тражиоца Y2, Y3 (Проп 1982: 44–45), попут актера у бајкама Чајкановић 1 1927, Чајкановић 2 1927, Караџић 1 1988, Караџић 2 1988, Којанов 2017. На пут га шаљу родитељи, најчешће отац, са различитим образложењима: да се бави трговином како не би био заповедник (Чајкановић 1 1927), да научи трговати јер је лењ (Кашиковић 1896), да преузме посао од оца који је превише стар (Ђорђевић 1 1988; Ђорђевић 2 1988). Разлози којима је мотивисан одлазак јунака понекад могу имати везе са његовим жељама: одлази у свет јер жели

уопште у ритуалу одвајања живог од мртвог за кога се верује да „мами" у смрт. Овим се обредом жива особа ослобађала, откупљивала од гроба уз употребу вербалне формуле која је у српској традицијској култури служила за успостављање духовног сродства: „Кумим те Богом и Светим Јованом, откупи роба од гроба" (Милошевић 1936: 51), „Да си ми по богу брат, пусти ме" (Караџић 1986: 360). Овај би се чин могао поредити са мотивом склапања побратимства између захвалног мртваца и јунака бајке. Акције су исте: откуп, успостављање духовних веза, прелазак – припадање мртвог / живог свету мртвих / живих. Разлике су, између осталог, у актерима над којима се спроводе, као и у функцијама које имају: откуп мртвог, у функцији његовог потпуног припадања свету мртвих; откуп живог, у функцији његовог одвајања и прекидања веза са оностраним и потпуно припадање свету живих; духовно сродство се успоставља са мртвим, у бајкама, са живим, у ритуалу.

да заради (Ухлик 1939; Тројановић 1909), бежи од женидбе (Белић 1905; Прибаковић 1908). Неколико варијаната заснива мотивацију на анимозитету других чланова породице (маћеха, браћа): трећи брат је сулуд и старија браћа га не воле (Шаулић), брат хоће да се отараси сиромашног брата па га ожени те овај, да би вратио дугове за свадбу, одлази у свет (Кашиковић 1886), браћа терају јунака због лошег улова (Живановић 1995), маћеха тражи да јунака отерају (Ђорђевић 2 1933).

Једном од његових основних акција у моделу AaTh 505–507, као и у његовим изведеним и модификованим варијантама, сматра се отплата дугова преминулог и његово сахрањивање / сахрањивање његове главе (у типовима Aa Th 506 у то се укључује и откуп робља и спасавање принцезе). Сваки од забележених примера подразумева подстицај који је унутрашње природе: јунак се суочава са необичним, агресивним поступањем са мртвацем, у неким варијантама тражи информацију о разлозима за такве поступке, а онда реагује и обезбеђује мртвацу сахрањивање. У складу са поетиком жанра, карактеризација актера углавном не подразумева дубинску перспективу и укључивање емоција, емоција се „преводи у акцију и извлачи у раван спољног догађања” (Лити 1994: 20). Веома ретко се у приповеткама јунакова реакција представља и маркирањем емотивног става, нпр. „везировићу се на то сажали” (Чајкановић 1 1927: 162), „то се овомъ младићу сажали” (Николић 1843: 162). У неким примерима истиче се јунаков однос према томе као према нечему што је неуобичајено („опази што до тада није никад ни чуо ни видио”; Чајкановић 1 1927: 162). Јунак образлаже своју зачуђеност и неслагање: „Куд нас и кад стока цркне, одвуче се некуд на страну јел се закопа куд било, да не смради, а куд вас лежи човек незакопан”; Живановић 1995: 134). Фреквентнији су примери у којима је регистровано само делатно: јунак плаћа и сахрањује. Додатке овоме региструјемо у примерима у којима су приповедачи склони развијању сижеа, уношењима коментара и слично (нпр. јунак који нема довољно пара да отплати мртвог, па моли поверенике да му опросте један део, у приповеци Прибаковић 1908). Однос према онима које спасава у варијантама са мотивом ослобађања робља или спасавања животиње (Живановић 1995; Чајкановић 3 1927) не мења се, као ни поступци приповедача. Оваква активност јунака може се одредити као милосрђе по себи, H 7 (Проп 1982: 50). Захваљујући таквој јунаковој акцији, појављује се захвални мртвац и постаје му сапутник, слуга, помоћник, функција $Z^{6/}9$; Проп 1982: 53). Иако је овде реч о милосрђу које је одлика бајке као жанра, у којој је оно видљиво повезано са „односом према

будућем дариваоцу" (Радуловић 2009: 84), треба имати у виду да се милосрђе у примерима у којима га јунак показује према несахрањеном човеку заснива и на представама о обавези сахрањивања, путу душе на онај свет и протективним акцијама којима се омогућава њен безбедан прелазак у царство мртвих.

Приповедачи на различите начине обликују појављивање захвалног мртваца. Он је одређен уопштено, као неки / један човек (Којанов 2017; Кашиковић 1886), са суптилним упућивањем на његову оностpану природу („дедо", Кашиковић; „старац", Николић 1843, Караџић1) или јасном идентификацијом: „онај мртв'ц" (Ђорђевић 1 1933), „мртви Циганин" (Ђорђевић 1 1933). Запазили смо и пример интервенције приповедача у коментару: „Изађе пред њега прерушен онај човек што га је сахранио" (Ђорђевић 2 1933). У неким примерима се оностpана атрибуција постиже посредно, активирањем опасних места и/или упућивањем на изглед актера: „човек у белим аљинама на раскршћу" (Иванчевић 1886), човек који седи на раскршћу (Чајкановић 2 1927), „голем човек на големем коњу" (Живановић 1995). Има примера у којима се мртвац појављује као животиња која говори, као орао, риба (што такође упућује на његову оностpану природу). Недвосмислена и експлицитна оностpана природа истакнута је управо говором актера: „Ја сам онај мртвац кога си ти исплатио" (Ђорђевић 2 1988), „Ја сам са онога света" (Ђорђевић 1 1988), „Ја сам дух онога коме си ти толико добра учинио" (Којанов 2017). Идентичну функцију има и атрибуција гроба као куће.

На нивоу сижејних елемената какви су време и простор такође је уочена заступљеност маркера који истичу припадност јунака другом свету. Прво његово појављивање у приповеткама доминантно је везано за гроб, гробље (али има и других простора – црква (Прибаковић 1908), варош (Ђорђевић 1 1988); варош, пијаца (Ђорђевић 2 1933). Следеће активирање (појављивање његове душе у антропоморфном или териоморфном облику), приликом поновног сусрета са јунаком, одвија се углавном на локалитетима који се региструју као дивљи, у опозицији са људским: гроб (Ђорђевић 2 1933), на путу (Шаулић 1925; Ђорђевић 1 1988), на раскршћу (Чајкановић 2 1927; Иванчевић 1886), преко планина и воде, „у пустини (где) никакве живе душе човеческе нема" (Николић 1843), на мору (Караџић 1 1988). У неким приповеткама изостаје овакав тип локализације (Ђорђевић 1 1933; Којанов 2017). Наравно, демонски хронотоп углавном изостаје из примера у којима јунак ослобађа робље (Караџић 1 1988: 233), мада и тамо има примера деловања актера на мору. Занимљиво је да у примеру приповетке *Вилина ѓора* (Караџић 2 1988), у којој јунаков

сапутник није мртвац (откупио је његове дугове и спасао га смрти), оностраност управо бива истакнута одласком у демонски простор (вилина гора), духовним везама са демонским бићем (вила је његова посестрима), у даљем току бајке и његовим изгледом (појављује се као човек са крилима). Када захвални мртвац долази по обећане дарове (мотив жртвованог детета), он долази ноћу, око поноћи (Кашиковић 1896), исто време је одређено као место сусрета са јунаком (Николић 1843). Као његов простор, простор његовог дома, куће, одређује се гроб,[32] било да се таква атрибуција среће у говору јунака (нпр. „Ово је моја кућа, ја ћу овде, а вама нека је срећан пут”), било у наративном ткиву (Чајкановић 2 1933).

Захвалног мртваца атрибуира познавање будућности и поседовање тајних знања (свест о демонској природи невесте, могућностима деструкције противника и „излечења” невесте, тражење од јунака да обећа оно што тренутно нема итд.). У приповеткама се његово појављивање након доброчинитељске акције јунака (откупа мртвог / робља, сахране) одвија у прилично растегљивим временским интервалима. Има примера, међутим, у којима приповедачи инсистирају на изненадном појављивању, у тренутку („ал ето ти пред њега”, Којанов 2017; „сретне га”, Ђорђевић 1 1933). Нестајање је веома често налик оном које одликује нестајање демонског бића у демонолошким предањима (Поповић 2016: 36), оног које Бахтин ставља у оквире авантуристичког времена,[33] одређеног прекидом животног, узрочног тока догађаја и укључивањем нељудских сила које имају сву иницијативу. У неколиким приповеткама захвални мртвац / захвална животиња нестаје у тренутку, „нестаде га као да га земља прождрије” (Караџић 2 1988: 216), „то рече па га нестаде” (Кашиковић 1886) (на исти начин у примерима: Чајкановић 1 1927; Ђорђевић 1 1933; Којанов 2017; Прибаковић 1909).

Мада се у српским бајкама нарочито истиче његова улога жртве, сапутника, саветодавца и помоћника захваљујући коме јунак долази до блага и жене, има примера у којима се активност захвалног мртваца усмерена ка ослобађању девојке од демона у њој атрибуира

---

[32] Појава овакве локализације и фокусираност актера на простор гроба, једна је од основних представа индоевропских народа о души и њеном оностраном пребивању: „The soul maintained a strong link with the burial place” (Hansen, Malorry 1997: 151).

[33] За разлику од примера о којима говори Бахтин (1975: 242) у временском интервалу између појављивања и нестајања оностране силе у животу главног актера сижејног типа о захвалном мртвацу долази до кључних промена (свадба, рођење детета).

као лечење (Ухлик 1939: „девојка је излечена"). Рафаелу, божјем изасланику и лекару (који лечи углавном пружајући савете о материјама које гоне злодухе) из *КоТ*, у бајкама је пандан делатни захвални мртвац који девојку лечи, најчешће тако што, суочавајући је са самртним страхом, изгони из ње остатке демонске хипостазе. Његова активност у појединим примерима заснована је на саветовању јунака и објашњавању поступака којима се савладава демонско у невести, јунак само спроводи у дело оно што му је речено (Ђорђевић 1 1933; Ђорђевић 2 1933).

8. Прожимања

Особеност усмених жанрова, који подразумевају порозност и пропустљивост жанровских граница, показује се и на примеру приповетке о захвалном мртвацу. Бајковиту основу у појединим примерима допуњује грађа обликована у складу за законитостима новеле, демонолошког предања и легендарне приче. Нарочито је уочљиво присуство елемената легендарне приче, почев од начина обликовања ликова и неких елемената структуре и сижеа. Елементи другог жанра могу се уклапати у приповедне токове и комбиновати са елементима бајке, али се уочавају и примери постојања у оквиру засебних композиционих целина. То се нарочито односи на присуство сижеа са мотивом посећивања света мртвих (Th F 81. 1. 2. *Journey to land of dead to visit deceased*, модификовано Симонсуури 1991 C 1166). Након авантура и освајања невесте, на позив свог побратима / кума, јунак одлази на онај свет. У овим оквирима региструју се наративне секвенце са мотивом греха и кажњавања грешника, у експлицитним сликама страдања, што је повезано са тенденцијом легендарне приче ка илустрацији последица „човековог непридржавања норме" (Милошевић Ђорђевић 2000: 65).[34] У приповеткама оваквог типа, како је већ запажено, регистровани су и мотиви неосетног пролажења времена (Чајкановић 1927: 517), са последицама контакта са светом мртвих (јунак оседи). У вези са легендарном причом су и провере верности куму, засноване на подлози повезаној са обредима иницијације (Самарџија 2011: 288): јунак допушта жртвовање детета, а кум, поседујући знање о судбинској предодређености, на-

[34] Овај мотив, повезан и са апокрифом о Богородичином ходу по мукама, одликује и друге жанрове у српској усменој књижевности (Милошевић Ђорђевић 1971: 204–213).

грађује верност и у животу оставља дете које ће бити добар човек (Шаулић 1925). У овом контексту, може се говорити и о присуству коментара приповедача, у тексту самом и у насловима приповедака, којима се истиче поука о поштовању, милосрђу и верности. Присуство елемената демонолошког предања уочава се на различитим нивоима (номенклатура актера, присуство делова сижеа, присуство веровања као подлоге). Тако се у неким примерима захвални мртвац одређује као вампир Ђорђевић 1 1933; Ђорђевић 2 1933), у приповедање се укључују сегменти сижеа о вампиру који ради у касапници и једе џигерицу, а у коментару приповедача региструје се веровање као подлога представама о демонском свету: „јер вампири џигерице најрадије једу” (Ђорђевић 1 1933: 8).

У неколиким типовима ових приповедака региструје се тенденција ка повезивању са новелистичким сижеима. Њима се доминантно уводи у приповетке, мотивише добијање благословеног новца (нпр. Кашиковић 1886; Белић 1905), о чему је већ било речи.

9. Закључак

Српска усмена бајка о захвалном мртвацу бележена је од прве половине 19. века, а налази се и у записима новијег времена, друге половине 20. века. Њено бележење и објављивање у ранијим периодима пратиле су појаве стилизације забележеног и бележење по сећању. Упркос томе, приповетке су сачувале наративне елементе који их повезују са интернационалним фондом, али сведоче о њиховој припадности локалном, националном усменом фонду, као и релацијама са прозним фондом других јужнословенских народа. У њима је регистрована доминација приповедног типа *The Serpent Maiden*, нешто мања заступљеност типа *The Rescued Princess*, потпуно одсуство Aa Th 508, као и разноврсне модификације основних мотива и повезивање са другим приповедним типовима. У складу са основном природом усменог „текста” уопште јесу и примери прожимања бајке са другим прозним жанровима и њена веза са традиционалним представама о мртвацу и његовим магијским способностима.

Извори

Белић: Белић, Александар. *Дијалекти источне и јужне Србије. Српски дијалектолошки зборник* 1. Београд, 1905. 665–668.

Ђорђевић, Драгутин М. *Српске народне приповетке из лесковачке области*. Београд, 1988. 156–159, 159–163.

Ђорђевић, Тихомир Р. *Циганске народне приповетке*. Београд, 1933. 8–9, 9–11.

Живановић: *Народне приповетке у Летопису Матице српске*. Снежана Самарџија (прир.). Нови Сад – Београд, 1995. 129–139.

Иванчевић, Петар. С. „Ајдуковић". *Босанска вила* 16 (1886): 252–253.

Караџић, Вук. *Српске народне приповиједке*. Београд, 1988. 232–237, 215–216.

Кашиковић, Никола Т. „Добро се добрим враћа". *Босанска вила* 13 (1896): 210–212.

Кашиковић, Никола Т. „Сиромашак и његов син". *Босанска вила* 14, 15 (1886): 221–223, 236–237.

Којанов: *Народне приповетке и предања*. Снежана Самарџија (прир.). Нови Сад, 2017. 101–104.

Николић, Андра. *Народне србске приповедке* 2. Београд, 1843. 15–42.

Новаковић: *Народне приповетке у Летопису Матице српске*. Снежана Самарџија (прир.). Нови Сад – Београд, 1995. 94–96.

Прибаковић, Хранислав. „Чини добро, не кај се". *Босанска вила* 15, 16, 17 (1908): 239–241, 253–254, 269–271.

Станојевић, Маринко. *Северно-тимочки дијалекат*, *Српски дијалектолошки зборник* 2. Београд, 1911. 360–463, 435–438.

Тројановић, Сима. „Захвалност покојникова". *Босанска вила* 7 (1908): 108–110.

Чајкановић, Веселин. *Српске народне приповетке*. Београд – Земун, 1927. 162–167, 167–171, 175–176.

Шаулић, Новица. *Српске народне приче из збирке народних приповиједака*, књ. 1, св. 2. Београд, 1925. 146–150.

Uhlik, Rade. „Serbo-Bosnian Gypsy Folk Tales". Rade Uhlik (coll.). *Journal of Gipsy Lore Society* 18 (1939): 112–118.

Литература

Агапкина, Татяна А. „Яблоня". *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Н. Н. Толстой (ред.). Москва: Международные отношения, 2012. 611–613.

Бахтин, Михаил М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература, 1975.

Белова, Ольга В. „Яблоко”. *Славнские древности. Этнолингвистический словарь* Н. Н. Толстой (ред.). Москва: Международные отношения, 2012. 608–611.

Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*. А. Лома (прир.). Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Де Куланж, Фистел. *Античка држава*. Београд: Просвета, 1956.

Ђорђевић Тихомир Р. „Неколики самртни обичаји у Јужних Словена”. *Наш народни живот* 4. Београд: Просвета, 1984. 124–246.

Зечевић, Слободан. *Српска етномитологија*. Б. Јовановић, Б. Зечевић (прир.). Београд: Српски књижевни гласник, 2008.

Јовановић, Бојан. *Магија српских обреда*. Нови Сад: Светови, 1993.

Караџић, Вук С. *Српски рјечник: 1852*. Сабрана дела Вука Караџића, књига једанаеста (1). Београд: Просвета, 1986.

КоТ: „Књига о Товиту”. *Свето писмо Старога и Новога Завјета*. Библија, књиге ширег канона (деутероканонске превели и приредили А. Радовић, А. Јевтић). Београд: Свети Архијерејски синод Српске православне цркве, 2012.

Иванов, Вячеслав В. „Реконструкция структуры символики и семантики индоевропейского погребального обряда”. *Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд*. В. В. Иванов, Л. Г. Невска (ред.). Москва: Наука, 1990. 5–11.

Мелетинский, Элеазар М. *Герой волшебной сказки*. Москва: Академия Исследований Культуры, Санкт Петербург: Традиция, 2005.

Милошевић Милорад Ј. „Народне празноверице у копаоничким селима у Ибру”. *Гласник Етнографског музеја* 11 (1936): 46–53.

Милошевић Ђорђевић, Нада. *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 1971.

Милошевић Ђорђевић, Нада. „Напомене и коментари”. *Српске народне приповетке из лесковачке области*. Драгутин М. Ђорђевић (прир.). Београд: САНУ, 1988. 495–556.

Милошевић Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.

Плотникова, Анна А. „Могила”. *Славнские древности. Этнолингвистический словарь*. Н. Н. Толстой (ред.). Москва: Международные отношения, 2004. 266–272.

Проп Владимир. Ј. *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, 1982.

Радуловић, Немања. „Поетика апсурда у бајкама”. *Књижевност и језик* LV/1–2 (2008): 93–101.

Радуловић, Немања. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: ИКУМ, 2009.

Седакова Ольга. А. *Поэтика обряда. Погребальня обрядность восточных и южных славян*. Москва: Индрик, 2004.

Самарџија, Снежана. „Напомене уз приповетке". *Народне приповетке у Летопису Матице српске*. Нови Сад: Матица српска, Београд: ИКУМ, 1995.

Самарџија, Снежана. *Од казивања до збирке народних прича: прилог проучавању историје народне књижевности*. Бања Лука: Књижевна задруга, 2006.

Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.

Симонсуури, Лаури. *Указатель типов и мотивов финских мифологических рассказов*. [Typen und motivverzeichnis der finnischen mytishen sagen, von Lauri Simonsuuri. Helsinki, 1961]. Петрозаводск, 1991.

СУС: *Сравнительный указатель сюжетов: восточнословянская сказка*. Л. Бараг, И. П. Березовски, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков (сост.). Лениград, 1979.

Филиповић, Миленко. „Живот и обичаји народни у Височкој нахији". *Српски етнографски зборник* LXI. Живот и обичаји народни, књига 207. Београд: Српска академија наука, 1949.

Чајкановић, Веселин. „Убијање вампира". *Студије из српске религије и фолклора* 1. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон М. А. М., 1994а. 221–239.

Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора* 2. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон М. А. М., 1994б.

Чајкановић, Веселин. „Тућ погреб". *Студије из српске религије и фолклора* 2. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон М. А. М., 1994в.

Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон М. А. М., 1994г.

Чајкановић, Веселин. *Стара српска религија и митологија*. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон М. А. М., 1994д.

AaTh: Aarne A., S. Thompson. *The types of the folktale: a classification and bibliography*. Helsinki, 1961.

Ahn, G. „Angel". *The Brill Dictionary of Religion*. K. Von Stuckrad (ed.). Leiden – Boston: Brill, 2006. 63–65.

Bausinger, H., K. Ranke. „Archaische Züge im Märchen". *Enzyklopädie des Märchens. Handwörtebuch zur historischen und vergleichenden Erzälforhung* 1. K. Ranke, H. Bausinger, W. Brückner, M. Lüthi, L. Rörich, R. Schenda (ed.). L. Baumann et al. (red.). Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1977. 733–743.

Bolte J., G. Polivka. „Der dankbare Tote und aus der Schlaverei erlöste Königstohter". *Anmerkungen zu den Kinder*. Hausmärchen der bruder Grimm. Drieter band. Leipzig, 1918. 490–517.

Bošković Stulli, Maja. *Narodne pripovijetke*. Zagreb: Matica hrvatska – Zora, 1963.

Cicero on Divinatione: De Divinatione. Translated D. Wardle. New York, 2006.

Fučić, Branko. „Anđeli". *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. A. Badurina (ur.). Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006. 130–133.

Groome, Francis Hindes. *Gypsy Folk Tales*. London, 1899. URL: https://archive.org/stream/gypsyfolktalesoogroogoog/gypsyfolktalesoogroogoog_djvu.txt/2. 1. 2020.

Hall, Gerould G. *The Grateful Dead. The History of a Folk Story*. London, 1908. URL: http://www.gutenberg.org/files/39408/39408-h/39408-h.htm / 5. 1. 2020.

Hansen, L. J., J. P. Mallory. „Death beliefs”. *Encyclopedia of Indo-European culture*. J. P. Mallory, D. Q. Adams (ed.). London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. 151–153.

Hutter, Manfred. „Asmodeus”. *Dictionary of deities and demons in the Bible*. Karel Van der Toorn, Bob Becking, Pieter W. van der Horst (ed.). Leiden – Boston – Köln: Brill, 1999. 106–108.

Jagić, Vatroslav. „Južnoslavenske narodne priče o grabancijašu dijaku i njihovo objašnjenje”. *Izabrani kraći spisi*. M. Kombol (prir.). Zagreb: Matica hrvatska, 1948. 177–206.

Jöckle, C. *Encyclopedia of saints*. London: Parkgate Books, 1997.

Liti, Maks. *Evropska narodna bajka*. Beograd: Orbis, 1994.

Mach, M. „Raphael”. *Dictionary of deities and demons in the Bible*. Karel Van der Toorn, Bob Becking, Pieter W. van der Horst (ed.). Leiden – Boston – Köln: Brill, 1999. 688.

Röhrich, Lutz. „Dankbarer Toter”. *Enyzklopädie des Märchens. Handwörtebuch zur historischen und vergleichenden Erzälforhung*. K. Ranke, H. Bausinger, W. Brückner, M. Lüthi, L. Rörich, R. Schenda (ed.). L. Baumann et al. (red.). Band 3. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1981. 306–322.

Toma, Luj Vensan. *Antropologija smrti* I–II. Beograd: Prosveta, 1980.

Thompson, Stith. *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-box, and local legends*. Bloomington, 1955–1958. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/f.htm/ 22. 1. 2020.

Schürer, Emil. *The History of the Jewish people in the age of Jesus Christ*. Vol III. Part 1. G. Vermes, F. Millar, M. Goodman (ed.). Edinburgh: T & T Clark, 1986.

Wardle, D. „Commentary”. *Cicero on Divinatione: De Divinatione*. New York, 2006. 90–426.

Zipes, J. *Fairy tales and the art of subversion*. New York, 2006.

Danijela Popović Nikolić

„HERE IS THE MONEY, BURY THAT MAN"

Serbian Oral Tales About the Greatful Dead Man

S u m m a r y

The tale of the grateful dead man (Aa Th 505–508) is widely known as a part of the prose fund of many nations of the world. It is based on the story of a person who buries a dead man and subsequently turns him into an ally and a companion, who helps the hero marry and acquire wealth. Numerous studies have identified its variants, determined its types, type modifications and their intricate interrelations, registered its motifs and storylines in written texts, analysed their similarities and differences within the corresponding poetical systems. In this paper, the author focuses on the variants from the Serbian prose fund, their theme-motif structure, essential characteristics of the main protagonists in the storyline, the comparison with the literary source, and the combining elements of oral genres: fairytales, religious tales and demonological legends. Recorded in the earliest registers of variants, they demonstrate the existence of particular international types, as well as the examples of their modifications in different proportions, adapted to the space and the frames of tradition.

Смиљана Ђорђевић Белић*

Институт за књижевност и уметност
Београд

СНОВИ О ПОКОЈНИЦИМА: ИЗМЕЂУ ОПАСНЕ И ПРИЖЕЉКИВАНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

Након сумарног осврта на досадашња проучавања снова као вида комуникације са оностраним, уз посебно усмеравање на снове о покојницима, ауторка на материјалу теренских истраживања, обављаних на различитим пунктовима у Србији и у српским заједницама у Румунији, разматра спектар тема које се у овом типу нарација о сновима реализују. Посебна пажња поклања се тумачењима значења појаве покојника у сну, те емоционалним реакцијама на таква значења (од страха од демонизованог покојника, преко разноврсно семантички и емоционално кодираних слика статуса покојника на „оном свету", до чежње за сном као местом и начином сусрета с преминулим). У закључном делу излагања сагледавају се нивои комуникације (комуникација са оностраним, социјална интеракција, комуникација сневача са самим собом). Вишеструка семантичка (и емоционална) кодираност снова и наратива о сновима везаних за мртве рефлектује амбивалентност традицијске представе о покојнику. Премда симболика „народног сановника" несумњиво образује базични фонд емоционалних односа према елементима сновиђења, у емоционалним заједницама које рефлектују аспекте културе сневања заправо се региструју и вишеструка раслојавања. У том је смеру (уз ослањање на досадашња фолклористичка и психолошка проучавања) дискутовано и питање релације између емоционалног доживљаја сна и његове потенцијалне потоње фолклоризације кроз социјалну интеракцију.

Кључне речи: сан, нарације о сновима, приче о сновима, снови о покојницима, антропологија смрти, емоционалне заједнице, фолклоризација

* smiljana78@yahoo.com

1. Снови о покојницима као комуникација са оностраним

Сообзиром на вишеструко сложену, слојевиту и комплексну природу, феномени снова и сневања предмет су проучавања низа научних дисциплина: од неурологије, психијатрије и психологије, до наука у чијем је фокусу култура у најширем смислу речи (антропологија, етнологија, фолклористика, семиотика, лингвистика). У таквим је оквирима и одређење природе сна различито тумачено, тј. доминантно дисциплинарно условљено. Сумирање и повезивање резултата различито усмерених истраживања у литератури је у више наврата понуђено (в. нпр. Burke 1997: 23–30; Mageo 2003: 3–10; Stewart 2004; Трунов, Воденикова 2012; Рабинович 2013: 9–32; Marić 2014: 84–87), а у покушајима систематизација издвојени су, између осталог, и доминантни модели погледа на природу и функцију сна. У моделу природних наука, развијаном на темељима материјалистичких концепата, у оквирима неуро и психофизиологије, сан се превасходно види као производ когнитивних и физиолошких функција, резултат можданих активности изазваних спољашњим и унутрашњим стимулусима. Психолошки модел (чија су класична основа Фројдова, Јунгова и Адлерова теорија), снове примарно посматра као манифестацију садржаја несвесног или унутрашњег живота уопште, а њихову функцију тумачи различито, у зависности од конкретног теоријског концепта: од рефлексије унутрашњег конфликта и емоционалног одговора на инхибиције (Фројд), до пута ка враћању целовитости сопственог *ја* (Јунг), да поменемо само неке од интерпретација. При томе, не треба сметнути с ума да су управо и Фројд и Јунг снове посматрали и као индивидуално и као универзално искуство (Фројд се посебно усмеравао на универзалност латентних значења симбола, а Јунг, како је добро познато, развијао теорију о архетипском и сновима као манифестацији колективног несвесног; додатно – ваља нагласити да универзалистички приступи у психологији не искључују нужно концепт културне условљености снова, нпр. архетип). Коначно, специфично виђење снова везано је за метафизички или мистичко-религиозни модел. У овом се контексту искуство сањаног доживљава као једнако важно искуству живота на јави, будући да је извор сна свет метафизичког, спиритуалног, трансцендентног. У таквим оквирима за сан се везују и морални концепти заједнице: сан може бити извор позитивних знамења или упозорења, али и вид казне и искушења (оваква систематизација понуђена је у Трунов, Воденикова 2012). Инкорпорирајући у поглед на доминантне моделе посматрања снова (и приступе њи-

ховом проучавању) и искуства укрштања психолошких и антрополошких тумачења, Гери Алан Фајн (Gary Alan Fine) и Лаура Фишер Лејтон (Laura Fischer Leighton) издвајају психолошки модел (уз указивање на постојање универзалних, типичних снова), концепт снова као рефлексије културе, поглед на сан као наратив, те сан (тј. његов садржај) као објекат интерпретације (Fine, Fischer Leighton 1993: 98–99).

Независно од тога посматрамо ли сан као комплексно неурофизиолошко, психолошко и психосоцијално, индивидуално или у већој мери колективним концептима условљено искуство, његову симболичку димензију тешко је оспорити, било да, у психолошком кључу, ту симболику интерпретирамо као вид кодирања несвесног или да снове сагледавамо у светлу антрополошки оријентисаних интерпретација – и као вид пројекција културом кодираних представа. Из ове се потоње перспективе сан показује као феномен који укршта специфична индивидуална искуства, социјални и културни контекст, будући да култура сневања (која се дефинише и као колективна космолошка слика света групе сневача, Milne 2019: 132) представља „a complex interface between individual and belief-system" (Milne 2019: 132). Репродукција типичних мотива, слика, сижеа у појединим типовима прича о сновима показатељ је и њихове ослоњености на „традицију идеја" као сложени ситем надлингвистичких метатекстуалних веза које се формирају на семантичкој и идејној равни, како, ослањајући се на теоријска разматрања о природи фолкора Бориса Н. Путилова (Бори́с Н. Пути́лов) и Кирила Чистова (Кири́лл В. Чисто́в), истиче Јевгениј Сафронов (Евгений В. Сафронов) (Сафонов 2006; 2016: 51).

Свет који постоји с оне стране овоземаљског бивствовања у најширем је смислу речи могуће одредити као онострано, будући да се његове концептуализације разликују у зависности од културних представа конкретних заједница, посебно религијских (с обзиром да се на њиховим основама формирају и представе о души [или душама]). То онострано може бити блиско сфери божанског, али и сфери демонског, те и простору у ком бивствују мртви.[1] Када је о словенским културама реч, интерпретацију места снова у оквири-

[1] Интерпретације статуса снова у различитим културним и религијским системима, од грчко-римске антике, преко култура далеког истока, до културе хришћанства и ислама понуђене су нпр. у Shulman, Stroumsa (eds.) 1999; в. и Bulkeley 2008. Детаљно разматрање генезе представа о вези света сна са светом мртвих, предака, божанског, понуђено је у Рабинович 2013: 32–43.

ма традицијских представа понудио је Никита Толстој (Ники́та И. Толсто́й), који разликује пет основних модела поимања сна: сан као стање које је опозитно свакодневици, сан као обрнута јава, сан као смрт (прелазак у „паралелни живот"), сан као мост између овостраног и оностраног и сан као отварање границе између прошлости и будућности (Толстой 2003: 306; уп. Гура 2012а).

Везу са сфером оностраног могуће је успоставити кроз различите ритуалне праксе, екстатичка искуства, те и посредством визија и снова. Отуда се снови виде и као „зона контакта", „капија" између светова (Рабинович 2013: 34), тј. својеврсни „комуникативни коридор". Стога они представљају и специфичан вид религиозног искуства, а знања у њима стечена и врсту сакралне информације (Разумова 2001: 85; Pócs 2019a: 345).

Поимање реципрочних релација између „будног" живота и онога који се одвија у сну, културом условљено, одређује и одлике приповедања о сновима (енгл. *dream telling*, *dream shearing*). Начелно речено, снови се као релевантна тема социјалне интеракције процењују у друштвима која су религиознија (Burke 1997). Имајући на уму немогућност посматрања заједнице као сасвим хомогене групе, ваља нагласити и индивидуалну условљеност процена везаних за значај и значење снова, особито у савременим оквирима (Pócs 2019a: 346–347). Осим тога, дискурзивне стратегије увођења прича о сновима у разговор не морају нужно бити везане за евентуалне религиозно-мистичне конотације (причање о сновима може имати и примарно забавни карактер, фатичку функцију; Kaivola-Bregenhøj 1993: 216–220; Vann, Alperstein 2000: 113). Регулативне функције културног контекста везују се за типове снова, комуникативно окружење (интимно, приватно, јавно), приповедаче и реципијенте (уз могуће постојање генерацијских и социјалних ограничења), интенције и ефекте које приповедање носи.[2] Као вид социјалне интерак-

[2] Примера ради, у неким је културама причање снова у јавној сфери дозвољено само старијим мушкарцима. Према истраживањима Барбаре Тедлок (Barbara Tedlock), чланови Навахо заједнице плаше се снова о мртвима, а такав се контакт са покојницима као пожељан види само када је реч о појединцима који су носиоци традиционалних медицинских пракси. У једној бразилској заједници жене сопствене снове о мртвима интерпретирају кроз импровизацију текстова блиских тужбалицама, док у истој заједници такве снове мушкарци саопштавају искључиво у јавним приликама, уз конвенцију везивања за елементе мотива из митова. Таква се пракса преноси на млађе, који тек након иницијације у свет одраслих имају могућност јавног говорења о сопственим сновима у оквирима усвојених регула. У Перуу постоје чак и формално уста-

ције, приповедање о сновима је „collective attempt made to maintain an appropriate presentation of self, (in which) the narrator and audience collaborate in creating an acceptable meaning for these ideas" (Fine, Fischer Leighton 1993: 99). Када је реч о традиционалним друштвима, Марej Вакс (Murray Wax) (Wax 2004), осим различитих уобичајених социјалних активности, музике, плеса, ритуала, управо ширење прича о сновима види као један од есенцијалних облика успостављања социјалних интеракција у групи. Приповедање о сновима је, дакле, и вид креирања и потврђивања социокултурних релација (Vann, Alperstein 2000: 113), али и начин перпетуирања кодекса културе сневања.

За разлику од снова који се у низу светских култура везују за појединце са специфичним знањима, способностима и статусом у заједници (на пример, тзв. дивинизацијских снова, од који су неки тешко одвојиви од визија везаних за различитим начинима изазвана екстатичка искуства; в. сумарни поглед на овакав тип снова у Pócs 2019a), или чијим посредством такав специфичан статус у заједници појединац стиче, приче о сновима везаним за покојнике начелно су ослобођене овог вида изразите специјализације.

Истраживања спроведена последњих деценија у неколико европских култура потврђују да (у савременом контексту) покојнике сањају и приче о таквим сновима могу преносити сви чланови заједнице (Разумова 2001; Андрюнина 2012; Kilianova 2010; Hesz 2012; Сафронов 2016), а да је њихово саопштавање примарно везано за свакодневну приватну (најчешће породичну) комуникацију.[3] Када

новљени перформанси саопштавања снова (енгл. *dream declarations*) (Tedlock 1999). Простор у ком поједини типови прича о сновима могу функционисати може бити дефинисан и оквирима официјелне религије. Тако је, примера ради, примећено да у старозаветним текстовима нема снова у којима се појављују мртви, а та је чињеница објашњена везивањем комуникације с мртвима за оквире фолклорне религиозности. Са друге стране, о присуству таквих снова у култури сведочи низ примера из рабинске литературе (Hasan-Rokem 1999).

[3] Приче о сновима (посебно оне у којима покојник живима преноси препоруке, савете и сопствене жеље) могу постати и средство манипулације и значајно се укључити у јавни дискурс заједнице (Hesz 2012). Снови о покојницима у јавну сферу могу прећи и онда када су, на пример, уско везани за питања (ре) конституисања етничких идентитета. Наиме, истраживања спроведена у постсоцијалистичкој Русији у једној карелијској заједници указала су да снови о покојницима и њима посредоване поруке бивају интерпретирани и као важан део локалне етнокултурне традиције и специфичности, те и као позив на повратак тој традицији (Stark et al. 1996).

је о српској култури реч, на свакодневне, приватне оквире причања о сновима указују детаљи етнографских описа:

> По нашим сеоским кућама обично је први разговор, који се после ноћњег спавања ујутро заподене (највише између домаћина и домаћице), казивање и тумачење снова. (Мијатовић 1903: 119; уп. и Мићовић 1952: 263)

О релативној комуникативној „отворености" снова о покојницима сведоче и утисци и налази са теренских истраживања које је ауторка овог прилога последњих година обављала на различитим пунктовима у Србији и у српским заједницама у Румунији.[4] Пошто се снови доживљавају и као интимно искуство, али и као искуство контакта са оностраним, разговор о сновима на терену представља комплексан процес који захтева успостављање адекватних релација између истраживача и саговорника и успостављање односа међусоб-

---

[4] Грађу је ауторка прикупила у оквиру рада на пројекту своје матичне куће, Института за књижевност и уметност, *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*. Део грађе добијен је и у оквиру ангажовања на пројектима: *Истраживање историје и културе Срба у Румунији* (од 2016; Центар за научна истраживања и културу Срба у Румунији при Савезу Срба у Румунији); *Савремена теренска истраживања усмене традиције Зајечара* (2016; Филозофски факултет Универзитета у Нишу, финансијска подршка Министарства за културу и информисање РС); *Срби у Румунији и румунско-југословенске везе у другој половини 20. века* (од 2019; Одељење друштвених наука САНУ и Румунска академија наука); *Теренска истраживања усмене традиције југоисточне Србије* (од 2018; Огранак САНУ у Нишу, Универзитет у Нишу); *(Dis-)entangling traditions on the Central Balkans: Performance and perception (TraCeBa)* (од 2018; Slavonic Seminar, University of Zurich [Switzerland], Institute for linguistic research of Russian Academy of Sciences [Sankt Petersburg, Russia], Faculty of Philology, University of Belgarde and Institute for Balkan Studies [SASA]; пројекат се реализује кроз програм ERA.Net RUS Plus [subprogram FP7/Horizon], српски пројектни тим финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС; ауторка студије ангажована је као спољни сарадник на прикупљању грађе). У прикупљању наратива о сновима подршку и помоћ на терену добила сам и од колега из истраживачких тимова: др Биљане Сикимић, проф. др Данијеле Поповић Николић, др Светлане Ћирковић, др Мирјане Мирић и др Данијеле Петковић, којима овом приликом најтоплије захваљујем. Захвалност дугујем и МА Ани Савић, која ми је уступила део своје личне теренске грађе. Сви снимци разговора који су коришћени у овом прилогу похрањени су у Дигиталном архиву Балканолошког института САНУ (DABI). Име истраживача садржано је у иницијалима који чине део ознаке снимка (SĐ – Смиљана Ђорђевић Белић, MM – Мирјана Мирић, DP – Данијела Петковић). Транскрипте је израдила ауторка прилога. Посебну захвалност дугујем др Биљани Сикимић и проф. др Немањи Радуловићу на критичком читању ове студије, сугестијама и упућивању на додатну релевантну литературу.

ног поверења (опширније о методолошким проблемима у Ђорђевић Белић 2020). Чињеница да у корпусу који ауторка у овом моменту поседује доминирају управо наративи о сновима о мртвима указује на њихов специфичан статус у менталном простору саговорника (од око 120 наратива, 64 је везано за снове о умрлима). Наиме, саговорници су приче о сновима о смрти ближњих неретко и спонтано уводили у разговор, асоцијативно их везујући за нарације о болести и смрти чланова породице (ређе познаника и пријатеља). Истовремено, приче о сновима везаним за покојнике показивале су се као окидач за развијање ширих наратива о конкретном покојнику, али и прилика да саговорници проговоре и о сопственим осећањима: од туге за преминулим, усамљености, до доживљаја сна као начина успостављања смрћу укинуте физичке повезаности.

Разноликост порука посредованих у сновима о покојницима илуструју различите тематске категорије снова регистроване у поменутим скорашњим теренским истраживањима у различитим европским културама.Тако су у минској области (Белорусија) забележени снови у којима мртви посећују живе, у којима покојници траже оно што им на оном свету недостаје, предсказују будуће, кажњавају живе, или се кроз сан посредује слика оног света (Андрюнина 2012). Корпус заснован на истраживању обављеном у једној заједници у Словачкој (Kilianova 2010) потврђује функционисање снова у којима умрли најављује нечију смрт, обзнањује своје жеље и потребе, процењује понашање живих или говори о свом статусу на оном свету. Слични типови снова потврђени су и у мађарској култури: мртви упозоравају на непоштовање елемената погребне обредности, поручују живима да за њима не плачу и не тугују, упозоравају да не треба говорити лоше о мртвима, самоубице објашњавају свој чин вољом „више силе" или деловањем црне магије, мртви саопштавају последњу вољу о сопственој оставштини или обавештавају о свом месту на „оном свету" (Hesz 2012). Фокусирана на проучавање породичног фолклора, Ирина Разумова (Ирина А. Разумова), осим категорија снова које су блиске већ поменутим, нуди и примере снова о покојницима без развијене наративне структуре, који се обликују као фрагментарне слике сусрета мртвих и живих (Разумова 2001: 102), региструје приче о сновима везане за опраштање живих од управо преминулих (Разумова 2001: 104), приче о виђењу покојника пре сахрањивања те у дане везане за давање помена, а управо ће усмеравање на породични фолклор указати и на значај прича о сновима у којима се покојници брину о судбини ближњих (упозоравају на будуће несреће у породици, предвиђају судбинске догађаје

у животу сродника, пружају утеху и савет у кризним ситуацијама; Разумова 2011: 119–121). У класификацији коју је понудио Ј. Сафронов (Сафронов 2016: 112–154) приче о сновима систематизоване су према акцијама које предузима покојник као централни актер: информисање, указивање на кршење табуа и правила (у систему погребне обредности или у понашању живих уопште), предупређивање и предвиђање.[5]

У ове се оквире тематском усмереношћу уклапа и корпус који је ауторка овог прилога формирала током сопствених теренских истраживања. Забележени су снови у којима покојник од живог нешто тражи (најчешће оно што му недостаје на „оном" свету), обзнањује свој прелазак на „онај" свет (или коначно измештање у ту сферу), обелодањује своје присуство у „овом" свету, тј. демонстрира знање о дешавањима у овостраном (укључујући и давање савета, поука, валоризацију понашања живих и сл.). Умрли неретко и показује „онај" свет, или даје вербалне информације о њему, а у овом је кључу могуће тумачити и различита виђења покојника у сну, најчешће фрагментарне структуре (при чему се сан доживљава и конституише као место сусрета светова). Део снова о покојницима припадао би и групи пророчких. Особени статус имају приче о сновима у којима се појављује „специфични покојник" (онај ко је и за живота имао статус другог / другачијег – нпр. приче о сновима о стицању магијског знања или заснивању култног места[6]). Теренска грађа добијена је од (углавном старијих) саговорника са којима је разговарано на различите теме везане за традицијску културу, те се у том смислу читање снова у традицијском кључу показује као релативно очекивано.[7]

---

[5] Сличан тематски спектар везан за снове о покојницима регистрован је и на материјалу класичних етнографских записа у компаративном истраживању Александра Гуре (Александр В. Гура), које укључује грађу везану за словенске традицијске културе (Гура 2012б: 91).

[6] О оваквим причама о сновима на основу анализе теренске грађе в. Ђорђевић Белић 2018 (уз упућивање на ширу литературу); уп. Јовановић 2017: 143–163.

[7] Различитост тематског спектра снова везаних за покојнике потврђују и релативно малобројни етнографски записи. С обзиром на изразиту реткост бележења екстензивних наратива о сновима у српској етнографској грађи, доносим на овом месту неколико таквих примера: „'Сним брата, а он сав ритав' (Шетоње, Срез Млавски), што значи да нешто од одела треба дати умрлом за душу... [...] Сањао мог оца Бранко Марков, па прича: 'Сањам они риљају Циганско Брдо, саде кромпир. – Помоз' Бог, шта ту радите? – Ето, садимо кромпир, одговарају они. – Зар и тамо мора да се ради као и овде? – Штогод смо радили

На овом ће материјалу у наставку бити размотрен спектар односа према сновима о мртвима као комуникацији: од поимања сна као непожељног, до извесне мере и опасног контакта с покојником и оностраним уопште, до чежње за сном као начином да се с умрлим (најчешће блиским сродником) оствари (или потврди) веза у овостраној реалности.

2. Снови о покојницима: између страха и чежње

2. 1. Демонизовани покојник

Доживљај сусрета с покојником у сну као опасне комуникације најизразитији је у наративима који се формирају на рубу приче о сну и демонолошког предања (мемората). Реч је о сновима у којима је покојник демонизован, при чему није увек посве јасно ради ли се о искуству сневања или сневању блиској визији. У наративу који следи лако се препознају функције које се у традицијским представама везују за вампира (гушење уснулог, те (у овом случају хипотетички формулисане) ноћне посете дому, лупање; Ђорђевић 1953: 173–183; Bandić 1980a; Левкиевска 2001: 61–62). У концепт се уклапа и претпоставка о узроку нежељене ноћне посете (потенцијалног вампирења), чији би евентуални разлог био непоштовање кодекса понашања везаних за самртника. Саговорница управо истиче сопствено, у етичком систему традиције исправно понашање – старање и наглашену бригу о самртнику („Ма, реко, па зар ја оволико остави доле и унучиће и децу, и дођо да их чувам овде, реко, и оволико се потруди, Јово, и он да дође, реко, да ме угуши"):

> [1]
>
> Е кад ми је свекар умро, то је било тај сан, значи, ставили смо суботу. Он је умро у, дал је била недеља ил понедељак, у недељу смо, не, у суботу је умро, у недељу смо га сахранили. И кад смо га сахранили, и ноћу горе смо отишли, горе спавамо, пошто су

тамо радимо и овде, одговарају они'... [...] Сањао сам, мој ми се покојник жали: Ето, не могу да једем од ових гладних. – Гладни су они којима није подељено" (Петровић 1939: 36–40; аутор доноси још неколико примера прича о сновима о покојницима који се уклапају у модел *покојник тражи, покојник показује онај свет*, те и у модел пророчког сна са покојником као актером). На пример, препричаног пророчког сна (појава покојника предсказује смрт сневачевог оца) у књизи Радована Казимировића *Чарање, гатање, врачање и прорицање у нашем народу* (из 1940) већ је указао Жарко Требјешанин (2012б: 856).

нам собе за спавање горе, и [*смех*] ја ноћу сањам... Он [муж – С. Ђ. Б.] раније отиде, а ја док средим то, док ово, ја махом, не знам... И ја се успавам, и он [покојни свекар – С. Ђ. Б.] мени долази овако изнад, то брачни кревет, долази одозго, он имао велике оне руке, био крупан човек, и мени овако, ту на груди. Притисну онако, и ја немам ваздуха, и немам, и немам, и не могу да дишем, и само онако: – Јаооо! – Како сам викнула, ја сам пробудила њега [мужа – С. Ђ. Б.]. – Шта је, каже, Лала?! – Ма, реко, па зар ја оволико остави доле и унучиће и децу, и дођо да их чувам овде, реко, и оволико се потруди, Јово, и он да дође, реко, да ме угуши. – Ко, бре, дошо? – Реко: – Деда. – Па како, нема нико. – Он упали стону лампу: – Ма нема, каже, нико. – Сад је био, реко, ту уз мене, сад био и то. – Кроз сан, притисну и готово, ја сам изгубила ваздух. Ал то су снови, значи то сам сањала и то су ти... А овако нисам ништа осетила да лупа, да долази, и од тада ме више није ни стра.

(DONJI DUŠNIK 4 DP, саговорница рођ. 1944; новембар 2016)

У „народном сановнику"[8] српске традицијске културе покојник доминантно функционише као негативан симбол, означавајући губитак, болест, смрт.[9] Успостављање овакве симболике одвија се и кроз активирање табуа везаних за вербалну комуникацију и/или директан сусрет, а неретко се уводи и значење симболике дати / узети (разговор с покојником у сну или давање предмета за покућство, хране и сл. покојнику тумачи се као предзнак смрти; сневање покојника који сневача зове најава је сневачеве скоре болести или смрти; Грђић Бјелокосић 1985: 232; Мићовић 1952: 263; Шкарић 1939: 137[10]). Блиска веровања потврђује и истраживани корпус:

---

[8] Концепт „народног сановника" развијан је у пољској и руској етнолингвистици. Дефинише се као стабилан комплекс семантичких веза које су сачуване и фиксиране у колективном знању, има јасну структуру (X→Y) и прагматику – предвиђање будућности (Толстой 1993; Небжеговска 1994).

[9] Логику таквог фолклорног тумачења Жарко Требјешанин овако објашњава: „Појава покојника, чак и у сну, битно нарушава границу живи – мртви, што представља велику опасност, слути на зло и изазива страх живих" (Требјешанин 2012б: 858).

[10] Подударна веровања у руској култури регистрована су у Толстой 2003: 306; нешто сложенији систем представа понудила су истраживања у каргопољској области: „Покойник – к смерти; болезни обитателя дома (в томе числе животного); к покою, спокойствию (если лица его не видно; если лица видно – к покойнику); помянуть надо; к перемене погоды; к плохой погоде; к сырой погоде; летом – к хорошей погоде, зимой – к снегу" (Якушкина 1999: 30). Везе између снова о покојницима и атмосферских појава уклапају се у демонолош-

[2]
Само знам да ти кажем, кад сањаш мртвога, кој је умрл па дошо у кућу, сањаш дошо ти, сањаш причате си као да није умрел, причаш ту, и кад, каже, он мете, кажу, то сам чула, че умре неки у кућуту...
(GORNJI STRIZEVAC 1 SĐ; саговорница рођ. 1930; јун 2019)

[3]
А запазила сам, кад сањујем да дадем на мртваца, обавезно нећи умре. На, на мојега башту дадо тањир сас ориз, и туј комшија ни умре, из Дучевци горе... И исто, што Светислав кад беше умрьл [реферира на комшију – С.Ђ. Б.] и тад кво бео сањувала, некоме од њи дадо [тј. неком умрлом из породице човека који ће умрети – С. Ђ. Б.], и он умре... Има, нећи пут се сан и обистини... (KAMBELEVAC 4 SĐ; саговорница рођ. 1947; јун 2019)

[4]
А једном сам сањала свекра и свекрву. И они, ја сам тад стварно сам се уплашила била. Као праве место за мене, ја да легнем. А ја реко: – А, не могу ја да лежим на, на, на земљу, не могу. – А он че каже, свекар: – Ма, има место, ми смо... – Ако знаш рогожа, што се плело напред ручно, рогоже се, на патос се лежало, не имало како сад згода – Има, наместили смо! – Тој, тој ми остало и тој никако да заборавим, праве место и ја да легнем. Кад сам се пробудила, реко: – Леле, да ли че ме воде, и ја да умрем! – Ал да сам отишла боље, пре сина, него ли што сам остала сама да се патим...
(GORNJI STRIZEVAC 3 SĐ; саговорница рођ. 1930; јун 2019)

Додатно, на негативну, или макар узнемиравајућу природу појаве покојника у сну указује и упућивање на профилактичке радње везане за снове (нпр. бацање жита преко рамена; KAMBELEVAC 2 SĐ),[11] тј. ритуалне праксе које неки од саговорника предузимају након сусрета с мртвим у сну (нпр. давање за душу покојника, одлазак на гробље, паљење свеће и сл.).[12] Комплекс веровања рефлектује и

ки систем представа, а веровање о везаности појаве покојника у сну за временске прилике потврђено је и у истраживањима које је обавила ауторка прилога (сањати покојника – киша; STARA DEONICA 1 SĐ); уп. и Гура 2012б.

[11] Исте профилактичке радње потврђене су и у недавном теренском истраживању Белице (Станковић 2020: 162); о профилактичким радњама везаним за снове о покојницима у словенском контексту в. Гура 2012б; 2018: 87–88.

[12] Ваља поменути и да је једно од забележених веровања везаних за снове о покојницима везано управо за ритуалну праксу – „Ако се усни познат покој-

увођење профилактичких формула у оквире прича, нпр. „Па шта ћу да ти причам, то свашта сањам, све сањам. Далеко било, мртваци, што реко неки...” (KAONIK 1 SĐ; саговорница рођ. 1952; јануар 2019).

2. 2. Поглед ка другој страни: статус покојника на оном свету

Представа о месту умрлог у оностраном инкорпорира, између осталог, и традицијске концепте „добре” и „лоше” смрти. „Лоша” смрт обележавана је и одступањем од уобичајених норми у погребним обичајима (сахрањивање изван гробља, изостанак опела и сл.), а рефлектује се и кроз веровања везана за „нечисте покојнике” трансформисане у демонска бића (Зечевић 1982: 18–19; Bandić 1980b: 133–135; Толстая 2012). Систематичном анализом, која спаја ниво етимологије и семантике традиционалних пракси и веровања, Марија Вучковић утврђује да се концепт „лоше” смрти везивао за смрт од болести (нарочито заразних), смрт насталу утапањем, смрзавањем, ударом грома, а као лоша виђена је и смрт у туђини. Осим тога, представа о „лошој” смрти везана је и за смрт деце, посебно некрштене, те и смрт нерођеног детета (побачај). Као лоше виђено је и умирање убиством, смакнућем, погубљењем, самоубиством (Вучковић 2014).[13]

Приче о сновима везаним за покојнике чија се смрт може видети као проблематична могу бити различито емоционално обојене. Доносећи сазнања о регулама које владају у оностраном, снови се могу доживети као пут ка разрешењу статуса умрлог у том другом виду егзистенције. Говорећи о покојном брату који је живот окончао самоубиством (али је сахрањен уз поштовање свих регула), саговорница саопштава и сан у ком је простор оностраног изразито позитивно емоционално обојен, при чему се у његовој концептуализацији лако препознају топоси везани за лиминалну сферу, те и

ник, значи да он тражи да му се упали свећа” (Филиповић 1949: 191).

[13] М. Вучковић примећује и наслојавање различитих културних образаца, паганских и хришћанских, нпр. у маркирању смрти деце пре крштења, или у негативном маркирању самоубиства (Вучковић 2014: 531). У савременим концептуализацијама смрти ауторка запажа изостанак индивидуалне контроле и немогућност права на избор као доминантну одредницу „лоше” смрти (Исто); о трансформацијама у поимању и доживљају смрти у дијахронијској перспективи из антрополошког угла опширно је писано у Toma 1980 (усмеравање на савременост у Toma 1989); уп. Павићевић 2011: 21–22; о концептуализацијама смрти из перспективе танатополитике в. Kuljić 2014.

јасна стратификација. Додатно, покојник и експлицитно саопштава правила везана за пут душе условљен превременом смрћу:

[5]

Ја сам сањала да сам видела мојега брата млого лепо, млого лепо сам га видела. То је ливада, па дрвеће оно високо, високо, високо, ладовина, као неки национални парк, е тако је лепо, кад сам ја мојега брата то. И ја га питујем како је лепо, кажем: – Па, си видо мајку? – Ма јок, каже, њу нисам видо. Она је там, каже, преко ту воду, то кад дође време. – И ја сам то после сватила да кад дође време то ће кад му дође време да умре, значи он не може да бидне с њу. То су и причали људи, кад неки изврши самоубиство, не мож да буде сас други његови, то су причали. И ја, ето, сањам њега, каже: – Кад дође време. – Ја реко мора де, докле ли ће да чека, кад му је време њему, можда још не, он стареј две године од мене, четерес девето годиште ми тај брат... Кад се убио. Можда му још није ни време да умре.

(RIBARE 1 SĐ; Миланка, рођ. 1951; фебруар 2019)

Насупрот оваквој слици, покојникова порука може донети и додатну потврду континуираности функционисања паралелизма између „лоше смрти" и постморталне егзистенције. У конкретном случају реч је о мучној смрти младог човека у болници, далеко од ближњих, након дужег боловања од малигне болести (премда би се мотив глади донекеле могао тумачити и у контексту представа о глади и жеђи душа покојника):[14]

[6]

А још једном сам га сањала [сина – С. Ђ. Б.], као на сьн, и сви смо на окупу, сва моја деца. И као забављали смо се, причали, све, и ајде че да легамо. А он каже: – Ма ја, каже, не мог да легам, ја сам, мамо, гладан. – А ја му одговори, реко: – Ау, Славе! – Он се Славољуб зове, али ја Славе га зовем. – Ја па увек си имам спремено, ал сад немам ништа, ал има, реко, леб и сир... Па вечерај. – И пробудим се. Тим речима. Па кад сам са снајку разговарала и причам ју шта сам сањала, а она ми каже: – Кево, истина је гладан. Он не могал да једе јер је имал на плућа лошотињу, па не могал ни да једе. – И, и то сам сања-

[14] О реконцептуализацији смрти у савременим оквирима који, између осталог, подразумевају и умирање у болници, изван круга ближњих (што, између осталог, доноси и изостанак традиционалних понашања везаних за умирућег и умрлог) в. Павићевић 2011: 19–21; уп. Toma 1989: 21–36.

ла, тако било. Па кад год се сетим, мен ми жао, кажем, јадан, јадан, отишо је гладан...

(GORNJI STRIZEVAC 3 SĐ; Стеванка, рођ. 1930; јун 2019)

Будући да је опозиција између „добре" и „лоше" смрти културна универзалија, антрополог Метју Енгилки (Matthew Engelke), сагледавајући проблем у интеркултуралним оквирима, истиче да концепт „добре смрти" подразумева и успостављање комеморативних пракси, укључујући и место покојника у сећањима оних који за њим остају (Engelke 2019: 32–34). Чини се да се управо и посредством снова о покојницима конкретна смрт, која има и конотације „лоше смрти", до извесне мере аксиолошки релативизује не само кроз семантичку, *већ и кроз емоционалну димензију у наратив трансформисаної сневачкої искуства*.

О статусу покојника на „оном" свету говори и низ изразито фреквентних прича о сновима у којима покојници исказују извесни недостатак (посебно везан за обућу, храну, воду). Такође емоционално различито конотирани, ови снови у основи за сневача могу бити и компромитујући, будући да се недостатак о ком покојник обавештава може тумачити као кршење елемената погребне обредности или правила у вези са односом према самртнику. Из овог разлога ауторка овог прилога се на терену повремено суочавала и са проблемима везаним за одбијање разговора о оваквим сновима (у једној је ситуацији разговор чак био и готово прекинут након што је саговорницу обавестила да је од других саговорника сазнала за њен сан о мужу који јој је затражио обућу, која је недостајала као део обавезне опреме умрлог). У том смислу, будући да као наративи циркулишу у ужој или широј заједници, овакве приче о сновима могу се интерпретирати и као социорегулативно средство, инкорпорирајући, посредно, и део представа везаних за концепт греха. Илустративан пример нуди следећи екстензивни наратив, у ком саговорница туђем искуству, интерпретираном управо кроз концепт греха према самртнику, супротставља сопствено, које укључује адекватно старање о умирућем родитељу. Адекватност се потврђује визијом захвалне преминуле мајке:

[7]

И: А јеси сањала кад сестру?

С: Сестру... Нисам. Ни мајку ни сестру. Ја сам мајку издржавала, и гледала, и саранила. И није ми дошла на сан никако. Ни сестра, ни мајка. Ал ја углавном стално палим свеће, кад гођ

отиднем, ја палим, доле. Доле запалим, за сестру наменим, за мајку, за зета... Оцу мојем, тако...

[...]

И: Ал оће да дође тако људима на сан њихов ко је умро?

С: Па оће, ко си нешто грешан, на пример. Има неки, овде умрли. И сад он није, није гледан за живота. [...] И он, то баш његова жена ми причала, ту живе [...] И кад су отишли на гробље, а он [умрли] дошо преко ноћи, нису ишли у цркву, каже: – Дођи ћу ја да ви узмем, каже, оно што је моје. Дођи ћу ја да ви узмем, каже, тамо има на соври шта ти душа жели, то ко је носио те делио, знаш, на пример, тамо има, каже, све што на тај тањир, пуна совра, а ком није нико, каже, ко ја, нема ништа. – Овај нема ништа тамо. Каже: – Ја сам гладан тамо, каже, нема ништа. А они [други покојници – С. Ђ. Б.], каже, иму пуну совру, каже, не знам шта иму, каже, да потревим, ово што се носи... – А кад је моја мајка тела да умре, ту је била једна комшинка, ту је био исто кревет. И она, дођу лекари, доведем ја лекаре, у десет сати да је прегледу из Зубиног Потока, и он није тео да ми каже, даво, даво, и она изгубила знаке све, није мого да је да некцију у руку. Изгубила знаке, изгубила знаке. [...] И он [доктор] реко моје комшинке, реко: – До три сата ујутру она ће да умре. [...] И она [мајка – С. Ђ. Б.] ти то све викала: – Немојте ништа да ми делите кад ја умрем само, каже, сараните ме. – Кад је било пре тога два дана, долазила ми ова сестра из Београда стално, није могла, радила на посо, али долазила би да је види, знаш, да обиђе. Она [мајка – С. Ђ. Б.] каже: – Е, немојте. – И тамо се окренула уз зид, и тачно у оно време што реко доктур, у три сата, била субота, и окрену се зиду, и држи се овако. А то наше гробље све ограђено, жица. И она овако чини, пипа жицу овако. Ја велим: – Мајко, шта је то? – Е, да видиш овамо који народ, која лепота, каже, пуне совре, не зна се шта има. Да ми ви делите, каже, мене. Ја сам рекла, ал да ми делите, каже, овај, ту годишњицу, четерес дана, пола године, година... [опис мајчине смрти] Е, кад је било, ја сам све, помагала ми и она нешто сестра отуд, у Београду. И дали смо годину. Прошло послем једно недељу дана, десет дана, она била дошла сирота, умрла ми сестра та. И као овде ми причамо. И сад ки јај ти причамо, и она [умрла мајка – С. Ђ. Б.] као дође, лепо обучена исто ки што је, и онако улази у кућу, на врата. [...] Шта радите. – Велим: – Ништа. – Добро, ви имате пара доста за спомен. Ви имате пара доста чим си ми, каже, дала спомен. – И од тад више није.

(ZUPČE 1 SĐ; Катарина, рођ. 1937; децембар 2005)

2. 3. Чежња за сном као чежња за сусретом

Насупрот веровању да изостанак појаве покојника у сну означава његову смиреност у оностраном, обезбеђену адекватним понашањем живих, функционишу наративи у којима се контакт с покојником прижељкује. Немогућност остварења те везе онај ко за њом жуди види и као врсту сопствене кривице, недовољности, недостојности (у традицијским представама ова би ситуација могла бити означен и конструкцијом *некоме се нешто не да*). Говорећи, изразито емотивно о смрти сина, саговорница на готово драматичан начин доживљава и чињеницу да га не сања, те сведочи и о магијским радњама које у том циљу предузима:

[8]

С: Не могу никако да га видим [умрлог сина – С. Ђ. Б.]. Увече кад да легам, ја се крстим, па кажем: – Славе, Славе, дођи ми на сьн да те видим ел сам тужна и жална. Никако не могу. Сањујем супруга, сањујем свекра и свекрву, како је, какав је то начин, ја не могу се начудим, а овој што ме душа боли за њега не могу.

(GORNJI STRIZEVAC 3 SĐ; Стеванка, рођ. 1930; јун 2019)

[9]

И: А ел има нешто да се сања?

С: Има, ја сањам. Сањам сваку ноч, то је сви по селу мртваци ја сањам. Ја велим да ли ћу да умрем... [...] Ете, сад сестра ми умрал, ја не могу сањам. Ете, нема још пола година. Исто сна ми умре на брата...

(ŠLJIVOVIK 3 MM; Каменка, рођ. 1927; јун 2019)

Доживљен у неким интерпретацијама и као једино место могућег сусрета мртвих и живих, свет сна може се показати као простор у ком је комуникација ипак до извесне мере ограничена (нпр. табуима вербалног контакта):

[10]

Па снивам неки пут, њега снивам [покојног мужа – С. Ђ. Б.], па све тако да радимо, д-идемо на радњу, само никад нисам говорила с њиме, нисам говорила с њиме. Сам га снивала тако да смо негде у неку планину, и ја ко пођем ка њему, и кад се сретнемо, се не станемо, ја пут гледам за њиме, отишао, само

нисам причала никад с њиме... Каже, не смеду да причаду с нама... Бог ће знати... Каже, ми ондак се видимо с њима само у сан, овако не мож да се види...

(LANGOVET 6 SĐ; Анђелка, рођ. 1946; јун 2019)

Такав ограничени контакт може се доживети и као недовољан, сневачу из неког разлога ускраћен. У наредном примеру о таквој врсти ускраћености потпуног контакта с умрлом ћерком сведочи саговорница у тренутку разговора стара 86 година, која већ низ година живи сасвим сама. Отуда се разговор о сновима о покојницима за њу показује и као до извесне мере узнемиравајући, провоцирајући широки наратив о самоћи, болести, усамљености и чежњи за смрћу – у коју би је, могуће, и покојници из сна дозвали:

[11]

С: На сьн? Па, сањујем, сањујем. Сањујем. Сањујем си и черку и човека си сањујем. И дојду, и на двор, ал нете да улазе. Само ме окну. На сьн. Ја по неки пут то зовем, у сьн, а некад не. Е, да даде бог да ме окну, да си отидем и ја...

[...]

И: Ел ти било некад да ти се нешто на сьн предскаже?

С: Већином мртви ми се предсказују. Што ја све си мисим од гробје. И од тој ми се предсказује. И видим. Не видим у сьн, она куде видим. Тека ми у сьн, не знам... А ћерка ми дојде, па никад не, не орати с мене. Ћути и, и [ушка] ме да си ја улезнем у собу... На сьн. А човек, он си ме ока: – Ајде, бабо! – Он тека ме ока. Па вати ти осомдесту годину, и умрел. Није лежал, три је дана и отиде. Не се мучил, а ја не знам како ћу ја да пројдем... [у наставку саговорница дуго говори о старости и усамљености]

(KAMBELEVAC 1 SĐ; Роса, рођ. 1933; јун 2019)

2. 4. Сан и смрћу ненарушени континуитет

Како је напред поменуто, једна се тематска група прича о сновима везује за покојниково обзнањивање сопственог присуства у животу оних које је смрћу у овоземаљској реалности оставио. У таквим сновима покојници показују своје знање о догађајима у животу живих

(свадбама, рођењима и сл.), дају различите типове савета и помоћи (најчешће члановима породице).

О доживљају смрћу ненарушене везе између мртвих и живих на специфичан начин сведочи наратив о сновима саговорнице која велики део године проводи на привременом раду у Аустрији. Интензиван доживљај усамљености до извесне је мере надокнађен управо осећајем сигурности који доноси идеја о присуству покојних сродника који се у сновима појављују:

[12]

С: Јако ретко. Више га сањам [мужа – С. Ђ. Б.] кад сам тамо [у Аустрији – С. Ђ. Б.]. И мој брат, тај брат ми је тако умро на брзину. И онда, верујте, све мртве тамо сањам. Не знам зашто. Тамо се насневам, и не легнем рано да кажеш и дањом ја никако не спавам, мало имам проблеме са саном. И ондак више волим да спавам ноћу него да дремам дању. И онда све и скупим, и свекра и свекрву, ко да су сви живи, ко да су сви, има ту раде, и како сам пре радила, и тако. Не знам зашто. Ко да ме чувају и они тамо, не знам. Јел ја кад год кренем, ја обавезно идем на гробље.

(RUDNA 3 SĐ; Меланија, рођ. 1950; мај 2018)

Следећи екстензивни наратив доноси само део прича о сновима и другим видовима контаката са покојном мајком које је саговорница са ауторком овог прилога поделила у ширем друштву заједничких колега и пријатеља. Реч је најпре о догађајима који су се одвијали убрзо након мајчине смрти. Саговорничино предавање болу прекинуто је управо интервенцијом преминуле мајке, која доноси и важан преокрет у ћеркином животу (упознавање будућег мужа). Прича о сну, касније уведена у нарацију, ново је сведочанство мајчиног старања о ћерки (преминула мајка потврђује адекватност избора потенцијалног супружника):

[13]

Моја мајка је отишла, отишла с том тугом, с том тугом да ме оставља саму. Четрдесет година, сама ђевојка, што би рекли. И она је стално то помињала и отишла је с том тугом. Морам да вам испричам, ово је сведочанство, причам због себе. [...] Каже мени тата... Ближи се јуни месец, каже мени тата: – Иди негде, не могу више да те гледам. – И:– Где да идем? – Иди на одмор негде. Иди, не могу више да те гледам. Иди негде! – Једна другарица не може, друга другарица не може, трећа другарица не може, јел да идем сама!? – Каже: – Иди сама! Склони

се, каже, више из Лешка, иди негде. – И ја, пази, на љуту рану љута трава. Има људи који гледају да заобиђу бол, а ја не, ја по сред бола, па како ми буде. – Идем, рекох, у Мељине. – Ту смо имали одмаралиште, мамино предузеће. Ту смо летовали. Па ћу да седнем на клупу где сам седела с њом, па ћу да шетам тамо где смо заједно шетале... Све, што би рекли, горе од гореr. Уместо да побегнем од бола... Одем ја... Небитно је. Да вас не давим... Моја другарица у Баошићима. Каже: – Сврати, Валентина, код мене. – Рекох: – Не могу да свратим јер ја не могу никога... не могу да слушам људе… Само да се завучем негде поред мора. Само да ожалим мајку. Да се слатко исплачем, да ме нико не види. Два дана ја код ње. Рекох: – Слушај, мораш да ме пустиш, ја више не могу. – Где ћеш сад? – Идем, рекох, у Херцег Нови, наћи ћу неки смештај. – И ја одем. Људи моји! Шаље она мени поруку. Каже: – Ајде да се нађемо на Белависти. – То је горе код оног... уза степенице кад се пењете, црква Светог архангела Михајла. – Ајде, каже, да се нађемо на Белависти. Доћи ћу с мојим другом Драганом да попијемо кафу. – Рекох: – Ајде, ја за вас имам само петнест минута. Никаква сам, не могу да причам, не могу да вас слушам. – Ајде, каже, долази одмах! – Пази, црква Светог архангела Михајла, слава моје маме. Ми смо у школи учили да нема бога, а мој деда Зарија, мамин отац, слави Светог Аранђела. Ми дођемо на славу и он нама прича о богу, прича све што треба један деда да каже... Осам сати. Осам сати, долази моја Јованка са тим Драганом и каже: – Валентина, ајде мало да сачекамо, доћи ће ми један другар из детињства. – Добро. Осам и пет, она дрчна Личанка, ми Косовци нисмо такви. – Осам и пет. Каже, не пада ми на памет да га чекам. Ајде, каже, идемо. – А ја њој кажем... Пазите, ја која бежим од људи, рекох: – Јованка, чекај, доћи ће. – Осам и петанес, неће она ни да чује. – Ма, ајде, каже, Валентина, не пада ми на памет. – Осам и петнаест, ја њој: – Чекај, доћи ће, чекај, доћи ће... – До пола девет. У пола девет, река људи... Колко је људи увече на мору... река људи. И ја кажем Јованки... она ми само рекла неки другар Жељко, ја њој кажем: – Јованка, ено ти га Жељко. – Значи, река људи, ја видим човека. И она ме погледа, и каже: – Откуд знаш!? – Ја сам само слегла раменима. То је мој садашњи муж. И мене више нико не може да убеди, она је отишла с том... моја мајка... оно што ми није могла одоздо... мајке увек оно... па како ће, па шта ће, па јел само књига... оно што није могла, она урадила одозго! [...] Тад сам била у великој дилеми, у великој дилеми да ли је тај мој изабраник, оно право или није, па је то трајало једно три године, испитивање... јесте, није, јесте, није. И ја нисам сигурна да ли је то то. [...] И ја при-

чам са том мојом будућом кумом [у сну – С. Ђ. Б.]. У ходнику смо. Мрак је. Ја сам у соби, а она у ходнику. Моја мајка, која је умрла, значи, са том мојом будућом кумом. И она каже: – А шта, Јованка, чујем, неки Жељко? – Јованка њој шапуће. Каже: – Јесте, тетка Нато. – Па, ајде, завршите то како треба. – И она на крају ми после била кума. Венчали смо се у Ђаковици где нема више Срба. А то је посебна једна прича... дуга прича... да вас не давим. Тада сам успоставила то *нешто* преко ње.

(LEŠAK/BEOGRAD 1 SĐ; Валентина, рођ. 1963; фебруар 2020)

Прича о мајци која се о ћеркиној судбини на различите начине стара и након смрти говори о интензивној емоционалној везаности смрћу неукинутом и ненарушеном. О дубокој вери у реципрочност те релације сведоче коментари саговорнице којима је наратив проткан: „И мене више нико не може да убеди, она је отишла с том... моја мајка... оно што ми није могла одоздо... мајке увек оно... па како ће, па шта ће, па јел само књига... оно што није могла, она урадила одозго! Тада сам успоставила то нешто преко ње."

3. Завршна разматрања: емоције и снови о мртвима као приче о живима

Различитост посредованих порука у сновима о покојницима праћена је и слојевитим нивоима комуникације о којима се у вези са оваквим сновима може говорити. Будући да је централна информација везана за поруку коју преноси покојник, те и директно или посредно обликовану представу „оног" света, снови о покојницима доминантно се могу интерпретирати као комуникација са оностраним. Са друге стране, имајући на уму да „dreams are private mental experiences [...] while dream reports are public social performances" (Tedlock 1991: 161), приче о сновима подразумевају социјалну интеракцију и одређено социјално значење. Тај је аспект снова наглашен и у концептуализацији Г. А. Фајна и Л. Фишер Лејтон: „1) dreams are not willed by the individual self; 2) dreams reflect social reality; 3) dreams are public rhetoric; and 4) dreams are collectively interpretable" (Fine, Fisher Lelghton 1993: 95). Отуда Ј. Сафронов сан (тј. и наративе о сновима) одређује као „контактни" жанр, наглашавајући да се контакт остварује на више нивоа: „В заключение подчеркнем, что сон – 'контактерский' жанр, коммуникативный по своей сущности: вглядывание миров (нашего и 'иного') друг в друга есть реализация

потребности 'угадать' своего партнера по коммуникации" (Сафронов 2004: 234). Коначно, сан представља и комуникацију са самим собом (Hasan-Rokem 1999: 214).

Вишеструка семантичка (и емоционална) кодираност снова везаних за мртве рефлектује и базично амбивалентну представу о покојнику. У овај сложен систем укључују се, како је већ поменуто, и концепти „добре" и „лоше" смрти, те низ веровања која обележавају целовиту погребну обредност (Ђорђевић 2002: 331–443; Зечевић 1982; Bandić 1980b; Bandić 1983; Kovačević, Sinani (ur.) 2013a; 2013b; Толстая 2012). Елементи погребног ритуалног комплекса представљају сложен систем који прати етапе одвајања покојника од овоземаљског бивствовања и прелазак у другачију сферу егзистенције, обележавајући фазе „посмртног умирња" (Bandić 1983). Но, ритуалне праксе нису тек начин да се покојник на адекватан начин измести у свет мртвих, већ и део механизма (ре)дефинисања статуса покојника у свету живих, представљајући „реорганизацију статусно-комуникативног система" у целини (Разумова 2001: 106). Отуда као антипод покојниковој демонизованој појави функционише и представа о покојнику (и уопште претку) заштитнику породице и колектива. Сумарно сагледавајући типове комуникације са мртвима у различитим европским културама, те указујући на укрштање официјелне хришћанске и фолклорне религиозности, Ева Поч (Éva Pócs) истиче:

> Contemporary beliefs held by Christian believers simultaneously accommodate Christian and lay, non-Christian notions of the soul and the other world, as well as of the spiritual and bodily aspects of life after death. More closely: the body continues to live on alongside the soul; the death of the body and the soul are not a one-time event but a step-by step process of transition from physical reality into a spiritual existence. All of these are varied forms of communication with the dead, substantiated by accounts about the „returning" dead who come to assist or who take care of their family [...] Almost as numerous are data of the „evil dead" [...] of souls who never made it to the other world but instead linger in a state of limbo, or even demons who assault their own family. (Pócs 2019б: xiii; уп. Pócs 2019c)

Највећи број у овој студији дискутованих сижеа прича о сновима суштински се уклапа у традицијски културни образац (тзв. *culture pattern dreams*), при чему је могуће регистровати и подударност са сижеима регистрованим у различитим културама (у том би смислу ови снови припадали и, психолошким језиком речено, типичним сновима – *typical dreams*). Ипак, чини се да најшире тра-

дицијске матрице, премда несумњиво битно усмеравају тумачење семантике снова, нису увек и довољне за сагледавање свих аспеката односа сневача према садржају сновиђења. Из фолклористичке перспективе важност емоција (како оних у сну доживљених, тако и оних везаних за доживљај сна након буђења) за тумачење конкретног сна истакао је, критички дискутујући концепт „народног сановника", Михаил Лурје (Михаил А. Лурье) (Лурье 2002: 35–36), а особиту је пажњу овом проблему посветила Ана Лазарева (Анна А. Лазарева), показујући на низу примера да емоционални оквири, чак и када емоције нису експлицитно исказане, битно утичу на акцентовање одређених елемената сижеа (Лазарева 2018: 185). Премда се у конкретним примерима наведеним у овој студији емоције у текст приче о сну на различите начине експлицитно уписују, емоционални однос према садржају сновиђења открива и наратив као целина.

Имамо ли на уму чињеницу да културни садржаји нису само извор слика и представа, већ и емоција које такве слике и представе производе, увођење концепта емоционалних заједница у антрополошка проучавања, па и у проучавања снова, чини се потенцијално плодотворним. Поменути концепт формулисала је историчарка Барбара Розенвајн (Barbara H. Rosenwein), предлажући интегрисање истраживања историје емоција у друге историјске субдисциплинарне оквире (социјалну, политичку, интелектуалну историју).[15] Наглашавајући да емоционалне заједнице могу бити велике (попут националних или етничких) и мале, па и замишљене, ова их теоретичарка дефинише на следећи начин:

> Emocionalne zajednice se u velikoj mjeri podudaraju sa socijalnim zajednicama-obiteljima, susjedstvima, sindikatima, akademskim institucijama, samostanima, tvornicama, odredima, kneževskim dvorovima. Međutim, njihov istraživač mora gledati preko njihovih vanjskih karakteristika kako bi otkrio sisteme osjećanja, utvrdio što te zajednice (i pojedinci unutar njih) definiraju i procjenjuju kao vrijedno ili opasno po njih, jer na temelju tih procjena ljudi izražavaju emocije; emocije koje cijene, devaloriziraju ili ignoriraju; prirodu afektivnih veza među poznanicima; i module emocionalne ekspresije koju očekuju, potiču, toleriraju i osuđuju. (Rosenwein 2015: 444)

Симболика „народног сановника" несумњиво образује базични фонд емоционалних односа према елементима сновиђења (у

[15] Могућност примене концепта у фолклористици дискутована је у Rudan 2018.

конкретном случају – сновима о мртвима), али се у емоционалним заједницама које рефлектују аспекте културе сневања заправо региструју и вишеструка раслојавања. Наиме, приметна је тенденција да се негативна конотираност снова о умрлима (који се доживљавају као претња за онога ко сања или њему блиске) начелно везује за анонимизиране покојнике или покојнике са којима је за живота или непосредно пред смрт однос нарушен (или се о таквој нарушености макар може размишљати). Комуникација са „својим" покојником у сну доминантније је позитивно обојена, у неким случајевима бивајући и посве топла и интимна.[16] У разумевању семантике снова важну улогу може имати и породична традиција тумачења (па и индивидуални систем симбола у који појединац верује, како је показано у Разумова 2001: 97; уп. Сафронов 2004: 223). Коначно, када је реч о сновима о покојницима, у процесу формирања односа према сну важну улогу има и индивидуални однос остварен с покојником за живота, постојеће родбинске везе, те несумњиво и индивидуална реакција на конкретну смрт као лични губитак.[17]

---

[16] Сличне закључке износи и И. Разумова (2001: 117), примећујући да се „свој" покојник сасвим ретко доживљава као „нечист". До извесне мере је блиске резултате донело, примера ради, и истраживање снова о покојницима у арапској култури (Tuzin 1975). Наиме, у овој је култури појава покојника у сну изразито негативно конотирана, виђена као нарочито опасан сусрет са духовима, те се након оваквих снова (који се неретко и јавно саопштавају како би сневач себе ослободио потенцијалног приписивања кривице за прогоне којима је у сну изложен) предузима низ магијских пракси. Ипак, и у овој култури влада извесни степен раслојавања у третирању поменутог типа снова. Иако се и сусрет са „својим" покојником (чланом породице, рођаком) види као атак на сневача, такав се опасан контакт објашњава сентименталном жељом покојника да онога ко му је за живота био близак поведе са собом у простор смрти, што аутор студије тумачи као вид рационализације (Tuzin 1975: 568). На специфичност тумачења појаве „свог" покојника у сну указује и напред поменуто веровање које је забележио М. Филиповић.

[17] Сложеност релација између индивидуалног и колективног у сновима у литератури је у више наврата опширно дискутована. Таква се преплитања појављују већ од формирања сневачког искуства, па све до његовог наративног обликовања које подразумева и процес сећања на сан. Самеравајући сопствене истраживачке налазе са резултатима низа претходних психолошких и антрополошких разматрања, Кејти Гласкин (Katie Glaskin) констатује: „Drawing on cognitive psychology and neurophysiology, I argue that much of the creativity that emerges from dreams is contingent on memory. Memory is both biological and cultural, so culture is implicated in how dreams are imaginatively shaped, remembered, reported, and experienced" (Glaskin 2011: 44). У вези са реципроцношћу релација и импулса између личног доживљаја и културом кодираних представа, те о утицају ових фактора на обликовање сећања на доживљај, у

Ако је доживљај и валоризација сна од стране сневача идентификован у фолклористици као један од примарних услова његове потоње фолклоризације кроз социјалну интеракцију (Сафронов 2006; Сафронов 2016: 41–46) (а за тај је доживљај, како је овим радом покушано да се покаже, важан и емоционални аспект), у даљој ће циркулацији приче о сну и емоционални пријем реципијената бити једнако релевантан. Са друге стране, емоционални слој снова у психолошким је истраживањима истакнут и као особито значајан у процесу памћења (Stephen 2003; студија нуди и широк преглед литературе о проблему). За напред изнесену хипотезу о везаности емоција и процеса фолклоризације од нарочитог је значаја истраживање које су спровели психолози Антониета Курчи (Antonietta Curci) и Бернар Риме (Bernard Rimé). Указујући на чињеницу да у психологији није било истраживања везаних за корелацију између емоционалног одговора на сан и каснијег дељења искуства сневаног кроз социјалну интеракцију, спровели су емпиријско експериментално истраживање везано за поменути проблем. Повезујући добијене резултате са низом проучавања социјалног комуницирања свакодневних емоција, ови истраживачи утврдили су да интензитет емоције доживљене у вези са сном директно утиче на његово касније увођење у комуникацију са другима (независно од тога ради ли се о позитивним или негативним емоцијама): „The emotional impact of an experience is the sole consistent predictor of its social sharing" (Curci, Rimé 2008: 165). У том се смислу још једном показује плодотворност дисциплинарних дијалога у проучавањима сложених феномена сна и сневања.

Премда је комуникативни контекст омеђен околностима фолклористичког интервјуа специфичан и до извесне мере ограничавајући, приче о сновима у овим оквирима добијене директно или посредно сведоче и о низу функција оваквих нарација. Оне су, најпре, начин перпетуирања представа о оностраном и узусима (традицијске) културе сневања. Као вид чувања успомене на преминулог у индивидуалном и(ли) породичном сећању (у извесним случајевима и у сећању у оквирима шире заједнице), приче о сновима о покојницима су и начин конструисања идеје о бесмртности будући да „сваки процес меморисања на то претендује" (Павићевић 2011: 52–53). Како показује Сафронов (Сафронов 2016: 224–235), приче о сновима о покојницима неретко прате ритуале везане за погребну

фолклористици се особито развијала дискусија и у вези са предањем, нарочито меморатом.

обредност, указујући на укрштање ритуално-магијских и комеморативних функција оваквих нарација. Чежња за сусретом с покојником у сну, те даље генерисање наратива о преминулом кроз поменуте наративне макроблокове, сведочанство је функционисања оваквих нарација и као врсте индивидуалног емоционалног уточишта. Издвојене функције још једном указују на сложеност представе о покојнику и амбивалентност реалација између мртвих и живих: „If the dead are powerful, they are also vulnerable and rely on the care of the living" (Engelke 2019: 35). Отуда не чуди да снови о мртвима заправо говоре много и о живима:

> The death of someone close to us is not a condition but an event, and it is not simply an end to their life but a marked occurrence in ours. It happens and it parts the stream of life, leaving a before and an after, opening a tear in established social and psychological relations that will be more or less well repaired. Eventually the death of another becomes part of memory, of a narrative. Stories are told about the event – how it happened, what I saw, and how it affected us. The psychological process of mourning coincides with social adjustment, detachment, and abstraction; eventually we look back at the death – and at the deceased – from some distance. (Lambek 2018: 87)

Указујући на неку врсту трансцендирања индивидуалне смрти у антрополошким истраживањима, којој подлогу види и у специфичностима погребне обредности (устаљеност ритуалних пракси, формулативност у регулацији емоционалних реакција), Мајкл Ламбик (Michael Lambek) поставља питање о границама сазнања везаног за поимање сасвим одређене смрти, сасвим одређене особе, које су таквим оквирима омеђене (Lambek 2018: 88–89). Без претензије да понуди коначне одговоре на поменута питања, студија пред читаоцем настала је и као покушај да се, макар у извесној мери, конкретна смрт врати онима којима и припада – покојницима и онима који за њима жале.[18]

[18] Отуда је ауторка прилога до извесне мере одступила од сопственог (и у научној етици доминирајућег) принципа анонимизирања саговорника. Имена су наведена уз приче о сновима које су позитивно конотиране и за које је процењено да за саговорника не могу бити компромитујуће.

Литература

Андрюнина, Мария. „Визионерский опыт в отношениях между живыми и умершими". *Живая старина* 1/73 (2012): 36–39.

Вучковић, Марија. „Концепт 'лоше смрти' ". *Etnoantropološki problemi* 9/2 (2014): 513–537.

Грђић Бјелокосић, Лука. *Из народа и о народу*. Београд: Просвета, 1985.

Гура, Александр В. „Сон". *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. Т. 5. Н. Н. Толстой (ред.). Москва: „Международные отношения", 2012а. 119–125.

Гура, Александр В. „Сновидение". *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. Т. 5. Н. Н. Толстой (ред.). Москва: „Международные отношения", 2012а. 90–91.

Гура, Александр В. „Регламентация поведения человека в связи со сновидениями". *Образ человека в языке и культуре*. С. М. Толстая (ур.). Москва: Издательство „Индрик", 2018. 79–93.

Ђорђевић Белић, Смиљана. „Приче о сновима и сакрална топографија Тимока". *Савремена српска фолклористика V. Фолклорно наслеђе Срба са Косова и Метохије у словенском контексту*. В. Питулић, Б. Сувајџић, Б. Златковић (ур.). Београд: Удружење фолклориста Србије, Призрен: Богословија „Светог Кирила и Методија", Нови Сад: Матица српска, 2018. 251–282.

Ђорђевић Белић, Смиљана. „Приче о сновима: проблеми, могућности и перспективе проучавања". *Научни састанак слависта у Вукове дане* 48/2 (2019): 101–110.

Ђорђевић Белић, Смиљана. „Идејни комплекс 'веровати у снове' у светлу 'реторике истинитости': прилог проучавању жанра на примеру прича о сновима о мртвима". *Савремена српска фолклористика VIII. Словенски фолклор и књижевна фантастика*. Д. Ајдачић, Б. Сувајџић (ур.). Београд: Удружење фолклориста Србије – Комисија за фолклористику Међународног комитета слависта – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић" – Центар за културу „Вук Караџић", 2020. 27–53.

Ђорђевић, Тихомир. *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*. Београд: САНУ, 1953.

Ђорђевић, Тихомир. *Животни круг. Рођење, свадба и смрт у веровањима и обичајима нашег народа*. Ниш: Просвета, 2002.

Зечевић, Слободан. *Култ мртвих код Срба*. Београд: „Вук Караџић" – Етнографски музеј, 1982.

Якушкина, Екатерина И. „Народный сонник из Каргополья". *Живая старина* 2 (1999): 29–30.

Јовановић, Бојан. *Онирички код. Увод у антропологију снова*. Београд: HERAedu, 2017.

Лазарева, Анна А. *Символика сновидений в народной культуре: фольклорные модели и личные нарративы*. Диссертация. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2018.

Левкиевска, Е. Е. „Вампир". *Словенска митолоīија. Енциклоīедијски речник*. С. Толстој, Љ. Раденковић (ур.). Београд: Zepter Book World, 2001. 61–62.

Лурье, Михаил А. „Вещие сны и их толкование". *Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты*. О. Б. Христофорова (сост.). Москва: РГГУ, 2002. 26–43.

Мијатовић, Станоје. „Снови (по народном веровању и тумачењу) из Левча и Темнича". *Караџић* 4/2 (1903): 119–121.

Мићовић, Љубо. „Живот и обичаји Поповаца". *Срīски етноīрафски зборник* 65 (1952): 1–444.

Небжеговска, Станислава. „Сонник как жанр польского фольклора". *Славяноведение* 5 (1994): 67–74.

Павићевић, Александра. *Време (без) смрти. Представе о смрти у Србији 19–21. века*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2011.

Петровић, Александар. „Грађа за изучавање наше народне религије". *Гласник Етноīрафскоī музеја* 14 (1939): 31–42.

Разумова, Ирина А. *Потаенное знание современной русской семьи: Быт. Фольклор. История*, Москва: Индрик, 2001.

Сафронов, Евгений В. „'Вещее' сновидение и 'сбывшееся' событие: механизмы соотнесения". *Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору*. Т. Г. Леонова (ред.). Омск: ОмГПУ, 2004. 220–224.

Сафронов, Евгений В. „Рассказы о сновидениях: критерии фольклорности/нефольклорности". *Культура & общество*. 2006. http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Safronov.pdf.

Сафронов, Евгений В. *Сновидения в традиционной культуре*. Москва: Лабиринт, 2016.

Станковић, Ана. *Нарāтолошки и имаīолошки асīекти īредања*. Докторска дисертација. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020.

Толстая, Светлана М. „Смерть". *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. Т. 5. Н. Н. Толстой (ред.). Москва: „Международные отношения", 2012. 58–71.

Толстой, Никита И. „Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа". *Сон – семиотическое окно: сновидение и событие, сновидение и искусство, сновидение и текст*. Д. Ю. Молок (ред.). Москва: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1993. 80–93.

Требјешанин, Жарко. „Симболика снова. Неке српско-руске фолклорне паралеле". *Заједничко у словенском фолклору*. Љ. Раденковић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012а. 349–367.

Требјешанин, Жарко. „Приче о сновима које наговештавају смрт и умирање". *Етноантроīолошки īроблеми* 3 (2012б): 853–868.

Трунов, Дмитрий Г., Мария А. Воденикова. „Представления о сновидениях: основные модели". *Вестник Пермского университета* 1/9 (2012): 59–69.

Филиповић, Миленко. *Живоī и обичаји народни у Височкој нахији*. Београд: САНУ, 1949.

Шкарић, Милош. *Живот и обичаји 'Планинаца' под Фрушком Гором*. Београд: Српска краљевска академија, 1939.

Bandić, Dušan. „Vampir u religijskim shvatanjima jugoslovenskih naroda". *Kultura* 50 (1980a): 81–103.

Bandić, Dušan. *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: Beogradski izdavacko-graficki zavod, 1980b.

Bandić, Dušan. „Koncept posmrtnog umiranja u religiji Srba". *Etnološki pregled* 19 (1983): 39–47.

Bulkeley, Kelly. *Dreaming in the World's Religions: A Comparative History*. New York: NYU Press, 2008.

Burke, Peter. „The Cultural History of Dreams". *Varieties of Cultural History*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1997. 23–42.

Curci, Antonietta, Bernard Rimé. „Dreams, emotions, and social sharing of dreams". *Cognition and Emotion* 2/1 (2008): 155–167.

Engelke, Matthew. „Introduction". *The Anthropology of Death Revisited. Annual Review of Anthropology* 48 (2019): 29–44.

Fine, Gary Alan, Laura Fischer Leighton. „Nocturnal Omissions: Steps Toward a Sociology of Dreams". *Symbolic Interaction* 16/2 (1993): 95–104.

Glaskin, Katie. „Dreams, Memory, and the Ancestors: Creativity, Culture, and the Science of Sleep". *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N. S.) 17 (2011): 44–62.

Hasan-Rokem, Galit. „Communication with the Dead in Jewish Dream Culture". *Dream Cultures: Explorations in the Comparative History of Dreaming*. D. Shulman, G. G. Stroumsa (eds). Oxford & New York: Oxford University Press, 1999. 213–232.

Hesz, Agnes. „Hidden messages: Dream narratives about the dead as indirect communication". *Vernacular Religion in Everyday Life: Expressions of Belief*. M. Bowman, Ü. Valk (eds.). New York, London: Routledge, 2012. 140–160.

Kaivola-Bregenhøj, Annikki. „Dreams as Folklore". *Fabula* 34/3–4 (1993): 211–224.

Kiliánová, Gabriela. „Dreams as Communication Method Between the Living+and the Dead. Ethnographic Case Study from Slovakia". *Traditiones* 39/2 (2010): 7–23.

Kovačević, Ivan, Danijel Sinani (ur.). *Antropologija smrti 1. Umiranje, smrt i život posle smrti.* Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu u saradnji sa časopisom *Etnoantropološki problemi*, Institutom za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, časopisom *Antropologija*, internet sajtom www.anthroserbia.org, Srpskim genealoškim centrom, 2013a.

Kovačević, Ivan, Danijel Sinani (ur.). *Antropologija smrti 2. Sahrana, grob i groblje*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu u saradnji sa časopisom Etnoantropološki problemi, Institutom za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, časopisom Antropologija, internet sajtom www.anthroserbia.org, Srpskim genealoškim centrom, 2013b.

Kuljić, Todor. *Tanatopolitika. Sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*. Beograd: Čigoja štampa, 2014.

Lambek, Michael. „After Death: Event, Narrative, Feeling". *A Companion to the Anthropology of Death*. A. Robben (ed.). Hoboken, NJ: Wiley, 2018. 87–101.

Mageo, Jeannette Marie. „Theorizing Dreaming and the Self". *Dreaming and the Self. New Perspectives on Subjectivity, Identity, and Emotion*. J. M. Mageo (ed.). State University of New York Press, 2003. 3–22.

Marić, Petra. „Etnologija snova. Iskustva etnologa na terenskim istraživanjima". *Ethnologica Dalmatica* 21 (2014): 81–102.

Milne, Louise S. „One, Two, Many: Dream-Culture, Charms and Nightmares". *Charms and Charming. Studies on Magic in Everyday Life*. E. Pócs (ed.). *Studia Mythologica Slavica – Supplementa*. Supplementum 15. Ljubljana: Institute of Slovenian Ethnology, 2019. 129–167.

Pócs, Éva. „Dream Healing: The Nocturnal World of Healing and Bewitchment". *The Magical and Sacred Medical World*. E. Pócs (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2019a. 343–376.

Pócs, Éva. „Preface". *Body, Soul, Spirits and Supernatural Communication*. É. Pócs (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2019b. x-xvi.

Pócs, Éva. „Rites of Passage after Death". *Body, Soul, Spirits and Supernatural Communication*. É. Pócs (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2019c. 130–160.

Rosenwein, Barbara H. *Emotional Communities in the Early Moddle Ages*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006.

Rosenwein, Barbara H. „Povijest emocija". *Historijski zbornik* 68/2 (2015): 437–458.

Rudan, Evelina. „Kodiranje straha u suvremenim proznim žanrovima – prilozi istraživanju emocija iz folklorističke perspektive". *Hrvatski prilozi 16. međunarodnom slavističkom kongresu*. S. Botica, M. Malnar Jurišić, D. Nikolić, J. Tomašić, I. Vidović Bolt (ur.). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo – Hrvatski slavistički odbror, 2018. 139–150.

Shulman, David, Guy G.Stroumsa (eds.). *Dream Cultures: Explorations in the Comparative History of Dreaming*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1999.

Stark, Laura, Irma-Riitta Järvinen, Senni Timonen, Terhi Utriainen. „Constructing the Moral Community: Women's Use of Dream Narratives in a Russian-Orthodox Karelian Village". *The Literature of Nationalism. Studies in Russia and East Europe*. R. B. Pynsent (ed.). London: Palgrave Macmillan, 1996. 247–274.

Stephen, Michele. „Memory, Emotion, and the Imaginal Mind". *Dreamingand the Self. New Perspectives on Subjectivity, Identity, and Emotion*. J. M. Mageo (ed.). State University of New York Press, 2003. 97–129.

Stewart, Charles. „Introduction: Dreaming as an object of anthropological analysis". Dreaming 14/2–3 (2004): 75–82.

Tedlock, Barbara. „The new anthropology of dreaming". *Dreaming* 1/2 (1991): 161–178.

Tedlock, Barbara. „Sharing and interpreting dreams in Amerindian nations". *Dream Cultures: Explorations in the Comparative History of Dreaming*. D. Shulman, G. G. Stroumsa (eds.). Oxford & New York: Oxford University Press, 1999. 87–103.

Toma, Luj-Vensan. *Antropologija smrti* I–II. Beograd: Prosveta, 1980.

Toma, Luj-Vensan. *Smrt danas*. Beograd: Prosveta, 1989.

Tuzin, Donald. „The Breath of a Ghost. Dreams and the Fear of the Dead". *Ethos* 3/4 (1975): 555–578.

Vann, Barbara, Neil Alperstein. „Dream Sharing as Social Interaction". *Dreaming* 10 (2000): 111–119.

Wax, Murray L. „Dream sharing as social practice. *Dreaming* 14/2–3 (2004): 83–93.

Smiljana Đorđević Belić

DREAMS OF THE DEAD
Between Dangerous and Desired Communication

S u m m a r y

After summarily reviewing previous studies of dreams as a modus of communicating with the otherworldly, with a focus on dreams about the dead, the author uses material collected in field research at different sites in Serbia and in Serbian communities in Romania to consider a range of topics present in this type of narrative about dreams. She focuses on the interpretation of the meaning of the apparition of the dead in dreams and the responses to those meanings (ranging from fear of a demonized deceased person to variously semantically and emotionally coded images of the dead person's status in the other world, to yearning for dreams as a place and vehicle for meeting with the deceased). The concluding part of the paper discusses levels of communication (communication with the otherworldly, social interaction, communication of the dreamer with themselves). Although the symbolism of traditional dream interpretation books forms the basic fund of emotional relations towards the elements of dream visions, emotional communities that reflect aspects of the dream culture are actually multi-layered. In that direction (drawing on previous folklore and psychological research), the paper discusses the relationship between the emotional experience of dreaming and its subsequent potential folklorization through social interaction.

Марија Клеут*

Филозофски факултет у Новом Саду

БОЈ АРАЂАНА СА КОМАДИНЦИМА: ЕПСКА ПЕСМА СА МАРГИНЕ

Избор за тему овог рада једне, у целини српско-хрватске усмене епике неважне (необичне) песме захтева образложење (оправдање). У нашем последњем, једном од нажалост ретких сусрета, Мирјана Детелић замолила ме је да „погледам" стварносни оквир песме *Бој Арађана са Комадинцима*. Нешто сам почела, али нисам послала држећи да има времена. Овај рад одуживање је тог обећања, дакле, ван строго научног контекста. Са научног становишта то је прилика да се провери могућност интерпретације једне песме на основама које је у многим својим радовима поставила Мирјана Детелић, посебно у раду о песми *Женидба Душанова* (Детелић 2017).

Кључне речи: народна песма, сижејни модел, варијанта, мотив, формула, граничарска епика, куруци, Арађани, битка, шанац

Песму *Бој Арађана са Комадинцима* Вук Караџић објавио је најпре 1833. (у четвртој књизи *Народних срйских йјесама*), а затим 1846. године у трећој књизи *Срйских народних йјесама* (Караџић 1988: 399–402), и рекао да ју је добио од певача Груја Механџића из Сентомаша. Тачност Вуковог навода оспорио је Светозар Матић, којем је главни аргумент да *Бој Арађана са Комадинцима* није Механџићева песма то што није могуће да „тако свежа хроничарска песма о догађају из почетка XVIII века" буде очувана у усменом предању са ситним појединостима, а да је између догађаја и времена записивања протекло „најмање сто година" (Матић 1964: 31).[1] У прилог

* kleutmaj@gmail.com

[1] У књизи Миодрага Матицког, која је најцеловити приказ граничарске епике, поткрала се грешка: на једном месту наведено је да је песма *Бој Арађана са*

претпоставци Светозара Матића иде и чињеница да у Механџићевом репертоару не постоји песма која припада кругу граничарске епике.

У сваком случају, без обзира на то како је Вук Караџић прибавио песму, ради се о песми која тематизује бој на Војној граници те је интерпретацију добро почети расправом о историјској мотивацији за њен настанак.[2] Фабуларни елементи на основу којих треба закључивати о историјској (стварносној) основи ове песме следећи су. Локалитети „Арад на крајини град", из којег потичу јунаци ове песме, Арађани и „бијела Сента" упућују на простор Поморишке војне границе. „Србин Тукелија" требало би да буде Јован Поповић-Текелија, заповедник српске милиције у Араду и Поморишке војне границе.[3] Бој између „нас" (Арађана, Срба) и иноверних калвина Мађара / лутерана описан у песми упућује на време Ракоцијеве буне (1703–1711), када је стварно дошло до сукоба Арађана са Ракоцијевим куруцима: „затим је један одред арадских, ђулинских, јенопољских и белињешких граничара, на челу са оберкапетаном Јованом Поповићем-Текелијом, продро у северне делове бихарске жупаније и ту поразио јединицу Андраша Бонеа, после чега је заузео и спалио Диосег и опљачкао многа места поред речице Береч" (Форишковић 1986: 80; Форишковић 1985: 139–142). За подухвате у ратовању против куруца аустријски цар је, на предлог Дворског ратног савета, Јована Текелију наградио пуковничким чином. Положај истакнутог јунака у песми *Бој Арађана са Комадинцима* (оног који напија здравицу, тражи јунака који ће донети „језик од калвина", саветује да се не гине лудо) није без историјског основа додељен Јовану Текелији.

Именовање других јунака, из окружења Арађана (аднађ Баја, Рчаковић Пејо, аднађ од Арада Остоја, аднађ Ђурка од бијеле Сенте, Срна барјактар) изведено је на начин који се и иначе користи у

Комадинцима преузета из рукописа, а на другом месту да ју је Вуку казивао Грујо Механџић (Матицки 1974: 142, 286).

[2] Да је *Бој Арађана са Комадинцима* песма „о борбама вођеним за време Ракоцијеве буне (1703–1710)" навео је Миодраг Матицки (1974: 286), али се није упуштао у доказивање своје тврдње.

[3] Јован Поповић-Текелија (Арад), обрштер и оберкапетан Поморишке војне границе, на историјску позорницу ступио је у току боја код Сенте, када је „војску принца Евгенија Савојског по звездама провео 1697. Турцима за леђа и тако несумњиво помогао победи код Сенте" (Форишковић 1985: 123). Овај најславнији подухват Јована Текелије није „ушао" у песму. Номинација *Текелија* не би требало да збуњује јер и у историографским документима арадског капетана називају *Tököly*, а и Сава Текелија (праунук Јованов) у својим мемоарима *Tçkçli* изједначава са *Текели* (Форишковић 1985: 112).

епским народним песмама: јунак се дефинише својим личним именом и положајем у хијерархији и/или местом из кога потиче (Клеут 1994: 280–281). Ко су били историјски Арађани, победници у бојu, ни ко је био Суног ђенерал, главни међу Комадинцима Мађарима, није било могуће наћи потврду у историјским изворима. Ако је у Араду и било збиљских људи који су јунаци ове песме, они су пали у заборав. Заборављена је и битка око шанца Комадије. Могуће је пронаћи одговор за разлог зашто је то тако. Хиперболизован значај битке и симбол победе оличен у отимању ђенералске челенке приличе поетици усмене епике. У стварности опевани окршај био је од незнатног значаја у великој причи о Ракоцијевој побуни, а након почетних успеха Срби Арађани су били приморани на повлачење, што није била тема примерена опевању јуначког подухвата.[4] Ни Јован Поповић-Текелија није више предузимао самосталне походе против Ракоцијевих куруца, но је дејствовао у склопу већих војних формација (Форишковић 1985: 142–143).

Поређење реалних чињеница и поетске слике о истом збивању показује да је појам стварности „бесконачан, односно отворен, али уређен низ догађаја за разлику од модела [епске песме] који је коначан и затворен" (Детелић 2017: 91). Песмом *Бој Арађана са Комадинцима* њен аутор „затворио" је причу на начин како се то чини према нормама усмене поетике, а у интерпретацији поставља се питање какав је и у другим аспектима положај ове песме у контексту наше усмене епике. Посредно, то је и одговор на питање зашто је ову песму Вук Караџић публиковао, сматрајући је за народну, чак и ако је она преузета из неког рукописа.

Ако се (по врло уопштеној одредници) „двема варијантама једне усменокњижевне творевине сматрају два облика који имају један низ константних (стабилних) и један низ променљивих елемената" (Клеут 2003: 17), онда низ променљивих елемената – лексика, номинација ликова, топоними, опевани догађај – говоре у прилог томе да *Бој Арађана са Комадинцима* нема варијанту у српскохрватској јуначкој епици. Ова се песма највише разликује од осталих у целини наше усмене епике по теми (догађај локалног карактера), а затим по одређењу антагониста: сукоб Срба са куруцима (противници у највећем делу усмене епике јесу „ми" и „Турци").

[4] „Док је поход Поморишана још био у току, куруци из Шаркада су предузели напад на околину Арада и Јенопоља да би их некако присилили на повратак, на одбрану станишта" (Форишковић 1986: 80).

Међутим, ако се прихвати тачнија и прецизнија дефиниција да „све песме једног круга варијаната јесу различите реализације истог сижејног модела" (Делић 2006: 20), онда *Бој Арађана са Комадинцима* припада једном сижејном моделу, дакле јесте варијанта.

Иницијална формула *Вино пије* (алтернативно *Вино пију* / *Пије вино* / *Пију вино*) врло се учестало јавља као увод у великом броју епских народних песама; по правилу, њоме се наговештава неки јуначки подухват (извиђање противника, отимање блага или девојке од противника, похара, позив на мегдан, трагање за братом, куповина опреме у противничком граду, заподевање битке и др.). Спојена са здравицом (чашом) намењеном јунаку који ће је прихватити, ова формула има херојско-ритуални карактер. Следи или именовање два јунака или каталог винопија – у песми *Бој Арађана са Комадинцима*, уз истакнутог Тукелију, зачетника подухвата, пију четири јунака – овај елемент песничког модела постоји нпр. у песмама *Бој и међу собом* (Караџић а 1988: 306) и *Бој на Салашу* (Караџић 1986: 138).[5] У многим епским песмама здравица се напија оном јунаку који ће извести подухват; у песми *Бој Арађана са Комадинцима* тражи се јунак који ће донети „језик од калвина". Исти фабуларни детаљ (у значењу „ухватити жива човека који ће открити положај противничке стране") постоји у још једној песми (Караџић 1900: бр. 33). У већини епских песама, међутим, одлазак у противнички табор и ухођење мотивисани су другим разлозима (куповина руха и оружја, отимање девојке, извиђање величине и састава противничке чете / војске). Логика даљег епског приповедања захтева да један од јунака прихвати изазов (хвалишући се својим будућим подухватом), у неким случајевима постављајући одређене услове и ту логику прати и *Бој Арађана са Комадинцима*. Следи окупљање дружине и пијење вина пред полазак – мотиви познати у многим песмама. Формула „Кад су први петли запевали" наговештава полазак у подухват, пре којег следи савет: „Ид'те мудро, не гините лудо" (исто у Караџић 1986: бр. 39; Hörmann II: бр. 71). Након формуле „Бела и' је зора забелила" (такође и у песмама Караџић а 1988: бр. 47; Караџић 1974: бр. 56), у композиционој схеми долази до „промене сцене"[6] увођењем

[5] Овде и на другим местима у овом раду где се указује на блискост мотива песме *Бој Арађана са Комадинцима* са целином усменопоетске епике наведени су само један или два примера. Навођење свих епских песама према драгоценој бази података Мирјане Детелић и Бранислава Томића одузело би много простора, а не би битније допринело аргументацији.

[6] Термин употребљава Алојз Шмаус (2011: 60 и др.).

функције посматрача: „Калвинска и' потпазила стража", што је уобичајено техничко средство „пребацивања" с једне противничке стране на другу и реализује се блиским формулским стиховима: „Опази га стража од Арапа" (Караџић а 1988: бр. 62 и у многим другим песмама). Стихом „Кад то виде млади аднађ Баја" пажња слушалаца усмерава се поново на страну Арађана формулом („Кад то виде"; Караџић а 1988: бр. 18, 30 и на многим другим местима). Ретроспективна епизода, у којој Рчак Пејо подсећа остале шта је било „Кад пијасмо вино у Араду", уобичајени је начин у епским песмама да се подстакну хвалисавци на јуначки подухват (Караџић1899: бр. 60; Караџић а 1900: бр. 5 и на многим другим местима). Стихом „Ал' је Срна коња разиграо", који је варирање познатих епских формула (Караџић б 1988: „коња узјахао", бр. 13; исто Караџић а 1988: „коња посиднуо" и др.) и њихових функција у песми (полазак јунака у подухват), започиње одсудна битка између Арађана и Комадинаца.

Физичком сукобу антагониста у усменој епској традицији учестало претходи вербални окршај. Тако је и у песми *Бој Арађана са* Комадинцима: Суног ђенерал и Срна барјактар најпре се сукобљавају вербално, онако како се јунаци ословљавају у јуначким народним песмама („Море курво", „Ал' беседи"); они прете један другом отимањем челенке. За реализацију мотива борбе за шанац, који следи, творац песме *Бој Арађана са Комадинцима* није имао готов фонд формула, иако је сам мотив познат у песмама.[7] У штури опис напада на шанац („И млого се бише и побише / У трипут се на шанац нагнаше") уметнута је и Суногова беседа калвинима, у којој подсећа на пијење вина и хвалисање Мађара, која потпуно одговара обраћању Рчка Пеја Арађанима. Немајући образац по коме би детаљно опевао битку за шанац, певач прибегава опробаном средству усмене поетике: победу мери по броју (по тзв. стајаћим бројевима) изгинулих и побеглих: „А од триста калвина Мацара / Од три стотин' утекло и' тридесет".

Права победа, међутим, остварена је у поетској слици у којој Срна „с ђенерала ујагми челенку". Тај перјани додатак калпаку (или капи), поред практичне функције (да уплаши коња или јунака), јавља се у многим усменим епским песмама као симбол јунаштва

[7] У српској усменој епици борба за шанац мотив је „новијих песама" (Караџић 1986: бр. 31, 34, 41, 55, 62; Караџић 1902: бр. 14, 25, 31, 339), што је засновано на историјској реалности. Творци наше усмене епике познавали су и знали да у песмама добро опишу хајдучка и ускочка ратовања, која се не воде око шанаца.

или богатства (златна или сребрна челенка), али и као симбол победе, живота или смрти.[8] Избором задобијања челенке творац песме *Бој Арађана са Комадинцима* идентификовао се са усменопоетском традицијом, са тежњом да „хиперболизује стварност".[9] Истовремено у песми је изневерена историјска веродостојност изостављањем баналних, нејуначких појединости. Шта су све опљачкали Арађани у свом походу у борби против Ракоцијевих устаника није познато, али је извесно да се нису борили за челенке но за реална материјална богатства.

Покушај да се песма *Бој Арађана са Комадинцима* анализира са становишта целине епских усмених песама показује, најпре, да је први састављач ове песме познавао усменопоетску традицију те да је имао потребу да један историјски незнатан догађај представи у складу са поетиком усмене епике. Да су пребези са територије Османског Царства донели у свом духовном пртљагу песме о јунацима у борби против Турака показује највише чувени *Ерланīенски рукоīис*. Песма *Бој Арађана са Комадинцима* мали је доказ да је и на северним странама Војне границе преживљавао неки вид сећања (макар и избледелог) на старе јунаке и песме о њима.

Без обзира на то да ли је песма постојала у неком рукопису или је она усменим путем некако стигла до Ґрује Механџића, Вук је имао разлога да *Бој Арађана са Комадинцима* уврсти у своје *Срīске народне īјесме*. У песми се употребљавају сижејни модел, обрасци, мотиви и симболи изграђени и много пута употребљавани у усменој епици. Певач је овладао и начином представљања јунака и фондом формула и формулских стихова усмене епике.

---

[8] О симболу челенке у нашим епским народним песмама могла би се написати читава студија. Уместо тога, наводим само два примера. У чувеној песми Живане Слепице *Смр̄т војводе Каице* (Караџић а 1988: бр. 81) војвода је издвојен у каталогу јунака описом руха и оружја, у којем су и стихови:

За калпаком од сребра челенка,
О њој златни' триста трепетљика,
Свака ваља два дуката златна;
У челенки два камена драга,
Војводи се види путовати,
Кроз крајину водити војводе,
У по ноћи, као и у подне.

У песми *Шеховић Осман* (Караџић 1986: бр. 5) јунак сања како му вода односи рухо и оружје: „Пак се сагох да с' воде напијем / Спаде мене са главе челенка, / Однесе је Кусида водица". Зао сан обистинује се: Осман гине.

[9] О хиперболисању стварности у епским песмама пише Максимилијан Браун (2004: 27–45).

И поред овладавања поетиком усменог епског песништва, *Бој Арађана са Комадинцима* остаје маргинална појава. Арад је престао да буде град на Војној граници, те је изгубио и ратнички дух, који би подржавао певање о ратовању граничара. Последњи подухват којим су се Арађани могли подичити у битном се разликовао од најважнијег дела усмених епских песама, у номинацији антагониста (калвини, Мађари). Показује се, наиме, тачност дефиниције по којој „моделативност књижевног текста могли бисмо одредити као његову способност да активира потенцијалну информативност стварности" (Детелић 2017: 92). *Бој Арађана са Комадинцима* моделован је под знатним утицајем епских песама које се називају класичним, али стварност није имала информативност потребну за јуначку усмену песму.

Литература

Браун, Максимилијан. *Српскохрватска јуначка пјесма*. Београд: Завод за уџбенике – Вукова задужбина, Нови Сад: Матица српска, 2004.

Делић, Лидија. *Живот епске пјесме: „Женидба краља Вукашина" у кругу варијаната*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.

Детелић, Мирјана, Бранислав Томић. *Епске народне пјесме: База података*. http//monumenta serbica.branatomic.com/epp/ (1. X 2020).

Детелић, Мирјана. „Женидба Душанова. Епска песма са становишта теорије модела (на примеру песама о јуначкој женидби с препрекама)". Делић, Лидија, Мирјана Детелић, Љиљана Пешикан Љуштановић. *Главиш јунак и осшала йосйода. Анализе народних йесама*. Београд: Завод за уџбенике, 2017. 91–129.

Караџић а, Вук Стеф. *Српске народне пјесме* II. *Сабрана дела Вука Караџића* V. Београд: Просвета, 1988.

Караџић а, Вук Стеф. *Српске народне пјесме* VII. Београд: Државно издање, 1900.

Караџић б, Вук Стеф. *Српске народне пјесме* III. *Сабрана дела Вука Караџића* VI. Београд: Просвета, 1988.

Караџић б, Вук Стеф. *Српске народне пјесме* VIII. Београд: Државно издање, 1900.

Караџић, Вук Стеф. *Српске народне пјесме* IV. *Сабрана дела Вука Караџића* VI. Београд: Просвета, 1986.

Караџић, Вук Стеф. *Српске народне пјесме* IX. Београд: Државно издање, 1902.

Караџић, Вук Стеф. *Српске народне пјесме* VI. Београд: Државно издање, 1899.

Караџић, Вук Стеф. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића* II. Београд: САНУ, 1974.

Клеут, Марија. „Презимена у народним епским песмама". *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* XXVII/2 (1994): 279–285.

Клеут, Марија. *Народна књижевност. Фрагменти скрипти*. Нови Сад: Издање ауторке, 2003.

Матић, Светозар. *Наш народни ep и наш стих. Огледи и студије*. Нови Сад: Матица српска, 1964.

Матицки, Миодраг. *Српскохрватска граничарска епика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1974.

Форишковић, Александар. „Срби у Хабсбуршкој Монархији и покрет Фрање (Ференца) II Ракоција (1703–711)". *Историја српског народа* IV/1. Славко Гавриловић (ур.). Београд: СКЗ, 1986. 78 –85.

Форишковић, Александар. *Текелије: војничко племство XVIII века*. Нови Сад: Матица српска, 1985.

Шмаус, Алојз. *Студије о јужнословенској народној епици*. Београд: Завод за уџбенике – Вукова задужбина, Нови Сад: Матица српска, 2011.

Hörmann, Kosta. *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini: Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna*. Sarajevo: Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, 1966.

Marija Kleut

BATTLE OF THE ARADIANS WITH THE KOMADINCI

A Peripheral Epic Ballad

S u m m a r y

Based on the surviving and distinguishable plot elements – "Srbin Tukelija" ("The Serb Tukelija", e.g., Jovan Popović-Tekelija, the commander of the Serbian Militia in Arad and the Coastal Military Frontier), "Arad na krajini grad" (Arad, Town on the Frontier), attack on the fort, the paper concludes that the ballad *Boj Arađana sa Komadincima* (*Battle of the Aradians with the Komadinci*) refers to an episode from Rákóczi's War of Independence (1703 –1711),when the inhabitants of the city of Arad indeed clashed with Rákóczi's kurutz army. In the second part of the paper, the ballad is analyzed in the context of the entire corpus of epic (heroic) poetry in terms of its plot model, motifs, poetic images, plot details, and epic formulae. The analysis shows that the first compiler of the ballad was familiar with the oral tradition and felt the need to present an insignificant historical event in the framework of oral epic poetics. The ballad is, nonetheless, a marginal work in the context of Serbo-Croat oral epic poetry, with no continuators in its oral transmission. Arad ceased to be a city on the Military Frontier and lost the heroic spirit that would have supported poetizing about the frontier troops' military activities. The effort of the Aradians was significantly different from the most important segment of oral epic poetry in one aspect: its naming of antagonists (Calvins, Hungarians/Magyars).

Зоја Карановић*

Филозофски факултет
Нови Сад

„ПРОЧУЛА СЕ УБАВА ДЕВОЈКА” ЛЕПОТА И ФОРМУЛЕ ЛЕПОТЕ У СРПСКИМ НАРОДНИМ ПЕСМАМА ИЗ ТЕРЕНСКЕ ЗБИРКЕ СА ТИМОКА

Предмет овог рада представља неколико записа српских народних песама које је ауторка, заједно са Весном Ђукић, забележила у селима Белог Тимока, 1997. и 1998. године. Све те песме на различите начине говоре о лепоти и фасцинацији њоме, при чему је исходишна тачка око које се развија прича углавном формулативно кодирана. И било да представљају јединствене записе или имају варијанте на ширем терену југоисточне Србије, или су (према постојећој документацији) певане на читавом српском демографском и духовном простору, све ове песме представљају трагове живота усмене традиције у Срба и право су чудо сећања њихових извођача, које указује на трагове богатства певања и мишљења на испитиваном терену. Оне тако сведоче жанровску и поетичку динамичност усмене песничке традиције, њену флексибилност и, посебно, неотуђивост од српске народне поезије и традиције у целини. А свима им је лепота упоришна тачка.

Кључне речи: села око Белог Тимока, теренска бележења, српска усмена традиција, лирска народна песма, лепота, концепт лепоте, формулативност

Ауторка овог рада боравила је, заједно са Весном Ђукић, на терену у делу Тимочке Крајине, у селима око Белог Тимока,[1] у

* zojanko@stcable.net

[1] Теренска истраживања обављана су у селима: Боровац, Бучје, Валевац, Врбица, Витковац, Дебелица, Дреновац, Јаковац, Јелашница, Кожељ, Мариновац, Мали Извор, Ново Корито, Ошљане, Петруша, Потркање, Равна, Селачко, Трновац.

неколико наврата 1997. и 1998, кад је забележено преко 250 српских народних песама, које се у облику књиге припремају за штампу. Касније, 2014, 2015. и 2016, радила је на истом терену с групом колега и студената чије истраживање је организовала и предводила. Намера је тада била да се, поред осталог, провере већ сачињени записи и, евентуално, пронађу нове још увек живе песме.[2] Показало се, међутим, да већина ранијих казивачица више није међу нама,[3] док се оне са којима су разговори у новије време вођени углавном више нису сећале песама.[4]

Највећу групу песама збирке из Белог Тимока, више од седамдест примера, чине стихови љубавне садржине, или песме које се условно међу њих могу сврстати; будући да се баве односима међу младима припадајуће заједнице, очекивано је да у њима важно место заузима лепота. Исто тако, уобичајено је да су, као и остале сродне песме српске лирске традиције, оне испеване из женске перспективе, мада у њима може зазвучати и мушки глас. Све те песме такође прате различите тренутке сазревања јединке и њено усклађивање с правилима која владају у њој, што за појединца није увек једноставно. И зато се у њима понекад зачује изоловани глас, па се став колектива и индивидуални однос према стварности догађања ту једном усклађују, а други пут сукобљавају.

Тако се рана нарцисоидна фаза кроз коју пролази јединка приликом одрастања прати у краткој песми ове збирке с мотивом девојачке заокупљености својом лепотом, и њеним ничим изазваним инатом сунцу, у запису из Новог Корита. Песма започиње формулативним исказом наратора, у првом стиху: „Девојка се Сунцу противила",[5] а у наставку је испевана из перспективе поменутог лика. И у целини, без првог стиха, гласи овако:

---

[2] Напомињем да се рад на терену одвијао без финансијске потпоре, било које државне институције или невладине организације, као и без претходне припреме везане за сондирање терена и у вези с тим помоћи локалних власти. Рад је обављан методом случајног одабира саговорника. Разговори су у првом наврату снимани касетофоном, касније диктафоном, кад је било могуће. Разговори су, иначе, вођени уз пуну усмену сагласност казивача, на чему им захваљујемо.

[3] Нека почивају у миру.

[4] Свим нашим живим казивачицама овога пута се топло захваљујемо. Такође се захваљујем колегиницама и студентима на уложеном труду и оживљавању сећања казивача.

[5] Под појмом формуле подразумевају се устаљена и наслеђена средства изражавања, која се у науци именују и дефинишу разнолико, при чему ће

Сунце јарко, лепша сам од тебе.
И од тебе, и од брата твога,
Брата твога, месеца сјајнога. (Магдалена Спасић)

Садржина песме је, дакле, спрегнута у четири епска десетерца, који обликом наговештавају могућу развијенију нарацију.[6] Она се, међутим, не реализује, већ се и зачиње и завршава девојчиним противљењем сунцу, њеном самохвалом и, с тачке гледишта заједнице, имплицитни је преступ сујете. Јер девојка која је прво, активно и једино лице песме, ту сама истиче лепоту свога лика спрам светлости сунца (*јарко*). То чини првим завршним делом свог исказа: „лепша сам од тебе”, а затим понављањем дела своје тврдње, у наредном стиху: „и од тебе”, али и од „брата твога, месеца сјанога”. Ово експлицитно, али и имплицитно присуство светлости (сунце *јарко*, месец *сјајни*, девојка-светлост?) представља код којим се у традицији лепота свега у свету вреднује позитивно (в. нпр. Иванов, Топоров 1965: 138–40; Топорков 2001: 486–487; Поповић 2001: 14–31) и садржина песме улази у активни однос с њом (дијалог текста и традиције иначе је у лирици непрекидан и обавезан; Мальцев 1989: 71), чиме се

се у овде користити дефиниција која каже да је формула основно градивно језгро усмене песничке традиције, како то за епику каже Албет Лорд, односно представља (речи) и скупине речи које се редовно користе „под истим метричким условима да изрази[е] дату основну идеју” (Parry), док се под формулативним изразом означава „стих или полустих конструисан по обрасцу формула” (Lord 1990: 21) – иако неки елементи ове дефиниције, као на пример, „основна идеја”, нису до краја прецизирани. Уз то, треба имати на уму отвореност, динамичност и помичност формуле, коју Мирјана Детелић уочава на почетку и на крају епске структуре (1996: 33 и 51), посебно зато што су динамичност и отвореност формуле опште карактеристике традиције и нису својствене само епици. А све то је овде наведено како би се указало на чињеницу да и лирика почива на аналогној поетици формула. Важно је такође рећи да је, имајући на уму оно што је овде речено: „Формула [...] средиште семантичке гравитације, на које се одлажу духовне вредности читавих епоха” („Формула –, это центр семантической гравитации, на который оседают духовные ценности целых эпох”; Мальцев 1989: 87). И, сходно томе, поетика текста и поетика традиције садрже дубинска значења (текст активно комуницира с традицијом) која се сучељавају у формули (Исто: 85). Или: „Фомула – то је облик текста, и компонента његовог садржаја, и ’кретања’ ка садржају, пут од ’облика’ ка ’смислу’ ” („Формула – это и форма текста, и компонент его содержания, и способ ’движения’ к содержанию, путь от ’формы’ к ’смыслу’ ” (Исто: 54).

[6] Десетерац, као стих чије је порекло прасловенско и индоевропско, познато је, „памти” више него што памте речи које се у њега стављају (Детелић: 1996: 7).

уједно маргинализује и иницијални грех сујете, будући да се девојка (која такође сија[7]) доводи у везу с божанским.[8]

Песма о такмичењу девојке са сунцем у лепоти иначе је, у развијеном облику, позната на целом српском културном простору. А с архаичним мотивом о настанку звезде Данице (Krstić 1984: A 1, 1, 3 и A 3, 1, 2) штампана је још код Вука Караџића (1824: бр. 200 и 1841: бр. 416), с аналогним почетним стиховима:

Девојка је сунцу говорила,
Јарко сунце, љепша сам од тебе.

Наставља се зачикавањем:

Ако ли се томе не вјерујеш,
Ти изађи на то равно небо,
Ја ћу изић за гору на воду.

А разрешење конфликтне ситуације се назире на почетку трећег сегмента, кад говор из претходног дела песме прелази у догађање (по моделу речено – учињено):

Када јутро ведро освануло,
Излазило на небо сунашце,
А дјевојка за гору на воду,

што је у складу с природом десетерачког стиха који је условљен наговештајима радње (у варијанти из Тимока), односно очекиване епизације догађаја, у овој варијанти.[9] Након тога, као последица

---

[7] Чудесне лепотице чије лице сјаји, или које доносе светлост јављају се нпр. у измењеној стварности сватовских песмама (Караџић 1841: бр. 24 и 25) или у баладама (Карановић 2010: 33–47), што у традицији може да се кодира и као преступ неправовременог откривања лица. Нпр.:

Ту нађоше студену водицу,
Стаде Перо мрку каву пећи,
А Марија лице умивати.
Сину лице као јарко сунце,
А гроце кано месечина. (Караџић 1824: бр. 116; 1841: бр. 206)

А најпознатија међу њима је, свакако, песма о Љепосави, несуђеној драгој Милића барјактара (о овој песми в. Детелић 1996).

[8] Искуство мистичног светла прати се од старе Индије (Elijade 1991: 261), у словенском свету и хришћанству (в. Топорков 2001: 486–487).

[9] Сама, пак, радња одвија се по наративном моделу молба (предлог), остварење, односно најављено се, по датој схеми и реализује, тако што говор прелази у радњу (Schmaus 1971a: 61; Schmaus 1971b: 230, 234), при чему долази до замене императива индикативом и тако се, проширивањем, граде веће целине.

преступа, у завршним стиховима следи разрешење – сунце се загледа у девојку, одвуче је себи и њоме се жени:

Трипут је се Сунце заиграло,
Па одвуче лијепу дјевојку,
Да је узме себи за љубовцу –
Од ње поста звијезда Даница.

Радња песме овим се позиционира у окружење стваралачких акција (божанска свадба[10]), па ју је и Вук очекивано сврстао међу митолошке. Јер она и јесте својеврсна космичка слика у коју је смештена људска ситуација у оквиру које се решавају битна животна питања, што је основна функција мита (Meletinski 1983: 172). Садржина песме објашњава и санкционише постојећи космички и друштвени поредак, доводећи их у јединствен систем и међузависност (Meletinski 1983: 171), притом не марећи за нарцисоидну сујету људског лика, или управо због ње, будући да је лепота ту (попут приче о Нарцису) узрок стварања и само је на поглед индивидуална.

Разноликост мотива песама о лепоти и дивљењу лепоти и њихову повезаност с архаичном митском и обредном матрицом показују и формулативне конструкције у запису песме из села Врбица, која пева о девојци која порекло своје лепоте тумачи временом свога рођења (на Ускрс) и крштења (на Ђурђевдан): „На Ускрс сам се родила, / На Ђурђевдан ме крстили”, што је доводи у везу с божанским, стваралачким чиновима будући да се празником на који се она позива реактуализује и оживљава делотворно време стварања (в. Eliade 1981: 31–37). Њеној лепоти и моћи допринела је, како даље каже, и мајка, правећи јој чудесну љуљашку, у стиховима:

Кад је ме мајка чувала,
Она се није шалила
За небо љуљћу везала
Вијар ју ветар љуљао. (Љубинка Првуловић)

А све за последицу има успостављање обреда љуљања деце и девојака – да би усеви боље расли, који је практикован у различитим српским крајевима (в. Ћупурдија 1982: 72).

А уједно се демистификује природа архаичних супстрата текста, и извори лепоте утемељују у божанским узроцима, у завршници песме:

[10] У овом контексту реализују се метафоричне слике сунца и месеца за невесту и младожењу (в. Детелић 1996: 101–102), што такође илуструје мотивисаност фолклорног текста традицијом, њеним идејама и вредностима.

За тој сам танка, висока,
За тој сам лепа, убава,
За тој ме зову Ђурђица.

О лепоти се у лирским песмама, наравно, говори увек сведено, сублимираним средствима изражавања, чије је богатство значења сакривено у миленијумским слојевима традиције.

Сведеност средстава израза манифестује се и у својеврсним формулама инвокацијама: „Ој убава, девојко, ој", или „Ој убава, добра девојко", које, и кад нису у непосредној вези са садржином песме, „откривају" посебност онога коме се обраћа, односно коме, или о коме се пева, будући да су вокативност и инвокација (усмереност према) увек повезане с дубинском естетиком формуле, која има и магијски смисао (в. Мальцев1989: 86). И стога сваки овакав исказ може активирати различите тематско-мотивске заплете, што се у примерима и показује.[11]

Поменута атрибутивна формулација, „убава девојка", покретач је радње и једне мале љубавне (?) приче, забележене у селу Трновац, која почиње стиховима:

Прочула се убава девојка,
Прочула се јако на далеко. (Каравилка Ђорђевић)

О чуду лепоте девојке сазнаје се не само на основу атрибутивне формуле („убава"), већ и по чувењу („прочула се"),[12] односно по оном што се прича, по гласовима на даљину, и из далека: „Прочула се јако на далеко", што је релевантно за покретање акције. При томе је прва синтагма у функцији уједначавања разнородних гласова, друга је ту да их потврди, а исказ из завршнице, с краја другог стиха: „јако на далеко", осветљава линије на којима се они зракасто шире – од лепотице, у центру, према периферним просторима. Тако да, док прича до слушалаца дође, од девојке остаје само треперава

[11] Отвореност, динамичност и помичност формуле инвокације у епици запажа Мирјана Детелић (1996: 33 и 51), а овде се она показује и у лирској песми.

[12] О чуду лепоте о којем се сазнаје чувењем различито се пева, нпр.:
Од како је свијет настануо
Није цвијет љепши постануо,
Што се каже у Будимском граду,
Будимског краља Матијаша
Ај танана Будимка ђевојка,
Кћери драга краља Матијаша.
То се чудо по свијету чуло. (Караџић 1899: бр. 43)

светлост химере, што потврђује и атрибут из завршнице овог дела песме који се, на основи семантизације бинарних опозиција *близу – далеко,* кодира као непознати и туђи свет, локус демонског (в. Иванов, Топоров 1965: 165–168), а у којем девојка-превара обитава, те који стога наговештава опасност и доводи у питање не само могући позитиван расплет већ и стварно њено постојање. Тако да, иако је песма испевана у десетерачким стиховима и својом темом – женидба са препрекама – инклинира развијенијем наративу с хепиендом, поменути локус наговештава другачије разрешење.

У наставку следи прелаз на појединачну брзу и непромишљену реакцију јунака који би да девојку добије за себе, кратким, такође формулативним, исказом:

Прати’ брата да ми је испроси,
Брат ју проси, она се поноси.[13]

Жеља да се до лепотице дође што пре сплетена је ту с нестрпљењем и брзоплетошћу те стрепњом и зазором, будући да јунак реагује промптно (свршени транзитивни глагол *испросити*), али у прошевину такође не иде сам, већ шаље заступника (што му отежава позицију и имплицира његов хибрис[14]). И све то даље изазива потешкоће, што се исказује и трајним транзитивним глаголом *просити*, и медијалним *поносити* (и девојка греши – она се нећка и на крају одбија просца).

Последично, братовим посредништвом, долазе и три страшна гласа, чије је људско порекло опредмећено аудитивном информацијом (гласови), односно безличношћу оних који су спремни на убијање речима:

Брат ју проси, три гласа доноси:
Један гласа – санљива, дремљива,
Други гласа – од лошега рода,
Трећи гласа – љута кано змија.

---

[13] Види аналогне формулације:

Мару просе, за бугарска бана,
Мару просе, она се поноси. (Караџић 1841: бр. 726)

Или:

Иво проси, дужде се поноси. (Караџић 1823: бр. 1; 1845: бр. 89)
Сватиˊ просе, цура се поноси. (Петрановић 1870: 454)

[14] У најкраћем – охолост и дрскост.

То самолетно, утростручено[15] и обезљуђено убојито оружје,[16] изнова супротстављено лепоти, такође долази споља и издалека, са оне стране свега људског, затварајући могућност позитивном расплету (удаја), уједно наговештавајући и крај приче.

Она се, међутим, ту не завршава, већ се наставља још страшнијом девојчком клетвом (као да злу нема краја), на оне који је руже:

Кој ми вели, санљива дремљива,
Да не види санак у болести.
Кој ми вели, од лошега рода,
Да не види од срца порода.
Кој ми вели љута као змија,
Змија му се на срце увила –
На срце му зиму зимувала,
А на грло лето летувала.

И овде је реч утихнула, не развијајући се у епску причу, будући да су последице тако страшне да су нужно неизрециве. Зато и крај песме остаје отворен. А све заједно имплицира идеју о проклетству лепоте и ономе што она може да изазове.

Лепота је, дакле, узрок несрећи, мада се неизречена забрана прекорачења мере у жељама и настојањима људским – што је (попут грчке трагедије) општа вредносна димензија усмене песничке традиције из које она исходи – налази у основи наратива. Управо нарушавање равнотеже је његова полуга. И у вези с тим, песма са овом темом била је, ако је судити по броју записа, популарна у региону (нпр. Милићевић 1876: 863; Грбић 1909: 286) и шире на српском културном простору, будући да је Вук Караџић варијантне записе (само мотив клетве) штампао још 1814 (бр. 98, затим 1824: бр. 162 и 1841: бр. 728 и Караџић 1841: бр. 64 и бр. 373).

„Рефлексија" доживљаја лепоте у песмама збирке из Тимока манифестује се, даље, у неколико у српској усменој песничкој тради-

---

[15] Број три у традиционалној култури означава множину, много и може да покрива све што се да замислити (Самарџија 2020: 43–64).

[16] Уобичајено се кудиоци помињу, такође формулативно, нпр.:

У селу је моја јауклија
Куде ми је *тројн кудиоци*. (Караџић 1841: бр. 373)
Али неће по те, већ по другу,
Тебе куде тројн кудиоци. (Караџић 1841: бр. 728)
У двору ми тројн просиоци
И са њима *тројн кудиоци*. (Рајковић 1869: 80)

ција општих[17] и општеприсутних атрибутивних формула из позитивног вредносног регистра. У забележеним примерима, поред епитета леп/а (убава), евидентирани су епитети млад, односно млад/а, бео/ла, танка, висока, за девојку и за момка.

Поред најфреквентније атрибуције леп / лепа најчешћи је епитет *млад*, у примерима:

Црвен стратор у градину (име девојке),
Младо момче обери га (име момка). (Драгица Ивковић, Кожељ)

Дукадинка у градину (име девојке)
Обери ју, *младо момче* (име момка). (Драгица Ивковић, Кожељ)

Превезо сам *девојчицу младу*,
Дала ми је три ћемера блага:
Један ћемер што сам ју возио,
Други ћемер што сам ју грлио,
Трећи ћемер што сам ју љубио. (Петројка Свиленовић, Мали Извор)

Навати се једно *момче младо*,
Па прегази Дунав и Мораву
И он узе Ружицу девојку. (Љубица Божић, Равна)

Млада се Милка удаје,
Славују пиле продаје. (Нада Рајковић, Селачко)

Нити сам гривне ковала,
Нити сам прстен мењала,
С'с *младо сам се венчала*. (Десанка Миладиновић, Петруша)

Коњ процвели, двори зазавнеше.
Туј искака *млада невести̏ца*. (Зорка Миладиновић, Ошљане)

Па си купи две свеће воштене,
Да ти венчаш два *лепи* младенца. (Ружица Петровић, Петруша)

И оба епитета, у језику и поезији, доводе се у везу, имплицирајући љубав, позив на љубав и брак (често се и данас чује: све што је младо и лепо је).

У једном примеру песме која је забележена у селу Петруша, која у целини гласи овако:

[17] Општост и безличност је карактеристика архаичног погледа на свет (в. Фрејденберг 1978: 134).

Надвила се лоза
Око нашег *лейоī младожење*.
Није лоза, већ је наша млада.
Устај, мајко, прихвати је лепо, (Ружица Петровић)

око *лейоī* младожење обавија се лоза-девојка.[18] И у њој је формулативна „слика" младожење повезана с алегоријским ликом девојке који семантизује родност и плодност. И то судећи не само по обичају венчавања у Херцеговини (у кући око синије, тако што су младенцима стављали венце од лозе на главу; Мићовић 1952: 194) већ и по томе што се користила у магији против неплодности, док се за лозу Св. Симеона у Хиландару верује да „разрешује неплодност супружника" (в. Раденковић 1996: 232–235), што су неки од примера веровања ове врсте. И све то, преко поменутих кодова традиције, усложњава значење стихова ове сватовске песме и уводи их у култ плодности.

Формула младости, сходно томе, исходишта има и у митским и обредним слојевима традиције, што илуструју примери божићних песама из ове збирке у којима се пева о рођењу младог бога:

Запели се, Дане ле, у луг зелен.
Да си роде, Дане ле, *млада Боīа*,
Млада Бога, Дане ле, и Божића. (Стамена Јовановић, Ошљане)

С *младоīа Боīа* и Божића,
С мед и масло, с леб и брашно,
С'с белу пченицу, с дечицу. (Ружица Петровић, Петруша)

И други свеци у песничкој грађи из Тимока атрибуирају се аналогном формулом, обележавајући стадијално време трајања вегетативног периода у години, у песми забележеној у Трновцу:

Најнапред је свети *млади Велиīден*.
Ој убава, мала мома,

---

[18] Девојка се у песми иначе доводи у везу с лозом:
Срдита девојћа
Срдито бежала
Срдита девојћа
Уз лојзе зелено:
„Боже, мили боже,
Претвори ме, боже,
Ћижу бело гројзе!" (Рајковић 1991: 37)
О претварању љубавника у лозу и друге различите биљке види: Карановић 2006: 179–191.

Најнапред је свети *млади Ђурђевдан*.
Ој убава, мала мома,
Најнапред је свети *млади Сйасовдан*.
Ој убава, мала мома,
Најнапред су свети *млади Духови*. (Каравилка Ђорђевић)

Овим се, уз рефрен с формулом лепа, млада (мала), показује да у колективној свести постоји веза људске младости и виталистичких снага природних сила које репрезентују свеци – млад је (и леп) онај који доноси плодност.[19] А будући да су лепота и младост у традицији семантизовани позитивно, они се редовно везују за животни почетак и супротстављају се старости, што рефлектује запис песме из Витковца:

Жен’ се, драги, док си *леп̄*.
Кад *ос̄тариш* ко мој деда,
Нико те не гледа! (Коса Стојановић, Загорка Алексић и Љубинка Живковић)

У песмама ове збирке, такође наговештавајући љубав, односно биолошку спремност за брак и фасцинацију одређеним особинама супротног пола (лепота), јављају се и атрибутивне формуле из хроматског регистра – бео, бела и бела и румена.

Сходно семантици беле боје у словенској и српској традицијској култури и народној поезији у којој су, како се сматра, „сви предмети који су достојни хвале, уважавања и љубави бели” (Веселовски 1940: 83), односно светли, овај атрибут се редовно користи као средство стилистичке организације текста с позитивном конотацијом (в. Иванов, Топоров 1965: 138–139),[20] као у стиховима забележеним у Селачку:

Момиче, *бело Б’лīарче*,
Не шетај ситно пред мене,
Не задавај ми јадове. (Божица Јоцић)

У песми девојка (*момиче*), чији је изглед атрибуиран искључиво белом бојом, већ својом појавом: „Не шетај ситно пред мене”, изазива немир и љубавни бол – „не задавај ми јадове”. Тако да је све у контрасту с позитивним импликацијама које ова боја подразумева

[19] Зато и јунакињу бајке, поред лепоте, одређује младост, што је улога невесте (Радуловић 2009: 196).

[20] Анализа семантичких потенцијала беле боје показује да се за ову боју код словенских народа везују атрибуције: јасан, сјајан, светао, чист, леп, здрав, свечан, невин, бистар... (Поповић 2001: 17–19).

и показује креативне потенцијале традиције у зависности од контекста. У другом примеру, пак, у стиховима забележеним у Петруши:

Одреши, *бело Ленче*, јелече,
Одреши, *бело Ленче*, кецељку,
Одреши, *бело Ленче*, сукњицу! (Љубинка Петровић)

аналогна хроматска формула, која у традицији имплицира лепоту и привлачност, метонимијски је поновљени позив на додир тела (уз претходно обнаживање, део по део, без негативних конотација), што такође показује флексибилност семантике овог епитета у контекстуалном окружењу.

У кругу песама везаних за љубав, у српској традицији често се јавља атрибуција изражена паралелним члановима *бела и румена*, који такође имплицира дораслост и спремност за љубав. Будући да се руменилом у традицији кодира не само здравље (в. Ивић 2001: 8–9) већ је црвена, румена боја етимолошки везана за сјај, за излазак сунца (*зора руди*), које је извор живота, што светлост црвене боје, као и сјај беле, сврстава у позитивни естетски систем (Поповић 2001: 21).

У овој збирци у примеру песме из Валевца, поменути хроматски низ у стиховима:

Код мајку си *бела и румена*,
А код војно, Јуле,
А код војно, Јуле буле,
Жута пребледела, (Слободнака Милојевић)

формулативно је супротстављен жутој и бледој, бојама болести и смрти (в. Седакова 2001: 58), које изненађујуће негативно вреднују брачни живот. Односно, овде је семантичка опозиција социјалног статуса и биолошке ситуације јунакиње заснована је на аналогном вредновању боја, добар-лош, чиме је песма такође снажно „увезана" у традицију.

И придевом *танка* атрибуира се и позитивно вреднује девојка у метафоричком исказу девојка-трепетљика (Populus tremula) у запису из Кожеља, у стиховима:

Танка, танка трепетљико,
Ој, (име девојке) масаџико!
Ја се чудим што те, мило
За (име момка) убавило. (Драгица Ивковић)

Епитет *танак* којим се овде атрибуира девојка-трепетљика бележи се и независно од девојке, уз дрвеће, нпр. „Расла јела *тан-*

ка, а зелена” (нпр. Карановић 1999: бр. 4), за коју се најчешће она и везује.[21] А поред поменутих метафоризација девојка се налази уз лозу, рузмарин, ружу, што рефлектује прастара веровања у могућност њихове заменљивости: девојка-биљка/дрво (Карановић 2006: 78–79), даље активирајући комуникацију текста с традицијом. И „тиме се субјективна лична преживљавања преводе на објективни језик традиционих смислова” („Тако се субъективные личные переживания переводятся на объективный язык традиционных смыслов”; Мальцев 1989: 57).

А уз придружени аналогни формулативни исказ – атрибуција (*т̄анак*) плус номинација (Коса) девојци се придодају одређена „индивидуална” својства, у песмици из Малог Извора, која у целини гласи овако:

Ој девојко, *т̄анка Косо*,
Танко си се препасала,
И за мене закасала. (Петројка Свиленовић)

И овај атрибут такође активира поменуто плодоносно начело, будући да је завршетак песме назнака еротског приближавања: „и за мене закасала”, што очекивано резултира плођењем, чиме се индивидулано осећање даље преплиће с општим односом заједнице према свету.

Уз наведене епитете, који служе „опису” лепоте, јављају се још неколике симболичке конкретизације именом, као:

Ој, *убава Веселинће*,
Још *п̄оубав Раде*. (Ружица Петровић, Петруша)

Наратор се ту у форми магијских инвокација обраћа конкретним људима, као у обредном дијалогу – пример седељке, свадбе и сл., што такође кореспондира с узусима шире српске усмене традиције и потврђује је.[22]

---

[21] Посебно је фреквентно поређење, односно метафора девојка-јела, као:

Расла јела јелика,
Међ’ два бора велика.
То не била јелика,
Већ ђевојка велика. (Васиљевић 1965: 152)

Види и примере које наводи Снежана Самарџија (2014: 10).

[22] У вези с овим Мальцев каже: „Извођење песме – то је пре свега обраћање ’колективним формама’ објективацији индивидулнога” („Исполнение песни – это прежде всего обращение к ’коллективным формам’ объективации индивидуального”, 1989: 89). Али тај процес је реверзибилан и иде у оба смера.

Са сличном семантиком и функцијом јавља се атрибутски пар *т̄анка*, *висока* у песмама забележеним у селима Равна и Врбица. У првом примеру (који је већ анализиран) девојка информише о томе како је постала лепа, а затим, епитетима формулама, извештава о резултатима:

За тој сам *т̄анка*, *висока*,
За тој сам *лепа*, *убава*,
За тој ме зову Ђурђица. (Љубинка Првуловић, Врбица)

У другој песми дати склоп епитета (једнако лепота) у функцији је активирања љубавне боли – јадови, и то са обе стране, о чему, обраћајући се девојци, саопштава момак овако:

Либер момиче, *т̄’нка*, *високо*,
Не задавај ми јадове.
Малко ли су ми мојити,
Куде да денем твојити. (Љубица Божић, Равна)

И они такође, сходно законима традиционалног певања, упућују на биолошки и социјални статус јединке. И имају надиндивидуална значења, која уједно указују на националну специфику (српског) фолклора, а којима се у тексту настоји дати и индивидуални смисао.

Сходно наведеном у једној песми, уз симболично име-хипокористик, присутна је и атрибуција фокусирана на лепоту очију,[23] у стиховима:

Ој девојче, Ројчице
Црне су ти очице
Подај да и’ пољубим. (Даница Мицић, Мариновац)

Овде се црна боја, будући да је комбинована са сјајем очију, неочекивано вреднује позитивно, како се светлост и иначе, без обзира на хроматски код, универзално и вреднује (в. Поповић 2001: 20–24).

У песничкој грађи из Белог Тимока јављају се и метафоризације девојке светом фауне – птица и животиња, као у стиховима: „Цветано, галбо, Цветано, / Цветано, моме убаво”, или: „Поспал би, поспал / Ал не могу / Због оно пиле шарено”.

Својеврсни „опис” лепоте и осећања која у јунаку изазива девојка-птица присутни су управо у потоњем примеру песме из Новог Корита, у којој се сплићу различите емоције, а чији је крајњи резултат несаница, у уводним стиховима:

[23] Особеност „дескрипције” лепоте у усменој песничкој традицији јесте фокусирање на делове тела, што је посебна тема.

Поспал би, поспал, ал не могу,
Од оној *пиле шарено*. (Добросава Нешић, Ново Корито)

Ту се јунаково стање прво описује потенцијалном конструкцијом, кратким, елиптичним исказом: „Поспал би, поспал”, а затим могућност остварења жељеног негира завршницом стиха: „ал’ не могу”. Односно целином стиха изриче се могућност да се потреба оствари, а онда се „реално” процењује да сан није могућ – *нисам у стању да заспим*, *притиска ме несаница*. Будући да несаница, по народном веровању, представља болест изазвану присуством женских демона (в. Виноградова, Гура 1995: 169–171), они се овде могу и очекивати. Јунак у другом стиху то и потврђује, демаскирајући присуство зла девојком шареног перја, у исказу: „Од оној пиле шарено”, што је у вредносном, естеском и емотивном смислу позитвно и тако је у супротности описом почетног и трајног стања и његових могућих узрока. Па је све заједно, на матрици традиције, рефлексија комплексности јунакових осећања и онога који та осећања узрокује. Присуство метафоре девојке-птице („пиле шарено”), као и сваке птице, даље сигнификује прелазно стање јунаково (између сна и јаве), будући да се у традицији верује да управо птице најављују промену (в. Иванов, Топоров 1965: 127–129; Иванов, Топоров 1974: 194). А и изглед птице, односно вишебојност перја (придев *шарен*), иако је превасходно у функцији улепшавања, такође најављује присуство медијатора (в. Раденковић 1996: 162), који се јавља у прелазним ситуацијама, што даље потврђује и објашњава позицију у којој се налази јунак. Он је, међутим, немоћан да превазиђе своје стање и реши задатак који се пред њим налази (да предахне и заспи). Уместо тога, као потврда трајности и постојаности његовог стања, следи даљи опис девојке „провокатора” која га узрокује.

Јунак, дакле, не може да спава:

Од оној пиле шарено
Што носи перо наеро,
Што носи дукат на чело,
Да си га знаје сво село. (Добросава Нешић, Ново Корито)

У даљем опису набрајају се (формулативни) детаљи девојчиних украса који се иначе користе у функцији улепшавања:[24] „перо

[24] Накит је, поред одеће, у аналогној функцији и налази се у основи описа лепоте у народној лирици. И стога се људска нагост у магијској и ритуалној пракси користи да би се са тим силама успоставила веза, док је одевеност у функцији прекидања те везе и заштите људског света од њиховог дејства, што одећу уводи и у специфично семантичко поље апотропејске природе.

на еро" и „дукат на чело", али они једновремено имају и апотропјску намену. Перо се користило против урока (в. Петровић 1998: 446). Девојка је дукат стављала на чело као знак спремности за удају (нпр. у Босни; Филиповић 1960: 245)[25] и пре свега је штитио од урока (в. Раденковић 1996: 257–258; Агапкина, Виноградова 1999: 352–355). И обе функције су ту присутне, мада је потреба за истицањем доминантна, будући да девојка жели да се покаже свету – да би била примећена и виђена „Да си га знаје сво село". Она тиме, изгледом и понашањем, себе издваја, наравно знајући да провоцира околину (што се рефлектује на јунака). Тако присуство демонског елемента, који изазива немир, не може бити искључено. Јер је и превелика привлачност у традицијској култури вреднована негативно, што се и показује у крајњим резултатима – несаница.

Дивљење лепоти присутно је и у другом примеру метафоризације девојке птицом, спрегнутом с атрибутом *убав*, у јединственом запису песме из Селачка. И то у обраћању момка девојци, које већ у уводним стиховима садржи фасцинацију њеним изгледом, што имплицира и емоцију, овако: „Цветано, галбо Цветано, / Цветано, моме убаво, / Знајеш ли, моме Цветано". Прича се, затим, шири реминисценцијом на прошле догађаје и заједничке тренутке које су момак и девојка као деца провели:

Знајеш ли, моме Цветано,
Када си бесмо малецки?
Вишњи и црешњи берахме
И у недра их турасме. (Живана Алексић)

Ту се, сплетене на границама различитих језичких идиома, продуктивно користе „карактеролошке" номинације, које се у првом делу песме појачавају ускличном спрегнутом елиптичном конструкцијом. И у њој се користе искључиво именске речи – укупно их је до краја другог стиха три: *Цвеѣана*, *ѣалба*, *моме*, да би се њихово низање завршило поентираном формулативном атрибуцијом, *убаво*. Притом је прва кључна реч, која садржи име девојке, поновљена четири пута на исти начин, увек у вокативу. Момак тиме, апострофирајући властито име, које је кодирано општим називом за биљку цветницу,[26] настоји да дозове драгу (вокатив). Само име,

[25] Некада је, иначе, био распрострањен обичај ношења дуката на челу (в. Филиповић 1960: 168).

[26] Имена везана за цвет или назив цвета у усменој лирици су формулативна, као:

Обазри се, лепа Цвето, / Мајка те зове. (Караџић 1841: бр. 82)

пак, овде апсорбује општи назив за биљку (цвет) у који је укључена лепота њеног изгледа и мириса и заузима различите позиције, на почетку и на крају прва три стиха (комбинација анафора и симплока у понављању концентришу се све време на објекат). А у сваком од та три стиха алузивност се даље раздваја додатном номинацијом – у првом, то је голубица: *Цвѣтано їалбо*, у другом то је архаична реч за девојку: *Цвѣтано моме*, док трећи стих у инверзији понавља синтагму другог: *моме Цвѣтано*, тако се од почетка непрестано враћа на име вољене. Као допунска реч за „карактеризацију” лика у првом стиху, како је поменуто, користи се и дијалектална реч *їалба*, за голубицу, која даље обогаћује скривена значења и особености које се девојци приписују. Будући да се сматра да је голуб не само ритуално чиста и света птица, већ и оличење кроткости и доброте, те птица која носи изражену љубавну и брачну симболику код нас и свих словенских народа (в. Гура 2005: 458–460), поменута веровања активирају све ове особине. А игром именских речи у описаном поретку, зауставља се ток мисли и време уједно спреже у тренутак, у непокретну садашњост, у коју би јунак да смести себе и своју драгу. Вокативски облик именице *моме*, која се јавља два пута „Цветано, моме, убаво” и „Знајеш ли, моме, Цветано”, такође одређује њен биолошки и социјални статус, спремне за удају (мома), док средишњим деловима стиха, обгрљена одговарајућим речима, ова целина графички подржава жељени додир, односно загрљај. На овај начин, различитим понављањима именица и додатним атрибуцијама, на више различитих семантичких и мелодијско-ритмичких нивоа, оцртава се „слика” девојке и однос момка према њој, у тренутку говора (сад и овде). И све заједно, на крају првог дела песме, заокружује општу „карактеризацију”, али не и стварну визуализацију, пошто јој је значење сведено на метафору вољена девојка-цвет и птица-девојка. Ово даље покреће и њихову асоцијативну везу с природом, која је у перцепцији традицијског човека веома јака, а у коју би лирски субјекат да смести себе и своју драгу. Поменуту везу даље потврђује други део песме, са својеврсним позивом на сећање, у којем се прво асоцира прошлост, стихом: „Знајеш ли, моме Цветано / Када си бесмо малецки”, како би се подсетило на континуитет и временско трајање везе – и зато се ту уводе динамичке, глаголске речи, које остају присутне до краја. А затим се, у трећем делу, представљајући своју јунакињу и себе преко дечије крађе (вишње

Ој ти, Цвето, лепо цвеће! (Караџић 1841: бр. 463)
О именовању светом флоре у традицијској култури види: Штасни 2016: 121–132.

и трешње), додатно интензивира жељена веза момка и девојке, не само зато што их они у прошлости, као деца, стављају у недра, вероватно у конспиративној радњи брања забрањеног воћа, што је иначе карактеристика дечијих несташлука (али не само дечијих, будући да се, преко забрањеног воћа, алудира и на забрањену љубав), већ и стога што њихови плодови и дрвета представљају магијске артефакте културе у којој је песма трајала. И њихови се латентни потенцијали овде активирају. Јер трешњом и вишњом код Срба се гатало за успех у љубави и веровало се се да је оне покрећу.[27] И аналогно њиховој магијској игри: „Вишњи и црешњи берахме / И у недра их турасме", која се у прошлости понављала (имперфект), настоји се изазвати трајно везивање.[28] Заједништво и трајно везивање на морфолошком плану даље се потцртава трајним облицима поменутог имперфекта првог лица множине („*си бесмо* малецки", „вишњи и црешњи *берахме*"). Ту је важна и имплицитно присутна лична заменица *ми*, а партикулом *си* се подвлачи некадашње јединство, односно блискост међу ликовима песме. Истовремено, рима и низање радњи у континуитету, у којима се варира облик императива – *брасме*, *турахме*, сличност звука, односно њихов ритмички временски след, треба да буде гарант континуитета везе. А пуни исказ: „када си бесмо малецки", алудирајући на прошле дане и истоветно сећање на њих, скрива наду у могућност да се та некадашња блискост поново оствари. Тако усхићеност лепотом заправо исходи из интензивне емоције и у суштини је имплицитни позив на љубав, и кроз укљученост девојке у сва три дела у момков позив – она је присутна и у првом делу (кроз вокатив), и у другом делу (сећаш ли се) и у трећем делу директно преко глаголске речи у првом лицу множине („берахме"). И као и у осталим песмама ове врсте – више је субјективни

[27] Сматрало се да девојка која жели да јој момак дође на сан треба у глуво доба ноћи да се скине гола, па да три пута каже, најпре у оџаку, па онда под вишњом, најзад пред дворишним вратима: „Мој суђениче, или си у гори, или у води, или си у лугу [...] дођи ноћас да се видимо" (в. Чајкановић 1994: 58). А девојка која жели да се уда простре уочи Ђурђевдана под младу трешњу неношену повезачу, па пре сунца затресе трешњу и каже: „Повезача неношена, девојка непрошена, а ливада некошена, да не буде следеће године код мајке. Или повезачу понесоше, ливаду покосише, и девојку запросише". Цветове што са трешње опадну покупи у повезачу и носи уза се (в. Чајкановић 1994: 199).

[28] „Имперфекат је претеритални глаголски облик који исказује прошле несвршене радње у њихову трајању. Поред ове временске семантике, која чини његову основну семантичку карактеристику, имперфекат уједно исказује прошле радње које су или доживљене или их онај ко говори таквима представља" (в. Танасић 2005: 430).

доживљај (отуда је песма и испевана у првом лицу), него објективна слика девојке и њене лепоте. И све је у непосредној вези с традицијом и њеним вредностима.

Судећи по оном што је овде виђено, лепота и представе лепоте, у љубавним песмама записаним у Белом Тимоку, припадају општем сликовном (односно условно сликовном) свету српских народних песмама, чија се „ограниченост” очитује у немогућности детаљног визуелног представљања појединачног лика и лица. Лепота овде такође није изолована и за себе, већ је рефлекс релације два млада бића (момка и девојке) и ту је да буде примећена. Заправо, она више дочарава утисак који оставља на појединца и околину. Исто тако, лепота је повод да се нешто каже о односу човека и света, и њена скривена садржина је за текстом. Дакле, текст подразумева знатно шире импликације уписане у традиционални начин мишљења и поимања света. И те представе-формуле темељ су српске народне традиције у целини. Дакле, „елементи фолклорног текста мотивисани су на нивоу традиције, а не у равни самога текста” („элементы фольклорного текста мотивированы на уровне традиции, а не на уровне самого текста”; Мањцев 1989: 65). Другим речима, „традиција својом другом (најважнијом) страном усмерена је на сложене комплексе народних идеја које постоје латентно и не јављају се увек на нивоу свести, будући да су својство подсвести и несвесног” („традиция другой своей стороной (наиболее существенной) обращена к сложным комплексам народпых представлений, которые существуют латентно и не всегда выступают на уровне сознания, являясь достоянием подсознательного и бессознательного”; Мањцев 1989: 69). И тамо их треба тражити.

Литература

Агапкина, Татьяна А., Людми́ла Н. Виноградова. „Золато”. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. Т. 2. Н. Н. Толстой (ред.). Москва: Институт славяноведения РАН, 1999. 352–355.

Васиљевић, Миодраг. *Народне мелодије Црне Горе*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука, 1965.

Веселовский, Александр Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Ин-т лит. АН СССР, 1940.

Виноградова, Л. Н., Александр В. Гура. „Бессонница”. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. Т. 1. Н. Н. Толстой (ред.). Москва: Институт славяноведения РАН, 1995. 168–171.

Грбић, Саватије. *Срйски народни обичаји из Среза Бољевачкоī*. СЕЗб XIV, 1909.

Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Београд: Бримо – Логос – Глобосино Александрија, 2005.

Детелић, Мирјана. *Урок и невеста: поетика епске формуле*. Београд: САНУ – Универзитет у Крагујевцу, 1996.

Иванов, Вячеслав В., Владимир В. Топоров. *Исследования в области славянских древностей*. Москва: Наука, 1974.

Иванов, Вячеслав В., Владимир В. Топоров. *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*. Москва: Наука, 1965.

Ивић, Милка. „О метафоричним естетизацијама назива боја". *Кодови словенских култура* (Боје) 6 (2001): 7–13.

Карановић, Зоја. „Српске и бугарске народне баладе о смрћу растављеним љубавницима". *Паисий Хилендарски. Научни трудове филология* 41/1. Пловдив: Универзитетско издателство, 2006. 179–191.

Карановић, Зоја. *Народне песме у Матици*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.

Карановић, Зоја. *Небеска невеста*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2010.

Караџић, Вук Стефановић. *Народне српске пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме*. Липисца: Штампарија Брејткофа Ертла, 1824.

Караџић, Вук Стефановић. *Народне српске пјесме. Књига трећа у којој су пјесме јуначке позније*. Липисца: Штампарија Брејткофа Ертла, 1823.

Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме*. Беч: Штампарија јерменскога манастира, 1841.

Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме. Пјесме јуначке најстарије и средњијех времена, књига шеста*. Београд: Државно издање, 1899.

Мальцев, Георгий И. *Традиционалньие формулы русской народной необредовой лирики*. Ленинград: „Наука", 1989.

Милићевић, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија, 1876.

Мићовић, Љубо. *Живот и обичаји Поповца*. Београд: Научна књига, 1952.

Петрановић, Богољуб. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине* II. *Епске пјесме старијег времена*. Биоград: Државна штампарија, 1867.

Петрановић, Богољуб. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине* III. *Јуначке пјесме старијег времена*. Биоград: Државна штампарија, 1870.

Петровић, Петар, Ж. „Урок". *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ – Интерпринт, 1998. 445–446.

Поповић, Људмила. „О прототипском и стереотиском начину концептуализације боја у језику". *Кодови словенских култура* (Боје) 6 (2001): 14–31.

Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена. Београд: Балканолошки институт САНУ,* Ниш: Просвета, 1996.

Рајковић, Ђорђе. *Српске народне песме* (*женске*), већином их у Славонији скупио Ђорђе Рајковић. Нови Сад: Матица српска, 1869.

Рајковић, Љубиша Кожељац. *Јато голубато*. Зајечар: Културно-просветна заједница, 1991.

Самарџија, Снежана. „Танковрха јела и зелен бор. Напомене уз зимзелено дрвеће у народној поезији”. *Биље у традиционалној култури Срба. Приручник из фолклорне ботанике* II. З. Карановић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2014. 5–18.

Самарџија, Снежана. *Бројеви у српском фолклору*. Београд: Албатрос Плус, 2020.

Седакова, Ирина. „Цветообозначения и их место в символике славянских родин”. *Кодови словенских култура* (Боје) 6 (2001): 57–65.

Танасић, Срето. „Синтакса глагола”. Пипер, П., И. Антонић, В. Ружић [Петровић], Људ. Поповић, С. Танасић, Б. Тошовић. *Прилози граматици српског језика: Синтакса савременог српског језика. Проста реченица*. М. Ивић (ред.). Београд: Институт за српски језик САНУ – Београдска књига – Матица српска, 2005. 345–470.

Топорков, Андре́й. Л. „Светлост”. *Словенска митологија. Енциклопедијски речник.* Светлана М. Толстој, Љ. Раденковић (ред.). Београд: Zepter Book World, 2001. 486–487.

Ћупурдија, Бранко. *Аграрна магија у традиционалној култури Срба*. Београд: САНУ, 1982.

Филиповић, Миленко. „Белешке о сеоској ношњи у Врањском Поморављу”. *ГЕМ* 21–23 (1958): 160–207.

Филиповић, Миленко. „Народни живот Срба у Североисточној Босни према једној анкети 1911”. *Članci i građa za kulturnu istoriju Bosne* IV. Tuzla: Muzej istočne Bosne u Tuzli, 1960. 199–332.

Фрейденберг, Ольга Михайловна. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978.

Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ, 1994.

Штасни, Гордана. „Језичка слика света у српском ’биљном’ иманослову”. *Гора љиљанова. Биљни свет у традиционалној култури Срба*. З. Карановић, Ј. Дражић (ур.). Београд: УФС – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2016. 121–132.

Eliade, Mirča. *Sveto i profano*. Vrnjačka Banja: Zamak kulture, 1981.

Elijade, Mirča. *Istorija verovanja i religijskih ideja* I. Beograd: Prosveta, 1991.

Krstić, Branislav. *Indeks motiva narodnih pesama Balkanskih Slovena*. Beograd: SANU, 1984.

Lord, Albert B. *Pevač priča* I–II. Beograd: Idea, 1990.

Meletinski, Eleazar M. *Poetika mita*. Beograd: Nolit, 1983.

Schmaus, Alois. „Iz studija o krajinskoj epici”. *Usmena književnost*. M. Bošković-Stulli (prir.). Zagreb: Mladost, 1971b: 219–248.

Schmaus, Alois. „Vrsta i stil u narodnom pesništvu”. *Usmena književnost*. M. Bošković-Stulli (prir.). Zagreb: Mladost, 1971a. 59–63.

Zoja Karanović

"PROČULA SE UBAVA DEVOJKA"
Beauty and the formula of beauty in Serbian traditional poems from the field collection from Timok

S u m m a r y

The paper discusses several texts of Serbian traditional folk poems recorded by the author and Vesna Đukić in the villages on the Beli Timok River in 1997 and 1998. In various ways, all of those poems speak of beauty and one's fascination with it, with the nucleus of the unfolding narrative being mostly formulaic. Whether they are unique texts or have variants in the wider area of southeastern Serbia or were sung (according to the existing documentation) throughout the Serbian demographic and cultural space, all of them represent traces of the Serbian oral tradition and are a veritable treasury of their performers' memories, illustrating the richness of poetizing and thinking in the area under discussion. Thus, they bear evidence to the dynamism of the oral tradition in terms of genre and poetics, its flexibility and, particularly, its inextricability from Serbian folk poetry and tradition in general. All are firmly rooted in the motif of beauty.

Бошко Сувајџић*

Филолошки факултет
Универзитета у Београду

БОЈ НА КОСОВУ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА И КОСОВСКА ЛЕГЕНДА

„Душе Симовићеве драмске поезије нису запитане над судбином света; оне су пре свега зачуђене чињеницом сопственог постојања..."
(Егон Савин)

У раду се говори о односу *Боја на Косову* Љубомира Симовића и косовске епске легенде. Међусобно се пореде и вреднују две верзије драме. Истиче се интегрална поетика великог српског песника и драмског писца. Пореде се стилски, језички, драматуршки и идеолошки аспекти драмских текстова у различитом контексту њихова настајања. Посебно се наглашавају поступци сакрализације профаног и профанизације сакралног, уношења иронije, пародије, гротеске и фолклорних елемената у драмски текст. Истиче се мисаона дубина Симовићеве драме и њен друштвени значај.

Кључне речи: Бој на Косову, поетика, косовска легенда, епска народна традиција, иронија, гротеска, мит

Драмски опус Љубомира Симовића

Драмски опус Љубомира Симовића сачињен је од четири драме које су написане у периоду од 1973. до 1989. године. То су *Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану*, *Путујуће позориште Шопаловић* и *Бој на Косову*. Драму *Бој на Косову* Љубомир Симовић је написао 1988. године на позив Југословенског драмског позоришта уочи прославе шестогодишњице Косовске битке. За драму се заинтересовала и

* bosko.suvajdzic@mts.rs

Телевизија Београд, која је најпре желела да по тој драми сними серију, а касније је по њој снимила истоимени филм у режији Здравка Шотре. Драма никада није изведена на сцени. Текст драме песник је прерадио крајем 2002. године, незадовољан њеним уметничким дометима и драматуршким решењима. (У ствари, писац није био задовољан степеном аутономности дела у односу на косовску легенду.)

Заснована на историјском догађају, *Бој на Косову* је драма која се обликује из нуклеуса мита. У подтексту приче је косовска легенда која обједињује стару средњовековну књижевност, косовску епику, историографију, мит. Веродостојност драмског дела, међутим, исправно је процењивао аутор, мора да почива на премисама сопствене, позоришне уметности. Способности за театарску игру. Драма мора бити истинита и уверљива из сопственог драматуршког језгра и са самосвојним уметничким решењима (Станисављевић 2006: 48).

Драме Љубомира Симовића карактеристичне су по отклону од система традиционалне културе који их сврстава у врхове српске драме двадесетог века. Симовић 1989. године, у којој је обележена шестогодишњица Косовске битке, објављује драму *Бој на Косову* (Београд: СКЗ – Београдски издавачко-графички завод), која у себи нема отклона од традиције. Овај драмски текст узет је за сценарио за истоимени филм Здравка Шотре, који је пригодно снимљен исте године. Друга верзија драме објављена је четрнаест година касније, у нешто другачијим политичким и друштвеним околностима: *Бој на Косову: Друīа верзија* (Београд: Стубови културе, 2003). Симовићево придржавање основног, у великој мери, „окамењеног" обрасца приказивања косовског мита, део је актуелног културолошког и политичког схватања идентитета у српском народу. Сви писци у српској књижевности који су имали намеру да литерарно осветле косовски мит наилазили су на један исти проблем нелитерарне природе (Громовић 2020: 573–574).

Није ретка појава да писци 20. века, попут Симовића, инспирацију проналазе у народној епској традицији. Косовска легенда је, међутим, спутана оквирима не само епске поезије већ и националне идеологије. У њој је, попут античких трагедија, све унапред познато, одређено, задато, али истовремено крајње драматично. Сви ликови су умрежени вишеструким спонама: историјским, сижејним, породичним, личним. Сви имају своје, вековима брушене, делокруге и „задужења". Своје прецизне и тачно одмерене улоге. Сви тежишни односи, мотиви, начин грађења ликова и мотивација њихових поступака канонизовани су у традицији, устоличени у колективној свести, сакрализовани у духу нације. Косовска легенда, тако, дубин-

ски живи у тексту, а превентивно и у свести аутора, и пре него што почне да ради на њему. Као „врхунски израз националне идеологије, религије и етике", она на много начина „обавезује" писца. Или, како то мудро закључује Марта Фрајнд: „Докле год Косово буде у свести нашег народа представљало историјски и политички проблем – косовска легенда и њена књижевна тумачења биће ограничена" (Фрајнд 1996: 179–190).

Поезија и драма: интегралност уметничког света

Љубомир Симовић је, као песник, есејиста и драмски писац, целокупним својим делом и уметничким афинитетима био припремљен за тему о Косовском боју. Тематизовањем косовске легенде Симовић програмски приступа њему тако драгом и судбински важном питању односа традиције и модернитета у друштву. Сапостављање националне традиције и универзалних елемената културног и језичког памћења омогућено је постојањем пређеног пута који је изградио Симовићеву песничку самосвест. Како сам аутор сведочи, свест о савременом тренутку, наиме, „не чини само писање него и поновно читање и процењивање нашег песничког наслеђа" (Симовић 2008: 22; према Пијановић 2011: 56).

У целом уметничком искуству Љубомира Симовића веза између поезије и драмског стваралаштва нераскидива је и реверзибилна: „Сигурно је да у мојим драмским текстовима има много песничких елемената, и да драмски начин изражавања на известан начин утиче на структуру мојих песама" (Симовић 2008: 151; према Пијановић 2011: 53).

Песник културе и ерудитне традиције, језички маг, профет који сакрализује профано и детронира узвишено,[1] опсенар чулног и видљивог с једне, и творац најмолитвенијих песама савремене српске поезије с друге стране, Симовић је истовремено песник који

[1] Поводом изласка *Боја на Косову* Симовић даје коментар чије се значење наслања на претходни навод о једном од кључних елемената византијске поетике: „Ја волим кад је световно прожето светим, кад је свето живо присутно у световном и профаном." Потом прелази на саму тему комада објављеног о великој облетници: „Кроз косовско опредељење, и кроз косовски подвиг светост је постала приступачна, то јест постала је свуда присутна" (Симовић 2008: 164; према Хамовић 2011: 314).

открива нове могућности „реторичке" лирике, и драмски писац који понире у затамњене и често неистражене дубине људске природе:

> У његовој поезији пропевало је наше језичко и културно памћење, древни језик нашега предања, али јој није страно – још од *Ума за морем* (1982), па до притиска стварности из последње две деценије у *Љусци од јајета* (1998) и *Тачки* (2004) – ни суочење са непосредним друштвеним збивањима. (Јовановић 2011: 18)

Истовремено, Симовић је мајстор транспоновања различитих облика кратких фолклорних форми и фразеологизама (загонетка, здравица, клетва, басма, викалица, молитва, питалица, изрека, пословица и сл.) у нову уметничку целину, што доприноси изразитој беседничкој реторици, драмској оркестрацији, живом дијалогу у коме разговара све са свиме у гномски дубоком и комплексном језичком исказу његове поезије:

> Већ у *Словенским елегијама* (1958), а посебно након збирке *Уочи трећих петлова* (1972), па до најновијих, *Тачке* (2004) и *Планете Дунав* (2009), Симовићеве песме препознатљиве су по различитим облицима обраћања – од клетве, викалице, бајалице и молитве до дијалога, питања / питалице, убеђивања, посвете и директног сопштавања конкретном или неименованом саговорнику. Уместо традиционалних могућности дескрипције или лирске нарације Симовић се одлучује за својеврсну драматизацију песме, претварајући је у дијалог или реторски стилизован и компонован монолог, некада у афективну полемику, али често и у песничку беседу. Ова усмереност ка ширем аудиторијуму, сугестивно обраћање које читаоца укључује у језичко и смисаоно одвијање песме, најочигледнија је веза између Симовићевог песничког и драмског рада, тако да је за овог аутора најтачније употребити оно старо, данас помало архаично одређење *драмски песник*. (Петровић 2011: 127–128)

Поред језичког израза, употребе различитих жанрова усмене књижевности, малих фолклорних форми и апелативних облика, „драмски песник" Љубомир Симовић од свог ступања на књижевну позорницу варира тему Косова, од *Епитафа са каранског гробља* 1957. године, преко песме *Сеоба Србије*, до две верзије драме о *Бој на Косову*:

> У једној од незаобилазних раних песама Љубомира Симовића, у *Епитафима са каранског гробља*, из 1957. године, међу сведочењима лирског наратора с видиком на обе стране, о

> преминулом Тиосаву, младенцу Станоју и девојци Ковиљки, уметнута су и три (скоро једнака) припева у ритму усмене тужбалице, незнатно коригована само да дозначе протек сати од ноћи до свитања. У тим, дакле, лирским наративима, из којих веје жал и жеђ за постојањем, и незнан смрти, до речи долазе анонимни сељачки животи, док припеви потцртавају сабласну атмосферу. Као завршна слика у припевима јавља се, безмало без припреме, централно знамење косовског хришћанског култа: „јој стани реци немој гле птицу како се обара / у сунцем обрубљен пламен у главу цара лазара". Могли бисмо помислити да се лик из колективног памћења прокријумчарио у замаху модерне песничке имагинације, али знамо да у пољу традиционалне културе, на којој се песма заснива, елементи личног и предањског напросто чине неразлучну целину. (Хамовић 2011: 305)

С друге стране, у песми *Сеоба Србије* из књиге *Уочи трећих петлова* (1972) у метафори којом се дочаравају опште несреће српског национа, ратови, сеобе, стално склањање у збег пред најездама освајача, сукобљавање са осионима и моћнима, песник тематизује слику одсечене главе кнеза Лазара, придружујући је тужној поворци градова–гробова, која се „вуче" преко Косова: „Ваљево с гробом на рамену / са точком око врата Врање, / Крушевац носећи одсечену главу, / вуку се преко Косова". Цела Србија, метонимијски посматрано, постаје кефалофорос, жртвовано и посечено трупло историје:

> Очито да веза између мојих драма и мојих песама није ни споредна, ни случајна. Мислим да је бављење позориштем унело неке новине и промене у мој песнички језик. Као што је моја поезија била пресудна у формирању мог драмског израза. Али би, упркос тим везама, било погрешно кад би се заборавило да се песнички и позоришни начин мишљења не могу поистовећивати. (Симовић 2008: 193; према Пијановић 2011: 53)

Да је за ову „стожерну националну тему" Симовић био „приправљен читавим својим песничким делом" (Хамовић 2011: 315), чињеница је која не подлеже сумњи. Ипак, то не дочарава у довољној мери ризик у који се песник упустио. Писати у 20. веку драмски текст о догађају у коме ликови представљају окамењене моделе националне идеологије, а сам догађај прераста у свеобавезујући мит, у коме свака реч, свака драмска пауза, свака реплика имају своје тачно утврђено, непомерљиво место у традицији, равно је подвигу. И то је писац, у „напомени" којом је отворио другу верзију свога дела, и у

којој је образложио тешкоће са којима се суочио приликом писања свога дела, поштено признао. Ипак, „поправљањем" текста, аутор ни у једном тренутку не доводи у питање побуде за његово писање.

Симовић је песник и драмски писац који воли изазове. Храброст да се подухвати писања драмског дела о догађају о коме је испеван врхунски циклус епских народних песама, високо вредновани у историји књижевности у европском и светском контексту, бисер романтичарске епохе, о коме је већ донета и изречена, чини се, коначна оцена у поезији и уметности, али и у политици и друштву, заиста није мала. Ипак, није мањи изазов представљало ни писање драме о *Жалосној ӣесанци ӣлемениӣе Асан-аӣинице*, која је као „премица" усмене књижевности имала изванредну европску уметничку рецепцију. Симовић је написао модерну трагедију која је наслутила, и у слутњи се онирички дотакла, неухватљиве метафизичке резонанце свог великог усменог предлошка. У *Бој на Косову* задатак је био деликатнији, а препреке знатније. Сама косовска легенда је из историје и мита ушла у књижевност, у епску поезију у којој је дотакла врхове светске литературе, да би у потоњим вековима, поново из књижевности уронила у мит. Како тематизовати тај мит у 20. веку, а не изневерити, не профанизовати или не изменити до непрепознатљивости његову суштину?

Врхунском поезијом, у драмској форми, гласио би могући одговор. Увођењем нових ликова, споредних, а тежишних, који ће бити „искоришћени" за нове уметничке поруке и посве другачији књижевни сензибилитет модерног доба. Гипком, покретљивом драмском радњом, живом речју, наглашавањем „споредних ликова" науштрб готових косовских „модела". Парадоксалним извртањем светова, креирањем јединствене позорнице на којој „banalno postaje značajno i transcendira sadržaje lišene značenja, dok se metafizičko banalizuje, prizemljuje stvarajući duh grotesknog pozorišta" (Грушановић 2010: 15).

Историја и мит

Локализација драме *Бој на Косову* упућује на прецизни историјски оквир: „Догађа се крајем јуна и почетком јула 1389. године, у Крушевцу, Новом Брду, Призрену, на пољу Косову, на дворовима, на трговима, путевима и раскршћима Моравске Србије" (Симовић 2003: 6).

И доиста, *Бој на Косову* је примарно историјска драма која почива на познатим косовским мотивима: надмоћна турска војска, предвођена султаном који са оба сина и најбољим војсковођама, долази на Косово. Писмо-ултиматум српском кнезу. Пометња у српском табору, у коме влада неслога. На кнежевој вечери, најбољи витез је неправедно оклеветан и пада у немилост господара. Кнежев најближи сродник и доглавник зарад властохлепља издаје сизерена и таста на Косову. Истовремено, на кнежевој вечери подстиче раздор клеветајући најбољег витеза да је неверан. Оклеветани витез се зариче да ће спрати љагу са свога имена по цену живота. Са копљем наопако окренутим одлази у турску војску, где га, као најопаснијег непријатеља, у уверењу да је дошао да се преда, уводе без додатних провера под султанов шатор; када му султан пружи ногу да је пољуби, витез га убије:

> Чини се да писац преузима доследно народну традицију, постављајући мотиве издаје и избора смрти над животом у ропству на сцену. Ипак, у драми се уочава карактеристичан став писца према народној традицији. Он задржава форму, али знатно мења смисао грађе. (Катински 2012: 84–85)

С друге стране, иако барата препознатљивом историјском основом, драмски писац је и „креатор који ослушкује вибрације мита, историје и свога времена, тајни говор ствари, свој унутарњи глас" (Пијановић 2011: 47).

Писац је врло добро истражио историјске изворе, што се види у свакој пори ове историјске, митопоетске, иронијско-црнохуморне, друштвено-политичке и метафизичко-мисаоне драме, посебно у њеној првој верзији. Као, рецимо, у објашњењу недоласка на Косово другог Лазаревог зета, Ђурђа II Страцимировића Балшића:

> МИЛИЦА
> А шта је с другим нашим зетом, Лазаре?
> Где је Ђурађ II Страцимировић Балшић,
> господар зетске и поморске земље?
> Долази ли Ђурађ?
> ЛАЗАР
> Знаш и сама да је он због Требиња, Конавала и Драчевице, и ко зна још због чега, у сукобу с Босном! Заједно је с Турцима нападао Босну! Па како да сада Србију брани од Турака?
>
> (Симовић 1989: 16)

Овде се изричу алузије на унутрашње сукобе у Зети, око 1388. године, и на сукобе Ђурђа II Страцимировића Балшића са војводом Сандаљем Хранићем. У историографији се сматра да Ђурађ и његова војска нису учествовали у Косовском боју због компликованих односа које је он имао са Турцима јер је неколико година пре тога био заробљен од стране Турака, као и због локалних сукоба са Сандаљем Хранићем:

МИЛИЦА
А, кад не долази Ђурађ, долази ли
краљ Твртко Котроманић?
ЛАЗАР
Твртко шаље један одред...
са војводом Влатком Вуковићем!
МИЛИЦА
Шаље војводу, а сам не долази?
А зашто се крунисао круном Немањића,
и зашто себе назива српским краљем,
кад нема времена да брани српски народ?
ЛАЗАР
Опседа неке градове у Приморју.
МИЛИЦА
Па му је та опсада важнија од боја с Турцима?
(Симовић 1989: 16–17)

У овом дијалогу у првој верзији дочарана је, у целини и у појединостима, историјска слика која преовладава у години непосредно уочи Косовског боја. Истовремено, драмски се ефектно наговештава сукоб не само између српске државе и Османског царства, већ и унутар саме српске државе, који је видљив у чињеници да од породичног савеза кнеза Лазара, на дан части и одлуке, није остало ништа.

Краљ Твртко је сматрао себе сизереном кнеза Лазара, и из тог разлога му је послао у помоћ одред војске предвођен прокушаним и прекаљеним војводом Влатком Вуковићем, који се, недуго пре тога, истакао у победи над Турцима код Билеће. Занимљиво је, у том контексту, Твртково писмо Трогиранима од 1. августа 1389. године (а слично је послао и Фирентинској општини), својим ратним савезницима, са којима је „опседао неке градове у Приморју", у коме их „краљ Срба и Босне" обавештава да је султана „послао с овог света с многим њиховим војницима", не помињући ни речју кнеза Лазара:

> Onoga ohologa vraž'jega sina i slugu neprijatelja imena Krstova i cieloga roda čovečjega [...] nevjernoga naime Amurata, koj si bio pokorio mnoge narode [...] i koj bješe već došao s dvjema svojima sinima i sa sljedbenici Turci i naše zemlje uznemiriti u nakani da kašnje navali i na vaše, napokon sraživši se s njima dne 15 lipnja [...] navladasmo tako, da malo od njih žive iznesoše glave. (Rad JAZU III, 1868, 94. Lucić: De regno Dalm. Et Croat. Lib. V, s. 3. Према Ређеп 2007: 166)

У односу на косовску епику, у Симовићевој драми кнегиња Милица је одрешитија и речитија, она разговара на равној нози са кнезом, доводи у питање, тумачи, па и критикује његове поступке. У епској песми, она ће, дајући кнезу легитимитет куће Немањића, рећи оно што се не сме прећутати, али уз једну природну патријархалну ограду: „Зазор мене у те погледати / а камоли с тобом бесједити! / Бит' не може, говорити хоћу!"

Као и у косовској легенди, у неслози међу великашима траже се и налазе узроци и разлози пропасти српске средњовековне државе:

> МИЛИЦА
> Сам немаш снаге,
> а над снагама других немаш власти!
> Погледај како се Србија поцепала!
> Погледај шта раде српски великаши!
> Пре би због власти пристали да се потурче,
> него да ударе с тобом по Турцима!
> Шта да сабереш, кад се све расипа?
> Обичан челник, као да је цар,
> склапа уговоре с другим државама!
> Цареву царину наплаћује царев коњушар!
> Кесарош кује новац са својим ликом!
> Свако жели да буде неки краљ,
> да на празну главу стави круну!
> Нек је мала ко напрстак, ал нек је круна!
> Нек нема ни весло, ни шило, ни иглу,
> нек је два лакта, ал нек је краљевина!
> Свако село је постало престоница!
> Свака чатмара двор!
> (Симовић 1989: 18–19)

Уочљиве су асоцијације на народна предања о успону Мрњавчевића на двору цара Душана (коњушар, кесарош, краљ који би да наследи круну Немањића, „обичан челник, као да је цар" и сл.), али

и о претендентима на круну Немањића (Тврко Котроманић, „краљ Срба и Босне"). Управо метонимијска ознака круне као окова који заробљава човекову главу / ум и тера га на најбезочније злочине и најчудовишније поступке, представља нит која повезује актере драме из оба супротстављена табора, да би доживела врхунац у завршном дијалогу између кнеза Лазара и султана Бајазита, пред Лазарево погубљење.

Дубровачки историчар Мавро Орбин, чије је сведочење о Косовском бој у (1601) Љубомир Симовић, чини се, обилато користио, посебно када је реч о Милошевом подвигу и начину хватања кнеза Лазара, приповеда да су краљ Вукашин и деспот Јован Угљеша Мрњавчевић, били синови некаквог сиромашног властелина Мрњаве из Ливна. Њега је својевремено, заједно са синовима, цар Душан позвао на двор и, из неких разлога, „много уздигао" (Orbin 1968: 49). По Лаонику Халкокондилу, један од два брата (Вукашин), постао је царев пехарник, а други (Угљеша) коњушар (Јиречек, Радонић 1988/I: 243).

Кнез Лазар је свестан да је *наша највећа невоља наша неслоīа*. Кнегиња Милица, изданак немањићке крви и рода, користећи се иронијом, пластично описује расуло које влада у држави, чиме аутор посредно реферише и на савремене друштвене прилике:

> Свако жели да буде неки краљ,
> да на празну глави стави круну! [...]
> И онај ко не уме ни будак да насади хоће да влада!
> (Симовић 1989: 18–19)

У развоју косовске легенде врло брзо ће бити формулисана три основна узрока пораза на Косову. То су бројна надмоћност турске војске, издаја Вука Бранковића и божја воља. Константин Михаиловић из Островице у свом делу *Јањичареве успомене*, крајем 15. века, говори како су неки људи „гледајући кроз прсте, посматрали битку; а због ове невере и неслоге, и зависти рђавих и неваљалих људи, битка је изгубљена у петак у подне" (Љубинковић 1989: 22). Истоветну мотивацију пораза проналазимо и у Симовићевој драми:

> Није то писмо наша једина невоља!
> Наша највећа невоља је наша неслога!
> (Симовић 2003: 11)

Извор Константина Михаиловића је пре свега народна традиција његовог краја или приче његових знанаца који су се нашли заједно с њим у Турској током прве половине 15. века. Занимљиво је,

међутим, да се код њега нигде не спомиње издаја Вука Бранковића. Вероватније је да се мотив издаје односи на краља Марка и Константина Дејановића (Живановић 2006: 181). И овај податак Симовићу је био познат, те га он имплементира у драму. Левчанин на самој вечери пред бој сугерише Кнезу да треба да се приклони Мурату и клекне пред њим, јер су „и јачи од њега признали турску власт – краљ Марко и деспот Константин Дејановић" (Катински 2012: 85–86).

У драми је акцентована и историјски значајна помиритељска улога кнеза Лазара у изглађивању сукоба између Цариградске и Српске патријаршије:

> ГЕРАСИМ
> [...] Уместо да насилно и узалудно мири непомирљиве Бранковиће са непомирљивим Балшићима, и Балшиће са Котроманићима, и да се при том и сам са свима завађа, он је учинио нешто веће и важније: помирио је Цариградску и Пећку патријаршију!
>
> (Симовић 2003: 40)

Косовска епика и драма

Ослањање писаца српске историјске драме на народну епску поезију није Симовићев изум. Али га је он несумњиво подигао на виши ниво, пре свега у отклону према традицији, како би она могла бити приказана као систем универзалних модела, делатних и у савременом свету:

> Народна епика имала је огроман утицај на српску историјску драму. Врло често је одређивала њену тематику, заплет и приказ главних јунака. У драмском опусу Љубомира Симовића важно место, и по квалитету и по бројности, заузимају драме по мотивима из народне традиције – *Хасанаїиница* и *Бој на Косову*. Основни принцип који учествује у грађењу обе драме је принцип осавремењавања. Народна епика о бoју на Косову је у том смислу представљала одличну полазну грађу, пошто је и сама подложна принципима универзалности, који су трагику пораза на бојном пољу уздигли до националне легенде.
>
> (Катински 2012: 83–84)

Исходиште драме су косовска легенда и три основна мотива на којима она почива: „косовско опредељење" кнеза Лазара и његова мученичка смрт; подвиг оклеветаног јунака Милоша Обилића;

издајство Вука Бранковића. У првој верзији Симовићевог *Боја на Косову* развијени су и остали препознатљиви мотиви: ухођење Турака, извештај о бројности турске војске, причешћивање војске пре боја, кнежева вечера (каталог званица, здравица, клетва и заклетва), одлазак у турски табор, Милошев подвиг и смрт. Лазарево заробљавање, начин сахрањивања кнеза Лазара, обретеније главе, чуда после смрти. Тужбалица Косовке девојке и збивања после боја:

> Окосницу косовске легенде чине мотиви мученичке смрти кнеза Лазара, подвиг Милоша Обилића и издајство Вука Бранковића. Историјска стварност настојала се у поезији уклопити у већ постојеће тематске целине. У познате и распрострањене мотиве имплементирале су се историјске чињенице (битке, мегдани, каталог ратника, вечера, добијање писма, оклеветан јунак, злокобни снови, ухођење, издајник) (Ђорђевић 1990: 14). Избори кнеза Лазара, Милоша Обилића и Вука Бранковића повољно су тло за настајање драмских дела са косовском тематиком, јер проблематизују питање трагичке кривице јунака и представљају изврсну подлогу за драмски конфликт.
>
> (Катински 2012: 84)

У драми су присутне препознатљиве хиперболе из епске песме о величини и бројности турске војске:

> МИЛИЦА
>
> Прича се да је турска војска тако велика да се чује два сата пре него што се види!
>
> (Симовић 2003: 12)

Као ни косовска епика, у којој је све драмски спрегнуто, концентрисано, усмерено на духовну суштину, ни Симовићева драма не трпи понављања (то је и основни разлог писања друге верзије). Тако се Муратово писмо–ултиматум, као покретач драмске радње, спомиње тек у разговору persona dramatis, патријарха Спиридона и кнеза Лазара. Сам садржај писма, међутим, концентрисани је дестилат епског предлошка (Вук СНП II: 50/1), чиме се постиже ефекат „препознавања и поистовећивања”:

> Да смо сложни,
> Мурату тешко да би на памет пало
> да тражи да му се, како овде пише, покоримо,
> да тражи да му признамо његову врховну власт,
> да тражи да му предамо кључеве од градова,
> да дајемо војску, да плаћамо харач!
>
> (Симовић 2003: 11–12)

У Симовићевој драми, мотив ухођења се везује за Косанчића Ивана и Топлицу Милана, што је, ако изузмемо одсуство Милоша Обилића, у складу са усменим изворима.

Кнез Лазар је у епској традицији *славни*, *честити кнез*, *српска круна златна*, *од Србије глава* итд. И у Симовићевој драми он је представљен као недостижни етички узор којег красе све врлине. У другој варијанти *Зидања Раванице* непознатог сељака из Рудничке нахије истакнуте су и кнежеве негативне особине, као што су гордост, частољубље, лаковерност и сл. На посредан начин, Лазар је негативно окарактерисан и посредством савета Милоша Обилића Ивану Косанчићу да ублажи извештај о силини и снази турске војске како не би „забринуо" кнеза и „поплашио" војску:

> Немој тако кнезу казивати,
> јер ће нам се кнеже забринути
> и сва ће се војска поплашити.

Једна од централних сцена у драми носи назив преузет из епске традиције: *Кнежева вечера* у првој, односно *Кнежева вечера, која се претвара у велику шаховску партију Вука Бранковића*, у другој верзији. Слава, тесно повезана са култом предака, у Симовићевој драми представљена је као причешће („Вечерас је трпеза монашка, а не кнежевска!"), а здравица је насловљена као *Молитва кнеза Лазара над косовском трпезом*[2]:

> Нек немамо ништа,
> до једно зрно соли!
> Ал нек све буде
> њиме осољено!
> И кад нам све
> однесу воде и ватре
> то једно зрно
> нек нам буде све!
> (Симовић 2003: 66)

Опозиција слано : неслано у Симовићевом стваралаштву указује, у богатом хришћанском расветљењу, на духовни, смислотворни живот, коме истински умни човек тежи целим својим бићем, с једне стране, и на живот лишен своје суштине и смисла, као његов контрапункт, с друге:

---

[2] Ова *молитва* је преузета и штампа се као самостална песма у Симовићевим збиркама поезије.

> Со је један од најбитнијих момената његове поетике, а опозиција слано – неслано једна од најважнијих. У много чему је истоветна опозицији (живети) *са смислом – без смисла*. (Јовановић 2011: 19)

Мотив „последњег времена" у есхатолошком смислу Симовић преузима из списа старе српске књижевности и из косовске епике, где је најизразитије заступљен у песми *Зидање Раванице* (Вук СНП II, 35). И овај, библијски мотив, међутим, писац „спушта" у народ, у пијачне и пиљарске разговоре, највећма између Пиљарице и Рибарице. Страхоте турских мучења, суровост и насиље не плаше и не забрињавају Рибарицу. У иронијском дискурсу, на све приче о смаку света и доласку Агарјана као изразу Божје казне због људских сагрешења, о надолазећем времену у коме ће „живи завидети мртвима", она има једноставан и јединствен одговор – „А једу ли рибу?" (Симовић 2003: 24):

> Као што у песми *Зидање Раванице* црква од камена опстаје и надживеће и Србе и Турке, тако ће свет Симовићевих рибарица и пиљарица преживети упркос свим страхотама и трагедијама. (Катински 2012: 87)

У том контексту јавља се мотив оклеветаног јунака и у епској песми и у драми. Оклеветани јунак, носилац подвига, али и витешке етике, и у епској традицији и у драми јесте Милош Обилић. У првој верзији драме нема изневерених очекивања, Симовић прати традицију у потпуности. Обилић је и у другој верзији приказан као узор светог ратника који даје живот како би скинуо клевету са себе:

> ОБИЛИЋ
> Србија није шака зоби, да је позобе
> Свака врана коју донесе ветар!
> (Симовић 2003: 105)

Мотив причешћа, као један од најизразитијих хагиографских елемената у епској биографији кнеза Лазара, важан је мотивациони агенс и у Симовићевој драми.

> Ово је више причешће него вечера!
> Ми ћемо сутра бити Христови ратници!
> И јешћемо оно што је јео Христос!
> (Симовић 2003: 66)

Свечану узвишеност хагиографских елемената, драмску патетику обликовану у високопарним исказима државних великодостојника, Симовић ублажава поетичким поступцима детрониза-

ције, увођењем неочекиваних обрта, гротескних исказа, извртањем ствари на наличје, честим коришћењем ироније и парадокса.

МИЛИЦА
Не можеш носити тај крст...
СПИРИДОН
Ја га и не носим... Овај крст носи мене!
(Симовић 2003: 16)

Косовско опредељење

Од почетка драме поставља се, у различитим ситуацијама и међу различитим саговорницима, кључно питање косовске легенде: шта ми то, у ствари, бранимо на Косову?! Тачније, бранећи Косово, од чега га бранимо, и шта у тој одбрани бива вредно одлуке да се у тој борби положи живот?! У завршном дијалогу кнеза Лазара и Бајазита најизразитије се указује на то да је тај дијалог суштински немогућ будући да се води на две поларизоване и међусобно неукрштајуће равни, метафизичкој и физичкој, духовној и супстанцијалној, видљивој и невидљивој, уз различите и међусобно супротстављене појмовне категорије духа и анти-духа. Тако се овај разговор пресликава и на однос кнеза Лазара према Милици, али и на однос Вука и његовог брата Герасима, као и на однос Милице и издајничке властеле. И ту лежи један од проблема ове драме, будући да се тачка гледишта мења, али гледишта остају неизмењена.

Ипак, у овој драми, као и у Симовићевом делу у целини, иако је наизглед „све дефинисано, разне могућности остале су отворене, песник је себи оставио могућност нових опредељења" (Павловић 1987).

Цела битка се одиграва на прелазу, боље речено, на успону од земаљског до небеског царства. Опредељење за царство небеско је мотив који се првенствено везује за средњовековну књижевност, а одатле је пренет и у нашу епику. Носилац и бранилац ове идеје у епским песмама о Косовском бој је кнез Лазар, који је представљен и као ратник и као светац. У његовом лику су сједињена „два основна мисаона тока епске поезије о Косову: идеолошка неприкосновеност српског средњег века и ратничка национална част" (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1996: 134).

Избор кнеза Лазара само је фиктивни избор. У суштини, кнез мора да бира оно што бира, као што и Вук Бранковић мора да бира оно што му је додељено у традицији:

> ЛАЗАР
> Страдаћемо, овако или онако!
> Ал можемо да бирамо: да нестанемо пузећи,
> као турске слуге и потурице,
> Или да изгинемо како приличи људима!
> (Симовић 2003: 15)

Кнез размишља у метафизичким релацијама, а ставове исказује у бритким сентенцама, често заснованим на паралелизмима по супротности:

> ЛАЗАР
> Боље је да нас унуци мртве памте,
> него да нас синови живе забораве!
> (Симовић 2003: 15)

Слово о кнезу Лазару патријарха Данила доноси идентичну стилизацију кнежевог говора. „Боље је нама у подвигу смрт, него ли са стидом живот. Боље је нама у боју смрт од мача примити, него ли плећа непријатељима нашим дати" (Михаљчић 2001: 148).

У чувеном тексту *Шта је то косовско опредељење* Зоран Мишић износи луцидну идеју да је реч о духовном процесу који се понавља у времену, „као закон историјске нужности", од Даниловог *Слова о кнезу Лазару* до 20. века:

> Косовско опредељење је опредељење свих оних који су радије бирали „у подвигу смрт, него ли са стидом живот". Када данас читамо *Похвалу кнезу Лазару* од патријарха Данила III, написану 1392. или 1393. године, чини нам се као да слушамо покличе који су се 27. марта разлегали на београдским улицама: „Боље је нама у подвигу смрт, неголи са стидом живот. Боље је нама у боју смрт од мача примити, неголи плећа непријатељима нашим дати." И питамо се: није ли то увек било једно исто опредељење које нас је нагонило да се боримо за „изгубљену ствар", да се подижемо на устанак у тренуцима када је цео свет веровао да нам нема спаса? Нисмо ли управо у таквим тренуцима, када је претило да нестанемо, долазили до најпуније потврде свога постојања? За оне који време броје рачуницом невремена, а победе рачунају бројем непријатељских офанзива, косовско опредељење није само мит већ и закон историјске нужности. (Мишић 1963/II: 174)

У косовској епици, избор између земаљског и небеског царства опеван је у песми *Пропаст царства српског*, где се лик кнеза Лазара уклапа у тип светог владара–мученика (Сувајџић 2005: 259). Страдалници за веру се овенчавају мученичким венцем, и кроз делатни подвиг улазе у „небеско царство", у вечни живот, јеванђеоску есенцију духа.

Страх, студена језа и дрхтање, које кнегиња Милица осећа пре битке у првој верзији, пресликавају се у идентично стање стрепње и неизвесности у турском табору, и имају пандан у дрхтавици и студеној јези која овладава султаном Муратом као наговештај скоре смрти:

МИЛИЦА
Да ли је ово изненада захладило, или се страх
прво осећа као зима и језа?
(Симовић 1989: 26)

МУРАТ
Не хвата мене језа од њине литургије!
Језа ме хвата од ове летње зиме!...
Осећаш ли да јутрос месечина
мирише на липов и багремов мед?
(Симовић 1989: 159)

Ова кружна идентификација самртне језе и апокалиптичке атмосфере у другој верзији је изгубљена. Само сагледавање догађаја из две међусобно супротстављене тачке, српске и турске, упућује на идејно решење слепог певача Филипа Вишњића у песми *Почетак буне против дахија*. Милосрдни, човекољубиви пропламсаји у карактеризацији лика султана Мурата, оштро опонирани Бајазитовим речима и поступцима, упућују на познати мотив „последње воље султана Мурата", да турска влада буде блага и праведна, како не би довела до побуне и краха Царства.

Митопоетска перспектива

У Симовићевој драми Косово је свуда, у вертикалној и хоризонталној перспективи. На небу, на земљи, испод земље. Косово је пут и раскрсница путева. Где год да се човек налази, налази се на Косову. Шта год да предузима, предузима због Косова. Када човек помисли да је близу, он се удаљава од Косова (удаљавајући се симболички од себе и своје суштине). Када се удаљава, приближава му се. Када

помисли да је стигао, схвата да се до Косова не може стићи. Када помисли да је поље саткано од светлости, изнад њега се склопи мрак. У другој верзији:

МИЛИЦА
(*ūришавши ūрозору који īледа на јуī*):
Види ли се Косово одавде?
ЛАЗАР
Не види се. Али се зна где је.
МИЛИЦА
Где?
ЛАЗАР
Видиш ли оно велико сијање у небу?
МИЛИЦА
Видим.
ЛАЗАР
Косово је тачно испод тог сијања!
МИЛИЦА
Онај мрак?
(Симовић 2003: 18)

И у првој:

МИЛИЦА
Ја сам те питала о Косову...
ЛАЗАР
Па ја све време о Косову и говорим!
Пењући се, или силазећи, не знам,
сада смо стигли на Косово!
А Косово је раскрсница и вага!
МИЛИЦА
Каква раскрсница? Каква вага?
ЛАЗАР
На Косову треба да одлучимо
хоћемо ли горе, у Бога и светлост,
или доле, у гмизавце и мрак!
Косово је вага на којој се мери
хоће ли нас бити, или неће!
(Симовић 1989: 25)

Косово је митско разбојиште, симболичка вертикала која је смештена на тромеђи космичког дрвета света, према просторној и симболичкој дихотомији *īоре* : *доле*. Вечита, и често неприметна, борба горњих светова, у којима влада „свилена светлост", са демонима подземља, који вребају на човекову душу из „сукнених мракова"

пакла, одлика је целокупног Симовићевог дела. Косово тако постаје *раскрсница*, *ваīа*, *кључ*, *īут*, „страшна међа" између две непомирљиве стварности:

> Дуализам *īорњеī* – светог, чистог, светлог – и *дољеī* – проклетог, нечистог, тамног – обележава цело дело Љубомира Симовића. Трипартитно дрво света, сагледано у својој исконској, митској целовитости – оцртава се као једна од основних естетских и значењских вертикала његовог стваралаштва. (Пешикан Љуштановић 2010: 396)

Док у *Хасанаīиници* јунаке поларизује у времену, тако што их смешта у прошлост или будућност, у *Бој на Косову* ликови су јасно диференцирани просторном перспективом. Дихотомија *двор* : *īијаца* означава два круга историје и јасно поларизоване носиоце њених основних токова. Први су они који су смештени у званичан, видљив ток, и који ће остати упамћени у народним песмама и побележени у историјским изворима, хроникама, летописима, о којима ће се испредати приче и легенде: владари, јунаци, издајници, представници владарских дворова, свештеничких митри и великашких одора. Други пол драмске радње одвија се у сенци тих дворова, на пијаци у Новом Брду, „крај градске капије, познате као Врата шустера". Јунаци и јунакиње овог круга су корифеји обичног, носиоци незваничне, апокрифне историје, која неће бити упамћена ни у једном званичном спомену на Косовски бој, али ће својом бесмртном виталношћу, надживети и бој, и време, и изворе који о њему говоре. Они су носиоци профаног, пролазног, колоквијалног, које се специфичним драматуршким поступком претвара у узвишено, свето, непролазно. Ово, његошевско „коло", глас народа, антички хор, осољена мисао обичног живота који је вечан и непролазан, у другој верзији драме добија много више на значају. Сачињавају га Рибарица, Велислава, Пиљарица, Војиша...

Материјалну, вештаствену стварност, „царство земаљско", са обе стране, и готово једнаким аргументима, заступају Вук Бранковић и султан Бајазит. Ево како изгледа Вукова „визија":

> ВУК БРАНКОВИЋ
> Ова соба је велика седам са осам!
> Онај бор је висок тридесет метара!
> Онај во, пред ковачницом, тежак је седамсто кила!
> Оно буре захвата двеста литара!
> Над нама је таван за четрес кола сена!
> Звоно на торњу у четири избија четири,

У седам сати избија седам пута!
Ето шта је моја визија!
Подрум је камени, буре је дрвено, рукавице су вунене!
Змија је отровна, бресква је слатка, пелен је горак!
Срба је мало, Турака је много!
Један и један су два,
И то је цела прича и филозофија!
Зашто ме гледаш?
(Симовић 2003: 39)

У завршници драме Вуку терцирају Левчанин и Тамнавац, као препознатљив глас локалних моћника, вазда поводљивих и спремних да следе оног „лидера" који им да најуноснију понуду, једнако у 14. веку као и данас. И само завршно поглавље: „Две Србије, Лазарева и Вукова", указује на суштинску дихотомију између два схватања живота, части, дужности, патриотизма, достојанства.

У самој драми активна је улога патријарха Спиридона, који у потпуности подржава Лазарева државничка предузећа:

ЛАЗАР
Ја скупљам војску, Спиридоне, а ти
скупљај све митрополите и владике,
све синђеле и протосинђеле,
архијереје, архимандрите, монахе, јеромонахе,
свештенике, ђаконе и ђаке, и испоснике,
из свих цркава, скитова, испосница, широм Србије,
да нам војску причесте уочи битке!
(Симовић 2003: 15)

Да је бој на Косову изузетна битка, бој између светова, цивилизација, видљивог и невидљивог, духа и тела, вере и неверe, свих аспеката људског бивства на свету, сведоче не само државници и ратници, дворјани и дворкиње, духовници и монаси, већ и обичан свет, до кога је писцу драме толико стало. То је она коренита „премјена" о којој сведочи Вук Караџић, у историји српске културе и свим аспектима живота:

РИБАРИЦА
Мора да им је много пригустило, човече,
кад зову и тебе, у твојим годинама!
ВОЈИША
Пригустило је, као што није никад!
ВЕЛИСЛАВА
Било је и раније и бојева, и ратова,

али ово се не памти!
ПИЉАРИЦА
Раде, кажу, све туцалице,
све ковачнице, кажу, и топионице!
Јуче се, кажу, поломило гвоздено,
а јутрос, кажу, и сребрно коло!
(Симовић 2003: 20)

Косово се декларативно одређује знатно шире од једног историјског догађаја, или географског појма. Косово постаје синоним за време и непролазни живот у времену, огледно и удесно место српске историје:

ПИЉАРИЦА
На Косову нам се, кажу, решава судбина!
РИБАРИЦА
Имам ја Косово и без Косова!
Косово је мени где год се окренем!
Косово је мени сваки дан!
Да ми је знати
што се тресу толико пред тим Турцима!
Ако долазе Турци, не долазе скакавци!
(Симовић 2003: 23)

Косово се намеће као „отписано бојно поље", као мизансцен на коме се одвијају све усудне битке српскога народа, пре свега оне које се воде у духу. У првој верзији то је снажније наглашено:

МИЛИЦА
Кажи ми, Лазаре...
Ко је за бојиште изабрао Косово?
Ти, или Мурат?
ЛАЗАР
Ни ја, ни Мурат...
Косово се изабрало само!
(Симовић 1989: 26)

Централни простор, значењска и вредносна оса обе Симовићеве верзије драме *Бој на Косову* јесте простор Косова, обликован у широком распону од конкретне просторне сценске индикације до централног историјског, етичког, духовног симбола. Тако се рецимо, у обе верзије драме питање о путу који води на Косово помера од свог основног, буквалног значења (Богоје долази из правца Расине и не може да се оријентише у простору, зато што је навикао да иде из Призрена) ка симболичном дубљем смислу који се открива у од-

говору. И монах Теофан (у првој) и Праља (у другој верзији) одговарају готово идентично: „Данас у Србији и нема другога пута, / до пута на Косово" (Пешикан Љуштановић 2010: 397).

У првој верзији драме путеви воде и на Косово, и са Косова. У другој пак путеви воде само на Косово. Пут са Косова резервисан је само за издајнике:

БОГОЈЕ:
Ej! Црноришче!
Да л се на ову страну иде према Косову?
ТЕОФАН
Јесте, на ту!
Али се иде и на ону тамо!
И на ону онамо!
И на ону страну с које си дошао!
Што се чудиш?
Сваки ће те правац тамо одвести!
Данас у Србији нема другога пута
до пута на Косово, или са Косова!
(Симовић 1989: 11–12)
БОГОЈЕ:
Ниси ми казала иде ли овај пут...
ПРАЉА:
На Косово? Иде!
А иде и онај тамо!
И онај онамо!
Можеш и у овом и у оном правцу!
И оним узбрдо, и оним низбрдо!
И оним уз ветар, и низ ветар!
И да оћеш не можеш промашити:
данас у Србији и нема другога пута,
до пута на Косово!
Ни других путника, до путника на Косово!
Ја сам на Косово испратила оца,
сина, два мужа и четири брата!
Питам се само колко ће вас бити
кад се будете враћали с Косова!
(Симовић 2003: 10)

Слободан човек или конвертит

Прича о видару Богоју, који је „medicus et cyrorgico et barberius de Preserin", послужила је писцу за две ствари. Најпре, у драматуршком смислу, Богоје је био идеалан повод за драмску интригу и клеветање Вука Бранковића, који ће оптужити Милоша Обилића управо користећи епизоду са видаром на почетку дела. На крају, лик хеђима Мустафе покренуће питање конвертитства, издаје, али и сложености људске природе. Могу ли, наиме, видање људи, лечење и хуманитарни рад бити национално омеђени и ограничени верским и етничким дистинкцијама? Може ли прогоњени човек бити слободан да изабере своју слободу? Може ли, и под којим условима, ропство постати слобода?

Парамунац, а посебице Вук Бранковић, оптужују лекара, хирурга и берберина из Призрена за ширење лажних вести, ухођење српске војске и сејање панике пред одлучујући бој, како би се то кривично дело у речнику многих ауторитарних влада и друштава данас оквалификовало. Посебно су жбирима и припадницима репресивног система сумњиви реквизити које он носи у својој торби – књиге и медикаменти. Човек који носи књиге и медикаменте у торби, у сваком времену, сваком поретку, пред сваким режимом и сваком влашћу мора бити једнако сумњив.

Врло је вешто драматуршки уклопљена прича о познанству Милоша Обилића и Призренца Богоја из претходног боја (бој на Плочнику), којом ће се мотивисати њихово пријатељство, а што ће послужити Вуку Бранковићу за лажну оптужбу о издајничкој завери на кнежевој вечери:

> ПАРАМУНАЦ
> И шта ти, кад ниси војник, тражиш на Косову?
> БОГОЈЕ
> Знаш ли ти колико ће за мене бити посла на Косову? Знаш ли ти колико ће на Косову бити прободених џигерица, плућа, стомака, просутих црева и мозгова, одсечених ногу и руку, проваљених ребара и лобања, згажених и згњечених прстију, ископаних очију, сломљених кичми, сломљених бутњача, цеваница и карлица, и прострељених вилица и вратова? Биће крви да по њој возимо чамце!
>
> (Симовић 2003: 26)

И њихов последњи сусрет је драмски врло ефектно уприличен. Хеђим Мустафа, алиас видар Богоје, наставља да испуњава

Хипократову заклетву под другим именом и у измењеним околностима. У идејној сфери драме, то оставља простор за још једно важно метафизичко питање, које у драматуршком смислу отвара нови психолошки конфликт: може ли конвертит бити позитивни јунак драме? Није ли он својим конвертитством, макар и у име живота, поништио живот сам?! Хоће ли његов нови живот моћи да оправда стари? Вреди ли било каквог оправдања чин преласка на страну непријатеља? Писац, наравно, не заузима став. Али евидентно је да у Богојевом речнику од почетка до краја драме нема места за појмове отаџбине и нације, вере и неверe, пријатеља и непријатеља, рођака и сународника, окупатора и колонизатора. У његовом језику постоје само речи које означавају живе и мртве, болесне и рањене. Које треба лечити, или сахранити, ма које вере, нације, језика и других идентитетских обележја они били:

МУСТАФА
Нисам ја више Богоје, Обилићу!
И више нисам ни медикус, ни хришћанин!
Него Мустафа, хеђим и муслиман!
Више не идем у цркву, него у џамију!
ОБИЛИЋ
За ме Бога, Богоје...
(Симовић 2003: 108)
ОБИЛИЋ
Брзо си научио ту лекцију... Мустафа!
Земљу променио, име и веру променио!
На крају, од тебе није остало ништа!
МУСТАФА
Остало је!
ОБИЛИЋ
Шта ти је остало?
МУСТАФА
Остале су ми ове сакулице!
Остала су ми, ево, ова стенила!
Остало је ово грнце, овај налевак!
Овај мелем! Ова игла! Овај конац!
Ја истом иглом и концем ушивам ране!
Истим мелемом лечим сломљену кост!
(Симовић 2003: 110)

Прогањањем без кривице, не Турци, већ Бранковић и његови људи су га насиљем отерали у другу веру и Богоје је постао Мустафа. Уместо *дрвених кашика* изабрао је *другīу веру и џилав.* Али, ипак,

он се разликује од Србина Хамзе, који своју оданост *доказује на срꙋ̄ским ꙗ̄лавама* [...] *над својима* и као кукавица удара везане јунаке:

ОБИЛИЋ:
Ко је онај што ме је тукао везаног?
МУСТАФА:
Србин Хамза!
ОБИЛИЋ:
Зато он, значи удара и кад не треба!
МУСТАФА:
Потурици нико не верује!
Ако је Турчин крвав до лаката,
потурица мора да буде до рамена!
(Симовић 2003: 109)

Ликови у драми

Тежишни ликови косовске легенде – кнез Лазар, Милош Обилић и Вук Бранковић – и у *Бој на Косову* Љубомира Симовића нису могли бити знатније одмакнути од народне традиције. Ипак, одређених помака има:

> Обликовање главних ликова драме потврђује пишчево добро познавање и промишљено коришћење извора. Не ограничавајући се само на један извор, Симовић из традиције наизменично узима све што му је потребно да ликове учини верним и блиским традицији, али и драмски добро изграђеним и функционалним. Пред нама су на сцени Кнез Лазар, Обилић и Бранковић из народне поезије, историјских и других извора, али пре свега – из народног памћења. Добро познате ситуације се одигравају пред нама, али исход и порука су потпуно нови, савремени и другачији. (Катински 2012: 87–88)

И лик кнеза Лазара је обликован стриктно по моделима грађења његове епске биографије. Кнез се налази пред дилемом: „земаљско или небеско царство", при чему бира ово друго – вечни живот на небу, задобијен поразом на Косову. Код Симовића у потпуности преовлађује средњовековни култ кнеза као мученика који подразумева памћења достојну смрт на Косову пољу. Смрт кнеза Лазара приказана је у драми, по свему судећи, према *Краљевсꙋ̄ ству Словена* Мавра Орбина. Кнез се, по овом извору, у бој нештедимице пробијао у првим редовима. Међутим, док је мењао премореног коња, војска га је изгубила из вида. Помислило се да је мртав те је

настала пометња. Кнез више није успео да повеже редове. И сам је био принуђен да крене за главнином која је узмицала. Пошто је с коњем пао у неку прикривену рупу која је служила за хватање звери, непријатељи су га сустигли и убили. Према другој верзији коју налазимо код Орбина, „кнез је ухваћен жив те му је у непријатељском табору одрубљена глава" (Михаљчић 2001: 256). Ови мотиви учествују у изградњи Лазаревог драмског лика, с тим што се у драми приказују посредно – путем саопштавања чауша који извештавају о боју:

ДРУГИ ЧАУШ:
Док се Лазар премештао с Лаба на Ситницу,
коњ му је пропао у медвеђу јаму!
(Симовић 2003: 120; Катински 2012: 90)

Милош Обилић је и у драми представљен као оклеветани витез који подвигом и смрћу брани своје име у времену, своју реч и свој образ. Мотив „пребеглице", ратника који, у блиставом и страшном јутру боја одлази у турски табор, са копљем окренутим наопако, срећемо у низу историјских извора, од непознатог преводиоца *Хронике* Јована Дуке до *Краљевства Словена* Мавра Орбина.

У складу са косовском легендом, од свих протагониста драме најнегативније је представљен властољубиви и частохлепи клеветник и интригант, „проклети" Вук Бранковић. Цела вертикала његове насилне, примитивне, похлепне, себељубиве власти, која види само себе и живи само за себе, доследно је негативно структурирана. Тако су његови доглавници, међу којима се посебно истиче Парамунац, обесни и бахати, насилни и сурови, спремни на злодела и непочинства сваке врсте. И та обесна психологија неспутане моћи засноване на злоупотребама политичког утицаја, на тајним службама и још тајнијим казаматима, представља једну од најуниверзалнијих порука и поука овог дела. Маске власти и насиља кроз векове, епохе, друштвене системе и поретке се мењају, али суштина остаје иста: манипулација, лаж, похлепа, частољубивост, која је тим већа што је части мање, медијска опсена и обмана. Против ње се не може борити чак ни гротеском, иронијом, парадоксом, циничним коментарима. Што је бахатија, власт је тим слепља и глувља за потребе обичних људи. Што је заклоњенија иза патриотских лозинки и националних стегова, то је лицемернија. Што је амбициознија, то је бескрупулознија.

Сам Мурат је у драми приказан као светски човек, војсковођа који је освојио многе територије, али и рафинирани зналац људске природе, и посебно, човек искусан у прљавим политичким

борбама. И поред тога што се подругује Обилићевој погибији због задате речи, он ипак представља владара који познаје механизам власти изнутра, те има право да констатује да је *круна једна врста мишоловке*:

МУРАТ:
Ономе ко је на главу ставио круну,
више је стало до круне, него до главе!
Па ће за своју круну дати и главу
– и главу и народ, и земљу и веру! –
а круну неће дати ни за образ!
(Симовић 2003: 95)

Бајазит још није ни сачекао да Мурат умре, а већ је преузео команду, већ га зове *господару*. Из његовог лика провирује то зло, саможивост, заслепљеност влашћу. Кад процени да му је претња за престо, он не преза да убије и рођеног брата, иако га отац упозорава да је брат *светиња*:

БАЈАЗИТ:
Наравно да је највећа светиња!
Али и ја сам брат! Јакубов брат!
Значи да сам и ја највећа светиња!
(Симовић 2003: 116)

Симовић је у свом делу у сталном дијалогу са епском традицијом, али ипак у центру његовог интересовања је *обичан* човек. Он је поред једне митске, историјске линије коју чине витезови, хероји, властела, увео средњовековне раскрснице и пијаце на којима столује обичан свет. Поред кнеза Лазара, Обилића, Бранковића, Мурата, Бајазита и других, Симовић је ставио Праљу, Рибарицу, Пиљарицу, Војишу, трговца кожама и његову жену Велиславу, Богоја видара, хирурга, медикуса, послугу, војнике... Да би нагласио значај тих људи у драми, Симовић је чак у списку лица на почетку књиге њихова имена ставио испред имена „главних" ликова.

За разлику од прве верзије, друга верзија завршава се на новобрдској пијаци разговором обичног света и сочном свађом Рибарице и Велиславе. На тај начин аутор је хтео да истакне значај тих ликова. Један од најупечатљивијих ликова са новобрдске пијаце је прагматична Рибарица. За Лазара и Милоша Косово је место испод *сијања под небом*, за Вука Бранковића и Бајазита то је прилика за стицање и освајање власти, за кнегињу Милицу оно је *мрак* који све гута, а за Рибарицу Косово је свакидашња животна борба:

РИБАРИЦА:
Имам ја Косово и без Косова!
Косово је мени где год се окренем!
Косово је мени сваки дан!
(Симовић 2003: 23)

Насупрот херојском свету и свету идеала у Симовићевим драмама поставља се свет реалних појава и ликова. Овакав контрастни принцип грађења ликова у драми има удела у „извртању" узвишеног и баналног. Детронизовање узвишених тема свакодневним значењима и контекстом прати код Симовића и обрнути поступак – свакодневно се издиже на нивое значајног. Тема Косовског боја, у свести и традицији веома узвишена, унижава се у сцени разговора на пијаци (Катински 2012: 94).

Дијалошки епилог драме

У биографском делу Константина Михаиловића из Островице, које се обично назива *Јаничареве успомене* или *Турска хроника*, а настало је крајем 15. века (између 1496. и 1501), на пољском језику, сачуван је разговор између Бајазита и кнеза Лазара пред кнежево погубљење:

> И онда је рекао Бајазит кнезу Лазару: „Ето видиш како леже на носилима отац мој и брат мој. Како си се смео одважити да се њему успротивиш?" Кнез Лазар је ћутао. Рече војвода Крајмир: „Мили кнеже, одговарај цару, јер глава није као [врбов пањ] да по други пут израсте."
>
> Тада кнез Лазар рече цару: „Веће је чудо како се отац твој смео одважити да нападне српску краљевину. А кажем ти, царе Бајазите: да сам то раније знао што сада очима видим, морао би и ти на трећим носилима лежати. Али је сам Господ Бог тако изволео учинити због грехова наших. Нека буде воља божја." (Живановић 2006: 179)

Овај извор је скоро пресликан у сцени у којој се одвија завршни дијалог између кнеза Лазара и Бајазита. У ствари, чини се да је управо Константин Михаиловић инспирисао аутора за решење да завршни дијалог не припадне Лазару и Мурату, као вођама зараћених страна и жртвама страшног боја, што би било природно драматуршко решење, већ да се тај дијалог води између кнеза Лазара и Бајазита, као представника две различите генерације и животне филозофије. Њему, пак, претходи, разговор између заточеног Ми-

лоша Обилића и султана Мурата, пре Милошева погубљења. Оба су дијалога обликована на принципу контраста. Први се води између ратника који крвљу спира своју част и брани своју реч и умирућег владара, који не разуме тај безумни, самоубилачки чин, но га свеједно поштује, и труди се да у аманет то поштовање пренесе и сину, бруталном и крвожедном властодршцу и тиранину, који нема времена за било какву другу мисао осим преузимања власти и уклањања свих препрека на путу до ње. Други припада кнезу који се борио у метафизичкој бици за спас душе, као опонент окрутном младом политичару ратнику који заступа нову, материјалистичку филозофију живота, прагматичну и макијавелистичку, која много више одговара модерном, обезљуђеном времену капиталистичке транзиције и савременом човеку 20. века, о коме Симовићева драма говори барем онолико колико и о историјским догађајима и јунацима из 14. века. У првој верзији драме ово је изузетно ефектно драматуршко решење, које има снажан ослонац у косовској легенди:

ЛАЗАР
Кад упоредим нашу победу и твој пораз...
БАЈАЗИТ
Пораз? Мој?
ЛАЗАР
Твој пораз је, Бајазите, у томе
што не видиш у чему је наша победа!
БАЈАЗИТ
Победа?
Ово победа?
Каква победа?
Јесмо ли се ми
тукли на истом пољу, у истом боју?
Биће да си изгубио превише крви, па ти се мути!
Погледај около, око себе, по Косову!
Па зар је ово, Лазаре, твоје победа?
Личи ли ово, Лазаре, на победу?
Како ли тек изгледа твој пораз,
ако ти победа изгледа овако!
Јесу ли ова трупла по Лабу и Ситници
тела победника?
Ове одсечене руке, и сломљене ноге,
јесу ли руке и ноге победника?
Оборите чадор!
Ова глава,
што с копља гледа на земљи сопствену трупину,

да није и ово глава победника?
ЛАЗАР
Јесте, Бајазите!
И погледај је добро, да је упамтиш!
Не виђа се оваква глава сваког јутра!
Нема овако лепе смрти сваки дан!
Ти жив, Бајазите, можеш да солиш
и бибериш!
Да живот бројиш зрнима бисера,
и да га мериш мерицама злата!
Ал тешко ћеш наћи живот скупљи од овог
који је плаћен Обилићевом главом!
БАЈАЗИТ
Ако тај живот, о коме говориш, заиста
вреди толико колико кажеш да вреди,
зашто га толико није платио и Бранковић?
Значи да Бранковић мисли да не вреди?
ЛАЗАР
Вуков не вреди, ал вреди Обилићев!
Мртав је Обилић живљи од живога Вука!
Лепша је његова смрт, но Вуков живот!
Прићи, Бајазите, и погледај како је лепа
глава којом се купује царство небеско!
БАЈАЗИТ
За ту главу, којом ти купујеш небо,
нико ти не би дао ни главицу лука!
ЛАЗАР
Ова се глава не полаже у гроб, него у темељ!
Ова глава небу и земљи показује
коју смо мету и цену поставили!
Нема овакве победе сваки дан!
(Симовић 1989: 198–202)

Херојска улога слуге Милутина у завршној епизоди Лазаревог живота очигледно је у првој верзији драме изведена по аналогији са ефектном сценом која је забележена у аутобиографском спису Константина Михаиловића из Островице:

> Кад је Бајазит наредио да се Лазар погуби, војвода Крајмир измоли од цара допуштење да може свој скут, клекнувши, да поднесе да не би Лазарова глава пала на земљу. Она не сме да падне на земљу, као да би хтео да каже тиме Крајмир. „А кад она паде на скут, приљубивши ову главу уз своју главу, рече: ’Заклео сам се Господу Богу: где буде глава кнеза Лазара, ту и

> моја мора лежати.' А онда је и он посечен и обе главе су пале заједно на земљу." (Живановић 2006: 180)

Две верзије *Боја на Косову*

Љубомир Симовић је крајем 2002. године написао нову верзију драме *Бој на Косову* са програмском напоменом:

> Пишући ову драму, морао сам себи, и миту, и историји, и позоришту, и драми коју сам писао, и времену у коме сам је писао, постављати безброј питања. Ако сам на та питања нашао одговоре, они се налазе у овој драми. Али управо на овом месту појављује се граница до које ја, у разговору о свему овоме, могу да идем.
>
> Оно што ипак осећам потребу на крају да кажем – чак и по цену да ту границу прекорачим, можда чак и по цену многих неспоразума – то је да, откад пишем за позориште, и било о чему да пишем, желим да створим могућности за *позоришну игру*! А шта је позоришна игра? Предуслов или циљ? И једно, и друго! Од ње зависи све, чак и оно што је од ње важније! Ако нема ње, на сцени не може бити ничега другог! („Напомене о другој верзији", Симовић 2003: 147–148)

Писац је у другој верзији одбацио неке сцене и ликове за које је сматрао да драму непотребно оптерећују, разводњавају и успоравају доводећи до тога да је „огроман материјал затрпао основну идеју". Избацио је дијалоге слепог монаха Теофана и јеромонаха Макарија, реплике Косовке девојке, слугу Милутина, али и друге ликове попут деспота Стефана, Млекарице, Старице са нарамком сена, Водоноше и др.

Однос слепог монаха Теофана и јеромонаха Макарија, сликара Лазаревих цркава, даје првој верзији драме мисаону продубљеност. Посебно се у сцени „Маглуштина" тематизује питање духовног и очињег вида. Експлицитно се указује на то да се пут на Косову види и без очију. Он је трасиран у духу, и само ту се и може транспоновати у мост између видљиве и невидљиве стварности:

> МАКАРИЈЕ
> А како налазиш пут?
> ТЕОФАН
> Ако сам слеп, не мора да значи да не видим!
> Све оно чему долазим у сусрет –

расцветала липа, воденица, пањ,
кула, житно поље, стадо црних оваца –
јавља ми се, и упозорава ме на себе!
МАКАРИЈЕ
Како те упозорава?
ТЕОФАН
Свака ствар на свој начин!
А што се тиче пута на Косово...
пут на Косово се и без очију види!
(Симовић 1989: 38–39)

У видљивом видети невиђено, у обиљу феноменалног света назрети митско или фолклорно исходиште – једна је од упоришних тачака Симовићеве поезије. Већ у његовој првој збирци читамо песму „Виђење Филипа Вишњића", у којој лирско ја проговара гласом слепог певача који, лишен визуелног контакта са стварношћу, вапи целим својим бићем за сликом, претварајући сваки преостали чулни утисак у имагинарну визију: „У жаоку пчеле у варницу се згусни / о моје слепо биће да допреш до неке слике! / У румен претварам укус грозда на усни, / кроз мирис јабуке назирем жарке видике!" (Петровић 2011: 131).

Лишавајући се ове мисаоне дубине, племенитих осећања и дубоких увида, драмски писац је однео превагу над песником. Драма се „убрзала", али је истовремено и „окраћала" на метафизичком плану. Доведен је у питање контекст интегралне поетике Љубомира Симовића:

> У Симовићевим песмама лирски јунаци, доспели пред лице смрти или уведени у страдање и крајње околности, прогледају духовним очима, видиком што прозире невидљиво у видљивоме. У песничким одељцима из првобитног Симовићевог *Боја на Косову* слепи монах Теофан објашњава зографу Макарију наук о *вештаственим* и *невештаственим* очима и о две границе, горњој и доњој, између којих проводимо живот. (Хамовић 2011: 314)

Слуга Милутин јавља се у завршном делу прве верзије драме у сцени „Бој", у којој присуствује одсецању главе кнеза Лазара. Он вади свилену мараму на коју право са пања пада Лазарева глава. Без сумње, из овог лика „провирује" Јањичарев војвода Крајмир. Без ове сцене као да смо нешто важно изгубили. Можда нам то недостаје интертекстуална спона са поезијом Бранка Миљковића и његовом *Утвом златокрилом*?! Или пак дубинска веза са усменом епском традицијом из Вуковог антологијског избора, односно са средњо-

вековним легендама о кефалофорима? Легенда о обретенију главе кнеза Лазара? Потресна тужбалица Косовке Девојке?

О деспоту Стефану у претпоследњој сцени прве верзије говори кнегиња Милица као о наследнику кнеза Лазара, а затим се и он појављује пред црквом Светог спаса где изговара молитву. Аутор наводи да није било потребно изводити га на сцену због свега осам стихова у којима се понавља оно што је речено: „Избацио сам и још неколико мањих, споредних, ликова. Све у свему, од постојеће двадесет једне сцене избацио сам десет, што чини ваљда половину првобитног текста. После тога се већ дисало много лакше", истиче Симовић у својој напомени, додајући да је сцене које су остале скраћивао, сажимао, поправљао и дописивао. Појединим ликовима као што су Праља, Србин Хамза и Трпезар Вука Бранковића Симовић је у другој верзији дао мало више простора: „Радња је постала прегледнија и драматичнија, захваљујући томе што је постала краћа и бржа" (Симовић 2003: 144).

Ево како прву верзију *Боја на Косову* и њене драматуршке и мисаоне домете оцењује Марта Фрајнд:

> Једно је Симовићева свест о универзалним слојевима значења у Косовској легенди и могућностима да се она развију у драму велике мисаоне ширине (о племенитом поразу, о витешкој етици, о царству небеском и царству земаљском, о духовним и телесним очима којима се људи и историја могу посматрати. Друго је његова жеља да Косово 1389. употреби као парадигму за Косово 1989, односно да легенду до те мере подреди садашњем тренутку да постаје нејасно о ком се Косову и о ком се времену заправо ради. (Фрајнд 1996: 179–190)

Сам аутор је и у каснијим књижевним разговорима доследно „заступао" своју одлуку:

> [...] Што је најважније, мислим да сам у другој верзији доследније спровео своју почетну идеју. Мислим да је ова верзија и много позоришнија. Али, упркос томе, сигуран сам да ту драму нико у догледно време неће поставити на сцену. Не само зато што је за поставку ове драме потребно много глумаца, много рада, много пара. Него зато што се овде ради о теми која је за нас, после свега што се на Косову догодило, и с озбиром на оно што нас на Косову тек очекује, апсолутно фрустрирајућа. Косово је тема о којој нико не жели да говори. Играти данас ту драму исто је као у кући обешеног говорити о конопцу. (Јевтић 2005: 194)

Остаје отворено питање да ли се жртвовањем поезије науштрб драмског елемента постиже убедљивије и универзалније уметничко дело?! Да ли мањи отклон од традиције означава и већу привржености традиционалном, или пак већи отклон од традиције означава превладавање модерног сензибилитета науштрб митског мишљења? Све су ово питања на која суд може дати само време. Ипак, писање *Боја на Косову* показује, по нашем дубоком уверењу, искрену и дубоку Симовићеву привржености националној традицији, у којој се препознају универзалне вредности светске културне баштине, с једне стране, и живи модернистички импулс, у правцу осавремењавања сопственог националног бића преко модернизовања његовог националног кода, с друге.

Извори

Симовић, Љубомир. *Бој на Косову*. Београд: Српска књижевна задруга, 1989.

Симовић, Љубомир. *Бој на Косову*. Друга верзија. Београд: Стубови културе, 2003.

Симовић, Љубомир. *Ковачница на Чаковини. Одабрана дела Љубомира Симовића*. Београд: Београдска књига, 2008.

Литература

Бандић, Душан. *Царство земаљско и царство небеско*. Београд: Библиотека XX век, 2008.

Врбавац, Јасмина. *Жртвовање краља*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.

Громовић, Милан. „Структура митске слике у историјским драмама *Бој на Косову* и *Бој на Косову, Друга верзија* Љубомира Симовића". *Philologia Mediana* XII/12 (2020): 573–585.

Ђурић, Војислав. *Косовски бој у српској књижевности*. Београд: СКЗ, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство, 1990.

Живановић, Ђорђе. *Живот и дело Константина Михаиловића из Острвице*. Петар Буњак (прир.). Београд: САНУ, 2006.

Јевтић, Милош. *Рукопис времена: разговори са Љубомиром Симовићем*. Београд: Београдска књига, 2005.

Јиречек, Константин, Јован Радонић. *Историја Срба* I–II. Београд: Просвета, 1988.

Јовановић, Александар. „Песничке вертикале Љубомира Симовића". *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Зборник радова. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижев-

ност и уметност – Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011. 17–33.

Катински, Јасмина. „*Бој на Косову* Љубомира Симовића и народна традиција". *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* VII (2012): 83–99.

Љубинковић, Ненад. „Најстарији записи прозних народних предања о косовскоме боју на простору Косова". *Зборник у част Војислава Ђурића*. Иво Тартаља (ур.). Београд: Филолошки факултет – Институт за књижевност и уметност, 1992.

Љубинковић, Ненад. *Косово у памћењу и стваралаштву*. Београд: Народна библиотека „Вук Караџић", 1989.

Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Косовска епика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.

Михаљчић, Раде. *Лазар Хребељановић, историја, култ, предање*. Београд: Српска школска књига – Knowledge, 2001.

Мишић, Зоран. „Шта је то косовско опредељење". *Реч и време* II. *Песничко искуство*. Београд: Нолит, 1963. 169–179.

Павловић, Миодраг. „Једно читање поезије Љубомира Симовића". У: Симовић, Љубомир. *Хлеб и со*. Београд: СКЗ, 1987.

Петровић, Предраг. „Симовићева песничка реторика". *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Зборник радова. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011. 123–143.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Простор Косова у *Боју на Косову* Љубомира Симовића". *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*. Књ. 2. Валентина Питулић (ур.). Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2010. 395–408.

Пешић, Радмила, Нада Милошевић-Ђорђевић. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1996.

Пијановић, Петар. „Питања експлицитне поетике Љубомира Симовића". *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Зборник радова. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011. 33–59.

Рећеп, Јелка. *Косовска легенда*. Нови Сад: Прометеј, 2007.

Самарџија, Снежана. *Биографије епских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.

Сонди, Петер. *Студије о драми*. Нови Сад: Orpheus, 2008.

Станисављевић, Миодраг. *Епика и драма*. Београд: Republica Informatica, 2006.

Сувајџић, Бошко. *Јунаци и маске*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.

Фрајнд, Марта. *Историја у драми и драма у историји. Огледи о српској историјској драми*. Нови Сад: Прометеј – Стеријино позорје, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996. 173–190.

Хамовић, Драган. „Косовско опредељење у поезији Љубомира Симовића". *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Зборник радова. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факутет, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011. 303–319.

Grušanović, Zlatko. *Tri drame Ljubomira Simovića*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2010.

Orbin, Mavro. *Kraljevstvo Slovena*. Београд: SKZ, 1968 [Венеција, 1601].

Boško Suvajdžić

LJUBOMIR SIMOVIĆ'S *BATTLE OF KOSOVO* AND THE KOSOVO LEGEND

Summary

The paper discusses the relationship between Ljubomir Simović's *Battle of Kosovo* and the Kosovo legend, comparing them with each other and evaluating the two versions of the play. It highlights the integral poetics of the great Serbian poet and playwright. The stylistic, linguistic, dramaturgical, and ideological aspects of the two scripts are compared in the different contexts of their creation. Special attention is given to the sacralization of the profane and the profanization of the sacral, as well as to the introduction of irony, parody, grotesque, and folklore elements into the script. Finally, the paper highlights the ideational depth of Simović's play and its social relevance.

Јеленка Пандуревић*

Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет

ИЗ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ ФОЛКЛОРИСТИКЕ: ПОРТРЕТ ВЕЉКА РАДОЈЕВИЋА[1]

У раду се представља етнографска и фолклористичка дјелатност Вељка Радојевића у контексту историје националне књижевности и културе. Наглашавају се идејни аспекти сакупљања и објављивања народне књижевности на прелазу из деветнаестог у двадесети вијек и методолошке недоумице које их прате. Реконструише се полемички дискурс у вези са овим активностима, као подстицај за савремена дисциплинарна промишљања.

Кључне ријечи: Вељко Радојевић, Приморје, Херцеговина, српска фолклористика, записивање и објављивање фолклорне грађе, варијанте, класификација, играчке пјесме, права и лажна народна поезија

Уводне напомене

Рођен 1868. године на Челима код Шпањоле у Херцег Новом, у породици трговца, Вељко Радојевић је имао солидне претпоставке да добије за оно вријеме пристојно образовање. Завршио је три разреда приватне основне школе, а затим и два разреда поморске. Наставници су му били Симо Матавуљ и Тома К. Поповић. Фолклорна традиција била је нераскидиво повезана са његовим породичним амбијентом, формалним образовањем, али и са духовном климом у времену када је питање националних иденти-

* jelenka.pandurevic@flf.unibl.org

[1] Рад је настао у оквиру научно-истраживачког пројекта „Занемарени архиви књижевног и културног насљеђа" који се уз подршку Министарства за научноистраживачки развој, високо образовање и информационо друштво реализује на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци.

тета у јужнословенским земљама било веома актуелно. Књижевни рад Радојевићевих савременика, Дионисија Миковића, Владимира Тројановића, Филипа Ковачевића, Лазара Ћурића, Николе Црногорчевића у знаку је родољубивог патоса, гусларског заноса и епске симболике. И Вељко Радојевић се у књижевности први пут јавља као сакупљач, са народним пјесмама објављиваним у *Гласу Црноīорца* од 1886. до 1889. године, али и са егзалтираним стиховима у славу српства и „круне Душанове" (*Глас Црноīорца*, 17. 12. 1889). Писао је пјесме и приповијетке, путописе, књижевне критике и расправе о језику и фолклору, сарађивао са готово свим угледнијим српским листовима и часописима (*Дубровник*, *Зеīа*, *Сīражилово*, *Јавор*, *Босанска вила*, *Глас Црноīорца*, *Луча*). Био је члан Књижевног одбора у Књижевном друштву „Горски вијенац", заједно са Алексом Шантићем, Јованом Дучићем, Светозаром Ћоровићем. Ова сарадња настављена је и након 1900. године, када Вељко Радојевић одлази у Америку. Животни пут овог српског исељеника обиљежила је жива културна и књижевна дјелатност. У Сан Франциску је ангажован као уредник листа *Слобода*, који је излазио петнаестодневно, а чији издавач је била *Срīска чиīаоница*. Неколико година касније (1904), у Окланду покреће и уређује лист *Срīска независносīи*, који је излазио седмично, до 1908. године. И један и други лист веома успјешно информишу наше исељеништво о стању у домовини.[2] Данас су основа за истраживање у правцу реконструисања свеукупног живота и дјеловања Срба у Америци (Видаковић Петров 2007), а у том контексту, име Вељка Радојевића је незаобилазно. Рад на консолидовању заједница српских исељеника у Америци није остао само у оквирима публицистичке и издавачке дјелатности. Радојевићева драматизација пјесме његовог земљака и школског друга Лазара Ћурића доживјела је велику популарност: *Бокељев сан о Америци* изводио се на аматерским позорницама широм Америке, док се сама пјесма у Херцег Новом пјевала уз гусле. *Прича у īричи* (1924) и *Сабрани књижевни радови* I и II (1949) објављени су такође у Америци, као и неколико збирки усменопоетских текстова, о чему ће бити више ријечи. Уз (некомплетна) годишта часописа које је уређивао, у херцегновској библиотеци

[2] Невенка Митровић. *Сīара бокељска īериодика 1841–1945*. https://www.rastko.rs/rastko-bo/istorija/nmitrovic-periodika.html. В. Ивошевић 1980: 223–242.

остао је *Легат Вељка Радојевића* са 1500 књига. Умро је 1959. године у Сан Франциску.[3]

На Вуковом трагу

> Вук је „разумијевао тај посао и знао да одговори својој сакупљачкој дужности много боље од свих данашњих његових шљедбеника, након толико деценија".
> (Вељко Радојевић, 1907)

Етнографски рад Вука Караџића (1787–1864), Вука Поповића (1806–1876) и Вука Врчевића (1811–1882) имао је статус узорног обрасца и контролног корпуса за сакупљаче народних умотворина у Херцеговини и Боки, а широка фолклористичка интересовања Дубровчанина Вида Вулетића Вукасовића (1853–1933) усмјеравала су у значајној мјери рад неколицине потоњих, у првом реду Дионизија Миковића и Вељка Радојевића.[4] Управо је из пера Дионизија Миковића остало свједочанство о свестраности узорног фолклористе, Србина католика Вида Вулетића Вукасовића:

> Године 1893. био је позван од америкaнских учењака на свеопћи конгрес Folk-Lore, у Америку, што се држао у Чигању, мјесеца јула, приликом оне свјетске изложбе. Он је, са доста пожртвовања, пребродио Окејан, и на фолклористичкому конгресу, у умјетничкој дворани, међу гласовитим учењацима, говорио о самртнијем обичајима код јужних Словена, особито код Србаља. Ово је било на пленарској сједници, а на другијем сједницама, говорио је о народнијем пјесмама код Србаља и о српској орнаментици, и то на темељу големог албума српскијех везова и слика, што га је сакупио по Босни, Херцеговини, Далмацији, Лици, итд. [...] Писао је у све наше боље хрватске и српске листове, а особито се одликовао у дубровачком „Slovincu". Тако је написао читав сноп разних приповједака, животописа, пјесама, народословнијех црта, историчкијех

[3] Исцрпан биографски и библиографски приказ живота и рада Вељка Радојевића дат је у Злоковић 1979: 301–325.

[4] Иако се односи на исти простор и вријеме, етнографски рад проте Саве Накићеновића (1882–1926) у већој мјери је био под утицајем Цвијићевих антропогеографских истраживања, и у том смислу његова најзначајнија дјела *Опћине херцеговска, рисанска, герашка и Сутворина* (1906), односно *Бока – антропогеографска студија* (1913), иако у истом идејном и идеолошком контексту, суштински не припадају овом превасходно фолклористичком низу.

> расправа. Предао је за народословни зборник Југ. академије, расправу о кући у Херцег-Босни и Далмацији. Сада је сарадником Дубровачког календара, гдје је написао „Како је постало Бабино поље на О. Мљету"; „Зоре", у Мостару, гдје је написао како су постале мрцине у Конавлима. Писао је у „Дубровнику", „Јавору", у „Бршљану" пок. Ђорђа Рајковића; у „Vijencu"; u „Smotri", „Б-Х. Источнику", и т. д. Ја мислим да ни он сам не би знао да изброји све, колико је у нашијем и туђијем листовима написао, и то би било дуго бројање. (Бв 1897/3: 33–35)

Овај знаменити земљак Вељка Радојевића уживао је велики углед међу савременицима и остварио је значајан допринос на пољу фолклористике, као нове и модерне дисциплине на јужнословенским просторима која је већ у то вријеме превазилазила „сакупљачке" послове биљежења, класификовања, редиговања и објављивања усменопоетских текстова. Његов лик и дјело свакако су били узорни, али је већина посленика на пољу народне књижевности остала вјерна сакупљачкој провенијенцији. Могло би се рећи да је Вељко Радојевић ипак имао другачије, и веће амбиције. У периодици онога времена остали су записи народних пјесама и пословица које потписује као сакупљач, али и као казивач. Његови коментари уз ове записе, напомене и биљешке откривају дубљу заинтересованост за текст, текстуру и контекст. Прикази књига и критике које упућује другим сакупљачима откривају тежњу да се „заведе ред" и успоставе дисциплинарне норме, критеријуми и методолошки принципи, али уједно и немоћ да се овлада хетерогеним рецепцијама и интерпретацијама. Сва ова разноликост и неусаглашеност имала је заједничко исходиште и недостижни узор у дјелу „неумрлог Караџића". Повратни утицај Караџићевих збирки на усменопоетско стварање био је неизбјежан, спонтан и очигледан, и уносио је велику забуну код сакупљача, одлучних да истрају у борби за „право" и аутентично народно стваралаштво, магловитих обриса и израза:

> Пјесме је убиљежио мој пријатељ Јован Перовић, Дубровчанин, а мени их је поклонио у Дубровнику, приликом Гундулићеве свечаности. Ове задње двије формирале су само једну пјесму у рукопису мог пријатеља; за то нека ми опрости и он и пошт. читаоци, што сам је преполовио учинивши тако од ње двије засебне цјелине. То сам урадио што сам у њој назирао у ствари двије пјесме, које је народна машта немислено спојила, као што се то чешће догађа. Ко је иоље пажљиво прибирао нар. пјесме, чешће је пута имао прилику да се о томе увјери. Али и самом Вуку омакло се је, те је гдјекоју оваку пјесму унио

> у своју I. књ., не узимљући у обзир што поједини њени одломци не стоје ни у каквој међусобној вези, и, као таки, што нам представљају цјелину блесасту, управ глупу. Ја сам такове пјесме предавао са свим забораву или сам их остављао на страну, у нади да би и њима могло доћи вријеме кад бише могле угледати свијета.
>
> Да споменем како су ова два одломка стајала један према другоме и у каквој хармонији.
>
> У почетку прве пјесме иза стиха „Свомам тромам"... слиједила је цијела друга пјесма, као што стоји (изузевши јој најпрви стих, те га је, по мом мишљењу изгубила, а које сам ја додао, држећи да је морао одприлике тако гласити); за тим се на њу наставља почетак прве пјесме од „Браћа секу"... до свршетка. Као што рекох, ја сам чешће оваке врсте нар. пјесама биљежио; али се никада не усудих у њих дирати и из њих састављати посебне цјелине, из простог узрока, што не могох наћи пријетходне варијанте ни једнога такога одломка у нашим нар. пјесмама, као што сам н. пр. нашао у Вука двије варијанте ове потоње пјесме, коју сам по њима од своје недруге и одвојио. (Види књ. I. (Биоградско издање) стр. 356. и Срп. нар. пјесме из Херцеговине женске у Бечу 1866, 235. и 247).
>
> Увјерен сам да ће ми многи одобрити овај поступак, али, знам, биће и такијех који ће ме ради њега и прекорити и довикнути ми: „Не смију се народне пјесме прекрајати и исправљати!" – Ја сам управо ради овијех потоњијех ово и урадио, молећи их да на тенане размисле о томе прије него ме прекоре, особито ако то буду још и скупљачи народних умотворина. (Бв 1893/23)

Оновремени сакупљачи су, итекако, покушавали да се разабере у нијансама, растрзани између постулата о исправном и коректном биљежењу и стварног „стања ствари" с којим су се свакодневно сусретали у покушају да властите записе одмјере према Вуку и његовим збиркама народних умотворина. Њихова колебања могуће је реконструисати на основу бројних и разноврсних биљешки, осврта, приказа, коментара и критика. Одмјеравани из перспективе кабинетских фолклориста, изван контекста времена и мјеста, стицали су статус Вукових настављача или Вукових епигона, и такво амбивалентно одређење и данас је присутно као основно обиљежје рецепције њиховог дјеловања.

На основу властитог етнографског рада, и сам Радојевић ће, упркос великом поштовању које је било неупитно, релативизовати однос према дјелу Вука Караџића, у правцу све јаснијих увида о селективности и географској ограничености Вукове збирке. У приказу

књиге Луке Грђића Бјелокосића *Из народа и о народу*, *књиīа ӣрва* (Бв 1896/22: 356) оправдава пропусте етнографа примједбом да се није могло „свуда стићи", као што нису могли ни Врчевић, ни Караџић, а као илустрацију наводи, из властитог теренског искуства, предсвадбени обичај слагања дјевојачког руха у скрињу из околине Херцег Новог. Наглашава, уз то, да су и Караџићу и Врчевићу и Бјелокосићу промакле појединости у вези са прослављањем крсног имена: „Такође, ни у првом, ни у другом опису не спомиње се да домаћин треба да престоји – разумије се гологлав – и стојећи да служи своје госте, као што је то свуда обичај у Срба, изузевши болесну, окужену интелигенцију". Радојевић сматра да је Бјелокосић свом теренском истраживању, нпр. свадбе, требало да приступи у компаративном кључу: „Овдје бих хтио да речем, да се ни један описивалац нар. обичаја не смије упуштати у тај посао без горњих књига [Караџићевих и Врчевићевих, прим. аут.] и не смије иначе печатати своје радове него као допуне описима у горњим књигама." Напомиње да је неопходно разликовати и разумјети однос текста и контекста, нпр. да ли је здравица, пјесма, јело типично за, рецимо, свадбу, или се користи у различитим приликама. Као узорни модел препоручује Караџићеву књигу *Живоӣ и обичаји народа срискоīа*, или Милићевићев *Живоӣ Срба сељака.* Овај модел требало би да се допуни локалним реалијама, „да се што вјерније опише Србин Херцеговац", да се прикаже „душа нашега сељака из Горње Крајине" и сл. Проблем недовољног разликовања локалног од „свесрпског" концепта Вељко Радојевић наглашава у полемички настројеном приказу књиге *Народно васиӣтање из Горње Крајине. Различиӣе сриске народне ӣјесме из збирке М. Б. Кордунаша. Прешӣамӣано из „Новоī васиӣтача", у Ср. Карловцима. Сриска манасӣирска шӣамӣарија 1897* (Бв 1898/12: 190–191; 14–15: 234–236). Радојевић овдје коментарише помпезно најављену тематику и разоткрива неприкладан прагматизам у низу компилација и већ штампаних стихова. Манојло Бубало Кордунаш је, наиме, повод за штампање ове збирке пронашао у чланку Јована Миодраговића (Бв 1889/19) који је позивао на сакупљање грађе из области народне педагогије, иако су пјесме које је изабрао саме по себи без експлицитних васпитних садржаја. Стога би, како сматра Радојевић, много прикладнији наслов био онај који упућује на „живот и обичаје Срба сељака" из јасно одређене локалне средине. У овом приказу, аутор ће се поново осврнути на проблем аутентичности и нејасноће у поимању варијаната, настављајући тако полемику са сакупљачем који је у *Књижевном ӣисму* упућеном *Босанској вили* 1892. године јасно дао до знања да нема намјеру да одговара на „на-

дрикритику онаковијех критичара, који прије суд о књизи стварају, него су је разрезали".[5] Посебан, и велики проблем Вељко Радојевић види у неусаглашеном и произвољном систему класификације српских народних умотворина:

> Од какве би користи било да имамо и груписане, да не речемо и систематски сређене, поједине гране наших нар. умотворина, разумјеће свак ко је и у колико схватио њихов утицај на доданашњи развој наше књижевности, особито данас, када имамо огроман број спремних и неспремних сакупљача који су нам пружили без икаква реда толико материјала, да су нас њиме управо збунили, те нам у њеколико и отежали посао за систематско сређивање истијех! [...] А кад је данас тако, јасно нам је како ће та врста књижевности изгледати убудуће – кад се нагомила још оволико материјала разбацана по разним календарима и осталим периодичним листовима.

Радојевић наводи и примјере добре праксе: допринос Стојана Новаковића у „сређивању" загонетки, иницијативу *Босанске виле* да се сакупљају предања о Светом Сави, или Вида Вулетића Вукасовића који позива да се биљежи разноврсна фолклорна грађа о Старини Новаку. Осим тематског критеријума, наглашава и важност жанровске класификације. Проблемима класификације кратких говорних умотворина приступио је у процесу приређивања збирке *Срйске народне йословице и изреке, књиīа I (йримјене, клеӣве и заклеӣве у народној фрасеолоīији)*. По биљешкама унутра именованих средили Милош Л. Поповић и Вељко Радојевић. Штампа „Српске независности", Окленд, Калифорнија 1907. Чини се, ипак, да је тек у покушају да у жанровском систему српског усменог пјесништва позиционира и разграничи играчке пјесме, поскочице и подругуше оставио значајнија запажања.

Након стотину година, у једном од ријетких фолклористичких осврта на играчке пјесме (Пешикан Љуштановић 1995: 73–80), суштински ће бити потврђени ставови Вељка Радојевића о неопходности разграничења између играчких пјесама и поскочица,[6] упркос

---

[5] Полемика између Радојевића и Кордунаша прелила се из *Јавора* у *Босанску вилу*, а повод је Радојевићева критика у којој пише: „Прије него је и растворимо, јамчићемо барем за половину пјесама у њој да су варијанти [...] то се нијесмо ни најмање преварили кад смо већ унапријед створили себи појам о једној новој збирци, коју нијесмо још ни разрезали" (Јавор, 1891).

[6] Љиљана Пешикан Љуштановић закључује: „Ипак, издвајање играчких песама као посебне групе чини се неопходним. С једне стране, првенствено због оних песама које су суштински повезане с игром и које су без пратње покрета

потешкоћама и нејасним критеријумима, будући да народ „поскочице пјева и изван кола, играчке без игре, као и остале женске" (Вељко Радојевић, оп. цит.). Као основне параметре за успостављање жанровских граница Вељко Радојевић упућује на Вука Караџића и наводи да је поскочице лако распознати: „Оне су готово све тако срамотне, да их, осим кола, не смије нико ни споменути, а у колу их нико за срамоту не прима" (Караџић, *Рјечник*). С друге стране, играчке се теже распознају, и Вељко Радојевић сматра да је једини сигуран пут – пут поређења са Врчевићевом збирком (Врчевић 1889; прим. аут.). Ово упућивање на Врчевића, односно на његове збирке народних игара отвара простор за недоумице: да ли је и Радојевић, као и већина аутора из друге половине XX вијека, под појмом играчке пјесме подразумијевао широки спектар пјесама које су се изводиле као обредне, или у колу, или као дијалошке форме пјевања и надговарања уз игру (Недић 1975: 26; Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: 192; Крњевић 1985: 260; Пешикан Љуштановић 1995: 73–80)? На основу чланака који на овом мјесту доносимо у цјелини,[7] закључује се да је Радојевићева разумијевања играчких пјесама локална традиција ипак усмјеравала на сасвим конкретан жанр стихованих верижних структура, духовитих и забавних, чији се „играчки" потенцијал исцрпљује у покушају да се запамте и репродукују уланчавања и инверзије вербалних сегмената, и на тај начин задовоље правила игре која није нужно праћена плесом и покретом („игра у пјевању"). И ови текстови упућују на потребу да се још једном преиспита закључак Владана Недића (уп. Пешикан Љуштановић 1995: 73) да „чистих играчких песама постоји мало" и да „не би могле чинити врсту", као и да су „од незнатне уметничке вредности" (Недић 1975: 26).

„Женска поскочица" или „играчка"?

> Данас је скупљачима срп. нар. умотворина лако опредијелити у коју категорију спада ова или она пјесма, по што нам је Вук карактерисао поједину грану народног пјесништва; па ипак се више пута деси да је скупљач у неприлици, не знајући коме ће се привољети царству, е их већ и народ слабо разликује: *йоскочице* пјева и изван кола, *иīрачке* без игре, као и остале *женске* и

неразумљиве и мртве, а с друге, због тога што игра која прати песму одиста може указивати на велику старост и садржати трагове веома сложених значења" (Пешикан Љуштановић 1995: 78).

[7] „'Женска поскочица' или 'играчка' " (Бв 1893/23: 355–357). „Још једна скиталица у подерану руху" (Бв 1898/11: 170–171; 14–15: 233–234).

т. д. Но *ūоскочице* лако је распознати. „Оне су готово све тако срамотне, да их, осим кола, не смије нико ни споменути, а у колу их нико за срамоту не прима" – вели Вук у свом Рјечнику. Са *иīрачкијем*, рекао бих, иде мало теже; али и њих је лако распознати, кад већ имамо у рукама Врчевићеву збирку игара. То закључујем одатле, што је и Вук уврстио двије *иīрачке* пјесме[8] у *женске*, док доцније је исте чуо Врчевић при игри. Тако је и г. Матавуљ у 4. и 5. бр. овогод. „Јавора", покушао да уврсти једну собом забиљежену *иīрачку* и варијанту Врчевићеве, у *ūоскочице*, е није имао на уму збирку Врчевићевих игара, а „Нова Зета" од г. 1890. донијела је пјесму под натписом „Жито боб", као *женску*, док иста је саката варијанта Врчевићеве играчке „Брао ловца". Било би још сличнијех примјера, кад бисмо их потражили. – Кад је то тако, онда није чуда, што се и међу нар. пјесмама *женскијем*, које ми је на дан открића Гундулићева споменика уступио мој пријатељ Јован Петровић, Дубровчанин, увукла једна пјесма *иīрачка*, по свој прилици – у виду женске, е *ūоскочице* није никако, пошто нема оне особине поскочица, коју Вук помиње.

Ево те пјесме:

I.
Ја посадих горски пелин
Крај мора.

II.
Ја добавих шушу козу,
Да ми шуша пелин гризе,
Да ми пелин напредује
Крај мора.

III.
Не ће шуша пелин гристи,
Не ће пелин напредоват
Крај мора.

IV.
Ја добавих мрка вука
Да ми вуче шушу коље.
Да ми шуша пелин гризе,
Да ми пелин напредује
Крај мора.

[8] По свој прилици *иīрачка* је она пјесма у Вука под натписом „Куповање од највећег до најмањег", на стр. 521., премда јој нема варијанте у Врчевића. В. Р.

V.
Не ће вуче шушу клати,
Не ће шуша пелин гристи,
Не ће пелин напредоват'
Крај мора.

VII.
Стаде куце вука гонит'
Стаде вуче шушу клати,
Стаде шуша пелин гристи,
Стаде пелин напредоват'
Крај мора,
Ка'но лице у ђевојке
Младе гојене.

И ако не знамо начин играња ове пјесме, ја бих рекао да се иста игра као и Врчевићева „Брао-ловца", те за то сам је и подијелио, а la Врчевић, горњим раставцима.
Да бише се и пошт. читаоци „Бос. Виле", који немају при руци Врчевићеве збирке игара, увјерили о овоме што рекох, не ће бити с горега да овдје у минијатури донесем дотичну пјесму Врчевићеву, која је подијељена на једанаест одјељака:

I.
Ја посијах ситан бобац на долац
на долац,
Наврани се брзо ловац на бобац,
на бобац.

II.
Ја отидох у старца,
Да ми старац штапак да,
Да ишћерам брао-ловца из бопца,
из бопца.

III.
Ја отидох у краве,
Да ми крава мл'јека да,
Да ја мл'јеко старцу дам и. т. д.

IV.
Ал' ми крава говораше и. т. д.

XI.
Ал' ми дубе говораше:
Ево има девет годин'
Како мени кише нема, за девет,
за девет!

Ја отидох у бога:[9]
И бог мени дажда даде,
И ја дажда дубу дадох,
И дуб мени жира даде,
И ја жира вепру дадох,
И вепар ми сала даде,
И ја сала мачки дадох,
И мачка ми мače даде,
И ја мače стогу дадох,
И стоже ми с'јена даде,
И ја с'јено крави дадох,
И крава ми мл'јека даде,
И ја мл'јека старцу дадох,
И старац ми штапак даде,
Те ишћерах брао-ловца из бопца,
из бопца.

О начину играња вели Врчевић пред пјесмом: „Шједе сви наоколо, почиње пјевати они ко зна, па за њим све два и два како се ко с ким деси", а за њом, пред примједбом: „Сви ови стихови овако растављени пјевају се по реду по онолико ријечи колико их је у раставку докле се два и два обреде, па кад дође до најпрвога (који почимље), он настави као горе. Који се два помету, плаћају заклад, којијема се суди као што је казано у петој игри". За овијем слиједи: „*Примједба.* Будући да је ова игра у пјевању одвећ мучна за наук, особито за оне, који је први пут чују, побркају се, те постане у друштву смијех, а дају закладе мало мање него сви, тако, да многи с половину пјесме хоће да побјеже (смијући се); али му остало друштво не да, чим се већа гунгула роди и већи смијех".

И ако ова, господином Перовићем забиљежена пјесма није одвећ мучна, е нема онолико набрајања, колико Врчевићева, не мијења ствар – остаје увијек пјесма играчка. Може бити да је у ствари и дужа, те је може кад тад когод други забиљежити и при самој игри и у потпуној цјелини, а до тада нека се њоме наш народ забавља оваквом каква је.

У Херцеī Новоме, септембра 1893.

Вељко Радојевић.

[9] Као што се види, оваква подјела пјесме погрјешна је. Цијела се пјесма имала подијелити као друга или као трећа и четврта китица. В. Р.

Још једна скиталица у подерану руху.[10]

Прелиставајући „Narodne Koledare Matice Dalmatinske", наиђох на једну народну пјесму, а у рубрици *Женске ūјесме*, дакле, као пјесму *женску*. Но видјећемо да није тако и да је од исте зуб времена много чега окрњио. За то треба да је овдје препишем од ријечи до ријечи. Ево је:

Ја посијах билицу пшеницу;[11]
Навади се миш с мишићима,
Искосише пшеницу.
Ето, брате невоље,
Од пшенице незгоде!
Ја намакох мачку с мачићим,
До потира миша с мишићим;
Ја намакох зеку зечићим,
Да потира мачку с мачићим;
Ја намакох кучку с кучићим,
Да потира зеку зечићим;
Ја намакох куну с кунићим,
Да потира кучку с кучићим;
Ја намакох шетку шечићим,
Да потира куну с кунићим;
Ја намакох лију с лишићим,
Да потира шетку шечићим.
Лија шетки,
Шетка куни,
Куна куци,
Куца зеки,
Зеко маци,
Маце миши;
Миш ми жито искоси.
Ето, брате, невоље,
Од пшенице незгоде![12]

Многи би на први поглед рекао: то није никаква пјесма; наш народ није душевно оболио да ствара којекакве беспослице за своје уживање. Но ко се мало боље упознао с нашим народним умотворинама, тај ће одмах увиђети да то није обична пјесма *женска*, већ – пјесма *ūрачка*, којом се наш народ у Приморју, гдје ју је убиљежио скупљач, поп Миховил Павлиновић, нека-

[10] Види „Стражилово", год. 1894. стр. 478.
[11] Пјесма је у оригиналу латиницом.
[12] Nar. Kol. Mat. Dalm., 1866. г.

да служио при игрању, као год и у Требињу „Златне маштрафе" и „Поједе једно друго", или у Боци „Седла коња Пекова".[13] А и данас би могла послужити за исту сврху, кад бисмо је обукли у њезино првобитно рухо. Оваке залуталице грехота је не изводити на прави пут, јер је у исто вријеме благодаран посао.

Ја ћу то овдје покушати.

Пјесма је, по мом мишљењу, у почетку изгледала овако:

I.
Ја посијах билицу пшеницу
Далек села, близу пута,
Крај луга зелена.[14]

II.
Навади се миш с мишићим,
Искосише билицу пшеницу
Ето, брате, невоље,
Од пшенице незгоде!

III.
Ја намакох мачку с мачићим,
Да потира миша с мишићим:
Мачка миша, миш билицу шеницу;
Ето и т. д.

IV.
Ја намакох зеку зечићим,
Да потира мачку с мачићим:
Зеко мачку, мачка миша,
Миш билицу пшеницу;
Ето и т. д.

V.
Ја намакох кучку с кучићим,
Да потира зеку зечићим:
Кучка зеку, зеко мачку,
Мачка миша,
Миш билицу пшеницу;
Ето и т. д.

---

[13] *Срйске народне иїре*. Покупио и описао Вук Врчевић. На свијет издало Српско Учено Друштво. У Државној штампарији у Београду 1868.

[14] Ова два задња стиха уметнух по варијанти ове пјесме у горе поменутој књизи Врчевићевој, те би требали да дођу у свакој китици иза стиха „Миш билицу пшеницу"; но по што пјесма не губи много ако их и испустимо из сваке китице, то их даље не ћу уметати. *В. Р.*

VI.
Ја намакох куну с кунићим,
Да потира кучку с кучићим:
Куна кучку, кучка зеку,
Зека манку, мачка миша,
Миш билицу пшеницу;
Ето и т. д.

VII.
Ја намакох шетку шечићим,
Да потира куну с кунићим:
Шетка куну, куна кучку,
Кучка зеку, зека мачку,
Мачка миша,
Миш билицу пшеницу;
Ево и т. д.

VIII.
Ја намакох лију лишићим,
Да потира шетку шечићим:
Лија шетку, шетка куну,
Куна кучку, кучка зеку,
Зека мачку, мачка миша;
Миш ми жито искоси;
Ето и т. д.

Нема сумње, као што се види, да је ово пјесма играчка. Можда није требало да је овако износим у цјелини, пошто се могла и у краће описати; али ја сам то урадио, да свак може лакше повући паралелу између ње у оригиналу и онакве, каква треба да је – у жељи, да је опет наш народ уведе у своје забаве.

Овом приликом треба споменути, да се, у колико је мени познато, нигдје више оваке пјесме не употребљују при игри, него се у многим крајевима употребљавају за друге сврхе.[15] Да нам није Врчевић напоменуо да су неке у његовој збирци игара из Боке Которске, не бих данас могао вјеровати, да су оне прије 20 година у Боци играле своју лијепу улогу при свечаним друштвеним састанцима. И ово је једна жалосна истина...

У Херцеī Новоме, марта 1898.

Вељко Радојевић.

[15] Види цетињску „Лучу" 1896., стр. 74. *В. Р.*

О варијантама, или о плагијатима

> Знате ли ко је дао повода мишљењу да у народу више нема бисер-пјесама ни приповједака? Нико други него ми, данашњи сакупљачи не знајући или не хотећи вршити своју дужност како треба. Дајте нам вриједних сакупљача, па ће те се увјерити како је у народу закопано још големо благо.
> (Вељко Радојевић)

У својим размишљањима на тему усмене књижевности Вељко Радојевић се дотиче расправе о феномену „лажне народне поезије" (Бв 1896/6: 96), антиципирајући рецепцију поствуковских записа која ће преовладати у другој половини XX вијека. Интензивирање овог проблема везује се за име Војислава Јовановића Марамбоа (1884–1968), који је, као предсједник Одбора за издавање народних песама при Српској академији наука „испољио велику строгост у оценама збирки песама које су нуђене (и даље) Академији за откуп и све их одбијао, а уз то сумњао у вредност већине песама које је Академија раније откупљивала" (Младеновић 2005: 464). Умножавање етнографских записа крајем деветнаестог и почетком двадесетог вијека и њихово интензивно публиковање наводило је на закључак да се забиљежене народне пјесме често разликују само у детаљима, док велики број представља тек незнатно измијењене преписе раније штампаних текстова (Пандуревић 2015: 21). Примјећујући да „код оваквог стања ствари, постоје све могућности кабинетског састављања нових песама и њиховог даљег умножавања", Војислав Јовановић Марамбо највећем броју записа оспорава сваку аутентичност, претпостављајући да „поступак којим се долази до примерака ове врсте претпоставља врло просту радњу, чију смо примену већ имали прилике да констатујемо: она се састоји из нове (обично лоше) својевољне комбинације елемената позајмљених из неке постојеће варијанте или групе варијаната". Ако би се Јовановићеви критеријуми о аутентичности усменопоетске грађе досљедно примјењивали, огроман корпус српских народних пјесама, нарочито оних позно забиљежених, знатно би се редуковао свођењем на „плагијате" и „фалсификате": „Код крађих женских песама, на које овде углавном мислим, разлика би износила свега који испуштен или додат стих, или коју промењену реч, а често само промену једног личног имена, ако се тиче искоришћења свега једне варијанте. Ако би се тицало искоришћења групе варијаната, број могућих варијаната био би скоро неограничен" (Јовановић 1997: 217). Интервенције на текстовима биле су, када су у питању поствуковски записи, изгле-

да уобичајене и односиле су се на различите естетске и ванестетске елементе. Иако су у стручној литератури називане различитим именима, двије су основне врсте одступања од изворног фолклора: прераде (редакције, поправљање, дотјеривање, кварење, интервенције) и мистификације (фалсификати, псеудонародна, лажна, кривотворена народна поезија, фабрикати) (Ајдачић 2004: 201) и о њима је у српској науци посљедњих деценија често расправљано.[16]

Премда се у чланку „Летимичан поглед на наше народне умотворине новијег доба", уз констатацију „да смо врло мало послије Вука напредовали", осврнуо и на сакупљачки рад својих савременика и назначио најзначајније пропусте у биљежењу (*Јавор*, 21. 7. 1891, XVIII, 29, стр. 459–461), из аспекта ове проблематике нарочито су значајни чланци Вељка Радојевића објављени у *Босанској вили* и *Гласу Црногорца* у којима се износе ставови о природи усмене књижевности, начину сакупљања, проблему аутентичности и редакторским интервенцијама, стању „на терену", као и методама припреме записа за објављивање. У приказу збирке народних умотворина коју је приредио Никола Станков Кукић (Бв 1899/1: 15–16; 2: 29–30; 3–4: 53–54), Вељко Радојевић се осврће на учесталу, готово типску напомену аутора потоњих збирки народних умотворина, који кажу: „немамо кад истраживати је ли што од тога већ гдјегод штампано. То ће учинити онај радник, итд.".

Сажетак овог полемичког дискурса изгледа овако:

> О данашњим збиркама српскијех народнијех умотворина може се на два начина судити, како доиста многи наши људи и раде. Једни их запостављају, јер да ништа не вриједе, особито послије краснијех збирака Вука Караџића, Божидара Петрановића и Врчевића. Ови су, – веле ти људи, – а особито Вук, покупили оно што је највредније у народу и на свјетлост изнијели, тако да збирке послије њих не само не показују бар сличности неке пређашњим умотворинама, него износећи којешта, само слабе онај лијепи глас који смо до сад стекли.

[16] Студија Војислава Јовановића *О лажној народној поезији* објављена скоро три деценије послије његове смрти (Јовановић 1997: 193–240) и неколико чланака који су јој претходили утицали су на интензивније сагледавање овог проблема. Уп. и радове објављене у тематском зборнику *Право и лажно народно песништво* (уредио М. Пантић, Деспотовац 1996); студије Дејана Ајдачића (Ајдачић 2004: 201–219), Љубинка Раденковића (Раденковић 2005), Драгане Антонијевић (2012), Славице Гароње Радованац (2014) и Јеленке Пандуревић (2016). Закључци Снежане Самарџије (Самарџија 2006) који се односе на проблем ауторства и удјела казивача у настајању и преношењу народних приповједака, релевантни су, у великој мјери, и за остале усмене родове и врсте.

> Други долазе опет и тврде, да је истина да сада немамо онакијех умотворина каквијех нам је дао Вук, али да нам зато није на одмет ни најмања ситница, ни најнезнатније зрнце [...] (Никола Станков Кукић)
>
> Заиста је врло потребно да се биљежи све што се чује у народу, али не треба да се така „кашавенда" износи без претреса у готовијем збиркама, него нека се шаље Академији, или способнијем људима, који ће одвојити кукољ од пшенице, ако дотични скупљач није у стању да то сам учини. (Вељко Радојевић)

На истом мјесту упућује и коментар који, уз сву приљежност, открива и рањиве тачке ригидно схваћеног концепта „правих" и „лажних" народних умотворина:

> Ја сам више пута нагласио, да је сваком сакупљачу народних умотворина најпречи посао да прво прегледа збирке онијех сакупљача који су купили материјал по истијем и сусједнијем крајевима куд и он; а пошто је Вук купио по свијем крајевима куда наш народ живи, ја не могу замислити сакупљача нар. умотворина без Вуковијех дјела, особито сакупљача који самостално издаје своје радове. (Вељко Радојевић)

Као илустрацију овако схваћене сакупљачке етике и технике, односно фолклористичке методологије на плану „одвајања жита од кукоља", али и као илустрацију Радојевићеве критичарске поетике и стилистике, на овом мјесту доносимо још један одломак из поменутог приказа књиге Николе Станкова Кукића (Бв 1899/1: 15–16; Бв 1899/2: 29–30; Бв 1899/3–4: 53–54):

> Сада о садржини књиге.
>
> Који скупљач нар. умотворина не би рекао да је и прије читао пјесму из Кукићеве збирке „Јово и Марија" (стр 36)? Овако почиње: „Дурмиторе, висока планино, – На тебе ми три снијега кажу: – Један лањски, други ономлањски, – Трећи кажу од ове године, – На сриједи мало прокопњело, – Ту ј' прострта ибришим јалија, – Ту ми сједи Јово и Марија: – Јово пише, а Марија везе. – Неста Јови сија мурећефа, – А Марији на јумаку злата" и т. д., гдје долази „књига гријешница" и „два до три гријеха" – као год и у Вуковој збирци.[17] Ево почетка и Вукове: „Сву ноћ сјала сјајна мјесечина, – Обасјала зелену ливаду, – На ливади прострта срџада, – На њој сједи Јово и Марија, – Јово пише

[17] *Срйске нар. йјесме из Херцеīовине* (женске) и т. д. У Бечу 1866 – Гдје год мислим и даље споменути ову књигу Вукову, обиљежићу је просто „из Херцеговине". *В. Р.*

црна мурећепа, – Маре суче на јумаку злата, – Неста Јову црна мурећепа, – Неста Мари са јумака злата" и т. д. Исти мотив, па и обрада готово, у објема. Узмите још „Бос. Вилу" од 1886. (стр. 92.) и 1890. (стр. 182.) и збирку Милановићеву (стр. 54.), па ће те се увјерити да је све то једна пјесма. А ова пјесма у Кукићевој збирци заузимље шест страна! – У пјесми под бр. II. врло је сажета средина пјесме из исте Вукове збирке „из Херцеговине", бр. 308, а кад кажем да прва има само *девет* стихова, а друга *двадесет и седам*, онда им можете лако сравнити вриједност а да их не читате. Него и сами Вук донио је на другом мјесту, и величином и садржајем, врло сличну Кукићевој у својој I. Књизи,[18] бр. 422. – Под бр. IX. није ништа љепша од Вукове у I. књ., бр. 583, мотив исти, обрада иста. – Под бр. X. налази се у Петрановића, бр. 204 и у Рајковића, бр. 57. – Под бр. XII. прве двије трећине су скоро ad litteram као у „Српско-Далматинском Магазину" за год. 1866., стр. 98. (бр. 19.), док свршетак је новији дометак опет неке врло познате пјесме. – Под бр. XIII. варијанта је Вукове у књизи пјесама „из Херцеговине", бр. 273, и Давидовићеве, бр. 101, а доста је слична и другој Вуковој у I. књ., бр. 447, која опет има пред собом у истој књизи пет варијаната. – Под бр. XIV. скоро је иста као у I. књ. Марка С. Поповића, бр. 183. – Под бр. XV. варијанта је пјесме у истој Поповићевој збирци, бр. 204. Под бр. XVI. скоро иста је као и шеста китица пјесме Петрановићеве бр. 10! Испоредите обадвије, па ће те се увјерити да је Кукићева према Петрановићевој као човјек гô према јунаку у свили и кадифи. Тако је исто ова пјесма кусаста, али обезглављена, и у Давидовића, бр. 38. – Под бр. XVIII. врло је слаба варијанта Вукове у I. књ., бр. 436, која опет у истога Вука има пред собом двије варијанте, под натписом „Опет то исто". Па ако хоћете, наћи ћете њихових слабијех варијаната у „Српском Далматинском Магазину" за год. 1863., стр. 73.; у Давидовића, бр. 118, и у Николићевој I. књ. бр. 15. – Под бр. XX. скоро је ad litteram као у „Бос. Вили" за год 1896., стр. 352. (бр. XIII.), а варијанта је још Петрановићеве, бр. 256., и Кордунашеве у његовој књизи: „Народно васпитање из Горње Крајине", бр. 15, гдје је и дужа. Под бр. XXII. може се рећи да је средина пјесме Петрановићеве бр. 173, само што су испуштани неки стихови и од те средине. – Под бр. XXIII. врло је саката варијанта Вукове у I. књ., бр. 649, и Рајковићеве, бр. 92 – Под бр. XXV. је опет лоша варијанта Вукове у I. књ., бр. 531; а има сличних и у Беговића, бр. 70, 71 и 72, у М. С. Поповића, бр. 26, па и у самога Вука у књизи пјесама „из Херцеговине",

[18] Биоград 1891. – И даље под „I. књ" нека се подразумијева исто издање. *В. Р.*

бр. 50. – Под бр. XXVII. варијанта је Вукове у I. књ., бр. 446, а ни једна није потпуна: изгрдио их је зуб времена, па би их требало довести у ред. Вуку се највећма чудим да то није уочио. Да видимо како су те пјесме некада гласиле. Узећу за примјер Вуков текст, те према њему лако је читаоцу исправити и Кукићев. Ја ћу дакле овдје исписати Вукову пјесму, умећући овдје ондје међу речима курзивом све оно, што је пјесма са себе изгубила. Ево је:

Ој дјевојко Смедеревко!
Окрени се амо доле,
Да ти видим лице твоје. –
О јуначе, румен био!
Јеси л' иш'о у чаршију?
Јес' видио лист артије?
Онако је лице моје. –
Ој дјевојко Смедеревко!
Окрени се амо доле,
Да ти видим јагодице. –
О јуначе, румен био!
Јеси л' иш'о кад у крчму?
Јес' видио рујно вино?
Онако су јагодице. –
Ој дјевојко Смедеревко!
Окрени се амо доле,
Да ти видим црне[19] *оке.* –
О јуначе, румен био!
Јес' ишао низ то поље?
Јес' видио трњинице?
Онаке су оке моје. –
Ој дјевојко Смедеревко!
Окрени се амо доле,
Да ти видим обрвице. –
О јуначе румен био!
Јеси л' иш'о покрај мора?
Јес' видио пијавице?
Онаке су обрвице.

Овдје свак види, да је сад тек пјесма потпуна. Испореди још Вукову књигу пјесама „из Херцеговине", бр. 276 и Рајковићеву, бр. 105. Ја се ни најмање не устручавах да дирнем у ову пјесму Вукову, јер је и Вук био смртан човјек, и ако је надмашио

[19] Или како било мјесто „црне". *В. Р.*

познавањем нар. умотворина нас, остале самртнике. – Под бр. XXVIII. је за једну трећину мања варијанта пјесме Рајковићеве. бр. 171. Сравните још Сундечићеву „Просвјету" за год 1894/95., стр. 430., и „Бос. Вилу" за год. 1894., стр. 230., па ће те се увјерити да су у „Вили" и „Просвјети" потпуније и од саме Рајковићеве. – Под бр. XXX. првом половином варијанта је Вукове у књизи „из Херцеговине", бр. 232, а другом половином Вукове у I. књ., бр. 397., која се налази и у већине другијех скупљача незнатном разликом.

Сада би требало да споменем оне пјесме што им је увод сличан уводу већ давно штампанијех, а даље се разилази; те према томе има мјеста у збирци. Таке су под број I. – у Вука „из Херцеговине", бр. 274; но ипак по свему изгледа да је та пјесма до пола само народна, а од пола као неки новији дометак, који не дише духом нар. пјесме. – Под бр. III. – у Петрановића. бр. 222; под бр. XI. – у Вука, књига I., бр. 312; под бр. XIX. – Петрановића, бр. 199 и у Давидовића, бр. 140. До пола је скоро ad litteram као у Вука, али је љепша за то, што је дужа и што јој је додатак у духу народном. – Под бр. XXIV. – у „Орлићу", календару за год. 1865., стр. 73.; под бр. XXXI. – у Вука „из Херцеговине", бр. 253 и у Давидовића, бр. 242; под бр. XXXII. – у М. С. Поповића, бр. 168; под бр. XXXV. – у П. Мирковића, бр. 208 и у Вука, I. бр. 254. У овој, рекао бих, није дометак сретно испао за руком (прва пола је скоро ad litteram као и цијела Вукова или за два стиха дужа од Мирковићеве цијеле).

С пјесмама смо готови, кад споменем још да четирима *јуначкијем* пјесмама не могох наћи нигдје варијанте, и ако су „Женидба Јанковић Стојана" и „Женидба Сењанина Иве" печатане на више страна (Стјепан Мажуранић, Лука Марјановић, „Нова Зета", Кордунаш, Милановић и др.), као и осталијем *женскијем* (14 на броју), које овдје још не споменух. Оне се мање-више, могу мјерити са најбољијем пјесмама ове врсте.

Радојевићево познавање и препознавање сегмената и микроелемената огромног и практично непрегледног корпуса српских народних пјесама импресивно је и из аспекта савремених истраживача. Његови чланци, таксативни и мјестимично сувопарни, усмјерени на „доказни поступак" у вези са утврђивањем фолклористичких компетенција и намјера сакупљача, антиципирају методологију коју ће до крајњих консеквенци развијати Војислав Јовановић Марамбо. Позивање на одговорност у процесу фиксирања усменог текста, односно претварања фолклора у књижевну чињеницу, долази из увјерења да су и „жито" и „кукољ" претенденти на статус књижев-

ног и културног насљеђа. Нажалост, у домену критеријума и аргументација много тога је остало нејасно, будући да је, са фокусом на штампаним збиркама, кабинетска перспектива засјенила теренску, па ни ригидност оваквог поступка није до краја сагледана у односу на посљедице. Ови аналитички поступци су пионирски подухвати у намјери да се савлада грађа у синхроном и дијахроном пресјеку. Као такви, израз су великог прегнућа, и јасне визије о неопходности успостављања система, односно, јасне представе о важности типологије. Наглашена свијест о нужности одмјеравања појединачних текстова у односу на цјелину корпуса и могућности генерисања података о текстовима на различитим нивоима сложености (неопходних за утврђивање не само варијантних кругова него и поетичких законитости) представљају полазну основу и у актуелним приступима поетици усмене књижевности, односно феномену усменопоетског и културног насљеђа, који су највише домете имали у научноистраживачком опусу Мирјане Детелић.[20]

О крађи, или о књижевном мапирању фолклора

Као читалац и сарадник *Босанске виле*, Радојевић је био информисан и укључен у жестоку полемику која се на страницама овог часописа водила у вези са издањима *хрва̄тских народних ӣесама*. Ова полемика имала је јасне политичке конотације, а супротстављене стране наступале су са становишта правашке, односно идеологије коју је заступала Уједињена омладина српска. Српска национална идеја почивала је на концепцији „сва три закона", и у том смислу, језик, историја и традиција имали су повлашћено мјесто у процесима идентитетских осмишљавања. Идеја о јединству Срба – православних, католика и мухамеданаца била је идеја водиља српске интелигенције у Босни, Херцеговини и Приморју. Народне умотворине имале су постојано мјесто на страницама оновремених листова и

[20] Електронске базе јуначке епике, са оперативним алатима за претраживање на различитим нивоима, имају непроцјењиву важност за истраживаче (в. нпр. www.monumentaserbica.com). Значај статистичке обраде података и утврђивања фреквентности појединих елемената епског усменопоетског система у основи су ваљаног аналитичког поступка и предуслов за извођење закључака у вези са поетичким питањима. Ова теза, представљена у форми студије случаја (Детелић, Делић 2015), прихваћена је од стране млађих истраживача усмене епике и успјешно примјењивана у пракси.

часописа, а биљежење и објављивање је било схваћено као патриотски чин (Пандуревић 2008: 187–197). Понос на углед и славу коју су српском народу донијеле Вукове збирке народних пјесама био је један од најважнијих идентитетских ослонаца, и стога је консолидација хрватске националне идеје на истој основи схваћена као агресиван и непријатељски чин. На кризу Штросмајерове концепције југословенства несумњиво указује и критика која је поводом објављивања „хрватских" народних пјесама из Босне и Херцеговине отпочела већ 1886. и трајала годинама.[21] Полемика коју су уредници и сарадници водили са „правашима" и хрватском екстремистичком штампом односила се на сакупљање народних пјесама са босанског и херцеговачког терена које је Матица хрватска издавала под називом *Хрвáтске народне пјесме*. Полемика око „припадности" сакупљених народних пјесама и коректности имена под којим се објављују свакако је имала дубоку политичку позадину и вођена је са позиција потпуне националне искључивости и негирања постојања хрватског народа у Босни и Херцеговини. Са ништа мање острашћености, ова полемика настављена је и у научним круговима, о чему је *Босанска вила* редовно обавјештавала своје читаоце. Писало се у неколико наврата о расправи Николе Андрића „Откуд Вуку Зидање Скадра", у којој аутор покушава да докаже да је Вук ову пјесму напросто преписао из рукописног зборника народних пјесама Анта Фрањина Алачевића, да је икавској форми дао ијекавску, а онда је штампао као српску пјесму. Убрзо су написани и „одговори", односно студије Јована Скерлића и Јована Томића, а о њиховом садржају читаоци су детаљно обавјештавани. Посебну полемичку жестину изазвала је дјелатност Луке Марјановића у Бихаћу и Босанској крајини, његово сакупљање муслиманских народних пјесама и објављивање у Матичиној збирци под хрватским именом, будући да „сами мухамедовци, чије су оне пјесме, не признају да су Хрвати".

[21] „Некакав Марко Шешељ у Мостару разаслао је хрватскоме свијету први свезак „Narodnih pjesama bosanskih i hercegovačkih", што су их прије 40 година сабрали Јукић и фра Грго Мартић. То су јуначке пјесме о српским јунацима: Марку Краљевићу, Југ Богдану, Југовићима, Вуковићу, Илији Смиљанићу, Мркоњићу, Јанковићу и Комнен-барјактару. Па зар су то хрватске нар. пјесме, кукала вам хрватска мајка! Па још „Vienac" има образа путкати да се и у натпису истакне име хрватско, а пјесме купљене прије 40 година, кад нико овамо није ни знао шта је то Хрват и једе ли се или се навлачи?" („Српске народне пјесме под туђим именом"; Бв 1892/29: 455).

„Књижевна крађа" је чланак Вељка Радојевића, настао поводом објављивања „диклица" и „пословица" у хрватском књижевном листу „Искра" (Бв 1891/20: 317; 1891/22: 348–350):

> Шта су то диклице? – запитаћете – То су вам женске пјесме које су већ одавно сабрали скупљачи срп. нар. умотворина и предали нам их, да их не покоси зуб времена. Пословице су преписиване из збирке Вукове, само што је г. Преписивач замијенио фонетику етимологијом: к томе треба додати да је изоставио коментар Вуковијех, као такође и Вуком назначене крајеве гдје су скупљене, н. пр. у Црној Гори, и т.д. За што је то урадио – sapienti sat... И пјесме и пословице, дакле, својина српска, што се не да никако порећи. Да је жив славни Миклошић, Гај, и др., и они би вам то потврдили, а кад бисте запитали и заслужног научењака Јагића, не би ни он порекао.
> Да докажем што сам казао, морам ствар анализовати.

Умјесто анализе диклица и пословица, која је у *Босанској вили* штампана у наставцима, на овом мјесту доносимо Радојевићеву анализу збирке народних пјесама које је „из уста и рукописа скупио и за штампу справио поп Балдо Мелков Главић" (Glavić 1899). Многе пјесме из Главићеве збирке нашле су се у антологијској едицији Матице хрватске „Хрватске народне пјесме" (1896–1942). Радојевић остаје досљедан у свом компаративном приступу и методологији заснованој на минуциозном поређењу нових са већ штампаним збиркама, и у том смислу је претходник, а можда и зачетник ригидне методе разграничења праве и лажне народне поезије, која је највећу и системску примјену имала у радовима Војислава Јовановића Марамбоа. У том смислу, било би неопходно упоредити нпр. Јовановићеву грађу за рукопис *Пой Балдо Мелков Главић и његове пјесмарице*[22] са текстовима Вељка Радојевића (*Глас Црногорца* 1889/50: 1; 1889/52: 1–2).

Нешто из српских народних пјесама*)

> Уредништво „Нове Зете" у свом овогодишњем VIII-ом свеску, у рубрици „књижевни преглед" доноси приказ „Narodnijeh pjesama, iz usta i rukopisa skupio i za štampu spravio pop Baldo Glavić. Zbirka prva. U Dubrovniku troškom knjižare D. Pretnera,

[22] Информације о рукописној заоставштини Војислава Јовановића в. у Николић 1969: 11–60.

1889." Даље цитира натписе свију пјесама, и доказује које су (у овој књизи) варијанти Вуковијех у II-ој књизи.

Прва пјесма из горепоменуте књиге „Војвода Момчило" – вели уредништво – варијанта је у II-ој књизи Вуковијех народнијех пјесама, под насловом (или боље *надūисом*) „Женидба краља Вукашина". „Сравњујући ове двије пјесме, ми находимо и у техничкој изради и у садржини знатне разлике" – тако вели уредништво, и докажује у чему се та разлика састоји. А ја сам нашао и у збирци Николића („Српске народне пјесме. Скупио их у Сријему и за штампу удесио Григорије А. Николић. Издање у Новом Саду 1888."). стр. 77, исту пјесму са натписом „Женидба краља Вукашина"; те сравњујући је с Вуковом „Женид. кра. Вукаш." и с Балдовом „Војвода Момчило", – налази се велике разлике и у техничкој изради и у садржини. Не ћу овдје да наводим разлику, јер би ме ствар далеко одвела, – него ћу прећи на друго нешто.

Даље уредништво „Нове Зете" вели: „Пјесма Марко Краљевић полази своју сестру (у збирци Балдовој), не находи се ни у Вуковој збирци ни у Сандићевој **), под насловом *Краљевић Марко*, гдје су све пјесме сабране о овом народном јунаку" и т. д. Мени је само примјетити уредништву, да се налази о Марку Краљевићу пјесма осим у Вука и у Сандића – колико је мени познато у горепоменутој збирци Николића. стр. 86. „Женидба Краљевића Марка" са свим другог садржаја него у Вуковој II-ој књ. стр. 330), стр. 98 „Марко Краљевић и пударуша Мара", стр. 61 „Кћи Старине Новака"; у Николића IIој збирци „Српске народне пјесме, из Сријема, Лике и Баније. Скупио и за штампу удесио Григорије А. Николић. Издање у Новом Саду 1889.", стр. 63 „Марко Краљевић и Арарпин"; стр. 64 „Марко Краљевић и отац му" и стр. 65 „Марко Краљевић погубио љубу"; у Осветника („Разне српске народне пјесме. Скупио по Боци которској и околини Дубровачкој и тумач додао Милан Осветник. Издање у Новом Саду 1888."), стр. 27 „Љубовца Краљевића Марка"; у Петрановића („Српске народне пјесме. Скупио и на свијет издао Богољуб Петрановић, књ. III-ћа. У Београду 1870."), стр. 117 „Марко Краљевић и аждаха", стр. 126 „Марко Краљевић и вила бардарица", стр. 136 „Како је Марко Краљевић забавио три виле", стр. 154 „Марко Краљевић и Еса Аранки", стр. 171 „Марко Краљевић и Усо Ђурђевић", стр. 182 „Марко Краљевић у једренској тавници" и стр. 194 „Марко Краљевић и Рушко Арап-ага". Дакле, ово их је четрдесет на броју. – Прем да у свима трима збиркама (Осветника и Николића) има приличан број варијаната Вукових пјесама – немо-

гуће ми је констатовати их; зато их остављам на вољу другиме, расположенијем од мене за овај посао.

Даље вели уредништво о Балдовијем пјесмама: „За остале пјесме не можемо ништа становито рећи, да ли су прије гдје штампане у варијантама, јер немамо пред собом збирке дотичне у којима бисмо их потражили. Али у колико се сјећамо, и оне су нове". За то сам ја пребирао неколико збирака народних пјесама и нашао пјесму са потписом „Милош Чобанин" у Балдовој првој збирци, у првој збирци Николића, стр. 177, са неким натписом и скоро с никаквом разликом у садржају, до с неком малом у техничкој изради и, при свршетку пјесме има неколико стихова (друга) више о разговору Милоша с царем. Још ми је напоменути неједнакост двију ријечи у овијем двјема пјесмама. У збирци Балдовој, стр. 66: „Megju ovcam tri sta razbludnica", а у Николића, стр. 177: „У хиљаду триста *разбудница*"; у Балдовој, стр. иста: „Samo bronce valja tri hiljade", а у Николића, стр. иста: „У њему је *бренце* од стотине". – Што се тиче осталијех пјесама Балдовијех, чини ми се да их још има неколико варијаната давно негдје наштампаних пјесама. И о њима ћу на скоро двије проговорити.

***

У збирци Н. Мирковића („Српске народне пјесме из Босне, скупио их Н. Мирковић, Панчево 1886") има скоро пола пјесама варијаната Вуковијех у I-ој и II-ој књизи, највећма се чудим како је ушао у ову збирку варијанат пјесме Ненадовића свеска 8, стр. 81: „Само је једна мила и медна. – Само за једном уздишем ја: – Плавог је ока, није висока. – Њу моје срце ах, добро зна": а у Мирковића, стр. 50: „Само је један моме срцу медан. – Само за једним уздишем ја: – Црна је ока, стаса висока. – А срце моје добро га зна" и т. д.

Дакле из овдје наведеног јасно се види, да се дан дања мало пјесама, прије не штампаних, из народа купи – него се по више пута штампане препјевају и на ново објелодањују, без да се наведе, да су варијанти пјесама у туђим збиркама.

У Херцегновоме, 18. нов. 1889.

Вељко Радојевић.

*) Има томе скоро два мјесеца, како сам ову ствар био послао уредништву „Босанске Виле", у препорученом писму: али за вајду – не штампана ни ти за ишта одговори! Ваља да за то, што се у дотичном допису не огледа онај салонски стил, она критичка козерија; једном ријечи: што код мене није дикција,

она филозофска ерудиција српских књижевника. Добро је казао Јакшић у „успомени свом другу Јови Јовановићу" у анализи о владици Његошу и Ђ. Милетићу. (Дјела Ђуре Јакшића, књ. IV, стр. 14. „Али још се није остварила она мисао Јакшића: „Не кажем да неће доћи вријеме сјајније, та ми се развијамо – али је тешко чекање..." (иста књ. и стр.).

**) Мјесто Сандића, (Гледај прву књигу списа Јована Бошковића „О српском језику" – стр. 218, 210 тачка 243-ћа. В. Р.[23]

Нешто из српских народних пјесама

У овогодишњем 50-ом бр. овога листа казао сам које су пјесме Главића збирке народнијех пјесама варијанти пјесама у II-ој књизи Вуковој, I-ој II-ој Николића и т. д. Али још нијесам све свршио о овој убавој Главића збирци.

Уредништво „Нове Зете" – као што сам већ у поменутом броју овога листа казао – приказало нам је у свом VIII-ом свеску дотичну збирку Главића и цитирало неке њене пјесме, као варијанте пјесама у II-ој књизи Вуковој, – пропустивши напоменути, да се у II-ој књизи Вуковој, стр. 242, налази мјесна, која и у збирци Главића стр. 55;*) у првој књизи натпис је пјесми *Девојка надмудрила Марка*, а у другој *Sirota Djevojka*. Обадвије су скоро истога садржаја, наравно са њеком разликом у техничкој изради, као што то обично бива, кад њеку пјесму од двојице слушамо. Сравњујући ове двије пјесме, у Вуковој збирци много је боља него у збирци Главића – природнија и углађенија; види се да је потекла из уста правог српског народног пјесника; а ова друга да је по првој спјевана, или боље награђена у новијем добу народне појезије. – Навешћу само почетке обадвију пјесама, па ће вам онда бити јаснија разлика у техничкој изради цијеле пјесме. Н. п. у Вуковој: „Сиротује сирота дјевојка: – Каде руча она не вечера, – Кад састави ручак и вечеру, – Онда јој је руха недостало; – Ал' је за то добре среће била: – Испроси је Краљевићу Марко, – А препроси војевода Јанко, – Прстен дао Уступчићу Павле" и т. д. а у Главића: „Jadikuje sirota djevojka, – Jadikuje i tugu tuguje – I sastavlja ručak i večeru. – Ako ruča ona ne večera, – Kad večera a ona ne ruča. – Zaprose je tri glavne delije, – Tri delije, do tri poglavice. – Najprvo je Kraljeviću Marko" и т. д.; само мјесто *Уступчићу Павле*, стоји

[23] Вељко Радојевић. „Нешто из српских народних пјесама". *Глас Црноїорца* 18/50 (1889): 1.

Ustrušiću Pavle. Још ми је констатовати, да је у овој пјесми 77 стихова више него у Вуковој.

Четврта и пета пјесма у збирци Главића, стр. 44-та, скоро су истога садржаја; првој је натпис *Janko Sibinjanin i vila*, а другој *Janko Sibinjanin i jezerkinja vila*; а ево у чему се састоји оно скоро: у првој Јанка вила зове на игриште; а по што јој се он испричава, да не може, да је *остарио и јуначке игре оставио*, него да ће јој послати своега Секула, *који може добро ђоигратти*, – вила се срди на Јанка и прије му, оствара пријетњу, остаје побијеђена, измирује почињену штету, братими се с Јанком и т. д.; као и у другој пјесми, која почиње овако: Јанко купи дружбу и с њом иде на *Пољице* , гдје виле шетају; пуштају коње по Пољицу а дружбу по пољу, а сâм разапиње свој шатор на игришту, гдје виле играју. За тим – као и у првој пјесми – долази вила (само што је овдје *језеркиња*) и гони Јанка са свога игришта с пријетњом: не пође ли, да ће му коње побољети, људе постријељати и т. д. све, као и у првој пјесми. – Обадвије се са свим подударају с пјесмом у збирци Петрановића („Српске нар. пјесме из Босне и Херцеговине. На свијет издало Српско учено друштво. У Биограду, у државној штампарији 1867").

*) И ја сам то исто пропустио напоменути у поменутом броју „Гл. Црногорца" за то, што сам се држао само натписа пјесама, т. ј. тражио сам не ћу ли наћи пјесму с натписом *Сирота ђевојка*; а пошто не нађох таква натписа ни у једној збирци, даде ми се нешто погледати на пјесму *Девојка надмудрила Марка*; и нијесам се преварио – што сам тражио, и нашао сам. В. Р.[24]

Занемарени архиви књижевног и културног насљеђа

У Фрезну (Калифорнија), у издању аутора, 1912. године штампана је књига *Српске народне пјесме, из околине Херцеговске и Дубровачке*. Предговор, датиран септембра 1894. године, завршава се напоменом:

> Као што се види из предговора, књига је била готова за штампу још 1894, год. затим је послата Српској Краљевској Академији у Београду, гдје је стајала неких 14 година, ако не и више. Не имајући времена, у овој благословеној земљи злата и свакe несреће – да још једном књигу погледам и напишем јој нов

[24] Вељко Радојевић. „Нешто из српских народних пјесама". *Глас Црногорца* 18/52 (1889): 1–2.

> предговор, пуштам ју у свијет онакву каква се је затекла отрага 18 година, милије ми је да и оваква угледа свијета него ли да пропадне у рукопису.
>
> У Фрезну, јануара 1912.

Занимљиво је да у информацији о објављеним књигама, *Босанска вила* у броју од 30. 4. 1912. године наглашава управо ову појединост:

> Српске народне пјесме. – Вељко Радојевић, у Фресну у Калифорнији, штампао је збирку народних пјесама из околине Херцегновске и Дубровачке. У књизи, осим предговора, има 67 јуначких, женских и сватовских пјесама, које је скупљач прије 14 година послао Српској Академији наука у Биограду, но како до сад не угледаше свијета, скупљач их је сам објавио. Цијена је књизи 60 сантима.

Вељко Радојевић је, дакле, „откупио" своју збирку од Српске краљевске академије, о чему у Архиву САНУ постоји писани траг, и штампао је у издању *Српске независности* 1912. у Калифорнији. Она је стручњацима и широј читалачкој публици данас доступна посредством Универзитета у Калифорнији, односно Хатхи труст (HathiTrust) дигиталне базе,[25] као и збирка *Српске народне пословице и разне изреке*, књига I, која је објављена у Окланду у Калифорнији 1907. године.[26] Највећи број записа српских народних пјесама које су остале похрањене у Етнографској збирци Архива САНУ још увијек, нажалост, чека свој дигитални облик, ширу читалачку публику и стручну оцјену по мјери савремене српске фолклористике.

На мјесту закључка

Вељко Радојевић, трговац из Херцег Новог, припада оној генерацији Вукових сљедбеника на пољу етнографије и фолклористике, која је на размеђи два вијека преиспитивала, оспоравала и потврђивала фундаментална начела сакупљања и објављивања народних умотворина, редакторског рада и публиковања. Њихова књижевна, културна и јавна дјелатност остала је забиљежена на страницама оновремених часописа и у предговорима и коментарима који су пратили штампане збирке разноврсне фолклорне грађе. У времену

[25] https://catalog.hathitrust.org/Record/006091972
[26] https://catalog.hathitrust.org/Record/100653574

интензивних геополитичких мапирања након Берлинског конгреса и ништа мање интензивних процеса у правцу консолидовања културних и националних идентитета на Балкану, фолклористика је стасавала као полемички простор за одмјеравање „малих разлика" међу Јужним Словенима и исходиште идејних и идеолошких аргументација. Институционална подршка која је пратила и подстицала интересовање за све области народног живота и традиције ипак није била довољна да обузда индивидуалне иницијативе на пољу етнографије, подстакнуте најразличитијим схватањима, разлозима и намјерама. Знање о народу доживјело је велику популарност у редовима писмених и полуписмених активиста: учитеља, свештеника, трговаца, занатлија, чиновника, ученика. Њихове могућности, и њихови домети, били су различити. Слављени, заборављени, проскрибовани као плагијатори и фалсификатори, стварали су сјенци Вука Караџића чија је грандиозна збирка била и остала исходиште српске фолклористике.

Име Вељка Радојевића издваја се у низу сакупљача народних умотворина управо по интересу и смислу за аналитичку и компаративну димензију, дисциплинарна промишљања, методолошке недоумице и синтезе. У овом кратком прегледу најзначајнијих чланака које је објављивао у *Гласу Црногорца*, *Јавору*, *Босанској вили* и *Лучи*, у периоду од 1886. до 1900. године, апострофирани су проблемски аспекти сакупљања, редиговања и објављивања народних умотворина и етнографске грађе, проблеми у вези са класификацијом и жанровским системом српског усменог пјесништва, недоумице у погледу варијаната, њиховог препознавања, идентификовања повратног утицаја штампаних збирки, и надасве, однос према културном и књижевном насљеђу на пољу фолклористике. Животни пут и судбина емигранта нагласила је трајну заинтересованост Вељка Радојевића за завичајно насљеђе, које се у другим и другачијим околностима осмишљава као допринос изградњи културног памћења српске заједнице у Америци.

Заокупљен проблемима „данашњег система купљења и штампања нар. умотворина" Вељко Радојевић закључује да би се о томе могла „написати читава студија, која би нас извела на прави пут". Текстове у којима наглашава значај ових проблема, „свјестан многе недошљедности у данашњем нашем раду на пољу нар. књижевности" данас ваља посматрати као драгоцјено свједочанство које иде у прилог проучавању актуелног тренутка и рецепције народне поезије, њених жанрова, регионалних специфичности, потоњих биљежења и вредновања.

Селективна библиографија Вељка Радојевића

Летимичан поглед на наше народне умотворине новијег доба. *Јавор* 29 (1891): 459–461.

Нешто из српских народних пјесама. *Глас Црногорца* 18/50 (1889): 1.

Нешто из српских народних пјесама. *Глас Црногорца* 18/52 (1889): 1–2.

Српске народне пјесме као скитачице. Приказано сакупљачима народних умотворина. *Луча* 2/2 (1896): 74–80.

Српске народне пјесме као скитачице. Приказано сакупљачима народних умотворина. *Луча* 2/3 (1896): 121–127.

Књижевна крађа. *Босанска вила* 20 (1886): 317.

Књижевна крађа. *Босанска вила* 22 (1886): 348–350.

„Женска поскочица" или „играчка". *Босанска вила* 23 (1893): 355–357.

Коментар и исправак једне поскочице. *Босанска вила* 15 (1895): 237–238.

Још једна скиталица у подерану руху. *Босанска вила* 14–15 (1898): 233–234.

Женска или почашница. *Босанска вила* 15–16 (1899): 216.

Српске народне пословице и разне изреке. Вељко Радојевић, Милош Поповић (прир.). Окланд: „Српска независност", 1907. https://catalog.hathitrust.org/Record/006091972

Српске народне пјесме из околине херцеговачке и дубровачке. Вељко Радојевић (прир.). Фресно (Калифорнија): Издање аутора, 1912. https://catalog.hathitrust.org/Record/100653574

Сабрани књижевни радови. Сан Франциско (Калифорнија): Издање аутора, 1949.

Литература

Ајдачић, Дејан. *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*. Београд: Д. Ајдачић – Научно друштво за словенске уметности и културе, 2004.

Антонијевић, Драгана. „Лажни фолклористи српског народног стваралаштва". *Етнолошко-антрополошке свеске* 19/8 (2012): 9–24.

Врчевић, Вук. *Српске народне игре које се забаве ради по састанцима играју*. Књига друга. Биоград: Државна штампарија, 1889.

Гароња Радованац, Славица. *Од Цариграда до Будима*. Нови Сад: Академска књига, 2017.

Детелић, Мирјана, Лидија Делић. „Како форматирати Вука". *Вук Стефановић Караџић (1787 – 1864 – 2014)*. Нада Милошевић Ђорђевић (ур.). Београд: САНУ, 2015. 397–413.

Јовановић, Војислав. „О лажној народној поезији". *Књижевна историја* XXIX/102 (1997): 193–240.

Јовановић, Војислав М. „Зборник лажне народне поезије (рукопис нацрта неоствареног издања)". *Словенски фолклор и фолклористика на размеђи два*

миленијума. Љубинко Раденковић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2008. 383–500.

Крњевић, Хатица. „Играчка песма". *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит, 1985. 260.

Митровић, Невенка. *Стара бокељска периодика*. Каталог изложбе, 2003. https://www.rastko.rs/rastko-bo/istorija/nmitrovic-periodika.html

Младеновић, Илија. „Српска академија наука и уметности и народне песме". *На изворима народне песме*. Београд: Чигоја Штампа, 2005.

Недић, Владан. „Југословенска народна лирика". *Антологија лирских народних песама*. Београд, 1975.

Николић, Илија. *Др Војислав М. Јовановић 1884–1968*. Београд: Издање аутора, 1969.

Пандуревић, Јеленка. *Приповједне пјесме у Босанској вили. Епско-лирске пјесме*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, Бања Лука: Друштво чланова Матице српске из Републике српске, 2015.

Пандуревић, Јеленка. „Високопоштована Академијо! (Поглед иза кулиса)". *Лицеум* XXII/17 (2016): 11–31.

Пантић, Мирослав. „Право и лажно у народном песништву, у свету и код нас, у прошлости и данас". *Право и лажно народно песништво*. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа", 1996. 9–33.

Пантић, Мирослав. „Рукопис 'Зборник (Антологија) лажне народне поезије Војислава М. Јовановића'". *Словенски фолклор и фолклористика на размеђи два миленијума*. Љубинко Раденковић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2008. 379–383.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Играчке песме". *Фолклор у Војводини* 9 (1995): 73–80.

Самарџија, Снежана. *Од казивања до збирке народних прича. Прилог проучавању историје народне књижевности*. Бања Лука: Књижевна задруга, 2006.

Ivošević, Vaso. „Prvi književni časopis među Bokeljima". *Boka, zbornik radova iz nauke, kulture i umjetnosti* 12 (1980): 223–242.

Pešić, Radmila, Nada Milošević Đorđević. *Narodna književnost*. Beograd: Vuk Karadžić, 1984.

Zloković, Maksim. „Veljko Radojević, književnik i folklorist". *Boka, zbornik za nauku, kulturu i umjetnost* 11 (1979): 301–325.

Jelenka Pandurević

FROM THE HISTORY OF SERBIAN FOLKLORE STUDIES
A Portrait of Veljko Radojević

S u m m a r y

The paper presents the ethnographic and folklore studies of Veljko Radojević in the context of the history of national literature and culture. It highlights the ideational aspects of recording and publishing national literature at the turn of the 20th century and the accompanying methodological dilemmas and reconstructs the polemical discourse concerning those activities as encouragement for present-day disciplinary considerations.

Славица Гароња Радованац*

Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевацу

ЖЕНСКИ ПРИНЦИП И ФОЛКЛОРНА ПОТКА У ПОЕМИ МИЛОСАВА ТЕШИЋА *КАЛОПЕРА ПЕРА*

У раду се разматра јединствен песнички подухват Милосава Тешића – где је у поемској форми, кроз седамнаест певања, а чији иницијални мотив представљају стихови једне лирске обредне песме („Калоперо Перо"), песник ритмички и лексички валоризовао и пратио у временској вертикали (од обредне лирике и митских представа вила у српској народној поезији до хероина модерног доба) присуство женског принципа у нашем духовном, културном и историјском наслеђу. Размичући границе жанра, аутор овој поеми додаје и Глосар, који у готово једнаком обиму и такође на поетски начин (типа песничких фуснота) објашњава уз сваку песму поједине фолклорне, митолошке, историјске и лексичке појмове из наше традиције, творећи тако јединствену и оригиналну поетску грађевину.

Кључне речи: Милосав Тешић, поема, обредна лирика, биљна митологија, женски принцип, глосар

Сложено поетско ткање, састављено од седамнаест песама у двеста осамдесет пет стихова, јединственог формалног (у амфибрашком дванаестерцу) и мисаоног сазвучја, сачињава поему Милосава Тешића *Калоперa Пера*, у потпуности посвећену женском принципу – или „женском начелу" (како га је именовао још Лаза Костић у 19. веку) (Крњевић 1992). Активирана песникова Анима, у овом кључу, васпоставила је у временској вертикали раскошне лексичко-ритмичке и алитерацијске могућности српског језика, изне-

* sgaronja@gmail.com

дерне из сложених семантичких и културолошко-религијских слојева, чија је основна, црвена нит, или „*женско* начело" – од обредног и митског, до историјског пресека и именовања најзначајнијих жена у српској култури и историји: од византијске царице Теодоре, преко Јефимије и књегиње Милице, српских краљица династија Обреновић и Карађорђевић током 19. и 20 века, те домаћих нововековних хероина, књижевница, научница и сликарки, до песникиње Десанке и страних подвижница, најчешће шкотских болничарки у Србији из Првог светског рата, најзад и кроз једну врсту апотеозе свим знаним и незнаним српским женама, чија имена у песничком поретку и именовању као давно несталих личности творе такође својеврсну песничку парусију[1] кроз ход векова. Песничким чулом одабране су и опеване по основном и симболичком својству које носе та женска имена и судбине. Кроз својеврсни „глосар" женског принципа дати су културолошки пресек и сажимање многих суштинских приноса жена српској историји, традицији и култури, који нису мали, а који су, иако присутни, остајали *невидљиви* у једној доскора потпуно скрајнутој „историји женског" у српској историји и књижевности. Ова песничка енциклопедија женског присуства у српском идентитету, памћењу и српској духовној вертикали стога је јединствен песнички подухват у српској поезији.

Требало би, такође, нагласити да новину и оригиналност ове поетске замисли карактерише и јединствен Глосар на крају збирке, који прати сва певања у поеми – и суптилно, на високо песничком, али и (неопходном – за шире читалаштво) информативном нивоу, даје основне историјске и културолошке податке о појединим инспирацијама женским личностима, именима и појмовима. Истовремено, он ненаметљиво усмерава на смисаону потку појединих речи–симбола, односно, општезначењских појмова, који се понекад и „допевавају" стиховима из усмене традиције и уметничке поезије (попут М. Ракића) или аутоцитатима – што говори колико о песниковој заокупљености овим тематским открићем и богатствима која су се пред њим указала, толико и о томе у колико мери је у српској култури предуго била затмањена и заборављена једна изузетно витална и оригинална страна свеукупног националног битисања, иако невидљиво уграђена, тек овом поезијом васпостављена у националном и историјском пантеону – српска жена, али и женски принцип уопште.

[1] Парусија – помен онима који нису више на овоме свету (Давидов 2015).

1.

Како је и сам песник навео у аутопоетичком коментару на крају књиге, „окидач" за настанак овог песничког пројекта било је слушање „уживо" једне народне песме: „Калоперо Перо" у аутентичном амбијенту – у Бранковини (песничком „родном месту" Десанке Максимовић), поводом манифестације „Десанки у част". Древни напев изворне певачке групе, а нарочито рефрен („Калоперо Перо"), отворили су се песнику као двоструки обредни кључ: у историјском контексту (ову песму су певале „Ваљевке, када су почетком пролећа 1804. године испраћале ваљевску војску у поход на Шабац против Турака"), али и у дубинском, митском, запретеном древном обредном женском и материнском начелу. Јер, дубљи обредни смисао песме, који је очигледно „преживео" из обредне опходње (поворке посвећене пролећном циклусу, који је увек циклус обнове и рађања, као примарни делокруг управо женског принципа), са стиховима у (обредном) дијалогу хора и инициране јединке, дати су у својој примарној магијској и апотропејској улози (магијске заштите полазника у рат), чиме је песма трансформисана из митско-обредног у конкретно историјско, не мењајући свој магијски значај:

Калоперо Перо,
Моја лепа сејо!
Што ме зовеш, Јело?
Калоперо Перо,
Ја те зовем, сејо,
Отвор' граду врата!
А што ће ти врата?
Калоперо Перо,
Да проведем војску!
Калоперо Перо,
Господар Јакова![2]

Овај цитат древног примера народног певања у изворном контексту не само да има у Тешићевој збирци пролошку улогу већ се из овог нуклеуса развија и разбокорава на свим песничким плановима раскошна песничко-језичка грађевина, али и изузетно компонована збирка.

[2] „Српска обредна песма, коју су, донекле и прилагођену тој прилици, певале Ваљевке када су почетком пролећа 1804. године испраћале ваљевску војску у поход на Шабац" (Тешић 2018: 7). Реч је о господар-Јакову Ненадовићу који је предводио део српске војске у првој години Устанка.

Рефренско (обредно) понављање и именовање „Калопере Пере", имена које је, како је већ од стране самог песника примећено, „могући женски корелат бога Перуна" (Тешић 2018: 33), а које може бити схваћено и андрогино – дакле, и као мушко и као женско (паганско) божанство, с тим што се наш песник определио, према датом примеру (и нарочито, према дијалогу у песми), да ово божанство именује и схвати у женском роду (Калопера Пера), док је у оригиналу лирске обредне песме оно, заправо, у неутралном (средњем) роду (Калоперо Перо). Нема сумње да у фрагментарно очуваном словенском пантеону, који се последњих деценија у словенској фолклористичкој науци све систематичније изучава и успоставља (Толстој, Раденковић 2001), име Калопере Пере стоји у сложеној констелацији, управо на примеру ове српске народне лирске (обредне) песме. За нашег песника женски корелат Калопере Пере постаје изузетно инспиративна подлога, готово иницијацијска – да се из митског света (добро очуваног у фолклорној свести српског народа и током 20. века), Калопера Пера изведе као „врховна вила, вила над вилама", која постаје „прапочело српског женског пантеона" из кога проистичу све „духовне, моралне и друге врлине свих потоњих српских хероина" (Тешић 2018: 33). По песнику, она постаје „оличење српског женског начела, а самим тим и ознака српског женског принципа", који је као „носилац наде – снагом женске разборитости, природом женске отмености и осећања части – вековима био важна потпора у националном одржању" (Исто).

Варијанта песме *Калоūеро Перо*, са истим припевом, налази се и у збирци „женских пјесама" Вука Караџића (Вук I, 376), коју Вук, зачудо, сврстава у „љубавне и друге различне женске пјесме" (с обзиром на то да је у Првој књизи сачинио класификацију од деветнаест врста обредно-обичајних песама, у које није уврстио и ову?). Но, њен запис може нам отворити додатан траг о обредно-митском пореклу песме. Наиме, у Вуковом запису, у првом стиху („Калопер-Перо, леље! / Калопер-Перо!"), због недвосмислено обредног / паганског припева „леље", претпоставка је да је реч о песмама које су извођене у летњем циклусу,[3] па је и ова песма, највероватније, припадала обреду краљица, најраскошнијем празнику летњег циклуса / равнодневнице (21. јуна). Појава ритуалног краља / бога (овде би то могла бити инкарнација словенског бога Перуна), у вези је са прастарим веровањем да владари управљају процеси-

[3] На то упућује и први запис (Вук I, 159) „женских пјесама" са истим припевом („леље"), којим започиње група краљичких песама у збирци.

ма у природи (Фрејзер 1992).[4] Зато они, ступајући у борбу са својим непријатељима, у синкретичкој симулацији те борбе, ослобађају, тј. оживљавају природу и славе светлост.[5] Код краљица, које могу бити старији, матријархални еквивалент бога Перуна (у имену женског рода – Пера, која се може назвати и „небеском невестом" или „Перуновом женом"), обред се изводи на прелазу пролећа у лето, односно, када се календарски обележава врхунац тог празника вегетације. Краљице се стога понекад поклапају са сејањем или жетвом – првим плодовима, у дубокој констелацији с древним матријархалним пољопривредним култовима (Elijade 2011: 291–319) (којима одговара историјски период неолита) (Harman 2019), а у потоњој христијанизацији ових календарских обреда то су празници који су се окупили око Св. Николе Летњег, о Духовима (Тројице) као покретним празницима, те Русалијама (седма недеља по Ускрсу), поклапајући се са календарском дугодневницом. И сам Вук је у *Срйском рјечнику* (1952) оставио опис краљица, а за прве записе краљичких песама, које је унео у своју *Пјеснарицу* још 1815. године, с правом закључује да су ове „пјесме старије од иљаде година" (СР: 298). Краљички опход су сачињавали краљ, краљица, дворкиња, барјактар, играчи, певачи, и све су улоге играле девојке (женски принцип у добу пре брачне иницијације) – сем вође. Биле су обучене у пешкире, са велом, и нико није смео да их погледа у лице. Краљица – женски еквивалент божанства – седела је на столици, а обред се изводио око ње, док су дворјани имали јатагане и калпаке са главицом белог лука или чапљиним / пауновим перјем и калпаке, као украсом на капи. Њихова *йрикривеност* асоцира на иницијацијску улогу, као и у обреду лазарица.[6] Повезивање ових песама са космичким принципом

---

[4] Теорија Џ. Фрејзера заснива се на цикличном процесу владавине бога вегетације (краља, његовог ритуалног убијања и постављања новог на његовом месту), чији симбол владавине / соларног процеса представља управо „златна грана". И споменути Вуков запис (I, 159) прати овај процес: „Краљу, светли краљу! / Краљу, светли краљу, лељо! / Краљице банице [...] Устај те пошетај, лељо! [...] До царева стола, лељо!" итд.

[5] „Некада [је] Нова година почињала првим мартом, па би се Марта могла везати за богињу са истим именом која има космогонијске атрибуте [...] У словенски пантеон везује се за Громовникову / Перунову жену, која има истовремено, обележја свадбе и смрти, као аналогни обреди прелаза који се међусобно не искључују" (Карановић 2010: 15). Из тога је врло вероватно да је у случају ове словенске богиње (Марта) у српској обредној песми коју је М. Тешић чуо дошло, у ствари, до етимолошког преименовања, и она је постала еквивалент „божанског пара": Перо – Пера.

[6] „Неколико дјевојака у очи Лазареве суботе иду од куће до куће, те играју и пјевају пјесме од Лазара [...] стану у коло а пруже руке од себе, па дигну мало

и матријархално-митском подлогом видно је и у Вуковом запису – варијанти о Калопер-Пери. Он је божанство – вратар, који, такође, треба да пропусти војску „Стевана бана", за кога је наглашено да је:

Из Цариграда, Перо,
Из Цариграда.

Космички вратар, у овом случају Калопер Перо, тиме се означава као мушко божанство које пропушта „војску" (поворку) и уређује нови циклус у оквиру аграрних обреда, као што су и врата митски симбол отварања и пропуштања у средиште светог (Elijade 2011: 291, 319, 391, 431). Истовремено, Цариград као „град градова" не случајно представља то средиште овоземаљског света, иначе веома присутно и укорењено у нашу обредну (и љубавну) лирику (Гароња Радованац 2014: 9–29).

Као што је напоменуто, у свом Глосару на крају поемске збирке „Калопера Пера", Милосав Тешић узима овај симбол као женски еквивалент мушког божанства, његов „небески пар" (или само рефлекс обредне митологије, окамењен у лирском рефрену, као *а̄остро̄фа*, односно, божанство без рода),[7] и не само као „могући женски корелат бога Перуна" већ и као срећно пронађен иницијални мотив и сопствени песнички кредо, за именовање свеколиког женског принципа. Овако постављено родно опредељење за Калопер Перу (као симбола женског принципа) је одрживо, из једноставног разлога, зато што је овај носивни симбол произвео раскошан и разноврстан пантеон (одабраних) националних женских симбола, у делокругу личног именовања, или васпостављених дубоких митских наслага женског принципа на фолклорној потки, временски изукрштаних, културно слојевитих, садржаних понекад само у муњевитој, али довољно сликовитој секвенци, понекад у читавом систему, а које чине саму (делотворну, женску) суштину националног идентитета и памћења.

Реч је, суштински, о песниковом интуитивном проницању у средиште религијског делокруга и (телурског) принципа Велике Мајке и њених женских божанских еквивалената, са ширег подручја Медитерана и Блиског истока, све до Балкана и Подунавља, чије су легитимне наследнице у усменом наслеђу управо виле у српском усменом поетском наслеђу (као и нимфе у грчком миту) (Карановић

дијете мушко те иде преко руку, а оне пјевају" (СР: 320).

[7] И у једној варијанти ивањске песме из Јасенице (у селу Страгари) Калопера Пера је у женском роду: „Цватило цвеће у башчи, / Калопер Перо, зелена Јело! / Бере га Стојка девојка" (Мишковић 1866: 709; уп. Јовановић 2018: 83).

2010: 289–299). Другим речима, у овој синтагми архивиран је комплексан митско-песнички, антрополошко-психолошки и религијски потенцијал.

С овим су у складу савремена истраживања Ериха Нојмана (Nojman 2015),[8] ученика Карла Густава Јунга. Стварајући систем, он убедљиво васпоставља *делокруī женскоī ūринциūа* у материјалној и духовној сфери, начињен још у праисторији (неолитски артефакти), који се заснива на неколико основних начела у којем доминантну улогу игра женски принцип: попут: *īрнчарске вешūине* („први грнчар је била жена", 163). Сакрални однос жене и посуде потиче из симболичког значаја форме (глина, од које су посуде најчешће прављене, као и *сама земља су женски елемен*ūт, тј. имају „женску душу"; 164). У домен жене спада, дакле, и *ūреисūоријска култура īрнчарије*, будући да је израда глиненог посуђа *сакрална*, стваралачка делатност, једна од прамистерија женског. И применом *ваūре* као симбола преображаја, ствара се прва посуда, тј. пече керамика. А печењем, пржењем и кувањем почиње да се поправља и храна (укус) и почиње *култура исхране*. Касније долази *мисūерија земљорадње* чији су основни атрибути: жито и хлеб. Још један аспект женске доминације је и *сūварање „залиха хране*" (прва мера против глади), за шта су биле потребне *ūосуде*. Израда посуде, дакле, спада у *ūрве ūрамисūерије женскоī ūринциūа*. Симболика њиховог *украшавања је дубоко религиозна* (спирале, стилизоване очи, брадавице), а посредно, њих украшавајући, рађају се и *ūрве жене–умеūнице*.

Женско се, такође, у свом заштитном и гостопримљивом аспекту живота породице и групе артикулише *у симболу куће,* јер се „Женско увек везивало за карактер посуде и куће, тј. 'бивање унутра', у заклону, заштићеним и утопљеним изворном садржаношћу у мајчиној материци" (168). И улажење „преко *ūраīа*" (капије) у тај сакрални заштићени простор (кућу, жртвеник, храм) дубоко је сакралног карактера, прарелигијски прежитак и у нашим народним песмама.[9] Ватра стоји у самом средишту мистерија којима је управљала жена, и чији је примарни задатак било *чување и одржавање ваūре*. Женска доминација симболизована је, како простором *чиūаве куће*, тако и њеним средиштем, *оīњиūшем*, као средиштем топлоте и припремања хране, која је испрва била и *олūар* (339). Трећи симбол женске доминације јесте лежај (*кревеūт*), место сек-

[8] Сви наводи ове књиге биће даље дати у загради, са страницама.

[9] Као пример наводимо само најпознатију песму тог типа: „Вила зида град" (Вук I, 226).

суалности и с њим повезаног *ритуала плодности*. Егзистенција породице све до данас (подсвесно) почива на тим средишњим симболима који констелирају женску доминацију: *кућа–огњиште* (*сто*) – *кревет* (340). Средишњи стуб, који држи структуру куће, такође је у делокругу Велике Мајке, као и изградња и уређење пребивалишта, „које је тако често у надлежности жена" (338). Јер, ограда, капија, стубови храма били су симболи Велике Мајке (191).

Све делатности као што су *плетење, ткање и везивање у чворове* спадају у женске активности, *у исконске мистерије женског*. Као што она преображава и даје храну, она израђује и *прву одећу*. Покривање и одевање тела представља и сакралну радњу (339). Мистерија ткања и предења, међутим, долази и у више, симболичне сфере: „Богиња тка мрежу живота и испреда нити судбине" (275). Другим речима, „богиње судбине су увек Богиње порођаја, те да веза између рађања и смрти, као и између венчања и смрти, за жену постоји као суштинска веза" (280).

Најзад, жена је и *господарица биљака* и зналац *биљне митологије*. Сакупљање хране, берба, спадају у делокруг Богиње Земљорадње, или Велике Мајке. Ти слојеви спадају у „матријархалну свест" чија је природа и симболика блиско повезана с биљним светом, као исконским светом Женског (300). „То господарење храном се заснивало на чињеници да је женска група представљала центар становања, истински дом којем су се мушкарци – номади (ловци) увек изнова враћали" (339). Читава та симболика почива на *дубоком идентитету жене која дарује и преображава храну* (340). Нема сумње, додаје Нојман, да је „жена научила процес врења и справљања и опојних напитака", те да је била „изумитељка и *чуварка првих исцелитељских напитака*, лекова и отрова, као и вина и ракије" (342). Током даљег развоја, истакнуто место у људској свести задобија *видарка*, земаљска и људска носитељка тог нуминозног принципа, жена као фигура, обдарена *маном* („као ризницом позитивне и негативне енергије") (343).

Следећи значајан аспект Велике Богиње јесте њена *веза са светом животиња*. Суштински, она је *прва припитомљивачица животиња*. „Женско управља животињским светом и господари инстинктима и нагонима, и који, као дрво под своје гране, под своје крило, окупља животиње" (332). И даље: „Жени је поверавана брига о младим ухваћеним животињама – она је била кротитељка животиња и зачетница узгајања стоке", односно, првих домаћих животиња (335). Она је преко табуа које им је наметала, цивилизовала и мушкарце и *тако је створила прву људску културу*. Између ње и

животињског света нема непријатељства или трвења, јер она је та која даје и пружа љубав за сав живи свет, а не узима, нити отима.

Из материјалне подлоге (кућа, прерада хране, одевање, земљорадња, биљке и животиње), проистиче и духовни (психолошки) делокруг женског / материнског принципа, који се „милостиво и матерински одашиље на светлост – подједнако на добро и зло, праведно и неправедно". Управо из тога, на психолошком плану, женски принцип гради један *хуманији*, *уређенији колектив*, без психичке напетости, јер „творачка моћ женског полази од границе породице, племена или клана, али их превазилази; током људског развоја она остварује преображаје који показују зашто највиша отеловљења Велике Богиње увек одражавају женину способност и спремност пре свега, *да воли*" (335).

Стога, главна брига Велике Богиње и женског принципа, закључује Нојман „није инсистирање на жртви, владавини светом биљака и животињама. Изнад та оба задатка стоји *закон преображаја*, закон којим она оплемењује *сав живот и уздиже га према развоју – не губећи везу с кореном и темељима* – и достиже највише облике психичке стварности" (335). Укратко, „жена као шаманка била је део женине праисконског знања, од владања ритуалом до врачаре и траварке" (351). Она посеже за *мудрошћу несвесног*, којим је надахнута жена – она је „прва видовкиња, она је само средиште магије" (352); „Велика Богиња ноћи, као владарка несвесног је и богиња летаргије и сна" (357). Из овог проистиче и феномен *инспирације*, односно *песништва* и *пророштва*, као битних аспеката несвесног: „Његов ритам и његов сликовни и смисаони садржај чини језик" (353). Другим речима, по Нојману, „оно што ћемо касније назвати песништвом, потекло је *од женине магијске чарања* и песме који спонтано израњају из несевесног и његових дубина", где су чуварке усмености, речи и причања / казивања песама и бајки, обреда и ритуалних поворки, биле управо жене, са додатком: „А сваки ритуал је првобитно био плес" (356).

2.

Рефрен / припев „Калоперо Перо", представља основну фолклорну потку у поетском ткању поеме Милосава Тешића (аналоган женском ручном раду, пре свих, ткању и везу, који су, како смо видели, примаран делокруг женског принципа). Пратећи тај унутрашњи зов

„матерње мелодије" и следећи фон усмене матрице у уводном певању („Давнине нам драгуљ, а туге нам сеја"), Милосав Тешић наставља и „допевава" обредну (усмену) песму „Калоперо Перо", учитавајући у њу самосталан песнички говор и извијајући из ње сопствени заумни доживљај „свеопштег женског принципа":

У напеву чу се: Калопера Пера!
и вече се створи у петровску лилу.
Давнине нам драгуљ, а туге нам сеја
у певању пусти Равијојлу вилу.

Попут хомеровског „зазивања Музе" за надахнуће, песник, сем магичног напева (Калопера Пера), ослонац проналази у још једном митском женском принципу из усмене традиције: у Равијојли вили, која (као српски пандан античким нимфама и ранијим балканским матријархалним божанствима) (Карановић 2010: 289–299) овде представља и сам принцип (женског) песништва, којем ће се често песник обраћати у свом певању.

Релативно правилну структуру свих певања у овој поеми сачињавају уводне строфе исписане курзивом, што је иновативан стваралачки поступак у свих 17 песама. Те уводне строфе (неправилне дужине) испеване су у функцији инвокације, у којима Тешић даје неку врсту пролога и основни мотив, издигнут из митских структура колективног архетипа и памћења, да би се у другом делу песме (обичним слогом) разрадио овако дат примаран песнички мотив.

Песнички стихови исписани курзивом имају нешто од сакралне и иницијацијске функције у настанку (сваке) песме, започете „програмским", првим стихом прве песме: „У напеву чу се: Калопера Пера". Фон „зазивања језика" (слушаном песмом, свакако и самом мелодијом), дубински се спушта у срж тог језичког „зова", до паганских временских дубина („у петровску лилу"), из чега изниче митски простор „давнине нам драгуљ", чији је носилац вила Равијојла, која се „пушта у песму", као песникова Муза и заштитница (женског принципа). Ова пролошка песма у свом другом делу представља „разраду" и сплет лексички и алитерацијски, али женским принципом повезаних топонима, биљака и имена, изузетне песничке носивости („Дошумеше творбе са горских весеља / у Жубер и Видрак, каравиље дева. / И Ваљевки дичних, и Јелена, Јела / и Јелица, Ружа – и свих Параскева"), најављујући образац који је заступљен и у осталим песмама („Потеку видици да пресвлаче време / у одежду Ане, у лик Теодоре, / да поречја, горја у жар-дијадеме / и печате слију: те држи се, боре, / о Трпези части кад с пропланка вида / Кандосија

сија – а зри Симонида"). Управо по теорији Е. Нојмана, поезија М. Тешића захвата све аспекте женског – од материјалног, духовног / митског, до сакралног.

Цела ова песма је заправо „унакрсна" шетња по основним мотивима, именима, топонимима и топосима, који ће активирати осетљиву песникову резонанцу на тему „женског начела" и касније се претворити у засебне песме / певања: Тешић низ почиње топонима из околине Ваљева („У Жубер и Видрак") и поетским именовањем цвећа (каравиље), што је у најужем дослуху са женским именима (Јелена, Јела, Јелица, Ружа), која овде песник посматра као „умножена женска имена, узета да оличавају девојаштво као врлину" (Тешић 2018: 36), да би се тај зачетак „женског пантеона", изведен као женска песничка временска вертикала, продужио на именовање неких од најзначајнијих жена историје и православља („у одежду Ане, у лик Теодоре [...] Кандосија сија – а зри Симонида"), односно светитељки („и свих Параскева").

Пошавши за овим фоном, већ у другом певању Тешић је најавио (по значају истакнут да долази међу најважније) један савремени мит, тек дигнут „из таме намерног заборава" и поново васкрснут из колективне свести српског народа – Јасеновац, што говори колико му је било значајно да га уклопи у своју поетску грађевину. „Откључај се крстом, учетворен гробе" – што проширује националне маркере, који не би смели бити заборављени, као да опомиње ово певање. Ова песма са неочекиване стране открива „женски принцип", односно, женско мучеништво и страдалништво (оличено нарочито, у симоблици мајке с дететом у логору, и уопште, у рату), и све размере српског страдања, јер је највише жртава у овом усташком логору, углавном жена и деце, потицало са Козаре, из Западне Славоније, и уопште, са простора бивше Крајине све до Срема – истераних из својих села и теретним вагонима дотераних у страшну фабрику смрти:

> С Јасеновца виса, где овце се роје
> и пландују душе, а мује се брусе,
> небеса се слегну кад облаке доје
> Анђелије беле, Јерусавље русе...

Кључни стихови из пролошког дела ове песме јесу два уводна стиха, где је Јасеновац погледан из „небеске перспективе", а аналогија стада оваца (и њихове невине белине) са бројним душама на небу, које су овде невине изгубиле живот, доводи у везу ову слику са познатим лирским паралелизмом у народној песми „Изједен овчар" (Вук I,

237): „Осу се небо звездама / и равно поље овцама", песме наглашене (црно)магијске конотације. Анђелија и Јерусавља су такође „збирна имена за виле" – из збирке Богољуба Петрановића, како наводи песник (Тешић 2018: 38), док је све митски продубљено, поновним зазивањем вила–посестрима, које песник сматра главним помагачицама и „саучесницама" у настанку сваке од ових песама: „Од Вилинца брда до Вилинских кола / урамљује слику перуника бола"). Биљна митологија и топонимија са митском конотацијом, као и наглашена интертекстуалност са усменом епском традицијом снажно су присутни дуж читавог текста. Језички укрштај (ткање) у овом певању, без апострофирања времена и простора, доводи читаоца у другом делу песме („Откључај се крстом, учетворен") у простор народне епике, тачније Косовске битке, где се јављају „две Косовке", „с кондирима обе", и где је у „женском кључу" реинтерпретиран косовски мит, заправо судбина „трагичне веренице", Косовке девојке: „худница Бела, што нариче ламент", „Девојче с реке / са клобуком павшег, а мило му перје". Налазећи инспирацију у епским баладама *Косовка дјевојка* (Вук II, 50) и *Мусић Стефан* (Вук II, 46), Тешић је „раздвојио" лик Косовке девојке, која би, међутим, могла бити део јединственог репертоара Слепице из Гргуревача (према нашем мишљењу, ова слепа певачица је Косовку девојку створила као јединствен лик: сем истоимене песме, њен допуњени вид дат је у песми *Мусић Стефан*, која је погрешно приписана другој певачици,[10] а доврхуњен у такође њеној песми *Марко Краљевић укида свадбарину*).

Поново проналазећи инвокацију у словенском (женском) пантеону, овог пута кроз богињу Морану, као богињу смрти, или демонолошки женски принцип – опозитан еротском („Ту Морана с ткачем / изврзује прећу из журнога шумка"), песник треће певање у потпуности посвећује монашком женском подвижништву, хронолошки следећи женску патњу и страдање након косовске трагедије, где челно место добија књегиња Милица, удовица кнеза Лазара, као и најужи „женски" круг властелинки из тог историјско-епског женског пантеона:

О Кнежева Госпо и жалости друго,
Зелени се време са звездом у дубу,

[10] Владан Недић наводи да је ово песма Слепе Живане (1990: 77). Наше је мишљење да и ова песма уметнички заокружује репертоар Слепице из Гргуревача, односно, јединствено изграђује један женски лик у циклусу о Косовској бици, а у овом случају то је Косовка девојка, изграђена, дакле, у три њене песме.

Са липом у звезди, и вазноси, туго,
Јевросиму мајку и Дамјана љубу...

У овом певању апострофирана је и Миличина најмлађа кћерка, Оливера, која је, као „женска жртва", била прва положена на олтар вазалног односа Србије према Османлијама – јер је била одведена у харем султану Бајазиту. У овој поеми она је уздигнута у историјску хероину, али и у вилински пантеон женског принципа српске историје („а с Босфора плаче – у немери мера! – / Оливера вила – Калопера Пера").[11]

Пратећи хронолошку линију женског присуства у српској историји, четврто певање („Над чином док Драма у пропаст се руши") песник у целини посвећује монахињи Јефимији, са прологом који уједињује митски и историјски женски принцип: „Кроз јасење кишно и вилинске власи, / кад поноћна гумна роморика крепи, / са месечних коса продухују даси / деспина нам горких – и нимфи и елфи"). Ова (прва) српска књижевница тако добија модерно песничко уобличење, готово један век након чувених Ракићевих стихова, а непосредан дијалог са Ракићем Милосав Тешић успоставља и доследном интерполацијом:

У визији краја, где бди Љубостиња
над племеном које обухвата тама[12]
у атласу с тугом, у аури иња,
Јефимија бледи над чином док драма
у пропаст се руши. – О везиљо трпње,
уградила јеси горчину и отров,
губитак од срца, уз уједе ћутње,
у икону малу, у завесу, покров;
драгуљима жижиш док годишта тону
кроз засторе мрака у мрак-васиону.

Пето певање, у целини је посвећено деспотици Јерини (Ирини Кантакузин), несрећној владарки „смутних времена" и супрузи деспота Ђурђа Бранковића, у народној традицији (неправедно) окарактерисаној као „проклета Јерина". Тешићев спев даје јој неутралну и митску, више позитивну улогу „виле баждарице", чиме се амалгам митских (женских) божанстава и стварних историјских имена српске женске историје доследно спроводи: „А Јерина, мада и про-

[11] Мање је познат роман *Оливера* Стојане Магделинић (Рашка школа, 2010), који на модеран начин транспонује ову јунакињу и као романескну хероину. Роман је преведен и на турски језик (2011).

[12] Стихови Милана Ракића (прим. С. Г. Р.).

клета била, / у разроко доба с олујом о куку / и она је жубор, и она је вила / јер подиже куле о махнитом хуку, / што насрће срчан, кад однекуд дође, / да попије Дунав и обере грожђе".

Пратећи и даље у инвокацији фолклорну потку, наредна два певања Милосав Тешић посвећује још двема важним (и трагичним) владаркама српског средњег века на заласку српске државе: Султанији Мари и деспотици (и светици) Мајци Ангелини. Подлога обе песме проистиче из усмене обредне лирике (краљичке, додолске песме), што песник раскошно надограђује („Из краљичког кола виленице бану, / те тројичка јутра и подневи, широм, / у навиљке скупе енергију бившу, / од које се – лељо! – под небеским виром / преобрази привид у слова што дишу"). Ово је и најава стихова о несрећној Мајки Ангелини: „Тек додоле чујем кад киша се кани / да дојкама пљусне у доб што прохуја, / да ороси трен се и замор се страни / у гроз полуголих Каравиљки, Струја", што је пролог за историјски удес једне од последњих деспотица из династије Бранковић, свете Мајке Ангелине:

Из црквица сремских кроз дух Ангелине,
Што раздаде благо на убоге, ниште,
Истекла су мира у слом од целине,
Куд бесови тутње, а сироти пиште.

У маниру својих најбољих збирки, Милосав Тешић стилски довршава овај циклус осмим („Тек прозриче лето по светлосном чанку") и деветим певањем („Кроз гудуре, кланце и забит у грчу"). Налазећи мотивацију поново у обредној лирици, овог пута у лазарицама у осмом певању („Лазарице ко су? Лазарице шта су? / Уз јагњила бела – шта јагњила беху?"), песник апострофира и тајно женско знање – лечења биљем („Тек прозриче лето по светлосном чанку, / дивљакуше пчеле куд дивизму срчу, / те пусте се, кришом, биљарице Славке / и Загорке, Перке по биљу у врчу"), с тим што и оне представљају „умножена женска имена, узета да заступају женске видарке (које беру лековито биље и њим лече" (Тешић 2018: 54). У деветом певању песник, такође на јаком фону усмене лирике и епике, одаје почаст митским и стварним женама помагачицама – одметницима и хајдуцима у вековима османског ропства („Трепетиљика проспе с петролејке жижак / у шимшир тишине са тридест преља, / где предано вуче из таме језичак / вретеном што брује од руја и жеља").

У овом поглављу одата је песничка „почаст" свим женама–крчмарицама, „миљеницама хајдука", које су их скривале и помагале им у невољама, са нарочитом асоцијацијом на песму „Стари Вуја-

дин" („Засјаји ли ишта кроз букву и смрчу, / кроз гудуре, кланце и забит у грчу, / то крчмарке две су: и Јања и Мара!"), с тим што су ово „стајаћа имена за крчмарице у народним песмама" (Тешић 2018: 55).

Најзад, централно певање у поетском ткању „Калопера Пера" представља десето – посвећено у целини слепим Вуковим певачицама, којима се тек однедавно у науци одаје признање које оне, захваљујући антологијским примерима песама које су казивале Вуку, свакако заслужују (Клеут и др. 2014). Инвокацију за ово певање представља цитат из Псалма (139, 12): „Ни мрак неће замрачити од тебе [Господе], и ноћ је свијетла као дан; мрак је као видјело", где песник алудира на унутрашњу (духовну) светлост и књижевно обасјање, којим су нас обдариле у усменој књижевности ове слепе певачице, мало цењене у превасходно „мушкој поезији" и Вуковој фаворизацији омиљених (мушких) казивача (попут Тешана Подруговића и Филипа Вишњића), од којих Слепој из Гргуреваца не знамо ни право име. Милосав Тешић им у српској литератури даје место које одавно заслужују. Поименице их наводећи, на основу података којима историја књижевности располаже, и стављајући их у овом певању у трајан вредносни поредак („док најезде љуте / искаљују нарав: јер Слепица Јеца / и Живана Слепа, Степанија с Јадра, / Гргуревка Слепа и виде и знају / – осунчати песму слепоћа је кадра!"), Тешић исписује песму, која је по Александру Јовановићу, једно од најјачих и најуспелијих у читавој поемској форми „Калопера Пера" (2018: 85):

> Шареница вида – од тајне што знају.
> Њих Девет – а Слепих! – док грла им звоне,
> *Без очију као и с очима ткају*. (Подв. С. Г. Р.)[13]

Једанаесто певање („По ливади сцвалој у заумну метву"), по захвату „женске историје" и семантичкој носивости, представља можда најопсежније певање. У уводној строфи, у спрези биљне митологије, женског ручног рада и женских имена („а везиље две нам, Иконија, Олга, / замиришу смиљем што створио бол га"), која представљају збирна имена за „оне жене у српском народу које су изразито даровите у изради женских ручних радова" (Тешић 2018: 63), на велика врата уводе се прве модерне српске уметнице: књижевнице и сликарке из 19. и с почетка 20. века. Пре свих, то су Милица Стојади-

[13] Иако се песник определио за модернизован наслов овог певања („Док најезде љуте искаљују нарав"), мишљења смо да би пуни ефекат песма имала насловом (парафразом) последњег стиха ове песме (Без очију кано и с очима).

новић Српкиња и њена „дружбеница", кћерка Вука Караџића, Мина, затим сликарка Катарина Ивановић („У Корпу са грожђем још зре Катарина"), све до Надежде Петровић, апострофиране такође кроз њене најлепше слике („кроз Надеждин Призрен, Грачаницу њену / и Дрво на брегу [...] Тек одсјаји рески [...] куд Надежда, сестра у тифусној дружби, / по ливади сцвалој у заумну метву, / зауставља боје у врућице журби"), закључно са „Срб-Баварком Бетом" (Бетом Вукановић), Немицом, која је кроз брак са Србином заволела Србију и остала да у њој живи.

Древно женско знање још из неолитског доба (предење и ткање) овде је инкорпорирано у двоструком смислу: као стварно и као магијско. Познате су бројне народне лирске песме и баладе које у уводу имају ове радње у функцији прорицања или тајних знања. Један од најстаријих записа из *Ерланīенскоī рукоīиса* (1720, бр. 34), са мотивом „визе рибе" (Гароња Радованац 2008: 413), има управо овај мотив: „Везак везе девет дјевојака / у присјенку у рану босиљку". Тиме је наглашено божанско порекло девојака (њихов број, везење на одређеном месту и у одређено време, што је све култно повезано са светом биљком – босиљком, а посредно открива и њихово вилинско порекло). Главни мотив, бездетност госпође Роксанде, откривају управо оне, својим „тајним знањима": „А да знаде госпођа Роксанда / одашта би пород изродила / да отиде на Мостар на воду / да уфати рибу мостаркињу / те да изије риби десно крило / родила би сина златорука / златорука и златокоса" (Исто).

Преосталих седам певања припадају, условно, нововековној српској „женској" историји. У дванаестом певању („Три књегиње беху, две краљице беху"), песник даје „омаж" првим (и несрећним) владаркама Србије 19. века из династије Обреновић: књегињи Љубици, Персиди Карађорђевић (мајци краља Петра) и Јулији Обреновић, као и краљицама Наталији и Драги Обреновић („У држави младој, у пресудном веку / три књегиње беху, / две краљице беху"). Издвајајући из њихових живота (и судбина) преломан детаљ, дат тек кроз један полустих („Зар Србија није и Шарени конак / под капијом звезда: за Љубицом жита / таласају бурно; Персидин су орах / култура и знање; а с Јулијом свита / на крунидбе сећа; кроз горчицу зала / за Наталијом се указује Драга"), Милосав Тешић исписује јединствен (женски) песнички летопис, до сада несагледаних женских владарских судбина на овом простору, из перспективне велике поемске форме.

Тринаесто певање може егзистирати и као засебна песничка целина. Симболично, овим певањем је сачињен пун песнички круг

од обредне лирике „Калопера Пера" (настале у околини Ваљева), до драматичне и историјски преломне 1915. године „У Ваљеву лепом, у болници граду". У целини је све у песми посвећено најтежој години у Првом светском рату, а можда и у целом 20. веку, где је посебна пажња посвећена женском учешћу у Великом рату, и то – како Српкиња, тако и странкиња, највише болничарки из мисије Шкотских жена, али и добровољних болничарки из целог света (Америке, Русије, Велике Британије, Француске, Швајцарске, Холандије и Пољске). Јединствена „женска солидарност", која је заборављена пребрзо, на обе стране подједнако (у „мушкој историји" Србије и Велике Британије – за мање од сто година), песнички је васпостављена у поеми Милосава Тешића:

У Ваљеву лепом, у болници граду,
Са свом околином, болештина куља,
Под пегавцем жижи и сунце у паду.
У налету смрт је што коси, грабуља!

Опеване су докторка Драгиња Бабић, Алис Хачисон, Беси Сатерленд, Коса Корач, др Маркта де Хроте, др Сошинска и др Хана, лекарке енглеског, руског, холандског и пољског порекла, које су се несебично ставиле на располагање српској Влади, а многе од њих су положиле и своје животе у борби са најсмртоноснијом епидемијом тифуса у историји ратовања. Песник потом умножава и историјски уопштава учешће жена у ратовима, под сакралном симболиком Косовке девојке „и Радојке и Војке" (што су „умножена имена узета за све добровољне болничарке у ваљевским болницама и чланице Одбора за помоћ рањеницима"; Тешић 2018: 74), ширећи причу и на женско учешће на фронту, кроз имена Милунке Савић, Дарје Клобокине и Флоре Сендс: „*У времену смрти* (подв. С. Г. Р.), што меље и меси / док врућица лиже уз Мач од страхоте – / кад земља је с небом и човеком рана, / кад гомиле мртвих гомилају бројке" (интерполација синтагме „време смрти" директно асоцира на роман Добрице Ћосића).

Заокрет и искорак (али не и напуштање хронолошког принципа у „женском" приказивању српске историје) представља песма у тринаестом певању: „Са линије кратке рођење – парастос"), посвећена личном, интимном сећању на „Послужавник један, од лима и зелен, / а краљевским паром што одсликан био, / просјајује рђом кроз загробан селен, / те пропао траје – у сећању мио." Реч је о послужавнику израђиваном од специјалног емајла поводом венчања краља Александра Карађорђевића и краљице Марије, чиме је читав

један период (Краљевине Југославије) на оригиналан начин васкрсао у дечаковом памћењу, али кроз визуру трагичне, краљице–мајке (Марије Карађорђевић):

> Ту Марија с венцем, под двоглавим орлом
> и круном са крстом, у отменом ставу
> што ћутањем значи, ублажује пролом
> и шум катастрофе низ полетну страву.

Поетско ткање преплетено с митологијом биља дато је у следећем (петнаестом) певању, посвећеном двема од најумнијих жена 20. века – Аници Савић Ребац и Ксенији Атанасијевић: „По мишљења пољу не беле се раде, / а љубави врле горчинин су зденац: / то Аница нутри, то Ксенија знаде, / а претрне учас и црн земљоделац / пропупе ли леске сазнања и наде". Њихов удес парадигматски је за тешко пробијање умних жена у мушке сфере (науке, универзитета) између два светска рата (Ксенија Атанасијевић је избачена са факултета, а након Другог светског рата није могла да објављује, док се Аница Савић-Ребац, добивши катедру тек након Другог светског рата, врло кратко након смрти мужа убила).

Најзад, вративши се иницијацијској поетској потки и мотиву (Калопери Пери), у шеснаестом певању песник даје и своје поетско „вјерују", сачинивши највећи митско-историјски пресек – од женских предачких божанстава и делокруга женског принципа („У вилокруг биља, и ткаљо и преље, / долете ли икад Калопере шумне, / то шумљење пукне у припевак леље! / што кошуте крене из вртаче тмурне"), до спомена на две најпознатије књижевнице 20. века – Исидору Секулић и Десанку Максимовић – чијим именима се овај песнички Глосар и завршава: „те гробља се зоре кроз ум Исидоре, / а Десанка плаву перунику тражи". Извршен је, заправо, спој древног, женског песничког (и предачког!) знања, са савременим, који се у најбољем смислу сажима у Десанкином песништву (*Летопис Перунових потомака*), односно, са Тешићевим „одзивом" на Десанкино песништво, превасходно кроз филозофију „свеопштег праштања", нарочито у збирци *Тражим помиловање*: „а Десанка плаву перунику тражи, / по уклетом знаку прашине и плеве, / за све Магдалене и све Геновеве".

Неку врсту „магистрале", у целини исписану курзивом, представља последње, седамнаесто певање. Активирајући поново архетипе божанског, женског и матријархалног принципа, као родоначелног („Врх вилинског витла, и ткаљо и преље, / низ одроне сунца по чашкама сфере, / над Кружницом плача, где купе се – леље! – /

витопере струком Калопере Пере"), Тешић у финалном певању потцртава основне елементе „женског начела" и делокуге женског деловања: биље и воду, као основе плодносног материнског принципа (Elijade 2011: 291–319) („у докољен звездан по Нечаји води: а изгони извор из очију свода"), али и више од тога. Женски принцип је у Тешићевој поеми основа свеукупног националног, културног и моралног памћења, поентираног у последњем стиху: „Мнемосина српска – Жеравија вода". У овом смислу, Мнемосина – античка богиња и заштитница памћења и сећања, удружена је са вечним хераклитовским принципом, реком (Жеравија, река у Тршићкој планини, у Вуковом завичају, али блиска и песниковом), која истовремено представља доминантан облик женског принципа, а кроз топлину локалног, завичајног простора, принципа живота и бесмртности (насупрот мушком принципу насиља, ратова и моћи) можемо је доживети и као парадигму свеукупног националног опстајања. Било би можда занимљиво закључно певање компоновати спајањем свих курзивом исписаних уводних строфа сваког певања – чиме би се ефектно „извукао" један нови смисао и заокружило ово песничко дело јединствене замисли и резултата у најновијој српској књижевности.

Додатак – три песме из збирке *Привид круīа*

Својеврсан додатак или „наставак" поеме *Калоūера Пера*, засноване на женском принципу у српској митско-историјској прошлости, представљају три уводне песме Тешићеве нове збирке *Привид круīа* (2019), у којима се на истом фону уводе нова имена и нови мотиви. *Да исūуни реч се и завеūно слово*! јесте прва песма, посвећена важним женским личностима из Првог светског рата (Делфи Иванић и Милунки Савић); затим, ту је песма посвећена племенитој Шкотланђанки, Евелин Хаверфилд, великој српској добротворки из Великог рата; најзад, ту је и песма настала на предлошку *Поменика манасūира Раче*. У обимном Глосару, датом уз песме ове збирке, аутор наводи: „Све три песме из овог циклуса у ствари су допеви за поему 'Калопера Пера', написани после њеног првог објављивања. *Ūо значи да она сада има 20 умесūо досадашњих 17 целина* [курзив С. Г. Р.], међу којима првој песми припада XIV позиција, другој XV, а трећој XVII." Прецизно позиционирање ових песама говори да ове три песме *орīански* припадају збирци *Калоūера Пера*, и да је песнику било важно да своју поетску грађевину допуни у међувремену откривеним и песнички оваплоћеним именима и мотивима.

На истим поетским принципима претходне збирке засноване су и ове три песме, различите дужине. У уводној *Да испуни реч се и завет̄но слово*! поново је из митолошких дубина активирана песничка имагинација и „зазив" концентрисан на биљну митологију (као примарно „женско знање"), а посебно место дато је симболици виле–видарице, као увертири за модерне хероине почетка 20. века: „Уз потоке, зденце, уз речице, локве, / те видарке бритке, од строфе до строфе, / испирају ране и завоје кропе". Овај пролог преноси нас на историјско поприште, где се метафора шири на још две хероине из Првог светског рата: на готово заборављену Делфу Иванић (хуманитарку из Балканских ратова и Првог светског рата, оснивачицу Кола српских сестара, добитницу медаље Флоренс Најтингејл), пандана митској „вили–видарици" („Тек потекне она, у болничком вешу / док светле се ребра на свакојем лешу, / да Лазаре диже по Драчу и Љешу") и Милунку Савић („вила из Гвозденог пука / чистачица потом!"). Тиме су у свега два стиха дате (женска) судбина и друштвена неправда према једној од најодликованијих жена у Првом светском рату, која је у мирнодопским условима сведена на маргину и живела у крајњој социјалној беди. Њен удес Тешић исправља на начин „божје правде" и вечности – кроз поезију: „кроз сунцокрет ватре и Знак ореола, / и надражај благи српских зора, / раздањује блеском и Старо и Ново / да испуни Реч се и Заветно слово!"

Још једна (заборављена) Шкотланђанка добила је свој песнички споменик у овом поемском ткању. Јединствена судбина Евелин Хаверфилд, која је дословно дала живот за Србију и остала вечно у њој (сахрањена је у порти цркве Св. Илије код Бајине Баште, иначе, родног места песниковог), дали су посебан фон песми под насловом *Евлин*. Кроз „зазив" на почетку песме („Ти зазиви јасни са Повлена виле, / мелодијски оштри и сечивом цели, / кроз јасенов сумрак из мита измиле, / те отвори сан се што вечан се бели") делокруг женског принципа је знатно проширен: сада је то исконски, материнski принцип, који по цену свега чува потомство, нарочито сирочад и нејач уопште. Тај материнski принцип песник је спојио са митским („те ограбе виле – тајанствена снаго! – / да задоје нејач и закриле благо") и проткао кроз судбину Евелин Хаверфилд (1867–1920), шкотске баронесе, која је на тлу Србије током Великог рата приказала сву његову величину – помажући у евакуацији и збрињавању рањеника пре окупације 1915, а по свршетку рата вратила се у Србију, да би о свом трошку отворила дом за ратну сирочад у Бајиној Башти. Ту је од ратне исцрпљености и умрла, а сахрањена је у порти Цркве Светог Илије, са спомеником који постоји и данас:

[...] те с осмехом љупким из црквене порте –
А очима виле кад прогледа Дрина –
Појављује дух се племените сорте:
Златокоса Евлин, та Змај-Евелина!

Нарочито поентирање представља ритмичко понављање дистиха у различитим варијацијама у строфама ове песме: „Сувишка ту нема – ту ништа не шљашти, / сиротињска мајко у Бајиној Башти!", односно: „Пуцкета фуруна – брст церов запрашти, / сиротињска мајко у Бајиној Башти!"

Трећа песма *Кад уклони застор најтамнија сенка* представља донекле искорак у целокупном поетском ткању поеме *Калоѣера Пера*, јер сажима најзначајније микросегменте који су се местимице појављивали у песмама збирке. Настала на фону *Поменика манастира Раче* (1616–1682) и задржана на само једном његовом сегменту, а то су „33 женска имена" која „означавају оне девојчице или сасвим младе девојке које је зла судбина, било које врсте, спречила да остваре неки од својих посебних дарова", Милосав Тешић исписује узбудљиву и емотивну песничку апотеозу: „скупљајући парусију, често путујући, изговарана у више наврата уз молитвену постојаност", наводи песник, „ова имена искрсавају изнова, омивена вековима, дарујући нам непролазно дошаптавање о трајању живота" (Тешић 2019: 97). Инвокација је и у овом случају из митског простора, овог пута из таме и смрти, из кога се песничком снагом извлаче, међутим, трајни облици живота:

Животу кад миља из вида ишчиле
И с мапе видика ништина зазјапи,
Са Смиљевог поља тек виле зацвиле
И осуше врела до последњих капи.

Смиљево поље перманентно се јавља у овој поезији и један је од основних микротопоса којим је проткана поема *Калоѣеро Перо*. Изникла из овог Поменика и издвојивши се песничком семантиком и звуковношћу, нижу се и слажу имена давно преминулих жена у новом песничком поретку. Именовање и животодавност тих женских имена додатно су „појачани" биљном митологијом, примарним делокругом знања женског принципа: „А Павлија, Петра, Гвозденија, Роја, / Пелагија, Текла и Крунија, Ленка: / трепетљике то су у кретању боја / кад уклони застор најтамнија сенка." У ритмичном низању имена и помену („парусији") кроз четири строфе, увек у различитим комбинацијама, Милосав Тешић плете оду женском принципу у универзалном песничком кључу – именовањем и слагањем у нов поредак, он је давна њихова постојања обесмртио:

Те честице, трепке, те чар-љубичице,
Кад разведри тма се у Час распрснућа
И раздреши Чвор се, тренутке у свице
Преобразе оне! – Тај трен напрегнућа
учинио то је да с Небеског свитка
зрак расточи жито по Чашки небитка.

Литература

Вук I: *Срйске народне йјесме* I. Вук Стефановић Караџић (прир.). Београд: Нолит, 1977.

Гароња Радованац, Славица. *Од Цариīрада до Будима*. Нови Сад: Академска књига, 2014.

Гароња Радованац, Славица. *Срйско усмено йоетско наслеђе Војне Крајине*. Београд: Чигоја, 2008.

Давидов, Динко. *Парусија*. Београд: Просвета, 1994.

ЕР: *Ерланīенски рукойис сшарих срйскохрвашских десешерачких народних йесама*. Герхард Геземан (прир.). Сремски Карловци: СКА, 1925.

Јовановић, Александар. „Обред, евокација и српске хероине". У: Тешић, Милосав. *Калойера Пера*. Београд: Чигоја штампа, 2018.

Карановић, Зоја. *Небеска невесша*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2010.

Клеут, Марија, Љиљана Пешикан-Љуштановић, Наташа Половина, Светлана Томин. *Без очију кано са очима: народне йесме слейих жена*. Нови Сад: Филозофски факултет – Академска књига, 2014.

Крњевић, Хатица. *Вековиша јабука Лазе Косшића*. Нови Сад: Матица српска, 1992.

Мишковић, Јован. „Народне песме". *Вила* II (1866): 709.

Недић, Владан. *Вукови йевачи*. Београд: Рад, 1990.

СМ: *Словенска мишолоīија. Енциклойедијски речник*. Светлана Толстој, Љубинко Раденковић (прир.). Београд: Zepter book, 2001.

СР: Караџић, Вук Стефановић. *Срйски Рјечник*. Београд: Нолит, 1977.

Тешић, Милосав. *Калойера Пера*. Београд: Чигоја штампа, 2018.

Тешић, Милосав. *Привид круīа*. Београд: Српска књижевна задруга, 2019.

Фрејзер, Џемс. *Злашна īрана*. Београд: Драганић, 1992.

Elijade, Mirča. *Rasprava o istoriju religija*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.

Harman, Harald. *Tajna podunavske civilizacije*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2019.

Nojman, Erih. *Velika Majka*. Beograd: Fedon, 2015.

Slavica Garonja Radovanac

THE FEMALE PRINCIPLE AND THE FOLKLORE BACKGROUND OF MILOSAV TEŠIĆ'S POEM *KALOPERA PERA*

Summary

The paper considers a one-of-a-kind poetic project in recent Serbian poetry – a poem glorifying the "female principle," symbolically named after a traditional lyric ritual poem, the initial motif that motivated the writing of the entire collection of poems – *Kalopera Pera.* Deciphering the mythical structure of the original female purview (material, spiritual and religious), Milosav Tešić unleashes his remarkable linguistic potential, placing everything into a new poetic order and focusing on the different domains of the female principle (weaving, magical herbalism, healing, child protection). The mythic motifs or "throwbacks," such as fairies, weavers, pagan goddesses, names of plants, and female names, initiate an idiosyncratic view and overview of all Serbian (female) history and other convoluted "female motifs," poetizing the most prominent female creators in the Serbian language and culture in the "new female pantheon." In addition to the seventeen sections in the collection *Kalopera Pera*, the research includes three new sections from the collection *Privid kruga* (2019), which represent an organic part of the previous collection of poems, completing this unique work of poetry.

Немања Радуловић*

Филолошки факултет БУ
Београд

КОСМИЧКА МИТОЛОГИЈА МИЛОША РАДОЈЧИЋА[1]

Милош Радојчић био је познати српски математичар. Његова антропозофска делатност није била непозната, али је остала недовољно истражена. У овом раду користили смо архивску грађу коју је оставио у Гетеануму (Дорнах), а чије се копије чувају у Математичком институту САНУ. Радојчић је оставио стотине страна о библијској херменеутици, еволуцији, будизму, али и о личним визијама, видовитим сновима, вежбама видовитости и доживљајима космичког јединства. Из тог великог опуса, који обимом не заостаје за научним, представљамо Радојчићеву космологију. Суштински заснована на антропозофском тумачењу хришћанства, она је истовремено Радојчићев покушај да усклади митску слику света са научном, што може одвести ка ширем питању односа српских интелектуалаца према модерни. С друге стране се на необичан начин подудара са космичким струјањима у српској поезији међуратног периода.

Кључне речи: Милош Радојчић, антропозофија, космологија, митологија, наука

Природњаци који су се интересовали за окултизам и практично се бавили њиме у каснијем су истраживању памћени на амбивалентан начин. С једне стране је у историји науке постојало поти-

* nem_radulovic@yahoo.com

[1] У изради овог рада помогли су ми др Милош Миловановић и други запослени у Математичком институту САНУ који су ми омогућили приступ грађи и дали ми вредне коментаре и податке, на чему им најсрдачније захваљујем. У скраћеном виду су резултати овог истраживања изложени у предавању (12. 3. 2018) на семинару за историју и теорију математике који при Институту води проф. Милан Божић, као и на округлом столу посвећеном Радојчићу у истом Институту (9. 5. 2018). Након тога сам имао прилику да разговарам са Стеваном Кочондом, дугогодишњим музичарем и еуритмичарем у Гетеануму, који ми је пружио додатне информације о Радојчићевом кругу педесетих година, на чему му захваљујем.

скивање ових биографских детаља као „недостојних". Тако су хиљаде страница које је Њутн исписао о алхемији и о апокалипси тек постепено у двадесетом веку усвојене као интегрални део његовог опуса. С друге стране, интерес за спиритизам (да узмемо тај пример) једног Алфреда Расела Воласа, Чезара Ломброза, Камија Фламариона, Оливера Лоџа и Вилијема Крукса, чак и када није нужно био афирмативан већ више истраживачки радознао (али поготово ако јесте био конвертитски убеђен), практикантима разних окултних праваца дао је оправдања за њихова учења. Они су се само позивали на ауторитет имена, без дубљег истраживања односа два поља, науке и окултизма, код поменутих имена.

Колико год деловало чудно, у српској култури је Милош Радојчић са својим антропозофским активностима био далеко боље среће. Сам Радојчић књиге и чланке ове врсте, као и своју организациону делатност у антропозофском друштву није водио као некакав полуилегалан рад. Врло је интересантно што међу антропозофима тридесетих година не срећемо, рецимо, позната уметничка имена, већ једно тврдо језгро математичара – Радојчића, Јована Карамату, Станимира Фемпла. Каснија биографска истраживања Радојчића такође не прећуткују антропозофију као неки ексцентричан хоби академика, већ јој придају пажњу, као и његовим научним радовима (Дацић 1989; Трифуновић 1995; Дацић 2004; Миловановић 2010; 2015). Драган Трифуновић чак закључује: „У позадини целокупног Радојчићевог истраживања у математичким наукама било је антропозофско учење и у томе учењу геометрија" (Трифуновић 1995: 49).[2] Они који се баве историјом и теоријом науке тек треба детаљније да упореде Радојчићев математички рад са антропозофским идејама. Закључци би од историје српске математике могли одвести у нека општија питања теоријског карактера.

Од Радојчићевих антропозофских радова доступни су чланци објављивани у периодици, првенствено у гласилу покрета *Уīознај себе*,[3] као и мала књига о Дису.[4] Из заоставштине је 2007. објављен текст о будизму, заједно са писмима Владете Јеротића и Чедомила Вељачића, с којима је био у контакту.

---

[2] Детаљније о погледима Радојчића и других аутора антропозофског круга на математику у истом делу, стр. 45 и даље.

[3] Библиографија код Дацића (1989) и Трифуновића. Дацић разрешава и неке псеудониме као Радојчићеве, што Трифуновић није прихватио.

[4] Осврт на те радове са становишта књижевне критике дао сам у Радуловић 2009: 215–223.

Међутим, ово је само део његове велике заоставштине. По смрти у иностранству његови рукописи су похрањени у Гетеануму у Дорнаху. О њима је још 1989. писао Р. Дацић у биобиблиографском прилогу о Радојчићу, са прегледом који му је био доступан. Пре извесног броја година Радојчићев пријатељ Стеван Кочонда учинио је рукописе доступним Математичком институту, у чијој се архиви сада чувају фотокопије.[5] Милош Миловановић објавио је два чланка о Радојчићу (2010; 2013), где се посебно осврће на архивску грађу и план дигитализације. Уз грађу је приложен је и списак рукописа (датиран на 30. 5. 1968), класификованих у неколико целина: хришћанство (егзегеза); физика и космологија; филозофија; поезија и о поезији; српске народне песме, приповетке и обичаји; разне религије; историја и развиће човечанства; разно; математички рукописи. Унутар ових група има више потподела. Нису сви са списка и у Институту. Већ овај списак показује фасцинантну ширину Радојчићевих интересовања: од мандејаца до Петронијевића, о постанку Месеца, теорији релативитета, Атлантиди, Хусерлу, богумилима, Египту, српској историји... У овом раду намеравам да делимично осветлим само неке аспекте Радојчићевих интересовања, који делују интелектуално најпровокативније, а само према рукописима, остављајући на страну објављене радове. Једна тема је везана за космогонију, коју овде описујем термином мит, антропозофског происхођења. Друга је везана за значај имагинације.[6]

Пре тога неопходно је кратко подсећање на историјске околности, од којих су неке већ познате, а за неке грађа пружа додатне детаље. У Земуну се 1925. оформио антропозофски кружок у кући социјалдемократског политичара и министра Витомира Корања, учлањеног у Опште антропозофско друштво, који је под псеудонимом превео Штајнерову књигу *Како се стичу сазнања виших светова*. Групи су припадали пар лекара из Загреба, Станислав и Клара Жупић, који су имали прилике да слушају Штајнера, затим Карамата, Радојчић, књижевни критичар Никола Крстић, песник Александар Рачета и још неколико чланова. Често их је посећивао аустријски антропозоф Лудвиг фон Полцер-Ходиц, један од најближих Штајнерових сарадника. Из ове групе настало је 1928. Југословен-

[5] Вољом Радојчићеве супруге (белешка од 4. 11. 1975, на француском) одређује се да рукописи и библиотека буду похрањени код г. Стевана Кочонде у Гетеануму.

[6] Пошто грађа није потпуно архивистички обрађена, одустао сам од тога да наводим бројеве фасцикли и називе докумената.

ско антропозофско друштво. Радојчићевим мемоарским записима из послератног периода допуњује се оно што знамо о историјату антропозофског покрета у предратној Југославији. Са антропозофијом се Радојчић упознао, како каже, у пролеће 1925. У лето 1927. почео је да чита Штајнерове књиге „и уз раније мистичне тежње следовати књигу *Како се стичу сазнања виших светова*".[7] Томе је уследио преломан доживљај. „Септембра 1927 доживех просветљење. Силна светлост ме обузе, која је захтевала вишу свест и вишу равнотежу. Беше ми отворила и бездну тмине и страха, непознату иначе људима".

Преласком из Земуна у Београд више се ангажовао око друштва. Други антропозофи били су одсутни: Никола Крстић тада је био у Новом Саду, а Станислав и Клара Жупић вратили су се у Загреб. Просторије Антропозофског друштва налазиле су се у стану Мила Галовића,[8] а активност је углавном била предавање које се састојало од препричавања једног Штајнеровог предавања или књиге. По изузетку је Радојчић држао самостална предавања. Приступ је имао свако, али састанци нису објављивани у новинама тако да су углавном долазили исти људи, од десет до двадесет слушалаца, некада и мање. Радојчић је практично био једини уредник гласила *Упознај себе*, за чије је корице урадио вињету, а цртао је и иницијале за сваки број. У становима су се састајали и за време окупације и након 1945, практично приватно и нелегално, отприлике једном седмично, све до његовог напуштања земље 1959. За време окупације Гестапо је хапсио и Радојчићеву супругу и Галовића. Из сведочанстава Владете Јеротића и Стевана Кочонде познато ми је да су на те састанке долазили и Ксенија Атанасијевић, Фемпл, глумица Даница Мокрањац и њен супруг композитор Вељко Марић. Радојчићеви документи потврђују да су долазили и антропозофи из иностранства попут Ханса Лауера (1961) и Јохане Кнотенбелт, која је 1959. држала петонедељни курс еуритмије (Кочонда додаје и посете антропозофских лекара Маргарете Кирхнер-Бокхолт и Мадлене ван Девентер). И пре напуштања земље путовао је у Дорнах, а након одласка (који је првобитно изгледао само привремен) задржао

---

[7] Превод књиге је изашао управо 1927, мада Радојчић, као добар зналац немачког, није зависио од превода.

[8] Галовић (1900–1984), чиновник Министарства финансија, један од оснивача Антропозофског друштва 1928. Превео више Штајнерових дела. Према: http://biographien.kulturimpuls.org. Неки од превода су тек недавно изашли из штампе у издању Антропософског културног центра.

је контакте са пријатељима антропозофима – Александром Рачетом, Жупићима, Караматом у Швајцарској, с којим је наставио и стручну сарадњу, а на Шри Ланки упознао је Чедомила Вељачића, који тад већ тамо живи као будистички монах. Посредник у упознавању била је Клара Жупић, коју је Вељачић познавао пре рата. Дописивао се са немачким антропозофом Алтхофом. Укратко, имамо ретко аутобиографско сведочанство како је изгледао окултни *андерґраунд* Београда четрдесетих и педесетих година. Његов интерес за окултизам је континуиран: за време рата му извесни Десимир Марковић прориче судбину;[9] знатно касније, већ у иностранству, бележи како је клатном покушао да лоцира где се налази стари предратни познаник – руски емигрант, сликар Павел Кравченко; оставља запис о истинитости хороскопа. Рад на Јовановом јеванђељу (нека врста превода са грчког, са „проширењима") упечатљив је пример ове посвећености. На томе је радио годинама и исписао стотине страна; делује да се упутио донекле у грчки, можда и хебрејски.[10] У периоду великих историјских и друштвених прелома, Радојчић постојано следи оно што сматра својим интелектуалним путем, који иде упоредо са научним. Јованово јеванђеље, које је пре нека врста егзегезе него превода, у том је смислу занимљиво, али овде ћу га због обима само узгредно поменути.

У својим списима Радојчић излаже целу космогонију и антропогонију, у којима упада у очи снажна дуалистичка, гностичка црта. Постоји космички дуализам светла и таме, као и дуализам духа и материје. Човеково садашње место последица је преегзистентног пада у материју. Због првог греха („захвата Луцифера") човек се стрмоглављује у „понор материје", „силази из недара духова". Првим грехом су етарска тела заробљена физичким телом, убијена њиме, згуснута утицајем инкарнације, залепљена за материју. Падом је Адам окован у „подземном свету", у материји, дубоко испод прага човечје свести: „кад се са звезда свесно доживљавање усељавало, још као најтамнија клица свести земаљске, у праорганизме – а то се у ствари рушили духови у твар – отпоче болно самодоживљавање на земљи."

Овим митом Радојчић објашњава прво поглавље Јеванђеља по Јовану. Духови људи потичу из Глагола – како Радојчић преводи Логос – који им је удахнуо живот, али падају у свет, којим владају

[9] Из историјских истраживања зна се да је Десимир Марковић био један од пророка и видовњака активних у Београду за време окупације.

[10] Додуше, у једном писму Алтхофу помиње да не зна хебрејски.

тама и смрт. Радојчић је био фасциниран уводним стиховима овог Јеванђеља (и иначе одређеног као „гностичко", наспрам синоптичких) и враћао им се више пута. У нечему што је између егзегезе и парафразе он придаје јеванђељским речима гностички дух: стихови о Логосу говоре о паду људских душа у материју и таму. „И настаде овај свет". „А твар многа стврдну се". Клице светла су у тами, а тама жели да их дограби, јер се бори да спречи усељење духа у човека. Када дуси отпадну од Бога, настаје свет изван Божијег бића, где се жива бића множе у пролазним телима.

С друге стране, космичку борбу светла и таме Радојчић препознаје у почетним поглављима Постања. Сваки пут када Постање говори о дану стварања, Радојчић то тумачи као Глаголову интервенцију против таме, за спасење човека. Он Постање чита несумњиво из новозаветне перспективе која подразумева постојање Логоса приликом стварања,[11] али оно што уноси јесте космички дуализам и преегзистентни пад. То више није стварање у ком Бог види „да је добро", већ је оно што јахвиста и елохиста описују као настанак света у неогностичком миту Радојчића постао пад у материју.

Ако тако, с једне стране, Радојчић пише свој гностички Шестоднев и тако чита Јеванђеље по Јовану, с друге он повезује овај мит са теоријом еволуције. Дани Постања су делови еволуције. Ово би још можда и подсећало на покушаје да се тумачењем хебрејског „јом" као „епоха" ускладе еволуција и Библија, али код Радојчића су далеко наглашенији дуализам и тема пада.

Сажето, основна космичка форма, прабиће јесте сам човек, дакле космички прачовек, *makranthropos*. Тај духовни човек пада у материју, како смо видели, где зли дуси покушавају да га задрже. Да би човека спасао од те судбине и довео га до садашњег (и неког будућег) облика, интервенише Глагол. Они облици који подлегну утицају злих духова, на које не делује интервенција Глагола, постају животиње. Богови посеју праклице, зла бића их грабе и искоришћавају, али тиме постају заробљена у земљи. Духовна бића воде бој са тамом, зачетак прима нешто од утицаја земље и пада све ниже. Сваки пут, дакле, једним делом прачовека овладају непријатељске снаге и тад настају жива бића. Друга жива бића на планети су заправо промашени, неостварени људи: „Духовно је човек постојао пре животиња, а физички се јавио последњи."

---

[11] Односно, према типолошком читању где делови Старог завета одговарају Новом: почетак Јеванђеља по Јовану и Постање типолошки се расветљавају.

„Све што живи на земљи постало је некад из натчулног бића човечјег, и бивало је захватано злим дусима и отуђивано од свог човечјег прабића. У току неизрециво дугих епоха богови су, спуштајући човека на земљу, водили борбу са злим боговима – који су на земљи били моћнији, рекао бих, од добрих богова. Зли богови су према томе дохватали такорећи делове човечјег бића и свлачећи их на земљу отуђивали од бића човечјег. Настајале су врсте животиња. Но добри богови су те своје неуспехе претварали у успехе, налазећи увек начина да из бића остварених на земљи створе савршенија бића, да их преображавају ипак према својим намерама". Тако настаје човек на земљи, да би наставио борбу добрих богова. Овоме следи повест о борби Глагола и палих духова за човека.

Када се образовала материја, исконска тама без облика, хаотична супстанција, Глагол ју је прожео мудрошћу и закономерношћу. Али када се живот почео развијати закономерност и „мртва обликотворност" почеле су да добијају превласт над животом. Ту је постојала опасност од скамењивања. Тада су духовне снаге, које је послао Глагол, прожеле живот на земљи снагама раста и умножавања (импулс за стварањем биљака који се види у дупљарима или медузама). Тад настају биљке. Међутим, претила је опасност да овај импулс захвати и бића која је требало да се развију у правцу свесности, опасност од „обиљавања", тако да следи друга интервенција Глагола – покрет ка развићу чула. Настају нове ниже животиње, попут риба. Живот сазрева даље и долази до појаве кичмењака на сувом. Стари импулс којим се на нижем степену спасавао живот, којим су настали мекушци, црви и рибе, сад постаје оружје ког су се домогла заостала духовна бића, тако да прети опасност да бића остану заробљена водом, попут водоземаца. Следи нова интервенција Глагола: насупрот снагама воде, које држе организме заробљенима, делују снаге ватре, топлине тако да настаје топлокрвност и развој прачовека само на копну. Али силе зла домогле су се и овог имуплса топлине. С једне стране, топлину чине само спољном, с друге је појачавају преко мере („импулси за гмизавцем и за птицом" – настају гмизавци и птице). Глагол интервенцијом уравнотежава топлину и тад прачовек постаје сисар. „Но сваки пут се догађало и да једним делом човека завладају непријатељске снаге. Тако су настајале врсте живих бића, некадања рођена браћа човечја, која се развише у разним правцима у којим нису могла постати човек". Следећа опасност је била да се прачовек сувише преда животу на копну и изроди у разне врсте сисара (глодари, копитари). Петим захватом Глагола спасава се усправан ход, човек се тако подиже изнад звери

које „се предадоше трци, ривењу, комадању плена". Шести захват омогућио је људски глас, а седми човекову душевност. (Глас може да се извитопери у магију гласа, а душевност у магију воље). Човечје „ја" первертирали су Луцифер и Ариман, па због његовог спасавања сам Глагол – Христос долази на земљу.

„Треба видети како се човек спушта из духовних висина на земљу, остајући телесно кроз стотине милиона година у стању клице и зачетка, који се преносе кроз многе милионе поколења све развијенијих врста и које су се услед тога што ношаху у 'крви' својој будућег човека, и саме развијале непрестано, све ближе човечјем облику. Милионима година бивало је тако да се човечји облик јави нејасно, да се наговештава у зачетку, а како се приближи или прође час рођења, оно човечје на том зачетку изгуби се, још немоћно да се одржи кроз цели живот, подлежући земаљским утицајима... Животиње су у неку руку пре времена рођени, из стања духовне егзистенције, потом из стања клице и зачетка у земаљски живот бачени прачовек. Но ти 'побачаји' беху потребни, да би се преко њих, као преко низа каменова озго бачених ради силаска, могао човек спустити у физички свет. Као што вајар има у машти своје будуће дело, тако носи космичка мудрост унапред будућег човека."

Схематски представљено:

- стварање материје
- импулси враћања у хаос
- Глагол спасава од хаоса

1. стварање живота на земљи – тежња за скамењивањем – спасавање
2. образовање чула – обиљавање – спасавање чула од обиљавања
3. образовање дисања у атмосфери (излазак на копно) – тежња враћању у воду спасавање од превласти воде
4. стварање топлокрвности – импулси за гмизавцем и птицом – спасавање
5. импулс ка усправљању – пад у положај животиње, образовање сисара –спасавање усправног хода
6. стварање говора – извитоперавање у магију гласа
7. образовање душевности – извитоперавање у магију воље

образовање ја – извитоперавање Луцифером и Ариманом

спасавање човечјег ја доласком Глагола–Христа на Земљу

Радојчић залази и у детаље ове необичне гностичке биологије. Први облици живота, звездолики и кристаласти, још су ванземаљски и духовни. Већ код протозоа води се борба против скамењивања. Корали су пример окамењености. Свест у телима код дупљара и корала је врло тамна, „ван тела светла", свемирска свест где астрално тело окружује организам. Шкољка је подлегла земљи и непрекидно спава, али има чулни живот.

Радојчић онда одговара на питање које је мучило многе духове након Дарвина – да ли су се људи развили од животиња: „Јесу и нису. Јесу, али животиње су и саме божанска бића, дакле нису. Јесу, али процес еволуције збива се пре рођења, као изнад земље – дакле људи су се развили из подоба која беху ношена у животињама, а те подобе које су се изврга вале у животиње не беху, саме, животиње – дакле и нису. Јесу, али те давне животиње из којих се развише људи беху бића која су у себи носила снаге постојања у правцу човека, носила у себи човека као што данашњи зачетак у утроби носи будућег човека – дакле и нису."[12] Еволуција живота на Земљи еволуција је духовних хијерархија. Оне воде по плану богова тако да се кроз многе врсте и расе дошло до човека.

„У зачетку се сукобљава најочигледније дух и материја. Духовне снаге обликују организам, а њима се супротстављају снаге тромости, материје, мртвила. У клици, у зачетку сусрећу се оба света и физички утичу једно на друго. Тако је и човек настао. Кроз милионе година деловала су духовна бића с врхунаца зачећа, из храма рођења и бића изводила у земаљски живот. На земљи су захватале снаге супротне животу и свој утицај слале и висинама, преко прага рођења. Онда се тада, као негде изнад земље, одигравао бој светла и таме. Зачетак је примао нешто од утицаја земље и бића су падала све ниже, потпадала утицају земље – или је зачетак напротив добивао снагу победоносног духа, а тада се развој кретао напред ка човеку."

Временом духовне снаге све више потискују земаљске. Слику филогенетског стабла, која визуелно сумира еволуцију, Радојчић преокреће ка небу: „Живот врста тече непрекидно, без смрти, као нека река која једва додирује физички свет. Он остаје такорећи у клицама, у ткању животних снага. Дакле, порекло човека је изнад земље. Сваки појединн човек је изданак на стаблу живота од искона, но које се протеже изнад физичке стварности. Из те надземаљске реке спуштале су се врсте кичмењака, од првих до све виших, као поједине гранчице на једном стаблу."

[12] С треће стране, еволуциони низ повезује са низом Вишнуових аватара.

Овакво схватање еволуције одводи Радојчића и у неке спекулације које делују као научна фантастика или теорија могућих светова. Како смо видели, „фантоми" робују у материји а богови се боре да они добију што правилнији облик (тј. људски) јер само тако Бог може да се усели у физичко тело и у дубинама где је фантом окован победи смрт. Ту сад Радојчић размишља: можда су фантоми вируса у духовном свету застрашујућа чудовишта. Или: „Замишљам дупљаре прилагођене животу на ваздуху. Са стабла се рађају цветови који полећу и лете као лептири. Док су на стаблу, хране се из стабла, преко корена, из минерала земље, а летећи у ваздуху хране се још једино влагом ваздуха, ваздухом, светлом. Можда још и медом у цвећу... У таквим лептирастим бићима развијала би се свест, која би управљала њиховим летом, њиховом игром и њиховим делима у свету. Но та бића би живела такорећи дишући, не хранећи се чврстом храном... свест јединства би живела у њима, виша свест... А у чему би била снага тих бића?" Могла би да пусте корење у земљу и на камен, и да га непосредно варе. Продуховљавање материје била би им основа морала. Облик би им био променљив. Развили би саморађање и самосублимирање при чему би смрт била разилажење у атмосферу и етар. Али то на земљи није било могуће због захвата заосталих духовних бића. „Замислимо, рецимо, амебу хиљаду пута увећану, као кад би се раширила у простору. Била би ређа од најређег плина и пливала би без тежине." Можда су некад постојале протозое у величини човека, али су се повукле у микроскопску сићушност. Можда се све смањује, целокупна материја, па и земља?

С једне стране, Радојчић је дуалиста. С друге, он покушава да хармонизује еволуцију и Библију, али на начин другачији од присталица „интелигентног дизајна" или Тејара де Шардена. Еволуција је за њега телеолошки процес, јер води ка настанку човека. (Савремена биологија је телеологију одбацила.) Али тај настанак је само ослобађање првобитног духовног човека, тако да је еволуција дуалистичка и динамична: у њој се боре два космичка начела.

Такође, он материју изједначава са инертношћу и смрћу, тако да његов дуализам није непријатељски према животу. Напротив, дух је тај који ствара и обликује живот, који је носилац активности, што његову неоманихејску слику космоса ублажава. Могуће је да на ово телеолошко и духовно схватање еволуције утицао и предратни бергсонизам. На крају, он додаје и да је материја сан и илузија, јер она постоји на духовном темељу (и ово има аналогија у гностицизму).

Ако су онтогенеза и филогенеза спуштање у материју, Христов пут је сасвим обратан. Он почиње развој у правцу супротном од

развоја ембриона, ослобођењем духовних снага из материје. Смрћу Исуса упалио се „огањ Духа у слеђеном свету материје, огањ од кога се отапа исконски лед и претвара мртво у живо". Васкрсавањем Христос почиње од „топлотног" метаболичког система физичког тела, као најнесвеснијег дела човека. У време боравка у Аду, између распећа и васкрсења, Христос силази у материју, у „подземље Ариманово где човек лежи окован и дреши једну по једну везу". То је само језгро материје: „суочио се са бездном ништавила у којој лежаше од искона твар његова тела, и из које се почео у правременима у почетку развића живота, живот подизати. И у том погледу Исус се беше тада вратио у сам искон, и у ону праисконску тајну из које је никао свемир с материјом, временом и простором. Тиме је, рекао бих, подухватио и саму материју у језгру њене ексистенције, у духовном језгру њеног бића, и самим тим стекао власт да материју разреши из њеног праисконског самоотуђења, да и њу врати у крило свебића из кога се беше уклета сурвала." Јеванђељски опис васкрслог Христа који једе рибу показује како праисконска ватра прождире мртву твар: у његовом телу рибе се претварају у васкрслу твар. Васкрсењем Христос ослобађа не само човека, већ и пале духовне хијерархије више од човека које својом замрзлом вољом сачињавају материју, које су у прадоба својим падом повукле и човека. Из те клице почиње повратак материје у њено вечно духовно биће. Васкрс мртвих је престанак рађања на земљи, прелазак у духовно постојање, где ће згуснути остаци земаљских утеловљавања чинити тело. Срж лепог или ружног у човеку служиће као физичко тело док се и оно не усаврши. Чуда која је Христос извршио за живота васкрсавају делове фантома (мисли се на делове одређене планетама – месечев део, сунчани, сатурнски...) а васкрсавањем човека васкрсава цео космос и космичко памћење.

У православној теологији Христос смрћу и васкрсењем ослобађа човека од ђавола, греха и смрти; у огранцима августиновске мисли поравнава, готово судски, првобитни грех. У гностицизму, међутим, он ослобађа дух од материје. Радојчић је на тој линији.

Он се позива и на теме античког гностицизма, као што су архонти или мит о палој Софији, познаје и текст *Пистис Софија*. Рецимо, његово објашњење покоља које наређује Мојсије блиско је гностичким и дуалистичким струјама: пророка на такву заповест није надахнуо Бог (ког Радојчић зове Ја-Сам), већ Сатана.

Из антропозофије зато Радојчић посебну пажњу посвећује митском лику Ахримана. Према Штајнеру, два су демонска бића делатна у космосу и историји: Луцифер, који утиче духовним за-

страњивањем, и Ахриман, које је носилац духа материјализма. Радојчић у овом кључу тумачи Христова искушења. Да је Христос прихватио кушање о хлебу, животворна снага улила би се у дубине воље где је живот спојен с телом, материјом, тако да се човек не би ослободио материје, већ би се још јаче заробио њом; постао би као биљка, варио би камен и био роб Ахримана. Ту где је живот залепљен за тело Ахриман је био јачи од Христа и овим кушањем је хтео да зароби и Христа, као право човеково ја, па да тако постане господар свемира. Човек не би осећао глад, болест, смрт, али ни муку пада у материју. Живот би бујао и било би га могуће продужити унедоглед.

Ипак, Радојчић критикује оне који одбацују Христову телесност (докетизам). Код окултиста и неогностика сексуалност често игра велику улогу, било да се узима као кључ универзума, углавном у виду сексуалне магије, било да се аскетски од ње окреће. Упркос неогностицизму, Радојчић није отишао у радикално одбацивање ероса. Он се пита је ли физички свет зло. Сексуални нагон није зло по себи, али јесте кад утиче на психички живот јер води у неслободу. Првобитни човек био је андрогин. И након раздвајања полова оплођење је још било без „грешне жеље", попут икре код риба. У полном нагону види се дејство духа љубави (мудри захват) јер се тиме спречава атомизирање какво се јавља код бића која се размножавају пупљењем. Тај нагон ће се у будућности преобразити; неће бити другачији него данас, али ће бити „слободнији" и „чудеснији". Уопште, на свом будућем путу човек ће све више овладавати материјом, лечити болести и немоћи и оживљавати мртве.

На струју гностицизма и многих других хетеродоксних и савремених окултних покрета надовезује се и идеја да је човекова суштина божанска. Глагол је усадио људима искру свог бића, да би сваки човек могао наћи себе и открити тајну Божијег имена. Овако Радојчић тумачи и познато место где се Јахве открива Мојсију као „Ја сам онај који јесам". Мојсије ту сазнаје *своје* право биће, доживљава свејединство и свеприсутност Бога, који је свуда па и у њему самом. „ТО сам ЈА, ЈА СÂМ, ЈА који спознадох СЕБЕ у овом човеку, кога зову људи Мошех." Када Мојсије исписује плоче, то заправо пише Бог јер је Он у Мојсију. Људи „ја" доживљавају ван Бога јер им је Луцифер помутио свест, изворно невезану за тело. („Паразитска, луциферска личност и њена, земаљска, земаљском привидношћу испуњена свест.") Ако је овакво „ја" од Луцифера, самоосвешћивање је божанско стицање слободе. Христос упућује да пронађемо Бога у себи и каже да је у нама, што је царски пут ка самосвести, за који

Радојчић наводи и паралелу из *Бхаīавадīиīе*. Христос је космичко памћење ка коме идемо. Отуда једна од Радојчићевих варијаната првог поглавља Јовановог јеванђеља гласи овако: „У искону бејах ЈА / И ЈА бејах у Бога / И једно и Богом бејах ЈА / ЈА бејах у искону у Бога / Све је мноме постало." У сваком човеку се припрема самобуђење Бога.

Преко теме човекове божанске суштине открива се најдубља основа Радојчићеве космогоније. Некада је васиона била попут тела Бога. Он још живи у њој, ван времена, твар у извесном смислу, као организам или кристал. Тело Глагола удаљава се од Бога, а Бог га тад осваја споља, кроз простор и време своје отуђено тело враћа Себи. Због тога светло живота треба да сиђе у твар и у том отуђењу сја, да би препознало себе. Мада је у материји, дакле, Бог свеприсутан, он није слободан. Закони васионе јесу израз хармоније духа, али с људског гледишта су израз неслободе.

Његов дуализам није радикалан. Космос јесте божанско тело, само отуђено. Одвајање Бога од космоса као тела основа је дуализма духа и материје. Можемо повезати ово са темом човекове божанске суштине: ако је људска језгра божанска, а Бог је основа космоса, онда је реч и о својеврсном теоантропоцентризму, који је на ивици монизма. И горе наведена идеја о илузорности материје, приближава се ведантинском, дакле монистичком, схватању о илузорности појавног света. Монизам је у основама теозофије и антропозофије, код Штајнера инспирисан и Хекелом. Отуђење и самоосвешћење Бога можда је и неки одјек хегелијанства (које је такође утицало на Штајнера). Међутим, то што можемо објаснити понешто од овог система филозофским терминима, не треба да нас заведе: Радојчић се определио за говор у митским сликама.

Радојчић усваја и егзегезу Библије којом се дословна схватања Писма одбацују у корист алегорезе или рационализације. Рецимо, Јетрове кћери објашњава као симбол седам врлина или способности. Мојсије није узроковао чуда већ их сазнавао унапред, на пример за осеку Црвеног мора. Видовито је сазнао и за воду из стене (Бр. 20, 7–11). Или, рецимо, за претварање воде у вино (чудо у Кани Галилејској) Радојчић допушта да је било могуће дословно (прегруписавањем позитрона и неутрона), али и то тумачи алегоријски, као да је Христос улио „божанске снаге" у душе присутних. Чуда Исусова израз су његовог утицаја на душе људи, али људи нису у могућности да их доживе „душевно-духовно", па им се привиђало материјално чудо. Чудо са хлебовима такође се тумачи духовно. Када Исус пише

по песку, Радојчић додаје да је то преображавање самог тла на ком човечанство стоји, тј. самог физичког човека.

Алегореза има своју традицију унутар библијске херменеутике. На алегоријски начин Радојчић, као и антропозофи, чита и поезију и народну књижевност,[13] што не може бити даље од савремене теорије књижевности и фолклористике. С друге стране, овакво спиритуално читање показује и позицију савременог интелектуалца који тешко прихвата дословно дешавање чуда из Библије.

Питање које нам се неминовно намеће јесте: какав је однос према науци у овом систему? Видели смо како Радојчић покушава да помири еволуционизам и мит о паду, али теорија еволуције је већ увелико уграђена у окултизам од 19. века. Навели смо и место о субатомским честицама поводом чуда у Кани. Таквих осврта на науку – барем у овој грађи – нема много. На пример, анђеле ће на једном месту описати као „струјања јона и других честица у магнетном пољу земље". Рећи ће да атомским језгрима још влада „стари Сатурн" (један период космичке еволуције према антропозофији). Штавише, критичан је према томе што се појам четврте димензије Минковског узима мистички. Изгледа да је више пажње посветио биологији, у вези са антропогенезом, него физици.

Друга важна тема Радојчићевих списа коју издвајамо за ову прилику, а за коју ћемо гледати да покажемо како је повезана са претходном, јесте *значај имаīинације*. Истраживање контаката, реконструкција историје покрета или самог митолошког система не треба да нас заведе да заборавимо да овде није реч само о интелектуалним спекулацијама, већ да постоји и јак имагинативни аспект. У Радојчићевом случају и више – снажан доживљај.

Он се више пута позива на доживљај који је искусио септембра 1927. Тада му се „јавила светлост" и благо му се објавила самосвест, која никад није утрнула. За њено објашњење позива се на речи апостола Павла („Не ја, већ Христос који живи у мени"). „Ово је истинита непрекидност свести." То је као буђење из сна у истинску свест, која се наставља. (Радојчић претпоставља да је и Штајнер ово знао, али је сматрао да тајну не треба откривати да би је човек сам пронашао.) У једној белешци из 1965. овако описује то што назива „Велики доживљај": „Је ли то онај о коме је на врло сличан начин реч код Штајнера на почетку улажења у антропозофију дознао шта је дух, шта страх, шта лебдење у празном при будној све-

[13] О алегорези у Радојчићевом и Жупићевом читању књижевности писао сам у наведеном раду (2009).

сти, упркос конкретности која нас окружује, и шта је просветљење у коме човека испуњава светлост према којој свака светлост споља није ништа – када затим доживљавање поче да се смирује, поче ми долазити тихо и мирно до свести моје истинито биће – онај који Јесам у Истини. У доживљавању ван граница физичке стварности, почех гледати... И себе налазити кроз двери рођења, кроз многе и безбројне векове, до искона. Пробудих се, и видех да сам који јесам, и који сам био увек, од искона, и увек ћу бити. И сву тугу живота на земљи, и сву светлост надземаљску почех наслућивати... И веровах да је то тек мало према ономе што Штајнер описује, и што ће бити ако победим слабости своје." На другом месту: „Велика Светлост а затим велики страх. Пут настављен над амбисом, у лебдењу, у борби и медитацији, у тражењу храбрости и јачању мира. У венчању сна и јаве. У празнини свиће светлост која је Истина и Живот. Почиње пут постепеног схватања јаве, пресељења у себе које Јесам..."

Наводим још један опширнији запис из 1941. о истом догађају.

„Кад сам 1927 отпочео настојање да допрем до духовног света, био сам очаран доживљајима неизрециве лепоте, који се откривају души кад овлада њоме дубљи мир и кад се она преда осећању дивљења и обожавања свега што је тога достојно. Заиста, нов свет, чаробнији од најчаробнијих снова, свитао је мојој свести. То су били тек први почеци, тек предосећања или назирања, уз врло скучено и недовољно схватање доживљаванога. Боравећи у природи, у Р. Сл.,[14] уживљавао сам се у шумски мир и чисту лепоту биља. Прибирајући свест у гледању јела, борова и других биљака у мојој се души помаљала блага душевна светлост ауре тих биљака. Биљке су се показивале у виду као окружене плавом или љубичастом светлошћу, као у светлој маглици или усред неког тихог и благог пламена дивних боја. Сама биљка је као језгро такве ваздушасте појаве. Свестан сам да само биљку видим овим телесним очима, а светлу појаву њеног етарског бића видом душе своје: телесна и нетелесна чула дају скупа чулно-натчулну појаву. Кад сам се вратио кући, био сам задовољан што сам на свом радном столу могао држати једну лепу зелену биљку која не цвета али развија из земље (у лонцу) зелене гранчице с много ситних, тамно зелених иглица, те потсећа на умањене јелине гране. Сваки дан сам 'вежбао' усредсређујући сву своју пажњу на биљку, и обично сам 'видео' светлост њену, сад јаче, сад слабије, час дуже време а час само у тренутку. Једног дана пак, мислим у септембру, доживљај достиже нарочиту и потом више не-

[14] Рогашка Слатина (напомена Н. Р.).

достизану снагу. Ко би речима описао сву неизречну суштину оног озарења? Ко би стигао да опише све што је тада у само неколико тренутака испуњавало душу? – У сјајној светлости појавила се биљка, али не само она: сав простор је испунило силно сијање, силно и благо у исти мах. И ја нисам више у простору стојао пред биљком, она изван мене и ја просторно одвојен од ње, него просто нестаде просторне одвојености: ја бејах у биљци, она у мени. Да се сухо, геометријски изразим, даљинске димензије не беше више у односу на оно што сам хтео да проматрам. Не бејах више у овом свом телу, да се тако изразим, него изван или изнад њега у светлости која је нејасно садржала читаву једну васиону. И та светлост беше уједно снага која се у мени беше пробудила изненада, силна снага, но мирна у своме неизрецивом трајању. Та ме снага беше као из сна у коме људи од рођења живе пренула, пробудила на своју вишу јаву, изнела из света јаве земаљске. Још само танким нитима бејах у вези, преко очију којима гледах биљку, са земаљским светом. Нађох се изненада у нечем дотад потпуно непознатом, али што у исти мах осећах као своје најунутарњије биће, своје најприсније, спрам чега је све што познаје обична свест нешто страно и туђе. Као да се први пут од времена из ког ми допире овоземаљско сећање, први пут од рођења нађох будан, пробуђен из дугог мрачног сна. И уплаших се да и последње нити којима сам везан за јаву не ишчезну и да се не нађем сасвим растављен од света у коме сам навикао да живим, у другом свету, непознатом, где не знам шта ме чека... Уплаших се да ми земаљски свет јаве не 'умакне', као што бива да нам у неповрат ишчезне неки драги сан, па узалуд тражимо да га се макар само сетимо, или као кад натчулно гледање тренутно засветли па утрне и немамо моћи да га вратимо у свест. Да не застанем негде у засад непознатом, не знајући како да се вратим у земаљски свет, где би тај догађај изазвао последице које се чине тако страшне земаљској свести? Уплаших се и грчевито поврвех својим свесним бићем натраг у тело, у чула, на јаву земаљску. А много лакше беше побећи одонуд овамо, него што је допрети одовуд онамо. Али утисак силног доживљаја стојаше још дуже време као светлост једном упаљена или снага једном пробуђена; али, која се на јави овој гаси, као огањ без горива или биљка без воде... Но ипак, доживљај тај није никад ичшезнуо сасвим из мога сећања, ни у доба кад ми је немогуће да се винем до оне висине. Но, у колико ми моћ схватања духовних чињеница сазреваше, могао сам накнадно, оживљавајући у свести тај изузетни тренутак, да у њему пронађем неисцрпно богатство духовног садржаја. Доживљај беше једно светло и снажно и живо,

неразложиво јединство, један јединствен осећај, једно виђење које не открива множину предмета, него је као гледање у маглу. А ипак, из њега могу да црпем, као из семена биљке, кад се засади и никне биљка, мноштво рода."

То није само пасиван доживљај. „Треба чинити свесне напоре улажења у своју душу, у своју душевну прошлост, и у своју бившу околину, да би ојачале и оне дубље нити које чине од мноштва јединство у времену." Тако он говори о сличним доживљајима и 1959, којима стиче континуитет свести до рођења, па и даље уназад кроз векове. Очигледно, Радојчић је практиковао духовне вежбе које Штајнер пружа у књизи *Како се стичу сазнања виших светова*. На пример, концентрацијом на семе биљке, доживљава се њена будућа, још невидљива форма. У другој вежби пажња се усмерава на израслу биљку и концентрише на будући период њеног труљења, после ког ће опет из семенки настати нове биљке. Усмеравањем ка томе што је у биљци невидљиво развија се нова снага, нов поглед, којим се види духовни пламени облик биљке (Штајнер 2002: 37–44). „Тај пламен се може отприлике у свом средњем делу осетити као зеленкастоплав, а на свом спољашњем рубу као жућкастоцрвен" (Исто: 43). У овим увидима Штајнер посебну пажњу посвећује бојама (које нису боје физичког света, већ духовно опажање одговара физичком утиску боја). „Боје које се ту виде у ствари су 'духовне врсте'. Боја која долази од биљке је 'зелена' и постепено прелази у светло етерско ружичастоцрвено. Биљка је наиме такво биће природе које је у вишим световима по свом саставу на неки начин слично у физичком свету... Сваки камен, свака биљка, свака животиња има своју сасвим одређену нијансу боје... У ствари богатство боја у тим вишим световима је бескрајно веће него у физичком свету" (Исто: 37).

Друга могућност за стицање оваквих увида јесу снови. Кад се човек духовно развија ка видовитости, сматра Радојчић, долазе му снови. Кад човек бди на јави изнад јаве, концентрисан на духовни доживај, овај му се објављује сликовито као сан. Радојчић бележи више својих снова које је сматрао видовитима. (Један текст насловљен је „Снови једног ученика"; наводно је реч о записаним сновима пријатеља, који треба да послуже као грађа за „духовни роман"). Г. 1966 (30. 12) бележи да је само једном, око 1928, сањао Штајнера. Оснивач антропозофског покрета је председавао неким скупом и гледао оштрим, живим погледом. Радојчић се пита: да ли је то сан или доживљај надахнут из духовног света, можда самим Штајнером?

Снови откривају исту духовну отаџбину. Тако се помиње сан познат од искона „сан је искон, у њему је био у почетку постојања. Био једно са васионом, био је у звезданим даљинама, једно с њима."

На другом месту поводом сна пише: „слутим да сам се био вратио на почетак васионе и себе самога... Знам за врсту врло несвесних снова, где доживљујем некако величанствено, драматично, као да сам напустио све што је садањи земаљски свет и крећем се у безмерју васионе. Живим у звездама, сунцима, маглинама... не као да би то биле оне слике које се виђају у књигама астрономије, него као имагинације интензивних душевних и духовних доживљаја. У тој васиони живим као невидљиви ваздух који испуњава огромна пространства, који делове или целу васиону садржи као своје тело. Она је моје биће, моје тело и не моје, него поприште васељенски страшног збивања, борења, кретања... светлења и мрака. Бива нпр. као да та васиона има своје некакво сунчано-маглено средиште, исходиште и ја стојим ту, на своме и њеном почетку, и затим као тек издвојивши се из ње посматрам је како се у вртложном кретању шири и оцепљени делови понети мрачном силом ишчезавају у даљинама бескрајним и страшна туга ме је због тога, и као ја сâм да све више споља гледам изворно сунце свога бића, и као да и ја нисам више оно, већ само оцепљена васионска 'маса' која плива у свеопштем кретању и као да 'васиона бежи из мојих очију', удаљује се и смањује... Све сам мање васељенско биће, а све више ово, безмерно ситно, земаљско, – док се не пробудим у телу. – Бива тако, или друкчије, нејасно, озарено, неописиво, устрептало тугом или радошћу."

Колико год ови доживљаји били лични за Радојчића они нису приватни. Он позива на космички доживљај, на проналажење себе у сваком човеку и у свему на земљи. Треба пробудити у човеку свест о његовом вишем, космичком бићу и развити визију човека као сина васионе. Треба видовито доживети себе изван свога тела, независно од тела, у духовном свету: „Ја нисам изван свемира, него у њему и једно с њим. Ја сам свемир и у сваком делу свемира." Не треба схватити свет као механизам: Радојчић се овде јасно окреће од механицизма, који је обележио науку и филозофију од 17. века, ка органицизму, какав обележава романтизам и окултизам. Човек је у свемиру „код куће своје". „Човек је у свемиру као на огњишту, а у свету као на бојишту." Он упућује на „медитовање таквих имагинација": није реч о тачно исликаној имагинацији, већ о слободном развићу мишљења ка самосталном стицању духовног погледа на свет (1962).

Деловало би да оваква опчињеност космосом није у складу са дуализмом духа и материје. Изгледа да у изложеној космологији овај

свет, планета, јесу царство материје и таме, док се космос види као „виши". Уместо царства чистог духа, узвишеног над материјом која обухвата и космос, и код Радојчића се увукао космоцентризам, који Берђајев примећује код теозофије и антропозофије (Берђајев 1996: 85).

Како видимо, митска тема преегзистентног пада пренета је и на индивидуални, лични план, те постоји и као мит и као доживљај. Исто тако тему божанствености људске суштине Радојчић преноси кроз лично искуство: ако је имао сусрет са Христом, онда је имао и са Оцем, његово ја је једно са Оцем и Сином. Божје ја треба да уђе у човека и од тад ће бити само Божје ја. „Тако треба Бог да буде све у свему."

Зато он имагинацији придаје и иначе велики значај. Неке познате повести објашњавају се на исти начин. На пример, три Христова кушања описана су, како каже, видовито имагинативно, као снови. Наратив о Потопу (старозаветни и акадски, различит од традиције о Атлантиди) заправо је био имагинативни доживљај, део посвећења које се спроводило у сумерско-вавилонским светилиштима. И Откровење се може објаснити дословно, аритмозофски и имагинативно. Исусово писање по песку говори имагинативно о преображају земље и физичког тела. О Мојсијевом виђењу купине која гори бележи: „Ко год је доживео просветљење пред биљком, озарен њеном ауром препознаће у овом опису свој доживљај. Мошеу беше спала копрена таме, која обавија обичну људску свест на јави, и просветљење га свега обузе. У силној светлости ичшезе, такорећи, и простор и време." Ово је јасна алузија на Штајнеров систем вежби. Радојчић чак зна какве је боје Мојсије видео: светлост из купине била је плаво-љубичаста у средишту, а свакако најнежнијих боја, од светло плаве и зелене до ружичасте. (Мојсију је ово било омогућено јер је добио посвећење од Јетра.)

Бележи и једну визију своје мајке: „у доба новог рођења видела је моја мати Богородицу, предивну, заклопивши очи. Са белим велом преко главе и рамена, одевену у плаво и гледајући навише. После је видела и пирамиду оивичену пламеном с отвором као у спиљу, у дну спиље распеће у великој светлости".

На крају, Радојчић је сматрао и да је наслутио своје претходне животе. Један је био везан за стари Египат (на шта га је подстакла посета Африци), а посебан однос је имао према Теби око 14. в. пре н. е., други за исламски свет, негде око 7–8. века, у источном Медитерану, трећи за југ Француске око 13. века, у време прогона катара, а један можда и за „примитивна племена", око данашње Етиопије.

Јасно је да је Радојчићев систем изведен из антропозофије. И елементи које смо одредили као гностичке великим делом су укључени у антропозофију, и теозофију као њену претходницу.[15] Теозофија комбинује инволуционизам и еволуционизам: апсолут еманира монаде које временом све више тону у материју, али се у огромним космичким циклусима, по некој врсти спиралног кретања, ослобађају од материје. Штајнер усваја ову макроисторију која спаја инволуцију и еволуцију: потонуће у материју – ослобађање ка духовности. Пад у материју захвата како „духовне хијерархије" (*Тајна доктрина*), тако и човека. Наспрам теорије еволуције Блавацка излази с инволутивном тезом да су мајмуни дегенерисани праљуди. Сличне теме се срећу код Штајнера. (Нпр.: „биљни човек [је] морао постепено да урони у Земљу од воде. То је степен до ког је човек доспео у свом телу, кога ми данас видимо у дегенерисаном облику у рибама. Рибе које данас видимо у води су остаци ондашњих људи, наравно, у декадентном облику"; Штајнер 2009: 69). И он одбацује постанак човека од животиња, већ говори о силаску, тј. постепеном „згушњавању" човековог бића. „То што се у човеку појављује последње – рекоше следбеници учења о Логосу – то је у свету постојало најранијим" – мисли се на Логос, као стваралачки принцип унутар човека (Штајнер 1998: 30). Човек је са својим силаском морао да чека управо да не би постао као животиње: „Да је човек сишао већ петог дана стварања у финији елемент ваздуха, прошао би као и она бића која су своју телесност тражила у елементу ваздуха. Она су постала бића која живе у ваздуху" (Штајнер 2007: 131). Изгнанство из раја (последица згушњавања, луциферског утицаја) је силазак на физичко земаљско тле и подвргавање сили теже.

Без обзира на то што је његов мит суштински дериват антропозофског, Радојчић улази често у критички и полемички однос са Штајнеровом фигуром и антропозофијом. За овај покрет ће, као и за теозофију критички приметити: „ту има и маштања". Рецимо, Штајнер даје сложену генеалогију два детета Исуса (*Лукино јеванђеље*), према којој је Радојчић више него критичан: „Све то ми се чини врло извештачено." Његово запажање да је Штајнер подстицаје за ову идеју можда нашао у гностичком спису *Пистис Софија*, где се говори о сједињењу Христа са небеским двојником, заслужује озбиљну пажњу у критичком изучавању Штајнерових извора. Критикује и партеногенезу коју Штајнер приписује Христу:

[15] Комплексне космогоније и антропогоније теозофије и антропозофије сажете су у неколико важних радова: Zander 2007; Trompf 2013; Clement 2018.

ако је Исус постао човек, сматра Радојчић, постао је то у свему. Реинкарнацију не пориче, али јој не придаје превелики значај: Христос је познавао реинкарнацију, али није дошао да поучава њој. Све ће религије проћи, али хришћанство не, јер је оно сама Истина. У овоме је близак Штајнеровој христијанизованој верзији теозофије, односно христоцентричној макроисторији, али се и од њега одваја мањим интересовањем за карму. Антропозофија је за Радојчића општи појам, попут филозофије, која је постојала у свим епохама. „Биће антропозофије" (персонификована и код Штајнера) је изнад обичних речи, представа и појмова обичног мишљења и душевног живота. Радојчић набраја шта све замера Штајнеру: учење о два Исуса, теорију боја, астрономију, па и пут према вишим знањима;[16] допуштао је да га ученици обожавају. У писму Жупићима из 1963. закључује да је антропозофија луциферска, а Јунгова школа ариманска – антропозофију је осудио њеним сопственим терминима! Текст *Је ли Рудолф Штајнер лутао?* (1972) примећује да код оснивача покрета има и материјализма и луциферичног. Радојчић га цени, али без обожавања гуруа. Зато примећује да антропозофски писци уместо самосталне анализе само доказују да је Штајнер имао право. Сам Штајнер је много читао и истраживао по изворима, па се некад и преварио због недовољног улажења у литературу или недовољно података: „Ја узимам врло озбиљно оно што је Штајнер, који беше заиста видовит, говорио, али не верујем слепо томе". Има код њега грешака јасних као дан, закључује наш математичар.

Вреди поставити ове Радојчићеве митове и доживљаје у шири контекст. Не мислим на пуко препознавање штајнеријанских тема и „примена" антропозофских метода. Рецимо, преегзистентни пад који је истовремено део личног доживљаја и митског система, привукао је Радојчића Дисовој поезији. *Тамница*, којој је научник посветио целу књижицу, говори управо о паду лирског субјекта из космичких висина у овај живот, тако да ју је Миодраг Павловић упоредио са *Лучом микрокозма* (Павловић 1964: 63). Позивање на космички доживљај је, у исто време када га Радојчић проживљава, већ опште место српске поезије. Започет у предратном модернизму и протоавагарди, у поезији двадесетих година космизам влада. На необичан начин се Радојчићев приватни и космички мит спаја са ширим кретањима у култури.

[16] Овде опет срећемо осврт на науку: Штајнер је био поштовалац Гетеовог учења о бојама, супротстављеног Њутновом. Физика је, треба ли подсећати, уз Њутна, не Гетеа.

Такође, Радојчић се укључује у једну струју српских мислилаца и песника који су били склони некој врсти неоманихејског, необогумилског дуализма (светло – тама, дух – твар) и који су оживљавали стару тему преегзистентног пада. (Код неких се јавља само тема преегзистенције без наглашеног космичког дуализма.) Најпознатији је свакако Његош, али ту су и Сима Милутиновић, Људевит Вуличевић, Дис, донекле Лаза Костић. На космогонију богумилима приписану позива се и Матавуљ.

Верујем да у таквим запажањима треба тражити одговор на питање које можда лебди изнад оваквих разматрања: чему уопште проучавање ових Радојчићевих списа? Неки би их сигурно описали као застрањивање. Или зар нису они једноставно приватна занимација, упоредива, на пример, са детективским романима какве пишу енглески професори? (Тако се један други математичар прославио романима за децу писаним под именом Луис Керол.) Зар није штета што је време утрошио на исписивање хиљада страна о окултизму уместо да га је посветио науци?

На ово се може одговорити на неколико начина. Преко овог рукописног наслеђа отвара нам се фасцинантан увид у духовни свет једног значајног научника. Видели смо колику улогу код њега игра имагинација. А имагинација је у Радојчићевом схватању нераскидиво везана за неогностичку космогонију, односно изведена је суштински из окултизма. Када је о поезији реч, антропозофија је извор два различита приступа код њега. То је с једне стране херменеутика, заснована на алегорези.[17] С друге – доживљај, инспирација, имагинација. Међутим, у оба случаја основ је вера у постојање духовног света. У једном случају верује се да су песници успели да се пробију до њега, па се са Штајнеровим „бедекером" следи њихов пут. У другом случају, стиче се личан увид у тај свет.

Окултизам, доживљај и поезија, различити правци и рукавци културних кретања прелазе једни у друге и спајају се, сигурно често и због тога што у неким темама имају заједнички извор. Пример је поезија Волта Витмана, на коју се Радојчић позива. Свест о заједничком људском бићу може се пробудити преко америчког песника: „Можда почети у духу Валта Витмана, тог великог америчанског песника, али не као поезију." Доживљај свемира мора подстицати „поетски дах". Сам Витман се инспирисао месмеризмом и спиритизмом; те теме је превео у поезију, а Радојчић их враћа у доживљај.

[17] О објављеним чланцима и књизи о Дису, у шта овде нисмо улазили, детаљније у Радуловић 2009.

У оба случаја реч је о тежњи ка екстази, само се код Витмана она завршава поетским чином. Радојчићу је поетско дело подстрек и полазна тачка за доживљај.

Можда утисак замућених граница долази из наше оптике у којој се окултизам тешко категоризује у културној таксономији. Колико Радојчић покушава да усклади науку и окултизам, а колико они функционишу по оном што би психоаналитичари назвали расцепом? Или је можда исправније рећи да је Радојчићево схватање науке другачије од оног које обично имамо? Ако је тако, то је вредно пажње – јер, на крају крајева, он јесте био научник; вреди разумети шта је за њега била наука. Нећу улазити у сложена питања филозофије науке; нагласио бих само преплитање и преклапање његовог мита и доживљаја са поезијом.

Уместо критике Радојчића зашто се бавио тиме чиме се бавио, вредније је поставити питање са становишта културне историје: зашто су неки велики умови попут њега, Карамате, Ксеније Атанасијевић – да не говоримо о неким уметницима – били обузети теозофијом или антропозофијом? Шта је то за њих значило? Шта то значи у разумевању места српске интелигенције у модерном добу, њеног односа према наслеђу, просветитељству, религији, „алтернативи", Европи, Истоку...? Радојчић, и други из истог круга, указују се онда не као ескаписти, већ као у много чему типични интелектуалци српске културе након просветитељства, односно након преломног изласка из византијског културног круга у модерно доба. Један део њиховог профила јесте и трагање за „алтернативом", које је очигледно део непрекидног редефинисања односа и према хришћанском наслеђу и према вредностима западне модерне, попут науке и филозофије. Радојчићево суочавање са науком и религијом пример је оног што је интелигенција још од 19. в. видела као сукоб и тиме као проблем; окултизам се указао као синтетичко решење. Ова врста историјског разумевања, без вредновања, може да нам помогне да боље разумемо историју српске културе, која добија нове валере под таквим светлом.

Истовремено се отварају и шира питања, попут односа науке према „ирационалној" и „противпросветитељској" појави какав је окултизам, чиме од културно-историјских питања прелазимо на филозофију науке.[18]

[18] Вреди навести један скорашњи закључак поводом Штајнера: „Штајнер је тежио да помоћу мисаоних и језичких средстава своје духовне науке традиционалним мистично-религиозним мотивима 'рођења Христа у човеку' и 'unio mystica' прида значење еманциповано од религиозног контекста, приступачно

ДОДАТАК: неколико текстова Милоша Радојчића

Молитва:

„Вишње моћи, које управљате нашим животима, помозите нам да изиђемо ојачани, бољи, очишћени из ових искушења, и да убудуће што преданије служимо Божјим сврхама човечанства на земљи.
Вишње моћи, које управљате мојим животом, будите ми милостиве и помозите ми да из ових искушења изиђем победник духом. У ту сврху да ни једног дана не замерим обожавање, удубљивање и сваки свој други добри рад, свестан свога истинског Бића – а да сузбијем све што је ван Њега.
Вишње моћи, помозите људима, живим и умрлим, добрим и рђавим, мојим најближим и свима другим, које познајем и које не познајем, народу овом (српском) и свем човечанству. Нека виде благослов Божји, и кроз мене грешнога, на све четири стране света: Мир Божји на Исток и Запад и Север и Југ – амѐн!"

(Београд, око 1950?)

Кратак текст „Верујем"

„Господе! Ти који Јеси / и чије Име носим у себи, ја верујем да ме Ти чуваш / И да ме ниси напустио, / Нити ми стазу запречио, / Мене и сестри ми изабраној, / Нити ме излажеш мукама низашто, / Него да нада мном бдиш, / И водиш ме, сад као увек, / Путем који си Ти; / и једино греси моји ми худе, / и лутања моја ми отеже час / спасења и жртве / моја за Тебе, Господе! / Ти који јеси."

Верзије молитве „Оче наш"

1. Оче наш, који си у Небесима, у основама Васионе и изнад свега нека се у светости држи Име Твоје, које у тајности бића /

и разумљиво критичко-рационалном разматрању. Овај антропозофски метод не 'детронизује' мит, не замењује митску слику научним појмом, као што раде многи просветитељски концепти демитологизације, већ га узима као нову мисаону слику, прилагођену потребама критичко-модерне свести, тј. антропозофски: као имагинацију. Ова сама узима облик мита, који говори и делује кроз слике и драматизоване повести, али такве слике и приповести које се Логосу, мисаоном продирању не затварају већ на њега позивају" (Clement 2018: cxvi-cxvii). Док неки проучаваоци наглашавају прелом у Штајнеровом раду (од науке ка теозофији), Клемент види идејни континуитет у његовом опусу.

нашег откривамо у нама самима / разоткрива Биће Твоје, нека дође царство Твоје, објављујући славу Твоју, нека буде воља Твоја, како у Небесима кроз анђеле Твоје, тако и кроз нас на земљи.

2. Овако дакле упутите ви своје биће Богу: „Оче свију нас, ти који пребиваш у дубини васионе, вазда се штовала светост бића твог! / приспело нам царство твоје! Збила се воља твоја! како у васиони тако и на земљи. Хлеб наш, који нам пристиже, дао нам данас! И опростио нам дугове наше Као што и ми опростимо дужницима својим, и да нас не уведеш у искушење, но избавио нас ода зла!"
3. Оче наш, који си у дубинама васионе, ми, деца твоја, хоћемо свим бићем својим да се поштује светост бића твог! Да дође царство твоје! Да се збуде хотење твоје, како у васиони тако и на земљи! Хлеб наш, који придолази, дајеш нам данас и разрешаваш нас дугова наших, као што смо и ми разрешили дужнике и не уводиш нас у искушење, но изводиш нас из дубина зла!
4. Оче наш, који си у висинама васионе! Васкрсла је светост бића твог, приспело је царство твоје, збила се воља твоја, како у васиони тако и на земљи! Хлеб наш, који нам приспеваше, дао си нам данас, и разрешио нас дугова наших, као што и ми разрешисмо дужнике своје, и не уведе нас у искушење, но спасао си нас од злога! (3. 12. 1941)

Блаженства у Христовој проповеди на гори као Пут

Са малим изменама, то сам написао још у Београду, око године 1955. Има осам блаженстава. Ради медитације био сам их распоредио на седам дана седмице... Могу се сматрати та блаженства Христовим путем „како се стичу" – не само „сазнања виших светова", него и како се налази Царевање / или Краљевање / Божје у нама самима и како се иде путем на који нас позива Он. /

1. Благо сиромасима у духу: јер њихово је Царевање Небеса. – Јер ко се одрекне свега, па и себе сама, и руке не диже к Небу, као што сиромаси чине у праху ради коре хлеба, тај неће ући у Царевање Небеса.
   /Први степен блаженства – први нижи степен. Истински сиромах је онај који зна да ништа није његово и да је Бог извор јединог богатства/
2. Благо тужнима! Јер ће бити утешени. – Јер ко се у свету весели, пирујући у долини суза, глух и слеп за невољу тешку и зла која долазе, тај ће једном закукати и заридати, но утехе неће

нађи. Они је налазе којима је срце отворено, и чују, и виде, и плачу, тугују молећи Оца за помоћ.
/Други истински степен блаженстава – други нижи степен. Истински тужан је онај коме је радост једино у Богу/

3. Благо кроткима! Јер ти ће наследити земљу. – Неће они који се гложе и боре о наследство: њих ће се одрећи Отац у небесима. Земља је Очева и Он је даје деци својој коју љуби. Смернима даће, који за себе не траже ништа, него се одричу и себе самих. Њихова ће бити – онда када прође овај мрачни век и Земља се преобуче у красоту сунчану.
/Трећи степен блаженстава – трећи нижи степен. Истински смеран је онај који се потпуно себе одрече. Себе изгубивши налази Бога у себи/

4. Благо гладнима и жеднима праведности! Јер ти ће се наситити. – Они чије груди притискује неправда своја и света, и пропаст која прети – тешко као стена – и преклињу Оца да приведе Царевање Своје. И спремни су принети себе на жртвеник, и не могу чекати дуже у самоћи, већ их туга љута као глад и чежња јача од жеђи изгони у свет, да испуне вољу Оца у Небесима. И полазе путем, и куд нема пут, од човека до човека, из места у место, из краја у крај, Путем којим их проводи Отац. И пустињом сеју семе Живота, да би у глухоти оживео Глас и у помрчини Светло Живота. Благо вама ако и вас покрене тако неправда. ЈА САМ који показује Пут.
/Четврти степен блаженстава – на граници од нижих ка вишим. Истински жедан праведности је онај коме је живот жртвовање сврхама вечности/

5. Благо самилоснима! Јер ти ће бити самилошћу обасути. – Они који не седе по страни, већ на себе не мислећи више, иду по свету и раздају милост Божју. Од богатства свога дају, ма да ничег немају свога, јер Очево је све, и Очево дајући они Своје дају. Ушавши у Царевање Божје, позивају друге да уђу. И они који су чистога срца улазе у Царевање Божје.
/Пети степен блаженстава – први виши степен. Самилостан је онај који походи сиромађне и отапа мраз у свету/

6. Благо чистима срцем! Јер ти ће Бога гледати. – Светлом у себи гледаће Светло и тама ће бежати пред њима. То су они што утехом напајају и светлом озарују ојађена људска срца. Од радости своје дају, ма да су тужни и болни, јер у чистом срцу гори огањ Небеса и разгони таму и на Земљи шири светлост и мир.
/Шести степен блаженстава – други виши степен. Светао срцем је онај који тужнима доноси утеху, разгонећи таму у свету/

Јеванђеље по Јовану (једна од верзија)

„У њему беше живот, у Глаголу беше у искону. И људи бију у Глаголу живи, Глаголом живи. И сам живот беше светло људима. Јер у Глаголу је живот светло и светло живот. Али људи не осташе у Глаголу, него изиђоше из недара његових и сиђоше у свет, у коме влада тмина и смрт. Јер зла бића владају у свету. Отад живе људи у тами животом пролазним, под законом смрти. Али светло које из висина Глагола извире, није људе напустило никад у тами, да би људима показало пут, како ће се спасти из таме. И гле, тако, светло у тами сја. Али људима многим беше тама милија од светла, и одбијају светло које им је озго долазило. И тако им је светло узалуд сјало, – тама га није прихватила."

Литература

Адамовић, Душан, Драгомир Лопандић. „Др Милош Радојчић (1903–1975)". *Математички весник* 13/28, (1976): 245–252.

Берђајев, Николај. „Учење о реинкарнацији и проблем човека". *Васкрсење и реинкарнација. Проблем бесмртности у хришћанству и окултизму*. Београд: Логос, 1996. 83–96.

Дацић, Раде. „О делу Милоша Радојчића". *Историјски списи из математике и механике*. Историја математичких и механичких наука 2. Драган Трифуновић (ур.). Београд: Математички институт САНУ, 1989. 39–64.

Дацић, Раде, Миодраг Матељевић. „Милош Радојчић". *Живот и дело српских научника* 9. Београд: Српска академија наука и уметности, 2004. 207–242.

Павловић, Миодраг. *Осам песника*. Београд: Просвета, 1964.

Радојчић, Милош, Чедомил Вељачић, Владета Јеротић. *Будизам и хришћанство*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2007.

Трифуновић, Драган. *Тиха и усрдна молитва Милоша Радојчића*. Београд: Народна књига – Алфа, 1995.

Штајнер, Рудолф. *Јованово јеванђеље* (GA 103). Београд: Антропософски културни центар, 1998.

Штајнер, Рудолф. *Како се постижу сазнања виших светова*? (GA 10). Панчево: Wort, 2002.

Штајнер, Рудолф. *Тајне библијског стварања света* (GA 122). Београд: Антропософски културни центар, 2007.

Штајнер, Рудолф. *Египатски митови и мистерије* (GA 106). Београд: Антропософски културни центар, 2009.

Clement, Christian. „Einleitung". Rudolf Steiner. *Schriften über Kosmogonie und Anthropogenese* (Kritische Ausgabe -SKA 8). Stuttgart: Frommann-holzboog Verlag, 2018. i-cci.

Milovanović, Miloš. „Digitization of the Works of Dr Miloš Radojčić". *Преглед НЦД* 16 (2010): 25–34.

Milovanović, Miloš. „The Anthroposophy of Professor Radojčić". *Journal of Literature and Art Studies* 3/7 (2013): 451–459.

Trompf, Garry W. „Theosophical Macrohistory". *Handbook of Theosophical Current*. Olav Hammer, Mikael Rothstein (eds.). Leiden: Brill, 2013. 375–403.

Zander, Helmut. *Anthrosophie in Deutschland: Theosophische Weltanschauung und geselschaftliche Praxis 1884–1945*, 1–2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

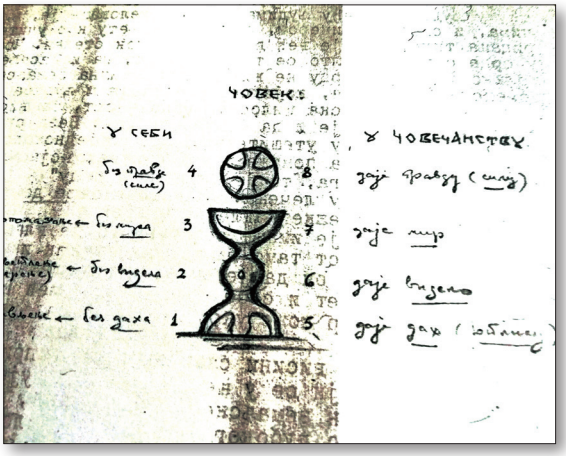
Nemanja Radulović

THE COSMIC MYTHOLOGY OF MILOŠ RADOJČIĆ

Summary

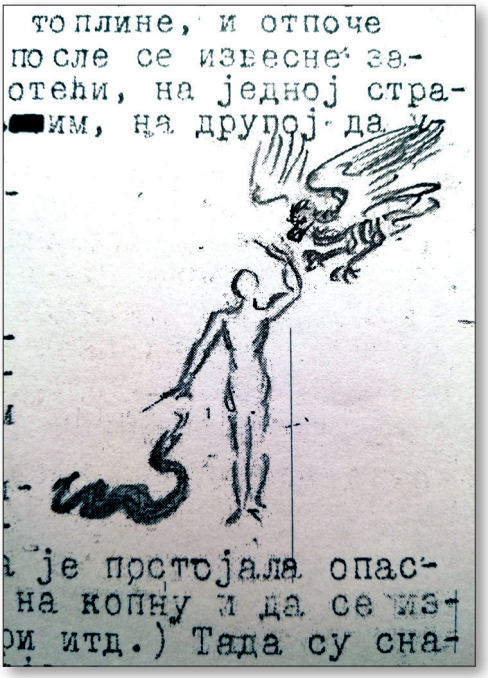
Miloš Radojčić was a well-known Serbian mathematician. While his anthroposophic activity is not unknown, it has remained under-researched. This paper uses the archival material he left in the Goetheanum, in Dornach, Germany, copies of which are kept at the SASA Mathematical Institute. Radojčić left hundreds of pages discussing biblical hermeneutics, evolution, and Buddhism, as well as his personal visions, prophetic dreams, clairvoyance exercises, and experiences of cosmic unity. In that extensive opus, no less voluminous than his scientific oeuvre, the paper focuses on Radojčić's cosmology. Fundamentally based on an anthroposophic interpretation of Christianity, it represents Radojčić's attempt to harmonize the mythical image of the world with the scientific, which can lead us to the broader question of the relationship of Serbian intellectuals with modernism. On the other hand, rather unusually, it reflects the cosmic trends in Serbian interwar poetry.

Илустрације Милоша Радојчића,
Архив Математичког института









КЊИЖЕВНА АРХИТЕКТУРА

Драгана Машовић*

Филозофски факултет
Универзитет у Нишу

КУЛЕ И ТВРЂАВЕ – КЊИЖЕВНА АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТОНИКА КЊИЖЕВНОСТИ

Од времена почетних митова, попут оног о Вавилонској кули, архитектонске форме или *саīрађена средина* (*built environment*) представљају не само пребивалиште, станиште човека (у егзистенцијалном, материјалном и практичном смислу) унутар његовог мањег или већег колектива него и симболичке форме, саставнице уметнички (књижевно) транспонованог искуственог доживљаја света. Као део *settinga*, оне су простори који исказују промене у том искуству, од времена „дома" и „тврђаве" као чврстих идеолошких структура (које су у наративу М. Селимовића по-општене до надструктуре свевременске приче о човеку и љубави, индивидуализму и аутократији, отпору, слому и судбинским силама), преко ране модернистичке полисемије при метафоризацији *куле* (под којом, у Џојсовом *Уликсу*, пребивају и, још више, газдују митске, историјске, политичке подструктуре) до постмодернистичког разарања *кула*, тих ваjних икона хубриса савременог човека и друштва. Овај последњи пример, у ДеЛиловом *Падачу*, сведочи о истовремености рушења архитектонских форми, али и архитектонике којом су уграђене у књижевни наратив: док се пред жртвама терористичког напада (11. 9) указује „урлајуће плаветнило" (*howling blue*) празнине, *руши* се и само дело, распрснуто, покидано, везујући се, на тај начин, и за постмодерну естетику фрагментације и за онтолошко стање које је Мартин Хајдегер назвао *бездомност* (*homelessness*, *Heimatlosigkeit*) а које подразумева не само одсуство станишта него и губитак осећаја *дома* у савременом свету, укључујући и свет језика, па и традиционално грађеног књижевног дела. Рад указује на промене семантичке архитектонике конструкта куле / тврђаве, на примеру три књижевна дела (*Тврђава*, *Уликс*, *Падач*) поменутих писаца, са указивањем на истовременост проласка кроз трауматска искуства данашњице: од симболизма традиционално

* dmasovic@gmail.com

изграђених форми преко естетике раслојавања до разлагања на делиће разбијене архитектонске / књижевне структуре, елиотовске *крхотине* које, пред човека, исто као и писца, постављају нове изазове, укључујући егзил, номадство, или настојања да се из прошлости, као архиве могућности, изведе неки нови вид хабитације.

Кључне речи: тврђава, кула, Меша Селимовић, Џејмс Џојс, Дон ДеЛило, књижевно конструисан простор

Увод

У свом прегледу *кула и ӣрадова*, Дејвид Спер (David Spurr) подсећа на промене у урбаном крајолику с краја 18. века, а једна од њих, како напомиње, јесте отварање градова или изравно рушење зидова и капија које су делиле *варош* (*city*) од окружења (Spurr 2012: 26). Иначе су те групације кула, бедема и мостова вековима служиле, наставља Спер, у разне одбрамбене сврхе, као и за опорезивање сељака наплатом трошарина при уласку у град, на путу до пијаца. А онда су, у француској (буржоаској) револуцији 1789, бедеми око Париза пали или били онеспособљени, заједно са симболом омрзнутог режима, тврђавом-тамницом Бастиљом. На мапи Европе, на којој протагониста романа *Порӣреӣ умеӣника у младосӣи* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) (1916) Џемса Џојса (James Joyce), Стивен Дедалус, види вавилонску земљу „у којој се говори непознатим језицима", а која је „испресецана долинама, опасана шумама и тврђавама, пуна ушанчених и уређених народа" (Џојс 2015: 165) потом се јављају *ӣрадови без каӣија* (*city without gates*). То, међутим, не значи да су, заједно са капијама, нестале све границе, срушене све баријере или, пак, да је наступила демонтажа хијерархија у потоњим вековима па и данас. Напротив.

Уједно, тешко је рећи да је сама формација куле / тврђаве нестала у својим обухватним семантичким импликацијама. А засигурно није у књижевности где се њена архитектоника јавила, продубила и опстала као снажан, евокативан симбол. Довољно је поменути само један њен аспект, вишевековни троп, вертикалу која се издизала из подножја, успињала ка небу, а на врху красила тврђавом / кулом, па да се све оно што морфолошки макар и издалека подсећа на кулу, каштел, цитаделу, замак, дворац, утврду, прошири толико да обухвати и стену која се надвисује над језерима и морима, на-

лик на ону обраслу дивљом папрати на брду Хоут изнад Даблина са којег се пружа поглед на залив, заспало небо (Joyce 1964: 214).[1] Тако је, између осталог, градитељство, материјално и вербално, дало београдску тврђаву, наднету над ушћем двеју река, или *замак на стени* (*Felsenburg*) као врсту средњовековног утврђења, уклопљеног у природни амбијент, као и многа друга здања на брдима, чији су узвишени положај и аристократско-ројалистички предзнак сигнализирали хијерархизам, статику, укратко, друштвени конзервативизам. Али су, у својој укупности, вертикале, у давна времена, играле и значајну улогу у животу заједнице. Висока кула-звоник била је, примера ради, онај неопходни *знак* на путу који ће путника извести из шуме, са поља, и усмерити га ка коначишту, склоништу, дому. А да не помињемо цркве и катедрале које су давале ноту лепоте и узвишености раној урбаној култури.

Стога не чуди што, у усменој народној традицији, утврђења и куле представљају честе симболе. Хронике, бајке и народне песме и приче допуњују податке, добијене из материјалних остатака. Из њих или заједно са њима развила се традиција књижевно-конструисаних кула и тврђава, да поменемо само кулу Мартело у Џојсовом *Уликсу* (*Ulysses*) (1922), или злокобну тврђаву наднету над сарајевском вароши у 17. веку у истоименом делу Меше Селимовића, или згуснуту, стврднуту мрежу индоктринације у тврђави људске душе у *Портрету уметника у младости*. А затим, након што су савремена читања већ увелико проширила семантичко поље *савремених кула* / *торњева* са импликацијама хубриса, егоцентризма, нарцисоидности, доминације, фаличне / мачо супремације и сл. у делу Дона ДеЛила *Падач* (*The Falling Man*) (2007), фикционалном транспоновању терористичког напада на куле близнакиње Светског трговачког центра на Менхетну у Њујорку, одвија се паралелно разбијање *тврдине* у структуралној, градитељској и књижевној текстури, све док се стварност и фикција не сједине у трагичној ноти Шелијевог „Озимандијаса", у коме се дела моћника, славни кипови, претварају

[1] Поглед са узвишице чест је троп у многим уметностима, од, на пример, времена насељавања Америке када су, са високих стена, капетани надгледали своје галије, укотвљене у лукама (Spurr). А у Европи, са белих доверских стена енглески песници су чезнутљиво гледали у обале Француске, док се у ирским филмовима појављују чувене стене Мохера, назване по некадашњој кули из 18. века. Разрушена је 1808. како би се од њеног камена начинила осматрачница за случај француске инвазије током Наполеонових ратова.

у рушевине „све смрскане [...] (а) око њих на све стране пуст песак лежи раван".[2]

Овај рад настоји да, бар у кратким цртама, истакне везе између поменутих текстура, архитектонских и књижевних, будући да им је заједничка *конструисана природа*, управо она која је прошла кроз бројне историјске, културалне, социјалне и друге крупне промене, при чему је смена монолитних и тврђаво-творних значења новим, отвореним конструкцијама, модернистичким и иним каснијим, отворила капије новим здањима.[3] Архитектонски, односно књижевни објекти, више нису, како их тумачи Дерида (Derrida), ствари које бисмо узимали по себи, већ су натписи које читамо као „масивно слојевит текст сачињен од других писаних знакова" (*le texte volumineux d'écritures multiples*) чије остварење, како истиче Спер, означава крај архитектуре каква је до сада била позната и њену асимилацију у шири универзум текстуалности (Spurr 2012: 28), између осталог, и књижевне.

1. *Ut architectura poesis*[4]

Лепота и мука градитељства, како наводи Френкова (Frank) (1983: 249), одавно се испољила и у два, наизглед удаљена поља, архитектури и књижевности.

У свом утицајном делу *Насрам Архитектуре* (*Against Architecture*) (1989) Дени Олије (Denis Hollier) записује како „нема начина да се опише неки систем а да се при том не прибегне вокабулару архитектуре. Када структура дефинише општи облик читљивости, ништа не бива читљиво сем ако није подређено архитектонској матрици. Архитектура под тим условима представља архиструктуру, систем система" (према Cannon 2014: 1).

Историја чува примере који потврђују да се та веза препознавала још у древна времена када су се истицале аналогије у процесу

---

[2] Prevod prof. dr Ranke Kuić u *Pesništvu engleskog romantizma.* Miodrag Pavlović (prir.). Beograd, 1982.

[3] Како наводи Онијанс, понекад менталне анксиозности утичу на укус за одређени тип грађевине, а понекад метафоре у књижевности (видети слике 3 и 4) утичу на стилски развој. Понекад визуелно искуство зграда наговештава нове моде у размишљању – али су увек повезане (Onians 2013: 205).

[4] Измењена чувена латинска (Хорацијева) фраза „ut pictura poesis", у значењу „како у сликарству тако у поезији" (*as is painting so is poetry*), често се користи код аутора који се баве односом материјалне и вербалне архитектонике.

конструкције / стварања. Стари Грци су развијали идеју о знању и језику као феноменима који поседују структурална својства (Onians 2013: 202). Пиндар је у 5. веку стално говорио о постављању темеља мудрим речима, о изградњи песме и о добром занатлији или градитељу (Исто: 200). Оратор Цицерон је говорио о *structura verborum* и користио је термин *struere* (гомилати или градити) за конструкцију реченице (Исто: 202). Он је повлачио паралеле између градитељства и конструкције склопова дикције, стила и стилских микроструктура. У делу *О говорништву* (*De oratore*) Цицерон је истакао да „ствари које поседују највећу корисност такође имају највише достојанства а често и највише лепоте" (према Frank 1983: 249–259):

> У храмовима и колонадама, стубови су ту да подрже структуру али су онолико достојанственог изгледа колико су корисни. Онај тамо забат Капитола као и других храмова јесте производ не лепоте већ стварне неопходности; јер је из прорачунавања начина на који треба натерати кишницу да се слива са обе стране крова произашао уважени пројекат забата као нуспроизвод потреба структуре – а последица тога је да чак и ако се подиже цитадела на небесима, где никаква киша не би могла пасти, извесно би се сматрало да јој мањка достојанство ако је без забата.
>
> Исти је случај када се ради о поделама у говору – практично неизбежни практични захтеви производе, као резултат, стилске чари. Недостатак или мањкавост даха родила је периодичну структуру и паузе између речи; и када се једном то открило, толико је постало привлачно, да чак и када би неко био обдарен дахом који никад не посустаје, ми ипак не бисмо желели да нам тај неко испоручује непрекидан ток речи. (Исто: 249–250)[5]

И други су, временом, проналазили сличности, блендирали поступке, развијали метафоре. Историчар и ретор, Дионисије из Халикарнаса, у трактату *О књижевној композицији* (*On Literary Composition*) позивао је на архитектонску аналогију када је желео да „илуструје" своју концепцију „науке композиције" (Исто). Посебно су му метафоре помагале да разложи врсте композиције; тако, на пример, „строга композиција" (*Austere Composition*) представља паралелу између речи и стубова, тако постављених „на јаке позиције", да се свака реч, попут стуба, види са сваке стране, а да су речи удаљене једна од друге „уочљивим размацима" (*perceptible intervals*).

---

[5] Сви преводи у тексту су аутора рада, сем ако није другачије наведено.

А понекад, излагао је Дионисије, речи могу да грубо одјекну у уху попут слагања необрађених камених блокова које одликује природна грубост и неправилност (*natural roughness and irregularity*), итд. За Френкову, елементи овакве стилске концепције могу се наћи код Пејтера (Pater), Хопкинса, Пруста (Proust).

У том правцу је писао и Квинтилијан (Quintilian):

> Јер речи нису саздане према метричким стопама; него се, зато, пребацују с места на место да би сачиниле најпогодније комбинације, као у случају необрађеног камена чија је неправилност начин на који се сугерише које би се друго камење најбоље уклопило и шта би им обезбедило најсигурније стајалиште. На другој страни, најсрећнији ефекти језика настају када се пронађе могућност за примену природног поретка, веште повезаности и одговарајућег ритма. (Исто: 251)

Укратко, класична реторска традиција дала је основу каснијем развоју аналогије, нарочито током ренесансе, 19. века и касније (у делима Дејвида Хјума [David Hume], Вилијема Хезлита [William Hazlitt], Артура Шопенхауера [Arthur Schopenhauer], Џона Раскина [John Ruskin] и др.) (Исто: 252). Она је послужила као згодан приказ већих структура, од песме до романа, са *кућом* као сложеном конструкцијом соба / строфа / поглавља или делова поетских збирки са „малим ћелијама, капелама и гробним удубинама, обично укљученим у та здања", како наводи Вилијем Вордсворт (William Wordsworth) у свом *Прелудијуму* (*Preludium*) (Исто: 252), али и мањих структура, попут реченица или стихова.

И на другој страни је било истицања аналогије. Још од времена Витрувија многи градитељски појмови постојали су и у другим вештинама. Узмимо само један пример, готику: Ервин Пановски (Erwin Panofsky) у делу *Готска архитектура и схоластика* (*Gothic Architecture and Scholasticism*) (1951) повлачи паралеле између хришћанске архитектуре и теолошких трактата. Тако, на пример, помиње дело Александра Халешког (Alexander of Hales), *Summa Theologiae*, које је, по речима Роџера Бејкона (Roger Bacon), „тежило скоро онолико колико је један коњ могао да понесе", а започето је 1231, исте године када је Пјер де Монтреј (Pierre de Montreuil) започео нови брод базилике Сен Дени у Паризу (Panofsky 1957: 8).

У књижевности, са Лоренсом Стерном, ако не и раније, започиње процес критичког преиспитивања књижевних форми; а у 19. веку велики градови запада мењају свој лик због помака у архитек-

тонским вредностима, и, како каже Френкова, аналогија са књижевношћу помаже разумевању тих процеса:

> Као што песник тражи да свака фраза и реч коју употреби буде поетична и аналогна стилу и карактеру његове песме, тако и архитекта треба да настоји да сваки члан и сваки део његовог здања буде у складу са његовом наменом. (Frank 1983: 253)

Примери су бројни: архитекте препоручују *вајарство* у духу белог стиха (*blankverse*) или избегавање (баналности) конверзационе прозе или (натегнуту) риму француске трагедије (Исто: 253). Или, пак, предлажу комбиновање дорских и јонских стубова по угледу на писца који комбинује нарацију са дијалогом, или песника који спаја лирику и епски стих. И, коначно, најављујући будућа времена семиотике, деконструкције и других *читања* савремених студија културе, архитекте би требало да својим зградама приступају као књигама које треба читати: „јавни споменик је књига отворена за употребу мноштву; ако своје значење не саопшти потпуно, јасно и разумно, онда је његова главна употреба изгубљена" (Исто: 254).

Колико, пак, лаици, могу да прочитају све езотеричнији језик модерне архитектуре, остаје непознаница: вештина читања старих споменика помешала се са комерцијализацијом, технолошким иновацијама и глобалном конкуренцијом у свим видовима градње, посебно у сфери високих кула (које, чини се, неће мимоићи ни нашу земљу). Па ипак, за писце је појам *читања здања*, на другој страни, аналоган *архитектонском здању књиге*, са уверењем да читаоци могу да прочитају *писане архитектонске композиције*, и то са разних аспеката, од *settinga* у креативној прози, преко публицистичко-документаристичке прозе до поезије.

Тај неухватљиви а тако полисемичан *setting* у књижевном делу, од своје почетне дефиниције као *места радње* до сложенијих одређења попут *амбијентације*, *простора*, *хронотопа*, нужно нас поставља пред *изграђену архитектонику* као пред палету могућности: дело је аналогно архитектоници света природе, или људског (или животињског) тела, или душе, или срца, или ума, или памћења... или процеса градње самог естетско-књижевног здања. Ако се томе дода и веза са другим уметностима, на пример, музиком, као везивним ткивом, или сликарством са његовим организационим принципима преведеним у речи, онда смо сасвим извесно у зони мајсторства где се пажљивој аритектоници речи и артикулацији креативне прозе придружују сазвучја, колорити, слике.

И док истичемо одлуке које доноси архитекта у погледу *њеīовоī īисма*, односно његов избор стила, симболику коју приписује свом делу, као и жељу да покрене асоцијације, да утиче на људе који ће евентуално живети у његовим пројектованим просторима, и, надасве, да буде *īрочиīан*, па чак и у погледу његових политичких, моралних, религијских преференци, у свему томе, истовремено, препознајемо и одлике писца.

Једно такво место њиховог сусретања, рекли смо, представља *кула* са својим мноштвом историјско-градитељских и језичких варијетета. Сагледана у духу развоја филозофије, естетике, па преко књижевних и културалних студија, *кула* би могла, примера ради, да се прочита као слика ума. Метафорично развијена, она може послужити писцу да означи приватну перцепцију (поглед изнутра), или, подсвест (приземље), или его и суперего (спратове и таване); могла би се поделити на спољно или објективно виђење (путника који пролази кроз њене капије) или субјективно или лично.[6] Тајне степенице могле би одвести *невиносӣ без зашӣише* у станиште пробуђене полности (вампира). Или би се само кретање кроз кулу, по вертикали (као успон или буђење свести, на пример) или по хоризонтали (замрзнуте свести или *stasis horror* некаквог карактерног детерминизма), могло језички одвијати кроз унутрашње монологе, *крике и шаūуīања*, или дијалоге, зависно од проласка кроз функционално различите делове *куле*, потврђујући *īросīор* као темељ књижевног дискурса.

Отуд се *кула* није зидала и не зида у књижевном делу ништа мање пажљиво него у архитектонској стварности. Семе, поникло из историјских записа, сећања, доживљаја, развија се и структуира у оном што се претпоставља да је *орīански развијена*, конструисана креативна проза (*fiction*). Њена *орīанска īрирода* зависи од поступка којим се продубљује свет чињеница – рецимо, збиљских кула – да би се конструисале куле од речи, оне које морају, да парафразирам, бити *више* од чињенице, како не би биле мање од истине.[7]

Такве су, у мноштву других, тврђава Меше Селимовића, куле Џејмса Џојса, а и оне две срушене СТЦ-а, у делу ДеЛила, као при-

---

[6] Како је запазио Онијанс: „Неке одлике ка којима може тежити људско биће се заиста боље представљају зградом. Трајност, стабилност, непроменљив облик, величина, јасноћа организације и тако даље се лакше могу пронаћи у кући неког човека него у њему самом" (Onians 2013: 194).

[7] Из дела анонимног „Ф", вероватно студента Волтера Пејтера, који се меморарским записом тако опростио од свог ментора (према Frank 1983: 17).

мери тезе (Frank 1983: 220) да архитектонска места – и физичка и књижевна – одјекују и резонирају у животу ума, као што се њихове паралеле, у створеној конструкцији и начину обраде, разликују само по материјалној форми и постојању у времену у контексту различитих традиција и то, у овом раду, на примерима:

– поступка разумевања света као чврсто структуиране и уређене целине који се огледа у *тврђавости* у људском усуду, са књижевном конструкцијом уређеном и збијеном у тај исти усуд,
– поступка разлиставања импликованих значења куле као палимпсеста у Џојсовом делу, којим се вертикала провлачи од дубина колективно несвесног до личне или усвојене симболике којим се тврђава напушта само да би се икарски надлетела или отворила према бојама, формама, сликама, речју, према уметности, између осталог, и градитељској, и,
– поступка разарања кула, тих вајних споменика *хубрису* модерног доба, до фрагмената и честица, *ака* праха и пепела, опиљака и остатака чврстих књижевних грађевина, који се лепе за странице ДеЛиловог дела, ништа мањег споменика једној преминулој естетици.
Идемо редом.

2. Тврђаве и људи-тврђаве

Када протагониста Буцатијеве (Dino Buzzati) *Тартарске пустиње* (*The Tartar Steppe*) (1940), официр Ђовани Дрого, прође кроз *капију* (планински теснац) и ступи у свет Тврђаве Бастијани, са лакоћом својственом романтичним занесењацима, вођеним сновима о херојству и слави, он и не слути да заправо ступа у кафикијански замак / замку, ону у којој ће скоро доживотно остати заробљен. Као и многе друге, и његова тврђава је на врху брда (примерено висини његових стермљења); као и многе друге, и она је одељена од долине (из које вреба митски варварски, „тартарски" непријатељ); као и многе друге, она најављује, својим лавиринтом, мрежом кула, бедема и утврда, дистопијске пројекције Ланговог *Метрополиса*, „геометријске сенке амбиса између бастиона [...] крхке мостове разапете између кровова, чудне замандаљене капије у равни зидина, древне затворене машикуле, дуге ивице изувијане годинама" (Буцати 2019: 71).

И, као и многе друге, и Буцатијева тврђава симболизује сам живот, скривајући испод живописне разгледнице војничког живота, са његовим бастионом послушности, аутоматизма и униформисаности, још страшнији призор свеопштег људског усуда, заснованог на рутини, самообмани, конформизму, инерцији (којима Буцати посвећује скоро читаво једно поглавље):

> Навика је за њега постала стража... Навике су постале колеге... Навика, излети на које је повремено ишао... Навика, необуздано јахање по платоу иза Тврђаве... Навике су за Дрога биле соба... Навика, крцкање врата када пада киша... Све ове ствари беху постале његове и свако би њихово изостајање произвело бол. (Исто: 75, 76)

У таквој *тврђави рутинизиране свакодневице* простор укида време, јер „јуче и прекјуче, све је то било исто, више није могао да их разликује; догађај од пре три дана или двадесет изгледао је једнако далеко. Тако се одвијао, а да он тога није био свестан, овај бег времена" (Исто: 76). Простор Тврђаве наложио је субјективизацију времена, докидање његове линеарности / хронологије коју замењује *доīађај као доживљај*. А да доживљај доминира, то је неоспорно, када Дрого исписује мајци свој избор и описује „друштво [...] веома пријатно" и службу „лаку, нимало напорну" (Исто: 50). Уловљен је у клопку те *тврђавости*, *као избора линије мањеī отīора*, *у којој машта īостаје активни чинилац īаралише*, оне која се храни сањарењем уместо да се суочи са стварношћу пустиње, са *īолом кулом* (Исто). Њу он настањује маштаријама и сањаријама „које се вероватно никада неће обистинити, али су служиле томе да охрабре живот" (Исто: 89). Отуд, Дрого / човек лебди „међ јавом и међ сном", без да спозна, све до самог краја, убитачност тврђаве, испразност надања, заблуду којој га је подучила навика.

Тврђава као *живоī īротрађен у īодоовском чекању* за Дрога се завршава без јунаштва, победничких парада и осмеха младих жена, „у непознатом и страном крају, на обичном кревету једне гостионице", са осећањем како се „око њега стеже завршни обруч живота" (Исто: 229). Из тог обруча нема излаза: када један од војника, Лазари, „враголан", изађе из обруча па покуша да се врати – а при том остаје без знања лозинке, односно, знања *језика Тврђаве* – он гине под мецима стражара и, за разлику од библијског Лазара, не васкрсава из мртвих. Тако се *зло тврђавости* – у овом случају конформизам и пристајање – на крају јавља као „једно свемоћно зло биће", онај фатумски „последњи непријатељ" (Исто: 228).

Подједнака *претећа свемоћ* тврђаве, по сличној концепцији чврсте архитектонике текста, гради се, овога пута, у роману Меше Селимовића, у њеном подножју, кроз рефлексије њене функције тамнице, злокобне казнионице, преког суда, потајног, мучног (политичког) губилишта. Другим речима, иако не непосредно присутна у самом делу, тврђава се отелотворује *у својим одразима на заједницу којој прети*, и, као зли демон, изазива поданике да изграде у себи подједнако снажне тврђаве отпора.

Одрази на заједницу су бројни: пре свега, сенка коју баца тамница заправо је дубока провинција после „хоћинске војне". Њен хобсовски, вучји лик промиче мрачним, разлоканим сокацима, станишту *људи-тврђава* од којих ћемо овде поменути само неке.

Добар део романа, испричан гласом ратног ветерана, ученог и истинољубивог Ахмета Шаба, односи се на његов покушај пробоја *зидина ушанченоī, корумпираноī и злоī тврђавскоī естаблишмента.* Тачније, као и Буцатијев Дрого, који савлађује дискурс тврђаве (њене униформисане маскараде, бесмислене ритуале, *īвоздена* правила, кодове / језике уз коначно стицање официрске појаве као увода у развијање појавног идентитета), и Шабо мора да савлада *умеће живљења* у мрежи / чаршији доушника, послушника и беспоговорних поданика, али и јадника, просјака и губитника. Тај процес налаже стварање социјалног идентитета уз помоћ посредника између моћника и „шегрта". У овом случају то је Мула Ибрахим, носилац чаршијског дискурса у виду пословичних *мудрости*, односно, лукавства. Управо како каже Ахмету:

> Да ниси отишао у рат, живот би те полако кључао, котрљао, брусио, и непримјетно би ушао у његове токове, подешен, и не мислећи да би требало да буде друкчије. Ето, то је моје објашњење: рат ти је одузео године животног шегртовања. (Селимовић 1972: 147)

Неīодешен, Ахмет одлази на седељку (*сјело*) код локалног моћника, чаршијске врхушке, хаџи-Духотине. Следећи његово кретање кроз симболичне просторије куће / тврђаве, ми га пратимо како пролази кроз прву просторију (ордеалију) као искушеник, затим ступа у средњу собу (јавни полигон за проверу његове *īодешености*), где пада на проби, и то под злом руком злих поданика. Под дејством алкохола, а налик на Буцатијевог Лазарија, Шабо греши и уместо дискурсом тврђаве он проговара дискурсом шуме (левичарских идеја студента Рамиза). Као и у Буцатијевом делу, казна за језички прекршај је тешка: избачен, он трпи крајње

понижавајуће санкције: пребијен, у блату, мокраћи и измету, он је изопштен из заједнице, заустављен пред зидом, социјално уморен („јер је необјашњива казна још трајала, још сам био ваздух, без гласа и без лика"; Исто: 128) отпуштен са посла, болестан, отпадник. У том „стању зазиданости" (Исто: 135) провешће добар део живота, у узалудном очекивању да се, „неким чудом, поруше зидови око мене..." (Исто: 154).

Уз живог зазиданог Ахмета Шаба, роман, као што смо навели, развија и друге ликове људи-тврђава. Сеид Мехмет, учени библиотекар и зависник од опијума, представља тврђаву крајње затворености, без икаквог приступа, без споне и моста (Исто: 155) – он је, како наводи Селимовић, најјаднији јер је „зазидан у себе" (Исто: 156). Злокобни прогонитељ, полицајац Авдага опремљен је атрибутима примереним чувару тврђаве: мачем, барјаком оклопом, као прави џелат. Тврђаву је сазидао и Шехага, моћник-отац-губитник, „затворен и одвојен" у својој тузи. Да поменемо и тврђаву злочиначке породице Скакаваца; они не презају од убиства једног од својих када се огреши о унутрашње законе: „А младић је тешко погријешио, прекршивши њихов закон ћутања, који их штити као зид, који је њихова тврђава" (Исто: 307). Сличан је и Осман Вук: „увијек је на стражи, увијек у одбрани: затворена тврђава".

Ови и други примери упућују на конструкцију тврђаве као метафору за општељудски усуд. Након што у рату упознаје „блато [...] ране и смрт, неописив људски јад" (Исто: 8), Шабо у миру учи да живи са онима које је тај јад учинио тврдим, суровим. Када описује Авдагину собу, он закључује: „Био сам ту и раније, сва је личила на њега, тешка, ћутљива, одбојна, опасна, само ми је сад изгледала тврђа и хладнија" (Исто: 372). А исто се, као зла претња, јавља и у њему самом: „Проживио сам три тешка дана, ништа не говорећи Тијани. Као и сви остали, и ја сам се претворио у опсађену и затворену тврђаву, тмурну и нијему" (Исто: 381). Коначно, Шехага саветује Ахмета да ствара будућност, децу, породицу... „с послом који ће ме занимати, и с породицом која ће ме вољети, да бих имао тврђаву у коју ћу се склонити пред свијетом [...] Зато је треба чувати, ту своју срећу, опколити је шанчевима, и никоме не дозволити да је угрози" (Исто: 392).

Ипак: током свих својих страдања, Ахмет Шабо развија личну стратегију алтернативе и тврдини заједнице супротставља отвореност *īрада без капије*: прихватање, оданост, топлину своје сиротињске собице. У њој се дели и даје, и прима и дели; у њој живе и љубавници, али и жохари па и пријатељи-лопуже те је зато њен

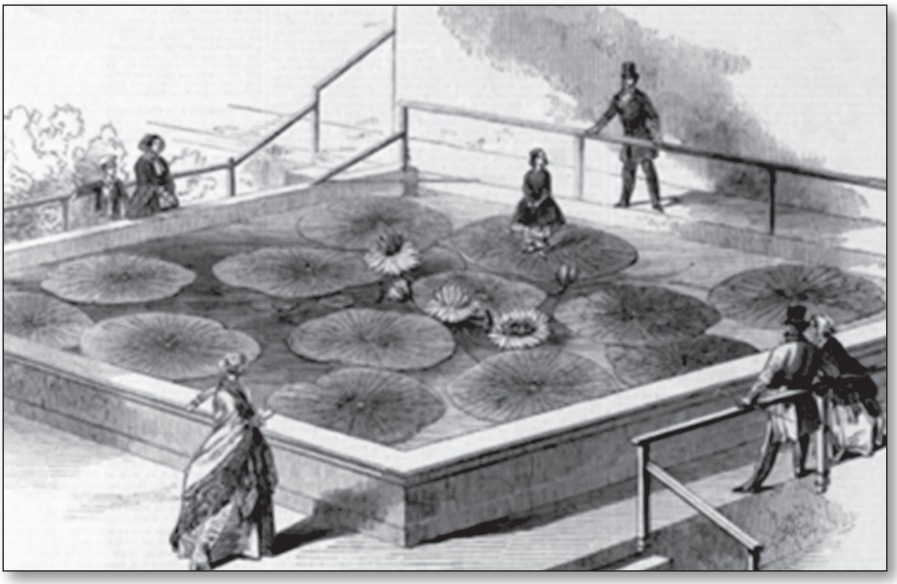
свет противтежа злослутној сенци коју баца не само тврђава са брда него и човек-тврђава, затворен, жив узидан у своју моћ и немоћ, страх и јад.

3. Људи осећаја, мисли и маште

У Селимовићевом роману јавља се тврђава као преовлађујућа кровна и композитна метафора, умножена, подешена према општем амбијенту али и индивидуалности, јер – како каже аутор, „Тврђава је сваки човјек, свака заједница, свака држава, свака идеологија!" Она прожима сваки вид романа, од места дешавања до имплициране симболике. Ти су видови чврсто повезани, у архитектоници нарације која држи у контрапункту затвореност тврђаве према отворености сиротињског станишта изнад пекаре све док се отвореност не издужи у даљину, у правцу Венеције, и на тај начин отвори, напокон, слободу избора, оног који потврђује људскост, а не заробљава је у кулама доминације.

Тако контролисана конструкција романа подсећа на метафоричку архитектуру, на постмодернистичка и експресионистичка дела средине 20. века, на здања у облику птичјег крила, или раширеног једра брода. Многе архитекте су постале познате по тој једној теми, једној кровној, композитној метафори која прожима цело дело. Да поменемо Ле Корбизијеа (Le Corbusier) и његов мотив „отворене руке", знак мира и помирења, „отворен да даје и да прима". Како наводи Ејиран (Ayiran), циљ јесте да се створи идентитет грађевине, јединствене ситуације која се никад раније није доживела а треба да прошири „осећаје, мисли и машту" људи (Ayiran 2012: 1). А право средство за остварење те намене је метафора, дефинисана у делу Лејкофа (Lakoff) и Џонсона (Johnson) као „имагинативна рационалност" (Исто: 1), односно, прикладна алатка за решавање пројектних проблема која у себи уједињује рационалност и машту (Исто: 1), слично као и код вербалних метафора.

Уосталом, порекло вербалних и визуелних метафора је слично. Сам концепт „визуелне метафоре" је први сковао у језику науке Олдрич (Aldrich) (1968), иако се користи у архитектури од древних времена. Креативне идеје пројектанта (Ayiran) су у облику менталних форми и слика, као што се код Селимовића и Буцатија форматирају границе, шанци, зидине. Отуд, како истиче Такер (Tucker), „архитектура, као и у уметности и књижевности, може користити

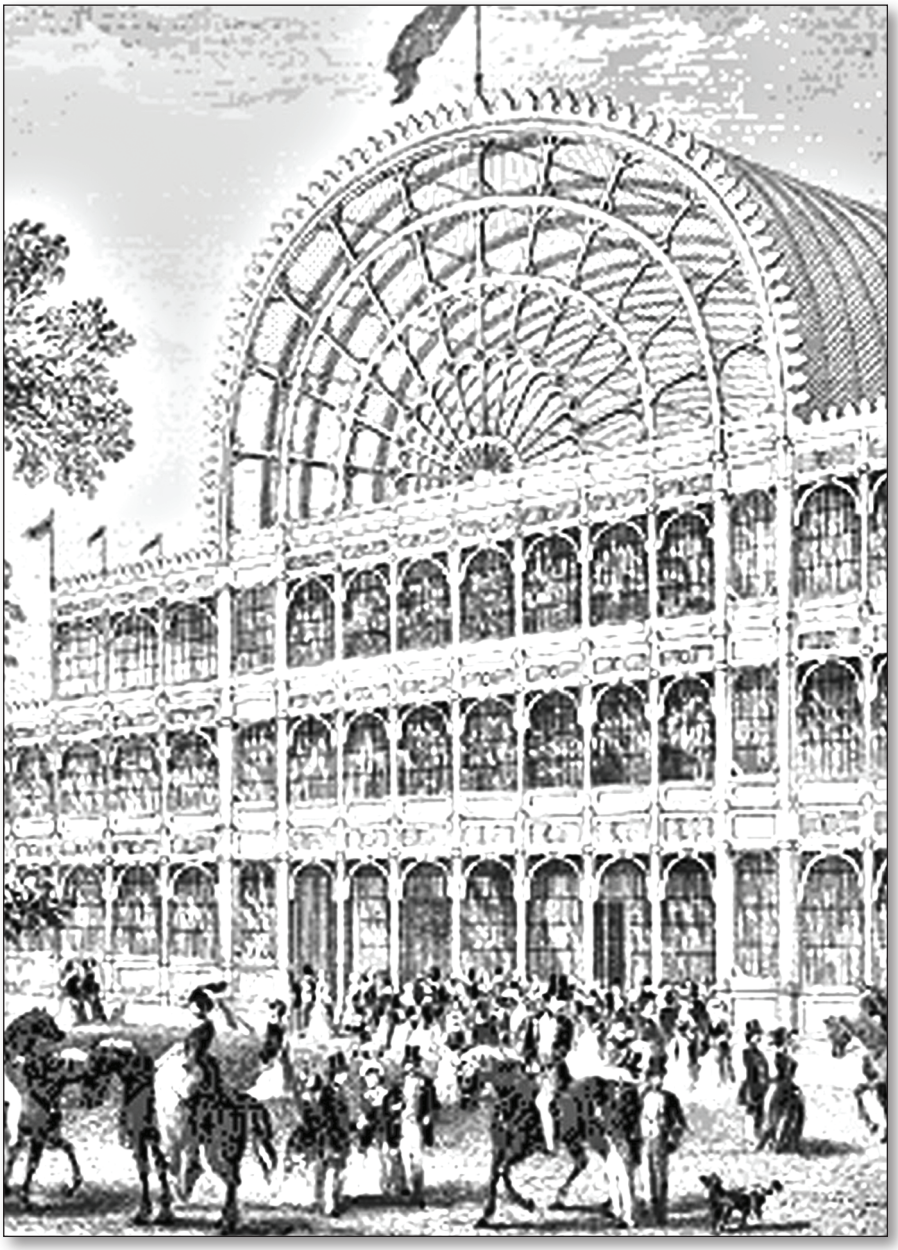


Слика 1. Локвањ са Пакстоновом кћери која стоји на једном листу показујући јачину конструкције Illustrated London News, 17th November 1849
Преузето са: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Victoria_Regia_LIN_1849-.jpg

метафоре да би изразила специфичну филозофију. У неким случајевима, једно целокупно уметничко или архитектонско дело може само постати метафора" (према Ayiran 2012: 4, 5).

Као очигледан пример *целоī дела као једне мет̄афоре* може да послужи лондонска Кристална палата из 1851, саграђена у прилици Светске изложбе. Њен пројектант, Џозеф Пакстон (Joseph Paxton), креирао је визуелни идентитет грађевине из матрице великих листова локвања врсте *Victoria Amazonica*.[8] Она је послужила као основни мотив или, боље, лајтмотив, структурална шема из које је изведена челична конструкција у форми ребара / жила на листу док се стакло користило за њихову испуну, тј. зидове, у свим деловима Палате (слике 1 и 2).

[8] Тих година европски ботаничари су открили џиновски локвањ *Victoria amazonica*; један се чувао у лондонској башти Кју Гарденс. Пакстон, и сам посвећени баштован, успео је да однегује први примерак у Енглеској, 1849. Тада је и настала слика његове кћери Елис (слика 1) како стоји на једном листу. Локвањ је директно утицао на Пакстонов пројекат Кристалне палате, а и он сам је изјавио како му је главна инспирација био огроман, ребраст, плутајући лист.



Слика 2. По многима, Кристална палата означила је почетак модерне архитектуре.
Преузето са: https://www.dezeen.com/2019/11/28/norman-foster-crystal-palace-modern-architecture/

У овим примерима доминира идеја *орīанскоī*, изведена из света природе. Архитекте које су градиле по форми локвања, или по решетки човековог фемура (Ајфелова кула), или других елемената природе, заправо су развијале *орīанску архиīекīуру* здања као организма. Слична се аналогија може успоставити са књижевним делом, у коме се из „магле зебње" делови склапају у „разложну причу", управо како Шабо говори о свом приповедању:

> Први пут сам све ово испричао једној дјевојци, и први пут овако, у некој вези, од почетка до краја. Тако сам и сам себи сложио *разложну īричу*, која се дотле губила у *комешању одвоīених дијелова*, *у маīли зебње*, у неком збивању ван времена, можда и изван неког одређеног смисла, као тежак сан који не могу ни да прихватим ни да одбацим. (Селимовић 1972: 17) (Подвукла Д. М.)

Супротни поступак, *комешање одвоīених делова*, *у маīли зебње* донела су модерна и (пост)модернистичка времена.

4. Људи слободе

У *маīли зебње и комешању* одвија се и сазревање Џојсовог јунака, Стивена Дедалуса, у *Порīреīу умеīника из младосīи*.

У делу се само једном помиње *īврђава* и то када протагониста-наратор у првом лицу, Стивен Дедалус, помиње *īврђаву своје душе*. Сасвим довољно, јер у архитектури наративне структуре доминира улога коју је тврђава традиционално играла, она борбена. Кроз низове асоцијација, токове свести, одвија се душевна борба бунтовника, оног који измиче мрежама понуђених друштвених улога, односно, унапред форматираних духовних калупа (националисте, свештеника). Ти калупи, здања сачињена од чврстине (зидова и кула, едукације у крилу језуитског колеџа, национализма, патријархалности породице), тежине кретања од евокација пакла до покајања (духовних вежби, молитви), сагрешења по бастионима неслободе (школама, доктринама), заправо су диктуми који се временом расплињавају у „празне узалудне приче" (Џојс 2015: 160). Са њима Дедалус води борбу у својој души-тврђави, све док у њему не ојача идеја лепоте, ритма, речи, боја, облика, чулног света (Исто: 164).

Прелазак од затворености понуђених образаца до отворености уметности симболично се огледа у примеру савладавања песничке уметности. Стивен, на првим страницама романа, склапа кратке риме, а на његовом крају ствара *виланелу*, високо структурирану поезију са крутом шемом римовања, која је показатељ његовог коначног опредељења за уметност. Она је уједно излазак из тврђаве друштвених притисака на слободу морске обале и, над њом, птице у лету која евоцира древни Икаров мит. Као потврда коначног ослобођења, на задњих пар страница, следи одломак из десет година старијег записа у коме је уметник *ковач савести своја народа*, далеко од тврђаве.

5. Architecton, master builder

Модели на који се свепрожимајуће, композитне метафоре јављају у Селимовићевом и раном Џојсовом делу развијају се у нови облик свеприсутности, у специфичном рукопису Џемса Џојса у роману *Уликс*, а касније даље развијеном у књизи *Финеганово бдење* (*Finnegans Wake*) (1939). Поред многих критичких појмова који су учествовали у тумачењу ових дела, он би се могао означити појмом *хомоспацијалног размишљања* (*homospatial thinking*), како га је одредио Ротенберг (Rothenberg) (2008). Под њим се подразумева истовремено постојање два или више одвојена сегмента чија комбинација даје уметничком делу нов идентитет. Ову модернистичку хибридну концепцију, метафоричку мисао, Ротенберг везује за кретивни процес у визуелним уметностима као што су сликарство, вајарство и архитектура (према Onians 2013: 17). Многе архитекте су развијале нове слике примењујући хомоспацијално размишљање: (Рајт [Wright], Тот [Taut], Ле Корбизије, Татлин, Фулер [Fuller], Кенсевр [Cansever], Кореја [Correa], Калатрава [Calatrava], Хал [Holl], Лајбскинд [Libeskind] и други). У њиховим делима се блендирају слике, једна над другом, тако да је коначни исход кретање. Коломина (Colomina) истиче да се „модерне очи крећу. Визија Ле Корбизијеове архитектуре је увек везана за тренутак: пратиш путни правац, 'променаду у архитектури'. Тачка гледишта у модерној архитектури није никад фиксирана [...] већ је увек у покрету, као на филму или у граду" (Colomina 1994: 5).

Читати Џојса управо значи кренути у духовну / књижевну променаду. Читањем, менталне слике смењују једна другу, преклапају се, *fade in* и *fade out* као код палимпсеста. И као што су архитекте творци вишеслојних, композитних значења, и то не обавезно нових, већ преображених форми ранијих и постојећих, тако су и поменута Џојсова дела преображења огромне плејаде културних наслеђа, од давнина до савремености. И као што архитекте путем хомоспацијалног размишљања обнављају наслеђе, али га и везују за постојећи културни идентитет (Ayiran), тако се и код Џојса преплићу читави митолошки системи, историјска наслеђа, фолклорне традиције, језички утицаји, речју, *комешања*. Међу њима, у *Уликсу*, доминирају грчки митови, мит о Лутајућем Јеврејину, ирска *Књиīа освајања* (*The Book of Invasions*) (*Lebor Gabála Érenn*) и други. Али ниједан од њих, ма како се јављао као средишњи, није целовит, заокружен, затворен. Коначни утисак није у Џојсовим метаморфозама општа усклађеност и уклопљеност, већ поменуто кретање ока / ума. Сваки слој грађе је дат препричан, прерађен, не ретко измештен и ишчашен. Џојс је грешио, разбијао, измештао, до мере до које је те *īрешке*[9] називао *капијама отīкрића* (*portals of discovery*). Проласком кроз те капије, симболично, отварао се подтекст, па још један, па још један, усложњавајући и продубљујући текстуру, њену вишесмисленост и вишегласје. Примера ради, Стивен Дедалус је у *Уликсу* Телемах у потрази за оцем, а иронијски, он истовремено настоји да се ослободи свих очева. Критичко објашњење за овај поступак је Џојсово коришћење митова само као *фабуле*, односно, структуралне архитектонске шеме; све остало је у ишчашењима, раскорацима, поигравањима која, као што смо поменули, представљају праву *īроменаду* кроз књижевност, културу, историју, митологију, политику.[10]

---

[9] Ниједан мит није изведен до краја, већ само делимично, са импликацијама за даља трагања, лутања, стварајући на тај начин од сваког читаоца Лутајућег Јеврејина, Леополда Блума, чији се митски прототип јавља само као архитектонска подструктура (Tymoczko 1997: 29) на реалистичко-натуралистичкој површини наратива.

[10] Волфганг Изер (Wolfgang Iser) је, међутим, упозорио на немогућност свеукупног разумевања дела због његове сложености: „Читалац је практично слободан да бира сопствени правац али неће бити у стању да пробије свој пут кроз сваку могућу перспективу јер је одређен број њих далеко изван капацитета природно селективне перцепције било ког појединачног човека. Ако роман повремено ствара утисак нестварности, то није зато што представља нестварност, већ је то зато што нас преплављује видовима стварности који преопте-



Слика 3. Xanadú
Архитекта: Рикардо Бофил (Ricardo Bofill)
Пример моноспацијалне архитектуре, Џојсовог палимпсеста? Ксанаду Колрицовог Кубла Кана? Или Ксанаду Велсовог грађанина Кејна?
Преузето са https://www.archdaily.com/332168/ad-classics-xanadu-ricardo-bofill

„У целокупном Џојсовом раду, архитектонски план је доминантан. Он није сео да ради а да претходно није имао јасан план у глави", писао је његов брат Станислос (Tymoczko 1997: 52). Отуд би се и митолошка матрица могла архитектонски схватити као *ребро*, *кост*, *структура*, а њене испуне текстуром разноликих слика, боја, ритмова.

Усложњено читање или шетња кроз слојеве надграђене над план основних митова може се илустровати и на примеру кула, и то пре него тврђава, будући да су *округле куле* једна од средишњих икона Ирске, значајка ирског историјског крајолика са евокацијама викиншких освајања, ранохришћанских манастира и потоњих историјских недаћа. У *Уликсу*, на самом почетку, налазимо Стиве-

---

рећују наше ограничене моћи упијања. Ми смо принуђени да направимо сопствену селекцију из понуђених перспектива и, сходно томе, у складу са нашом личном предиспозицијом, како бисмо формулисали идеје које имају свој корен у *неким* од знакова и ситуација са којима се суочавамо" (према Tymoczko 1997: 5, 6).



Слика 4. Замак Кафка
Архитекта: Рикардо Бофил
Негде је, у овом лавиринту, можда заиста скривен Кафкин замак?
Преузето са https://www.archdaily.com/121483/ad-classics-kafka-castle-ricardo-bofill

на Дедалуса који настањује, са својим пријатељима, кулу Мартело, са подтекстом Хамлетовог Елсинора (и проблематичне Данске), са подтекстом историјског сукоба са Енглезима (градитељима куле), и другим асоцијативно везаним културалним и осталим слојевима. Или, Моли је са Гиблартара, и њене евокације љубавних пустоловина се крећу од Гиблартара до брда Хоут у Ирској, али су истовремено везане за слику Маварске куле и светионика са којег су, према предању у *Књизи освајања*, Гејли (Гали, Гојдели) први пут угледали Ирску. Уједно, у архитектонској структури *Финеїановоī бдења* доми-

нантна метафора је Вавилонска кула, на којој своју књижевну гради Џојс, *master builder*, *architecton*:

> Џојс је постао маестро-градитељ, посвећен сједињењу језика и култура, митова и књижевних система, као и сједињењу разноликог људског искуства, и то према нацрту који је он сам створио. (Tymoczko 1997: 53)

Слојевита, композитна архитектоника градитељског и књижевног (слике 3 и 4), видимо, заменила је, као што смо навели у Уводу, ушанчене, монолитне вредности и значења, утврђене догме, отвореношћу конструкције материјалног и вербалног текста.

6. Разуларено плаветнило

Широки прагматични распон тврђава / кула, од *знакова поред пута* до тамница и злокобница, није се умањио ни дан данас, са помаком ка азијским градитељима, што може да сведочи и о општем помаку моћи ка истоку. То се нарочито има у виду када се анализира рушилачки напад 11. 9. на два симбола западне, америчке моћи, са аналогним разбијањем класичних књижевних поступака.

А много је времена прошло од времена када је Стивен Дедалус угледао како се *из ваздуха сливао сјај*, односно, када је његова учена душа призвала овај стих из песме *Литанија у време куге* (*A Litany in Time of Plague*) елизабетанског песника Томаса Неша (Thomas Nashe). По сличном поступку, око данашњице, око у покрету, могло би призвати холивудске филмове катастрофе да би, у чину рушења кула СТЦ-а 11. септембра, препознало, у свеопштем разарању, ону једну једину преживелу институцију: чисту физичку силину, снагу.

Једним потезом та је снага испразнила небо изнад Менхетна и претворила га у *разуларено плаветнило* („all that howling space"), у одсуство свега што је то тада значило, било смислено и вредновано. Као што је испразнила кошуљу која пада са висина рањеног торња, кошуљу без човека који је, истом том силином, изгубио много тога што га је испуњавало: индивидуалност, културу, друштво – живот. Све остало што је дошло као последица те испражњености само спада под аналитику којом се може разложити тај један потез, те једне силе: њена издељеност на нападаче и жртве, на супротстављене идеологије, на силе глобалног капитализма, на обест и хубрис, на фундаментализам и тероризам, хиперкапитализам, итд. Али, као

што је изградња сажимала све расположиве ресурсе, имплицитне и не ретко непоменуте, тако је и рушење кондензовало деструкцију и самим тим одредило и њену књижевну транспозицију.

ДеЛилов роман *Падач* почиње и завршава се сценом обрушавања кула; унутар тог злокобног круга, затвореног, преостаје пепео, прах, опиљци, елиотовски фрагменти не само једног света него и његовог књижевног симулакрума. Уместо „разложне" линије Селимовићевог романа, или богате слојевитости Џојсових *master* грађевина, овде су кратки кадрови, оштри резови, виђете; фрагментиране нарације (Гај 2011: 3) као одраз неповезаности мисли (Исто), немоћи и безизлазности при суочавању са потпуном девастацијом:

> Дим и пепео ваљали су се улицама и скретали на завојима, силовито налетали иза углова, сеизмичке плиме дима, а кроз ваздух је летео и канцеларијски папир, листови оштрих ивица клизили су и поскакивали на ветру, као предмети с неког другог света у тами јутра. (DeLilo 2009: 9)

Између „предмета као са оног света" – празнине. Празнине међу људима, у разговору, у сећању. Као и међу реченицама: то је „омамљена обамрлост (која) зависи од високо процедуралних реченица: 'Носио је' – 'Држао је' – 'Видео је' – 'Почео је' ", како наводи Вајат (Wyatt) (према Гај 2011: 8).

И, као и у свим претходним инстанцама, и овде је једна кровна метафора, метафора пада која прожима разорене архитектонске и вербалне структуре. Јер, свет делује као да је здробљен, па је таква и нарација (*the world proves to be crumbled*, *so does the narration*).

7. Свет после (the world of after): куле и људи-мрави

Познато је: у време настанка кула (северна 1970. и јужна 1972) многи су се Њујорчани бунили против онога што су сматрали чудовишним здањима, или, *суперчудовишним*, јер је то било доба доминације префикса „супер" – све је било супер, од супермаркета до суперсоничног авиона – па су и куле служиле као израз америчких амбиција као „суперсиле". „Док су куле близнакиње стајале као неизбрисив израз глобалне доминације, уметник је могао да бира да ли да проникне у њихово значење у постиндустријском свету или да буде осуђен на изразе солипсизма или маргиналности" (Kont 2011: 562). Жижек, у делу *Добродошли у пустињу стварног* (*Welcome to the Desert of the Real*) (2002), пореди катастрофу са једном другом,

са потонућем *Титаника*. Као што се разметање, хвалисање непотопљивошћу испоставило као „идеологошка фантазија западне индустријализације", тако је и пад кула оголио фантазам технолошког капитализма. Сличну тезу у роману излаже Мартин, трговац уметнинама са историјом студентског радикализма у Западној Немачкој крајем шездесетих:

> Али управо зато су и саградили те куле, зар не? Нису ли те куле сграђене као фантазије богатства и моћи, да би једног дана постале фантазије уништења? Саградиш тако нешто само да би могао да једног дана видиш како се руши. Провокација је очигледна. Какав би други разлог могао да постоји да буду толико високе па још двоструке, удвостручене? Реч је о фантазији, па што да се онда не удвостручи? Кажеш, ево је, и сад је рушите. (DeLilo 2009: 103, 104)

Фантазија је, од времена Вавилонске куле, најчешће везана за фалични симболизам. Антрополози, социолози и други указују на симболичну природу фаличне архитектуре, нарочито небодера и обелиска који се читају као симболи мушке доминације, моћи и политичког ауторитета, односно, плодности и мушке сексуалности. Француски социолог Анри Лефевр (Henri Lefebvre) тврдио је да зграде фаличног архитектонског типа метафорички симболизују „снагу, мушку плодност, мужевно насиље". Фалична еективност „подаје посебан статус нормали, устоличујући фалократију као оријентацију у простору", док фалична бруталност „не остаје апстрактна будући да је бруталност политичке моћи" (Self 2015).

Та здања, *uber edifices*, ти прометејски хвалисави *смарачи облака* (*cloud-botherers*), ти титани Арт Декоа, како их све је назвао Селф, плод су изузетних знања и вештина, једнако као што су иконе политичке моћи. Ипак – да ли ћемо погрешити ако их доведемо у везу са најновијим књижевним продуктима, вишетомних исповедних романа, на неколико хиљада страница, који постају и сами титани и левијатани писане речи?

Једна од одлика архитектонских левијатана 20. века је пораст удаљености између највећих архитектонских визија и људи и жена који пролазе крај њих (Self 2015), смањених на статус и пропорције покорних радника-мрава. И сваки нови торањ као да понавља иста питања намене, поруке и везе са окружењем, посебно ако се има у виду да се, без техничких помагала, цео свет у подножју растаче у ништа, заједно са онима који промичу кроз тунеле који су некада били улице, али настављају њихово рушење, срећом, само у уметно-

сти. Селф наводи примере: у *Пакленој поморанџи* (*Clockwork Orange*) (1962), дистопијском роману Ентонија Барџиса (Anthony Burgess), очита је корелација висине зграда са висином друштвене аномије, успостављена у британској популарној култури. А у делу Џорџа Баларда (JG Ballard) *Висок успон* (*High Rise*) из 1975. бесни класна борба између друштвено стратификованих спратова (са сиромашнијима на нижим спратовима а архитектом на самом врху, у пентхаусу). И док се води борба међу нижим и вишим спратовима, а зграда је одсечена од остатка града, протагониста креће на пут навише, што је мање вежба у друштвеном успону, а више филогенетски силазак са врхова стабла еволуције на његов корен у примитивизму (Self 2015). Хакслијев (Aldous Huxley) роман *Врли нови свет* (*Brave New World*) (1932) почиње сликом сиве зграде од само 34 спрата, а Орвелово Министарство истине је у верзији зграде сената лондонског универзитета, највише зграде предратног Лондона: „ХГ Велс, Барџис и сам Балард – сви делују унутар јединственог поља истог темељног мита: мита о Вавилонској кули, из *Књиге стварања*, причи о људском хубрису" (Self 2015).

Вавилонско семе, у архитектури, и у књижевности, како смо укратко настојали да прикажемо у овом раду, дало је плодне изданке, исто као што куле и тврђаве, и дан-данас, производе читаву плејаду наратива, и других ризома-митова, попут Кинг Конга, Бетмена, Супермена, Ајронмена, ту децу-кула која гмижу, пузе, или лете у новим-старим митским улогама. У свом амбивалентном значењу они су и иронијске транспозиције, али и изнуђени одговори на растуће узлете технолошке и сваке друге моћи. Селф даје своје тумачење у секвенци филма *Паклени торањ* (*The Towering Inferno*): док одјекују експлозије, пламени језици лижу бокове куле од 135 спратова, а Даг Робертс, архитекта, пита шефа ватрогасаца Мајка О'Халорана „Реци ми, колико је лоше?" – он му одговара: „Зависи од тога колико је добра твоја машта."

Литература

Ayiran, Nezih. „The role of metaphors in the formation of architectural identity". *ITUJFA* 9/2 (2012): 1–21.

Bucati, Dino. *Tatarska pustinja*. Preveo Dejan Ilić. Beograd: Laguna, 2019.

Cannon, Benjamin Zenas. *Disappearing Walls: Architecture and Literature in Victorian Britain*. Ph. Dissertation. Berkeley University of California, 2014.

Conte, Joseph M. „Don DeLillo's Falling Man and the Age of Terror". *MFS Modern Fiction Studies* 57/3 (2011): 559–583.

DeLillo, Don. *Falling Man*. New York: Scribner, 2007.

DeLilo, Don. *Padač*. Preveo Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika, 2009.

Derrida, Jacques. „Point de folie – maintenant l'architecture". https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/tschumi.htm (okt. 2020).

Džojs, Džejms. *Portret umetnika u mladosti*. Preveo Petar Ćurčija. Beograd: Nova knjiga, Podgorica: Nova knjiga plus, 2015 [1916].

Frank, Ellen Eve. *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1983.

Gaj, Tomaš. „'This Was the World Now': Don DeLillo's Falling Man as the Literary Memorial to the 9/11 Tragedy". *The Book and Beyond* 2/1 (2011) https://www.theguardian.com/books/2015/mar/27/will-self-on-the-meaning-of-skyscrapers (okt. 2020).

Joyce, James. *Uliks*. Preveo Zlatko Gorjan. Rijeka: Otokar Keršovani, 1964 [1922].

Onians, John. „Architecture, Metaphor and the Mind": *Architectural History* 35 (1992 [2016]): 192–207.

Panofsky, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York: The American Library, 1957.

Self, Will. „Will Self on the meaning of skyscrapers – from the Tower of Babel to the Shard". *The Guardian*. 27. 3. 2015.

Selimović, Meša. *Tvrđava*. Sarajevo: Svjetlost, 1972.

Spurr, David. *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: The Uiversity of Michigan Press, 2012.

Tymoczko, Maria. *The Irish Ulysses*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1997.

Dragana Mašović

TOWERS AND FORTRESSES – LITERARY ARCHITECTURE AND THE ARCHITECTONICS OF LITERATURE

Summary

From the times of the earliest myths, such as the one about the Tower of Babel, architectural forms or built environments represent not only the home or dwelling place of man (in the existential, material and practical sense) within his bigger or smaller community but also symbolic forms, elements of artistically (literarily) transfigured experience of the world. As a setting, they are the spaces revealing changes in that experience, from the days of home and fortress as ideological strongholds (generalized, in the writings of Meša Selimović, into superstructures of the everlasting story about man and love, individualism and autocracy, resistance, breakdown and forces of kismet) through early modernist polysemy in metaphorization of the tower (in which, in Joyce's *Ulysses*, dwell or, rather, rule mythological, historical, political substructures) till the postmodern destruction of the towers as pretentious icons of hubris of modern man and society.

Драган Бошковић

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

БЕОГРАД: ГЕОКУЛТУРНО И НАРАТОУРБОЛОШКО СРЕДИШТЕ МОДЕРНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Ово је мој мали прилог разумевању Београда као геокултурног и наратоурболошког средишта модерне српске књижевности. Разматрајући проблеме урбанизације и геокултурног „смештања" српске литературе у Београд, истраживање отвара проблеме фикционог облика града, али и градског облика фикције. Од библијске и теолошке семантизације града, па до модернистичког фикционог облика града, Београд се сагледава као културолошки и наратоурболошки центар српске књижевности.

Кључне речи: Београд, град, српска књижевност, модернизација, наратоурбологија, геокултурни идентитет

Када књижевност пронађе себе у граду, тада тај град постаје геокултурни, али и урбанокултурни центар. Тек тада град добија свој наративни и културни идентитет. Тада постаје град. И још више, тада тај град постаје форма фикције. Зато ћемо се окренути наратоурболошком[1] и геокултурном „смештању" српске литературе

* boskovicbdragan@gmail.com

[1] Наратоурбологија, књижевнокултуролошка теоријска матрица у заметку, коју је осмислила једна група професора на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, усредсређена је на херменеутичко успостављање фикционих мапа градова. Уколико посредством фикционих / наративних текстова, град нужно задобија свој културни идентитет, онда фикциони урбани знакови / топоси далекосежно осмишљавају „стварне" градске знакове / топосе, симбо-

у Београд, и отворити питања фикционог облика града, али и градског облика фикције, и то од митопоетске, библијске и теолошке семантизације града, па све до његовог модернистичког фикционог структурирања. А наратоурбологија ће нам раскрити овај прелаз, или, тачније, обрт, од града у фикцији до фикционог града. А шта нам говори овај обрт? Да град није само место културног компромиса, колико отварања критичке перспективе, једно перманентно покретно геокултурно самосвешћивање, динамично позиционирање, расправа са светом, матичном културом, другим културама. Да је „цена" идентитета неке књижевности – град. Да припадати граду у себи скрива немогућност припадања. Да је град, као и роман, у егзистенцијалном, онтолошком и семиолошком смислу не–место, увек друго место, троп. Да за град није толико пресудан однос према оном другом града, провинцији, селу, него да је град убачен у фикционо-симболичку и културну мрежу других градова. У преливање једне у другу урбану средину / културу, и то у процесу модернизацијске културне идентификације; у константну реконструкцију урбокултурне другости; у урбокултуролошку хибридизацију.

На историјској геокултурној мапи српске књижевности Београд већ више од једног века има своју јасну позицију. Такође, у историји поетика и фикционих образаца српске књижевности Београд већ има исцртану сопствену наративно-симболичку мапу. А та мапа јесте, рецимо тако, градотворна, а тај град је поетички прозотворан, и то исто онолико колико је сваки текст књижевно / културно условљен. Како, дакле, књижевно-културолошка матрица креира простор на основу својих наративних и текстуалних образаца, и самим тим ствара, продубљује и проширују семиолошке, симболичке и просторне могућности града, о томе ћемо говорити. А наше фикционо мапирање није тек мапирање града него наративно-симболичко структурирање града. Херменеутички опис основних фикционих и симболичких координата града. Београда. И тумачићемо га: наратоурболошки. Тачније: наратобеоградолошки.

Па, како увек крећемо од ње, и сада кренимо од Библије...

лички конституишу и град и урбану друштвену заједницу. Смисао урбаних знакова је, дакле, наративно посредован онолико колико је и хумани идентитет посредован причом, о чему је, као о наративном идентитету, Рикер толико писао, али је смисао урбаних знакова исто толико и семиолошки кодиран, чему је Ролан Барт одавно дао посебан прилог.

* * *

Библијски посматрано – а сваки знак који се херменеутички отвори мора се мислити и у свом архајском исходишту – град је место утеловљења једног антрополошког комплекса: Каиновог. Он одређује онтолошку, егзистенцијалну и друштвену позицију човека као „непripадајућег", „измичућег" бићу. Почетак луталаштва, настао самоискључењем човека из еденске заједнице с Богом, свој целовити идентитет остварiће у имену Каина, као другом имену за убиство, смрт, рецимо, егзилијарно бивствовање на смрт. Јер Каину рече Бог: „Бићеш вечни скиталица на земљи" (1 Мој. 4, 11). Из ове „осуде" генерише се сваки облик измештања, од онтолошког до дискурзивног: измицање бића, значења, говора, текста, промашај политичко-историјске стварности, неусидреност модернизације и цивилизације. Из ове матрице се, касније, као његов апокрифни облик гради и ахасферски комплекс; из исте се, поменули смо, свако дискурзивно поље може сагледати као смрћу обележено. Па и поезија: није ли Каинов син Јувал библијски праотац песника?

То што се песништво рађа из прогона, смрти и бескућништва, и њима остаје „заражено", то питање ћемо оставити за неку другу прилику. С обзиром на нашу тему – град – усредсредимо се на следеће: једино што бескућници желе јесте да буду скућени, а скућеност, било као повратак у Еден, било као насељење у неку есхатолошку кућу, јесте обећање утопијских дискурса. Није ли онда закономерно да Каин, убица, луталица, гради градове; да је он саградио архиград Енох: „И позна Кајин жену своју, а она затрудње, и роди Еноха. И сазида град и прозва га по имену сина својега Енох" (1 Мој. 4: 17)? Као виртуелно место азила, као уточиште за егзиланте, као ноћиште за људе без земље, домаћинства, тла, Каин, „који је створио први град, измислио је и мере и тежине, претходећи књиговодству које је супротно слободи, дарежљивости, обиљу за које је Творац дао наду човеку" (Le Gof 1999: 225). На истој симболичкој матрици, као место неслободе, неидентитета, град ће свој онтолошки статус потврђивати кроз средњи век, осмишљен, како тврди Ле Гоф, посредством „теолошке антиурбане повијести човјечанства. Каин је тако био изумитељ градова, градитељ првог међу њима, а у његов су се примјер угледали сви зли људи, тирани, Божији непријатељи. Настанити се у граду, значи изабрати свијет" (Le Gof 1988: 391).

У свом расцепу у односу на „природно", град је, дакле, теолошки посматрано – пакао, ђавоља творевина, као што су сви аспекти функционисања људи у граду – економија, трговина, правни систем, „мере и тежине" – демонски обојени. А демонолошка фигурација града развијаће се и фигуром Вавилона – проклетог архетипа градске солидарности, и Содоме и Гоморе – архетипа блуди, порока. Старозаветно касније почеће да се дефинише и фигура светог града, Јерусалима, а ова позитивна конотација од Исаије до Откровења Јовановог преобразиће се, „кроз крајњу тензију", у есхатолошки антагонизам: Вавилон – Јерусалим (Le Gof 1999: 225). Напуштајући дискурс првобитне природе (Еден), Библија, па и средњовековно богословље, све више ће свет осмишљавати урбанистички, од овоземаљског Јерусалима, до, дакле, у последњој књизи Новог завета, небеског Јерусалима, „чија ће историјска судбина бити необична" (Le Gof 1999: 226). Није ли ова теолошка дистинкција два града, земаљског и Божијег (civitas Dei и civitas terena), заокружена у чувеном Августиновом делу (Avgustin 1982)? Није ли средњовековна црквена мисао баш на основу тог обрасца теополитички мислила васељену, земаљске градове и њихов развој? Није ли историјска и есхатолошка перспектива Светог писма, а следствено томе и судбине света, урбанистичка? Библија је завршила у граду, Библија завршава градом: „На визији вечног града, која се јавља у Исаији (54, 11), завршава се цела Библија (Апокалипса 23 и даље)" (Le Gof 1999: 226).

Понављајући, надограђујући и модификујући ову библијско-теолошко-симболичку имагинацију, ову првобитну залиху урбаних слика, градови ће све снажније поприма семантику изванредног. „Магијски" идеализован, град је за човека са села, као и за варварина, био и остао „предмет привлачности и одбојности, искушења – попут ковине, новца, жене" (Le Gof 1988: 390); он га „гледа, диви му се, плаши га се (жена је Ева, ђаволско створење) – и коначно осваја" (Le Gof 1999: 215). А освајање града мора бити насилно изведено, јер „жене и градови се освајају силом, освајање једног града је и љубавно освајање" (Исто: 216). Зато се слика града формира између „рајског града" и „паклене вароши", између „сна о градском складу" и његовој „превртљивости" (Исто: 231); зато је дивљење, али и насиље, силовање, перспектива слике града неградског човека. Али и сам град по себи је насилан (над природом, грађанима, придошлицама, милосрђем, слободом); зато је грађанину иманентна особина – лукавство, и то у сналажењу, трговини, економији, мењању улога, маски, идентитета (Le Gof 1988: 389); зато се градски становници више не идентификују према пореклу, нити према месту / гра-

ду, него према друштвеним и институционалним улогама (месар, обућар, кафеција, стражар, градски управник); зато град увек захтева модернистички „активни живот" (Исто: 391); зато је град увек друго име за модернизацију и еманципацију; зато немачка средњовекова изрека гласи: „Градски зрак ослобађа!" (Исто: 392).

А оно што се иманентно збива са урбанизацијом и модернизацијом света, збива се и са литературом и посредством литературе. И то не само геокултурно, запоседањем и освајањем града, а тако и света, колико и фикционо. Можда нарација не претходи урбанизацији, али у сваком случају иде паралелно са њом и формира урбану митологију: „градска" прича, наратив, стих, најдубље семиотизују урбану онтологију, место човека у граду / свету, његову каиновски вечну протераност у бездомност, али и оно хајдегеровски осмишљено становање, а не скућење: јер, човек станује песнички баш зато што је бачен у свет. И то не у, рецимо, свет као онтолошку идилу, него у град као свет. А, како смо на почетку рекли, када се град пронађе у књижевности, тад постаје град и, обрнуто, када једна књижевност пронађе свој град, она је тада пронашла себе и у граду, и у свету, али и у себи. Бити у граду значи бити у свету, значи бити књижевност. У поетичко-културно-урбанистички бескрај бачена књижевност која, заједно са грађанином, остаје да бележи трагизам непостојећег уточишта, паклену судбину човека, каиновски трагично обележена вечитим егзилом у нове градове, делове града, нове поетике и текстове.

* * *

Не потврђује ли геокултурна „мапа" историје српске књижевности сопствено модернизацијско-урбанистичко самотрагање? Иманентна поетичка и геополитичка динамика, константни излазак у просторе другости, питања припадања и неприпадања, порекла и идентитета, позиције „изван" и „у", раскривају земљопис наше књижевности изложене динамици номадског духа и њеним трагањем за градом–кућом, градом у смислу света. Јер урбанистичка и књижевнокултуролошка диспорпорција село – град увек је већа него диспропорција међусобног односа два града. Самим тим, геокултурно смештање књижевности увек је, дакле, урбокултурно смештање, а „центрирање" и структурирање књижевности догађа се управо када она досегне град. А свака књижевност има свој центар, свој град. Систематизовати књижевноисторијски идентитет једне књижевности, и то не само за „мале" литературе, из пози-

ције тог, њеног града, дискурзивна је позиција којом историје књижевности и културе одувек мисле те исте књижевности и културе. Оно што су Париз, Лондон, Берлин, Петроград или Њујорк за националне литературе, као и за светску литературу, то је за српску Београд.

У преплитању различитих културних (Османско царство, Аустроугарска) и урбанистичких образаца и идентитета (градски – сеоски, град – периферија, Београд – остали градови), тачније на таласу непрестаног културног умрежавања и урбанизовања, српска књижевност себе позиционира у Београду. То јесте последица и историјски задатих геополитичких кретања, али и дискурзивних „уоквиравања" у циљу формирања велеградског идентитета. Зато се може отворити питање „урбаног идентитета" српске књижевности унутар других културно-историјских идентитета (сеоског, европског, оријенталног...), и то као „укључења" у свет. А у свет се, и у културном, и у индустријском, и у технолошком или економском смислу можете укључити тек преко града.

Вишеструко (дис)лоцирање српске књижевности негде између Запада и Истока, Беча и Пеште, Париза и Истамбула, Константинопоља и Рима, Аустроугарске и Отоманског царства, Оријента и Окцидента, по Војводини, Далмацији, манастирским ћелијама, увек је у једном модернистичком кретању као самоостварењу сопствене „урбанизације", све ближе сопственом ситуирању у матичном граду. Увек, такође, између националног и интернационалног, традиционалног и модерног, либералног и конзервативног, руралног и урбаног. Из итерабилности традиционалне матичне културе, „где се увек понавља традиција властитог порекла и где се, све у свему, само чува извесно утемељење које је, најпре, одређено да буде поновљено, сачувано и поново установљено" (Derida 2005: 22), српска књижевност крајем 19. века себе дефинитивно „смешта" у Београд, као простор модернизујуће отворене имагинарне урбане заједнице. Тако се генерисање српске културе помера у тачку „изван" (јер град је увек нешто „изван"), у урбани културно-литерарни простор.[2]

У средњем веку српска писана књижевност развија се у манастирима, у једној врсти духовно-урбане позиције (није ли манастир метонимија града, место конституисања „урбаног" и модернистичког идентитета на писму и књизи), док је усмена књижевност, из

[2] Целу расправу о егзиланстком и геополитичком идентитету српске књижевности види у Bošković 2010.

које ће вековима касније настати српска модерна литература, дислоцирана у односу на град. Са Великом сеобом Срба крајем 17. века први пут се конституише модерни културни центар српске књижевности, и то у просторима геополитичког егзила. Војводина или Јужна Угарска, и у њима Нови Сад, постаје место оформљења српске књижевности и културе, што ће остати до друге половине 19. века, док се Београд не буде образовао као модерни културни полис. Паралелно са тим, упорно измештање и померање културних центара оцртава и један културно-картографски образац самопроналажења историје наше литературе / културе у модерним европским урбаним срединама, у некој варијанти српских културних енклава (Беч, Будим, Лајпциг). Стварана у Јужној Угарској, и у широком луку Италија – Беч – Сент Андреја – Русија, у Зети, Рашкој, Херцеговини, Далмацији, српска књижевност ће полако, скоро један век, лутати у потрази за геокултурним центром.

Током 19. века, такође, када се у централној Србији формира држава, и када у Крагујевцу као престоници настају и прва штампарија, и први театар, и гимназија, и виша школа – на том простору се неће догодити ни литература ни град. Зато је очекивано да просвећеношћу и урбаношћу обележена јужноугарска, „егзилантска" српска књижевна традиција, и то као основна линија наше модерне књижевне традиције (од краја 17. до краја 19. века), произведе прве српске романе, све до дела Јакова Игњатовића. Ако је роман форма „трансценденталног бескућништва" (Lukacs 1990: 78), то нам можда потврђује и да је роман, како је то мислио Кајзер, „приватни", „интимни", а самим тим и пре свега урбани жанр. Такође, ако се модерни субјект гради у фигурацији градског номада („егзил је снажан, па чак и обогаћујући мотив модерне културе"; Said 2005), очекивано је онда да тај српски модерни субјект залута у свој град и да крајем 19. века коначно задобије урбо-егзилантски идентитет у модерној културној престоници, Београду, који „постаје оно што је Нови Сад био у 60-тим годинама: главни културни центар" (Деретић 1987: 105). Од тада је очекивано и да српска књижевност и српска проза – по својој иманентно поетичкој, и својој урбокултурној, али и геокултурној логици – себе изграђује у модернистичком виртуелном простору града. Истог момента, међутим, када пронађе себе у Београду, српска проза ће бити урбано и модернистички умрежена са другим полисима. Започевши овај „тренд" с Вељком Милићевићем (Женева, Лондон), и наставивши са Растком Петровић (Њујорк), Милошем Црњанским (Лондон), Бориславом Пекићем (Лондон) или Данилом Кишом (Бордо, Париз), српска проза ће себе ипак и пре

свега градити у Београду и обликовати себе из његовог угла. Иако је, дакле, град топос који дозива друге градове, али та „бекства", тврди Едвард Саид, колико год била бекства, „само потврђују неодлазак" (Said 2005). Зато, када српска литература досегне и освоји Београд, више од њега неће „оздравити".

А већ су крајеви српског реализма[3] запосели Београд: Симо Матавуљ ће у својим *Београдским причама* отворити београдски наратив, док ће за Јанком Веселиновићем остати недовршени роман *Јунак наших дана*, који је „значајан и по панорами београдског живота која је дата у њему", што је – поновиће за Скрелићем и низом других критичара Деретић – „био један од првих и најамбициознијих покушаја београдског романа" (Деретић 1987: 89), чиме се обриси београдског романа увелико распознају, па је у том контексту такође неопходно да „као једног од зачетника београдског романа треба споменути и Драгутина Илића" (Деретић 1987: 94) и његов роман *Хаџи-Диша*. Нужно је сада поновити и да је титулу првог целовитог београдског романа понео Милутин Ускоковић и његови *Дошљаци*. А, именетно својој београдској поетици, српска проза ће градити и „београдски стил", бржи, урбанији дискурс, да би се већ у следећем поетичком модернизацијском искораку Винавер далекосежно заложио за „језик београдских улица" (Деретић 1987: 189). Такође, на почецима београдизације, а тако и метрополизације српске књижевности, и то негде између реализма и авангардног модернизма, формираће се и, како их Деретић назива, „академски Београд" и „боемски Београд" (Деретић 1983: 914), јер „у тој прелазној фази, у којој интелигенција још увек има покровитеље, иако већ почиње да се упознаје с тржиштем, она поприма лик 'боема'" (Benjamin 2011). Поприма лик кафанског Београда,[4] и то, како тврди Александар Јерков, као „одјек 'поетике кафеа' која је одлика модерне Европе" (Jerkov 2010: 105). И све ово у духу културнопоетичког хронотопа Београда, модернизацијског и поетичко-литерарног хоризонта који

---

[3] „И сам српски реализам, са својим 'сеоским' комплексом [...] своје порекло вукући из вуковски стратификоване усмене баштине, не би био то што јесте да из његове поетичке идентификације нису конститутивно проговорили и Гоголь и Тургењев... Није се десио прелазак са, 'тематски' посматрано, села у град (код Матавуља, на пример), него се и само село видело урбаним / модерним поетичким очима" (Бошковић 2019: 37).

[4] „Београдска боемија је у све 'европскијем' Београду, у све ученијем и хладнијем свету значила извесно топло домаће гнездо, прибежиште за све раскорењене, за сродне душе које су се буниле против модерних облика живота и самоће коју је доносио град" (Деретић 2001: 290).

прати и урбанистички развој, који, опет, на свој начин одређује и идентитет и динамику књижевних промена.[5]

Геокултурно позиционирање Београда и поетичка свест београдске прозе само ће се продубљивати током двадесетог века. Слика Београда у Андрићевој *Госпођици*, слика београдског подземља, свет пијаница, пропалица, блудница у Булатовићевом делу *Ђаволи долазе*, делови града као Душановац у роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића или Дорћола у истоименом роману Светлане Велмар Јанковић све интензивније утврђују и заокружују београдску прознопоетичку матрицу. Проза „модерног градског сензибилитета, београдска или универзална у тематском смислу", чији су представници „Момо Капор (1937) у низу романа писаних техником jeans-прозе, лаких, читљивих и веома популарних код младих читалаца, Милан Оклопџић (1948), Светозар Влајковић (1938) и др." (Деретић 1987: 321), досегнуће до *Новобеоīрадских ūрича* Михаила Пантића или до ове, 2020. године објављеног романа *Хероји* Милоша Младеновића. Зато можемо изнова поновити да је Београд, са маском метрополе попут других европских градова, играо и данас игра улогу модернизацијског и урбанистичког центра геокултурне мапе српске књижевности. Урбанистичка, индустријска и културна идентификација, потрага за тржиштем, анонимношћу и независношћу, или нужда бега, у сваком случају град, Београд, већ један век идентификује нашу модернистичку и нашу постмодернистичку културну политику. Он остаје недостижни имагинарни глобалноцентрични топос српске књижевности, у односу на који су остали градови утопљени у оно неодређено, неуобличено, тек идеологеме маргине. Ако је некада Београд био једини српски град, није ли он то остао и данас:

> Тиме што Србија с Београдом на челу преузима вођство српског народа, врши се фундаментални преображај његовог жи-

[5] А о тој модернизацији и урбанизацији говори следећа статистика: „И док су средином 19. века у престоници постојала само два општинска фењера, крајем тог столећа било их је три стотине. [...] Крајем 19. века Београд је добио канализацију и водовод. На самом крају 19. века Београд је био град са 70.000 становника. Готово три четвртине његових житеља (73%) били су писмени. [...] Осамдесетих година почела је изградња железнице, која је допринела бржем протоку људи и информација, као и покретању домаће индустрије" (Вулетић, Мијаиловић 2005: 7). У Београд долази „телефон 1883, већ после седам година од његовог патентирања; 1892. започела је електрификација; 1905. електрични трамваји замењују коњске запреге; кинематограф је дошао 1906, авион 1911" (Јовановић 1991: 564).

> вота и судбине – њега отад води његов центар, а не периферија, и води га слободна земља, не туђа провинција. (Деретић 2001: 263)

„Пирамидална" мрежа градова у Србији и Београд као „приматни град" (Spasic, Backović 2017: 56) учвршћује економску, културну и политичку централизацију српског културног тела, али и „симболичку асиметрију: целокупан остатак Србије се посматра као 'унутрашњост' ", чиме се у односу на главни град све посматра са „репутацијским дефицитом" (Исто: 123). Ако, такође, историјски ход српске литературе – у модернизацијском, геоисторијском и културолошком смислу – себе запоседа тек када досегне Београд, он је, како тада, тако и сада много више од српског културно-политичког центра. Улазећи у париски, лондонски, берлински дискурс, он је и место нашег глобалнокултурног осмишљавања.

* * *

Сваки фикциони текст који у мрежу својих наратива „улови" град ствара сопствену наратоурболошку слику града. Тек, дакле, поетичко-наративним обликом урбаног простора тај урбани простор постаје културни и симболички простор, тек тада постаје урбани простор. Утопијски је желети, као Џојс, да створите „толико комплексну слику Даблина да би, ако он једног дана изненада нестане са земље, могао да се реконструише" (Budgen 1972: 56). Утопијски, јер слика Даблина у Џојсовом опусу симболички превазилази сваки други урбопис Даблина, па тако онај који би покушао да реконструише Даблин из Џојсовог опуса могао би само да (ре)конструише тај фикциони, Џојсов Даблин. Није можда уопште пресудно мислити град у фикцији, колико фикциони облик града, и још даље: цео роман као град. Јер, добијајући књижевнопоетички облик, који се заснива на наративносимболичкој матрици (интертекстуалној, митопоетској), град се „конструише", „стратификује", „урбанизује", а његов митонаративни идентитет продубљује ионако вишеслојни наративни, симболички и имагинарни потенцијал урбаних знакова. Рикерова наративна димензија хуманог идентитета – посредством које сопство непрестано (ре)фигурише, заправо интерпретира и осмишљава и себе и свет око себе – преобликује Бењаминовог градског „шетача" у наративног „шетача". А фикциони облик града, исплетен од наративних „сижеа", симболички је пресудан и за субјект и за наративни идентитет града. Зато Београд постаје утопијско и пандемонијско фикционо модернистичко место; зато он усваја идентитетску фи-

гуру проклетог града (Вавилон, Содома и Гомора); зато је он сан о величанственом, „небеском" граду у лицу демонског „земаљског" града; зато је однос човека према њему увек амбивалентан; зато је цео свет / космос у њему; зато је то стециште бездомника, промашај идентитета свакога ко се у њему нађе; зато је он тек потврда модернистичко-одисејског „лукавства" у књижевности, „трговини", идентификацији; зато онај који лута Београдом мора бити уметник... Јер, како Јовица Аћин каже за Бењамина, „град је загонетка и ваља научити да је одгонетамо; његову природу, покаткад претећу, морамо истраживати. Лутати по градском лавиринту за Бењамина је уметност у којој ће он бити мајстор" (Aćin 2015).

Јунакиња Матавуљеве приповетке *Беоīрадска деца*, како је записано, „иде ивицом греха". „Грех" нагони и главног јунака приче *Аранђелов удес* – у кога је симболички уписан архетип новозаветног анђела Благовести – да нестане.[6] Као да је „грех" – у библијском смислу речи лутање – једино што нас у граду може задесити, а што Матавуљеве приче тако снажно профилишу. И већ у следећем поетичком и модернистичком кораку српске литературе, када је Београд већ ухваћен у поетички облик романа – јер Ускоковић је „одшкринуо врата књижевној визији градског живота" (Матић 1969: 112) – и када град постаје обликотворан лик прозе, одшкринута су заправо врата све сложенијим и умноженијим пандемоничним сликама. Али ће порекло промашаја остати исто – грех, и то промашај Кремића и Зорке, Чедомира Илића и Вишње, као грех града. А у модернистичком урбаном паклу, човек је заувек изгубљен и осуђен на нове „грехе", лутања, промашаје. Јер он, и када је грађанин, увек је придошлица, дошљак; он је то и када је дошао из унутрашњости и када није; јер „Дошљак и странац су пратећи мотиви урбанизације новије српске приповетке" (Палавестра 1984: 182). И он је, како каже Скерлић, „ишчупан из тла" (Скерлић 1911: 55), мелахоличан, осамљен; и као придошлица, он амбивалентно обожава и не подноси град.[7] А онај ко је ишчупан из тла може само да „лебди" градским улицама. Јер тај Београд је „пун сјаја", „надувене раскоши", али и „црне немаштине", „скандала, отимачина и пожртвовања", и у њему сија „болесно фебруарско сунце" које у себи „носи пролетње дане и

[6] Проблем нестанка, „греха", прећутаног, невидљивог и архетипског у Матавуљевим причама разложен је у Бошковић 2017.

[7] И за писца, Ускоковића, „Београд је био његова брига, његово очајање, његов бол, његова животна драма, али, нема сумње, и његова најдубља радост" (Матић 1969: 97).

помисли на самоубиство" (Ускоковић 1974: 18), и он је ноћу, ископане иловаче, као гробље, а ујутру блешти „дијамантски сјај његових кровова" (Ускоковић 1963: 44). Бескућништво и неприпадање, трагање за смислом у Београду – у којем је, осим пар породица, цело покољење дошљака – рађа такође амбивалентну жељу за одласком / останком, а тако и мисао о егзистенцији као сеоби, јер град је сеоба, модернизам је сеоба, и јер „ми се селимо стално, свуда по свету", и јер селидбом се „не добива често оно што се оставља", и зато „Сит сам овог Београда, ових крупних и ситних паса који се отимају око исте кости. Ја бих бежао од њих и њиховог урлања и отиснуо се не знам ни ја куд, само далеко, што даље" (Ускоковић 1974: 167), и још више: „Кажу да је ова варош по свом положају после Цариграда и Напоља, најлепша на свету, а ја се кладим да је она најружнија престоница у Европи" (Ускоковић 1963: 48). Није ли ово тек симптом расцепа раномодернистичког субјекта од Ускоковића до Ћипика и Вељка Милићевића? Нису ли сеобе, колико и оне културолошке и физичке, за раномодернистички субјект увек и унутрашње, и неће ли оне касније, код Црњанског, прерасти у непоновљиву онтолошку визију?

А тај расцеп је у дослуху са сликом града. А тај расцеп слике Београда, колико год „субјективизован" и „у афективној експресији" (Вучковић 1976: 249), подсећа на „страшног Молоха експресионистичке књижевности тога времена који демонски гута своју децу, и то првенствено оне дошљаке што их ликвидује унутрашњост, без обзира да ли су у питању село или паланка" (Вучковић 1976: 256).

Да ли је ово тек визура дошљака? Није ли то слика која ће касније, кроз литературу, опседати сваког градског јунака, био он придошлица или дете града? Да ли један исти механизам симболичке перцепције града имају и становник града и дошљак? Закономерност ове логике је далекосежна, са, рекли бисмо, мањим одступањима, „јер управо захваљујући Ускоковићу, топографија нашег главног града трајно улази као књижевни појам у историју српске књижевности" (Милашиновић 2015: 124), а фикциона урбана феноменологија Београда се дефинитивно успоставља. Симболички топоси, као Кнез Михаилова, Савамала, Дунав, кеј, Калемегдан, кућа у Крунској улици, двоспратница у Банатској улици, Капетан-Мишино здање, периферија са њеним дугачким авлијама, скромни собичци, тек део намештаја („Илић је имао стан, управо кревет, изгубљен у сокачићима, двориштима, баракама, степеницама и рупама Савамале"; Ускоковић 1963: 83), раскривају топографију града усклађену

са психолошком топографијом субјекта, судбину града као судбину човека, и обрнуто, судбину града као романа, прозе, јер ако је Бењаминов „passage заправо град, свет у малом" (Benjamin 2011), онда сваки градски топос / знак метонимијски јесте цео град. Трагички удес модерног субјекта је неминован, али тај трагизам се и збива у инферналној неминовности града који не дозвољава кућење, проналажење, „укорењење", па тако и питања расцепа у субјекту, меланхолије, самоубилачког чина, судар различитих етичких и друштвених вредности (традиционалне – модернистичке, патријархалне – капиталистичке, руралне – урбане, фасцинација градом – гнушање) иманентне су и субјекту и граду. Јер:

> Пошто су најавиле преврат у односу уметности према технологији, панораме су у исто време биле и израз новог става према животу. Становник града, чија је политичка надмоћ над провинцијом била доказана много пута током века, покушава да село пренесе у свој град. У панорамама, град се отвара, постаје пејзаж – као што ће касније, на префињенији начин, то бити и за flâneura. (Benjamin 2011)

А да бисте били модерни субјект, морате бити шетач, придошлица, и тако објавити психолошки процеп који у вама буди град: и Милош, и Чедомир, али и Зорка, расцепљени су између грађанског и патријархалног идентитета. А панорамске или не, слике, рецимо градске слике, и оне су „померене и удвојене, особито у градскоме роману и интелектуално-поетској прози" (Палавестра 1979: 144). Обескорењеност јунака јесте обескорењеност града, бескућништво субјекта јесте бескућништво романа, отуђење у урбаној средини води унутрашњој психолошкој топографији и промашају бивствовања. Зато Ускоковићев јунак тврди: „Ја видим овај Београд изнутра... ах, да знаш како је одвратан" (Ускоковић 1974: 167). А, опет, видети град споља значи видети га из његовог и из нашег сопственог изнутра, и то не говори само о наративнопсихолошкој, него о наратоурболошкој оптици: видети, дакле, град уопште, видети град.[8] Онолико колико град успоставља / мења субјект, толико (субјективна) нарација успоставља / мења град. У узајамним поетичким

---

[8] А Бењамин о Бодлеру: „Та поезија није химна домовини; то је пре поглед алегористе, који се спушта на град, поглед отуђене особе. То је поглед *flâneura*, чији начин живота, иза свог ублаженог ореола, још увек успева да сакрије предстојећу испразност житеља великог града. *Flâneur* се још увек налази на прагу – како метрополе, тако и средње класе. Ни једна, нити друга, још увек немају власт над њим. У било којој од њих он није на своме" (Benjamin 2011).

и наратоурболошким трансформацијама, субјект, роман и град су, дакле, увелико кренули у своју модернистичку авантуру.

А гађење према граду и мисао о смрти коју он производи, истог момента премешта град у фигуру некрополе. Београд је за Чедомира Илића тако огромно гробље, комуналне ископине – раке, а куће – гробнице:

> И та варош, са белим именом, представи му се црна као гробље. Доиста, светиљке нису биле још упаљене, те је владао приличан мрак. Улице, изроване због неких општинских радова личиле су на низове ископаних рака. Гомиле иловаче у помрачини давале су утисак гробних хумки. Усамљени пламенови који су се палили по прозорима блудели су дрхтајући као душе прогнаних из раја. Пусти прозори по којима су се назирала тек овде-онде која прилика што се лагано вукла, изазивале су мисли о смрти. Било је нечег гробног чак и у кућама, из чијих развађених вратница и подрума без окана био је туп мрак као из гробница. (Ускоковић 1963: 82)

Иманентно библијска, некрофилна слика града похрањена је већ у Бодлеровој „смрћу испуњеној (градској) идили" (Benjamin 2011), и она је за модернистичког аутора и то, али и нешто више, „гробље" књижевно-поетичких образаца:

> Најзад се показа четвртаст сандук куће у Банатској улици, мило место неколико кратких месеци, где је он у ствари живео живот, оаза песме и снова, стан његове среће и храм љубави, у који је Милош сада улазио као у гробље. (Ускоковић 1970: 312)

Нећемо ширити ову дискусију до некролошког идентитета књижевности, књижевности као гласа мртвих и књижевности као гробља, или до приче као надгробног споменика, о чему смо већ писали (Бошковић 2019). Само ћемо указати на то да је свака семантизација урбаног феномена и знака преливајућа, у прелазима и незаокружености далекосежно убачена у мрежу: текст–култура–град–субјект. Па макар „Све је дато живо, непосредно, упечатљиво, тако да је Београд у извесном смислу најприступачнији и најснажнији лик овог романа" (Деретић 1983: 6), али тај град, живо описан, јесте некрополис, чији ће урбани пејзаж, али и стамбени простор, добијати све фантазмагоричније обрисе:

> Црни, велики летњи облаци извирали су иза Земуна, сакривали сунце, па бежали даље. После њих долазили су други, па трећи, брзи, дурновити, као неке фантастичне животиње. Језовите сенке прекриле би земљу, па би се у час изгубиле и

> уступиле место блиставој светлости као од драгог камења. (Ускоковић 1963: 44)

А ако се стан препознаје као гроб, онда са Бењамином можемо тврдити да „рани доприноси физиогномици гомиле могу се пронаћи код Енгелса и Поа. Гомила је вео кроз који се познати град flâneuru указује као фантазмагорија – час као пејзаж, час као соба" (Benjamin 2011).

А спуштање на ниво гомиле код Ускоковића праћено је поистовећивањем јунака са измученим коњем: „Спустио се на општи ниво!" (Ускоковић 1963: 224), на, дакле, слику коња на издисају као већ мртве природе у граду, у граду је природа једино и само мртва природа. И док ће се идентитет Чедомира Илића укрстити са оронулим кљусетом које је некад било прелепи коњ,[9] чиме ће се симболичка слика коња перспективизовати и уназад и унапред, од оног кога је загрлио Ниче до Црњанскових коња, она ће већ у овом рудимантарном облику раскрити анималистички идентитет града (облаци „као неке фантастичне животиње") и људи у модерном урбаном, хуманом „зоолошком" врту: „крупних и ситних паса који се отимају око исте кости" (Ускоковић 1974: 167). Ако томе додамо да у Ускоковићевом пејзажу „сагорела трава се белела", и да су се видела „ребра давно иструлелих лешева и река", овај гротескни пандемонични пејзаж градске прозе све више ће се продубљивати.

* * *

Мапирање Београда је, видимо, митопоетски закономерно, и оно што је симболички постављено на почетку, код Ускоковића, у оном суштински фикционом и данас је видљиво. И поред своје садашње урбанистичке и постмодерне „улепшаности", Београд остаје некропола, пандемонични амбијент, али и оријентална чаршија, малограђанска средина, дошљачка, неодмерена, архитектонски неуравнотежена. И тај образац се упорно фикционо понавља: тропика сјаја, раскоши, уџерица, гробља, усамљеништва... А хтонски елементи града – његове топографске формације, стари, напуштени делови, некроекспресивне слике – заметак су наратоурболошког

---

[9] Чедомир Илић је више пута посматрао тај призор из своје собе, док у тој животињи није препознао себе: „Он је себе видео у тој животињи... није ништа боље судбине од тог коња са пропалим ногама. Та кљусина учини му се као авет која га гони, као живот који му остаје, као он сам" (Ускоковић 1963: 228).

модела Београда српске прозе. Томе у прилог ће ићи и фигура града као „Сфинкса", екстрахована из метанаративног драмског остварења Милоша Кремића. Иако не једини, онда сигурно главни јунак Кремићеве драме, као и Ускоковићевог романа, јесте заправо град. Јер, „модеран град је [...] сфинга без тајне" (Богдановић 1976: 52). Јер „загонетка живота, загонетка која убија, постављала се јасно и неодложно: једно се морало жртвовати да би друго могло живети" (Ускоковић 1963: 301). Тако је отворен и „метафизички проблем о сфинги живота, која смрт једног човека оправдава животом другог" (Секулић 1985: 12); тако је заправо отворен метафизички идентитет града као сфинге: смрт човека оправдава живот града. Модерног града који узима свог јунака у смртоносни загрљај. Оног града који ће, опет, и у *Роману о Лондону* узети свог јунака у смртоносни загрљај; загрљај смрти као загрљај самоубиства из Ускоковићеве драме изведене на наративној сцени романа, загрљај смртоносног наратива Сфинге:

> [...] највише о тој, огромној, вароши, чији је загрљај био смртоносан за толико људи и жена, – а која све то гледа, нема, као нека безмерна Сфинга, која слуша како пролазник за пролазником пита: „Где је ту срећа? Каквог, тај улаз и излаз пролазника, у самоћи, и гомилама, – четири, осам, четрнаест милиона? – има смисла?" (Црњански 1977: 21)

Зато нам, уместо закључка, на крају овог текста остаје да без наших херменеутичких коментара само ослушнемо још неколико Ускоковићевих пасажа:

> С димом ватара на топчидерском брду, где се горело ђубре, ишчезавао је и београдски живот [а сунце] провлачило се кроз разапето рубље у једном ниском дворишту, пробијало се кроз неопране и улепљене прозоре, и, својим зрацима, жутим као што је слама, обасјавало је уредништво *Преporода*, дижући по њему густу прашину. (Ускоковић 1974: 31)
>
> У једном тренутку сунце разби облаке. Оно се указа светло, бело, као растопљено светло и још високо над зарубљеним брдом преко Саве. Све се запали. Рекао би да се светлост сјури с неба бујицом. Многобројни прозори на здањима и чатрљама, на Двору и болници, запламтише живом црвеном бојом. По зидовима остарелим и новим, запуштеним и очуваним, просу се нека наранџаста боја, која се види само код лептирова, а на супротној страни, по крововима ниским, високим, од олова или просте ћерамиде, с кубетима или турским димњацима образовале су се плаве сенке, које су још више илустровале не-

> беску илуминацију. Београд је изгледао као лепа Циганка која је кренула на бал. (Ускоковић 1963: 77, 78)
> Од Београда се видела само она стругара и још неколико неједнаких фабричких димњака. Чудног облика кућице за црпење воде на обали пружала је своју руку као нека ружна добричина. Небо опрано јучерашњом кишом плавило се дубоко, у бескрај. Ваздух је био провидан и благ. Није се осећао ни најмањи ветар. Све око њих је изгледало као да се унело, упило у неко надземаљско задовољство. (Ускоковић 1963: 217)

P. S. Београд свој потпуни смисао задобије тек ноћу, када мрак обавије и ублажи његове урбанистичке и друштвене неуравнотежености: тада се може чути хук метрополе и осетити њен фантом. И тада се заиста може искусити његов фикциони облик. Тада нестане онај дневни Београд који је Ускоковић далекосежно препознао као лепу Циганку „која је кренула на бал". Тада град више није Циганка, већ оно што јесте: Ускоковићев „Сфинкс", безмерна и нема чудовишна Сфинга која нас је већ увукла у загонетку живота и смрти. Сфинга, тајна наше смрти и смрти два милиона људи.

Литература

Бајац, Љиљана. *Мотив отуђености у роману српске модерне: крај 19. и почетак 20. века*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2016. https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6676/Disertacija4723.pdf?sequence=6&isAllowed=y.

Богдановић, Богдан. *Urbs & Logos*. Ниш: Градина, 1976.

Бошковић, Драган. „Геополитичко мапирање и језичко–културолошка урбанизација савремене српске књижевности". *Значај српског језика и књижевности за очување идентитета Републике Српске*. Књ. V: *Српски језик и књижевност у БиХ и Србији*. Милош Ковачевић (ур.). Источно Сарајево – Пале: Филозофски факултет, 2019. 33–41.

Бошковић, Драган. „Смрт приповеда, књижевност је гробље: Носталгичан и анахрон текст". *Гробља: Књижевно–културна имагинација смрти*. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко–уметнички факултет, 2019. 95–101.

Бошковић, Драган. *Нулти степен реализма*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017.

Вулетић, Александар, Јасна Мијаиловић. *Између посела и балова*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2015.

Вучковић, Радован. *Проблеми, писци и дела*. Књ. 2. Сарајево: Издавачка делатност ООУР „Ослобођење", 1976.

Деретић, Јован. „Милутин Ускоковић и његово место у развоју српског романа". *Књижевно дело Милутина Ускоковића*: *Зборник радова са Научног ску-*

па, одржаној 19. новембра 1984. године у Титовом Ужицу. Слободан Радовић (ур.). Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ", 1985.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.

Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ, 1987.

Деретић, Јован. *Културна историја Срба*. Крагујевац: ИДП „Нова светлост", 2001.

Јовановић, Слободан. „Српски национализам у Југославији". *Из историје и књижевности*. Књ. 2. Београд: БИГЗ, 1991.

Матавуљ, Симо. *Немирне душе*. Нови Сад: Братство-јединство, 1987.

Матић, Душан. *Пропаланак и ум*. Београд: Нолит, 1969.

Милашиновић, Светлана. *Романескни јунак српске модерне између индивидуализма и патријархалности*. Докторска дисератација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2015. http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/8158/Disertacija9373.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Палавестра, Предраг. „Доба модернизма у српској књижевности (1901–1918)". *Књижевна историја* XII/45 (1979): 225–284.

Палавестра, Предраг. „Мотив дошљака у новијој српској књижевности". *Градска култура на Балкану (15–19. века)*. Верена Хан (ур.). Београд: САНУ – Балканолошки институт, 1984. 181–197.

Рикер, Пол. *Сопство као Други*. Београд: Јасен, 2004.

Секулић, Исидора. „Милутин М. Ускоковић: Дошљаци". *Из домаћих књижевности*. Књ. 1. Београд: Вук Караџић, 1985.

Скрелић, Јован. „Милутин М. Ускоковић: Дошљаци". *Српски књижевни гласник* 239 (1911): 53–62.

Ускоковић, Милутин. *Дошљаци*. Београд: Народна књига, 1974.

Ускоковић, Милутин. *Чедмир Илић*. Београд: Нолит, 1963.

Aćin, Jovica. „Zapisi povodom Valtera Benjamina", 2015. https://darkocvijetic.blogspot.com/2015/04/zapisi-povodom-valtera-benjamina-jovica.html.

Avgustin, Aurelije. *O državi Božijoj*. Књ. 1. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1982.

Benjamin, Walter. *Pariz, prestonica XIX veka. Vodič kroz Projekat Pasaži*, 2011. https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka.

Bošković, Dragan. „Izdaleka. Egzil i geopolitički identitet srpske književnosti". *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2015. 21–34.

Budgen, Frank. *James Joyce and the making of "Ulysses", and other writings*. London: Oxford University Press, 1972.

Crnjanski, Miloš. *Roman o Londonu*. Knj. 1. Beograd: Nolit, 1977.

Derida, Žak. „Fragmenti". *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*. Petar Bojanić (ur.). Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005. 13–28.

Harvi, Dejvid. *Pobunjeni gradovi: od Prava na grad do Urbane revolucije*. Novi Sad: Meditteran publishing, 2013.

Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha 1: De/konstitucija*. Požarevac: Centar za kulturu, 2010.

Le Gof, Žak. *Srednjovekovno imaginarno*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999.

Le Goff, Jacques. *Civilizacija srednjovekovnog Zapada*. Zagreb: Golden Marketing, 1998.

Linč, Kevin. *Slika jednog grada*. Beograd: Izdavačko preduzeće građevinska knjiga, 1974.

Lukacs, Georg. *Teorija romana. Jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, 1990.

Said, Edward. „Razmišljanja o egzilu", 2005. http://www.zarez.hr/clanci/razmisljanja-o-egzilu.

Spasić, Ivana, Vera Backović. *Gradovi u potrazi za identitetom*. Beograd: Filozofski fakultet – Institut za sociološka istraživanja, 2017.

Dragan Bošković

BELGRADE: GEOCULTURAL AND NARRATOURBOLOGICAL CENTER OF MODERN SERBIAN LITERATURE

S u m m a r y

This is my small contribution to understanding Belgrade as the geocultural and narratourbological center of modern Serbian literature. By examining the problems of urbanization and geocultural "situating" of Serbian literature in Belgrade, the analysis raises issues concerning the fictional form of a city, as well as the urban form of fiction. From Biblical and theological semantization of a city to modernist fictional form of urban areas, Belgrade is viewed as the cultural and narratourbological center of Serbian literature.

Nevena Daković*

Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

Biljana Mitrović

Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu
Institut za pozorište, film, radio i televiziju

MODNI I POMODNI BEOGRAD U DELU MILICE JAKOVLJEVIĆ MIR JAM

Na tragu posvećenosti Mirjane Detelić temi grada, epske istorije i istorije epskog *belog grada*, u ovom radu bavimo se lirskim, preciznije melodramskim Beogradom *interbellum* perioda u sentimentalnom opusu Milice Jakovljević Mir Jam. Izmeštanje fokusa na njene obuhvatne biografske, novinske napise, te melodramske, ženske ljubavne romane kao *par excellence* primere trivijalne književnosti razumljivo je i opravdano interesovanjem za donedavno manje istraživanu epohu uzbudljive i burne evropeizacije prestonice kao ogledala težnji cele Kraljevine. Ubrzana modernizacija ogleda se, između ostalog, u načinu života u Beogradu: načinu zabave, dokolice, modnim i pomodnim obrascima i stilovima življenja, kao i talasu buntovnih *izama* – koji su uticali da narodna tradicija bude zamenjena zapadnom kulturom, kako avangardnom, tako i masovnom i popularnom, što zajedno oblikuje „novo građanstvo". Opus Mir Jam na osoben način prati i mapira gradska zbivanja u svakodnevici, kulturi i umetnosti spontano otkrivajući udvojene, paralelne tokove na fonu sukobljenih evropskih urbanih tendencija i tradicionalno ruralno-orijentalnog Balkana.

Ključne reči: Beograd, Mir Jam, sentimentalna proza, evropeizacija, modernost, Srbija između dva svetska rata

Beograd između dva svetska rata oličava raskrsnicu puteva, mesto mešanja uticaja Istoka i Zapada, sučeljavanja tradicije i modernizma, urbanog i ruralnog,[1] vidljivih u njegovom kulturnom životu, zaba-

* n.m.dakovic@gmail.com

[1] Naslov aludira na izložbu „Građanski modernizam i popularna kultura. Epizode modnog, pomodnog i modernog (1918–1941) Beograda" autorke Simone Čupić, održane 2011. godine. Izložba je koncipirana tako da kroz vizuelni – likovni, filmski,

vi, umetnosti, jednako kao i u politici i privredi. Novinski, memoarski i prozni spisi Milice Jakovljević Mir Jam ostali su popularno, strasno i sentimentalno svedočenje raskošnog i burnog preobražaja *belog grada*. Susret Mir Jam i junakinja njenih romana, došljakinja iz Šumadije, patrijarhalnog vaspitanja, ali i želje za novim životom, za Beogradom, ljudima okupljenim oko Narodnog pozorišta, bioskopa, redakcija časopisa i knjižara, u društvenim tokovima na granici boemije i novoformiranih (malo)građanskih krugova tema su njenih prepoznatljivih ljubavnih romana kao tipičnih primera trivijalne književnosti. Upravo rastuća popularnost pomodne „lake" književnosti, koja iz Evrope stiže u Beograd, daje delu Jakovljevićeve legitimitet „ženskog rukopisa" koji svedoči o duhu doba.

Prema mišljenju Mirjane Detelić, novi pomodni i modni duh oslobađaju savremenike obaveze stvaranja kanonskog i ozbiljnog dela; daje im lakoću pisanja zarad predvidljivog žanrovskog „zadovoljstva u delu" i mogućnost prosuđivanja prema prilagođenim i apropriisanim merilima:

> Kritičke linije koje procenjuju trivijalnu književnost „polaze od vrednosnog suda koji je problematičan zato što se donosi po merilima koja su pronađena za ozbiljnu književnost i samo u njihovim okvirima postaju punovažna". Zašto na primer ne bismo pretpostavili da autor nečega što smatramo trivijalnim književnim delom nije nikada ni nameravao da stvori nešto što trivijalno ne bi bilo? Zar to ne bi bespogovorno važilo i za Agatu Kristi i za Mirjam i za Konana Dojla? U tom slučaju merila koja smo stvorili za *Ilijadu* i *Rat i mir* prosto ne funkcionišu. (Detelić 1987: 62)

U tom ključu, činjenica da sama Mir Jam nije imala ambicije da pripada visokoj kulturi ili institucionalizovanoj umetnosti ne povlači za sobom pežorativno potcenjivanje njenog pisanja, a još manje napeto i malo utemeljeno – iako opšte prihvaćeno – poređenje sa Džejn Ostin (Jane Austen, 1775–1817). Patrijarhalna posvećenost autorke braći i sestrama i njihovim porodicama, u romanima propovedana vera u pravu ljubav krunisanu brakom potvrđuju njenu pripadnost grupi autorki

---

fotografski, plakatni materijal, portrete poznatih ličnosti, predstave građanskih enterijera i javnih prostora namenjenih zabavi, prikaže istorijske događaje i društvene promene koje su obeležile život i evropsko-građanski identitet Beograda međuratnog perioda. „Uloga modnog i pomodnog u konstrukciji građanskog identiteta srpskog društva ovom prilikom predstavlja se kao oličenje novog društva" („Građanski modernizam i popularna kultura", *Seecult*, 2011), koje je nadasve društvo modernog življenja i snažnih proboja avangarde.

ženskog romana, idealizovanih porodičnih hronika ili storija (ženskog) odrastanja sestara Bronte (Charlotte, 1816–1855; Emily Jane, 1818–1848 i Anne Brontë, 1820–1849), te ukupnu bliskost sa Lujzom Mej Alkot (Louisa May Alcott, 1832–1888).[2] Uočeni raskol života likova poslušnih i vrlih devojaka tradicionalnih gradskih, ali još više provincijskih porodica, koji Mir Jam propoveda i pripoveda i života koji ona vodi u stvarnosti, a koji je suštinski boemski i smeo, potvrđuje važnost ženskog žanra za nju lično, ali i za određenje njenog mesta u kontekstu srpske kulture i identiteta Beograda između tradicije i modernosti. Koncept trivijalne književnosti koji se neznatno menjao od antike (helenistički ljubavni roman) predstavlja:

> [...] izraz fundamentalne ljudske potrebe za redom, za strogo shematizovanom igrom u kojoj se red razgrađuje i ponovo uspostavlja, naročito ako prethodno prihvatimo mišljenje po kome je odlika trivijalne književnosti da se odupire promenama, da sređuje haos i uspostavlja poredak koji, ako i nije bolji, bar je proveren i funkcioniše. (Isto: 65)

Stoga, *happy end* nagrađene vrline i kažnjenog prekoračenja društvenih normi ili (melodramskog) nitkovluka obezbeđuje čitaocu potrebnu „strogo kontrolisanu dozu lakih rešenja i dnevnih snova"; potvrđuje rad melodrame kao efemernog i imaginarnog rešenja realnih problema (Gledhill 1987; Elsaesser 1972; Brooks 1976) i obezbeđuje prožimanje žanrovskih odlika i kulturnog obrasca koji teži redu i shematizaciji u okolnostima preokreta.[3] Dakle, na jednoj strani, neraskidiva veza popularne kulture, umetnosti i društvenih i istorijskih prilika koje streme povratku (starog) reda u (novoj i pomodnoj) građanskoj kulturi i modernom dobu koju nalazimo u autorkinim romanima postavlja opus Mir Jam kao eksponent pre malograđanske (kao trivijalne, sentimentalne i melodramske) no nove građanske književnosti. Na drugoj strani, u privatnom životu, autorka je ličnim izgledom (upadljiv i ekstravagantan stil), interesovanjima i angažmanima (prevodilaštvo, novinarstvo, pozorišna kritika, spisateljski rad) delimice postala deo života prestonice, grozničavo obuzete preobražajem „od kaldrme do asfalta".

---

[2] U savremenom dobu očigledna je uporedivost sa Norom Roberts (Nora Roberts, 1950) ili Barbarom Kartland (Barbara Cartland, 1901–2000), videti u Daković, Mitrović (2021, u štampi).

[3] Videti više o melodramsko začudnom i sprezi rođenja tradicionalne pozorišne melodrame i revolucionarnog prevrata u društvu (francuska buržoaska revolucija) koje objašnjava sve potonje veze društvene revolucije i melodramske imaginacije u Brooks 1976, Vardac 1975, Elsaesser 1972.

Sukob oprečnih svetonazora i načina života može se sagledati kao nastavak iskonskog konflikta Istoka i Zapada, Orijenta i Okcidenta imanentnog prostorima Balkana i Beogradu kao gradu na granici Balkana i Centralne Evrope. Opisi srpske prestonice ispisani su u ključu smene antitetičkih kultura, teze utemeljene u kulturološkim, antropološkim, etnopsihološkim ili geografskim promišljanjima (Norris 1999; Dvorniković 1939; Cvijić 1927). Dejvid Noris (1999) genezu urbanog mita povezuje sa prosvetiteljstvom, modernom, usponom građanstva i buržoazije, formiranjem identiteta i prodorom zapadnih modela. Kao i ostali istraživači Balkana (Todorova 1997; Stojanović 1994; Anžulović, Van de Port 1998; Daković 2008), Noris Srbiju prevashodno vidi kao ruralno, plemensko društvo koje se opire svetskim uticajima. Tako su, krajem 19. veka, rastući gradovi retka mesta u kojima su evropske ideje dobrodošle i prihvaćene, ali samo uz očuvanje nacionalno-regionalnog duha, postajući začudni prostori hibridizacije Orijenta i Zapada, Istanbula i Beča, prosvetiteljstva i vizantijske tradicije.

„Tradicionalno balkansko urbano iskustvo umnogome se razlikuje od Zapadnih modela [...]. To je prostor koji kontroliše region i koji region povezuje s centrom političke moći. Grad je kulturni model koji se iznova obraća svakoj novoj generaciji" (Norris 1999: 91). Ako u navedenom citatu *generaciju* (pre nego prirodni fenomen utemeljen na okolnostima rođenja) pojmimo kao konstrukt za identifikaciju specifične grupe nosilaca novih tendencija, a *obraća se* kao dijalog sučeljenih strana, grad se onda razvija kroz „pregovore" kulturnih modela starosedelaca i došljaka; urbanog i ruralnog, sučeljavanja s Drugim, čija se pojavnost menja od epohe do epohe. Asimilacija neurbanog u urbane tokove nizom tranzicijskih kulturnih obrazaca, klasična je evolutivna putanja. Šema vekovima ostaje jednaka, samo nove grupe i generacije dobijaju uloge „starih" (protagonista) i „novih" (antagonista); dobrih i loših. Njihov sukob utemeljen je na rodnoj i društvenoj nejednakosti; nacionalnoj, civilizacijskoj različitosti; ideološkim oprekama; kontroverznoj klasnoj dinamici i iskonskoj nelagodi suprotstavljenih stilova života, kulture i sl. (Daković 2010). Strasti sučeljavanja kulturoloških obrazaca iskazane su raznovrsnim opisima susreta Mir Jam i njenih junakinja sa Beogradom – ali i obrnuto, bekstvima iz grada u idilu gradića u unutrašnjosti – u spisateljkinoj autobiografiji, romanima i novinskim napisima, kada u zavisnosti od žanra dominiraju opisi arhitekture, žudnja za prirodom, čari umetničkih i kulturnih događanja ili znakovito odsustvo pominjanja umetnosti avangarde i modernizma.

Belgrade, c'est la vie!

> „Beograd je radost života. On pruža materijalnu i duhovnu hranu, podiže, bodri, daje energiju, stvara ambiciju, takmičenje."
>
> (*Izdanci Šumadije*: 302)

Velika i uglavnom ispunjena očekivanja od dolaska u sjajnu i belu metropolu, najličnije su opisana u memoarskoj prozi *Izdanci Šumadije* (2009):

> Ima nešto smešno, veliko, privlačno u Beogradu što privlači sav svet iz unutrašnjosti, lepota bića veća od lepote prirode, od naših šuma, planina, cvetnih bašta. Dođe trenutak u životu kada se zaželi veliki grad, blagodeti njegove kulture i civilizacije, kada duši ljudskoj nije dovoljna samo priroda, blagostanje u kući, ono što krepi telo, već duh traži izobilje, a to pruža veliki grad. (*Izdanci Šumadije*: 266)

Tugu zbog porodičnog (sa bratom i sestrama) napuštanja pastoralne provincije neupitno prevladava sreća dolaska u Beograd – u „centar nauke, umetnosti, pozorišta". Ipak ne može a da ne pomene – što vremenom čini sve ređe – neprijatni šok susreta siromašnih provincijalaca sa jedinim u tom trenutku dostupnim životom. Mir Jam nalazi stan u Molerovoj ulici, u srcu Grantovca, danas građanskog starosedelačkog Vračara, a tada tek delimice urbanizovanog kvarta:

> Niske kuće, čak kućerci, neke poljanice, sokačići, uzani, mračni, tajanstveni [...] „joj, zar tu da stanujemo!" [...] ulazimo kao u neki kanal. S jedne strane jednospratne kuće, s druge klozeti [...] dvorište kaldrmisano, i napravljen kanal sredinom, zasmrde pomijara, kuće mračne, i stepenište vodi u suteren, zjape rupe [...]. Molerova ulica obična [je] palanačka ulica. Nigde visoke zgrade [...] prljavi sokačići gde se bacalo đubre i vršili prolaznici nuždu [...] Vode nema preko celog dana, puštaju je u zoru, u 4 ujutro, a ponekad dođe i u 2. (*Izdanci Šumadije*: 265, 275)

Skoro viktorijanski prizori, nalik najgorim scenama oronule palanke koju su napustili, pratili bi pridošlice do trenutka kada bi dobili državnu službu i time otvorena vrata boljeg života i novih društvenih krugova. Sinonim snevanog života za Mir Jam su zbivanja u umetničkim i boemskim krugovima u kojima se kreće, i koji je, konačno, uz neizbežno ogovaranje i podsmeh, i prihvataju. Brojna pozorišna i bioskopska događanja privatno i profesionalno netremice prati. „Pozorišne predstave su davane u Manježu, jer zgrada kod spomenika nije bila još opravljena", a na repertoaru su bili „Opera Onjegin, Seviljski berberin, Travijata, Hofmanove priče" (Isto: 268). Autorka daje detaljan popis glumaca u drami: čiča Ilija Stanojević, Sava Todorović, Gavrilović, Raja Pavlović, Persa Pavlović,

Žanka, Šarames, Toborska (Isto: 269), a kasnije piše o glumcima koje je intervjuisala i u čijim domovima je bila, diveći im se: Desi Dugalić, Zori Zlatković; o ljubavnom životu glumaca, poput idealnog bračnog glumačkog para („Zlatković i Zlatkovićka Saša i Zora"), zatim o životu i radu balerina: Bologovske, Olenine, Boškovićeve, Danice Živanović, Rike Levi; operskih pevačica: Rogovske, Žaludove, Lize Popove, Lovšanske (Isto: 319–327).[4]

Drugom vidu popularne zabave, bioskopu, posvećuje znatno manje pažnje, tek uzgredno pominjući kako „svet žuri kod Kolarca, u Kasino i u Koloseum", na čijim repertoarima su „akrobatski, futuristički, kriminalni filmovi" (Isto: 269).

Istovremeno sa fascinacijom beogradskim kulturnim i zabavnim životom, Jakovljevićeva je opčinjena Beogradom kao, iz postratne građanske optike gledano, simbolom ostvarenja geopolitičkog i idejno-ideološkog sna ujedinjenja:

> Izađosmo na Jadransko more i ostvari se san „oj, na more, na Adriju!", ostvari se vekovni san, dobismo more […] pobratimismo Bosnu i Hercegovinu, prisajedinismo se sa Crnom Gorom, Hrvatska uđe u sastav naše države, okupismo se svi, ali se ne nazivamo jednim imenom. (*Izdanci Šumadije*: 253)

Bratstvo i jedinstvo ujedinjenih naroda reflektovano je u opisima stvarnih ljubavi njenog života (Slovenac, Hrvat, Srbin; uporediti *Izdanci Šumadije*), odnosno širokom etno-spektru udvarača koje njene junakinje sreću kako putujući diljem Kraljevine Jugoslavije, tako i živeći u multikulturnom Beogradu: junakinje njenih romana putuju u Sloveniju (*U slovenačkim gorama*), na jadransku obalu (*To je bilo jedne noći na Jadranu*), Dalmatinac dolazi u Beograd (*Otmica muškarca*) itd. – i tek tada junakinje i junaci nalaze sreću.

Interesantno je primetiti da slični prizori kosmopolitskog Beograda u koji dolaze egzotični posetioci sa drugih kontinenata izazivaju manje oduševljenja, kao i banalne i površne komentare:

> Neljubazan svet ti mali Japanci. I uobražen. [...] dok su Indusi fini, tajanstveni, osećajni narod čudna mirisa, koji su rasipali s pozornice istočnjačke mirise, što je dočaravalo njihove induske igre. Oni

[4] Divljenje retko povlači i kritičku ocenu, već ostaje kao opis društvenog događaja, dok je pak kritika na nivou jednostavne impresije: „Gostovanje Šaljapina razočaravajuće. Žarko Cvejić i Milorad Jovanović jednako dobri kao Šaljapin. [...] Skandal sa članovima Milanske opere. Skandalozno su pevali, a bila ogromna reklama i paprene cene. Publika se zgranu kad se Amneris pojavi u drugom stanju, pa joj se trbuh poznavao" (*Izdanci Šumadije*: 327–328).

> su mi ličili na južnosrbijance, crnpurasti, ugljenih očiju, kovrdžave kose, temperamentni. [...] crnci iz Amerike [...] kad se zagrejaše za male crnje svi naši muškarci, a Crnci dobacivali vatrene poglede lepim belim Beograđankama, raspaljenim njihovim igrama. (*Izdanci Šumadije*: 327)

Privrženost rodnoj Šumadiji prosijava kroz osvrte na blagotvorni uticaj došljaka na razvoj velikog grada. „Šumadijski seljačići" – kako s ponosom ističe autorka, maturanti kragujevačke gimnazije – „postajali su ministri, intelektualci, doktori, profesori, advokati, senatori, viši oficiri, narodni poslanici, političke ličnosti" (Isto: 299) koji su živeli u novim beogradskim višespratnicama. Šumadinci su, prema Mir Jam, cenjeni u Beogradu zbog obrazovanja, idealnog porodičnog života i kao stožeri balkanskog patrijarhata. Kao takvi, oni opstaju i u romanima, nasuprot negativno predstavljenim likovima koji podležu evropskoj pomodnosti: „'Strašno je dosadno u Beogradu. Nema čovek gde da izađe. Ja ne mogu da živim bez Pariza. Ovde vas svako zna. Prosto ne mogu od ovog sveta da živim. A u kom ste varijeteu bili?' pitala je jedna gospođica u zelenoj haljini, zelenih očiju, jednog mladića sa brčićima i zulufima" (*U slovenačkim gorama*: 157). Priča o (po)modnom Beogradu koji privlači ljude iz provincije koje (poreklom data) razboritost i čestitost drži na pravom poluevropskom-polubalkanskom kursu, u filmskom kontekstu nije toliko različita od filozofije Kaprinih (Frank Capra) njudilovskih (*new deal*) komedija o gospodinu Smitu ili Didsu, koji dolaze u veliki grad (Vašington ili Njujork), gde tradicionalnim svetonazorima i „amerikanizmom" pobeđuju korumpirane, pomodne evropocentrične stanovnike grada i uspešno vraćaju posvećenu *career girl* pravim životnim vrednostima i modelima.

Roman(t)izovani Beograd

> „Ali Neda je svuda videla lepotu. Kako je, doista, u ovo veće Beograd bio lep! Činilo joj se da se sve smeši na njemu. Čitav svet je videla u tim očima, svet njenih devojačkih snova."
>
> (*Greh njene mame*: 172)

Isti binarizam varošice i velegrada bogatije je variran u romanima koji iskazuju i skepsu i svest o manama velegradskog života. Glavni grad je mesto stalne tranzicije u koji junaci dolaze po potrebi, kratkotrajno ili da se u njemu nasele; iz koga beže u šumadijsku pastoralu. To je mesto emancipatorskog životnog i profesionalnog sazrevanja devojaka iz unu-

trašnjosti, ali i mesto surove borbe za uspeh, gladovanja, poroka, gde patrijarhalni moral lako strada. Junakinje prolaze ozbiljna iskušenja i teskobe, koje pobeđuju uglavnom sticajem srećnih okolnosti i stupanjem u sanjani brak, koji je ideal i cilj življenja. Stoga, autorkine heroine podjednako nalaze sreću i u velikom gradu (*Otmica mučkarca*) i u malom mestu (*Ranjeni orao*, *Greh njene mame*, *Nepobedivo srce*) u koje su se sklonile / pobegle posle pravog ili samo mogućeg skandala (*Samac u braku*). Iako sama Mir Jam nije previše u svojoj memoarskoj prozi razmatrala tamne strane gradskog života, pridošlice u romanima upečatljivo opisuju strah i poniženje u neprijateljskom gradu,[5] odbacivanje i nerazumevanje sredine relativizujući sliku urbanog „života u ružičastom":

> A u Beogradu toliko sveta živi sa mnogo manjim prihodima.
>
> – Živi, ali kako živi? Treba svega da se lišavate. Ni u bioskop, ni u pozorište, nigde vas dve ne možete da izađete. (*To je bilo jedne noći na Jadranu*: 290)
>
> Beograd pamte po teškoj svakodnevici koja vodi spoznaji da:
>
> Nismo mi svi rođeni da budemo velikovarošani. Šta imaju od velikovaroškog života siromašni studenti? Niske i vlažne sobice, dvorišta sa užadima, prčvarnice, gurmanske izloge sa prasećim glavama kojima samo mogu da se dive, a creva da im krče. Od gospodskih limuzina dobijaš blato u lice kad besomučno projure kraj tebe. A u pozorištu smilovaće se da te puste na treću galeriju kad je prazno i kad je potrebna klapa studentskih dlanova. (*Nepobedivo srce*: 11)

---

[5] Užasavanje beogradskom životom možda je našlo najjači iskaz u romanu *Nepobedivo srce* i gotskim opisima višespratnica koje čitaoca neodoljivo asociraju na obrise Gotama u stripu i na filmu o Betmenu, koliko i na atmosferu viktorijanskog Londona, Pariza i drugih evropskih prestonica (npr. u romanu *Oliver Tvist* [*Oliver Twist*, Charles Dickens, 1838] i potonjim ekranizacijama): „Beograd je prekrasan... Podigle su se takve palate da čovek mora da zastane, da ih posmatra zadivljen i da se upita: da li se nalazi na Balkanu ili u nekoj evropskoj prestonici... Beograd je nov, moderan grad... Ali, ipak, ima nešto što mi se nije svidelo... Ne volim ja zidine makar to bila i najlepša arhitektura... Gušile su me zidine i asfalt.. [...] A u Beogradu pogledam pravo – kućerina od nekoliko spratova. Pogledam desno i levo – opet kuće! Čini mi se kao da su i Beograđani uzidani u kućama (*Nepobedivo srce*: 337–338). Ili nokturalni grad, koji nikad ne spava već živi tajanstvenim i zastrašujućim noćnim zbivanjima: „Onda se zbog nekog kvara ugasila elektrika, pa su se zamračile ulice... Što je tada Beograd strašan i mističan! Munja sevne, a električne žice zasvetle kao varnice. A kuće se slile i ne razlikujete jednu od druge, već kao da su neki crni masivni zid, fantastična izraza..." (Isto: 338). Slični *cityscape* nazire se u romanu *Samac u braku*, a pogotovo u ekranizaciji kao TV drama *Brod plovi za Šangaj* (Miloš Radović, 1991).

Raspon beogradskih prizora kao da najavljuje kadrove Kalmićevog filma *Priča jednog dana* ili *Nedovršena simfonija velegrada* (1941), koji sa puno ljubavi prati život Beograda od jutra do večeri – u duhu filmova (reditelja Rutmana [Walter Ruttmann], Vigoa [Jean Vigo], Vertova [Dziga Vertov]) i romana (*Terazije* [Boško Tokin, 1932], *Berlin Aleksanderplac* [*Berlin Alexanderplatz*, Alfred Döblin, 1929]) simfonija velegrada – od prizora amalina kod železničke stanice, životinja u zoološkom vrtu, seljaka na pijaci, balerina u salama za probe, do uzbudljivog noćnog života grada. Neonski sjaj u noći reklama na Terzijama[6] prepoznajemo u pogledu junakinje do sada neekranizovanog romana *Otmica muškarca*:

> [...] imala je lep položaj na Voždovcu.[7] Sa prozora se videla čitava panorama Beograda. U noći je treperilo bezbroj sijalica, kao hiljade zvezdica prosutih po nebu. Fasade su se odražavale na sivkastom nebu kao kule. Uveče je Beograd bio fantastičan grad iz bajke, a danju velika varoš s visokim zgradama, fabričkim dimnjacima, kupolama i bukom tramvaja i automobila. S njihovih prozora u svako doba dana i noći, izgled je bio veličanstven. (*Otmica muškarca*: 18)

Egzaltirane vizije grada nalazimo i u drugim romanima, gde su svetla grada odraz sreće stanovnika ili aura fantastičnog sveta bajki („Kako su lepo namestili ove plavičaste reflektore koji obasjavaju kuće. U noći je to tako fantastično"; *Ranjeni orao*: 269):

> Večernji Beograd je sav blistao. Crvene, zelene i zlatne sijalice na reklamama gasile su se i palile i milile kao neke žive zmije. Svet se tiskao. Koliko je osmeha, radosti, bola i razočarenja bilo na ulici beogradskoj! (*Greh njene mame*: 172)

Svojevrsnu sintezu dihotomije tradicionalne, patrijarhalne, patriotski žrtvene Šumadije i razuzdanog velegrada podložnog „tuđim uticajima", evropeizacije i mondenstva, nalazimo u dva dramska teksta Jakovljevićeve, koji je kvalifikuju i kao „prvog dramatičara među našim ženama" (Marković 2003: 7). U nadahnutom predgovoru novom izdanju (2003) dramskog prvenca Mir Jam, *Tamo daleko* (1930), Olga Marković daje izdašan pregled raznolike kritičke recepcije. „Drama u tri čina iz života Kragujevčana u doba austro-ugarske okupacije" po-

---

[6] Korišćene u mnoštvu serija i filmova o međuratnom Beogradu od *Montevidea* (*Montevideo, bog te video*, Dragan Bjelogrlić, 2010. i potonje ekranizacije), *Grlom u jagode* (Srđan Karanović, 1975) do *Aleksandra od Jugoslavije* (Zdravko Šotra, 2021).

[7] Ipak zarad tradicionalne moralnosti u Beogradu moraju da postoje zaštićene oaze ugodnog i skladnog porodičnog života, porodične vile okružene baštom i travnjacima, sa čijih prozora puca pogled na zavodljive obrise centra grada.

svećena ženskoj epohi u istoriji ustalasala je uspomene došljaka iz provincije u posleratni Beograd na idilu i nepatvorenu čistotu detinjstva, mladosti, posvećenosti i stradanja. Kritike jedinstveno ističu neveštost dramskog postupka, slikanja karaktera, banalnost situacija uprkos dobrom oku za pojedinosti, ali prezasićene banalnim sentimentalizmom, didaktičnošću i „zadahnute narkotičnim patriotskim interesom" (Isto: 8). Drugim rečima, *Tamo daleko* je dramatizacija dela zbivanja evociranih u *Izdancima Šumadije*, patnja šumadijskog kao suštinski srpskog življa tokom okupacije u Velikom ratu, kada su ratnici, kao i misli i srca žena, svi bili negde tamo daleko. Lucidna pozorišna kritičarka pripisuje popularnost i šumni uspeh drame nekritičkoj žudnji i sklonosti publike za domaćim temama. Za Mir Jam, to su teme žena žrtvenica u pastoralnim, provincijskim gradićima, nemilosrdnih nitkova okupatora i tuđinaca i Velike majke koja do zore čeka povratak sina sa ratišta i umire ne dočekavši ga reflektovanim u galeriji prizora propadanja građanske kuće i porodice (Isto: 8–10).

Sedam godina kasnije, na sceni Narodnog pozorišta postavljen je drugi dramski tekst Milice Jakovljević, koji pak shodno njenoj zanesenosti Beogradom govori o kalamburima mondenskog života „pokondirene porodice", hibridizujući kopije i pozajmice iz francuske bulevarske komedije (komedija zabune) i srpskih klasika poput Nušića (*Uježˇ*, 1933) i Sterije (*Pokondirena tikva*, 1838). Karikaturalni likovi skorojevićke porodice Pere Petrovića, rentijera, preljube, flertovi i ljubavne afere u fejdoovskoj trci i sakrivanju po beogradskim stanovima okončavaju se humornom hipertrofiranom jadikovkom kao preuzetom iz romana: „Sve je svršeno! A toliko sam je voleo... pobeže moj milion..."

Beogradski gradski pejzaži i toponimi odsutni su jer je grad oslikan kao pomodni, malograđanski duh koji odjekuje u toaletama, frizurama, pofrancuzenim imenima (Milenija / Mimi, Lola, Lule, Guga, Zaza), ali bez grohotnog Nušićevog i Sterijinog kritičkog smeha ili Kaprinog dobrodušnog i bajkolikog preokreta. Najjači utisak je da je Mihiz lucidno iskoristio *Emancipovanu porodicu* da oblikuje lik Mir Jam kao junakinju okvirne priče dodate njegovoj dramatizaciji *Ranjenog orla* (1977). Iako je ovo spekulacija autorki ovog teksta, nije isključeno da je Mihiz možda našao tekst drame *Emancipovana porodica* i iščitao ga. Ali se mora priznati da je podjednako logično da je sama Milica Jakovljević svoje romane nevešto, ali sa puno ambicije i entuzijazma (bez pokrića) pokušala da prenese u dramsku formu.

Beograd u novinskim naslovima

> „[...] tempo velikog grada. Žurba, huka i tutanj tramvaja... Podne je i Beograd kipti. Velikovarošani su uvek u brzom tempu. Brzo se kreću, brzo misle, brzo zaljubljuju."
> (*Greh njene mame*: 144)

Ipak, pomodna i boemska vizija Beograda ispisana je dominantno u novinskim napisima – koji sagledani komplementarno sa romanima i autobiografijom – daju živopisnu hroniku grada iz ženske optike – o socijalnim zbivanjima, izlascima, kupovini, svakodnevnom i društvenom životu koji, sagledano iz savremene perspektive, skiciraju dobru pozadinu *chick-flick*-a (od *Dnevnika Bridžet Džouns* [*Bridget Jones's Diary*, Helen Fielding, 1996] do knjiga Kendas Bušnel *Seks i grad* [*Sex and the City*, Candace Bushnell, 1997]). Jakovljevićeva je bila jedna od tri članice (uz Desu Glišić i Magu Magazinović) Jugoslovenskog novinarskog udruženja i ispunjavala visoke kriterijume za članstvo – imala je visokoškolsku učiteljsku diplomu i znala je strane jezike, posebno francuski, sa kog je prevodila (uporediti *Izdanci Šumadije*). Novinarsku karijeru započela je upravo kao prevodilac, a zatim u *Novostima*, gde preuzima rubriku *Ženski svet*. Najveći deo karijere provela je u časopisu *Nedeljne ilustracije,* od 1926. do poslednjeg broja, objavljenog u nedelju 6. aprila 1941. godine – gde ne samo da je pisala razne rubrike već je objavljivala i svoje romane u nastavcima.[8] Pregled sadržaja ovog nedeljnog časopisa otkriva splet pomodnih tema koje su zaokupljale građansku žensku publiku u trenucima dokolice, ali i mapira zaplete i okvir života junakinja njenih romana. U časopisu nalazimo fotografije francuskih, nemačkih i holivudskih glumaca i glumica, članke posvećene modi, lepom ponašanju i dobrom ukusu u oblačenju i održavanju domaćinstva. U tipskim člancima čiji naslovi direktno upućuju na temu, npr. „Moderna mama u kćerkinoj ljubavi", „O muškarcima", „Razlika u seksualnoj psihologiji žene i muškarca", „Seksualni život i lepota žene" Mir Jam svestrano prati interesovanja žena. Posvećenost ženskoj strani života[9] i utemeljenost na

[8] Časopis je inače imao stalnu rubriku ljubavnog romana domaćeg ili stranog autora.

[9] I do granice tvrdoglavog ignorisanja stvarnosti i eskapističke egzistencije u hermetičnom polu – zamišljenom bezbrižnom svetu ljubavi i provoda. Tako predratne, 1940. godine, dok je rat već zahvatio deo Evrope, Mir Jam, ne želeći da prepozna opasnost, piše članke o dužini suknje, pristojnosti prekrštanja nogu, psihologiji ljubavi beogradskih sedamnaestogodišnjakinja, modi i eleganciji Holivuda. U časopisu se ipak pojavljuju i saveti za zamračivanje pred napad iz vazduha, dok je tek 1941. godine u martu objavljen članak Jakovljevićeve: „I moda oseća rat", u kome piše o tome da je sve skuplje nego što je bilo pre početka rata u Evropi, te da je teško doći do tkanina i konca za šivenje modne odeće.

личном доживљају Београда у текстовима „Три типа Београђанки", „Карактер, темперамент и љубав Београђанки", „Родитељи београдских госпођица" итд., углавном своде људе на типове и пружају шаблонске рецепте за успех у животу, који се мери лепотом, браком и „укусним" одевањем. Тежња за присним контактом са њој сличном читалачком публиком и огледањима и преливанјима живота запечаћена је отварањем рубрике „Мир Јам одговара читаоцима" – прототипа потоњих формата „Драга Саветa".

Малобројни чланци у компаративној оптици посвећени су путописима из Босне, Црне Горе, са Косова итд. или животу манјинских народа, вера и култура у Југославији: „Живот у београдским јеврејским породицама" (1935), „Јесу ли муслиманке срећне у браку" (1940), „Положај жене у Црној Гори" (1941). О самом граду пак пише у текстовима као што су „Ноћни Београд", „Метаморфоза београдског Калемегдана" или „Када би знала општина", који и када се и дотаклу актуелних друштвених тема, оне су представљене из угла сентименталзма и лаке забаве. У последњем поменутом тексту Јаковљевићева говори о сечи дрвећа на Калемегдану (актуелној и у садашњости), где се после друштвено ангажованог почетка, текст наставља у сентименталном тону – највећи проблем елиминисања дрвореда није еколошки или заштите града, већ недостатак хлада и романтичне сенке за шетњу заљубљених парова.

Београд популарне vs. авангардне уметности

> – Зар данас може кинематограф да утиче на вас, а... За ваше преживеле изрођене живце иллузија је страшнија од стварности. Не гунђате само ви... не побегосте. Entendu pour les Mysteres?...
> – Решено. Идемо свечано на „Тајне мадридског двора"...
> – Стварност уопште није страшна...
>
> (Vinaver, *Ruske povorke*: 105)

Значајно и значењско одсуство интересовања за авангарду у укупном опусу Мир Јам упућује на недостатни однос радознале и Београдом очарране провинцијалке спрам интернационалних и локалних авангардних кругова. Иако опчињена уметничко-боемским светом у приватном животу, исти се ретко и узгредно појављује у романима. Нешто више их налазимо у меморарској прози и новинским текстовима, али пре као богато илустровану забелешку о друштвеним догађајима са описима гардероbe и списком присутних но као оформљену критику / критичко промишљање. Као илустрација паралелних[10] токова културе у Београду, који су остајали одељени суprот-

[10] U glavnotokovskoj građanskoj kulturi Nušić u međuratnom periodu piše i izvodi *Gospođu ministarku* (1929), *Ožalošćenu porodicu* (1934), *Pokojnika* (1937). Andrić

stavljenim umetničkim i kritičkim konceptima i interesovanjima, može da posluži poređenje opisa gostovanja Rabindranta Tagore u Beogradu u novembru 1926. godine:

> Na predavanju indijskog filozofa i pesnika Rabindranta Tagore zenitisti su, 15. novembra 1926. godine, bacali sa galerije Svečane sale Univerziteta u Beogradu otvoreno pismo, štampano kao letak. Prema zapisu Lj. Micića, ti leci su se „puštali da – kao beli golubovi lete"... Letak je kasnije bio pridodat poslednjem, 43. broju Zenita. Ove zenitističke demonstracije bile su priređene protiv Tagore, optuženog da zvanično predstavlja savremenu kulturu i savremenu civilizaciju – suprotno učenjima Mahatme Gandija čije su ideje zenitisti prihvatali. (Golubović, Subotić 2008: 232)

O istom događaju *Nedeljne ilustracije* 28. novembra (godina II, br. 47) na 7. strani donose sliku pod naslovom „Rabindrant Tagore u Beogradu. Slikano ispred hotela Palas". U komentaru ispod slike navodi se da je „dolazak velikog indijskog pesnika Tagore, pobudio neobično interesovanje u svim slojevima prestonice", da su predavanja „Neobično uspela. Sala je oba puta bila prepuna, pa ipak mnogi žale što nisu dospeli da ga čuju", bez pomena o incidentu koji je kao manifest jednog avangardnog stava bio van dometa interesovanja (po)modnih novina.

U memoarima Jakovljevićeve, nalazi se samo usputna crtica, indikativna za pomodni (malo)građanski ukus doba i za stav da Mir Jam uopšte nije razumela značaj avangarde[11] (ekspresionizma, sumatraizma, dadaizma, hipnizma, kosmizma, zenitizma i nadrealizma) i koja je iz Evrope, bez vremenske zadrške prodirala na Balkan:

> Dok je u modi bio romantizam, u književnosti, muzici, slikarstvu pojavio se futurizam. Taj naziv obeležavaše sve što je neobično, novo, čak i nerazumljivo... Pisale se pesme koje se nisu razumevale, kao parodije ili karikature. Nešto bolesno bilo je u svim pravcima poezije koja se pojavila posle rata. Ali to dugo ne trajaše. Zdrav realizam i klasičnost pobedi. Samo ostade u slikarstvu impresionizam. (*Izdanci Šumadije*: 302)

---

objavljuje *Pripovetke* (1924), Crnjanski *Dnevnik o Čarnojeviću* (1921), *Seobe* (1929) i niz pripovedaka, eseja i putopisne proze.

[11] Ipak, određena paralela može da se nađe u stremljenjima oba kruga: dok su avangardni stvaraoci stremili Evropi i njihovim uzorima, poput Monija Bulija koji u svojoj memoarskoj prozi piše kako je bio „tvrdoglavo rešen da se što pre *presadi* [...] u Pariz" (Buli 1968, *Sedmica od sedam nedelja*, naglašavanje autorki), isto je važilo za težnje stanovnika unutrašnjosti Srbije i manje drugih delova Jugoslavije da se s uspehom presade u Beograd.

Sa druge strane, čini se da ni avangardni beogradski krugovi (kojima su pripadali Milan Dedinac, Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Dušan Matić, Marko Ristić, Stanislav Vinaver, Stanislav Krakov, Moni Buli i u Beogradu odomaćeni Tin Ujević, okupljeni u beogradski boemski kružok u kafani Moskva) nisu bili posebno zainteresovani za uporedne tokove građanske kulture. O podvojenosti književne scene modernog Beograda govori podatak da je Stanislav Vinaver možda istovremeno kada i Mir Jam radio u listu *Vreme*. Iako je postao urednik 1927. godine, kada po svoj prilici ona više uopšte nije pisala za ovaj list, spekulišemo da su ipak u nekom trenutku morali biti istovremeno u redakciji, ali da mogući susret nije zavredeo zabeleške ni kod jednog ni kod drugog autora. „Dva Beograda" koja su pretendovala da budu centar kulturne i umetničke elite između dva rata, razvijeni kulturni i umetnički krugovi (avangardni pisci i njihovi časopisi, kao što su *Zenit*, 1921–1926; *Hipnos*, 1922; *Putevi* 1922–1924; *Svedočanstva* 1924–1925; *Misao* 1919–1937) i (malo)građanska kultura koja je održavala uvrežene identitetske vrednosti,[12] živeli su uporedo, ignorišući se međusobno.

U jednom trenutku pak tridesetih godina, tokom zamaha socijalne literature i svesti, levičarski Beograd imao je potrebu da se oglasi povodom rada i pojave Mir Jam, donoseći, u jednom broju časopisa *Žena danas* („Emancipovana porodica") kritiku njene drame. U članku napisanom povodom izvođenja dramskog teksta *Tamo daleko,* njena publika je prepoznata kao malograđanski sloj, koje autorka uči kako se udati, „uloviti mladoženju", „kako postati žena", „kako slušati roditelje i pokoravati se mužu, kako pobediti sebe, žrtvovati se za porodicu, uči šta je pravo i pošteno". Njen stil ocenjen je kao predratni „realistički idealizam", koji počiva kao i saveti koje spisateljka deli u svojim rubrikama u *Ilustracijama* – na „mirjamovskoj" psihologiji i vodi „zalutalog građanskog omladinca linijom manjeg otpora i uverava ga da je to put onih koji su protiv bogataša, protiv razmaženih dama, i za pravi moral" (*Žena danas*, br 9. januar 1938, str. 17).

Zaključak

Mirjana Detelić pruža odbranu Mir Jam, ukazujući na besmislenost provere romana Jakovljevićeve prema merilima klasične srpske književnosti,

[12] „[...] ali beše u tom gradu zdrave omladine, koja ne podleže uticaju zapada, već sačuva svoje patrijarhalne, rasne, moralne, iz starih srpskih kuća, i pobedonosno pođe kroz život. Takvi su bili Šumadinci" (*Izdanci Šumadije*: 303).

ili još dalje prema merilima nabujale avangarde. U tom ključu možemo otići korak dalje i uprkos svemu povezati tekstove Mir Jam i avangradu kao uporedive reakcije na duhovni preokret i kulturološku razdelnicu koju je doneo Veliki rat. U danima posle rata, danima užurbanosti novih okolnosti života, za mlade i obrazovane, evropski orijentisane generacije bio je podsticaj da pronađu i iznesu „raznovrsna, pa i protivrečna gledišta kroz koja se to vreme, njegov duh i ritam, sagledavaju i iskazuju". Na jednoj strani, pribegavaju „osporavanju ustaljenje slike sveta, negaciji klasičnog izraza i potrebi za isticanjem umetnikove ličnosti [...] na incidentan način predstavlja nemir, teskobu i htenja novog čoveka." Na drugoj strani, naspram apsurdnog doživljaja sveta u koji je „čovek bačen [...] bez pravih vrednosti i cilja" i pripadajućeg mu teksta koji „gube ravnotežu i sklad" (Pijanović 2014: 292–294), stoji strukturalna potreba trivijalne književnosti za nesporno (malo)građanskim i (melo)dramskim ponovnim pronalaženjem reda i harmonije u velikom gradu. Konsekventno, slika Beograda jeste slika građanskog Beograda u pokušaju evropskog razvoja predočena iz optike (još uvek) nesnađene i neprihvaćene došljakinje. Melodramski raskol *želim* (da budem evropska beograđanka) i *mogu* (da ne mogu da se otresem duha konzervativne varošice) ipak delatne i umereno pobunjene junakinje prepoznatljiva je projekcija intimnog rascepa Milice Jakovljević. U privatnom životu, dolazak u Beograd doneo joj je slobodu ponašanja (brojne veze, bogat društveni život, status javne ličnosti itd.) i emancipatorske ideje koje pak (dozvolićemo sebi spekulaciju) nisu potisnule intimnu želju za tradicionalnim – brakom, decom, ulogom supruge i majke u (polu)zamišljenoj beogradskoj idili. Želje neispunjene u stvarnosti ona ispisuje na stranicama romana koji u melodramskom tonu donose eroziju granica *želim* i *mogu*, kao i efemerno zadovoljstvo ispunjenja želja.[13] Tada na jednoj strani ostaje živopisna spisateljica Mir Jam, praćena mešavinom odobravanja, podsmeha, ignorisanja i odbacivanja u modnom i pomodnom građanskom Beogradu, a na drugoj malograđanski melodramski *happy end* njenih romana. Gradski pejzaž i život poluimaginarnog grada oslikani su u još širem rasponu sjaja i beda realnog grada, koji povezuje najbolje vrednosti Balkana i Evrope (što može da zvuči i kao zenitizam!) i mesto u koje dolaze oni „koji maštaju o sreći" i tu nalaze ostvarenje sreće. Moderni, evropeizirani i urbanizovani grad prepoznat je kao suprotnost ruralnom i folklornom,

[13] Podvojenost je izvrsno žanrovski, medijski i konceptualno artikulisana u Mihizovoj dramatizaciji romana *Ranjeni orao*, zaživeloj na sceni Atelje 212, ali i kao TV projekat (Teatrovizija), koji donosi uporedo proces pisanja romana i zbivanja u romanu, ogoljujući vezu spisateljičinog života i sanjarija i sudbina njenih likova.

šumadijsko-balkanskoj tradiciji, a pod ograničeno uspelim kosmopolitskim uticajem popularne kulture „sa zapada". Epski, muški i ratnički beli grad je fikcijom i fakcijom preobražen u poprište ženske borbe za novo doba koja na stranicama koje potpisuje Milica Jakovljević nose i *pad* u (malo)građansko, (melodramsko), trivijalno *en vogue* tj. u popularno, čija popularnost traje i danas.

Literatura

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Buli, Moni. „Sedmica od sedam nedelja". *Avangardni pisci kao kritičari*. Boško Tokin (ur.). Novi Sad: Matica srpska, 1968. 285–301.

Cvijić, Jovan. *Cvijićeva knjiga*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1927.

Daković, Nevena. *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: FDU, 2008.

Daković, Nevena i Biljana Mitrović. „(Ne)mirna proza Milice Jakovljević Mir Jam i (ne)mirne ekranizacije". *(Ne)mirna književnost*. Dragana Grbić i Tanja Jovićević (ur.). Beograd: IKUM, 2021 (u štampi).

Detelić, Mirjana. „O ontološkom statusu trivijalne književnosti". *Trivijalna književnost: zbornik tekstova*. Beograd: Studentski izdavački centar – Institut za književnost i umetnost, 1987. 62–66.

Dvorniković, Vladimir. *Karakterologija Jugoslovena*. Beograd: Kosmos, 1939.

Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: observations on the family melodrama". *Monogram* 4 (1972): 2–15. Reprinted in: *Imitations of Life: A reader on Film & Television Meodrama*. Marcia Landy (ed.). Detroit: Wayne State University Press, 1991. 68–91.

Gledhill, Christine. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987.

Golubović, Vidosava i Irina Subotić. *Zenit 1921–1926*. Beograd: NBS – IKUM, Zagreb: SKD Prosvjeta, 2008.

„Građanski modernizam i popularna kultura". *Seecult*, 25. 09. 2011. Dostupno na: http://www.seecult.org/vest/gradanski-modernizam-i-popularna-kultura [pristupjeno: 12. 02. 2021].

Jakovljević, Milica Mir Jam. *Tamo daleko*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2003.

Jakovljević, Milica, Mir Jam. *Izdanci Šumadije*. Beograd: Štampar Makarije, 2009.

Jakovljević, Milica Mir Jam. *U slovenačkim gorama*. Podgorica: Neven – Narodna knjiga, 2012.

Jakovljević, Milica Mir-Jam. *Greh njene mame*. Beograd: MIBA books – Narodna knjiga, 2019.

Jakovljević, Milica, Mir Jam. *Nepobedivo srce*. Beograd: Neven – Feniks libris, 2019.

Jakovljević, Milica, Mir Jam. *Otmica muškarca*. Beograd: Neven – Feniks libris, 2019.

Jakovljević, Milica, Mir Jam. *Ranjeni orao*. Beograd: Neven – Feniks libris, 2019.

Jakovljević, Milica, Mir Jam. *Samac u braku*. Beograd: Neven – Feniks libris, 2019.

Jakovljević, Milica, Mir Jam. *To je bilo jedne noći na Jadranu*. Beograd: Neven – Feniks libris, 2019.

Marković, Olga. „Predgovor". U: Jakovljević, Milica Mir Jam. *Tamo daleko*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2003.

Nedeljne ilustracije 1926–1941.

Norris, David. *In the Wake of the Balkan Myth, Questions of Identity and Modernity*. London: Palgrave Macmillan, 1999.

Pijanović, Petar. *Srpska kultura 1900–1950*. Beograd: Službeni glasnik, 2014.

Stojanović, Trajan. *Balkan Worlds: the first and last Europe*. New York: M. E. Sharpe, 1994.

Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Van de Port, Mattijs. *Gypsies, Wars and Other Instances of the Wild: civilization and its discontents in a Serbian town.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998.

Vardac, Nicholas. *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press Inc., 1975.

Vinaver, Stanislav. „Ruske povorke". U: Šijan, Slobodan. *Pisci u bioskopu*. Beograd: Filmski centar Srbije – Službeni glasnik, 2020. 102–106.

Žena danas. „Emancipovana porodica", br 9. januar 1938, str 17.

Nevena Daković & Biljana Mitrović

FASHIONABLE AND VOGUEISH BELGRADE IN THE WORKS OF MILICA JAKOVLJEVIĆ MIR JAM

Summary

Following Mirjana Detelic's dedication to the themes of city, epic history and the history of the epic *white city*, this paper deals with the lyrical (or, to be more precise, melodramatic) Belgrade of the *interbellum* period in the sentimental opus of Mirjana Jakovljevic, known as Mir Jam. The shifting of focus to her expansive biographical, newspaper writings, as well as the melodramatic, female romantic novels as a *par excellence* example of trivial literature is understandable and justified by the interest for the hitherto under-researched epoch of the exciting and tumultuous Europeisation of the capital as a reflection of the aspirations of the entire kingdom. The rapid modernization is reflected, among other things, in the Belgrade lifestyle: the entertainment, leisure, fashionable and vogueish patterns and lifestyles, as well as the wave of rebellious *isms* – which influenced the replacement of folk tradition with Western culture, both the avantgarde kind and the mass-produced and popular one. This combination formed the "new citizenry". Mir Jam's opus follows and maps the everyday, cultural and artistic workings of the city in a particular way, spontaneously revealing the bifurcated and parallel flows representing the conflict between the European urban tendencies and the traditionally rural-Oriental Balkans.

Дејан Ајдачић*

Wydział Filologiczny
Instytut Studiów Klasycznych i Slawistyki
Uniwersytet Gdański

СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ У СРПСКОЈ ПРОЗИ

Аутор испитује мотив смрти у Венецији у прози српских књижевника Меше Селимовића, Александра Гаталице, Милорада Павића, Сање Домазет и Милете Продановића. Показује се како венецијанске реалије (канали, гондоле којима превозе покојнике, задах труљења, пропадање града, острво Сан Микеле) задобијају и симболичка значења која повезују сижејне линије у прози српских приповедача. Смрт у Венецији у њиховој прози се приказује кроз мотиве заразних болести, болести и убистава, али и у симболизацији са елементима митологије, нпр. у представама гондолијера као Харона. Указује се и на интертекстуалне везе са приповетком Томаса Мана *Смрт у Венецији*. Наводе се студије о интертекстуалним везама текстова српских писаца са причом Томаса Мана П. Пијановића, З. Ђерговић Јоксимовић и Л. Делић.

Кључне речи: смрт, Венеција, проза, хронотоп, Томас Ман, интертекстуалност, српска књижевност

Наслов „Убиство у Напуљу" могућим читаоцима би наговестио неко криминалистичко или хорор дело, или вест из црне хронике у новостима. А наслов „Смрт у Новом Саду" или било ком другом граду, вероватно би читаоца суочио са недоумицом – да ли се ради о публицистичком истраживању стања медицинских или погребних служби у граду, о статистици морталитета или о антрополошко-танатолошкој студији о локалним сахранама и поменима. Такав наслов књижевног дела пре упућује на неку несвакидашњу смрт, но на крај живота у било ком граду.

* dejajd@gmail.com

Али „Смрт у Венецији", за иоле образованог човека, делује сасвим разумљиво и познато, јер он, наравно, зна да је Томас Ман написао тако насловљену повест, по којој су снимани филмови, прављене позоришне драматизације, којој су посвећена многа тумачења. Имена пољског дечака Тађа и представе о Ашенбаховој Венецији могу бити познате и људима који Манову повест нису ни прочитали. Прича о психолошком преображају у коме јунак одбацује строга правила, препушта се унутрашњим поривима и умире повезана је са Мановом сликом града у лагуни. Зорица Ђерговић Јоксимовић сагледава Венецију у Мановој повести *Смрт у Венецији* као књижевну конструкцију и показује да се Ашенбахова Венеција у предвечерје Првог светског рата може сматрати Бахтиновим хронотопом, али да задовољава и све услове Фукоове хетеротопије (Đergović Joksimović 2011: 554–555). Хетеретопија „је парадоксална попут огледала – помоћу ње откривамо да смо тамо где нисмо (огледало, хетеротопија), али и да нисмо тамо где јесмо [...] боравком у њој [Венецији] Ашенбах се одриче свог некадашњег идентитета угледног строгог немачког професора и транспонује у сферу другости. Као и пред огледалом, човек у Венецији постаје подвојен на старо и ново ја" (Đergović Joksimović 2011: 554). Ликови Манове повести, представа његове Венеције и смрти у граду у лагуни има и одразе у венецијанским прозама српских аутора.

1. Харон као гондолијер на граници светова

У митологијама многих европских народа вода представља границу овога и онога света, али свакако најпознатија река која дели и повезује свет живих и мртвих је Стикс из старогрчке митологије. У књизи о дијалозима Томаса Мана с митом, Лидија Делић пише о гондолијеру са похабаним шеширом и рђом косом из повести *Смрт у Венецији* као о превознику с овога на онај свет, ћудљивом Харону (Делић 2019: 34): „Асоцијацију на Харона не може да избегне ни Густав Ашенбах, у (очекиваној) форми ироничне интелектуалне досетке: 'Па баш и ако ти је стало до моје готовине, а мене с леђа удариш веслом и отправиш ме у Адов дом, и тада ћеш ме добро возити'" (Делић 2019: 27). Сама Венеција окружена водом и сграђена на води, каналима као рекама даје могућност митолошких алузија на прелазак граница између светова, са симболиком почетка новог живота, али и краја старог. У истој књизи, ауторка препознаје као водиче душа рђокосог пролазника код капеле на гробљу и Тађа:

„Обојица су очите реплике архаичних водича душа у свет мртвих, што је у Тађовом случају и експлицирано" (Делић 2019: 33). Манов Ашенбах иде у сусрет кобној болести, али добија и знаке да му се онај свет приближава, што је писац на митолошком нивоу потврдио обележјима водича душа.

Александар Гаталица у роману *Еурипидова смрт* неколико пута повезује Харона и гондолијере. У неким приликама Харон се помиње уз навођење стихова Саламињанина Еурипида, у некима је Харон налик привиђењу, а негде се јавља у поређењу гондолијера са Хароном. У приказу вожње гондолом венецијанским каналима, гондолијер и умишљени Еурипид у својој гондоли измичу гондоли јунака и приповедача. Такву фантазмагоричну слику приповедач украшава митолошком алузијом на Харона, како би брзу вожњу гондоле објаснио поређењем са вожњом превозника мртвих из старогрчке митологије:

> Весло твог гондолијера пљускало је по води, у плићацима се возар необично вешто подбадао о плитки муљ. Твоје нејако тело се клатило и балансирало при оштрим заокретима. Било је немогуће стићи те, трагедиографу, морепловче. Као да те је носио Харон лично, а канали којима клизиш као да су били Стикс и Кокит. Најзад си утекао.

Иако су и Харон и реке света мртвих уведене поређењем, само измицање гондоле којом је утекао Еурипид као да указује на његову смрт, по којој је роман и насловљен. Писац потом наводи Еурипидове стихове о Харону на старогрчком и на српском језику. Наслов трагедије о Алкестиди, из које су стихови о Харону са мотком у барци, није наведен, а то је трагедија о добровољном избору Алкестиде да умре за мужа и њеном повратку из света мртвих. За читаоце који препознају ову везу између Еурипидовог стиха и Гаталичиног текста, јасна је пишчева алузија на могуће прекорачење границе између светова не само од света живих у свет мртвих, већ и обратно, из света мртвих у свет живих.

У роману *Еурипидова смрт* Александра Гаталице приповедач казује историју своје породице кроз умишљени дијалог грчког трагичара са преводиоцем његових трагедија и добрим зналцем његовог живота. Поред Венеције у лагуни, у коју приповедач долази са мајком и полубратом, који умире, после чега његова мајка почиње да луди, Венеција се појављује и у двојничком, београдском обличју као Бара Венеција, насељени део града на десној обали реке Саве испред ушћа у Дунав. Као у сну, у коме радња може бити измештена

и у време када њени актери још нису рођени, појављују се још нерођени казивач и његов полубрат, умотани у беле чаршаве, што по митологији означава да су они покојници, возе се џунком по Бари Венецији, при чему старији брат – у роману казивач – управља „као гондолијер, као Харон". Ту се веслач чамца венецијанским каналима у поређењу изједначава са веслачем који превози покојнике реком Стикс, али у том сновидном привиђењу сам казивач, тј. старији брат, превози свог полубрата Неба, који ће умрети у четвртој години:

> Да ли су сазнали да је мртав мој мали полубрат? Бара Венеција; џунка као она којом се на ветровитим пречанским и мађарским пустама секу баруштине; он, мали Небо, добар, не плаче, иако му киша непресетано пада по умршеној косици; ја стојим на крми и веслам дугачким штапом као гондолијер, као Харон. Ја као Гилгамеш, он као Енкиду; ја као Орфеј, он као Еуридика; ја као краљ Агамемнон, он нежан као Ифигенија. Немилосрдна олуја потопила је доње градске четврти и нас двојица у сумрак улазимо чамцем у неосветљене зграде.

Приповедач помиње прогон Еурипида као софисте и безбожника из Атине на варварски север, до краља Архелаја. Саговорник наводи неколико стихова из *Ифигеније на Аулиди* и двоуми се који је од тих стихова изазвао гнев грађана због кога је он напустио свој град. Приповедач се опрашта са Еурипидом, при чему се симболичка представа смрти преплиће са описом вожње гондолом из Венеције на Лидо, са сликом из фантазмагоричног виђења у београдској Бари Венецији и сликама смрти:

> Као у трагедији. Еурипиде, због ог. Одлазиш. Харон је дошао по тебе – гле, грозан му је лик – и одвози те на Лидо, подбадајући се штапом као гондолијер мртвих. Погледај у небо боје трулог предвечерја, негде онамо иза Лида где још расте венецијанска водена детелина, look at the twilight zone; сада Бог слика: Сократова смрт, Мараова смрт (са тежиштем у клонулој, бледој десној шаци), твоја и моја смрт у Венецији. Саламињанине, не дижеш поглед! Еурипиде, седиш на истом месту где и Небо када смо обилазили Бару Венецију.

Гаталица трен прекида живота и додира са смрћу, трен када Харон превози покојника, ма у ком времену то било, повезује са животним изборима или типовима маски које узимају смртни и кратковеки људи „у том карневалу живота". То промишљање о четири типа моралних отпадника и идејних расколника се провлачи у разматрањима етичких питања током Гаталичиног романа.

Харон се појављује у поређењу у још једном Гаталичином „венецијанском тексту". У причи о нацисти Абендроту који бежи од себе и избезумљено тражи Јеврејку Хану она му са ниподаштавањем говори да зна ко је он и какве идеје заступа:

> На обали Канала Гранде док је чекао барку која ће га спустити низводно до хотела, осећао се као живи мртвац који баш чека Харона с мотком, стојећи безизразно на ивици реке Стикс, непомичан и погребен, ни тужан, ни радостан; безгласно и туробно миран и уверен у извесност хиљада бесциљних година.

Гаталица поново уводи старограчку митологију хтонског света помоћу поређења. Абендрот очекује стварног гондолијера, али је његово стање налик живом мртвацу, што писцу омогућава да његово осећање да је живот готов опише митолошком алузијом. Неосноване наде одбеглог етнолога и правника нису рачунале на чињеницу да Хана не може да зна да је Абендрот одступио од својих идеја и побегао од Националсоцијалистичке партије. Чињеница да рат још није почео, тј. да фабрике смрти још нису сатрле милионе Јевреја, не значи да прогони Јевреја већ нису оглашени и започети. Абендрот зна да је одустао од својих идеја, свестан је да Хана Зилберштајн не зна за промену његових погледа, али га њено одбацивање боли и води психичком растројству.

Са Хароном гондолијера пореди и Сања Домазет у роману *Acqua alta* (2010): „гондолијерима налик на Хароне што у лакираним мртвачким сандуцима превозе још увек насмејане и живе туристе" (Домазет 2010: 14). Један од разлога повезивања гондолијера са смрћу, поред црне боје овог чамца, јесте и чињеница да се покојници гондолама превозе на гробље на острву Сан Микеле.

2. Болест и смрт

Опадање животних сила због болести или старења у свим културама је супротстављено здрављу, пуном и бујном животу. Али ни у животу, ни у његовим приказима у уметности, ова опозиција није тако проста, јер је усложњавају знања, уверења, осећања актера и обележја културе. Симболичка опозиција болести и здравља и у приказима књижевних ликова у Венецији у прозним делима српских аутора може да има различите мотивације и сижејне реализације – јер личне судбине могу бити на различит начин повезане са судбином других житеља Венеције и судбином самога града. Особа пуна снаге

може доћи у град у лагуну где хара болест, исцрпљеност болесника може бити у сагласности са истрошеном Венецијом, његово предсмртно стање може га довести у град који „умире", али могуће је и да болесник у Венецију долази да би прикупио своје животне снаге и проживео последње дане пуном преосталом животном енергијом.

Куга је у таласима стизала у Венецију, али се у српској књижевности њена пустошења не описују, већ се узгредно помињу, на пример, у Гаталичиној *Еурипидовој смрти*, где ова болест повезује прилике у време Пелопонеских ратова и у Венецији, или у подсећању на епидемију куге приликом убрзаног грађења Академије Сан Роко као „рајске баште" – склоништа од заразе.

Представе заразне болести део су описа Венеције у чувеној Мановој дугој приповеци *Смрт у Венецији*. Петар Пијановић указује на то да привлачност града у лагуни може бити повезана и са његовом трошношћу:

> Можда и зато Венеција привлачи бројне намернике који својим доласком постају сведоци лаганог потонућа земаљског раја. Венеција зато постаје и фигура могуће кобне судбине нашег врлог света. Нове велике воде што би могле доћи као последица бројних греха модерне цивилизације само ће убрзати пропаст раскошне лепоте. (Пијановић 2011: 526)

Осећања неминовне пропасти или потонућа „земаљског раја", „раскошне лепоте" је у 19. веку изразио Џон Раскин у чувеној књизи о венецијанским каменим зградама (Raskin 2011). Симболика истрошености и блиске пропасти Венеције се појачава у књижевним делима од средине 19. века, а таква симболика се лако повезује са мотивима пролазности живота или суочења са смрћу.

У фантастичком роману *Последњи аргонаут* Александар Гаталица приказује путника кроз време који на свом првом путовању доспева у „бочни канал који је мирисао на пролећну буђ и цркотине" у коме витки венецијански племић:

> [...] носи једну жену у белој сатенској ноћној хаљини која је по прсима сва била попрскана испљуваном крвљу. Туберанку, чије су руке висиле као туђе је донео до ивице мола и крај фондамента своје палате спустио је у црну гондолу, коју је без веслача, лагано гурнуо низ канал... Морибунда је била прелепа и у смрти с плавим витицама косе, избаченим јагодицама и широм отворених плавих очију. (Gatalica 2018: 80)
>
> Јако осећање туге венецијанског племића због смрти прелепе жене понавља се и у препричавању „путника" по повратку у своје „време". (Gatalica 2018: 85)

У Гаталичином роману *Еурипидова смрт* приповедач прича о животу своје мајке и заосталом млађем полубрату који никада није проговорио, који је умро у Венецији. При првом доласку у Венецију, пред Први светски рат, приповедач описује болесника у белим панталонама, који жели да се приближи казивачу, тада још дечаку:

> Била је 1911. година. [...] Стигао сам у Венецију заједно с једним морибундом који је смрт носио у унутрашњем џепу сакоа, са умирућим што је напустио санаторијум окружен палмама и уређеним болничким вртом. Побегао је, видело се то, из павиљона за смртно болесне, оданде са севера, где није желео да умире полако, окружен професионалним оптимизмом лекара и варљивим кривуљама температуре. Упловио сам к Млецима са непознатим морибундом који ме је гутао погледом као да жели – тако јадно нашминкан – да ме поведе са собом. Неко је на броду 1911. умирао, а свуд око нас било је море, и mari di un mare. Вода је у заливу била венецијански зелена: плитка, топла, мочварна, једва намрешкана, са белом пеном на врховима таласића налик бледим подочњацима на лицу оног нестајућег, тог насмејаног болесника што у смрти гледа ништавило, пуко црно; један крај без преображења; senza trasfigurazione; without transfiguration; ohne Verklärung; тог што је већ ступио у чун мртвих, те живот посматра као накарадни бог који се не држи етике, нити разликује добро од лошег, јер све му је дозвољено, јер иза (ако то уопште за њега постоји као мисао) нема суда, никакве правде, нити рачуна или збрајања; ни једног питања – само ништа, те он овде на броду може те 1911. тако дрско да ме посматра, не бојећи се ничег на небу и земљи – толико одвратан изнутра, тако блед и тужне коже споља, а заправо моћан.

У роману се повезују два боравка у Венецији – 1911. и 1938. године – уз описе осећања и атмосфере потиштености, безвољности и страхова. То су године пред Први и пред Други светски рат. Предосећање нових страдања повезује противречне силе: „Још једном помор и хедонија, Танатос и Ерос на сваком кораку". Али Гаталица додир Танатоса и Ероса описује и кроз призму индивидуалне психологије. У таквом приступу, он је ближи есеју Сигмунда Фројда који описује силе живота и смрти као нераскидиво повезане. Александар Гаталица у дугачкој сцени о очају мајке за преминулим дечаком истиче њену еротски изазовну лепоту у одсутности из реалног света, у неком простору потраге за изгубљеним вољеним сином Небом.

У роману *Еурипидова смрт* приповедач, као преводилац и зналац Еурипида, у умишљеним дијалозима са грчким трагичарем сећа се тешких тренутака у његовом и свом животу. Са Еурипидом,

Мнесарховим сином, он дели мисли о безумницима и о гресима насилног 20. века, сећајући се наклоности оца и очуха ка фашистичким идејама и саосећајући са жртвама масовних страдања у оба светска рата.

3. Убиства

Венеција је град великих богатстава и великих страсти. Шекспиров љубоморни Отело је у Венецији убио Дездемону, а Ијан Макјуан у роману *Утеха странаца* описао је двоје наивних туриста које убија патолошки убица. Мотивима насилне смрти у Венецији своје фикционалне верзије је додало и неколико српских приповедача.

Последње поглавље романа *Тврђава* о пријатељству и љубави у недаћама Меша Селимовић је насловио *Смрт у Венедику*. Име града у лагуни наводи се по турском изговору, што и приличи муслиманима 18. века. Ахмет, по позиву богатог Шехаге, креће са њим и коцкаром Османом Вуком из заснежене Босне у Венецију, смерајући да тамо стигне на карневал. Шехага говори: „Волим Венедик. Весео је, нарочито сад, за вријеме карневала". Ахмету се ни Венеција, ни карневал не допадају: „Ја сам тај Шехагин рај осјетио носом: грдно су заударали канали у које се нештедимице улива нечист овог чудног града" (Selimović 1970: 394). Шехага у Венедик долази да би посетио места на којима се веселио са својим сином пре но што је он отишао у рат. Али Шехагу обузима слабост и он говори да су га отровали. Селимовић контрастира раздрагано и обесно весеље на каналима опадању Шехагиних животних сила и већ немогућ обилазак потпуно занемоћалог човека свих места која би га подсетила на протекле дане пунога живота. Селимовић сучељава карневалску буку Венеције дугачком низу назива места у Босни који одређују злу коб, беду и безнадежност живота у Босни:

> У гостионичкој соби, над Великим каналом што је протицао кроз град Шехагиних снова, усред заглушне карневалске буке, чуле су се суморне ријечи о нашој сиротињи:
>
> - Злосело, Црни вир, Блатиште... (Selimović 1970: 408)

Селимовић је несумњиво имао у виду чувену Манову повест када је последњем поглављу свог романа дао такав наслов. Али бројне разлике у поставци ликова и њихових животних путања наводе на питање које су додирне тачке између Мановог текста и поглавља Меше Селимовића. У Венецији преображени Ашенбах сличан је ра-

досном Шехаги са сином. Ашенбах се враћа у Венецију да би макар из даљине био близу Тађа, оболева и умире гледајући на дечака са осмехом. Шехага путује у град у лагуни да још једном прође по местима на којима се некада веселио и умире отрован. Један бира своју судбину и тихо умире са погледом на Тађа као водича душа, а другога убијају и он са овога света одлази у грчевима и са жељом за осветом и без утехе. Обојицу спаја љубав према драгој особи и усуд смрти.

У венецијанском делу романа *Друго тело* (2006) Милорад Павић – врстан зналац контаката учених Срба 18. века са Венецијом – уводи у причу чашу са тајном мантром, коју гондолијер хоће скупо да прода и станодавцу, и српском граверу и писцу Захарији Орфелину. Али та трговина необичном чашом води у криминално-детективску причу, јер налазе мртве Орфелиновог станодавца и гондолијера у гондоли. Поред приче о убиству, страху од истраге инквизитора о двоструком убиству у кући у којој станује Орфелинова пријатељица, чембалисткиња Ана, говори се и о стању духа у Венецији, помирености са очекиваном пропашћу: „Ми смо све сиромашнији, ми смо овде уморни и несрећа нас неминовно чека. Цела Република Светога Марка је болесна и угасиће се. Близу јој је крај." На питање како то зна додаје: „Знам, драги мој *schiavone*, јер сам и ја болесна. Остаће само музика, слике и цркве... И гондоле!" Анина пријатељица Забета говори као да постоји нека саосећајна, тајна веза између ње и града, те најављује да је Венецији близак крај. Павић је овој јунакињи приписао видовитост, ослањајући се на чињенице да ће Серенисима крајем 18. века нестати, као и на пророштво да ће остати њена уметност и њене гондоле.

Павић се у романескним варијацијама о смрти враћа тајни двоструког убиства у епизоди неуспеле истраге инквизитора Кристофола. Читалац сазнаје тајну о починиоцима убиства из приче Ане Поцо, приче у којој се преплићу тајна смрти Ђеремије и гондолијера са тајном битка после смрти. Маестра Ђеремију је у његовим одмаклим годинама интересовало да ли има живота после смрти, те да ли после смрти човек добија друго тело. Уверен да ће одговор на то питање о оностраном животу добити у мистичком обреду, он набавља чудотворни прстен и Госпине сузе, али му недостаје мантра из чаше, коју је платио гондолијеру. Ана открива да је гондолијер уцењивао маестра Ђеремију не дајући му чашу са тајном мантром и да је он убио гондолијера. Ана даље говори да је Ђеремија преписавши њој кућу, пошто није хтела да оде у његов кревет, уврео себи у главу да Ана хоће да га отрује, те је сам направио отров од кукуте:

> Ја сам то открила по новоме мирису који се зацарио у кући. Морала сам страховито да се напрегнем и усредсредим како бих открила где и на који начин ће отровну биљку употребити против мене [...] Када сам села уз чембало, учини ми се да сам осетила задах отровне биљке јаче но иначе и помислх да је за сваки случај најбоље да пре свирања не свлачим рукавице.

Ана је свирајући на отрованом чембалу у рукавицама од зелене чипке избегла тровање кукутом намазаном на две дирке, а када је Ђеремија посумњавши да кукута не делује сам засвирао свог Скарлатија, отров га је убио. Милорад Павић је тако реалну смрт тровањем у духу венецијанских црних вештина преплео с потрагом за одговором о послесмртном постојању другог тела.

Сања Домазет у роману *Acqua alta* више пута понавља да је јунакиња романа, Ева, дошла у Венецију да убије рођака који је силовао као девојчицу. Али њен боравак повезан је и са предавањима о књижевности. Планирано убиство за њу би представљало остварење праведне казне, али Ева не приступа остварењу свог наума. Јунакиња не убија силоватеља, али га смрт, наизглед праведно, сустиже. У руском рулету који играју Андреас, студент са којим је Ева била у љубавној вези, и инцестуозни насилник, овај други себе убија. Петар Пијановић разложно у Андреасу види лик који у повести Томаса Мана одговара Тађу, потврђујући то и посветом коју Ева именом јунака из Манове повести даје Андреасу (Пијановић 2011: 539). Ауторка је мелодрамски конструисала сплет околности тако да у самоубилачкој игри учествују њеној јунакињи најдражи и најмрскији човек. У тако, тобожњом судбином подешеној прилици, било би цинично убити најлепше и најпривлачније биће Еви, па га Сања Домазет оставља у животу. Ева, која је у Венецију дошла да изврши убиство у виду личне освете, не крвави своје руке. Али ни кривица Андреаса што је оставио посвећену му љубавницу неће остати некажњена. Сенка смрти већ се наднела над младића, јер је он ушао у круг опасних игара са животом, што ауторки омогућава да прикаже и његову немогућност да из тог круга изађе. Наведена мотивација да то чини због новца није одвећ уверљива, али све долази на своје место, када у једној од следећих партија руског рулета Андреас после рањавања полуди. Венеција је показана као место бизарних самубилачких забава богаташа.

У неким романима и приповеткама Милете Продановића додирују се насиље и живот уметника – у роману *Вечера код Свете Аполоније* о Андреи дал Кастању, у причи *Есмералда, царица истине* о циркуском трбухозборцу Ђованију и глумцима које убијају у

полудивљој земљи Кравонији. Продановић у роману *Врт у Венецији* после сцена насиља против демонстраната у Београду деведесетих година приповеда о перформансу Никота Сакотсарија са соколима који праве покољ голубова у шатри измишљене Зухтеније на венецијанском Бијеналу.

Након дневне представе у којој су жртве птице, а посматрачи људи, Miss De Velich, у Београду звана Лина, води свог некадашњег момка у изнајмљену запуштену палату у забитом венецијанском каналу, где је предвиђено догађање за одабране госте Бијенала, које писац назива „колективна психотерапија одевена у рухо уметничког рада" (Prodanović 2002: 186). Ексцентрични енглески уметник некаквим зрацима изазива кошмарно неконтролисане страхове публике. Када у палати избије стварни пожар, посетиоци се претварају у избезумљену гомилу, у којој једни друге газе. Свеопшти масакр приповедач напушта како би испратио успело бекство јунака и Лине из запаљене палате. Али тек скициран однос виртуелног и стварног насиља је остављен као могућност тумачења. Енглески уметник је изазвао код сваког посетиоца личне страхове. Читалац не зна шта други преживљавају, осим у домишљањима главног јунака из чије перспективе се сагледава тај комшмарни догађај, као и из описа његових потиснутих преживљавања. Умножени страхови на рубу лудила претварају се у борбу присутних за преживљавање. Приповедач уочава сличност између покоља шест грабљивих сокола над голубовима у затвореном кавезу у оквиру програма венецијанског Бијенала са ноћном „колективном психотерапијом" која губи својства уметничког рада и претвара се у очајничку борбу за преживљавање по просторној организацији перформанса. Страхови приповедача које изазивају непознати зраци су веома јаки и садрже фантастичко-фантазмагоричке елементе: „Није се могло одредити да ли ужас на лицима потиче од уметничког рада, или је било још оних који су спознали да стварност у овом случају надилази уметност" (Prodanović 2002: 187).

***

Венеција се у српској прози појављује и као позорница дубоке туге коју доноси смрт болесне жене или детета (Гаталица), али и као место на коме се дешавају убиства – тровања Шехаге у Селимовићевом роману, маестра Ђеремије у Павићевом *Другом телу*, самоубиства у руском рулету и неостварено убиство починиоца силовања у роману Сање Домазет, гажења људи избезумљених од страха у

пожару у *Врт̄у у Венецији* Милете Продановића. У некима од тих приказа смрти има преплитања стварног и фантастичког (Гаталица, Продановић).

Али смрт у Венецији се појављује и у виду симболичког краја претходног живота, као у приказу Абендротове изгубљености после речи Јеврејке или у симболици смрти саме Венеције у којој се наслућује сумрак града и губитак његове пресјајне славе и моћи. Неспорни трагови повести Томаса Мана *Смрт̄ у Венецији* су расути на различите начине у текстовима српских писаца. Негде су те алузије директне у интертекстуалним подсећањима или микромотивима – најчешће посредством опчињености вољеног бића, али на различите начине. Мановом Тађу слична је Јеврејка Хана Зилберштајн (Гаталица) у слици коначног психичког слома нацистичког етнолога и правника који схвата немогућности остварења набујалих осећања. Тађу је по лепоти сличан Андреас у роману Сање Домазет *Acqua alta*, у коме је Евина љубав доживела и телесно остварење, али после кога је нестабилан младић отишао из њеног живота. На особени и удаљени начин Тађу је сличан Шехагин син Меше Селимовића у роману *Тврђава*, јер је Шехага са радошћу кренуо у Венедик да би се сећао са сином проведеног времена на карневалу пре но што је овај нестао у рату. За разлику од Мановог Тађа и Ашенбаха, у српској књижевности, поред одсуства додира између опчињеног и онога кога воли, постоје и други и друкчији контакти, а смрт самога јунака није плод заразне болести, већ негде и убиства.

Поред болести и тровања, које се у књижевним делима појављују у мотивима умирања у Венецији, у делима српске књижевности има и бизарних крвавих забава ексцентричног Енглеза (Продановић) и руског рулета у коме учествују Андреас и рођак који је силовао Еву (Домазет). Милорад Павић, најзад, у својој реализацији мотива смрти у Венецији повезује тровање и потрагу за тајнама загробног живота.

Литература

Гвозден, Владимир. „Два савремена *Bildungsroman*-а и традиција путовања у Италију: *Венеција* Владимира Пиштала и *Ултрамарин* Милете Продановића". *Acqua Alta: međunarodni zbornik radova: Mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti*. С. Шеатовић-Димитријевић, М. Р. Лето, П. Лазаревић Ди Ђакомо (ред.). Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2013. 779–794.

Делић, Лидија. *Чаробник ūерфекūа: дијалоī Томаса Мана с миūом и дијалози с Маном*. Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике, 2019.

Домазет, Сања. *Acqua alta*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.

Ман, Томас. *Смрū у Венецији*. Београд: Нова књига, 2013.

Павић, Милорад. *Другō ūело: роман*. Београд: Дерета, 2006.

Пијановић, Петар. „Две српске реплике на Томаса Мана". *Venecija u slovenskim književnostima*. D. Ajdačić, P. Lazarević Di Đakomo (red.). Beograd: SlovoSlavia, 2011. 525–542.

Đergović Joksimović, Zorica. „Venecija: grad i književna konsttrukcija". *Venecija u slovenskim književnostima*. D. Ajdačić, P. Lazarević Di Đakomo (red.). Beograd: SlovoSlavia, 2011. 551–566.

Gatalica, Aleksandar. *Euripidova smrt*. Beograd: „Filip Višnjić", 2002.

Gatalica, Aleksandar. *Poslednji argonaut*. Beograd: Службени гласник, 2018.

Gatalica, Aleksandar. *Mimikrije*. Beograd: Stubovi kulture, 1996.

Prodanović, Mileta. *Vrt u Veneciji*. Beograd: Stubovi kulture, 2002.

Raskin, Džon. *Kamenje Venecije*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Selimović, Meša. *Tvrđava*. Sarajevo: Svjetlost, 1970.

Dejan Ajdačić

DEATH IN VENICE IN SERBIAN FICTION

Summary

The paper explores the motif of death in Venice in the fiction of Serbian authors Meša Selimović, Aleksandar Gatalica, Milorad Pavić, Sanja Domazet, and Mileta Prodanović, showing how Venetian *realia* (canals, gondolas ferrying the dead, the stench of rot, Isola di San Michele) acquire symbolic meanings that connect storylines in the fiction of the Serbian novelists. In their prose, death in Venice is presented through the motifs of infectious diseases, illness, and murder, but also in symbolization with elements of mythology, e.g., in representations of gondoliers as Charon. The paper also highlights their inter-textual ties with Thomas Mann's novella *Death in Venice,* drawing on the inter-textual studies by P. Pijanović, Z. Đergović-Joksimović, and L. Delić.

ЖИВОТИЊЕ ИЛИТИ ЕПИЛОГ

Antonija Zaradija Kiš*

Institut za etnologiju i folkloristiku
Zagreb

O FENIKSU I ČOVJEKOVOJ UPORNOSTI[1]

Slobodne su naše misli![2]
Ciceron

Od davnina je bajoslovna ptica feniks važan književni motiv, ali i istraživačka inspiracija. Nakon kratkoga literarno povijesnoga razmatranja feniksa, u radu se fokusiramo na njegovu pojavnost u talijanskom moralno-didaktičkom djelu *Fiore di virtù*, odnosno *Cvijetu kreposti* i njegovu prijevodu u hrvatskoglagoljskim zbornicima 15. i 16. stoljeća s posebnim naglaskom na ćirilski dubrovački rukopis *Libro od mnozijeh razloga* iz 1520. godine. Naime, jedino je u *Libru* sačuvano poglavlje *Cvijeta* u kojemu se čovjekova upornost uspoređuje s feniksom, mitskim bićem koje je u fokusu našega istraživanja. Dodatnu pozornost u radu usmjeravamo na tri zabilježene inačice naziva feniksa u širem korpusu hrvatskoglagoljske književnosti koje pokazuju kako se feniks prilagodio hrvatskom pučkom izričaju. Na smjernicama istraživanja prijevoda poglavlja o upornosti iz *Libra*, u konačnici se osvrćemo i na jedinstveni srpski, ujedno i najmlađi slavenski prijevod *Fiore di virtù* onaslovljen *Cvêtъ dobrodêteli* iz 1800. godine s posebnim naglaskom na izmjene zoonimskoga nazivlja koje slijede mlađe grčko-talijanske prijevode iz 18. stoljeća.

Ključne riječi: feniks, Egipat, kršćanstvo, književnost, *Fiore di virtù*, hrvatskoglagoljski zbornici, *Libro od mnozijeh razloga*, vrlina, upornost, *Cvêtъ dobrodêteli*

Od Benua do feniksa

Idanas nas zadivljuju čudesne percepcije životinjskoga svijeta proteklih vremena i dojmljiva simbolika koja se pridavala drugim bićima. Ona

* zaradija@ief.hr

[1] Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Kulturna animalistika: interdisciplinarna polazišta i tradicijske prakse* (IP-2019-04-5621).

[2] *Liberae sunt nostrae cogitatiiones*.

je specifična vrsta poveznice između čovjeka i životinje i danas redovito iziskuje dublja interdisciplinarna istraživanja koja povezuju kulturnoanimalistička, etnološka, filološka, povijesna i ina znanja. Takvom jednom istraživanju pripada i mitska ptica feniks o kojoj se na europskom znanstvenom prostoru do danas ističu dva najsustavnija rada. Prvi je iz 1939. godine, *Le mythe du phénix dans la littérature grecque et latine*, belgijskih filologa Jeana Hubeaua (1894–1959) i Maximea Leroya (1873–1957), a drugi nizozemskoga povjesničara kršćanstva Roela Van den Broeka (1931) *The Myth of the Phoenix: According to Classical and Early Christian Traditions* iz 1971. godine. U prvom desetljeću 21. stoljeća i na smjernicama Van den Broekova promišljanja valja istaknuti radove Laurence Gosserez i Françoise Lecocq,[3] koje nastavljaju istraživanja svojih prethodnika, usustavljujući i produbljujući spoznaje o mitskoj ptici te snažnije propitujući njezin dolazak na europski kršćanski, literarni i društveni prostor s posebnim naglaskom na transformaciju europske feniksove simbolike. U tom smislu posebno je vrijedna knjiga koju je 2013. godine uredila Laurence Gosserez *Le phénix et son autre: poétique d'un mythe des origines au XVIe siècle*. U uvodnom dijelu knjige autorica prezentira feniksa u kontekstu narativnoga diskursa kao fenomenološku projekciju simbola. Pritom se upire na definicije i razumijevanje mita Carla G. Junga, Andréa Jollesa i Mircea Eliade, razvijajući pritom svoje teorijske podloge u kontekstu suvremenoga razmatranja mita o feniksu (Gosserez 2013: 9–13).

Na temelju navedenih ključnih istraživanja zaključeno je da izvorište legende o feniksa valja tražiti u drevnom Egiptu[4] gdje je neobična ptica znana pod nazivom *Benu* (asirski *bânu* = blistav) i predstavlja dušu – *bâ* – boga Râ (Gosserez 2007: 94–117). Snažna predodžba blještavila pridružuje ga bogu Sunca te je *Benu* simbol perpetuirana rađanja Sunca, odnosno vječnosti i besmrtnosti, ali i Ozirisova stradanja i uskrsnuća (Virey 1910: 145). Smatra se da je jedinstvena feniksova legenda nastala na egipatskom prostoru u prastarom Heliopolisu (Ono),[5] mjestu nastanka života (kako se vjeruje), odnosno mjestu slavljenja božanske Sunčeve tri-

[3] Bogatom književnom i mitološkom poviješću feniksa u novije se doba najviše bavila Françoise Lecocq s normandijskoga sveučilišta u Caenu. Usp. „Francoise Lecocq", https://unicaen.academia.edu/FrancoiseLECOCQ/CurriculumVitae (pristup 4. 2. 2020).

[4] Čini se da je azijski prostor poznavao feniksa mnogo prije Egipta, što pokazuju prizori drevne kineske umjetnosti koji čuvaju feniksa često prikazivana s lotosom s kojim je u simboličkoj simbiozi. Kineski feniks, *fenghuang* je mitska ptica vladarica svim pticama koja je u najstarijem prikazu s devet glava simbol dinastije Chu iz 8. stoljeća prije Krista (Diény 1989: 1–13).

[5] Grčki naziv Heliopolis, odnosno *Grad Sunca*, nastaje prema arapskom *Aîn-ech-Chams* u značenju *Sunčevo oko* (Quirke 2004: 146).

jade koju čine: Khepri (Sunce u izlasku / ponovnom rađanju), Râ (Sunca u zenitu), Atum (Sunce u zalasku) (Franco 2008: 45–53, 123–128). Istaknimo da su animalističke atribucije boga Râ višestruke i raznovrsne te su predstavljene bubom (skarabej), pticom (jastreb), govedom (bik) (ibid. 45–48), svetim bikom[6] *Mnevisom* (Wilkinson 2003: 174–175) te imaginarnim *Benuom*, najstarijim nam poznatim feniksovim pretkom.

U 7. stoljeću prije Krista pjesnik Heziod prvi u Grčkoj progovara o mitskoj ptici i prvi egipatskoga *Benua* naziva Φοῖνιξ (*Phoînix* = purpur).[7] Vjerovalo se da je na Zemlji samo jedan feniks koji kad osjeti da mu se primiče 500-ta godina života odleti preko Arabije do Heliopolisa. U hramu Sunca svećenici mu prirede odar od dragocjena i mirišljava bilja, mire (mirhe) i cimetovca (Lecocq 2012: 179–206) koje zapali zraka Sunca, a feniksa spali nastali mirišljavi plamen. Iz pepela se odmah pojavi crv koji do zalaska Sunca izraste u novoga feniksa, koji osnažen odleti (Broek 1971: 14–32).[8] Taj mit o feniksovoj dugovječnosti i ponovnom rađanju Herodot (484–424. pr. Kr.) je prvi podrobno opisao tek dva stoljeće kasnije u *Historiae* II (73, 45):[9]

---

[6] U egipatskoj mitologiji su znana tri sveta bika simbola plodnosti i seksualnosti koja se pridružuju božanstvima: Apis, Bukhis (Bâkhou, Bakha, Bakh ili Buchis) i Mnevis (Mer-wer ili Merour).

[7] Ime mu se povezuje sa staroegipatskim glagolom *wbn* = blistati (Goldwasser 1997: 80–83). U starogrčkom pak jeziku φοῖνιξ / *feniks* ima višestruko značenje: purpur, palma, mitska ptica.
Usp. https://www.cnrtl.fr/etymologie/ph%C3%A9nix (pristup 7. 7. 2020).

[8] Valja istaknuti odlomke koptskih rukopisa iz 10. stoljeća pisanih sahidijskim narječjem koji sadrže propovijedi aleksandrijskoga patrijarha Teofila I. Aleksandrijskoga (385–412) o Marijinu Uznesenju (Mimouni 2011: 16–17, 72), točnije o Kristovu rođenju u kojemu se čita dirljiv odlomak o feniksu (Broek 1971: 33–34).

[9] Ἔστι δὲ καὶ ἄλλος ὄρνις ἱρός, τῷ ὄνομα φοῖνιξ. Ἐγὼ μέν μιν οὐκ εἶδον εἰ μὴ ὅσον γραφῇ· καὶ γὰρ δὴ καὶ σπάνιος ἐπιφοιτᾷ σφι, δι᾽ ἐτέων, ὡς Ἡλιοπολῖται λέγουσι, πεντακοσίων. Φοιτᾶν δὲ τότε φασὶ ἐπεάν οἱ ἀποθάνῃ ὁ πατήρ.Ἔστι δέ, εἰ τῇ γραφῇ παρόμοιος, τοσόσδε καὶ τοιόσδε· τὰ μὲν αὐτοῦ χρυσόκομα τῶν πτερῶν τὰ δὲ ἐρυθρὰ ἐς τὰ μάλιστα· αἰετῷ περιήγησιν ὁμοιότατος καὶ τὸ μέγαθος. Τοῦτον δὲ λέγουσι μηχανᾶσθαι τάδε, ἐμοὶ μὲν οὐ πιστὰ λέγοντες· ἐξ Ἀραβίης ὁρμώμενον ἐς τὸ ἱρὸν τοῦ Ἡλίου κομίζειν τὸν πατέρα ἐν σμύρνῃ ἐμπλάσσοντα καὶ θάπτειν ἐν τοῦ Ἡλίου τῷ ἱρῷ, κομίζειν δὲ οὕτω· πρῶτον τῆς σμύρνης ᾠὸν πλάσσειν ὅσον τε δυνατός ἐστι φέρειν, μετὰ δὲ πειρᾶσθαι αὐτὸ φορέοντα, ἐπεὰν δὲ ἀποπειρηθῇ, οὕτω δὴ κοιλήναντα τὸ ᾠὸν τὸν πατέρα ἐς αὐτὸ ἐντιθέναι, σμύρνῃ δὲ ἄλλῃ ἐμπλάσσειν τοῦτο κατ᾽ ὅ τι τοῦ ᾠοῦ ἐκκοιλήνας ἐνέθηκε τὸν πατέρα· ἐσκειμένου δὲ τοῦ πατρὸς γίνεσθαι τὠυτὸ βάρος· ἐμπλάσαντα δὲ κομίζειν μιν ἐπ᾽ Αἰγύπτου ἐς τοῦ Ἡλίου τὸ ἱρόν. Ταῦτα μὲν τοῦτον τὸν ὄρνιν λέγουσι ποιέειν. (Prijevod prema francuskom A. Zaradija Kiš).
Usp. http://remacle.org/bloodwolf/historiens/herodote/euterpe.htm (pristup 5. 2. 2020).

> U istu skupinu spada još jedna ptica koja se zove feniks. Ja sam je vidio jedino na slikama; rijetko se viđa; i ako je vjerovati Heliopolitancima, tek svakih pet stotina godina se pojavljuje u njihovoj zemlji, i to kad umre njegov otac. Ako sliči svojoj slici onda su mu krila zlatno-crvena, a s obzirom na svoj izgled i veličinu jako je sličan orlu. O njemu se priča, kažu Egipćani, što se meni čini nevjerojatnim, da dolazi iz Arabije u hram Sunca s tijelom svoga oca umotana u mirhu da bi ga sahranio u hramu. Evo na koji način: od mirhe načini masu poput jajeta težine za koju misli da može nositi, podigne je i odmjeri nije li preteško; nakon što je s tim završio on izdubi to jaje i u njega položi svoga oca i potom zatvori otvor ostatkom mirhe: jaje je iste težine kakva je bila i cijela masa. Kad ga je, kako rekoh, zatvorio, ponese ga u Egipat u hram Sunca.

Nakon Herodota mnogi će antički putnici i perijegeti na svoj način opisivati začudnu pticu (Gosserez 2013: 30), stvarajući tako mit o jedinstvenom feniksu koji će se udomaćiti na europskom književnom prostoru od 1. stoljeća, dok će nam njegovi prvi ikonografski prikazi biti znani tek od 3. stoljeća (Dulaey 2013: 91). O tomu svjedoče mnogi zapisi antičkih pisaca iz prvih stoljeća kršćanstva poput Pomponiusa Mela, Ovidija, Elijana, sv. Ambrozija, Izidora Seviljskoga i dr., među kojim se ističe Plinijev opis nastao prema iskazima rimskoga senatora Maniliusa (*Naturalis historia* X, II):[10]

> Aethiopes atque Indi discolores maxime et inenarrabiles ferunt aves et ante omnes nobilem Arabiae phoenicem, haud scio an fabulose, unum in toto orbe nec visum magno opere. Aquilae narratur magnitudine, auri fulgore circa colla, cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pinnis distinguentibus, cristis fauces caputque plumeo apice honestante. Primus atque diligentissime togatorum de eo prodidit Manilius, senator ille maximis nobilis doctrinis doctore nullo: neminem extitisse qui viderit vescentem, sacrum in Arabia Soli esse, vivere annis DXL, senescentem casiae turisque surculis construere nidum, replere odoribus et superemori. Ex ossibus deinde et medullis eius nasci primo ceu vermiculum, inde fieri pullum, principioque iusta funera priori reddere et totum deferre nidum prope Panchaiam in Solis urbem et in ara ibi deponere. Cum huius alitis vita magni conversionem anni fieri prodit idem Manilius iterumque significationes tempestatum et siderum easdem reverti, hoc autem circa meridiem incipere quo die signum arietis sol intraverit, et fuisse eius conversionis annum prodente se P. Licinio Cn. Cornelio cos. CCXV.

[10] Usp. *Naturalis historia* (X, II), https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/10*.html (pristup 27. 5. 2020).

> Cornelius Valerianus phoenicem devolavisse in Aegyptum tradit Q. Plautio Sex. Papinio cos. allatus est et in urbem Claudii principis censura anno urbis DCCC et in comitio propositus, quod actis testatum est, sed quem falsum esse nemo dubitaret.

Veličinu feniksa Plinije uspoređuje s orlom koji je također simbol besmrtnosti i uskrsnuća[11] (Radošević 2019: 241), a sjaj i boju perja s bojama zlata, purpura i azura. Feniksova ljepota literarno će se izgrađivati kako bi se postigao što uvjerljiviji dojam o neusporedivosti i nestvarnosti njegove ljepote čime se samo utvrđuje nemogućnost susreta s takvim bićem koje pripada potpuno drugim, čovjeku nedokučivim sferama postojanja. Tako će npr. feniksov vrat biti od najfinijega zlata, prsa boje purpura, krila će mu blistati bojama safira i smaragda, a na nogama će umjesto kandži imat blistave rubine (Pastoureau 2011: 173).

U traženju što boljega i prizemnijega opisa feniksova izgleda posebno bih istaknula Laktancijevo[12] viđenje s kraja 3. stoljeća u znamenitoj poemi *Carmen de ave Phoenice* (Harris 1976: 46–49). U poemi je feniks opisan s izrazitim karakteristikama fazana i pauna a veličinom je uspoređen s nojem (Broek 1971: 7; Diény 1989: 8; Gosserez 2013: 119–146).[13]

Tijekom narednih stoljeća mnogi će pisci, a potom i enciklopedisti uspješno širiti europski mit o feniksu u kojega je srednji vijek duboko

---

[11] Usp. Psalam 103, 5: „život ti ispunja dobrima, ko orlu ti se mladost obnavlja."

[12] Lucius Caecilius (Lactantius) Firmianus (oko 250–oko 325) je glasoviti latinski govornik i „laički teolog" poznatiji pod nadimkom „kršćanski Ciceron", koji je dobio zbog posebno elegantna proznoga latinskog izričaja kojim se obraćao javnosti (Jedin 1995: 320).

[13] Posebno je vrijedan prijevod Laktancijeve poeme o feniksu u srednjovjekovnom staro-engleskom zborniku poezije iz 10. stoljeća – *Codex Exoniensis* (*Exeter Book*) – iz katedralne knjižnice u Exeteru, koji pripada skupini od četiri najstarija anglosaksonska rukopisa. Nastanak *Knjige iz Exetera* pripada vremenu vladavine Edgara I. Miroljubivoga (943–975), koje je obilježeno ne samo velikom benediktinskom (clunyjevskom) reformom već i iznimnom intelektualnom te umjetničkom produktivnošću engleskih srednjovjekovnih samostana (Rex 2007). Golema poema o feniksu u *Codex Exoniensis* koja broji 677 stihova anonimna prevoditelja posvećena je Laktanciju (Blake 1990; Hooper 2006). Autor u početku slijedi latinski predložak (Barnaud 2001: 1–14) no ne usredotočuje se samo na fizički izgled ptice već dodaje i mnoge detalje o mjestu njegova življenja, o njegovim navikama i osjećajima, poput ushićenja kojemu se sav predaje dok pjeva u osvit zore. Fizički opis feniksa je posebno zanimljiv jer ga anonimni autor predočuje kroz dva portreta, jedan je prije uskrsnuća, a drugi poslije. U oba opisa, premda različito, dojmljivo su opisane boje feniksova perja. U prvom dominiraju blistave sive nijanse, dok je drugi opis istinska eksplozija svim postojećih boja, čije blještavilo dodatno ističe njegovu božanstvenost. To je ujedno i najava moralno-religijske razrade koja odražava slavu Kristovu, a u konačnici Uskrsnuće čovječanstva.

utisnuo simboliku Kristova uskrsnuća. U kompleksnosti te simbolike, koju je minuciozno razložio Louis Charbonneau-Lassay (1871–1946), francuski simbolist, arheolog, povjesničar i ikonograf u monumentalnom djelu *Le Bestiaire du Christ* (1940), kristološka predodžba mitske ptice zasigurno najsnažnije pronosi odraze dalekih istočnjačkih mitova prožetih kršćanskom duhovnošću (Charbonneau-Lassay 2006: 405–421). Legenda o feniksovu ponovnom rađanju iz plamena se transformira u prepoznatljiv simbol uskrsnuća i na najslikovitiji način vizualizira samoga Krista. Tako iz svoje iskonske simbolike kao konstante životnoga ciklusa feniks postaje simbolom transcedencije, uskrsnuća i besmrtnosti duše. Kristijanizirana interpretacija poganskoga nasljeđa sudjeluje u stvaranju globalne vizije svijeta vođene antičkim spoznajama i biblijskim zapisima. I čudesna bića poput feniksa Božja su kreacija, koja ne podliježu kategorizacijama jer je Priroda neobjašnjiva i jedinstvena. Feniks zauzima važno mjesto u razumijevanju Božjih otajstava te će postati bitnim simbolom u prepoznavanju evanđeoske i biblijske istine te zrcalom najdubljih tajni svijeta. Njegova se zadaća sastoji u razotkrivanju izgleda nepojmljivih misterija življenja i u tom smislu pomaže čovjeku u razotkrivanju kompleksnosti ljudskoga bića.

U kontekstu razumijevanja neobičnih bića valja istaknuti da kršćanstvo takva bića nije stvaralo već ih je, duboko usađene od davnina u ljudsku povijest, samo prihvatilo od dalekih civilizacija i to uglavnom iz sumerskih i egipatskih, te preko grčke kulture integriralo u kršćansku duhovnost (Lévêque 1970/I: 55–57). Prihvatiti postojanje feniksa, jednoroga ili zmaja zahtijeva snagu svijesti, koja se može odvojiti od vidljivoga i bez pogovora prihvatiti Riječ Božju, a s njom i postojanje čudesnih bića, posebice onih koja su izgradila svoju povijest i pojavljuju se diljem svijeta na isti način kao što su to jednorog i feniks, za razliku npr. od baziliska, koji se tijekom stoljeća mijenjao prije nego se definitivno fiksirao njegov izgled i interpretacija (Šimić, Zaradija Kiš 2017: 156–161).

Moć ponovnoga rađanja iz vlastita pepela temeljna je karakteristika feniksa, koju nitko, od tek djelomice spomenutih starih pisaca, nije uspio provjeriti, već ju je samo prepričavao dodajući uvijek nešto novo. Traganje za vječnim životom neiscrpna je tema čovjekova postojanja općenito i uspješno se ostvaruje u feniksu i njegovu konstantnom umiranju i rađanju, tj. u vječnom postojanju Života. Izvorište razumijevanja feniksa i njegove perpetualnosti izraženo je u purpurnoj boji koja ga obuzima nakon ponovnoga rođenja. To je boja krvi, tj. boja temeljne životne supstance koja je sagledana u feniksovoj predodžbi. Zbog te feniksove metaforičke životne boje blještave poput vatre, francuski filolog i leksikolog, Joseph Planche (1762–1853) prvi je put u svom grčko-francuskom rječniku iz

1809. godine (*Dictionnaire grec-françois*, str. 1396, treći stupac) zapisao za naziv *Φοινῖχ* „oiseau de feu", što je u slavenskom svijetu prihvaćeno pod nazivom „žar ptica". U nazivu je zadržan feniksov mitski aspekt usplamsalosti, za razliku od tumačenja Georgesa Cuviera (1769–1832), francuskoga paleontologa i anatomista, koji u feniksu prepoznaje stvarnu pticu i to zlatnoga fazana (lat. *Chrysolophus pictus*), znana još pod nazivom kineski ili dúgin fazan. Općenito valja istaknuti da je predodžba feniksa kao i semantičko propitivanje njegova imena vrlo kompleksno i razvija se od crvene boje, ptice i biljke do etničkih i zemljopisnih naziva[14] (Gosserez 2007: 94).

Zanimanje za feniksovu predodžbu postaje još zamršenije kad se spomenemo prevođenja feniksa (Terrien 1963: 200) u starozavjetnoj *Knjizi o Jobu* (29, 18). Naime, osim naziva *Φοῖνιξ / Phenix* za mitsku pticu, češći su prijevodi fitonimom *Φοῖνιξ* u značenju palme[15] (lat. *Phoenix dactilyfera*[16]):

> *Govorah*: „*U svom ću izdahnuti gnijezdu, k᷑o palma, bezbrojne proživjevši dane*."[17]

---

[14] U antičko doba grimiz ili purpur se dobivao iz školjke volak (lat. *Muricidae*). Boja je odredila i naziv najvećem proizvođaču purpura kojega su Grci imenovali – Φοινίκη / Fenicija. Semantička pak analiza isprepliće zoonim s toponimom, tj. zemlju *Feniciju* (= purpurna zemlja) i bajoslovnu pticu *Phoenix* > starogrčki *Φοινίκη*, *Φοῖνιξ* > lat. *Phoenicia, Phenix*. Boja je dala ime i ptici crvenorepki (lat. *Phoenicurus phoenicurus*) (usp. Jambrešić 1992: 719), koja je u hrvatskom pučkom nazivlju zabilježena kao crljenguza, crljenoguza (usp. Hirtz 1938–1947: 42, 46).

[15] Riječ je o datulji, drevnom stablu koje je u starom Egiptu u obilju raslo duž rijeke Nila. Palma je imala različitu uporabnu vrijednost, a posebno se koristila u svrhu računanja vremena, kao kalendar. Pomoću nje je bilo moguće računati godišnji ciklus koji odgovara simbolici kruga čiji je kružni oblik u korelaciji s oblikom Sunca i Mjeseca kao i s pojmom ciklusa (Bomhard 1999). Usp. https://icalendrier.fr/calendriers-saga/calendriers/egyptien (pristup 5. 2. 2020). Valja istaknuti da su prvi pronađeni ikonografski prikazi feniksa iz prvih stoljeća kršćanstva nerijetko prikazivani uz stablo palme ili je pak prikazano gnijezdo izrađeno od palmina lišća. Feniks i palma su dvostruka potvrda postojanja života poslije smrti (Dulaey 2013: 94).

[16] Usp. *finiki* (*finikova kostъca*) (Jagić 1878: 86); usp. bug. *finikovo dъrvo* (Skok 1971: 511).

[17] *Biblija. Stari i Novi zavjet,* Zagreb 1980, Kršćanska sadašnjost, str. 602. Isto *Jeruzalemska Biblija: Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem"*, Zagreb 1994, Kršćanska sadašnjost, str. 667. Usp. *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, Ratisbonae et Romae 1914, str. 475. Napomenimo da starija hrvatskoglagoljska tradicija biblijskih prijevoda *Knjige o Jobu* (samo dva hrvatskoglagoljska brevijara sadrže 29. glavu, a to je *Drugi novljanski brevijar* iz 1495. godine i *Moskovski brevijar* iz 1442. godine – uređeni prema Vulgati), u ovom stihu također imaju palmu: *I glagolahъ v᷑ gnêzdê moemъ umru i lêki pal᷑ma um᷑nožu d᷑ni moe* (Zaradija Kiš 1997: 139).

Uz navedeno, u mnogim do danas poznatim prijevodima dugovječnost je umjesto feniksom interpretirana pijeskom:[18]

> *Onda pomislih*: „*Umrijet ću u gnijezdu svome, i umnožit ću svoje dane, pa će ih biti kao pijeska*."[19]

Krivo čitanje pa tako i kriva predodžba, a onda i kriva interpretacija mnoge je egzegete tijekom povijesti dovodila u nedoumice oko tumačenja stiha 29, 18 (Gosserez 2013: 86–87; Lecocq 2014a: 55–82). Iako se čini da je u aktualnim prijevodima mitski feniks prepustio spomenuti stih palmi ili pijesku, ipak je poznato više verzija prijevoda, posebice u novije vrijeme, koji donose iskonsku interpretaciju dugovječnosti predočenu feniksom.[20] No, bez obzira na oprečnosti u feniksovu značenju važno je istaknuti razumijevanje mita kao povezivanje kategorija priče, predodžbe i običaja koji sudjeluju u oblikovanju mita, odnosno uključivanje svih vrsta značenja svakoga pojma da bi se postigla cjelina njegova razumijevanja (Scheid, Svenbro 2003: 8–9).

Feniks – predodžba ljudske upornosti u *Fiore di virtù*

Koliko je god feniks u srednjovjekovnoj religijskoj književnosti doživljen u kontekstu vjerske istine i božanske objave, srednjovjekovna svjetovna

---

[18] Riječ je naime o pogrešnom čitanju vokala u *ḥôl* / *pijesak* umjesto *ḥûl* / *feniks* što je dovelo do pogrešne biblijske slike, koja se stoljećima ponavlja i koja je kao takva dosegla i naše doba (Hartley 1988: 392).

[19] *Biblija*, Sarajevo 2013, str. 433. U *Uvodu* stoji: *Bosanski prijevod Staroga zavjeta zasnovan je na tekst Bibliae Hebraica Stuttgartensia* (str. 7). Usp. *Sveto pismo stare in nove zaveze. Slovenski standardni prijevod*, Ljubljana 1997, str. 964. Od starijih prijevoda usp. *Sveto pismo staroga i novoga zavjeta Đure Daničića i Vuka Stefanovića Karadžića*, Beograd 1903, str. 427: „Za to govorah: u svojem ću gnijezdu umrijeti, i biće mu dana kao pijeska."

[20] „I said, 'I will die with my nest, and I will live as long as a phoenix." (CBJ: Hebrejska Biblija) https://www.biblegateway.com/passage/?search=Job%2029:17-19&version =CJB; „And I said, I shall die in my nest; and as a palm tree I shall multiply my days (and my days shall be numbered like the sand/like the phoenix)." (WYC: Wycliffova Biblija) https://www.biblegateway.com/passage/?search=Job%2029:17-19&version=WYC; „And I thought, I will pass away in my nest, and like the phoenix I shall multiply my days." (Lexham: engleska Biblija) https://www.biblegateway.com/passage/?search=Job%2029:17-19&version=LEB; „I said: 'In my own nest I shall grow old; I shall multiply years like the phoenix'." (NABRE: Nova američka Biblija) https://www.biblegateway.com/passage/?search=Job%2029:17-19&version=NABRE; „Then I thought, 'I shall die in my nest, and I shall multiply my days like the phoenix'." (NRSVACE: Novo angliciziranо katoličko izdanje) https://www.biblegateway.com/passage/?search=Job%2029:17-19&version=NRSVACE (pristup 4. 7. 2020).

književnost ga doživljava na drugačiji način. U tom smislu usredotočit ćemo se na pojavnost feniksa u talijanskom moralno-didaktičkom djelu iz 14. stoljeća onaslovljenom *Fiore di virtù*, odnosno *Cvijet kreposti* kako je djelo poznato u hrvatskoj književnosti u kojoj se pojavljuje u 15. i 16. stoljeću.[21]

Fiore di virtù je jedinstveno djelo europske srednjovjekovne pučke književnosti koje apostrofira promisli nadolazećega renesansnog vremena pa je u tom smislu preteča slobodnijega pristupa promatranja mjesta čovjeka u Prirodi. Zanimljivost moralno-parenetičkoga sadržaja *Fiore di virtù* utemeljena je ponajprije na pamtljivim sentencama antičkih i srednjovjekovnih mislilaca poput Aristotela, Cicerona, Izidora Seviljskoga, Katona, Ovidija, Platona, Salomona, Seneke, Tome Akvinskoga i drugih (Knezović 2001: 30–52), a potom na zooantropološkim predodžbama ljudske naravi koja je vizualizirana adekvatnim odlomcima iz bestijarija (Zaradija Kiš, Šimić 2020: 95–136).[22] Animalističke asocijacije na jednostavan i pamtljiv način tumače npr. tvrdoglavost ako se ona usporedi s baziliskom, ili darežljivost koja je objašnjena orlom i sl.[23] Bestijarijski odlomci razrađeni na temeljima starijega *Fiziologa* (Zucker 2005) u *Fiore di virtù* živo ističu povezanost životinje i čovjeka u razmatranju ljudske naravi: raznih osjećaja, mana i vrlina. Nekolicina tih životinja koje opisuju i bestijariji dolazi iz udaljenih svjetova i kultura i nastavlja egzistirati u kršćanskoj duhovnosti, a među njima je i feniks.[24]

Važno je istaknuti da je objašnjenje čovjekovih mana i vrlina kao psihološka kategorija pomoću animalističke predodžbe koja je zoološka kategorija te uz istaknuti simbolizam životinje kao mitološke kategorije posebno zanimljivo u *Fiore di virtù* jer ističe bitnost dodira humanističkih i prirodoslovnih znanja onoga vremena koja se neminovno ispre-

---

[21] O europskim prijevodima *Fiore di virtù* vidi poglavlje „*Fiore di virtù* u europskom književnom kontekstu" u knjizi A. Zaradije Kiš i M. Šimić *Cvijet kreposti ili o naravi ljudskoj kroz narav životinjsku: studija, transliteracija, faksimil*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, Institut za etnologiju i folkloristiku, Staroslavenski institut, 2020. 25-73.

[22] Valja istaknuti da je moralizatorska literatura s animalističkim predodžbama od davnina privlačila pozornost mnogih literata, ali i čitatelja (slušatelja) jer je bila ne samo zabavno već i nadasve poučno moralno-didaktičko sredstvo s istaknutim odgojnim namjerama. Zato je pojavnost *Fiore di virtù* samo logičan nastavak promišljanja i racionalnoga sjedinjavanja čovjeka i životinje u okrilju Prirode.

[23] Animalističke asocijacije i danas vidimo u mnogim aktualnim frazemima (usp. Vidović Bolt 2011; Vidović Bolt et al. 2017).

[24] O feniksu u francuskim bestijarijima Philippea iz Thaona iz 12. stoljeća, Guillaumea iz Normandie i Pierrea iz Beauvaisa iz 13. stoljeća te Gervaiseovu bestijariju s kraja 12. i početka 13. stoljeća usp. Panić 2011: 155.

pleću. Isticanje takve znanstvene sinergije danas je u središtu suvremenih istraživačkih promišljanja, što samo pokazuje koliko je *Fiore di virtù* bilo inovativno literarno djelo, ali i opće prihvatljivo u svome vremenu i daleko poslije njega, sve do u 19. stoljeće.

***

U želji za što eksplicitnijim isticanjem neuništivosti i vječnosti znanstvenih promišljanja drage Mirjane Detelić i njihovo opetovano oživljavanje sa svakim novim naraštajem mladih znanstvenika književno-folklorističkih usmjerenja, usredotočit ću se na 27. poglavlje *Fiore di virtù* koje razmatra ljudsku vrlinu upornosti – temeljno načelo uspjeha svakoga čovjeka. Ta se jedinstvena vrlina gradi ustrajnim radom ispunjenim strašću, koja je ključan čimbenik dosezanja viših ciljeva. Svaka prepreka u njihovoj realizaciji doživljava se kao novo iskustvo i potiče nadvladavanje svake sljedeće prepreke. Upornost je tako najsnažnija manifestacija čovjekove osobnosti u ispunjenju samoga sebe. Nije uzrokovana nikakvim vanjskim podražajem poput darežljivosti, milosrđa, vjernosti i sl. Ostvaraje vlastite upornosti ostavljamo u vječno nasljeđe i na korist mnogima iza sebe.

Zbog svoga osebujnoga slavljenja života isticanjem vječnosti, upornost je u *Fiore di virtù* predočena „carskom pticom" koju se doživljava kao jedinstvo samo za sebe – kao Sunce – a to je feniks. Upornost izranja iz dubine čovjekove naravi u ostvarenju životnoga htijenjai neprekidne težnje za otkrivanjem vječnosti. Feniks razotkriva koliko je pitanje besmrtnosti važno u razumijevanju životnoga ciklusa čovjeka i u osebujnim ljudskim nadahnućima i njihovoj realizaciji. Na smjernicama navedena promišljanja jedino sam feniksom mogla u cijelosti doživjeti sjećanje na vječnu Mirjanu Detelić, njezine zamisli ostvarene u djelima čija me je snaga izričaja potakla da dublje razmišljam o feniksu u okviru svojih kulturnoanimalističkih istraživanja.

Peniče, pinikosь i puniza – hrvatske varijante feniksa

U kontekstu hrvatske srednjovjekovne književnosti sačuvani odlomci prijevoda *Fiore di virtù*, poznatiji pod nazivom *Cvêtъ otъ kreposti* (*Cvijet kreposti*) ili *Cvêtъ vsake mudrosti* (*Cvijet svake mudrosti*), spadaju među najstarije na slavenskom književnom prostoru (Zaradija Kiš, Šimić 2020: 49–53). Različita poglavlja se nalaze u nekoliko hrvatskoglagoljskih zbor-

nika iz 15. i 16. stoljeća[25] te u jednom ćirilskom iz 1520. godine. To je dubrovački rukopis poznatiji pod nazivom *Libro od mnozijeh razloga*[26] (Libro), napisan čistim dubrovačkim govorom kojim se govorilo u gradu u 15. i 16. stoljeću i čiju 500. obljetnicu nastanka obilježavamo upravo ove 2020. godine.[27] Rukopis se sastoji iz tri različita dijela nastala tijekom 16. stoljeća koja su pisali različiti pisari (Rešetar 1933: 1), a započinje tekstom *Cvijeta kreposti* koji jedino u Libru sadrži 27. poglavlje[28] koje razmatra upornost kao čovjekovu vrlinu predočenu feniksom.

Poglavlje o upornosti ili ustrajnosti u Libru nam je posebno značajno ne samo što je kao takvo jedino sačuvano u hrvatskoj starijoj književnosti, već i stoga što u njemu nalazimo jedini slavenizirani romanizam za feniksa u jednoj od tri znane varijante, a to je oblik *peniče*.[29]

UPORNOST: *Libro od mnozijeh razloga* (1520)
Kapitulъ ôdъ nastojanja (7v/23–8r/10)
I može se · primieniti · nastojanie · k iednoi · ptici · koja se zove · **peniče** · koja · žive · trista · i petnaiste · godišta · i kada · vidi · da ie · ostariela · dake · natura io[i] · pomanka · skupi · nieka · darva ·

[25] To su: *Vinodolski zbornik* (CVinod) s početka 15. stoljeća, sign. *III a 15* (Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb), *Petrisov zbornik* (CPet) iz 1468. godine, sign. *R 4001* (Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb), *Ljubljanski zbornik* (CLab) iz druge polovice 15. stoljeća, sign. *Slav. Sammlung, futural 3/368* (Narodna in univetzitetna knjižnica, Ljubljana), *Grškovićev zbornik* (CGrš) iz 16. stoljeća, sign. *VII 32* (Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb), *Tkonski zbornik* (CTk) iz 16. stoljeća, sign. *IV a 120* (Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb) (Zaradija Kiš 2018: 484–485).

[26] Libro, sign. *IV a 24*, se čuva u Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Rukopis je okrnjen i počinje 19. poglavljem *Cvijeta kreposti* i to *kapitulomъ ôdъ mudrosti* (zadnji dio) kojega pod 20. *kapitulom* sadrži i CVinod. U Libru su sačuvana sveukupno 22 poglavlja *Cvijeta kreposti*. Tekstološka raščlamba Libra pokazuje da je njegovo uporište starija glagoljska matica razvidna u čakavskom i crkvenoslavenskom jezičnom amalgamu prilagođenu dubrovačkom štokavskomu govoru u kojemu se ističe znatan broj talijanizama i raguzeizama (Rešetar 1933: 12; Gabrić-Bagarić 2010: 244–245; Zaradija Kiš, Šimić 2020: 75–93).

[27] U povodu obilježavanja visoke obljetnice *Libra od mnozijeh razloga*, Matica hrvatska je potkraj 2020. godine objavila dvosvešćano faksimilno i kritičko izdanje rukopisnoga dubrovačkog zbornika kojega je priredio Mateo Žagar u suradnji s Dolores Grmača s Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

[28] Valja napomenuti da numeracija poglavlja nije uvijek ista u različitim rukopisima. To ovisi o načinu numeriranja, odnosno o razlučivanju mana ili vrlina kao zasebnih poglavlja. Tako neka poglavlja objedinjuju u jednom npr. različite vrste ljubavi ili pak radost i žalost koji su protumačeni u istom poglavlju. Zato numeracija poglavlje *o upornosti* varira od 26. do 30.

[29] Slavenska, točnije dubrovačka varijanta *peniče* oblikovala se nakon glasovnih promjena (ph/f > p, monoftongizacije diftonga oι > e te palatalizacije) (Mihaljević 2002).

mirisna · da su · dobro · suha · i učini · iedno · gniezdo · i ulieze u nь · i obrati · obrati (!) · obrazь · suproćь · suncu · i tolikoi · bie krilmi · koliko · ogan se · usiekie · u onoi · gniezdo · za veliku · vrućinu · koû · daie · sunce · i ovai · ptica · toliko ie · nastoina · iere · ciećь vrućine · ôd ogna · neće se · krenuti · negoli se · pusti · izgorieti · zašto po naravi · zna · da se · ima · ponoviti · i nakonь · devetь · dana · rodi se ôd praha · aliti ·ôd pepela · i ôd negova · tiela · iedanь · carvь · koi · žive · i raste · pomalo · pomalo · po krieposti · ôd naravi · i nakonь · trideseti · dana · učini se · ptica · kako ie · ona · i prie · bila · dake · nie nigda · negoli · iedna · na svietu

CONSTANZA: *Fiore di virtù* (14. stoljeće)[30]
Capitolo della constanza appropriata alla fenice
E puossi assimigliare la virtù della costanza a uno uccello c'ha nome **fenice**, la quale vive 315 anni; e com'egli si vede invecchiato, sicchè la natura gli manchi, si raccoglie certi legni odoriferi e secchi, efanne un nidio, e poi entra in questo; e stando vòlto in verso la spera del sole, e battendo l'ale, il fuoco s'appiglia nel nidio per lo calore del sole; e questo uccello è tanto costante che non si muovo, anzi si lascia ardere, perch'egli sa naturalmente ch'egli si dee rinnovare in capo di nove dì; e dell' umore del corpo suo nasce uno vermine, che cresce a poco a poco, e poi rimette le penne, e convertesi in uccello: sicchè mai non è più d'una fenice al mondo.

Grecizam φοῖνιξ se na srednjovjekovnom slavenskom prostoru razvija u brojne leksičke varijante. To su npr.: *finiksъ*, *finik*, *finiza*, *funizъ*, *finisъ*, *funisъ*, *finifъ*, *finiskъ*, *fûniksъ* (Belova 2001: 254–258) te ***pinik***(***osъ***). Ovaj posljednji, koji je latinskim posredovanjem ušao u hrvatskoglagoljski književni korpus, zabilježen je jedino u *Akademijinu zborniku*[31] ili *Antoninu* (sign. *IV a 48*), hrvatskoglagoljskom tekstu iz 15. stoljeća (Štefanić 1970: 23–28). Iako vrlo kratak i nejasan odlomak bi pripadao opisu feniksa iz neke nama nepoznate zbirke priča ili čak bestijarija[32] (Kapetanović 2004: 57; Zaradija Kiš 2008: 133):

[30] Usp. talijanski tekst *Fiore di virtù. Testo di lingua ridotto a corretta lezione* iz 14. stoljeća kojega je priredio Agenore Gelli u Firenci 1856. godine, a izdao Felice Le Monnier. Upornost – *costanza* – je opisana u 27. kapitulu (str. 78–79). https://books.google.hr/books?id=tjASAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (pristup 29. 5. 2020).

[31] Riječ je o zborniku duhovnoga štiva, kojega je Ivan Kukuljević Sakcinski (1816–1889), hrvatski povjesničar, književnik i utemeljitelj arheoloških znanosti, pronašao na otoku Krku, odakle je rukopis dopremljen u ondašnju Jugoslavensku akademiju znanosti i umjetnosti (danas HAZU) (Štefanić 1970: 28).

[32] Važno je imati na umu da hrvatskoglagoljska srednjovjekovna književna baština ne poznaje *Bestijarij* kao književnu zbirku o životinjama, već samo prijevode njegov-

> [kapitul o **pin]ikosê Pinikos'** ima ·b· (= 2) krili vzemlet bo ta pečať g(ospod)a našega is(u)h(rst)a snide bo s nebes' na zemlju obê krilê imêe voiň dobriň Ta reče učenie blagiň da i mi k nemu pri(?)a(?) cimo naše molitve vzdajuče duševno žitiem' dobrim · (fol. 89v (98v))

Na hrvatskoglagoljskom književnom prostoru o mitskom feniksu se ne zna mnogo.[33] Zato se njegova rijetka pojavnost jezično prilagođava literarnom prostoru u koji je feniks ušao najvjerojatnije putem prijevoda apokrifnih priča. Tako se feniks u *Varuhovu viđenju*,[34] u kojemu je on najbolje utjelovljenje purpura i svih njegovih nijansi, u hrvatskoglagoljskoj varijanti (Štefanić 1969: 185–190; Hercigonja 2004: 281–320) pojavljuje kao *puniza*: φοῖνιξ / *phoenix* > *funiksъ*, *funizъ*, *puniza* (Kulik 2010: 227–229). Zoonim je dva puta zabilježen samo u tekstu *Varuhova viđenja* (fol. 230a–233b) (Hercigonja 2004: 281; usp. Gaylord 1987: 105) u *Petrisovu zborniku*[35] iz 1468. godine:

---

ih dijelova unutar različitih književnih izričaja poput propovijedi, egzempla i sl. (Kapetanović 2004: 47–63; Zaradija Kiš 2008: 117–140; Radošević 2019: 231–234). Premda bestijarij kao književna vrsta obilježava vrijeme od 12. do 16. stoljeća, razvoj glagoljaške književnosti koji pripada istom dobu ne poznaje njegov cjelovit prijevod. Prilagođavanje zapadnoeuropskih književnih dosega hrvatskom autohtonom izričaju kao da ne prihvaća Bestijarij. Razlog tomu valja tražiti u apokrifnim konotacijama i ranijim zabranama ovakve vrste pisane riječi koja bi mogla pomagati jačanju heretičkoga stava prema glagoljaštvu, posebice u 13. stoljeću kad je valjalo dokazivati legalitet glagoljice i staroslavenskoga jezika. Vjerojatno zato i nedostaje Bestijarij u hrvatskoglagoljskom književnom korpusu. No on zasigurno nije bio nepoznat s obzirom na poznate nam zabilježene fragmente.

[33] Uz to valja imati na umu da se zoonimske feniksove varijante kao *feniča*, *fenica, fenic* na hrvatskom književnom prostoru pojavljuje tek od 16/17. stoljeća i to u dubrovačkih pisaca Šiška Menčetića (1457–1527), Petra Kanavelića (1637–1719), Ignjata Đurđevića (1675–1737), te u franjevca Mihovila Radnića (1636–1707) i dr. (RJAZU 1887–1891: 48). U Mikaljinu *Blagu jezika slovinskoga* zabilježeno je: *feniža* (*fenisgja*), *ptica jedina na svitu – fenice* (Mikalja 1649: 110; 2011: 87). Stoljeće poslije u Belostenčevu *Gazophylacijumu* zapisano je: *foenix*, *rayszka pticza jedna na szvetu* (Belostenec [1740] 1972: 574). Valja istaknuti da smo u RJAZU dio III, str. 48 primijetili zasebnu natuknicu *fenežija* uz koju čitamo sljedeće objašnjenje: „Samo u Bjelostenčevu rječniku pisac je po svoj prilici krivo pročitao riječ feniža ('fenisgja') u Mikaljinu rječniku." Uvidom u Belostenčev *Gazophylacijum* nismo pronašli navedeni oblik fenižija pa je stoga nepoznato odakle je ta varijanta dospjela u RJAZU.

[34] O duhovnim i misaonim ishodištima srednjovjekovnih vizija te njihovim poetičkim i žanrovskim značajkama v. Dürrigl 2016.

[35] *Petrisov zbornik* je najreprezentativniji kodeks zborničke književnosti mlađega tipa (Hercigonja 1975: 198–209). Čuva se u Zagrebu u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici (sign. *R 4001*) (usp. Zaradija Kiš, Šimić 2020: 63–64).

> [...] i p'tica preveika puniza prêdьlêtaše vapiûĉĉi krilaûĉi perьma svoima ot vstoka slnca do zapada (fol. 232a/59–61)
>
> [...] I rêh kako ime ima siê ptica · I r(e)če mi ime es(tь) ei puniza (fol. 232a/75–76)

Na temelju tri navedene varijante feniksa koje su sačuvane u odlomcima iz starije hrvatske književnosti razvidne su rodne dvojbe oko nepoznata mitskoga bića: muški rod ***pinikosъ*** (*Akademijin zbornik*, sign. *IV a 48*) i ženski rod ***puniza*** (*Petrisov zbornik*, sign. *R 4001*), oba iz 15. stoljeća, te srednji rod ***peniče*** (Libro) iz 16. stoljeća.

Premda se u pretkršćanskoj povijesti bajoslovne ptice nije postavljalo pitanje roda, feniks se razumijevao kao jednospolno biće (Van den Broek 1972: 364–365). No već u prvim stoljećima kršćanstva postavlja se pitanje njegova rodnoga identiteta.[36] Tijekom stoljeća to će pitanje postati važna tema mnogih vrlo živih filozofsko-teoloških rasprava (Van den Broek 1972: 357–389; Lecocq 2013: 188–210).[37] Većinsko prihvaćanje feniksa kao muške ptice, rezultat je njegovih opisa u kojima dominiraju raskošne blistave boje od žarko crvene i zlatne do cijeloga spektra blistavih duginih boja, koje u prirodi imaju redovito mužjaci ptica s kojima se feniks najčešće uspoređuje, a to su: fazan, paun, orao pa čak i pijetao od kojega je feniks preuzeo krijestu (Lecocq 2013: 193). Ljepota je, dakle, bila ta čije je razumijevanje dominiralo u oblikovanju feniksove predodžbe. Ona je neuhvatljiva kao i izmaštana ptica, a njezino poimanje priziva zasljepljujuće blještavilo okom neuhvatljivo.

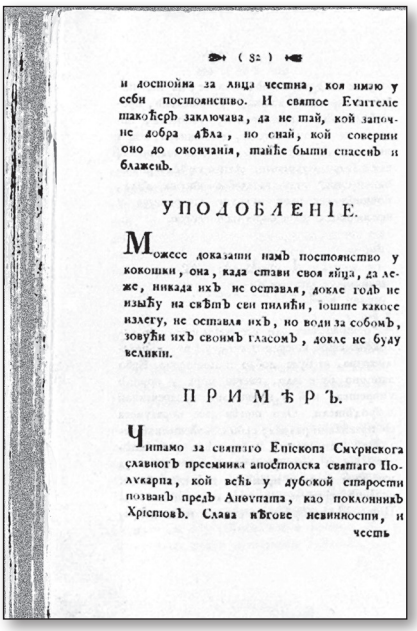
Od feniksa do kokoške u srpskoj inačici *Fiore di virtù*

Oslanjajući se na prijevode *Fiore di virtù* i razumijevanje upornosti kao „najsjajnije" čovjekove vrline, predodžba feniksa u potpunosti joj odgovara. Međutim, novo vrijeme, jače zanimanje za prirodne znanosti i realnost svijeta koji okružuje čovjeka potiskuju daleke mitove, nastojeći ih zamijeniti stvarnošću. To je razvidno u novim prijevodima *Fiore di virtù*

---

[36] U legendi o feniksu metamorfoza ptice se predočuje kao prijelaz iz istoga u isto gdje je dominantna problematika identiteta i jedinstva. U evoluciji mita feniksovo ponovno rađanje se događa bilo izravno truljenjem, uz pomoć crva ili iz vlastita pepela, a katkad i iz dva načina zajedno (usp. Tardieu 1973: 131).

[37] Ovom prigodom istaknula bih zanimljivost erotološke problematike na primjeru feniksa koji „predstavlja kulminaciju erotoloških implikacija" u poetskom stvaralaštvu Johna Miltona (1608–1674) (Bubanja 2011: 228–230).



(82)

и достойна за лица честна, коя имаю у себи постоянство. И святое Евангеліе такођерђ заключава, да не тай, кой започне добра дѣла, но онай, кой соверши оно до окончанія, тайће быти спасенъ и блаженъ.

УПОДОБЛЕНІЕ.

Можесе доказати намъ постоянство у кокошки, она, када стави своя яйца, да леже, никада ихъ не оставля, докле годъ не изыђу на свѣтъ сви пилићи, іошће какосе излегу, не оставля ихъ, но води за собомъ, зовући ихъ своимъ гласомъ, докле не буду великіи.

ПРИМѢРЪ.

Читамо за святаго Епископа Смирнскога славногъ преемника апостолска святаго Поликарпа, кой већъ у дубокой старости позванъ предъ Анѳипата, као поклонникъ Христовъ. Слава ѥгове невинности, и честь

http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=303&m=2#page/88/mode/2up (pristup 21. 6. 2020)

čija se transformacija posebice tiče animalističkoga segmenta, odnosno mitskih „maglovitih" bića. U tom smislu posebnu pozornost valja obratiti na jedinstveni srpski prijevod *Fiore di virtù*,[38] koji je pod nazivom *Cvêtъ dobrodêteli*, uz pojašnjenje da je tekst preveden s grčkoga jezika na *slaveno-serbskij*,[39] priredio i tiskao u Budimu 1800. godine Vićentije Rakić (1750–1818), pisac, prevoditelj i srpski prosvjetitelj. Odlomak koji nas zanima nalazi se na 82. stranici *Cvêta dobrodêteli* i pripada 32. poglavlju onaslovljenom *O postojanstvê*. Animalistička usporedba, odnosno *upodoblenie* glasi:[40]

> Može se dokazati namъ postoênstvo u kokoški, ona, kada stavi svoja êjca, da leže, nikada ihъ ne ostavlê, dokle godъ ne izyđu na svêtъ svi pilići, ï ošte kako se izlegu, ne ostavlê ihъ, no vodi za sobomъ, zovući ihъ svoimъ glasomъ, dokle ne budu velikïi.

Srpski se prijevod u potpunosti razlikuje od razmatranoga hrvatskoga, odnosno talijanskoga pa je i animalistička usporedba potpuno različita. Upornost je tako umjesto feniksom, koji je asocijacija neuhvatljivosti i nematerijalnosti, predočena kokoškom,[41] odnosno životinjom

[38] Samo dva tiskana primjerka iz 19. stoljeća čuvaju se, jedan u Narodnoj biblioteci Srbije u Beogradu, a drugi u Biblioteci Matice srpske u Novom Sadu.

[39] Profesor Željko Đurić pretpostavlja da je jedno od izdanja prvoga dvojezičnog grčko-talijanskog izdanja iz 1755. godine, koje je bilo pretiskivano više puta, bilo predloškom srpskomu izdanju (Đurić 2012: 33).

[40] U transkripciji ćirilskoga teksta u latinički koristili smo se ustaljenim transkripcijskim / transliteracijskim sustavom za transliteraciju hrvatskoglagoljskih tekstova. Posebne ćirilske znakove transkribirali smo na sljedeći način: ѣ [je], я [ja] = ê; ï = ï; й = j; ћ = ć, đ; ы = y; „jor" = ъ.

[41] Imenica je praslavenskoga porijeka kao što je i većina zoonima u hrvatskostarostavenskoj građi (Šimić, Zaradija Kiš 2017: 136). Imenica *kokoška* s nastavkom *-ka*

iz čovjekove svakodnevice bez jače povijesne simbolike. O strukturnoj različitosti između prvotnih talijanskih izdanja i mnogo kasnijih dvojezičnih grčko-talijanskih i mlađih talijanskih izdanja, posebice onih iz 18. i 19. stoljeća,[42] osnovne napomene je priopćio Željko Đurić, ističući pritom zanimljivost „da su neke priče o životinjama iz izvornog teksta zamenjivane drugim" (Đurić 2012: 35), no ne upuštajući se u razloge promjena vrsta životinja koje predočuju ljudske mane i vrline. Od ukupno 36 poglavlja, odnosno spomenutih vrsta životinja, samo je jedanaest životinja iz prvotne starije verzije „dobilo prolaz" u nove prijevode, tj. 25 je novih životinja kojima su se usporedile ljudske mane i vrline. Te nove interpretativne promjene usmjerene na animalističke predodžbe mana i vrlina nemaju samo za cilj istaknuti iskonsku polazišnu moralno-didaktičku komponentu *Fiore di virtù*, već pojačavaju realnost i humorističnost u kritiziranju ljudskih mana i vrlina koja nije bila uvijek vidljiva u iskonskom tekstu, a sada je prizemnija i razumljivija.

Tijekom 18. i 19. stoljeća *Fiore di virtù* se percipira na drugačiji način, koji se možda i najbolje očituje u animalističkim odlomcima u kojima se češće pojavljuju domaće, čovjeku „prisnije" životinje (npr. ovca, mačka, kokoš, pas), ali i egzotične koje su u to doba bile „u modi" (npr. majmun, krokodil, slon, tigar). Zanemaruje se mitološka komponenta djela prisutna u starijim izdanjima koja je sastavni dio srednjovjekovnoga kršćanskoga poimanja svijeta i Prirode. Tako je surovost nepojmljivoga baziliska zamijenio tigar, a neobuzdanost neuhvatljiva jednoroga majmun, dok je za nepravednost vraga zamijenio vuk, a upornost predočenu feniksom zamijenila je kokoš. Valja istaknuti da su upravo mitske životinje, kao odrazi dalekih pretkršćanskih civilizacija snažno obilježavale srednjovjekovni kršćanski svjetonazor, promičući bogobojaznost i strah Božji. Novo vrijeme pak donosi nove nazore na svijet, nova znanja o čovjeku i Prirodi, što se jasno odražava u novim, a ujedno i posljednjim izdanjima *Fiore di virtù*. Ona pokazuju koliko je djelo s jedne strane još uvijek bilo aktualno po svojoj edukacijskoj namjeri, ali isto tako koliko

jače ističe ženski rod imenice koja se njime odvaja od oblika *kokoš*, koji pak u nekim južnoslavenskim posuđenicama ima značenje pijetla (rum. *cocoş*, mađ. *kakas*) (Skok 1972: 121).

[42] U istraživanju smo se koristili grčko-talijanskim prijevodom *Ἄνθοσ των χαρίτων* / *Anthos ton hariton* tiskanim u Veneciji 1830. godine. Riječ je o dvojezičnom pretisku prijevoda iz 1755. godine koji je u proširenom izdanju tiskan 1812. godine i doživio nekoliko izdanja tijekom narednih godina 19. stoljeća. Izdanje iz 1830. godine priredio je Francesco Andreola (Zaradija Kiš, Šimić 2020: 42–44). Usp. http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/1/c/4/metadata-39-0000248.tkl (pristup 6. 5. 2020).

je bilo „zastarjelo" s obzirom na nova znanja, prirodoslovne spoznaje i kršćansku moralnost, što je najočitije u animalističkim usporednicama.

Za usporedbu donosimo listu životinja u starijoj varijanti *Fiore di virtù* prema sačuvanim izvorima iz starije hrvatske književnosti[43] i animalističke preinake prema srpskom (grčko-talijanskom) prijevodu koje smo označili boldom.

1	*lûbavь božiê*: Božja ljubav	–	*kaladrinь* /ševa/; ***cerva koi svilu rađa* (=dudov svilac) (lûbavъ voobče)**
2	*zavidoĉь*: zavist, ljubomora	–	*kanušina* /lunja/; **zvêrъ četveronoga, velika kao edna lenština no izpošta iz sebe zlyj smradъ i zato zove se smradlivica (zavistъ)**
3	*veselie*: veselje, radost	–	*petehь* /pijetao/; **petao (veselïe ili radostъ)**
4	*žalostь*: žalost, tuga	–	*kavranь* /gavran/; **Makagonъ koe nêkij malij majmunъ (obezêna) koe neprestano plače (pečalъ)**
5	*mirь*: mir / miroljubivost	–	*kašturanь* /dabar/; **ovca (mirъ)**
6	*gnêvь*: gnjev, ljutnja, srdžba / gnjevnost, srditost	–	*medvêdь* /medvjed/; **medvedъ (gnêvъ)**
7	*umilenie*: milosrđe / milosrdnost	–	*laupapa* /pupavac/; **mačka (milosrdïe)**
8	*tvrьdostь*: okrutnost, surovost, nemilosrdnost	–	*basiliskь* /bazilisk/; **tigarъ (žestokostъ ili lûtostъ)**
9	*prostranostь*: darežljivost, plemenitost	–	*orьlь* /orao/; **oralъ (velikodušie)**
10	*svobodnostь*: slobodnost, nesputanost	–	**hrtъ** (<u>samo u sr.</u>)
11	*skarьsostь*: škrtost, pohlepnost	–	*žaba krastava* /krastača/; **žaba koê živi na suhu u zemli i pita se samomъ zemlьomъ (srebrolûbïe)**
12	*pokazanie*: poučavanje, prekoravanje	–	*vlьkь* /vuk/; **odnosi se na dêcu (pravlenïe ili nakazanïe)**
13	*lastivostь*: laskanje, iskušenje / laskavost	–	*vila morьska* /sirena/; **sirena (laskatelstvo)**

[43] Riječ je o prijevodima pojedinih poglavlja iz već spomenuta tri hrvatskoglagoljska zbornika iz 15. stoljeća (*Vinodolski zbornik, Petrisov zbornik, Ljubljanski zbornik*), dva iz 16. stoljeća (*Tkonski zbornik*, *Gršković*ev *zbornik*) i iz ćirilskoga Libra iz 1520. godine (Zaradija Kiš, Šimić 2020: 61–73).

14	*hantavostъ*: nepromišljenost, bezumnost	–	*volь divi* /bivol/; **rodъ leptira koji naleću noćomъ na sveću (bezumïe)**
15	*pravьda*: pravda / pravednost	–	*pčela* /pčela/; **volъ (pravda)**
16	*nepravьda*: nepravda / nepravednost	–	*dêvьlь* /đavao/; **vukъ (nepravda)**
17	*vêra*: vjera / vjernost, odanost, iskrenost	–	*gusь* /ždral/; **pesъ (vêrnostъ)**
18	*nevêra:* nevjera / nevjernost, prevrtljivost	–	*lisь* /lisica/; **delfin (prelestъ)**
19	*mudrostъ*: mudrost, opreznost, razboritost	–	*mravь* /mrav/; **mravъ (razumnost)**
20	*istina*: istina / istinoljubivost	–	*orebica* /jarebica/; **patka (istina)**
21	*lьžь*: laž / lažljivost, licemjernost	–	*krьtь* /krtica/; **noćna sova (lažъ)**
22	*moĉnostъ*: snaga / hrabrost, jakost	–	*lьvь* /lav/; **lavъ (mužestvo)**
23	*strahъ*: strah / strašljivost, plašljivost	–	*zaecь, zecь* /zec/; **zecъ (strahъ)**
24	*taĉa (tašta) slava*: taština / hvalisavost	–	*pavunь* /paun/; **pavo (tĉeslavïe)**
25	*nastoênie*: upornost, ustrajnost	–	*peniče* /feniks/; **kokošъ**
26	*nenastoênie*: nestabilnost, nedosljednost	–	*čavka* /lastavica/; **lastavica (nepostoênstvo)**
27	*spoznanie*: razboritost, trezvenost	–	*kamelь* /deva/ (samo u hr.)
28	*dobronravie*: dobronamjernost	–	***pesъ lovčïi / lovački pas*** (samo u sr.)
29	*nespoznanie*: neznanje / neobuzdanost	–	*leunkornь* /jednorog/; **majmun / obezêna**
30	*umilenstvo*: poniznost, skromnost, pokornost	–	*agnьcь* /janje/; **slonъ (smirenïe)**
31	*oholastъ*: oholost, bahatost, arogantnost	–	*sokolь* /sokol/; **êstrebъ (gordostъ)**
32	*zahusnutie*: suzdržanost, strpljivost	–	*poslenikь divi* /divlji magarac/; **kamila (vozdržanïe)**
33	*grьlo (garlo)*: proždrljivost, pohlepnost	–	*orьlь (požderalacь)* /orao strvinar, kostoberina/; **krokodil (gortanobêsïe)**

34 *čistoĉa*: čistoća / čednost, nevinost – *grъlica (garlica)* /grlica/; **golubъ (cêlomudrïe)**

35 *grêhъ puteni*: bludnost, požuda, strast – *likъ* /šišmiš/; **zecъ morski (raskošъ)**

36 *azlogъ aliti mêra (miera)*: umjerenost – *armelinъ* /hermelin, samur/; **armelin (umêrenostъ)**

Zaključna misao



Razmišljanja o feniksu vodila su me kroz daleke prostore mitskih slojevitosti oblikovanja bajoslovne ptice na čijim se predodžbama razvijala simbolika svijeta, kršćanska duhovnost te razumijevanje čovjeka i njegove naravi – mana i vrlina. Od svih spomenutih u p o r n o s t je najistaknutija pronositeljica prosperiteta budućnosti. Izgrađeni bogobojazan stav prema nadnaravnom biću tisućljećima je okupirao maštovite predodžbe feniksa u kojima je čovjek vječno tragao za vlastitim kvalitetama ili opravdavao sebe u razumijevanju svojih mana.

Feniks kao predodžba upornosti, jedne od najcjenjenijih ljudskih vrlina, uzdiže čovjeka u spoznajne visine samoga sebe, ali i drugih koji ga okružuju, izgrađuju i nadopunjuju. U tim spoznajnim visinama vlastitih htijenja upoznala sam dragu Mirjanu Detelić, otkrila njezine težnje, nadahnuća, fascinantnost životinjskim svijetom i nadasve upornost, kojom je ostvarivala zadane ciljeve. To me je nadahnulo za dublja promišljanja o upornosti i o samoj sebi, a posebice za ovaj rad na čemu ću joj vječno biti zahvalna.

Hvala Ti, Mirjana, što sam doživjela feniksa!

Literatura

Barnaud, Jean-François. „Un exemple de l'influence latine sur la poésie vieil-anglais: le *Carmen de ave phoenice* et le *Phénix* vieil-anglais." *Bulletin des Anglicistes Médiévistes* 59 (2001): 1–14.

Bellosztenecz, Joannis. *Gazophylacium. I. knjiga*. Zagreb: Liber i Mladost, 1972 [1740].

Belova, Olga. *Slavjanskij bestiarij*. Moskva: Indrik, 2001.

Blake, N. F. (ed.). *The Phoenix*. Exeter: University of Exeter Press, 1990.

Broek Van den, Roelof. *The Myth of the Phoenix: According to Classical and Early Christian Traditions*. Leiden: E. J. Brill, 1971.

Bubanja, Nikola. „Erotološki avijarij Džona Miltona: erotološka značenja slavuja, kormorana i feniksa". *Ptice: književnost, kultura. Liceum 14*. Dragan Bošković, Mirjana Detelić (ur.). Kragujevac: Centar za naučna istraživanja SANU – Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu, 2011. 219–232.

Charbonneau-Lassay, Louis. *Le bestiaire du Christ*. Paris: Albin Michel, 2006.

Diény, Jean-Pierre. „Le Fenghuang et le phénix". *Cahiers d'Extrême-Asie* 5/5 (1989): 1–13.

Dulaey, Martine. „Le phénix dans l'iconographie des premiers siècles chrétiens". *Le phénix et son autre. Poétique d'un mythe des origines au XVIe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. 91–118.

Dürrigl, Marija-Ana. *Eshatološke vizije u hrvatskoglagoljskoj književnosti. Poetičke i žanrovske značajke*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2016.

Đurić, Željko. „Zaboravljene knjige: *Fiore di virtù* u prijevodu Vićentija Rakića". *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 78 (2012): 29–40.

Franco, Isabelle. *Mythes et Dieux: Le souffle du Soleil*. Paris: Pygmalion, 2008.

Gabrić-Bagarić, Darija. „Fiore di virtù u hrvatskoj književnosti: tradicija i inovacije". *Knjige poštujući, knjigami poštovan. Zbornik o 70. rođendanu Josipa Bratulića*. Davor Dukić, Mateo Žagar (ur.). Zagreb: Matica hrvatska, 2010. 239–254.

Gaylord, Harry. „Redactional elements behind tre Petrisov zbornik of III Baruch". *Slovo: časopis Staroslavenskoga instituta u Zagrebu* 37 (1987): 91–115.

Goldwasser, Orly. „'Itn – the Golden Egg" (CTIV 292b – [B9C^{a}]). *Essays on ancient Egypt in honour of Herman te Velde*. Jacobus Van Dijk (ed.). Groningen: STYX Publication, 1997. 79–84.

Gosserez, Laurence. „Le phénix coloré (d'Hérodote à Ambroise de Milan)". *Bulletin de l'association Guillaume Budé* 1 (2007): 94–117.

Gosserez, Laurence (ed.). *Le phénix et son autre: poétique d'un mythe des origines au XVIe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.

Gosserez, Laurence. „Le phénix, le temps et l'éternité". *Le phénix et son autre: poétique d'un mythe des origines au XVIe siècle*. Laurence Gosserez (ed.). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. 21–45.

Gosserez, Laurence. „Le phénix, exemple de résurrection dans l'apologétique". *Le phénix et son autre: poétique d'un mythe des origines au XVIe siècle*. Laurence Gosserez (ed.). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. 83–90.

Gosserez, Laurence. „Le phénix de Lactance: naissance de l'élégie triomphale chrétienne". *Le phénix et son autre: poétique d'un mythe des origines au XVIe siècle*. Laurence Gosserez (ed.). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. 119–146.

Harris, Keith N. *The De Ave Phoenice of Lactantius: a commentary and introduction. MA Thesis.* Vancouver: University of British Columbia Library, 1976. https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0094332 (posjet 30. 3. 2020).

Hartley, John E. *The Book of Job*. Grand Rapids (Michigan): Eerdmans, 1988.

Hercigonja, Eduard. *Srednjovjekovna književnost. Povijest hrvatske književnosti* 2. Zagreb: Liber, 1975.

Hercigonja, Eduard. *Na temeljima hrvatske književne kulture*. Zagreb: Matica hrvatska, 2004.

Hirtz, Miroslav. *Rječnik narodnih zoologičkih naziva. Knjiga druga: Ptica* (*Aves*). Zagreb: Nadbiskupska tiskara, 1938–1947.

Hooper, Therese. *The Old English Phoenix: A Working Text with Glossary.* MA thesis at the College of Charleston, under the direction of Dr. Trish Ward, 2006. https://www.academia.edu/30686462/The_Old_English_Phoenix_A_Working_Text_with_Glossary (posjet 5. 5. 2020).

Jagić, Vatroslav. „Opisi i izvodi iz nekoliko južno-slovinskih rukopisa". *Starine JAZU* 10 (1878): 81–156.

Jambrešić, Andrija. *Lexicon Latinum interpretatione Illyrica, Germanica et Hungarica locuples: in usum potissimum studiosae juventutis / digestum ab Andrea Jambressich* (pretisak). Zagreb: Zavod za hrvatski jezik Hrvatskoga filološkoga instituta, 1992. [1742].

Jedin, Hubert. *Velika povijest Crkve* II. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1995.

Kapetanović, Amir. „Tragovima srednjovjekovnoga bestijarija u Hrvata". *Filologija* 42 (2004): 47–63.

Knezović, Pavao. „Rimski pisci u *Cvietu*". *Zborniku o Pavlu Posiloviću*. Pavao Knezović, Marinko Šišak, Milivoj Zenić (ur.). Šibenik: Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić", Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 2001. 17–52.

Kulik, Alexander. *3 Baruch. Greek-Slavonic Apocalypse of Baruch.* Berlin – New York: De Gruyter, 2010.

Lecocq, Françoise. „Parfums et aromates dans le mythe du phénix". *Liber aureus. Mélanges d'antiquité et de contemporanéité offerts à Nicole Fick.* Vol.2. Sylvie Laigneau-Fontaine, Fabrice Poli (ed.). Nancy: A.D.R.A., 2012. 179–206.

Lecocq, Françoise. „'Le sexe incertain' du phénix: de la zoologie à la thélogie". *Le phénix et son autre: poétique d'un mythe des origines au XVIe siècle*. Laurence Gosserez (ed.). Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. 187–210.

Lecocq, Françoise. „L'oiseau Phénix de Lactance: variation et postérité (de Claudien au poème anglo-saxon médiéval The Phoenix". *La variation: l'aventure d'un prin-*

cipe d'écriture, de l'Antiquité au XXIe siècle. Hélène Vial (ed.). Paris: Classiques Garnier, 2014. 185–201.

Lecocq, Françoise. „Y a-t-il un phénix dans la Bibli? À propos de *Job* 29, 18, de Tertullien (*De resurrectione carnis* 13, 2–3) et d'Ambroise (*De excessu fratris* 2, 59)". *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique* 30 (2014): 55–82.

Lévêque, Jean. *Job et son Dieu. Tome I. Essai d'egzégèse et de théologie biblique*. Paris: J. Gabalda et C^{ie} Éditeurs, 1970.

Mihaljević, Milan. *Slavenska poredbena gramatika.* 1. *dio*. Zagreb: Školska knjiga, 2002.

Mikalja, Jakov. *Blago jezika slovinskoga 1649./1651. Transkripcija i leksikografska interpretacija.* Darija Gabrić-Bagarić, Marijana Horvat, Ivana Lovrić Jović, Sanja Perić Gavrančić (prir.). Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2011 [1649].

Mimouni, Simon. *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie: études littéraires, historiques et doctrinales*. Leiden: Brille, 2011.

Quirke, Stephen. *Le culte de Rê – L' adoration du soleil dans l'Égypte ancienne*. Monaco: Édition du Rocher, 2004.

Panić, Marija M. „Ptice francuskih srednjovekovnih bestijarijuma". *Ptice: književnost, kultura. Liceum 14*. Dragan Bošković, Mirjana Detelić (ur.). Kragujevac: Centar za naučna istraživanja SANU – Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu, 2011. 141–157.

Pastoureau, Michel. *Bestiaire du Moyen Âge*. Paris: Seuil, 2011.

Planche, Joseph. *Dictionnaire grec-françois*. Paris: Le Normant, Imprimeur-Libraire, 1809. https://books.google.hr/books?id=AQZBAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (posjet 4. 2. 2020).

Radošević, Andrea. „Simbolika ptica iz knjige prirode u *Tikveškom zborniku* i glagoljskim *Disipulima*". *XLV meǵunarodna naučna konferencija na LI letna škola na meǵunarodniot seminar za makedonski jazik, literatura i kultura*. Skopje: Univerzitet „sv. Kiril i Metodij" – meǵnaroden seminar za makedonski jazik, literatura i kultura, 2019. 231–247.

RJAZU: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Dio* III. Pero Budmani (ur.). Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1887–1891.

Rešetar, Milan. *Dubrovački zbornik od god. 1520*. (Posebna izdanja, knjiga C, Filosofski i filološki spisi, knjiga 24). Beograd: Srpska kraljevska akademija, 1933.

Rex, Peter Edgar. *King of the English 959–75*. Stroud. Gloucestershire: Tempus Publishing, 2007.

Scheid, John, Jesper Svenbro. *Le métier de Zeus: Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris: Errance, 2003.

Seymour, Michael C. *Bartholomaeus Anglicus and his Encyclopedia*. Aldershot: Variorum, 1992.

Skok, Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Knj. I–II. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1971–1972.

Šimić, Marinka, Antonija Zaradija Kiš. „Animalistički leksik u hrvatskoglagoljskom književnom korpusu". *Filologija* 69 (2017): 129–174.

Štefanić, Vjekoslav. *Hrvatska književnost srednjega vijeka: od XII. do XVI. stoljeća*. Zagreb: Zora – Matica hrvatska, 1969.

Štefanić, Vjekoslav. *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije II*. Dio. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1970.

Tardieu, Michel. „Pour un phénix gnostique". *Revue de l'histoire des religions* 183 (1973): 117–142.

Terrien, Samuel. *Job: commentaire de l'Ancien testament XIII*. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé, 1963.

Van den Broek, Roel. *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Tradition*. Leyde: Brill, 1972.

Vidović Bolt, Ivana. *Životinjski svijet u hrvatskoj i poljskoj frazeologiji* I. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2011.

Vidović Bolt, Ivana, Branka Barčot, Željka Fink-Arsovski, Barbara Kovačević, Neda Pintarić i Ana Vasung. *Rječnik hrvatskih animalističkih frazema*. Zagreb: Školska knjiga, 2017.

Virey, Philippe. *La religion de l'ancienne Égypte*. Paris: G. Beauchesne, 1910.

Wilkinson, Richard. H. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. New York: Thames and Hudson, 2003.

Zaradija Kiš, Antonija. *Knjiga o Jobu u hrvatskoglagoljskoj književnost*. Zagreb: Matica hrvatska – Hrvatsko filološko društvo, 1997.

Zaradija Kiš, Antonija. „Egzempli kao srednjovjekovni bestijarij: animalistički egzempli u hrvatskoglagoljskom književnom korpusu". *Vidjeti Ohrid*. Marko Samardžija (ur.). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo – Hrvatska sveučilišna naklada, 2008. 117–140.

Zaradija Kiš, Antonija. „Animalističke predodžbe ljudske naravi: Cvêtь vsake mudrosti u hrvatskoglagoljskom Vinodolskom zborniku". *Od dvojbe do razdvojbe. Zbornik radova u čast profesorici Branki Tafri*. Petra Košutar, Mislav Kovačić (ur.). Zagreb: Ibis grafika, 2018. 477–498.

Zaradija Kiš, Antonija, Marinka Šimić. *Cvijet kreposti ili o naravi ljudskoj kroz narav životinjsku: studija, transliteracija, faksimil.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Institut za etnologiju i folkloristiku – Staroslavenski institut, 2020.

Zucker, Arnaud. *Physiologos. Le bestiaire des bestiaire*. Grenoble: Jérôme Million, 2005.

Antonija Zaradija Kiš

ABOUT PHOENIX AND HUMAN PERSISTENCE

Summary

Since ancient times, the mythological bird phoenix has been an important literary motif and an inspiration for research. After a brief historical-literary analysis of the phoenix motif, this paper focuses on its appearance in the Italian moral-didactic work *Fiore di Virtù*, that is, *The Flower of Virtue*, and its translation in Croatian Glagolitic Miscellanies of the 15th and 16th centuries, with a particular emphasis on the Cyrillic manuscript from Dubrovnik *Libro od mnozijeh razloga* (*The Book of Many Issues*) from 1520. The *Book* contains the only surviving chapter of the *Flower*, in which human persistence is compared to the phoenix, the mythical being in the focus of our research.

The paper also discusses the three recorded versions of the name phoenix in the broader corpus of Croatian Glagolitic literature, which shows how the term phoenix was adapted to the Croatian folk expression. Based on the research guidelines on persistence from the *Book*, at the end we look into the unique Serbian and the most recent Slavic translation of *Fiore di Virtù* titled *Cvêtъ dobrodêteli* from 1800, with particular emphasis on the changes in the zoonym terminology, which reflect the more recent Greek and Italian translations from the 18th century that the Serbian translation was based on.

Биљана Сикимић*

Балканолошки институт САНУ
Београд

’МАЧКА КРАДЉИВИЦА’ У СЛОВЕНСКОМ ФОЛКЛОРУ

> Ја сам против антропоцентризма од кад сам се родила ваљда, ја то просто не подносим, не подносим антропоцентричне теорије, антропоцентричне групе, антропоцентрике по вокацији просто не подносим, и немам такве пријатеље. Ја волим животиње, много се с њима дружим, много их боље разумем него људе.
>
> (М. Детелић, реч на промоцији *Културног бестијарија*, 2013)[1]

Рад се бави анализом јужнословенског фолклорног текста о ’маци крадљивици’ чије варијанте доминантно (али не искључиво) припадају фолклору намењеном деци. Анализирани текст има свој сиже и дијалошку форму, а илустративан је за различите аспекте вредносног система традицијске културе. Анализирају се простор куће и женска јурисдикција, однос према домаћој крађи и казна за домаћу крађу у обичајном праву традицијске културе, а узгредно материјални женски свет покућства и инвентар кухињских предмета и хране. Анализирани словенски фолклорни текстови антропоморфизују домаћу животињу (мачку) и тиме омогућавају да се испрате два елемента традиционалног вредносног система – крађа и лаж – и додатно поблематизује статус емоција и емпатије у фолклорном тексту.

Кључне речи: дечији фолклор, фолклорна анималистика, традицијска култура, мачка, домаћа крађа, обичајно право

На интерсекцији зоологије, фолклористике и антропологије појавила се у 21. веку нова дисциплина која, зависно од пер-

* biljana.sikimic@bi.sanu.ac.rs

[1] Део излагања Мирјане Детелић на промоцији зборника *Књижевни бестијарији* у Културном центру у Новом Саду, 2013, интегрални снимак се чува у Дигиталном архиву Балканолошког института САНУ, Београд.

спективе која у њој претеже, добија називе *културна зоологија*, *антропологија животиња*, *етнозоологија*, *зоофолклор* (Golež Kaučič 2015). У том кључу се и овај прилог смешта у фолклорну анималистику и одмах на почетку повезује са радом Мирјане Детелић о витешким животињама (Detelić 2012). Показало се, читајући Мирјанине минуциозно израђене табеле са животињама у корпусу десетерачких песмама (а на узорку од 1225 песама), да ниједна епска песма не помиње мачку. Помиње се мачкин вечити непријатељ – пас, и то на више места, али пас јесте једна од 'јуначких животиња', уз коња и сокола (Detelić 2012: 71–74).[2] Мачка није мушка витешка животиња, она у фолклору припада женском и пре свега – дечијем свету.[3]

Руски етнолингвиста Александар Гура у својој студији посвећеној мачки у традицијској култури Словена закључује да је њен статус амбивалентан (истовремено и позитиван и негативан) (Гура 2019: 337–338). Наиме, постоји забрана да се убије мачка: веровање да човека који убије мачку прате несрећа и проклетство широко је познато у словенском свету, али се мачка истовремено повезује са ђаволом и демонима, а користи се и у магијске и медицинске сврхе (Гура 2019: 338–343; 346–247). Мачки је, међутим, забрањено да уђе у цркву, као и да једе освештану храну (код Украјинаца), али се негде псу и мачки даје освештани ускршњи хлеб (у Пољској). Мачка има улогу у заштити дома посебно код Источних Словена, верује се да благотворно делује на сан, што објашњава њено место у успаванкама (Гура 2019: 343–344; 347–348). У традиционалној зоологији мачка се повезује са још неким крзнашицама и тада има женску и еротску симболику уз мотиве ткања и функције покровитеља дома и стоке (Гура 2019: 348).

Између мачака и људи успостављен је узајамно користан, радни однос: оне лове мишеве и чувају летину, а заузврат добијају храну и склониште: у традицијској култури, универзално посматрано, често ју је пратио статус 'натприродног бића', многе предрасуде о мачкама и данас су активне без обзира на то што је данашњој урбаној цивилизацији постала симбол дома и комфора. У многим културама поређење мачке и жене је уобичајено, мада се у односу човек

---

[2] У епским песмама коњ је једина животиња која има моћ говора (Detelić 2012: 61–64).

[3] *Културни бестијариј*, на чијој је промоцији говорила Мирјана Детелић, објављује низ студија о мачкама у фолклору (Mencej 2012; Golež Kaučič 2012, 2013), као и у уметничкој књижевности (Govedić 2012; Haramija 2012). Преглед савремене хрватске поезије о мачкама в. у Gračan 2007.

и мачка не уочава очигледна хијерархија која постоји између човека и пса (Mc Neill 2007: 8).

Мачка крадљивица

Представа о мачки као 'крадљивици' хране може се пратити у различитим жанровима словенског фолклора.[4] Стереотип мачке крадљивице (уз лисицу и неке друге животиње) карактерише и народне пословице: *Чим ћуђа мачка ћропа ūо ūанице, шћећа је ћуј.* (Ђорђевић 1958: 677), буг. *Йи мачката си кута говното да не познайат што йе йала, ама йа познават по очите.* (Гъбьов 1909: 53), рус. *Кошка лазит в окошко.* (Даль 1, 1989: 142).

Могућа је и својеврсна реконструкција традиционалне исхране на основу фолклорних текстова будући да мачка краде храну намењену људима: месо, млеко и млечне производе (јужнословенске пословице). То може бити 'риба': *Оставиūи мачку да чува рибу.* (Караџић 1849: 241), буг. *Не яйт мачка риба.* (Шапкарев 1926: 246), *Маца не шт'е риба, ама се облизва.* (Стойчев 1915: 142), затим друге врсте меса: *Прионуо ко мачка на циīерицу.* (Караџић 1849: 262), *Млоīо је на маче īовеђа īлава.* (Ђорђевић 1958: 668); 'масноћа': *Неће мачка сало.* (Ђорђевић 1958: 671), *Je na dinar ko tačka na salo.* (Šašelj 1940: 142); 'млеко': *Покријено месо мачке не локав.* (Ђорђевић 1958: 672), као и друга људска храна (каша, лепиња и слично).

Словенска фолклорна грађа, наравно, пружа много више сведочанстава о томе какву храну за мачке прописује традицијска култура, а то је скоро искључиво – миш. Миш није крађа, то је функција мачке из угла човека: о мишу као обавезној, подразумеваној храни за мачке сведоче, на пример, традиционалне загонетке које се могу одгонетнути само логички исправном везом 'мачка – миш' (и пре-

[4] На основу варијаната истог фолклорног текста били су анализирани концепти хране и антихране у традицијској култури јужних Словена (Сикимић 1997, 2021). Традиционалне словенске представе о мачки анализирају Anusiewicz 1990, затим антрополог Ивана Башић (2010, 2010а). Мотивом 'мачке крадљивице' у краљичким песмама бавила се Јасмина Јокић (2012: 225–226). Са друге стране, одредница посвећена теми крађе у енциклопедијском речнику *Словенских ūарина* (СД, s. v. *кража*, 640–643, аутор одреднице С. М. Толстая) анализира феномен ритуалне крађе, пре свега у функцији обезбеђивања плодности и здравља, али и у магијске сврхе.

цизније 'мачка лови миша').[5] Овакве загонетке су вероватно припадале кругу општепознатих и лако решивих загонетака намењених најмлађим учесницима загонетачких сеанси. Загонетка *Чуча чучи, беīа бежи, скочи чуча īа ухваīи беīу.* и данас је део обавезног фолклорног инвентара деце школског узраста у Србији.

Скуп варијаната различитих јужнословенских и северносло-венских варијаната фолклорног текста са мотивом мачке крадљивице може да послужи као увид у део система односа у прединдустријском друштву регулисан обичајним правом и да истовремено осветли однос традицијске културе према домаћим животињама.[6]

Ко то разговара са мачком?

Мотив дијалога са мачком крадљивицом среће се у словенским обредним текстовима, али и у текстовима које савремена фолклористика класификује као фолклор намењен деци. У питању су јужнословенски обредни, обичајни и магијски текстови (као, на пример, басма од трупца, коледарске, свадбене, мобарске, лазаричке песме),[7] као и различити текстови фолклора намењеног деци[8] чије варијанте

---

[5] Немања Радуловић (2013) анализира фолклорни феномен непријатељских животиња које леже заједно, а такве су често мачка и миш.

[6] У свом опису кухиње као традиционалног центра породичног живота и комуникације Кетрин Грабер објављује и једну бурјатску шалу чији је садржај „мачка је скочила на сто и просула посуду са млеком", која се у Русији користи за пародирање бурјатског језика са свим лексичким елементима преузетим из руског језика, уз бурјатску фонологију и синтаксу (Graber 2017: 151).

[7] У традиционални јужнословенским календарским маскираним опходима један од учесника могла је бити и 'мачка', тако су групу чаробница у Босни чинили баба, старац, ћата, цура, девер, јарац и мачка (Давидовић 1887: 7); у Имљанима (у Босни) чаробнице нико није могао да преброји, нити да им ишта учини јер су увек са собом носили „živa miša ili mačku" (Simić 1962: 219). У коледарским опходима у Бугарској такође су учествовале 'мачке': у околини Софије један од учесника је био 'магаре' и носио торбу са колачима, а тројица су били 'мачке' и мјаукали (Арнаудов 1920: 50–51). И у тетевенском крају у Бугарској 'мачка' је члан групе коледара (уз главатара, благословника, магаре и куче; Даскалов 1906–1907: 2).

[8] 'Мачка' се јавља у неким формама аутономног дечијег фолклора, на пример, у ругалицама, где практично увек има функцију антихране или анимализације противника (за примере в. Menac-Mihalić 2007; Сикимић 1998, 2019). У следећој ругалици у циљу анимализације противника користе се *мачија īорба* и *мишија чорба*: *A ti djede stari, / kulen ti se vari, / u mačijoj torbi, / na mišijoj čorbi.* (Zovko 1898: 997). У складу са изреком *Појела маца.* (којом се данас иронично

постоје и код других словенских и балканских народа (албанске и турске варијанте в. у Хасан 1991).

На основу велике географске распрострањености мотива дијалога са мачком крадљивицом у словенском фолклору може се претпоставити његова велика старина. Истовремено, мало је вероватно да је исти мотив прешао у фолклор намењен деци из фолклора одраслих, логично би било претпоставити њихово паралелно постојање. Питање класификације фолклорних текстова као дечијих и за одрасле веома је упитно, ова класификација је настала за научне потребе, традицијска култура не познаје овако оштре жанровске границе. У прилогу ће акценат анализе бити на опозицији 'хумано' – 'фелино' у домену хране (врсте хране, кухињског прибора и простора за припремања и одлагање хране), простора (хумани vs. мачји простор), односа моћи, али и могућности реконструкције традицијских представа о мачки одражених у анализираном фолклорном мотиву мачке крадљивице.

Најразвијенију структуру имају варијанте дијалога домаћина и мачке у којима домаћин пита мачку (лоцирану негде у простору куће) за разлог њеног расположења, а мачка објашњава да је неправедно оптужена за крађу хране. Мачка, у традицијској култури маркирана као домаћи крадљивац, разоткрива друге укућане као праве крадљивце, а то су, обично, жене: *їаздарице*, *снаје*, *dekla*, *їосūођа, две жене*. Такав је случај, на пример, у коледарској песми мачку у којој *домаћин* куће води истрагу о крађи хране:

> Мачак чучи на прекладњу, коледо! / отегао репетину, / избучио очетине. / Њега пита домаћине: / „Мар мацане, мацацане, / каква ти је невољица, / те си сетан невесео." / А говори мацацане. / „Како нећу сетан бити, / сетан бити невесео, / кад и

тумачи очигледни нестанак или недостатак нечега), објекат ругања (који може бити као у горњем примеру – 'стари деда', или као у примерима који следе – 'мало дете', 'гладно дете', дете са конкретним именом и сл.) анимализује се констатацијом да му је мачка појела храну, чиме се симболички изједначава са животињом или је противник остао без своје хране, односно – 'гладан' што је у традицијској култури једна од највећих могућих егзистенцијалних претњи: *Mali, bali, / luk ti se vari, / dolje na strani, / na bukovoj grani: / dok ti dotrk'o, / mačak ga posrk'o*. (Zovko 1898: 740), *Милан, Милан їоūован / јури мачке ūо ūаван, / рже мачка уз комин, / ūа ūоједе ūоловин, / а ūоловин оūави / за Милана їоūована.* (Милосављевић 1985: 54); у ругалици гладном детету: *Gladi muhu po trbuhu / da ti muha pitu kuha, / da ti pitu maca jede, / pa za peći da ti prede*. (Zovko 1898: 741). Мотив мачке која поједе храну чест је и у другим формама руског фолклора (детаљније в. у Sikimić 2021).

мене газдарице / потварају да сам њима / сир изео; ја им нисам / ни видео: саме су га / обубале с калуђере / под губере а са власи / под ораси." (Караџић 1867: 10–11)

Мачак дијалог води са *домаћином*. 'Неправедно осуђен мачак' за крађу сира оптужује *īаздарице*.

Sidi mačak na ulici / joj, joj na ulici, vaj, vaj, na ulici joj / jednom's nogom pobočio, a drugom se potočio / njem dolazi seka maca / Oj bona ti bratac mačak / tebe žene potvorile / da si sirac ti izio / Nisam seko ni vidio / Nešto biše u zdilici / U zdilici na polici / sirac li je, maslo li je / što god biše, slatko biše. (свадбена песма из Котор Вароши у Босни; Kulier 1901: 617)

У трагању за могућим објашњењем бројних варијаната овог текста треба указати и на еротске елементе везане за женског актера, односно на жене или на неку од жена из куће које су украдену храну појеле са својим љубавником / љубавницима (што је уз крађу још један преступ): *саме су īа обубале с калуђере īод īубере а са власи īо ораси*. (Караџић 1867: 10–11), *ja bi deklu na špot dala, / da je dekla grozdje krala, / da je dečku v štalu dala* (Žganec 1950: 238).[9]

У шокачкој коледарској песми из Рекаша у Румунији жене из куће (*snaje*) од масти су направиле *rajtašice* ('врста божићних колача'). Мера за (поједену) храну понекад је хиперболисана чак и за просечне капацитете човека: *Sama su ga potopile rajtašice napravile sve s očima one same su pojele kotli masti*. (Vlašić 1928: 45).

У лазаричкој песми из Лесковачке Мораве лазарице (*девојке*) воде дијалог са мачком, слично као у примеру краљичке песме из околине Беле Паланке у којој је домаћин куће (*īазда*, *чорбаџије*) неправедно оптужио мачку за крађу:

„Мори мацо, каракацо, / што си ногу испружила, / што си главу прекривила?" / „Тако м' Бога ви, девојке, / газда ме је набедија, / изела сам врчву масло." (Ђорђевић 1958: 316)

Мори мацо кради крацо! / Што си главу преклонила? / Што си очи изврљила? / На товаре чорбаџије, / Да ли има мало масла? / А да ли је ижа масна? (краљичка песма мачки, с. Мокра код Беле Паланке; Јанковић 1895: 402)

---

[9] У својој критици атропоморфизма Марјетка Голеж Каучич анализира словеначку варијанту песме о 'мачки крадљивици' (*Obdoložen maček*). У питању је песма која се пева, а има следећи сиже: неко пита мачку зашто плаче, она одговара да ју је девојка лажно оптужила да је украла кобасицу, у ствари је девојка сама украла кобасицу и дала је младићу. У овој песми ауторка запажа извесно саосећање / емпатију према животињи (Golež Kaučič 2013: 80–81).

Дијалог у неким варијантама воде две мачке јер је њихова међусобна емпатија очекивана и природна (из антропоцентричног угла гледано):

> Чучи мече на поличе, / испружило све ножице. / Оздол иде друга маца, / па запита онуј мацу, / исна (sic) ли је сир изела? / Она ву је говорила: / „Ја га несам ни видела." (Ђорђевић 1958: 315)

Присуство мачке у низу домаћих реципијената којима су намењене посебне песме у лазаричким и краљичким опходима сведочи о траговима извесне улоге мачке у култу плодности (као чувара хране).[10] Опет у лазаричкој песми мачка је својеврсни 'прогностик' довољности хране, односно упозорење на предстојећу глад у кући: „Мори, мацо каракацо, / има ли ти газда жито?" / „Има, има до Божића, / од Божића ни прашића." (Ђорђевић 1958: 316).

Ко то краде по кући?

Са формалне стране, све варијанте текста о 'мачки крадљивици' карактерише дијалошка структура посредством које се читају мачка као актер (претпостављени / набеђени / инкриминисани преступник), женски актер као прави кривац / лопов и храна – обично смештена у неку посуду у унутрашњости куће. Старија јужнословенска етнографска грађа, која је описивала свакодневни живот у некадашњим задругама, успут је бележила и појаву крађе у кући, тако у селу Краље у Босни: „Žene kradu iz kuće maslo, brašno, slaninu i drugo koješta" (Klarić 1901: 269), односно у Отоку у Славонији:

> Žene, štogod kućnoga ugrabe, sve prodaju: soli, kru, brašno, a daju za poso. [...] Gazda donese masti, što reduši treba. U dikoje ostane i za drugu nedilju, kad joj bude red, a dikoja išče još, a polak spravi, pa daje za poso. U svim skoro kućama znadu žene jedna za drugu, a svaki čovik opet zna za svoju ženu, pa šuti. (Lovretić 1897: 318)

Етнографска грађа потврђује 'женску крађу' и у Пољицама:

> Ženske, koje se ne obaziru na korist kuće nego na nike svoje ludosti, ukradu u kući strovna (mesa, slanine), ulja, vina, u polju masta, višanja. Da se ne bi obznalo, daju kojon susidi neka ona to

[10] Јасмина Јокић (2012: 219–227) запажа да се „песме домаћим животињама" упућују само волу, овцама, козама, пчелама и мачки, мада се у неким архивским изворима могу наћи и лазаричке песме упућене 'овчарском псу'.

proda pod svoje ime, a njon valja dat polovicu od u'vatka, inače bi je očitovala. (Ivanišević 1904: 231)

Истраживања јужнословенског обичајног права која је, знатно раније у односу на ове прве етнографске податке и са правничким компетенцијама, још у другој половини 19. века обављао Валтазар Богишић потврдила су да је „женска крађа у кући" била позната у многим крајевима (в. и Benc 1971: 98–99; Rihtman Auguštin 1984: 183–185).[11] Богишић је тако имао посебно формулисано питање: *Događa li se često domaća krađa: ima li kakvo osobito ime i što misli narod o njoj*? (Bogišić 1874: 619). Одговори на то питање били су шаролики – од тога да домаће крађе нема или је врло ретка (Жумберак; „осредња Босна") све до опширног описа који се односи на Херцеговину, Црну Гору и Боку (Н. С. В.) да у све три области постоје домаће крађе које се могу поделити на *злобиве* и *незлобиве*. За осветљавање фолклорног сижеа 'мачке крадљивице' који у завршном делу садржи елемент крађе хране која се касније преда или подели са неким мушкарцем (ареал овог мотива може се одредити као западно-јужнословенски), важан је опис две варијанте *злобиве крађе* у којима су актери жене: „Žena ili djevojka, da bi pićem ili jestivom sebe i svoje prijateljice u čaršiji t.j. na pazaru ugostila vanredno." Односно: „Kad bi mlada nevjesta htjela kradimice pomoći svoj rod (koje najčešće biva), ako joj je rod u siromaštini" (Bogišić 1874: 620). Богишић пописује и одговарајуће правне термине које је добио као одговоре на своју анкету: *hižna tatbina* (Стубичка жупа, хрватско Загорје), *кућни лопов* или *пуштахија* (Градишка, Брод), *uzimati kriomice* (Конавли), *домаћи лопов* (Стара Пазова)[12] (Bogišić 1874: 619–621).

---

[11] Бугарски етнолог Димитар Маринов наводи телесне казне за жене у бугарском обичајном праву: батинама се кажњава само блудница, жена која се бави црном магијом (односно – одузима летину) или крчмарица која иде са Турцима, али њу сме да туче само свештеник (Маринов 1907: 91). Што се тиче крађе у кући, односно домаће крађе, Маринов бележи да постоје куће у којима жена краде од свог мужа и кришом продаје украдено, ћерка краде од мајке и од својих снаја, син краде од оца или браће, снахе краду од свекра или свекрве, или од заова и јетрва. Да се у некој кући краде познаје се по томе што у тој кући има много мишева: *У коя къща се краде, въдят се мишки*. Када то примети свекар, почне говори: *Деца, мишки ще ни изедят ушите*. (Иста фолклорна формула претње 'мишевима који ће некоме изгристи уши' и данас је позната у руралној Србији а упућује се ласици да не би крала пилиће). Кућни старешина истерује из куће сина који је нешто украо, а жене које краду – кажњава батинама (Маринов 1907: 193–194).

[12] У Призрену је забележен и посебан термин за 'домаћег лопова': *рука* (уп. *Чувај, Боже, од руке*. Чемерикић, збирка речи за РСАНУ из Призрена).

Варијанте текстова које припадају фолклору намењеном деци не садрже мотив разоткривања преваре и указивање на човека / жену као правог кућног лопова (а не садрже ни припадајуће еротске мотивације за чин крађе којима се удваја / мултипликује забрањена радња), већ мачка сама признаје да она крадљивица. Ипак, и у следећој варијанти дијалог са мачком крадљивицом води 'домаћин' (*ӣосӣодин*):

> Mac macane kovrcane! / Što si brke objesio? / Za nevolju, gospodine, / na me žene potvorile: / da sam izʾo oku masla, / ja je nʾjesam ni vidio, / a kamo li okusio / sir li bješe, maslo lʾ bješe, / mome zubu meko beše. (Kurt 1900: 728)

Када је мотив разоткривања 'домаће крађе' претворен у мотив 'мачке крадљивице' текст функционише као фолклор намењен деци. Структура (дијалошка) се не мења, а дијалог воде две мачке.

'Мачка крадљивица': границе фолклорног жанра

У овој, као и у следећим руским варијантама исте структуре честа је хиперболизација количине поједене хране, несразмерне у односу на могућности мачке: наиме, количина поједене хране одговора само капацитетима човека. Фолклорни мотив хиперболисане количине поједене хране је општесловенски. Осим јужнословенских, могу се, поређења ради, навести и друге словенске варијанте истог мотива, на пример, руска варијанта у којој мачка украде из подрума суседову храну (павлаку и млади сир).[13] Непријатељ мачке је овде 'зла маћеха' (*мачеха лиха*):

[13] Руски фолклориста Валентин Головин сматра да основни елемент успаванке није сиже већ – мотив, на пример, мотив истеривања опасног противника и, на корпусу руских успаванки, издваја 21 мотив. Међутим, како руске успаванке са мотивом мачке крадљивице имају сиже, Головин сматра да су у питању приповедни мотиви жанра (мачка крадљивица павлаке, кажњавање мачке за крађу, увреда мачке) који немају ни смисаону модалност, ни било какву везу са адресатом песме. Ови мотиви повезују се само сами са собом, не укључују се у друге успаванке као што је то случај са другим мотивима у корпусу успаванки. Као сиже су сликовити, везани уз одређени простор што такође није својствено жанру успаванки, по Головину, у питању је 'бајка успаванка', рус. *колыбельная сказка* (Головин 2000: 40–41). Лику мачке у руским успаванкама Головин посвећује велико поглавље, које прати екстензивни списак начина физичког кажњавања мачке са последицама, као и коначно обликовање лика 'мачке жртве' и 'мачке сирочета' (Головин 2000: 236–247).

Идет котенька по лавке, / утирает глазки лакой. / – Об чем, котенька, ты плачешь, / об чем, серый, сезы льешь? / – Как ме, котиму, не плакать, / как мне горьких слез не лить! / У меня ли, у кота, / больно мачеха лиха. / Она била кота, / колотила кота, / проговаривала: / – Не ходи-ка ты, коток, / ко соседу в погребок, / не таскай-ка ты, коток, / ни сметану, ни творог, / не карай-ка ты, коток, / чужих малы деточек. / Приди серый, ночевать, / нашу девочку качать. / Уж как я тебе, коту, / за работу заплачу: / дам кусок пирога, / да кувшын молока, / еще каши горшок, / толоконца мешок; / дам тебе я папки – /во все твои лапки. (Науменко 1988: 14–16)

Други део овог текста, који садржи мотив / тему награде мачки да успава дете,[14] указује на то да у функционалном смислу мотив може да буде употребљен и као успаванка.

Из прагматичког угла, дијалог са мачком крадљивицом води онај ко изговора текст у своје или евентуално у име детета које је присутно. У једној пољској варијанти текста са мотивом / темом мачке крадљивице мачка је била у посебној просторији намењеној за чување млека: *Kizia, mizia, gdzieś ty była? / W komóreczce mleczko piłam. / A mnie nic ne zostawiłaś*? (Cieślikowski 1967: 85). Овај кратак пољски текст има паралелу у јужнословенским варијантама са следећом дијалошком структуром: позивање мачке да одговори на питање где је била и одговор који лоцира мачку на место на коме је пила ’млеко’ / ’вино’, уз следећу интервенцију учесника који пита да ли њему нешто остављено, на пример: *Цица маца / ђе си била? / – И Косовцу! / – Шта с’ радила? / – Пила вино! / – С ким си пила? / – С Милошем, Драгошем! / – Јеси л’ мени шта оставила? / – Јесам. – Ђе? – На полици. / – Није ништа било! / Ево миша горе!* (Милеуснић 1901: 29). У етимолошком смислу искоришћена су иста језичка средства за формулисање два питања: ’Где си била?’ и ’зашто ниси / шта си мени оставила?’.[15]

[14] Мачка као ’чувар сна’ у руском фолклору намењеном деци, углавном у форми успаванке, у основи има структуру магијског текста: мачак се позива да успава дете и за ту услугу му се нуди награда (добиће млеко или колач, али и неке друге награде). Неке варијанте истог текста предвиђају и казну за мачку ако не испуни овај захтев.

[15] У белоруском дечијем фолклору постоји текст исте структуре намењен ласици, коју традицијска култура везује уз мотиве ткања, а ласица за свој ’труд’ добије као награду ’комад сала’: *Ласачка Парасачка дзе была? – У Бога. – Што дзелала? – Кроены ткала. – Што заткала? – Кусок сала.* (СД 3, 2004, s.v. *ласка*).

Вино (*винце*) и ракија (*ракица*) као пиће које украде и попије мачка постоје само у песмицама намењеним малој деци, неке од њих служе као вербална допуна једноставне игре са дететом, као што је следећа описана под називом *мујсање*.[16] Из записивачевог описа игре јасно је да је у питању фингирани дијалог, али који омогућава да се на перформативном нивоу смењују различити гласови:

> Кад мало дијете плаче, те хоће да га засмију, узму му десну ручицу у лијеву, а десном гладе по њој, говорећи и одговарајући сами ово: – *Мујс! Маца! Гђе си била? / – У Брибиру.. / – Шта си тамо радила? – Пила винца и ракице. / – Јеси мени што оставила? / – Јесам, ено горе на полици.* Сад погледају горе и говоре: „Ено, гле! Гле!" Дијете погледа у вис, а они полагано пљешћу по руци његовој те га тијем засмију. (Медић 1885: 73–74)

Мачка доноси / пије вино и у варијантама истог текста без перформативног контекста (или га сакупљач из неког разлога није забележио):

> – Maca, đe si bila? / – U Bribiru. / – Šta s' radila? / – Don'la vinca. / – Đe si vince ostavila? / – U tikvici, na polici. / Dođe miš pa proli. (Klarić 1912: 175)
>
> – Maca! / Đe si bila? / – Pila vina. / – S kim si pila? / S Mirkom đakom / pod petnjakom. / Petnjak puče, / Mirku glavu stuče. (Klarić 1912: 183)

На основу врсте хране могу се успоставити и извесне ареалне изоглосе. У варијантама истог текста са дијалошком структуром забележене у Босни: *maca vari puru* (уп. руске варијанте у којима се јавља 'каша'),[17] на пример:

> Mac! maca / gdje si bila? – U Halila. / Šta si radila? / – Puru varila. / Jesi l' meni ostavila? / – Jesam. / Gdje? / – Na polici. / Dođe miš / pope se na policu / polica se razvali / pura se prevali. (Zovko 1898: 742)
>
> Mac maca! Gdje si bila? / – U Halila. / Šta si radila? / – Puru varila. / Jesi l' meni ostavila? / – Jesam / Gdje? / – U tikvici na polici. (Kurt 1900: 728)

---

[16] Исту игру са малим дететом у Трстенику описује Тодор Бушетић (1908). У традиционалном сеоском домаћинству суво месо је висило изнад огњишта: једна белешка из Босанске Крајине сведочи да су деца жељна меса током божићног поста често гледала у том правцу, тада би им старији викали: „Пис, мацо, не једи сланину!" (Ољача 1994: 234).

[17] О 'каши' у оквиру 'кулинарског' културног кода у руским дечијим играма в. Березович 2007: 341–360.

Мачка у простору кухиње

Посуда која садржи храну истовремено је и мера за количину у традицијској култури: *котао, лончић*, *zdilica*, *паница*, *тиквица*, *врчва*, рус. *горшок*.[18] Количина украдене хране варира, то може бити велика количина *ока* (*ока масла*), али и сасвим мала количина: *трошица* (*трошица сира*).

Посуда са храном углавном је смештена на *полици*, ређе на *орману* (*ormarić*, *armar*) или на *столу*. У неким варијантама мачка и храна налазе се на истом месту: скуп места на којима се налази мачка ограничен је на унутрашњост куће, а доминирају (очекивано – топла) места уз огњиште: *прекладањ*, *пепео на комину*, *испред кладе*.[19]

Кухињском инвентару припадају и алатке чије је место у близини огњишта, а које су у тексту послужиле да се њима удари мачка крадљивица: *главња* 'комад запаљеног дрвета': *обе жене гологлаве, доваћише главњешину, / главњешина смуца, глава пуца* (Бољевац, Грбић 1909: 171–172), или *ватраљ* (Караџић 1898: бр. 614):[20]

> Мачак седи на стазици, / Једну ногу оточио, / А другом се подбочио, / Црне брке растурио, / Пусу косу разбарусо; / Питала га сека маца: / „Што је теби, братац мацан? / Што си ногу оточио, / А другом се подбочио, / Црне брке растурио, / Русу косу разбарусо." / Ал' беседи братац мацан: / „Не питај ме, секо мацо: / Синоћ дођох међу бабе, / Али бабе вечераше, / Мени ништа не дадоше, / Оне ватру запреташе, / Ватраљем ме ударише; / А ја јадан куд ћу гладан? / Ја се попех на полицу, / Нешто нађох на полици, / Или сир би, шта ли би, / Еле мени

[18] За разлику од магијских текстова, традицијска култура анималне и фелине одлике обичне кућне мачке изражава кроз пословице, тако се 'јести из посуде' показује као још један елемент антропоцентричне перспективе, а само је 'пепео' заиста њен простор у кући: *Подај мачки из тањира, она воли из луђа*. (Капетановић 1888: 141).

[19] Мирјана Детелић (1992: 144) указује да епика „бледо и само местимично кореспондира са сложеном представом која се о кући створила у систему традицијске културе", ако се кућа или дом помињу у њима у питању су искључиво неки описи свакодневног живота. Ентеријер епских дворова, са друге стране, карактерише *декоративност* (за детаље в. Детелић 1992: 148–150). За опис ентеријера дома у краљичким песмама в. Јокић 2012.

[20] Дијалог са мачком се води ван простора куће вероватно као иновација у фолклорном тексту (рус. *торговый городок*), иновација је и боравак мачке у туђем простору, на то указују и ономастички елементи са којима се мачка повезује: *и Bribiru*; *и Halila*.

> добро би; / Јутрос бабе устадоше, / И менека сипираше: / 'Ој мацане коврцане, / Што си нама сир изио?'" (*Мачак и бабе*, Караџић 1898: бр. 614)

Мачка, као и храна, може се сместити на *п̄олици*, али и *ст̄олици* и *улици* (што је вероватно трансформисано само у конкретној варијанти). У раније наведеним руским и пољским варијантама храна је смештена у посебној просторији намењеној чувању хране: рус. *п̄оп̄ребок*, пољ. *komóreczka*. *Полица* је, уз *оп̄њиш̄те*, иначе скоро обавезан елемент кулинарског кода јужнословенског фолклора.[21] Могу се реконструисати и помоћне алатке за припремање хране. У верижним фолклорним текстовима као једна од алатки која се користи за припремање хране помиње се и мачкина 'шапа' (као кухињска алатка за мешање јела може бити наведена и *бабина* / *вранина* / *чавчија* 'нога', телесни екстремитет као кухињска алатка има важну улогу у комплетирању слике о фолклорној антихрани):

> – Š čem te je (jajčec) pisal? – Z mačkinu capicu. – Gde je ona capica? – Na policu smo je vrgli. – Gde je ona polica? – Na ognju je zgirela. (Rožić 1908: 88)
>
> – Š čim ste ga meli? – Z mačkino čapico. – Kadi je ta čapica? – Na polici merici. – Kadi je ta polica? – Ogenj jo pogorel. (Štrekelj 1911: 328)

На основу неких фолклорних текстова може се закључити да традиционална посна храна није и храна за мачке,[22] а да, са друге стране, мачка крадљивица краде само мрсну храну (месо и млечне

---

[21] У јужнословенском фолклору један од локуса дешавања радње са 'мачком крадљивицом' – *п̄олица* – у севернословенском фолклору корелира са 'клупом' (рус. *лавка*, симболику и функције 'клупе' у словенској традицијској култури в. у СД s. v. *лавка*). Функционално је у питању исти елемент кухињске опреме, будући да у руским традиционалним кућама на посебној клупи поред пећи стоји посуђе, а може се размишљати и о изофукционалности пећи у северноруском фолклору са огњиштем (и његовим деловима) у јужнословенском фолклору.

[22] У анегдоти забележеној у Дрежници (код Огулина) људи у периоду велике глади јели су и корен биљке *козлац*, што је храна коју мачке нису хтеле: „Најгора храна која се за време тешке глади припремала био је стучен и скуван корен од козлаца, па зачињен киселим млеком или млаћеницом. То је било тако горко да се није смело жвакати, већ је требало само прогутати. Остала је о тој храни анегдота: један јео и дао мачки, па она мјаукала. А он јој рекао: 'Шути, мјау је и мени.'" (Фабијанић 1983: 191). Као што не једе корен биљке козлац, мачка не једе ни бели лук, уп. словеначку изреку: *Lačen sam ko mačka česna*. (Šašelj 1936: 98).

прерађевине), стога се овај текст могао везивати уз посне или мрсне периоде године. Постоје разне забране у вези са храњењем мачке, посебно ако то чини ’гост’, односно лице које није из исте куће: у лесковачкој Морави се веровало да би мачка побегла из куће ако јој гост баци хлеб приликом ручка (Ђорђевић 1958: 549), а на Дурмитору (Црна Гора) се веровало да би у том случају вукови појели овце (Калпачина, Боровић 1990: 49).

Има ли мачка име?

На нивоу језика фолклора уз мачку се јављају посебни атрибути мотивисани *сиром*, као омиљеном храном, али и атрибут *коврцан / ко̄рцан* и слични, који су очигледно експресивни и етимолошки непрозирни у парадигми варијаната истог текста и не екстензивирају прехрамбене навике (’љубитељ сира’) у одговарајући атрибут (*сириман / сириште̄н*) у коду хране: *Ој мацане сириште̄не, / те̄ си мени сир ко̄јео* (Бушетић 1908: 4); *Ој Милане, сиримане / те̄ си мени сир ко̄јео* (Бушетић 1920: 38). Синхроно су семантички тешко прозирни фолклорни атрибути мачке који означавају (из људске перспективе) ’неваљалог’ мачка, типа: *мацан коврцан*, *мацан ко̄рцан* (који се у ареалном погледу смештају на јужнословенски запад):[23] *Мац мацано коврцано / те̄ си мени сир ко̄јела.* (Мијатовић 1922: 104);

[23] Сличне искључиво фолклорне лексеме у функцији замене денотата постоје и у традиционалним загонеткама, али су неке ипак потврђене и као апелативи у локалним говорима (нпр. *коврцан* ’неуштројен мачак’; ’који има коврџаву косу’; ’несташан’ и сл., в. РСАНУ одредница *коврцан*, за етимологију и друга могућа значења уп. Бјелетић 2006: 204–205, 347). Према подацима Луке Грђића Бјелокосића наведним уз објашњење лексеме *коврцан* ’мачак који није уштројен’, наиме, у Херцеговини и Далмацији је постојао обичај да се и мачке кастрирају јер се веровало да ће боље ловити мишеве (Бјелокосић 1899: 121). Један стари етнографски запис из Босне (Zovko 1898a: 314) показује да су традиционалне мотивације за именовање мачке биле према боји длаке или према неким посебним телесним одликама, као и код других домаћих животиња. Мачка је могла добити име и према својим способностима за лов на мишеве, нпр. *falekuća* „koja je dobra lovica, a domari je hvale”; *lovica* „koja lovi, a ima crno nebo (nepce) u ustima, što je dobar znak, da će biti lovica od miševa”; *vješćac*, *vješćica* „koji nikad ne spavaju nego vazda prežaju, da što ulove”. И мачке које су из перспективе традицијске културе бескорисне, јер су крадљивице, лење и не лове мишеве, добијале су одговарајућа имена, на пример: *lugara* „koja se po lugu valja i prpa”; *nabikuća* „koja se samo skita od kuće do kuće, da što god ukrade, a ne će da lovi”; *pehan* „što će ukrasti iz dva oka”; *ujduran*, *ujdura* „koji samo leže, a nije im

Мац, мацане коӣрцане, / шт͡о си мени сир изјио! (Ровински 1994: 512–513); *Мац мацане коӣрцане, т͡и си мени сир ӣојео*! (Миодраговић 1914: 121). Исти тип номинације садрже и други фоклорни текстови у обраћању мачки: *Mac macane kovrcane! / Što si brke objesio*? (Kurt 1900: 728); *Пис мацане шкобрцане* (РСАНУ s. v. *коврцан*). Атрибут *каракаца* (*маца каракаца*) потврђен је на јужнословенском истоку: *Мори мацо каракацо, / шт͡о ми чучиш на ӣолицу* (Лесковац, Требјешанин 1960: 81); у рецентним теренским записима лазаричких песама мачки, на пример: *Овој маче каракаче, оно беīа, оно т͡рчи.* (ауторова теренска грађа из Заплања, село Равна Дубрава, август 2016), као и у једном примеру из села Јасенов Дел (општина Димитровград): *Мацо, мацо / каракацо / ӣреди, ӣреди, ӣреди / вре͡тено наӣреди*. (Златковић 2002: 86), у коме мачка има улогу фолклорне прење.

Има ли мачка емоције?

Из угла савремених истраживања емоција у фолклористици, отвара се питање да ли је иницијална формула распитивања о разлозима због којих је мачка тужна или чак плаче – а која се често јавља у варијантама фолклорног текста о 'мачки крадљивици' – довољан знак да се може говорити о извесној емпатији према несрећној животињи?

Негативно емоционално стање мачке у анализираном моделу текста дијалошке структуре иницира наизменични низ питања и одговора. Неименовани актер (у име детета са којим се игра одрасла особа) обраћа се *мачки* / *мачет͡у* / *мацану* који је: *сет͡ан*, *невесео*, *т͡уробан*, *брке објесио*, рус. *утирает глазки лапкой*. Први актер у (фиктивном) дијалогу тражи објашњење за нерасположење: *Ča se tužiš sura maco va pepeli na komini*? (Kurelac 1871: 240); *Kaj je tebe, mujca sestra, zakaj jesi ti turobna*? (Žganec 1950: 238). Ипак, пре ће бити да се овде ради о истој иницијалној формули којом се често отварају магијски текстови, пре свега бајања.

Јужнословенски фолклор намењен деци и у другим текстовима помиње из разних разлога 'уплакану мачку', што је само још један елемент у систему антропоморфизације животиња,[24] уп. на

stalo za lovom" (Zovko 1898a: 314). О дихотомији мачка *ловилица* и *т͡ашица*, која се у традицијској култури преноси и на невесту, уп. Петровић 2006: 140.

[24] Александар Гура у својој студији о антропоморфизацији животиња анализира и емоције (сузе, плач) у фолклору. Велики број антропоморфних одлика

пример: *Село мače на качe / Па ꙗочело да ꙗлаче. / Зашто мače ꙗлачеш? / Све се моме удадоше / мене једну не дадоше* (Требјешанин 1960: 77); *naiđoše čauši, / pa macana za uši. / Macan poče plakati: / nemojte me čupati* (Lovretić 1902: 80). Јужнословенски дечији фолклор, односно – фолклор намењен деци, приписује мачки (као, уосталом, и другим животињама) људска емоционална стања.

Да ли мачка лаже?

Аксиологија лажи једна је од важних тема савремене когнитивне етнолингвистике (Китанова 2019). Бројне су фолклорне, етнографске па и књижевне[25] потврде из Србије о веровању да мачка махањем репом може да прокаже правог кућног крадљивца или лажова:

> Ајде, мацо / кажи ми / кој љже. ’позив мачки да означи оног ко лаже / краде / прди’ (говори се док се мази мачка, тада мачка подигне реп; претпоставка је да мачка репом покаже ’кривца’; Златковић 2017: 109)
>
> Чика имао мачку белу као снег. Она се чешће пење на полицу, дохвати поштогод, па утекне и поједе. Кад је сита, седи покрај преклада и преде. Кад угледа оца она се око њега умиљава и мази, а он је узме на крило, па је милује. Понекад је узме за реп, па пита: – Мацо, мачице! Хоће ли да лаже Красоје? – Ако мачка мрдне репом, значи да хоће, ако ли не мрдне, значи неће. Није врднула. Истина он никад ништа није хтео слагати. – Мацо, мачице! Хоће ли да лаже Ага? – Она врдну репом. Чика вели: – Хоће! – Павле поцрвенио и ружно погледао мачку. Беба држи Марка, а он немиран, окреће се и маше ручицама. Чика пита мачку: – Мацо, мачице! Хоће ли да лаже Маша? – Она мрдну репом, а Чика вели: – Хоће!
>
> – Како ће да лаже, кад не уме ни да говори?

животиње имају у шаљивим песмама и другим хумористичним жанровима, у низу текстова дечијег фолклора, као и у бајкама – анегдотама и бајкама о животињама; у њима је инвентар људских активности приписаних животињама практично неограничен (Гура 2017: 29–34).

[25] Милан Ђ. Милићевић у новели из српске градске средине „Десет пара”, објављеној 1881. године: „Докле се тета Макра и Савка разговараху, дотле мала Мица, Савкина ћерка, милује мачку по репу и пита: – Мацо! Мацице! Лазе ли тета? И кад маца почне одмахивати репом, дете се зацену од смеја. И Савка и Макрена видеше шта је, али се чињаху невеште свака из свога узрока” (стр. 11).

– То онда мачка лаже – каже Чика. (Даље следи опис инцидента са мачком којој су деца осмудила длаку да више не лаже и „свашта чики казује".) (Срећковић 1986[3]: 12; запис из прве половине 19. века, централна Шумадија)

У случају да се од мачке очекује да препозна (људску) лаж биће употребљен један морфолошки атрибут који није антропоморфан: њен реп. Анимално (и прецизније – фелино) употребљено у магијске сврхе – остаје нетрансформисано, аутентично.

Насиље према животињама: неке могуће функције

Мачка ће, као казну за поједену храну, на крају текста добити батине.[26] Мотивација за физичку казну не мора бити оправдана крађом хране, тачније – казна уопште не мора ничим бити експлицитно мотивисана, стереотип о мачки крадљивици је довољно јак сам по себи[27] или, чак, немотивисано насиље према животињи постаје начин дечије забаве: *Мац, мацано, коӣрцано / ӣде си досад нама била? / У зеленом вашем ӣају. / А шӣа су ӣи ӣамо дали? / Кӣлачу ӣо ӣлави*. (Мијатовић 1922: 105). *Кӣлачу* у источној Србији замењује синонимни дијалектизам *ложица* (а једном од следећих примера мачка ће бити ударена и *кашиком*): *Мацо / брацо / ӣде си била? / Код ӣопа на славу. / А шӣа си добила? / Ложицу ӣо ӣлаву*. (Златковић 2017: 109).

Ударац који у тексту добија мачка, у варијантама у којима се он изговора у оквиру игре материјализује се у реални ударац по руци суиграча у игри 'мацање'. Немотивисано остаје и ударање мачке по

[26] О казнама у традиционалном дечијем фолклору уп. Сикимић 2015, 2016.

[27] Ситуација у којој је мачка учинила неку штету човеку и зато била кажњена ударцем у тој мери је била типична у свакодневној традицијској култури да је могла послужити за креирање загонетке (уз такве људске активности као што су, на пример, у јужнословенском фолклору, пађење кресива, мужа овце, ткање на разбоју и слично). Међу загонеткама Западних Словена среће се опис такве ситуације који је структурно кодиран реалним бројем ногу њених актера, две ноге има антропоморфни актер, четири ноге има зооморфни, а три има неки предмет из у то време веома оскудног покућства ('четвороног' = мачка; 'троног' = 'троножац'; 'двоног' = човек). Мачка је кажњена ударцем због превртања неког троножног предмета (за примере в. Сикимић 1997, 2021). Европске традиционалне загонетке исте структуре познају и друге крадљивце хране – још једна домаћа животиња ('пас') може се кодирати као 'четвороног' који узима 'једноногог' – односно – животињску ногу као комад меса, батак или бут (Taylor 1951: 160–165; тамо је наведена и детаљна анализа историјске и ареалне генезе овог модела загонетке).

глави у игри ’мацање’ осим ако се ’прање кашика’ не разуме као метафора за забрањен контакт са људском храном: *Мацо, мацо, ῑ̄де си била? / – Код по̄па. / – Шта си радила? / – Прала кашике. / – А шта су ти дали? / – Кутлачу по ῑ̄глави*. (Бушетић 1908: 4).[28]

Осим већ поменутих кухињских алатки које су лако доступне у унутрашњем простору куће, у варијантама се помињу различите врсте штапова, тако у Драгачеву *буквача* и *ништака* (*буквачу по ῑ̄глави, а ништаку по челу*, Пајовић 1982: 7), а у Крајини *штай* и *колац*: *штайом по ῑ̄глави* (Кордунаш 1890: 94) или *ко’цом по ῑ̄глави* (Кордунаш 1892: 80).[29]

У словенским фолклорним текстовима о мачки крадљивици кулинарско читање указује да комплетан инвентар хране намењене људима није дозвољен мачки, односно – да јој је дозвољен под строго регулисаним правилима. Мачка је подразумевана крадљивица (али само хране, за разлику од других ’кућних крадљиваца’) и у том кључу се могу разумети поређења са ’домаћим крадљивцима’ које традиционална, патријархална култура види (и) у женама. Иста култура мачки прописује јединствену улогу заштите од штеточина – мишева – и сваки отклон од за њу очекиваног понашања подразумева физичку казну (мачка крадљивица) или одбацивање (мачка која не лови мишеве). Физичко кажњавање мачке, чак и без доказане ’кривице’, могло је у традицијској култури бити омиљена забава и разонода за све генерације укућана, а посебно за децу.

Из угла обичајног права анализирани фолклорни текст отвара могућност његовог разумевања као јавне осуде, посрамљивања крадљивца у оквиру традиционалног патријархалног домаћинства. У затвореној привреди, породичној, задружној која није имала везе

---

[28] У бугарској лазаричкој песми која се пева ’цвећу’ понавља се веза лењих жена и мачака које су олизале посуђе (и, узгред, репом почистиле кућу; уп. и данас коришћену изреку за лоше обављен посао: *као мачка репом*): *Дисајте се жене усмърделе, / сви овчаре овце изпушташе, / с кривак бију, росу да отбију, / пцетата ви иже изметоше, / а мач’ке ви панице измише, / с опашк’е иже изметоше, / а с уста панице измише*. (село Кожинци, западна Бугарска, Трънски крај 1940: 275). Етнографски коментар уз пословицу: *Није маца крива, што је стопаница лијена.* такође упућује на фолклорну везу мачке и лење домаћице: „Догађа се да због љености стопањице мачка млијеко полоче. Овом пословицом наш народ окривљује кућну газдарицу а не мачку, јер кад би она млијеко уклонила била, не би га мачка полокала” (Капетановић 1888: 124).

[29] Казну батинама добију и мачке које се туку на ’поповом тавану’ у једном другом тексту из дечијег фолклора централне и источне Србије, на пример: *Узе попо тачку да убије мачку* и сл. И данас је уобичајено поређење: *Пребићу те / убићу те ко мачку*!

са званичним законодавством свог времена, овај фолклорни текст је могао имати сврху разобличавања крађе, упозоравања или чак превентивну функцију. Домаћи крадљивац се кажњава или срамоти искључиво у кругу свог домаћинства (за разлику од праве крађе), а можда је била могућа и замена кривца: мачка је кажњена уместо правог преступника, симболичком заменом зооморфним ликом. Физичко насиље је у традицијској култури било саставни део обреда посрамљивања, па се може поставити питање да ли је овај фолклорни текст нека врста театрализације кажњавања? Кажњавање је у традицији имало и хумористички аспект, то је смех који треба да посрами, исмеје. Истовремено, то је и превентивни текст који код људи / деце изазива страх од будуће казне за крађу. Остаје отворено питање да ли је фолклорни текст о 'мачки крадљивици' у различитим културним срединама могао имати различите адресате своје индиректне оптужбе: на јужнословенском истоку да осуди лењу домаћицу, на јужнословенском западу да осуди жену крадљивицу и прељубницу?

Литература

Арнаудов, Михаил. „Кукери и русалии. Студии върху българските обреди и легенди". *Сборник за народни умотворения* 34 (1920): 3–528.

Башић, Ивана. „Зашто се први мачићи у воду бацају? Иконичност лексема мачка и кот 1". *Гласник Етнографског института САНУ* 58/1 (2010): 69–83.

Башић, Ивана. „Зашто се први мачићи у воду бацају? Иконичност лексема мачка и кот 2". *Гласник Етнографског института САНУ* 58/2 (2010а): 131–145.

Березович, Е. Л. *Язык и традиционная культура*. Москва: Индрик, 2007.

Бјелетић, Марта. *Исковрнути глаголи. Типови експресивних превербалних форманата (на српском и хрватском језичком материјалу)*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2006.

Бушетић, Тодор. „Игре у Срба сељака у срезу трстеничком". *Етнографска збирка* 163–3. Београд: Архив САНУ, 1908.

Бушетић, Тодор. „Песме у Срба сељака (срез трстенички)". *Етнографска збирка* 231–1. Београд: Архив САНУ, 1920.

Головин, В. В. *Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе*. Турку: Åbo Akademi University Press, 2000.

Грбић, Саватије. „Српски народни обичаји из среза бољевачког". *Српски етнографски зборник* 14 (1909): 1–382.

Грђић Бјелокосић, Лука. „Неколике ријечи из Вукова Рјечника, које нијесу разјашњене, или којијех се разјашњење другчије у Херцеговини чује". *Караџић* I (1899): 121–122.

Гура, А. В. „Антропоморфизм в народной зоологии". *Антропоморфизм в языке и культуре*. С. М. Толстая (отв. ред.). Москва: Индрик, 2017. 25–40.

Гура, А. В. „Символика кошки в славянской народной традиции". *Славянский альманах* 1–2 (2019): 335–370.

Гъбьов, П. К. „Пословици и пословични изрази (по говора въ Видинъ, Велико Търново и др.". *Сборник за народни умотворения* 25/1 (1909): 1–80.

Даль, Владимир. *Пословицы русского народа* I–II. Москва: Художественная литература, 1989.

Даскалов, Хр. Н. „Празници и обичаи въ Тревненско". *Сборник за народни умотворения* 22–23 (1906–1907): 1–14.

Давидовић, Ст. Н. „Чаројице, српски народни обичај". *Босанска вила* (1887): 7.

Ђорђевић, Драгутин М. „Живот и обичаји народни у лесковачкој Морави". *Срйски етноīрафски зборник* 70 (1958): 1–724.

Златковић, Драгољуб. *Тулу лан булу лан. Песме за децу и дечије йесме из Пироīскоī краја*. Пирот: Дом културе Пирот, 2002.

Златковић, Драгољуб. *Песме за децу и дечије йесме из Тимока, Заīлавка и Буџака*. Зајечар: Народни музеј Зајечар, Минићево: Завичајно друштво Тимочана – Торлака, 2017.

Јанковић, Љубомир. „Велик-дан (Ускрс) у Мокрој". *Дело* 7 (1895): 389–403.

Јокић, Јасмина. *Краљичке йесме. Ритуал и йоезија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2012.

Калугин, В. И. *Жили-были*... Москва: Молодая гвардия, 1988.

Калпачина, И. Љ. Боровић. „Не ваља се". *Расковник* 61–62 (1990): 42–52.

Караџић, Вук Ст. *Срйске народне йословице*. Беч: Штампарија Јерменског манастира, 1849.

Караџић, Вук Ст. *Живоī и обичаји народа срйскоīа*. Беч: Наклада Ане удове В. С. Караџића, 1867.

Караџић, Вук Ст. *Срйске народне йјесме. Књиīа V. У којој су различне женске йјесме*. (државно издање), У Биограду: Штампано у држ. штампарији Краљевине Србије, 1898.

Китанова, Мария. „Аксиология на лъжата в българския език". *Axiologický výskum slovanských jazykov*. Ирина А. Седакова, Peter Žeňuch, Мария Китанова (ур.). Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Москва: Институт славяноведения РАН 2019. 120–132.

Кордунаш, Манојло. „Народно васпитање (из горње Крајине)". *Нови васйиīач* III (1890): 93–96.

Кордунаш, Манојло. „Народно васпитање (из горње Крајине)". *Нови васйиīач* V (1892): 77–81.

Маринов, Димитър. „Народно карателно (углавно) обичайно право". *Жива старина. Етнографическо фолклорно списание* 6. София, 1907.

Мијатовић, Станоје М. „Обредне народне песме из Ресаве". *Етноīрафска збирка* 265. Београд: Архив САНУ, 1922.

Милеуснић, Сима. „Дјечје пјесме". *Етнографска збирка* 123–3. Београд: Архив САНУ, 1901.

Милосављевић, Милош. „Старе бапске и дечије песме и бројанице". *Развитак* 1 (1985): 54–55.

Миодраговић, Јован. *Народна педагогија у Срба, или како наш народ подиже пород свој*. Београд: Задужбина Ил. М. Коларца, 1914.

Науменко, Г. *Чудесний короб*. Москва: Детская литература, 1988.

Ољача, Младен Ђ. *Дубока Крајина: Ивањска, Главица, Баштра, Бањани и Добро Село испод планине Борковаче*. Београд: Одбор за проучавање села САНУ, 1994.

Пајовић, Ј. „Иде рак на коњу." *Расковник* 32 (1982): 7.

Петровић, Тања. *Здравица код балканских Словена*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006.

Радуловић, Немања. „Ноћас ће миш и мачка заједно спавати. Прилог поетици малих форми". *Време, вакат, земан*. Л. Делић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 165–176.

Ровински, П. А. *Црна Гора у прошлости и садашњости* III. Цетиње: „Цетиње", 1994.

СД: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н. И. Толстого* 1–5. Москва: Международные отношения, 1995–2014.

Сикимич, Биляна. „Детские дразнилки". *Живая старина* 1 (1998): 21–24.

Сикимић, Биљана. „Појела маца". *Кодови словенског фолклора* 2. *Храна* (1997): 129–137.

Сикимић, Биљана. „Савремена истраживања дечијег фолклора". *Савремена српска фолклористика* I. З. Карановић, Ј. Јокић (ур.). Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2013. 269–281.

Сикимич, Биляна. „Вербальный дискурс детского фольклора у сербов и других южнославянских народов: возможности анализа". *The Serbian Language as viewed by the East and West: Synchrony, Diachrony and Typology*. Ljudmila Popović, Motoki Nomachi (eds.). Sapporo: Hokkaido University, 2015. 107–132.

Сикимић, Биљана. „Антрополошко-лингвистичко читање Вуковог етнографског текста: дечје игре". *Вук Стефановић Караџић (1787–1864–2014)*. Н. Милошевић Ђорђевић (ур.). Београд: САНУ, 2016. 447–462.

Сикимић, Биљана. „Фолклорна инвектива: интерактивне римоване ругалице". *Описцена и друга колоквијална лексика у српском и македонском језику*. Ј. Марковић, Н. Јовић (ур.). Ниш: Филозофски факултет, 2019. 327–352.

Срећковић, Панта. *Детињство*. Београд: Просвета, 1986.

Стойчев, Кръстю С. „Тетевенски говор". *Сборник за народни умотворения* 31 (1915): 1–376.

Требјешанин Радош. „Народне песме са подручја лесковачког среза". *Етнографска збирка* 431. Београд: Архив САНУ, 1960.

Трънски край. *Трънски край*. София, 1940.

Фабијанић, Радмила. „Народна исхрана у Дрежници". *Glasnik Zemaljskog muezja, n. s. Etnologija* 38 (1983): 181–193.

Хасан, Хамди. „Меѓусебните влијанија во детскиот фолклор кај Турците, Македонците, Србите и Албанците во Југославија". *Македонски фолклор* XXIV/48 (1991): 219–227.

Шапкарев, Кузман А. „Пословици и пословични изрази от Македония". *Сборник за народни умотворения* 36 (1926): 204–274.

Anusiewicz, Janusz. „Jezykowo-kulturowy obraz kota w polszczyznie". *Etnolingwistyka* 3 (1990): 95–141.

Benc, Milan. „Metoda V. Bogišića na prikupljanju građe o društvenim pojavama". *Zbornik za narodni život i običaje* 45 (1971): 91–105.

Bogišić, Valtazar. *Zbornik sadašnjih pravnih običaja u Južnih Slovena*. Zagreb: Tisak dioničke tiskare, 1874.

Detelić, Mirjana. „Hrt, konj i sokol u desetaračkoj epici", *Književna životinja. Kulturni bestijarij* II dio. S. Marjanić, A. Zaradija Kiš (ur.), Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012. 43–75.

Golež Kaučič, Marjetka. „'Čovjek je najgora zvijer': životinjski svijet u slovenskom usmenom pjesništvu i suvremenoj slovenskoj poeziji". *Književna životinja. Kulturni bestijarij* II dio. S. Marjanić, A. Zaradija Kiš (ur.), Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012. 957–993.

Golež Kaučič, Marjetka. „'A bunny is a beautiful thing' or animals as machines (!?). The perception of the animal world in Slovenian folk songs". *Traditiones* 42/1 (2013): 71–88.

Golež Kaučič, Marjetka. „Zoofolkloristics: first insights towards the new discipline". *Narodna umjetnost* 52/1 (2015): 7–30.

Govedić, Nataša. „Retorički mačak". *Književna životinja. Kulturni bestijarij* II dio. S. Marjanić, A. Zaradija Kiš (ur.), Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012. 1063–1069.

Graber, Kathryn E. „The Kitchen, the Cat, and the Table: Domestic Affairs in Minority-Language Politics". *Journal of Linguistic Anthropology* 27/2 (2017): 151–170.

Gračan, Giga. „Mačka u Hrvata literata: nacrt kataloga". *Kulturni bestijarij*. S. Marjanić, A. Zaradija Kiš (ur.). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Hrvatska sveučilišna naklada, 2007. 493–511.

Haramija, Dragica. „Uloga životinja u žanrovima slovenske dječje književnosti". *Književna životinja. Kulturni bestijarij* II dio. S. Marjanić, A. Zaradija Kiš (ur.). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012. 869–893.

Ivanišević, Frano. „Poljica". *Zbornik za narodni život i običaje* IX/2 (1904): 191–326.

Kapetanović, Mehmed beg. *Narodno blago. Po Bosni, Hercegovini i susjednim krajevima*. Sarajevo: Štampa zemaljske štamparije, 1888.

Klarić, Ivan. „Kralje (u turskoj Hrvatskoj)". *Zbornik za narodni život i običaje* 6 (1901): 249–291.

Klarić, Ivan. „Pesekalice" ili „sanatalice". *Zbornik za narodni život i običaje* 17/1 (1912): 171–185.

Kulier, Andrija. „Ženidbeni običaji težaka katolika okolice Kotor-Varoške". *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu* 13 (1901): 608–618.

Kurelac, Fran. *Jačke*. Zagreb: Slovi Dragutina Albrechta, 1871.

Kurt, Mehmed. „Sickalice". *Školski vjesnik* (1900): 728.

Lovretić, Josip. „Otok. Narodni život i običaji". *Zbornik za narodni život i običaje* 2 (1897): 91–459.

Lovretić, Josip. „Otok: dječije igre". *Zbornik za narodni život i običaje* 7/1 (1902): 57–81.

McNeil, Lynne. „The Waving Ones: Cats, Folklore, and the Experimental Source Hypothesis". *What are the Animals to us? Approaches from Science, Religion, Folklor, Literature, and Art*. Dave Aftandilina (ed.). Knoxville: The University of Tennessee Press, 2007. 5–19.

Menac-Mihalić, Mira. „Hrvatski dijalektni frazemi sa sastavnicom *mačak*, *mačka*, *mače* i sl.". *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* 50 (2007): 505–516.

Mencej, Mirjam. „Životinje u predajama o vješticama". *Književna životinja. Kulturni bestijarij* II dio. S. Marjanić, A. Zaradija Kiš (ur.). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012. 77–97.

Rihtman Auguštin, Dunja. *Struktura tradicijskog mišljenja*. Zagreb: Školska knjiga, 1984.

Rožić, Vatroslav. „Prigorje, narodni život i običaji". *Zbornik za narodni život i običaje* 13/1 (1908): 16–112.

Sikimić, Biljana. „O ljudima i mačkama u folkloru". *Mačkozbornik*. *Od Bastet do Catwoman*. Suzana Marjanić, Rosana Ratkovčić (ur.). Zagreb: Jesenski i Turk, 2021. 789-805.

Simić, Ljuba. „Pripovedne i lirske pesme". *Glasnik Zemaljskog muzeja n. s. Etnologija* 17 (1962): 199–225.

Šašelj, Ivan. „Slovenski pregovori iz rastlinstva". *Etnolog* 8–9 (1936): 96–99.

Šašelj, Ivan. „Slovenski pregovori iz živalstva". *Etnolog* 13 (1940): 140–145.

Štrekelj, Karel. *Slovenske narodne pesmi* 14. Ljubljana: Slovenska matica, 1911.

Taylor, Archer. *English Riddles from Oral Tradition*. Berkeley: Univ. of California Press, 1951.

Vlašić, Petar. *Hrvati u Rumunjskoj*. Beograd: Štamparija D. Gregorića, 1928.

Zovko, Ivan. „Djetinje pjesmice". *Školski vjesnik* V (1898): 740–744, 996–1000.

Zovko, Ivan. „Okokućad. Domaće ili pitome životinje, njihova hrvatska narodna imena". *Zbornik za narodni život i običaje* 1 (1898a): 308–314.

Žganec, Vinko. *Hrvatske narodne pjesme kajkavske*. Zagreb: Matica hrvatska, 1950.

Biljana Sikimić

’THE THIEF CAT’ IN SLAVIC FOLKLORE

S u m m a r y

The paper deals with the analysis of the South Slavic folklore text about the ‘thief cat’ whose variants predominantly (but not exclusively) belong to the folklore intended for children. The analyzed text has its own synopsis and dialogue form, and it is illustrative of various aspects of the value system of traditional culture. The space of the house and women's jurisdiction, the attitude towards domestic theft and the punishment for domestic theft in the common law of traditional culture are analyzed, as well as the material female world of kitchen items and food. The analyzed Slavic folklore texts anthropomorphize the domestic animal (cat) and thus enable the analysis of two elements of the traditional value system – theft and lie – and further problematize the status of emotions and empathy in the folklore text.

Ђорђина Трубарац Матић*

Етнографски институт САНУ
Београд

ЗЛАТНИ ЈЕЛЕНСКИ РОГОВИ КАО РЕКВИЗИТИ КОЈИМА СЕ ПРОДИРЕ У МИТСКИ ПРОСТОР[1]

Одмахујем ти с ове обале, мила моја Миро.

На основу лирске грађе са простора Словеније (Бела Крајина), Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе и Србије уочена је група песама, као и њихових обредних варијаната (кресница, ладаричких, свадбених), чију композициону структуру карактерише спој два типа развијених мотивских склопова: првог, који описује начин продора у митски (хтонски) простор, и другог у коме се описује призор затечен у том простору. На основу уочене структурално-семиотичке и прагматичке везе између ових текстова, први тип мотивског склопа анализира се из перспективе семиотичког хомеоморфизма (Лотман) и указује се на различите мотивске моделе којима се концептуализује реквизит потребан за продор у хтонски простор: златни јеленски рогови са сребрним парошцима и златни кључеви.

Кључне речи: јеленски рог, бор, митски простор, граница, јужнословенска обредна лирика

Мотив јелена / момка који моли бога да му дâ златне јеленске рогове са сребрним парошчићима да би расекао *бору кору* / *црну гору* и видео шта је у њима могуће је наћи у неколико варијантних облика и то у песмама забележенм на ширем јужнословенском простору, од Беле Крајине и Вараждина на северо-западу до Далма-

* djordjina.trubarac@ei.sanu.ac.rs

[1] Овај прилог је настао као резултат рада у Етнографском институту САНУ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС, а на основу Уговора о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2021. години број: 451-03-9/2021-14/200173.од 05. 02. 2021.

ције и Црне Горе на југу и Левча на истоку (бар на основу оних варијаната за које знамо где су записане). У свим овим случајевима он се налази на иницијалној позицији у песми, а на основу сижеа који следи ове песме је могуће груписати у три основна типа: 1) први, у коме се јавља мотив (добровољне) брачне отмице; 2) други, који се везује за мотив Марте, њено деветоро браће који одлучују за кога да удају сестру (у литератури се обично назива небеском / божанском / светом[2] свадбом) и 3) трећи, у коме се у специфичном облику јавља мотив инцестуозне љубави брата према сестри. Овако дефинисан корпус донекле је проширен појединим варијантама та три типа које су забележене без поменутог иницијалног мотива, а то је вршено онда када се у њима налазе посебно информативни елементи значајни за расветљавање мотива присутних у мотивском склопу који је тема овог рада.

Овде анализирани текстови биће сматрани полазним текстовима–чињеницама који интертекстуално остварују везу на два нивоа: 1) на нивоу песме (варијанте једне песме биће посматране као текстови настали превођењем[3] истог обредног прото-текста); 2) на нивоу потенцијално постојећег митског метатекста на који упућују сва три типа песама са својим припадајућим варијантама. Ипак, фокус неће бити усмерен ка реконструкцији обредних прототекстова или тог потенцијалног митског метатекста (јер би то захтевало знатно обимнију студију), већ на расветљавање семиотичког поља уводног мотива јелена / момка који пара кору бора / црну гору, а који је заједнички именитељ сва три типа. Током рада ћу такође указати на неке њему изосемичне мотивске склопове који се тичу начина на који су у овим текстовима концептуализовани митски простор и реквизити потребни да се у њега уђе.

Сва три типа песама имају варијанте које су забележене као обредне песме, штавише, већином се ради о обредним песмама и то сватовским (тип 1) или ладаричким и певаним о ивањском кресу (типови 2 и 3). Обредни карактер ових текстова и подударност ко-

---

[2] В. рецимо: Карановић 2010: 10–20; Katičić 2009: 29–45.

[3] Овде термин *̄превођење* користим у значењу које му даје Јурij Лотман, тј. као креативни процес трансформације полазног текста, током кога се умножава опсег његовог потенцијалног смисла и уједно долази до акумулирања његове информативности (Лотман 2004: 21–28). О теоријско-методолошком значају овог појма у Лотмановој теорији семиосфере и његовим импликацијама на проучавање усмене поезије, која постоји и усмено се преноси у варијантама, као и других невербалних текстова традицијске културе, в. Трубарац Матић 2019: 51–56.

дираног иницијалног мотивског склопа указују на то да би сви они могли упућивати на неки заједнички митски метатекст.

Тип 1: (добровољна) брачна отмица

Овај тип песама је, по мом сазнању, заблежен у знатно мањем броју варијаната од остала два. Наводим две мени познате.

1

Бога моли младо момче:
„Дај ми, Боже, златне роге
и сребрне парошчиће,
да прободем бору кору,
да ја вићу шта ј' у бору".
Бог му даде златне роге
и сребрне парошчиће,
те прободе бору кору;
ал' у бору млада мома,
пак засија кано сунце!
Њој говори младо момче:
„Ој, чујеш ли, млада мома!
Просио б' те, не даду те;
мамио б' те, поћи нећеш;
отимô б' те, сам не могу."
Ал' говори млада мома:
„Ој, Бога ми, млад јуначе,
не проси ме, не даду ме;
не отимљи, погинућеш:
у мен' има девет браће
и толико братучеда:
кад појашу вране коње,
а припашу бритке сабље,
пак накриве вучи-капе,
страота је погледати,
акамоли дочекати;
грijота је погинути,
а срамота побјегнути;
већ ме мами, ја ћу поћи."
(Вук I, 505)

2

Бога моли младо момче
„Дај ми Боже златне ноже
И сребрне парокчиће
Да прободем бору кору
Да ја видим шта ј' у бору."
Бог му даде златне ноже
И сребрне парокчиће
Те прободе бору кору
Те он виде шта ј' у бору
Кад у бору млада мома.
(Срећковић, Е. зб. 1/1, 52).

За варијанту бр. 1 Вук не наводи никакав специфичан комуникацијски контекст у коме је забележена, иако јој мотив добровољне брачне отмице којим се она завршава даје свадбени тон. Да се заиста ради о песми с обредним потенцијалом потврђује и њена знатно краћа варијанта (овде текст бр. 2) која јесте забележена као

свадбена, а која се налази у рукописној збирци песама из Левча, које је сакупио Јована Срећковић у периоду од 1890. до 1894. године (Етнографска збирка Архива САНУ).

Текст бр. 2 представља донекле рационализовану и фрагментарну варијанту Вукове песме, на шта указује готово потпуна подударност текста бр. 2 са првих девет стихова текста бр. 1. У њима момак моли Бога да га опреми магичним реквизитима којима би могао да открије људским очима скривену страну бора. Овде се бор јавља као јасан маркер нуминозног простора – „место–знак, онај простор у којем је митопоетска свест препознавала боравиште нумена" (Детелић 1992: 108), па зато, „позиција центра и споне између светова чини бор јаким местом, односно дрветом–знаком" (Вукмановић 2018: 87). Семиотизација бора као светог дрвета одавно је примећена на разноврсној и обимној фолклорној грађи у радовима више аутора и то у јасно уоченим релацијама поистовећивања унутар семиотичких парова *бор* : *боī*; *бор* : *космичко дрво*; *бор* : *свето место*; *бор* : *оса света* и сл. (Чајкановић 1994/4: 34–36; Софрић 1990: 23–27; Самарџија 2014: 11–15; Детелић 2013: 110–112; Вукмановић 2018: 85–88, 90–92).

У тексту бр. 1 магични реквизит који момак прижељкује су златни јеленски рогови са сребрним парошчићима. Знамо да су рогови јеленски, јер имају парошчиће, те овде наилазимо на помињање јелеских рогова као магичног објекта помоћу кога је могуће продрети у обичном човеку скривену зону дешавања и постојања. У тексту бр. 2 долази до недоследно спроведене рационализације тог мотива, па се као магични реквизит помиње златни нож на коме се и даље налазе „сребрни парокчићи".[4] То у сваком случају не мења ништа на уоченој изосемичности овог мотива са мотивом златних јеленских рогова са сребрним парошцима и то из два разлога: 1) недвосмислене подударности њихових позиција и функција унутар мотивског склопа у коме се јављају; 2) иконичне подударности између тако концептуализована два објекта. Потврду ове везе донекле налазимо и у сфери материјалне народне културе и то у виду рогова на коледарским зооморфним маскама из Лесковачке Мораве типа

[4] *Парожак* је лексема која, сем гране на јеленском рогу, може означавати и шиљак на вилама, па тако нема потврда о њеном везивању за нож (в. под *ūароī* и под *ūарожак* у *Речнику срūскохрвашкоī књижевноī језика.* Нови Сад: Матица српска, 1990). У контексту који се јавља у тексту бр. 2, „парокчићи" би могли да се односе на рецке на ножу – до овога би могло да дође у покушају рационализације мотива јеленског рога с функцијом аналогном оној коју има нож.

лејке – на њу су натакнути лимени рогови засечени тако да подсећају на рогове јелена.[5]



Маска лејка, коледарска йоворка оала,
околина Лесковца, друга половина XX века, ЕМ, инв. бр. 7854

Молба момка да му бог дâ јеленске златне рогове са сребрним парошцима у себи имплицитно носи идеју зооморфног маскирања, тј. овде, маскирања у јелена, а свако маскирање представља напуштање / прикривање сопственог идентитета и попримање / симулирање идентитета неког другог. У овом случају, тај *другīи* је животињски, дивљи *другīи*, потенцијално, свети Други, онај који је надређен људској сфери доминације.[6] Тако овде наилазимо на назнаку јелена, тј. човека–јелена, у својеврсној шаманској улози *йосредника* између сфере људи и нумена.

[5] За опширније податке о *лејки* в. Марјановић 2007: 251–254, 259–262. О иконичној и другим везама рогова на лејци с роговима јелена в. Трубарац Матић 2019: 72.

[6] За дубљи увид у феномен маскирања в. Марјановић 1999 и 2007.

Семиотизација јелена у поменутом правцу десила се веома рано и то на ширим евроазијским просторима,[7] с тим што је етнографска грађа о томе могла бити забележена само у крајевима са (до скора) живом шаманском праксом, каква је, рецимо, сакупљена током XVIII, XIX и XX века међу северно-азијским народима.[8] Отуда честа израда шаманске одеће од јеленске коже или употреба јеленских рогова или њихове имитације за израду шаманских капа (Elijade 1985: 125–148), а управо капу шамани сматрају најбитнијим извором своје моћи, о чему је Каи Донер [Kai Donner] забележио више директних казивања самих шамана (Исто: 131).[9]

Светост која се приписује јелену са златним роговима у српским народно-религијским представама као и његова веза са Св. Илијом, Св. Петром и Перуном видни су и у предањима о самовољном жртвовању јелена и у коледарским песмама (Вук I, 191; Вук V, 177), о чему сам раније опширно писала (Трубарац Матић 2019: 89–106, 180–213), а исто важи и за етнографске податке забележене међу српским становништвом који указују на то да је јеленским роговима придавана снажна апотропајска и профилактичка снага, као и с тим повезана лековитост (Тројановић 1935: 203–204, 211–213; Николић, Рекас 2010; Трубарац Матић 2019: 159). Овакве идеје почивају на представи о религијски чистом објекту који је немогуће контаминирати, покварити (отуда и у песмама присутна асоцијација са чистотом злата и сребра као „племенитих" метала) – управо зато се ради о предмету имуном на прелазак граница између живота и смрти, профаног и светог и, уопште, различитих космичких нивоа. Самим тим, уочава се ослањање на исте значењске матрице на какве наилазимо код шаманских реквизита и опреме. Активност шамана управо се састоји од кретања кроз различите космичке нивое зарад постизања одређених (често практичних) циљева (иницијације, лечења или разних других интервенција које треба издејствовати кроз

---

[7] Једна од најпознатијих представа овог типа која снажно указује на веома рану концептуализацију фигуре хибриног човека–јелена или човека маскираног у јелена (што је на обредно-магијском плану исто) налази се у пећини Труа-Фрер (Trois-Frères), Аријеж, јужна Француска, која потиче из касног палеолита (око 13000 пре н. е.). Ради се о чувеној представи названој *Плешући шаман* (Le Chamane Dansant).

[8] Ову грађу је Мирча Елијаде изобилно користио у својој студији о шаманизму (Elijade 1985 [1968]).

[9] Чајкановић је на домаћој грађи сасвим убедљиво показао да на обредно-магијском плану капа представља еквивалент свог власника (Чајкановић 1994/1: 365–373), а овај однос је свакако двосмеран.

контакт са нуменом). У нашем случају, симбол космичке вертикале кретања кроз космичке нивое представља бор, који се у јужнословенској народној традицији често јавља као *axis mundi* – он је самим тим и путања прелаза из нивоа у ниво код бинарно постављених просторних опозиција (*ӣоре* : *доле*; *небо* : *земља*; *свет̄ живих* : *свет̄ мр̄твих* и сл.).[10]

Мотив бора из наше песме до сада је углавном довођен у везу с вилама хамадријадама и етнографски забележеним веровањима да виле могу да живе, између осталог, и у бору (Чајкановић 1994/4: 34 и 1994/5: 234; Детелић 2013: 110–111; Самарџија 2014: 11–12). Без жеље да ово побијам (јер га не сматрам нимало спорним), желим да укажем на то да се у наша два примера бор јавља двојако: 1) као својеврсна *ӣранична т̄ачка* на пресеку људског и нуминозног,[11] својеврсна *кап̄ија п̄релаза* из једне сфере у другу; 2) као *цент̄ар* целокупног мотивско-сижејног плетива песме.[12] Самим измештањем границе у позицију центра (које је у овој песми видно) врши се *акт̄ивација ӣранице*, њено побуђивање, провоцирање догађаја који су јој иманентни. Оваквим композиционим односом најављује се побуђивање границе, затим се сликом парања коре бора иницира чудесно догађање и, коначно, кроз мотив добровољне брачне отмице оно доживљава своју кулминацију. Измештање маркера границе у центар потпуно одговара унутрашњој логици сваког обредног дешавања, па и овог, свадбеног.

Унутар свадбеног контекста – који је сам по себи један од кључних обреда прелаза и има наглашен иницијацијски карактер – певање о брачној отмици (добровољној или не) једне натприродне девојке спада у домен пресека двају планова: 1) предбрачног потврђивања мушке стасалости за брак кроз реализацију специфичног подвига; 2) освајање права на располагање женском плодношћу, које

[10] Отуда у семиотичко поље бора улазе и њему приписана сеновитост, као и идентификација умрлог са бором, као што је то случај у епици (Детелић 2013: 110–111) и у тужбалицама (Поповић Николић 2016). О дрвету света као путу / мосту између света живих и света мртвих доста је писано, рецимо у Иванов, Топоров 1965: 165–168.

[11] Бинарна опозиција ово двоје се базира на опозицији *домаће* : *дивље*, односно *кућа* : *шума* / *ӣора*, а одатле „традицијска култура [...] из њених знаковних валенци изводи нове односе (своје – туђе; добро – лоше; близу – далеко итд.), те тако у хоризонталној равни епског универзума као места–знакове или јака места издваја само три њена елемента: кућу, шуму (или, боље, гору) и границу међу њима" (Детелић 1991: 20).

[12] О бору као маркеру границе (између домаћег и туђег простора), али и *центр̄у* у народној лирици в. Вукмановић 2018: 82–83, 85–87.

се може добити једино од нуминозних сила које управљају сфером женске плодности, а оне су по правилу хтонске / телуричке и, с њом повезане, биокосмичке природе. У свадбеном контексту, девојку која се налази у бору треба тумачити у том кључу. Семиотизација мушке женидбе (са реалном људском младом) остварене *регуларним* свадбеним венчањем[13] као женидбе са женским нуменом плодности (остварене добровољном брачном отмицом), указивао би на идеју о мушкарчевој женидби као о успостављању (брачног) савеза са женским нуменом плодности у коме је реална људска млада, у ствари, тек канал кроз који се тај савез остварује.

У свадбено-иницијацијском контексту, мотив парања коре бора свакако има и своје еротске конотације,[14] а рог, опет, фалусне, па, имајући све ово у виду, захтев за златним рогом са сребрним парошцима (као неопходним реквизитом помоћу кога се остварује контакт са жељеним нуменом женске плодности) подразумевао би претходно успостављање момковог савеза са мушким нуменом плодности и поистовећивање с њим. Ово прво (савез) у песми се остварује молбом богу и услишењем те молбе, а друго је представљено, као што смо видели, у виду својеврсног маскирања у јелена. Тако се потврђује и јеленска природа мушког нумена плодности имплицитно присутног у песми, а можда и јеленска природа бога чијим помињањем песма започиње и који момка опрема златним роговима[15] – јер људски младенци су тек експоненти космичког свадбеног пара.

---

[13] Свадбене песме (као што је бр. 2) певају се управо на свадбама, тј. на регуларно остареним венчањима. О перцепцији регуларне свадбе као брачне отмице, као и о показатељима дубљих разлога за изразито честе брачне отмице забележене међу српским становништвом током деветнаестог века (а претпоставља се и током претходних) в. Трубарац Матић 2014.

[14] Прорез као капија која омогућава пролаз покрива исто семиотичко поље као и врата, те се доводи у везу са свим иницијацијским прелазима, па и са женским полним органом као капијом (оплодње и рађања). О томе в. Детелић 2000: 248.

[15] О вези јелена са Св. Илијом и Св. Петром (видној у предањима о самовољном жртвовању јелена на Петровој гори и у коледарској песми Вук I, 191), затим о вези ове двојице светаца са божанским функцијама Перуна, о јелену као тотемској животињи примордијалних особина и његовим златним роговима који се у коледарској бројници Вук V, 177 појављују као *materia prima* космичког стварања в. Трубарац Матић 2019: 89–106, 180–213. Ово би потенцијално указивало на Перуна као на божанство коме се момак обраћа.

Тип 2: Марта, парта и деветоро браће

Да обредни капацитет мотива јеленских златних рогова као магичног објекта помоћу кога се продире у митски простор превазилази свадбени обредни контекст можемо видети на основу *ладаричких* песама (околина Бјеловара) и песама певаних током *кресова* (Бела Крајина и Горски Котар), а које су се – уз хронотопску и другу варијантност обичаја (у зависности од места до места) – певале, у најдужем случају, на празничне дане у периоду од Ђурђевдана до Ивањдана, а у најкраћем, током *кресова* за време ноћи уочи Ивањдана.[16] Варијанте ове песме, певане истог датума забележене су и у Шумадији (Гружа) (Петровић 1948: 248). За њих је карактеристичан мотив Марте[17] и њено деветоро браће који разговарају за којег од њена два / три просца би било најбоље удати сестру (као стални претенденти помињу се сунце и месец, а трећи варира у зависности од варијанте, па то могу бити господа (Štrekelj, 5076, 5098, 5101, 5104, 5105) / анђели (БВ 1886 I/22: 348) / звезде (Žganec 1972: 49)[18] / мућа из облака (СНПр I, 105). Отуда се у литератури ове песме углавном називају песмама о небеској, божанској свадби (Карановић 2010: 10–20) или светој свадби (Katičić 2009: 29–45). За почетак погледајмо три варијанте забележене у околини Бјеловара (овде бр. 3, бр. 4[19] и бр. 5[20]):

---

[16] За детаљан етнографски опис обичаја и обредних радњи које се везују за ове датуме в. Lovrenčević 1979; Nožinić 2019.

[17] У највећем броју варијаната девојка се зове Марта, али има и оних где се помињу друга женска имена, рецимо Анђа, Анђелија, Јела, Мара, Манда, Маргарита. О вероватно постојећој вези између ове женске фигуре и првомартовских прослава нове године, као и о Марти као Перуновој невести, в. Иванов, Топоров 1965; Карановић 2010: 15–16.

[18] Ова песма је певана у колу око јурјевског креса у ноћи уочи Ђурђевдана.

[19] По сведочењу Дражена Ножинића, песму бр. 4 српске ладарице у Великим Зденцима певале су закључно са стихом *на глави јој златна парта*, „dok u Patkovcu i Orovcu (Bjelovar) ladaricama je bilo *dozvoljeno* pjevati je samo do stiha *Al' govori seka Marta*" (Nožinić 2019: 109) (истакла Ђ. Т. М.). Ово је интересантна информација, јер указује на то да у неким селима није било пожељно да се одређени сижејни делови песме изговарањем призивају током конкретних обреда, иако су ладарице знале дужу верзију текста и наставак митског сижеа.

[20] Овде је не преносим целу, већ се цитира само за нас значајан фрагмент. Претходе му уобичајени поздрави ладарица упућени укућанима, а иза њега следи захтев ладарица да буду дароване.

3
Ljeljen hodi Boga moli
da mu Bog da zlatne roge
i niz roge priroščiće
da on para crnu goru
da on vidi što u gori.
Al u gori oganj gori.
Oko ognja devet braca
i deseta seka Marta.
Seka braći govorila:
„Da sam vaša seka bila
ne bi mene ostavili
u toj jadnoj crnoj gori
gdjeno žarki oganj gori."
(Lovrenčević 1964: 711)

4
Ljeljen hodi boga moli
da mu Bog da zlatne roge
i nuz roge priroščiće
da on para crnu goru
da on vidi što u gori.
Bog mu dade zlatne roge
I nuz roge priroščiće
I on vidi što u gori.
Al' u gori oganj gori,
oko ognja devet braca
i med njima seka Marta,
na glavi joj zlatna parta.
Braća med se govorila:
– Seku nam je udavati.
Seka braći govorila:
– Da sam vaša seka bila
ne bi mene ostavili
u toj jadnoj crnoj gori.
Progovara devet braca:
– Kome ćemo seku dati,
da li suncu il' mjesecu?
(Lovrenčević 1979: 147)

5
Ivan lovi, Boga moli,
Da mu Bog da zlatne ključe,
Da otključa crnu goru
I da vidi šta u gori.
A u gori oganj gori,
Oko ognja devet braca
I deseta seka Marta,
Na glavi joj zlatna parta.
Vjetar piri, partu širi,
Vjetar puhne partu spuhne.
(*Seljačka sloga* 1938: 275,
cfr. Nožinić 2019: 110)

За разлику од свадбеног, ладарички обредни контекст погодовао је већој блискости мотива са изворним митемским обрасцем, па у овим варијантама наилазимо на два за нас значајна детаља: 1) потпуно поистовећивање на релацији *момак који је измолио рођове* = *јелен* (чиме се само потврђује раније речено о мотиву момка из претходне групе првог типа); 2) изоморфност на релацији *бор* : *црна гора* на који указују међусобно замењиве позиције унутар митемске структуре којој припадају. Такође, овде се уочава наглашено маркирање простора у коме борави Марта са браћом као *другōī* / *другāчијеī*. Ово се остварује истицањем посебне затворености овог простра. Наиме, за њега се каже да је у „црној гори", али ни јелен – чији је један од епитета у народној поезији управо да је горска животиња (рецимо у Вук I, 370, стих 5: *О јелене, шумско, горско звере*) – не може да продре у тај део горе (која је за њега домаћи простор) без реквизита који су дар од бога. Тако се ова „црна гора" двоструко маркира као *другāчији* простор, измештен у сферу скривеног и светог.

Снежана Самарџија већ је указивала на могуће постојање везе између песме Вук I, 505 (код нас бр. 1) и Вук I, 229 (Самарџија 2014: 12), од којих ова последња спада у једну од најпознатијих варијаната

из породице песама[21] о небеској свадби. Оно што ауторки привлачи пажњу као могућа тачка дубље сродности између поменуте две песме јесте мотив девојке стасале за удају која има деветорицу браће. То што се у тексту бр. 1 јавља дуплиран број девет (деветоро браће + деветоро братучеда) ништа не мења, јер се ради о истој симболици броја девет, с тим што се удвајањем гради хипербола у функцији истицања опасности по момка која му прети од бројности и снаге девојчине породице. У српском фолклору, семиотичко поље броја девет односи се, између осталог, како на маркера бројне, јаке и компактне патријархалне породице / задруге тако и на број иницијацијских препрека / подвига код младих (Самарџија 2020: 83–90).

а) Митски простор као гора

Мирјана Детелић нас је, између осталог, задужила обимним опусом посвећеним семиотици простора у фолклору (с посебним осврtом на епику), па тако и мотива горе (планине, шуме) – теми која се провлачила кроз велики број њених радова (на све њих овде се нећу позивати, уосталом, не би јој се ни свидело да тиме оптерећујем текст). Као један од „кључних симбола троделне структуре космоса" (Детелић 1992: 57),[22] проистеклог из семиотизације идеје о митској вертикали која повезује небо, земљу и подземље (Исто: 57–59), гора за себе везује семиотичку сложеност и динамику присутне у свим просторима које пресеца:

> Очигледно је да планина светлу страну своје светости црпи са врха, али је исто тако јасно да је не спроводи до дна. Штавише, вертикалним кретањем *наниже* она добија потпуно супротне конотације и постаје опасно место, отворено утицају хтоничних сила. (Исто: 58)

---

[21] Називам је *породицом* песама јер се ради о текстовима код којих је могуће уочити неколико различитих сижејно-структуралних типова од којих је сваки забележен у више варијаната, те самим тим можемо говорити о различитим песмама и варијантама сваке од њих. Све ове песме (у познатим нам варијантама) чиниле би породицу песама о којој говорим.

[22] Мирјана Детелић примећује да је идеја о троделној структури космоса настала концептуализацијом идеје о уређењу првобитног хаоса: „[...] хаос се доводи у ред постављањем јаких, тј. непропусних граница између неба, земље и света под земљом и обезбеђивањем нарочитих бића – медијатора – која комуникацију међу тако одвојеним деловима универзума чине могућом" (Детелић 1991: 18–19).

> У традицијској култури балканских Словена гора је место са највећим могућим бројем негативних конотација: она је увек, без разлике, дивља и туђа, најчешће опасна [...], са изразитим хтонским карактеристикама (у њој је улаз у доњи свет – кроз јаму или пећину, у њу се изгоне нечисте силе као у своје природно боравиште, у њој се дешавају казнена божја чуда и сл. (Детелић 2013: 99–100)

Да митска сцена која се одвија у „црној гори" око огња припада хтонској сфери назире се из Мартиног описа: „у тој *јадној црној* гори / гдјено *жарки оīањ īори*" (текст бр. 3), али на исти закључак наводе и детаљи друге варијанте песама о небеској свадби:[23]

6

Ој дјевојко, душо моја,
У тебе је рида моја,
Опери је, не дери је,
Сјутра ће ми требовати
Светом Петру и Николи,
Светом Петру у сватове,
А Николи у кумове.
Свети Петар бога моли,
А Никола коло води:
„Дај ми Боже војевати
Саве воде не бродити,
Сава вода заносита
Синоћ Марка занијела
А јутрос га изнијела,
На брегове поред себе;
[...]
Кад из Марка јела никла,
По дну јеле Дунај тече,
Посред јеле чеше лете,
Поврх јеле соко сједи,
Соко сједи, пољем гледи,
Ђе у пољу коло игра,
У том пољу сеја Марта,
На глави јој златна парта
И свилена повезача,
И два трака сува злата,
И пет пера калопета
И четири милодува.
(БВ 1887 2/11: 173–174)

У првом фрагменту јавља се алузија на венчање Св. Петра (у народној традицији он има функцију кључара који душама умрлих отвара и затвара врата раја и врата пакла) коме на венчању кумује Св. Никола – чиме долази до одступања од уобичајеног модела, који подразумева да функцију кума по правилу има Св. Јован.[24] Овакво одступање само по себи већ указује на знак који је потребно декодирати. Народ Св. Николу сматра господарем над водама, али те воде – како с правом примећује Мирјана Детелић – у народној поезији најчешће се односе на воде смрти, јер је „вода најчешће и најшире распрострањена граница која дели *своје* од *т̄уђеī* и *овај свеш̄т* од *оноī*" (Детелић 1992: 31). С тим кореспондира и етнографски забележено веровање по коме је Св. Аранђео преузео од Св. Николе задатак да

[23] Због њене дужине наводим само оне њене фрагменте који су значајни за даљу аргументацију.

[24] О Св. Јовану као покровитељу кумства и побратимства в. Чајкановић 1994/3: 42–44; Детелић 1992: 32–33.

људима вади душу (Исто: 32), из чега се види да је Св. Николи иманентна функција психопомпоса, водича душе на онај свет – а она се у цитираном фрагменту уочава у мотиву Св. Николе који води коло двојако кодирано, као сватовско и као посмтрно.[25] У нашем примеру функција воде којом се путује у свет мртвих приписана је реци Сави. С друге стране, одлазак младожење по младу, који се генерално у свадбеним песмама представља као тежак, далек и опасан пут, семиотизован је као одлазак Св. Петра у бој у коме вреба потенцијална смрт. Зато Св. Петар и моли Бога речима *Дај ми Боже војевати / Саве воде не бродити*, а своје речи објашњава судбином која је задесила Марка: Сава је „заносита", па је Марка „занијела" (и одвукла у смрт), а затим га „изнијела" (до коначног одредишта). За нас је посебно важно место Марковог гроба, јер се ту развија митска слика јеле као космичког дрвета, осовине света, која ниче из Марковог тела; под њом тече Дунав (семиотизован као рајска река), а око јеле се роје пчеле, на њеном врху седи соко и посматра већ раније описану митску сцену са Мартом и њеном браћом. О готово свесловенској представи о космичком дрвету описаном на овај начин у више наврата говори Радослав Катичић, што и поткрепљује обимном грађом из традиција различитих словенских народа, те указује на прасловенски корен овог мотива. Такође износи убедљиве аргументе који говоре у прилог томе да се иза сокола који седи на врху космичког дрвета уствари крије Перун, коме припада зона врха космичке осе, док Велесу припада њено подножје (Katičić 2008a: 39–84).

За разлику од претходних варијаната, где се митска сцена одвијала у „црној гори", овде је она смештена у поље. Тиме се истиче јасноћа с којом је соко види, али и њено везивање за *подножје* космичког дрвета. Ово измештање је могуће управо зато што је у овој варијанти јела преузела на себе функцију осовине света[26] која повезује космичке нивое – њу је у претходним текстовима (3, 4 и 5) имала „црна гора", која сама по себи представља затворен простор у који је потребно продрети. Овде није неопходно на тај начин развити слику прелаза, јер митској сцени претходи опис Марковог путовања Савом у свет мртвих. Из наведеног је могуће извршити и декодирање сфере у којој обитавају Марта и њено деветоро браће, а то је хтонски, доњи свет, који:

[25] Наравно, у контексту обреда прелаза, какав је свадба, смрт може бити читана у кључу обредног, тј. иницијацијског умирања неофита у лиминалној фази.
[26] О јели као космичком дрвету в. Самарџија 2014.

> [...] није упоредив са црквеним и уобичајеним схватањима „доњег света" као света мртвих. У традицији јужних Словена, доњи је просто паралелни свет, у коме сијају три сунца, ливаде су цветне и зелене, на њима играју млади и лепи људи итд. (Детелић 2013: 100, белешка бр. 3)

Зелена ливада / пашњак као део пејзажа „оног света" спада у изузетно стар мотив са стајаћом позицијом у великом броју индоевропских традиција, као што је то показала Марија дел Енар Веласко Лопес у обимној студији посвећеној управо овом мотиву, а базираној на анализи индоиранских, хетитских, старогрчких и келтских извора (Velasco López 2001).

До сада речено се потврђује у детаљу присутном у једној другој варијанти из исте породице песама, што се види у следећем њеном фрагменту:[27]

7

Мара Марка бијеђаше:
Ти ми Марко прстен нађе.
Н'јесам, Маре, жими главе,
Но сам синоћ с војске дошâ,
Јутрос рано у лов пошâ,
Пустих хрте низ ливаде,
А загаре низ дубраве:
Лов'те, лов'те моји хрти,
Моји хрти и загари,
Што улов'те то поједте,
Вама месо мени кости.
Што ти хоће голе кости?
Да направим граду врата,
У њем' су ми девет брата,
Међу њима једна сестра
И ту сестру сунце проси.
(БВ 1910 25/16: 258)[27]

Овде Мара губи прстен након што се „оклизнула" на росној трави и оптужује Марка да јој га је он узео,[28] а он се правда тиме да се налазио на сасвим другом месту, у необичном лову на кости које су му потребне да би могао да *напрáви гра̄ду вра̄та* и тако уђе у простор у коме се одвија раније описана сцена с Мартом и њеном браћом. Мотив Марковог лова у коме је месо животиње небитан део ловине (зато оставља да га изједу „хрти и загари"), а њене „голе кости" постају предмет до кога је потребно доћи да би се од њих начинила врата сам по себи је неуобичајен, те се тако налазимо пред јасним маркером кôда који би требало декодирати. У песми се не каже о костима које животиње се ради, али имајући у виду све до

[27] Забележено у Зети, Црна Гора.

[28] О знатно познатијој варијанти ове песме (Вук I, 229) и вези мотива који се у њој јављају (магла, росна ливада, спрег роса – боса) са митским сижеима о светој свадби, као и сцени спајања Зевса и Хере у *Илијади* (14, 350–351), в. Katičić 2008b: 106–110.

сада речено, не треба одбацити могућност да су у питању јелен и његови рогови, јер је, као што смо видели, управо јелен неопходни медијатор између космичких нивоа (в. овде белешку 24) о којем говори Мирјана Детелић и помоћу његових рогова се улази у простор унутар кога се одвија сцена с Мартом и њеном браћом. У овој варијанти тај простор је и даље конципиран као затворен, али то више није ни бор ни „црна гора", већ град, па пређимо на њега.

б) Митски простор као град/бели двор

Међу песмама које смо радно назвали типом 2, истиче се скупина оних у којима је продор у хтонски свет у коме се одвија сцена с Мартом и њеном браћом концептуализован на сасвим другачији начин. Погледајмо за нас релевантне фрагменте из три примера:

8

Oj, ti Kato, Kataleno,
otkud s' vodu donosila?
– Sa vr' sela do jasena.
Na jasenu duge grane,
na granama zlatne kite.
Ja otrgnem jednu kitu
pa je nosim kuj-kovaču
da napravi zlatne ključe
da ja vidim što u gradu.
Al' u gradu oganj gori,
oko ognja devet braca
i deseta seka Marta,
na glavi joj zlatna parta.
Vjetar puhne partu
spuhne.
Al' govori seka Marta:
– Tko bi meni partu našo,
Njegova bi ljuba bila.
Našo ju je lijepi Ivo,
Pa je Martu obljubio.
(Lovrenčević 1979: 146)[29]

9[30]

– Ой ђевојко, сејо моја!
Ђе си воду завађала?"
– Ниже села невесела,
Ђено расте јаблан дрво;
На јаблану дуге гране;
На гранама дуге ресе...
Купите се друге моє,
Да беремо златне ресе,
Да носимо куй-ковачу,
Да нам кує градне кључе.
Да видимо ко ј' у граду!
Кад у граду коло игра:
Девет браће Југовића,
И десета сестра Марта,
На глави іой златна парта
И свилена повезача,
И три трака сува злата.
(Ардалић 1866, 19)

10

Ој ђевојко, б'јела, ведра,
Ђе си воду куповала?
Ниже села невесела,
Ђено јаблан дрво расте;
У јаблану дуге гране,
На гранама златне ресе.
Отуд иде брат и сестра,
сека брацу говорила:
„Стан', причекај, мили брате!
да прикучим дуге гране,
да саберем златне ресе,
да ја носим куј-ковачу,
да ми кује златне кључе,
да отворим б'јеле дворе,
да ја видим кој' у двору."
(Карановић 1999, 1)

[29] На основу Ловренчевићевог сведочења ову песму је забележио у два села, Патковцу и Оровцу (околина Бјеловара) (Lovrenčević 1979: 146).

[30] Ову варијанту, објављену 1866. године у *Србско-далматинском магазину* (међу песмама које је Љубица Ардалић сакупила у српским селима далматинске Буковице), наводим у оригиналној редакцији. То није једина варијанта у

У свим овим примерима сцена с Мартом и њеном браћом смештена је у митски град (у тексту бр. 10 то је *б'јели двор*), у коме и даље гори огањ око кога Марта игра с браћом и сцена се развија на уобичајен начин. Да би се у град ушло, потребно је доћи у посед „златних кључа", а то полази за руком не некој активној мушкој фигури, већ девојци која остаје у пасивној улози посматрача митског догађања; она се не обраћа богу да јој обезбеди магични објекат, већ кујунџији (и то не формуларним стиховима типа *дај ми Боже* + објекат + *да ја* + циљна радња). Све ово представља одступање од претходног модела, те јасно указује на засебан мотивски склоп који је аутономан у односу на раније анализирани модел с јеленом, али који му је истовремено функционално подударан унутар шире структуре песме.

За нас су овде битна три мотива: златни кључеви (као магични предмет), градска врата (као граница прелаза) и град / б'јели двор (као мотив који се у овој породици песама јавља као изоморфан бору / црној гори). Ова три мотива су сасвим изосемична са мотивима о којима смо претходно говорили, па се њиховим семиотичким пољем у овом контексту нећу бавити, али свакако је потребно разјаснити унутрашњу логику поменуте изосемичности.

За разлику од горе / бора, који су традицијом кодирани као други / туђ / дивљи, град и бели двори спадају у простор кодиран као свој / домаћи. Град се генерално везује за идеју ограђеног, утврђеног, чуваног и сигурног простора (Detelić, Ilić 2006: 49, 51), а такви су и двори. Но, ово није обичан град, а како примећује Мирјана Детелић:

> [...] ако прича предвиђа појаву неког необичног, чудесног града магичних особина или настанка, таква ће слика града неминовно доћи у централну позицију [...] Питање – према томе – није *да ли* већ *како* се магијским кодом разбија реалистички дискурс [...] јасно [је] да се то врло успешно постиже истицањем његових дисфункционалних (немогућност улаза и излаза) и дестабилизационих (изненада настане, изненада нестане) елемената у први план. (Детелић 2009: 72)

Управо на овај начин (дисфункционалност, немогућност уласка) извршено је прекодирање града у коме се одвија митска сцена с Мартом и њеном браћом у чудесан / другачији / туђи град. О њему такође знамо да се налази у хтонском свету, на обали двеју река (као у варијанти у којој из Марковог тела ниче јела крај ушћа

којој се у улози деветоро Мартине браће појављује девет Југовића, јер се иста номинација јавља и у варијанти коју бележи Шаулић (1926: 23–24).

Саве у Дунав) и да су му врата од костију (потенцијално од јеленских рогова). Овако концептуализован митски град налази се на пресеку двају специфичних врста градова присутних у народној поезији: града који вила гради од људских и коњских костију као боравишту мртвих јунака (Лома 2002: 138–145) и белих градова крај реке (Detelić, Ilić 2006: 54–55, 61–64).[31] Лома је изнео став да се мотив мртвачког града који вила гради на облаку од људских и животињских костију односи на „небеско боравиште палих ратника" (Лома 2002: 139). Отворено је питање да ли се ово може рећи само за вилински град од костију онда када је смештен на облаку, јер забележене су песме у којима овај митски град није ексклузивно боравиште ратника. Рецимо, Војислав Радовановић је почетком двадесетог века забележио варијанту у којој самовила на Косову гради сабласну кулу од лешева: од стараца јој гради темеље, од баба зидове, од деце прозоре и врата, од лепих девојака кров итд. (Радовановић 1932, бр. 1). Ово је свакако сложена тема и повлачи мноштво питања у вези са концептуализацијом просторног устројства космоса, његових зона, па тако и зоне постхумног боравишта људи уопште, а онда и појединих социјалних сталежа или група – уколико би се показало да у балканскословенском фолклору има основаности за претпоставку о показатељима подвојености овог типа.

Коначно, подсетимо да се сакрални бели град „[...] manifestuje kroz gradnju vilinskog koštanog grada [...]. Odnos čoveka prema ovoj gradnji, čak i izuzutnog epskog junaka, svodi se na zanimljivu kombinaciju građevinskog materijala i njegovog dobavljača: on nema pristup gradu dok je živ, a mrtav može ući u njega samo ako se ugradi u zidove" (Detelić, Ilić 2006: 78).

Златни кључеви на које наилазимо у наведеним примерима сви су израђени на исти начин: 1) иако митски простор није кодиран као простор из сфере дивљег, девојка која ће касније посматрати митску сцену одлази до неке граничне тачке домаћег простора („sa vr' sela"/ „ниже села"), где постоји вода и где расте дрво (јасен / јаблан[32]) са златним гранама / ресама; девојка их сакупља, носи ковачу и он јој кује златне кључеве, магичне објекте помоћу којих је

[31] Овај митски бели град на ушћу Саве у Дунав указује на дубље семиотичке слојеве назива српске престонице који се називу из анализираних текстова. Тешко је пронићи у то шта је старије име или митски сиже о белом граду, тек, амалгам је ту и свакако би било интересантно продубити истраживања у правцу његових даљих расветљавања.

[32] У неким варијантама се помиње крушка (Štrekelj, 5076; Štrekelj, 5105), у некима бор (Štrekelj, 5076).

могуће отворити градска врата. Гранично место може бити и покрај „тврда, златна кланца" (бр. 11), или „*tamoj doli* zelen borek" (бр. 12), од којих оба упућују на кретање надоле:

11

Кошутице росна, росна,
Ђе си била, те си росна?
Пратила сам браћу своју,
Преко тврда златна кланца,
Ја се свратих покрај кланца
Па одломих златну грану,
Однесох је у златаре,
Па саковах златне кључе,
Да отворим граду врата.
Ја отворих градска врата,
Кад у граду девет брата,
Међу њима Анђа сеја.
Браћа сједе па бесједе:
„Коме ћемо Анђу дати?
Анђу ћемо сунцу дати,
Ђевер ће јој мјесец бити,
Крсташица свекрвица,
А Даница заовица,
Ситне зв'језде млоги свати,
А Влашићи чаушићи."
(БВ I/21: 333)

12

– Oj devojka, devojčica,
Kamoj si se jurosila?
– Tamoj doli zelen borek.
– Kam boš tamoj delajuči?
– Zlato reso trgajuča.
– Kaj boš z reso delajuči?
– Zlatila bom gradom kluče.
– Kaj boš z kluči delajuči?
– Šla bom gledat, gdo je v gradi.
V gradi jeso devet bratci,
In med njimi jena sestra.
Ona ima troje prosce:
Prvi jeso jod gospode,
Drugi jeso jod miseca,
Tretji jeso jod sunašca.
Bratci so se spominjali,
Kam bi sestro bolje dati.
(Štrekelj, 5098)

Варијанта бр. 11 забележена је на Гласиначком пољу код Сарајева, а бр. 12 у Грибљу (Черномељ, Бела Крајина). Оно што је посебно интересантно у овим варијантама јесте да се у бр. 11 женска фигура која ће касније посматрати митску сцену у граду уводи мотивом *росне кошутице* и то унутар уобичајене иницијалне структуре унутар које се овај мотив иначе јавља: инвокација кошутице + питање о томе где се заросила + ланчано низање питања и одговра или одговор у коме кошутица извештава о неком призору коме је присуствовала. У назнакама, овај мотив се назире и у тексту бр. 12, у којем се помиње девојка која се заросила и чији иницијални стихови имају већ наведену структуру у којој се обично јавља мотив росне кошутице. У вези са мотивом росне кошутице већ је раније примећено да је тесно повезан са аграрно-метеоролошком сфером (Сикимић 2001), али и са сфером аграрне и сваке плодности као и да се росна кошутица по правилу јавља у улози гласоноше, што је уз друге соларно-лунарне атрибуте који је прате везује за звезду Даницу (Трубарац Матић 2019: 144–154). Ово кореспондира са стихо-

вима „пратила сам браћу своју / преко тврда златна кланца", где би се браћа вероватно односила на Сунце и Месец, којима се у народној поезији иначе приписује да су Даничина браћа. Наиме, ходајући може да се пређе само *кроз* кланац, а не *преко* њега, сем уколико се не прелази ваздушним путем. Иначе, у варијантама митема са женском фигуром која улази у митски простор често се чува мотив сестре са два брата, али се транспонује на однос *девојка* : *двоје кујунџија*, или се два брата јављају у улози кујунџија (в. варијанту забележену у Пазарићу код Сарајева, БВ 1886 I/22: 348). Пасивна улога девојке која проматра митску сцену потпуно је у складу са стајаћом улогом која припада Даници да буде извештач и гласоноша (Јанковић 1951: 124; Трубарац Матић 2019: 146).[33]

Материјал од кога су израђени златни кључеви (златне гране / ресе) чува дубљу семиотичку везу са јеленским роговима која се остварује кроз изоморфни однос на релацији *златни јеленски рог* : *златна грана* – што се јасно уочава у изосемичној употреби с којом се јављају у варијантама песме с мотивом космичке везиље / преље и космичког кујунџије / златара који се превозе преко воде на златним роговима јелена / деблу са златним гранама (Трубарац Матић 2019: 188–190, 211). Ту јелен има примордијални карактер, а његови рогови јављају се као *materia prima* од које златар и преља стварају материјални свет и његово постојање у простору и времену. Што се златних реса тиче, ради се о мотиву за који је Катичић утврдио на основу примера из више словенских и балтичких традиција да има балтословенске корене и да се јавља у изоморфним облицима: златна реса / роса с дрвета света, као и златно перје птице која седи на дрвету света (Katičić 2009: 29–43).

Мотив откључавања градских врата / капије везује се за границу два света за чији прелаз је потребно поседовати магични реквизит (овде – златне кључеве). Генерално, то је кôд типичан за врата / капију, који се односи на „јаку границу" (Детелић 1992: 32). У случају да претпоставимо да Марко користи јеленске рогове да би сачинио граду врата, онда се овде отвара такође паралела са већ од раније уоченом функцијом јелена као тотемске животиње и психопомпа у

[33] Није без значаја поменути овде спрегу на релацији кључеви и роса (којом се „отвара" плодност земље), а на коју указује Катичић на примеру руских загонетки: *Олена царевна по городу ходила, ключи обронила. / Свекор видел, деверь поднял. (роса)* (Katičić 2008b: 109) и *Заря-заряница по городу ходила, ключи обронила. / Месяц видел, солнце вскрало, а земля схоронила. (роса)* (Исто). За више података о истој врсти спреге у белоруским песмама в. Исто: 110.

Срба (Трубарац Матић 2019: 189–190), „који претходи сваком појединцу и у који одлазе душе умрлих чланова заједнице" (Јовановић 2000: 174–175), а ово је пак аналогно улози медијатора између космичких нивоа, о чему смо већ говорили.

Тип 3: Инцестуозна љубав брата према сестри

За трећу групу песама, коју смо радно назвали тип 3, типичан је мотив брата који сестри сугерише инцестуозну љубав, а сестра га одвраћа. У свима њима се поменуто дешавање одвија у колу које игра око огња. Огањ је некада смештен у гори (в. доле текст бр. 15), а некада у подножју града (в. доле текстове бр. 13 и 14) – са оба модела смо се већ раније сусрели. Прве две варијанте које наводим су забележене у Хрватском загорју, а трећа у Белој Крајини (Драшич).[34]

13

Pase mi se pisan jelen
pak mi pasuč boga moli:
da mu bog daj zlatne roge,
da rastepe črnu goru,
da rastepe črnu goru,
da bo videl pod Karlovec.
Pod Karlovcum ognjec gori,
kraj ornjeca brat sestricom.
Brat sestrice progovara:
– Da smo si ne, kaj smo si je,
ti bi bila ljuba moja! –
„Grehota je to misliti,
kam nej bilo učiniti!"
(Žganec 1952, 451 a)

14

Pasel se je pisan jelen,
On je pašuć Boga molil:
Daj mi, Bože, zlatne roge,
Da bom mogel černu gâru,
Černu gâru prevernoti,
Da bom videl pod Kärlovec!
Pod Körlovcöm kölö igra,
Vu töm kölu vägenj gori,
Ököl vognja brat z sestricoj:
„Ma sestrica, kak si lepa!
Da si nesmö, kaj si jesmö,
Ti bi bila luba moja!"
„Ala, bratec, naj mi biti,
Naj misliti, govoriti:
To bi bilö pregrehota,
Pregrehotâ i velikâ!"
(Štrekelj, 5017)

15

Na gorici ogenj gori,
Detel ga prerašča.[35]
Okol ognja lepoj kolo,
Devojačko i junačko,
V kolu mi je brat sestrica,
Bratec kolo sponehuje,
Sestrica ga pogleduje,
„Oj sestrica, lepa si mi,
Bila si bi lepa gliha!
„Ne govori, bratec, toga,
Od ljudi je presramota,
Od Boga je pregrehota!"
(Štrekelj, 5014)

[34] В. такође друге варијанте: Žganec 1952, 449 c; Štrekelj, 5015, 5016.
[35] Овај припев се понавља иза сваког стиха.

Варијанте под бр. 14 и 15 забележене су као обредне и певане су током ивањског креса. Ова информација указује на то да овај тип песама припада истом обредном кругу као и текстови типа 2, те се самим тим у оба типа реферира на исти митско-религијски метатекст који је у корену ивањских обредних радњи. То потврђује и јасно кодиран почетак с истим уводним митемским склопом (јелен који од бога моли златне рогове да би распорио црну гору).

За разлику од претходна два типа песама (типови 1 и 2) овде јелен моли бога да му дâ златне рогове да распори / преврне црну гору не да би видео шта је у њој, већ шта је иза ње, у подножју града. Наизглед наилазимо на просторно измењену ситуацију, али, у ствари, овде се потврђује претпоставка Мирјане Детелић о начину на који се у митопоетској свести обликује идеја о центру хоризонталног света: обарањем вертикалне пројекције космоса на хоризонталну раван у чијем центру (нултој тачки) се налази гора / планина / шума (Детелић 1992: 59). Тако видимо да се у ствари ради о просторним односима са којима смо се већ сусрели у претходно анализираним текстовима, с тим што је кретање по вертикалној оси (горњи и доњи свет) пресликан на хоризонталне просторне удаљености.

У текстовима бр. 13 и бр. 14 помиње се Карловац. Баш као и Београд, Карловац је град чија се градска тврђава (саграђена у 16. веку) налази на ушћу двају река (Купе и Коране) – што је потенцијално, као тачка дубље семиотичке подударности (преко симбола тврђаве лоциране на ушћу двају река), могло утицати на то да митски град у коме су Марта и њена браћа, накнадно буде пројектован на Карловац у процесу семиотичког превођења (Лотман) и прекодирања једног језика културе на други и то у сусрету са новим реалијама.[36]

За коло које се игра око огња на пољу крај ушћа двају река, већ знамо да се налази у „доњем свету" и да је то исто оно коло у коме су и Марта и њена браћа (уп. текст. бр. 6). Оно што тип 3 доноси као нову информацију је инцестуозна понуда једног од браће. За разлику од раније изношених читања по којима је божански младожења у ствари Мартин брат, те да се овде говори о хијерогамији (Zečević 1965; Katičić 2009: 30–31, 45–47; Карановић 2010: 10–20), сматрам да је за сада потребно задржати опрез по овом питању, јер би брак Марте са неким од деветоро браће подразумевао да хијерогамни брак остане затворен унутар сфере хтонског, а знамо да овде мора доћи

[36] О симболу као „семиотичком кондензатору" који врши функције чувара културолошког сећања и посредника између семиотичке и вансемиотичке реалности в. Лотман 2004: 172.

до уплива небеске сфере, јер је митски сиже који је надређен текстовима из сва три типа сасвим сигурно пружао објашњење које се тиче летњег солстиција, те и начина на који је јачање сунца прекинуто, чиме започиње опадање снаге вегетације.

Завршна разматрања

На основу увида у обрађену грађу примећено је постојање песама у којима се јавља мотив момка / јелена који моли бога да му дâ златне јеленске рогове да би њима парао бор / црну гору и видео шта се у њима крије. Установљено је да се тај мотивски склоп увек јавља на иницијалној позицији унутар песама, након чега следи развој сижеа који се може гранати у три различита правца. Уочено је да мотив златних јеленских рогова (са сребрним парошцима) може да се јави као магични објекат по својој функцији аналоган ножу, који сече / пробија границу светова и омогућава кретање кроз различите космичке нивое – што је у складу са медијаторском улогом јелена. У анализираним текстовима се ради о уласку у хтонски свет – што имплицира да онај који у тај свет може да уђе само помоћу магичног објекта по природи ствари не припада сфери хтонског. Тако је и јелен / мушки протагониста (у тексту бр. 5 име му је Иван) неко за кога је хтонски свет простор кодиран као стран / други, а магичан објекат који му је потребан готово извесно је изворно био Перунов дар.

Унутар текстова типа 2 уочено је постојање подтипа у којем су магични објекти „златни кључи" којима се откључавају врата града у коме се одвија митска сцена са Мартом и њеном браћом. За овај подтип песама је карактеристично да субјекат који користи магичне кључеве више није мушка, већ женска фигура; изостаје обраћање богу за помоћ, а јавља се мотив сакупљања златних грана / реса од којих кујунџија девојци израђује кључеве. Пошто су то све дарови који падају с горњег краја дрвета света, намеће се да су и они (баш као и златни јеленски рогови) Перунови дарови. Судећи по атрибутима женске фигуре, могуће је да се ради о Венери. Кујунџија / кујунџије су свакако мотив који се директно ослања на митског космичког ковача.[37] Постоји само један текст (бр. 5) у коме мушка фигура од бога директно моли кључеве (на исти формуларан начин

[37] О повезаности мотива космичког ковача са примордијалним јеленом златних рогова в. Трубарац Матић 2019: 180–213.

као што у осталим текстовима моли да му подари златне јеленске рогове), с тим што је остатак текста недоследан, јер он кључевима отвара црну гору. Овде је вероватно дошло до „прескакања" мотива златних кључева у сиже за који су типични јеленски рогови, јер и један и други модел постоје паралелно унутар истог обредног круга песама и, у крајњој инстанци, реферишу на исти митски метатекст.

Ипак, у другим анализираним варијантама „златни кључи" нису тек пука рационализација мотива златних јеленских рогова, јер они у функционалном смислу имају сасвим јасну и логичну улогу унутар потпуно другачије концептуализоване представе о месту у коме обитавају Марта и њена браћа, као и саме границе тог простора (градска врата / капија). Мислим да кључ за декодирање потребе за концептуализацијом истог простора на два различита начина унутар исте породице песама лежи у перспективи из које протагониста посмарта митску сцену с Мартом и њеном браћом. Онда када је заузета перспектива активне мушке фигуре, тај простор је бор / црна гора, те припада сфери туђег / дивљег / другачијег, а магични објекат је по функцији аналоган ножу (што упућује на у народној традицији типично мушке херојске подвиге). Када се сцена посматра из пасивне женске перспективе, улазак у хтонски свет је концептуализован као улазак у град / бели двор и то откључавањем врата / капије. Остаје отворено питање која је дубља мотивисаност за обликовање ове подвојености.

Обредни карактер сва три типа песама, а поготово типова 2 и 3, који припадају истом обредном кругу везаном за летњи солстицај, као и међусобна испреплетеност семиотичких поља централних мотива који се јављају у сва три типа указују на постојање сложених интертекстуалних веза међу њима, чије извориште би морао бити неки митски метатекст заједнички за сва три типа песама. Сиже овог хипотетичког митског метатекста морао би се тицати објашњења промена насталих у соларно-биокосмичком циклусу након летњег солстиција, с тим што би се у типу бр. 1 тај митски сиже пројектовао на свадбени обредни контест и тицао би се задобијања права на располагање женском плодношћу.

Централни мотив унутар митског сижеа надређеног анализираним песмама је девојка са светлећим невестинским обележјима (Марта), која обитава у хтонском свету са своје деветоро браће; они праве планове у вези са њеном удајом; један од њих је заљубљен у сестру. Да би се ишта више аргументовано рекло о овом митском сижеу, сматрам да је потребно извршити дубљу компаративну анализу свих доступних варијаната песама које спадају у тип 2, јер су

оне кључне да би се открио – у мери у којој нам је то уопште могуће на основу текстова–чињеница којима располажемо – сижејни опсег који је надређен свим тим варијантама. То је неопходна полазна тачка за разрешење било којих других питања у вези са овом породицом песама, па и питања мотивисаности двојне концептуализације митског простора (бор / гора : град) и реквизита (рогови : кључеви), јер би се одговор могао налазити у широј сижејној структури митског метатекста.

Извори

Ардалић: Ардалић, Любица. „Народне србске пѣсме". *Србско-далматински магазин* 25 (1866): 98–109.

Вук I: Караџић, С. Вук. *Српске народне пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме.* Београд: Просвета, 1953 [1841].

Вук V: Караџић, С. Вук. *Народне пјесме. Књига пета у којој су различне женске пјесме.* Београд: Државна штампарија, 1935 [1898].

Карановић, Зоја (ур.). *Народне песме у Матици.* Нови Сад; Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.

Петровић, Петар Ж. „Живот и обичаји народни у Гружи". *Српски етнографски зборник* 58. Живот и обичаји, књ. 26. Београд: САН, 1948.

Радовановић, С. Војислав. *Маријовци у песми, причи и шали.* Скопље: Скопско научно друштво, 1932.

СНПр: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, књ. 1. Ж Младеновић, В. Недић (прир). Београд: САНУ, 1974.

Срећковић: Срећковић, Јован. (ms.). Етнографска збирка Архива САНУ, бр. 1/1.

Тројановић, Сима. „Психофизичко изражавање српског народа поглавито без речи". *Српски етнографски зборник* 52. Живот и обичаји народни, књ. 22. Београд: СКА, 1935.

Шаулић, Новица. *Српске народне пјесме*, књ 1, св. 2. Београд: Народна мисао, 1926.

Štrekelj, Karel. *Slovenske narodne pesmi.* Zvezek III. Ljubljana: Slovenska matice, 1904–1907.

Žganec, Vinko. *Narodne popjevke Hrvatskog zagorja.* Zagreb: JAZU, 1952.

Žganec, Vinko. „Neki narodni plesovi iz Hrvatskog zagorja". *Narodno stvaralaštvo. Folklor* 11/41–43 (1972): 45–56.

Литература

Вукмановић, Ана. „Дрво–знак свог / туђег простора у усменој лирици". *Philological studies* 16/1 (2018): 81–97.

Детелић, Мирјана. „Гроб у гори: садејство просторног и биљног кодирања у епици". *Биље у традиционалној култури Срба. Приручник фолклорне ботанике*. Зоја Карановић, Јасмина Јокић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2013. 99–118.

Детелић, Мирјана. „Жена на капији". *Свеске задужбине Иве Андрића* XIX/17 (2000): 245–260.

Детелић, Мирјана. „Ка поетици простора у српској усменој епици". *Књижевна историја* XXIII/85 (1991): 7–27.

Детелић, Мирјана. „Слика града у наративном контексту народне приче". *Моћ књижевности – In memoriam Ана Радин*. Мирјана Детелић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2009. 67–79.

Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика.* Београд: САНУ – AIZ „Dosije", 1992.

Иванов, В. В., В. Н. Топоров. *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*. Москва: Наука, 1965.

Јанковић, Ђ. Ненад. „Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба". *Српски етнографски зборник* 63. Живот и обичаји народни, књ. 28. Београд: САНУ, 1951.

Јовановић, Бојан. *Дух паганског наслеђа у српској традиционалној култури.* Нови Сад: Светови, 2000.

Карановић, Зоја. *Небеска невеста.* Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010.

Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике.* Београд: Балканолошки институт САНУ; Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ – Универзитет у Крагујевцу, 2002.

Лотман, Јуриј М. *Семиосфера. У свету мишљења: човек – текст – семиосфера – историја.* Нови Сад: Светови, 2004.

Марјановић, Весна. „Феномен маске у народној култури становништва Баната". *Етнокултуролошки зборник* 5 (1999): 243–248.

Марјановић, Весна. *Маске, маскирање и ритуали у Србији.* Београд: Чигоја штампа – Етнографски музеј, 2007.

Николић, Видан, Јоана Рекас. „Јелен (cervidae) и јеленак (lucanus cervis) као симболи у пољској и српској традицији". *Српски језик, књижевност, уметност*. Књ. 1. *Језички систем и употреба језика.* Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет – Скупштина града Крагујевца, 2010. 183–196.

Поповић Николић, Данијела. „Бор оборен – прилог истраживању функције растиња и биља у усменим тужбалицама". *Гора љиљанова (биљни свет у традиционалној култури Срба).* Зоја Карановић, Јасмина Дражић (ур.). Београд: Удружење фолклориста Србије – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2016. 109–120.

Самарџија, Снежана. „Танковрха јела и зелен бор. Напомене уз зимзелено дрвеће у народној поезији". *Биље у традиционалној култури Срба. Приручник фолклорне ботанике II*. Зоја Карановић. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, 2014. 5–18.

Самарџија, Снежана. *Бројеви у српском фолклору*. Београд: Албатрос плус, 2020.

Сикимић, Биљана. „Бели Русман". *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* LXV–LXVI/1–4 (2001): 145–154.

СМЕР: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zepter Book World, 2001.

Софрић Нишевљанин, Павле. *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*. Београд: БИГЗ, 1990.

Трубарац Матић, Ђорђина. „Гутачи". *Гује и јакрепи. Књижевност, култура*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012. 111–123.

Трубарац Матић, Ђорђина. „*За њим и у гору и у воду*: семантичко-прагматичка анализа формуле у контексту добровољне брачне отмице". *Гласник Етнографског института САНУ* 62/2 (2014): 215–232.

Трубарац Матић, Ђорђина. *У зеленовом колу. Мотив јелена у српској обредној лирици*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2019.

Чајкановић, Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије* I–V. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Просвета – Партенон, 1994.

Detelić, Mirjana, Marija Ilić. *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2006.

Elijade, Mirča. *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*. Novi Sad: Matica srpska, 1985 [1968].

Katičić, Radoslav. „Zeleni lug". *Filologija* 51 (2008b): 41–132.

Katičić, Radoslav. „Zlatna jabuka". *Filologija* 52 (2009): 1–86.

Katičić, Radoslav. *Božanski boj.Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*. Zagreb: Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta, Mošćenička Draga: Katedra Čakavskog sabora, 2008a.

Lovrenčević, Zvonko. „Ladarice". *Народно стваралаштво. Folklor* 9–10 (1964): 711–713.

Lovrenčević, Zvonko. „Ladarice". *Narodna umjetnost* 16 (1979): 137–158.

Nožinić, Dražen. *Ladarice*. Beograd: Srpski genealoški centar (SCG), 2019.

Velasco López, Mª del Henar. *El paisaje del Más Allá. El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001.

Zečević, Slobodan. „Orgijastičke svečanosti letnje solsticije". *Narodno stvaralaštvo. Folklor* 13–14 (1965): 1053–1062.

Đorđina Trubarac Matić

GOLDEN DEER ANTLERS AS MAGICAL OBJECT FOR ENTERING A MYTHICAL REALM

Summary

The paper explores a group of traditional lyrical songs collected among South Slavs in Slovenia (Bela Krajina), Croatia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro and Serbia, which are characterized by a specific initial motif structure of a man/stag who pleads with God to provide him with golden antlers and silver branches (on the antlers), so that he can see what is hidden in the pine/in the "black mountain". This motif structure is followed by three types of endings: 1) the man faces a beautiful luminous maiden and abducts her with her consent (wedding songs); 2) the stag/man watches the scene in which a cosmic bride dances in a ring dance around a fire with her nine brothers; the sun, the moon and the stars/the Pleiades/ "the lightning from the sky" have asked for her hand and the brothers discuss about who will be the best choice for their sister (sung at the summer solstice); 3) the stag/man watches the scene in which the same cosmic bride dances in the same kind of ring dance and, while dancing, one of her brothers tells her that he would marry her if she were not his sister; she answers it is a sinful thought (sung at the summer solstice). The variants of the initial motif structure of these three types of songs are analyzed from the structural, semiotic and pragmatic perspective within the framework of Lotman's theory of semiosphere (observed as the translations of the same proto-texts with homeomorphic motif structures).There is a group of variants of the type 2 songs in which the initial motif structure is different: a girl collects golden branches/aments fallen from a tree and gives them to a goldsmith/ two goldsmiths, who make golden keys with which she opens the gate of the fortress and observes the scene typical for the songs of the group 2. Various levels of semiotic parallelism between these two motif structures are discussed. The difference in the perspective of the male and female figure is identified as the key element for further research into the deeper motivation for developing two different models of the initial motif structure. Also, some basic elements of the mythical meta-text to which all of these songs refer are outlined.

Suzana Marjanić*

Institut za etnologiju i folkloristiku
Zagreb

DVA EPSKO-ANIMALISTIČKA SUSRETA U INTERPRETACIJAMA MIRJANE DETELIĆ I NATKA NODILA: UTVA ZLATOKRILA I SOKOL[1]

U članku kompariram devetnaestoljetnu interpretativnu metodu Natka Nodila sa suvremenim istraživanjima epske poezije, koja je u okviru semiotičke niše sustavno provodila Mirjana Detelić. Kao susret interpretacija Mirjane Detelić i Natka Nodila, što se tiče epsko-animalističkih svjetova, navodim njihove interpretacije utve zlatokrile i sokola u epskim svjetovima.

Ključne riječi: Mirjana Detelić, Natko Nodilo, epska animalistika, utva zlatokrila, sokol, semiotika, mitologija prirode Friedricha Maxa Müllera

Prvi epsko-animalistički susret: ornitološka estetika – utva zlatokrila

Kao prvi susret interpretacija Mirjane Detelić i Natka Nodila, što se tiče epsko-animalističkih svjetova, navodim njihove interpretacije utve zlatokrile u epskim svjetovima. Krenimo prvo od Nodilove interpretacije utve zlatokrile u kontekstu mitologije prirode, Müllerova solarizma, pri čemu mitem *utve zlatokrile* povezuje s pjesmama s mitemom o blizancima / Jakšićima kao prežitke *zlatopernih guski* êgvedskih Aívina.

* suzana@ief.hr

[1] Ovaj je članak sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost (projekt IP-2019-04-5621: „Kulturna animalistika: interdisciplinarna polazišta i tradicijske prakse – ANIMAL").

Nodilo *rgvedske* ptice koje lete s Asvinima, a opisane su kao *guske* (RV IV, 45, 4) ili kao *prepelica* koju Asvini spašavaju od niktomorfnoga Vuka (RV I, 117, 16; I, 118, 8; X, 39, 13 [usp. Nodilo 1981: 90])[2] iz vučje *gubice* (pećina noći), postavlja u paralelizam s *našim* zlatokrilim utvama:[3] „Utva, starosl. *atъva* (patka neka), jeste, i po vrsti životinjskoj, vedična guska" (N 92). Navedeno pokrepljuje vedskim stihovima: „Himne dovode tada Açvine kao spasitelje te pitome ptice od noćnog Vuka: 'Prepelica vas pozva, o Jezdioci, kadno je vi izbaviste iz čeljusti Vuka!' " (RV I, 117, 16, I, 118, 8 i X, 39, 13).

Prije noćnoga pomirenja stariji brat (blizanac) odlazi u lov na utvu na jezeru na koju je *pustio* sokola (*Dijoba Jakšića*; Karadžić II, 98). Trenutak kada je Dmitar Jakšić *shvatio* (*etička spoznaja*) da se *mora* pomiriti s bratom Bogdanom Jakšićem, trenutak je kada je utva *ščepala* sivoga sokola i slomila mu desno krilo, i trenutak kada mu sokol objavljuje: „Meni jeste bez krila mojega / kao bratu jednom bez drugoga".[4] Dmitar spoznaje vlastitu krivnju u agonu s bratom. Nodilo interpretativno pretpostavlja da je utva, kao i sveti arhanđeo u folklornom imaginariju, *od* vedske guske zadobila i atribut *šestokrila* (N 92).[5] U *našim* pjesmama utva je više *večer-*

---

[2] *Religija Srbâ i Hrvatâ na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog* objavljivana je u deset knjiga *Rada JAZU* (1885–1890): I. *Sutvid i Vida* – Rad JAZU LXXVII, 1885, 43–126; II. *Pojezda, Prijezda i Zora* – Rad JAZU LXXIX, 1886, 185–246; III: *Sunce* – Rad JAZU LXXXI, 1886, 147–217; IV. *Sunce dvanaestoliko i gradnja mlade godine* – Rad JAZU LXXXIV, 1887, 100–179; V. *Momir i Grozda, pa i Sunce kroz godinu* – Rad JAZU LXXXV, 1887, 121–201; VI. *Gromovnik Perun i Oganj* – Rad JAZU LXXXIX, 1888, 129–209; VII. *Vile* – Rad JAZU XCI, 1888, 181–221; VIII. *Religija groba* – Rad JAZU XCIV, 1889, 115–198; IX. (*Dio IX i posljednji*) *Mjesec i Danica, pa i Miloševa legenda* – Rad JAZU XCIX, 1890, 129-184; X. *Ispravci i dopune* – Rad JAZU CI, 1890, 68–126, gdje je prvotan naslov studije *Religija Srbâ i Hrvatâ, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog* modificirao u *Stara vjera Srbâ i Hrvatâ, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog.* U daljnjem navođenju izdanja Nodilova djela iz 1981. godine (Split, Logos) koristim kraticu N s oznakom stranice.

[3] Mislav Ježić pokazuje kako je *glasnik* (*oblak glasonoša*) *arhaična* metafora za oblak u vedskoj metaforici: „I inače nas vedska metaforika vrlo mnogo može poučiti o podrijetlu metaforike u kasnijemu i mlađemu pjesništvu na indoeuropskim jezicima jer je prepoznatljivo bliska njihovu indoeuropskome izvoru" (Ježić 1993: 60).

[4] „[...] kad se s večera titra na vodi bajna slika utava zlatokrilih, a sokolu polomi se krilo, tad polomljena je i noga konju pod jednim od dvaju braće» (N 120).

[5] S obzirom na navedeni atribut *šestokrila* upućujem na poveznicu sa zoometamorfozom Banovića Sekule u *zmaja šestokril(n)a*, o čemu će kasnije biti riječi. Tako Lidija Delić u prostornom kodu iščitava atribucije epske figure zmije, te ističe da u nebeskom prostoru zmija postaje „ljuta zmija krilatica" ili „zmija šestokrila", kao u krugu pjesama o sukobu junaka metamorfa – Banović Sekule i turskoga cara – u obličju zmije i sokola, „u kojem se prepoznaju tragovi priče o nadmetanju čarobnja-



Foto 1: obična divlja patka, *Anas boschas L.*
Naumann, Johann Andreas. 1897. Naumann, Naturgeschichte der Vogel Mitteleuropas. Neu bearb. von G. Berg [et al.] Hrsg. von Carl R. Hennicke. v. 9, Gera-Untermhaus: F. E. Kohler
(https://library.si.edu/image-gallery/74561)*co peregrinus*
(https://www.wildtexas.com/wp-content/uploads/2018/10/42312285245_449dfaa5a-e_o.jpg)

nja nego *jutarnja* ptica, „te predskazuje [...] mitični zalazak dana u noćnu pučinu. Pjesme, u opće, rado iznose utvu, gdje ona tone u sinje more" (N 93). Zanimljivo je kako Nodilo nastavlja iščitavati ornitomorfnu simboliku („životinje od zlamenja") koja je povezana uz *vidna* / *vidovna* (u kontekstu Svantevida, a u južnoslavenskom kontekstu, u Nodilovoj interpretaciji, Vida) božanstva njegovoga slavenskoga Olimpa. U usporedbi s Vidom (na praslavenskoj razini – Svantevid), koji je povezan uz (bijeloga) konja, Vidova supruga / boginja povezana je animalistički uz *rodljivi* simbolizam prasice (usp. Marjanić 2002), Zora / Ušas uz (nebesnu) kravu

ka i drevni obrazac o borbi između Gromovnika i njegovog demonskog protivnika" (Delić 2019: 33).

(svijetla krava nebesne ambrozije), a Vidovim *mladencima* / *konjicima* pridan je ornitomorfni simbolizam *utve zlatokrile*. Tragom posljednjega animalno-antropomorfnoga simbolizma upućujem kako su Asvini povezani uz ptice (prepelica, guske) i morskoga vepra (usp. N 90).[6]

Zoolog, pjesnik i putopisac Miroslav Hirtz je interpretirao utvu zlatokrilu, te detektira da je utva zlatokrila kao *estetska* ptica stereotipna „pojava naše narodne epike" o kojoj supostoje dvije interpretacije od kojih jedna navodi kako je utva zlatokrila mistično alegorijsko biće u obliku vile (*ptica–djevojka*), dok je drugo tumačenje prizemljuje i *razotkriva* u njezinoj pojavnosti *patku*, „ali je ne umiju pravo odrediti" (Hirtz 1928: 83). Pritom Hirtz dokazuje da leksem *utva* znači *patka,* a *utva zlatokrila* „narodnih pjesama nije i ne može biti drugo, nego *obična divlja patka*, Anas boschas L., Stockente, Märzente, koje ima u nas posvuda i na koju se i danas jošte lov lovi" (Hirtz 1928: 86).

Folklorist Ivan Zovko navodi da su utve zlatokrile u folklornom imaginariju vile – no, kao što ističe M. Hirtz – ne navodi gdje, i navedenu analogiju nastoji kontekstualizirati s vilinskim predodžbama u Hercegovini:

> Opisuju ih dvojako. Čuo sam, gdje se kaže, da su to prekrasne djevojke, kojim je u istinu gornji dio tijela najljepše djevojačke spodobe, dok im je donji dio ptičije slike i prilike. Po tijelu su ozgor pokrivene prekrasnim krilima, koja odsijevaju poput žarkog sunca, tako, da svjetlost od njih dopire čak i u sedmo nebo. Njih je Bog stalan broj stvorio, upravo kao i vila. Više ih ne može biti, pa da živu milijon godina, a manje može, jer u današnje vrijeme, kao i vile, dok je puška na svijet došla, sve većma i većma izumiru, da je malo koju rijetko danas i vidjeti, kamo li s njome drugovati.
>
> I drugo pripovijedanje donekle se spomenutijem slaže, samo što se drugo razlikuje u toliko, jer veli, da nije gornji dio ljudski, nego donji, a da je gornji s ptičijom glavom i poprsijem. Bar ja mislim, da je ovo drugo pripovijedanje i autentičnije i korektnije, uzmemo li obzir na najstarije narodno vjerovanje u pogledu ove stvari. Još i sada ima priča u narodu, koja pripovijeda, kako je neki silni i mogući kralj zauzeo i na juriš osvojio Indiju, tu 'zemlju prokletu', i kako je tamo našao ljudi s pijevčevom glavom a ljudskim trupom, koji su mu dosta zora i muke zadali, dok ih je nadhrvao i nadvladao. To i tako narod o tijem 'utvama zlatokrilima'." (Zovko 1891: 816–817)

[6] Usp. interpretaciju T. Turnera neurske identifikacije „blizanci su ptice" (budući da dijele isti identitet više nego blizanci između sebe) koju određuje kao sinegdohu (Turner 1991: 121, 142–146).

Na početku svoje studije o utvi zlatokriloj Miroslav Hirtz sažima dve interpretacije: dakle, dok jedni, kao Ivan Zovko, smatraju da je riječ o mističnoj alegorijskoj vili nalik ptici– djevojci, drugi smatraju da je riječ o ptici, dok ju je Miroslav Hirtz detektirao kao *običnu divlju patku* (usp. Hirtz 1928: 83). Studiju Miroslav Hirtz završava kritičkom opaskom o interpretaciji Ivana Zovka s obzirom da ne navodi gdje je čuo navedenu tzv. predaju,[7] te da je riječ o osamljenoj sekundarnoj pojavi s obzirom da se takva interpretacija nije sačuvala u folklornom materijalu – „Ja sam prošao, mogu reći, valjda sve zbornike narodnih umotvorina, ali nigdje nijesam naišao na tvrdnju, po kojoj bi to bila utva ptica–djevojka" (Hritz 1928: 91).

Za razliku od Nodilova iščitavanja u kontekstu Müllerova solarizma, mitologije prirode, Mirjana Detelić u interpretaciju utve zlatokrile kreće od sižea, ističući kako „nevolje s njom nastaju zbog prevelikog broja sižea sa kojima bi se veze mogle uspostavljati kad bi njena epska upotreba dala osnova za to" (Detelić 1996: 88). No, jednako tako ističe i njezinu simboličku dvovalentnost: uz solarizam, ptica se u vidu guske istovremeno javlja i u simbolizaciji vodenoga kaosa i stvaralačkoga kozmičkoga načela – zlatno jaje u simbolizaciji Sunca (Detelić 1996: 88). Slično guski, utva je isto tako močvarna ptica vezana uz stajaću vodu (u epici – jezero), te nosi ktonska (lunarna) obilježja. Po zlatnom atributu, kao zlatokrila, ulazi u red solarnih simbola, no epika, kako nadalje zamjećuje Mirjana Detelić, tu njezinu komponentu ne razvija nego inzistira na njezinoj poveznici s vodom i demonskim svijetom. Sažeto, na epskom materijalu Mirjana Detelić na izniman način utvrđuje da kako se epika opredijelila za negativna, lunarna svojstva utve zlatokrile, epika joj je u svojim svjetovima morala dodati solarnu pticu – sokola. Pritom navodi epske pjesme (usp. *Mujo i Alija*; Karadžić II, 11) koje potvrđuju prevagu *poetike događaja* nad *poetikom prostora* – „Kad god se bude javila formula sa utvom zlatokrilom biće u ovom podređenom odnosu prema sižeu" (Detelić 1996: 91).[8]

---

[7] U *Wikipediji* je označen kao „jedan od najplodnijih zapisivača hrvatskog narodnog blaga na području Herceg-Bosne". Usp. https://hr.wikipedia.org/wiki/Ivan_Zovko.

[8] Kod razlaganja kronotopa na sastavnice – *kronos* i *topos* – pokazuje da prostor, zahvaljujući dinamičnosti epskog junaka, zadobiva veći značaj od vremena, čime se remeti njihova ravnoteža u korist *toposa* (Detelić 1996: 40).

Drugi epsko-animalistički susret: epski sokol u poveznici sa šamanskim zmajem

U radu u kojemu istražuje ulogu hrta, konja i sokola u deseteračkoj epici Mirjana Detelić obavila je sustavno istraživanje na korpusu od 1225 deseteračkih epskih pjesama iz osam klasičnih tiskanih zbornika objavljenih u dvadeset i jednom svesku i pritom je utvrdila da se od ptica, koje se pojavljuju 1284 puta, sokol pojavljuje 687 puta, a utva zlatokrila 25 (Detelić 2012: 72). Na temelju monografije Aleksandra Gure autorica utvrđuje da za razliku od folklornog imaginarija, gdje su o vjerovanja o sokolu oskudna (Gura 2005), epika sliku sokola povremeno proširuje i mitskim karakteristikama. Riječ je o fantastičnim ekskursima čije je porijeklo izvanepsko, te ističe da je sokol u epske svjetove donesen vjerojatno iz srednjega vijeka kad je sokolarenje bila prestižno zanimanje. I pritom na izniman način autorica opisuje njegove osobine – „Dobrom podlogom za epsko modeliranje čini ga to što je malen a hrabar, krvoločan, prgav, 'ne da na sebe' te je relativno neovisan. Po tomu što može kružiti nebom i odletjeti u slobodu, a ipak se odaziva na zov sokolara, sokol je postao pravi simbol za disciplinirana i odana viteza / ratnika" (Detelić 2012: 48).

Za razliku od navedene interpretacije, koja prati poetiku prostora i poetiku događanja, Nodilo[9] će sokola interpretirati u drugom kontekstu, a u poveznici s utvom zlatokrilom u niši Müllerove mitologije prirode, interpretacije koja je bila popularna kod filologa 19. stoljeća. Tako u kontekstu mitologije prirode Nodilo ističe da će kao zmaj, mladi – *noćni* oganj,[10] Sekula poginuti od staroga – *jutarnjega ognja*, od strijele Sibinjanina Janka: „Na domaćem ognjištu, svake večeri nov se [oganj; op. S. M.] uskrisuje, pa žestokim plamenom bukti, u noćnoj nevidilici. Za to je mitični Sekula uvijek 'dijete', ili 'mali junak', ili 'jaše bijesna malina', ili vrančića; a ipak 'bolji junak od Janka bijaše' " (N 428), od *figure protivnika*. Kao primjer smrti *mladoga Ognja* Nodilo navodi hercegovačku pjesmu *Smrt Banovića Sekule* (iz Sarajeva; Petranović II, 37), koja bilježi zoometamorfozu Banovića Sekule u *zmaja šestokril(n)a*, a cara Murata II u *sokola sivog*. Zmaj šestokrili koji je dohvatio Murata II – sokola *sivog pod krilo* dolijeće do čadora Sibinjanina Janka kako bi mu predao živoga *sokola sivog*. Međutim, Jankova strijela ubija *zmaja šestokrila*. Ujak je

[9] U ovome dijelu članka služim se segmentom svoga članka iz 1997/1998. godine.

[10] „Mladinom i silinom ujedno odlikuje se najviše noćni Oganj" (N 428). „[...] vedični Agni [...] je prestar, ili premlad" (N 415). „On [Agni; op. S. M.] je bio vrlo star; njegovo je porijeklo izgubljeno u dubini vremena, a istodobno je mlad, posjedovao je energičnost i snagu mladosti" (*Dictionary of Mythology* 1994: 26).



Foto 2: sivi sokol, *Falco peregrinus*
(https://www.wildtexas.com/wp-content/uploads/2018/10/42312285245_449dfaa5a-e_o.jpg)

nehotice ubio sestrića. *Je li? Jer: iako mlađi, Sekula bolji junak od Janka bijaše*.[11] Nodilo će tako Sekulinu smrt protumačiti mitemom u oviru mitologije prirode: „Oganj od sebe se ragja i sam sobom umire" (N 428). Naravno, pritom Nodilo ne zanemaruje ucjepljivanje nacionalnih ideologema u mit oblikovanjem nacionalnoga mita, u okviru čega napominje kako se Sekulina smrt dogodila na Kosovu polju gdje je i sahranjen:

> Doklen Sekul' kraj cara sjeđaše,
> Momak bješe kako i đevojka,
> Al' da vidiš *čuda* golemoga,
> Nestade ga časom sa očiju,
> U zmaja se Sekul pretvorio,
> Car Murate u sokola sivog,
> Zmaj sokola dohvati pod krilo.
> (Petranović II, 37; 261–267; kurziv S. M.)

[11] O porazu ugarske vojske pod vodstvom Jánosa Hunyadija u trodnevnoj bici na Kosovu polju, od 17. do 19. X 1448, usp. Kostić 1925.

U spomenutoj pjesmi Banović Sekula upozorio je Janka da ne strijelja ni zmaja ni sokola, jer zmaj mu želi dovesti Murata II živog. Janko je upitao *srpske vojvode* koga da strijelja, na što mu oni odgovaraju – *bilo koga* jer „ljute piske slušat' ne moremo!" (N 283). Osim što se atribut *sivi* u sintagmi *sivi soko* promatra kao epitet koji se „i u običnom govoru vrlo često" (Maretić 1909: 42) upotrebljava, sintagma *sivi soko* može označavati i posebnu, *naročitu* vrstu sokola – *sivog sokola* (*Falco peregrinus*), koja je *najbrža životinja* na svijetu – u obrušajnom letu dostiže brzinu od 300 km na sat (Visković 1996: 328). Ikonografija navedenoga *agona* dokazuje da su mnoge *ptice grabljivice* neprijatelji zmija – hvataju zmije i „uzlijeću s tim plijenom u kandžama" (Ibid.: 288).

Kao sljedeći primjer Sekuline smrti Nodilo navodi bugaršticu *Vojvoda Janko ustrijeli zmiju u vazduhu i tim Sekula u srce pogodi* (Bogišić 19; N 428),[12] koja tematizira trenutak kada je (Banović) Sekula „dojezdio na carev bijeli šator / Iz njedara [je] pustio ljutu zmiju krilaticu, / [...] / A s njom [...] je pustio sokola lijepu pticu" (812–815). Bugaršticа ne označuje Sekulinu *zoometamorfozu* u zmiju krilaticu, već *ispuštanje* iz njedara ljute zmije krilatice (krilata *zmija* jest figuracija *zmaja*)[13] i sokola, *lijepe ptice*. U bugaršticі se ne ostvaruje *neposredna* zoometamorfoza, što Branislav Krstić[14] objašnjava time što se metamorfoze u određenim slučajevima ostvaruju izlaskom – prijelazom *homo duplexa* (*suptilnoga* tijela) – *fylgja* (duh zaštitnik u obliku životinje) iz materijalnoga tijela, koji ulazi u borbu s neprijateljskim demonima, a Sekulino *ispuštanje* iz njedara ljute

[12] O *ostalim* pjesmama koje govore o smrti Banovića Sekule usp. Krstić 1938: 86–88 i disertaciju Slavice D. Lukić (2016: 425–436).

[13] Zmaj je „'zeman, zemni' [...] Leteći zmaj u mitologiji je prirodan nastavak zemnoga zmaja, zmija, zmijca." Zmija je *tabuistička riječ*, „po postanju pridjev sa značenjem 'zemna' (koja puzi po zemlji) – [...] Riječ **zmьja* označavala je zemnu, nedomaću zmiju, za razliku od one domaće koja, po narodnom predanju, živi pod pragom i čuva dom [*zmija čuvarkuća*; op. S. M.]. Zmija je također, u raznim mitologijama, simbol plodnosti zemaljske ili ženske, simbol vode, kiše; s druge pak je strane ona simbol ognjišta, doma (usp. domaće zmije, zmije kućarice), muške plodnosti (zbog oblika)" (Gluhak 1993: 698). O etimologijskoj poveznici *zmije* i *zemlje* usp. Gura 1997: 287. Stjepan Banović u vjerovanjima u Zaostrogu uočio je povezanost *zmije* i *zmaja*. Narod vjeruje da je zmaj *kralj zmija*, i da na glavi ima krunu. Isto tako bilježi kako na *Brdu na Tribiću* kada bi svirali na *svirelicu*, „onako bi sve dolazile k niman svakakve zmijetine na nikakav obruč, pa bi priko nega primetnile glave" (Banović 1918: 213).

[14] Zmaj ispuštajući *fylgju*, metamorfozom obično u orla, ulazi u borbu s neprijateljskim demonima (Čajkanović 1924: 117). O sukobu između orla i sokola usp. pjesmu *Boj sokola i orla* (ispod Jaorine; Petranović III, 60) koja se uvjetno može povezati s ikonografijom *agona* između zmaja (orla) i sokola.

zmije krilatice i sokola tumači kao *pometnju* „docnijih pevača" – jer „u prvobitnim pesmama on je po svoj prilici puštao samo zmiju" (Krstić 1938: 90; usp. Čajkanović 1924: 117). Navedenu zoopsihonavigaciju Dagmar Burkhart interpretira kao šamanističku tehniku ekstaze,[15] te ako se životinja (lat. *animalis*) koja simbolizira dušu (lat. *anima*) ubije, umire i osoba čiju je *personu* preuzela (Burkhart 1968: 477).[16] Mitem *njedra* može se usporediti s istim mitemom u pjesmi *Kako je vila Banović Sekulu zadojila* (ispod Jaorine; Petranović III, 37), jer potonja pjesma označuje *njedra* kao mjesto polaganja čudnovatoga cvijeća, koje će poslužiti pri fitomorfnom rođenju zmajevitoga junaka, a u bugarštici pri *agonu* s Muratom II (Banović) Sekula iz *njedara* pušta krilatu zmiju i sokola kao simbole ikonografije agona. U usporedbi s epskom pjesmom *Smrt Banovića Sekule* bugarštica ne bilježi Sekulinu opomenu Janku da ne strijelja ni zmiju ni sokola. Vojvoda Janko upitao je *braću Ugričiće* koga da strijelja, na što mu oni odgovaraju – *sokola lijepu pticu*. Međutim, Janko je *ipak i usprkos svemu* ustrijelio (u srce) *ljutu zmiju krilaticu*. U zoometamorfozi Banovića Sekule u *zmaja šestokrila* / *ljutu zmiju krilaticu* prisutna je identična slika *zmaja koji obavija sokola* i u takvoj kružnoj slici, koja priziva arhetipsku mandalu *ouroborosa*, dolijeću do čadora Janka Sibinjanina: „Đe se zmija ovila sokolu oko krila" (Bogišić 19, 27) – „Zmaj sokola dohvati pod krilo" (Petranović III, 37; 267).

U usporedbi s Veselinom Čajkanovićem i Branislavom Krstićem koji *zoomorfizam* / *zoometamorfozu* Banovića Sekule u zmaja (zmaj šestokrili / ljuta zmija krilatica) tumače kao totemistički izraz, Alois Schmaus navedenu zoometamorfozu interpretira kao *alter ego* junaka: zmija / zmaj kao *alter ego* Banovića Sekule, a *sivi soko* kao *alter ego* sultana Murata II. Riječ je o *mitskom identitetu*, o predodžbi *vanjske duše* (*die Seele ausserhalb*) (Schmaus 1973: 388–389; Schmaus 1967: 5). Navedenu zoometamorfozu *nagualizam* (tonalizam) – kult osobnih duhova-pokrovitelja (totema), koji je povezan s totemizmom (*individualnim* totemizmom), pri čemu je riječ o početku raspada klasičnog (*kolektivnog*) totemizma – tumači totemom koji se određuje individualno, a koji se ne

[15] O navedenom šamanskom agonu usp. i sljedeće radove: Perić 2008 (koji navedeni agon situira u slavensku mitsku matricu o sukobu Gromovnika Peruna i zmije / zmaja Velesa / Volosa, kao zmajolika predstavnika kozmičkoga kaosa); Radulović 2005 (koji postavlja prostornu antitezu između vrha i dna kozmičkoga stabla – axisa mundi, na kojemu se događa agon između ptice i zmije / zmaja); Suvajdžić 2014 (koji ističe da smrt zmije krilatice, koju iz njedara ispušta Sekula, u osnovi je mitska – „huda" smrt, nastala remećenjem obrednih pravila i prekrašajem tabua čuvanja tajne).

[16] Dragoljub Perić u svojoj monografiji (2008) daje kontekst navedenih južnoslavenskih epskih junaka u okviru *shapeshiftera.*

nasljeđuje ni po majčinoj ni po očevoj liniji: Banović Sekula zmajevske atribute ne dobiva ni od oca ni od majke, već od Zmaja s Jastrepca, *rodljivoga* zmaja.

Veselin Čajkanović zapisuje da je „naš narod između Turaka i zmije pretpostavljao izvesnu mitsku srodnost", te izjednačivši Turke s demonskom životinjom dao je toj borbi mitski karakter.[17] Stoga se Banović Sekula izlaže opasnosti kada se prepušta zoometamorfozi u *šestokrila zmaja / ljutu zmiju krilaticu*. Kao jedno moguće tumačenje Veselin Čajkanović navodi da je zoometamorfozom u *zmaja / zmiju* Sekula oteo Muratu II snagu njegove totemske životinje.[18]

Konstantin Viskovati polazi od pretpostavke da je prezime Drakulović (Zmajević) preneseno na Sekulu sa sina vlaškoga vojvode Vlada Drakula (Dragutin Kostić navodi da je riječ o sinu Vlada I Drakula; međutim, riječ je o sinu Vlada II Drakula) „u nekoj poznijoj preradi prvobitne pesme o boju na Varni g. 1444, u kojoj su se obojica spominjali kao učesnici jedan do drugoga" (Kostić 1938: 542; usp. Viskovati 1935–1936; McNally, Florescu 1988: 31). Konstantin Viskovati bilježi kako je narod Vlada Drakula u početku njegovih borbi protiv Turaka prozvao Dragu (Dragul; rum. voljen, ljubljen, drag). Međutim, zbog njegovih kasnijih okrutnih sukoba s Danom III prozvali su ga Dracu (Dracul; rum. đavao). Iz navedene fonetske zamjene Dragu u Dracu/ [g]-[c] objašnjava kako su Banovića Sekulu narodne pjesme imenovale kao *Dragulovića* i *Drakulovića*. Navedenim nastoji riješiti Maretićev upit: „Ne zna se, zašto Sekuli Bogišićeve pjesme 18. i 21. daju prezime *Drakulović*, a pjesma 20. zove ga *Dragulović*" (Maretić 1909: 166), i pritom zaključuje da je vjerojatno oblik Dragulović, s obzirom na promjenu *Dragu* u *Dracu*, bio prvotan: Bogišićeve pjesme 18 i 21 navode *Sekule Drakuloviću*, a pjesma 20 – *Sekule Dragulovića*. Pri navođenju časnika u boju na Varni u narodnoj pjesmi Drakulović je slijedio iza Banovića Sekule – primjerice, *Sekule bane, Dra-*

[17] Usp. narodna totemistička vjerovanja prema kojima su Turci postali od zmije (Čajkanović 1924: 110–111).

[18] Drugo tumačenje Veselina Čajkanovića Sekuline zoometamorfoze u zmijski / zmajski habitus određeno je narodnom tradicijom prema kojoj je Sekula bio zmaj (1924: 116). Branislav Krstić navedeno tumačenje smatra vjerojatnijim, i pritom napominje da zoonadimak ne mora biti povod za zoometamorfozu u narodnoj (usmenoknjiževnoj) pjesmi, a kao primjer navodi zoonadimak *Zmaj od Noćaja* Stojana Čupića, za koga legenda, predaja bilježi da kada je *udario* na Turke u mačvanskoj šumi Kitogu čuo se šum sa *zmajevitim* plamenom i čudnim sjajem (1938: 89). Zmaj je „nasuprot sličnim mitskim bićima, kakva su aždaja i ala, vrlo blizak čovečjem obliku" (Čajkanović 1924: 116). U usmenoknjiževnim epskim pjesmama zmaj je toliko antropomorfiziran i od „starog zmajevitog oblika njemu su ostali samo atributi, 'obeležja' " (Ibid.: 117).

kuloviću, što je kasniji narodni pjevač, kojemu je Drakulin sin bio manje poznat (kategorija *narodne* „meke" memorije), mislio da je Vladovo ime (Drakula, Drakulović) Sekulino prezime (Viskovati 1935–1936: 162).

Banović Sekula nosi zooprezime–zoonadimak *Zmaj* (rum. *Drakul – zmaj*, *đavao*) i nazvan je Drakulovićem, Dragulovićem, Dragilovićem. Dragutin Kostić zapisuje kako je u narodnokarakterološkoj srednjovjekovnoj simbolizaciji Turčin predstavljen *zmajem*, a Srbin *vukom*, i navedeni zoonadimak–zooprezime Zmaj tumači u vezi s „viteškim 'krstaškim' ordenom Zmaja [...] koji je god. 1408. zasnovao kralj Žigmund posle krvave pobede nad 'krivovernim' (bogumilskim) Bosancima kod Dobora" (Kostić 1938: 543). Banović Sekula mogao je dobiti orden od kralja Vladislava Varnenskog, ili je Sekula „(*Drakulović* a ne *Drakul*) mogao [...] naslediti viteški nadimak Zmaja-viteza od oca ili pretka koga" (Kostić 1938: 544).[19]

Navedeno Mirjana Detelić rješava primjerom Vukove pjesme (II, 85, 86), gdje navodi da jedina pjesma koja u odgovarajućem kontekstu navodi pretvaranje čovjeka u sokola „poentira pogrešnu interpretaciju svoje i tuđe životinje (sokol je bio turski sultan, a zmija Banović Sekula)" (Detelić 2012: 49). Na primjeru pjesme *Bog nikom dužan ne ostaje* autorica pokazuje kako Pavlovičina agresija pogađa, među ostalim, statusne simbole epskoga junaka (konj, hrt i sokol) (Detelić, u: Delić, Detelić, Pešikan-Ljuštanović 2017: 26). Lidija Delić na primjeru pjesme modela zmaj ljubavnik ističe da je osnovni motivski lanac naracije o zmaju ljubavniku sljedeći: zmaj noću pohodi mladu ženu (caricu, carsku kćer), na njezino inzistiranje otkriva joj svoja znamenja ili način na koji može pomoći, ona „odaje 'moći od pomoći' drugom zmajevitom junaku, sledi borba i smrt zmaja ljubavnika" (Delić, u: Delić, Detelić, Pešikan-Ljuštanović 2017: 50, usp. Petković 2019: 125–126).

Zaključno o interpretativnom susretu Natka Nodila i Mirjane Detelić – animalistička epika

Zasigurno, kao što je to započeo Natko Nodilo u okviru u svojih mitoloških interpretacija, a uglavnom što se tiče animalistike na tragu istra-

[19] „I naš despot Vuk, i vlaški vojvoda Vlad, i ban slavonski Jovan (Ivan) Sekelj (Sekula) dobili su junački nadimak Z m a j (Drakul odn. Drakulović) kao nosioci viteškog ordena 'Zmaja' " (Kostić 1939: 97; up. Pešikan Ljuštanović 2002: 34).

живанja талијанскога санскртолога Angela de Gubernatisa,[20] као и на семиотичким интерпретацијама анималистичких епских мотива које је провела Мирјана Детелић, требало би израдити стручну студију о нашој епској анималистици на начин на који је то демонстрирала Мирјана Детелић у своме чланку „Хрт, коњ и сокол у деseтерачкој епици". Надаље наведени интерпретативни сусрет показао је да су Нодилови понекад фантастични митски интерпретативни подвизи у оквиру реконструкције „старе вјере" Срба и Хрвата и даље корисни, што свједоче и интерпретације Мирјане Детелић која се често позива на одређене Нодилове интерпретације. Наведено сам илустрирала на темељу двају епско-анималистичка сусрета: орнитолошка естетика – утва златокрила или божја птица и епскога сокола који се користи и у адхортативном или почасном обраћању ратнику (Детелић 2012: 48). Замјетно је да пјесма *Дијоба Јакшића* обједињује сва три анималистичка симбола која смо узели за наведени интерпретативни сусрет: сукоб епске браће одвија се око витешких зоо-симбола – свађа око диобе коња и сокола се модификира у драму и заплет који наративно, у оквирном почетку козмизације сижеа (Диздаревић Крњевић 1997: 87), откриva звијезда Даница. Укратко, Дмитар, тражи старјешинство над коњем и соколом,[21] у метонимији добивања апсолутне власти, али, млађи брат Богдан не даје му управу над земљом нити му даје могућност да будu једнаки:

> Дмитар ište konja starješinstvo,
> Vrana konja i siva sokola,
> Bogdan njemu ne da ni jednoga. (Karadžić II, 98)

Марија Клеут замјећује да диобом имања и завадом око јуначких обиљежја оштећени брат доживљава смрт сокола – његово покајање мотивирано је метафоричном сликом и алегоријском поруком (Kleut 1992: 173; usp. Petković 2019: 130). У изнимној интерпретацији Хатидža Диздаревић Крњевић истиче да коњ, сокол и утва златокрила „'говором' и 'понашањем', отказивањем послушности или страдањем, довоdе Дмитра до свести о греху. Зато он хита кућа да заустави зло не знајући да га је жена већ уклонила"

[20] U interpretaciji zoo-simbolizma i vegetacijskoga simbolizma Nodilo polazi od djela Angela de Gubernatisa kao sljedbenika Müllerove mitologije prirode. Kao izniman primjer indijsko-slavenske komparativne mitologije Nodilo (N 19–20) ističe spomenuto Gubernatisovo djelo o mitskoj zoologiji (*Mythologie zoologique, ou les légendes animales*. Pariz, 1874, 2 sv.).

[21] Detaljnije o navedenom starješinstvu usp. Kleut 1992. i Dizdarević Krnjević 1997. Tako Hatidža Dizdarević Krnjević zamjećuje da su konj i sokol (ptice) još u staroindijskoj tradiciji u bliskoj vezi s parom Asvina: „To što braća ne mogu da podele, deli njih" (Dizdarević Krnjević 1997: 101). Ona upućuje na intrepretaciju Dragutina Kostića, koji ističe da konj i sokol, kao i očevo oružje, pripadaju kao znak nasljednoga plemstva najstarijem sinu (Kostić 1937: 150–151; Dizdarević Krnjević 1997: 88).

(1997: 959), te da dva istorodna simbola u suparničkom odnosu prenose opomene iz gornjeg svijeta. „'Poruka' se prenosi dodirom, lančano; utva je 'predaje', konkretizovanu posredstvom žrtve, sokolu, a ova Dmitru. Zlatasta ptica primorava lovca da zapliva u '*tiho jezero*' da bi izbavio ranjenog sokola" (Dizdarević Krnjević 1997: 106).

Naravno, navedene paralelizme u okviru ostaloga epsko-animalističkoga materijala bilo bi korisno promatrati na relaciji Natko Nodilo – Mirjana Detelić, pa tako autorica u zaključku svoje studije o epskim, viteškim životinjama navodi kako bi bilo zanimljivo istražiti zbog čega dolazi do povlačenja termina *bijelac* (za konja)[22] pred turcizmom *đogat* (konj bijele dlake; tur. gökat ← gök: plav, svijetao + at: konj), pridodajući da je u praslavenskoj prošlosti formirana mitologija bijela i crna konja, s obzirom na rituale održavane u Retri (Detelić 2012: 70). Nodilo uspostavlja semantički trokut koji čine Strahinić ban, Turčin Vlah-Alija i hrt Karaman u trijadi svijetli junak, *okonjeno* božanstvo (*na đogatu* – konj bijele dlake, bijelac) – crni oponent (na vrancu) – junakov pomoćnik (pas – hrt Karaman).

Što se pak tiče Nodilove primjenjivosti danas, Radosav Medenica u studiji o Banoviću Strahinji Nodila spominje „samo radi potpunosti materijala i kao zanimljivost", a njegovu teoriju *sarkastično* atribuira „*komična mitološka tumačenja, u eri mitologisanja kao naučne metode*". Naime, prema Nodilovoj re/konstrukciji Strahinja figurira kao „bog Vid (koji bi čak bio ravan germanskom Vodanu)" (Medenica 1965: 137; istakla S. M.). S druge pak strane, relacija Natko Nodilo – Mirjana Detelić inicira zaključak kako Nodilova studija ipak zaslužuje da postane (nikako ne osnova) priručnik (s poželjnom kritičkom oštricom) za daljnju re/konstrukciju staroslavenske / južnoslavenske mitologije. Navedeno potvrđuje i najnovija knjiga Radoslava Katičića *Naša stara vjera. Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine* (2017), naslovno (i metodološki) nastala pod utjecajem Nodilove studije. Osim toga i Hatidža Dizdarević Krnjević zamjećuje kako je Natko Nodilo, kao zaslužan sljedbenik stare mitološke škole, pročitao u ciklusima o dva brata, kao i krugu o Jakšićima, indoevropsku mitsku predodžbu o Asvinima, koji u slavenskoj mitologiji figuriraju kao sinovi božanstva svjetlosti Svantevida (Vida) (1997: 98).

[22] Što se tiče i svijeta bajki bijelac je isto tako povezan uz junaka visokoga podrijetla, što je pokazao npr. Nemanja Radulović. Tako carev sin od cijele baštine ima samo đogata te čak kada je carev sin prerušen u pastira, on ima hrtove i sokola kao zoo-simbole viteštva i klasizma (Radulović 2009: 198).

Literatura

Banović, Stjepan. „Vjerovanja (Zaostrog u Dalmaciji)". *ZNŽO* 23 (1918): 185–214.

Bogišić, Valtazar. *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa*. Knjiga prva. Biograd: Državna štamparija, 1878.

Comte, Fernand. *Dictionary of Mythology*. London: Wordsworth Editions Ltd., 1994.

Čajkanović, Veselin. *Studije iz religije i folklora*. Život i običaji narodni. Knjiga 13. Beograd: Štamparija „Rodoljub", 1924.

Delić, Lidija. *Zmija, a srpska. Konceptualizacija u usmenom folkloru*. Višegrad: Andrićev institut, 2019.

Delić, Lidija, Mirjana Detelić, Ljiljana Pešikan-Ljuštanović. *Glavit junak i ostala gospoda: analize narodnih pesama*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2017.

Detelić, Mirjana. „Hrt, konj i sokol u deseteračkoj epici". *Književna životinja. Kulturni bestijarij* II. dio. Suzana Marjanić, Antonija Zaradija Kiš (ur.). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012. 43–76.

Detelić, Mirjana. *Mitski prostor i epika*. Beograd: SANU, 1992.

Detelić, Mirjana. *Urok i nevesta. Poetika epske formule*. Bograd: Balkanološki institut SANU, 1996.

Dizdarević Krnjević, Hatidža. „Obredni predmet – čaša molitvena – motivacija u pesmi Dijoba Jakšića". *Utva zlatokrila: Delotvornost tradicije.* Beograd: Filip Višnjić, 1997. 71–108.

Gluhak, Alemko. *Hrvatski etimološki rječnik*. Zagreb: August Cesarec, 1993.

Gubernatis, Angelo de. *Zoological Mythology or the Legends of Animals. In Two Volumes.* London: Trübner & Co., 1872.

Gura, Aleksandr V. *Simvolika životnych v slavjanskoj narodnoj tradicii*. Moskva: Naučnoe izd. – Indrik, 1997.

Hirtz, Miroslav. „Što je utva zlatokrila narodnih pjesama?" *ZNŽO* 26/1 (1928): 83–91.

Ježić, Mislav. „O odnosu između etimologije i kontekstualne semantičke analize u vedološkoj i poredbenoj interpretaciji vedskoga teksta (s primjerima)". *Etimologija. Referati sa Znanstvenog skupa o etimologiji održanog 4. i 5. lipnja 1987. u Zagrebu*. Zagreb: Razred Filološke znanosti HAZU, 1993. 57–71.

Karadžić, Vuk Stefanović. *Srpske narodne pjesme. Knjiga druga u kojoj su pjesme junačke najstarije*. Beograd: Prosveta, 1953.

Kleut, Marija. „Dijoba Jakšića". *Iz Vukove senke. Ogledi o narodnom pesništvu*. Beograd: Čigoja štampa, 2012. 166–175.

Kostić, Dragutin, *Tumačenja druge knjige Srpskih narodnih pjesama Vuka St. Karadžića*. Beograd: Drž. štamparija, 1937.

Kostić, Dragutin. „Otkud Zmaj-Ognjanom Vuku taj nadimak". *Prilozi proučavanju narodne poezije* V/1–2 (1939): 95–98.

Kostić, Miša. „Opis vojske Jovana Hunjadija pri polasku u boj na Kosovo". *Glasnik Srpskog naučnog društva* I/1 (1925): 79–91.

Krstić, Branislav. „Metamorfoze i okultni predmeti u bugaršticama". *Prilozi proučavanju narodne poezije* V/1–2 (1938): 86–96.

Lukić, Slavica D. *Epska biografija Banović Sekule u južnoslavenskom kontekstu*. Doktorska diseratcija. Beograd: Filološki fakultet, 2016.

Maretić, Tomo. *Naša narodna epika*. Zagreb: Knjižara JAZU, 1909.

Marjanić, Suzana. „Tragom (i razlikom) Nodilove eufemizacije (zmije i) zmaja". *Otium: časopis za povijest svakodnevice* 5–6 (1997/1998): 82–95.

Marjanić, Suzana. „(Dijadna) boginja i duoteizam u Nodilovoj *Staroj vjeri Srba i Hrvata*". *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 39/2 (2002): 175–198.

Medenica, Radosav. *Banović Strahinja u krugu varijanata i tema o neveri žene u narodnoj epici: studija iz naše narodne poezije.* Beograd: Naučno delo, 1965.

Nodilo, Natko. *Stara vjera Srba i Hrvata (Religija Srbâ i Hrvatâ, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog*). Split: Logos, 1981 [1885–1890].

Perić, Dragoljub, *Teriomorfni junaci slovenske epike: Volh Vseslavjevič i Zmaj Ognjeni Vuk (komparativno-tipološka analiza)*. Beograd: Beogradska knjiga, 2008.

Petković, Danijela. *Junak i siže epske pesme.* Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1997.

Petranović, Bogoljub. *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine. Lirske.* Knjiga prva. Sarajevo: Svjetlost, 1989.

Petranović, Bogoljub. *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine. Epske pjesme starijeg vremena.* Knjiga druga. Sarajevo: Svjetlost, 1989a.

Petranović, Bogoljub. *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine. Junačke pjesme starijeg vremena.* Knjiga treća. Sarajevo: Svjetlost, 1989b.

Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. *Zmaj Despot Vuk: mit – istorija – pesma*. Novi Sad: Matica srpska, 2002.

Radulović, Nemanja. *Slika sveta u srpskim narodnim bajkama*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2009.

Radulović, Nemanja. „Dve metamorfoze u našoj epici". *Svet reči* 19–20 (2005): 40–42.

Suvajdžić, Boško. „Sekula se u zmiju pretvorio". *Orao se vijaše*. Niš: Filozofski fakultet, Beograd: Filološki fakultet, 2014. 252–271.

Turner, Terence. „'We Are Parrots', 'Twins Are Birds': Play of Tropes as Operational Structure". *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*. James W. Fernandez (ed.). Stanford: Stanford University Press, 1991. 121–158.

Viskovatyj [Viskovati], Konstantin. „O 'Sekulje Drakulovičje (Dragulovičje)' jugoslavjanskih narodnyh pjesen". *Slavia* XIV/1–2 (1935/36): 160–163.

Visković, Nikola. *Životinja i čovjek: prilog kulturnoj zoologiji*. Split: Književni krug, 1996.

Zovko, Ivan. „Utve zlatokrile. Po narodnom maštanju priopćio Ivan Zovko". *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini* III (1891): 817–818. Dostupno na: http://www.sevdalinke.com/2017/12/utve-zlatokrile-po-narodnom-mastanju.html

Suzana Marjanić

TWO EPIC-ANIMALISTIC ENCOUNTERS INTERPRETED BY MIRJANA DETELIĆ AND NATKO NODILO: Utva Zlatokrila and Falcon

S u m m a r y

The article compares Natko Nodilo's 19th-century interpretive method with contemporary research into epic poetry, which was systematically conducted by Mirjana Detelić within a semiotic niche. As a meeting point of the interpretations of Mirjana Detelić and Natko Nodilo, as far as the epic-animalistic worlds are concerned, I cite their interpretations of the wild duck (utva zlatokrila) and falcon in the epic worlds

Лидија Делић*

Институт за књижевност и уметност
Београд

КРИЛА СОКОЛОВА[1] СПЕКТАР ФОРМУЛЕ У УСМЕНОЈ ЛИРИЦИ[2]

Базична стратегија људског мишљења да појмове из сфера апстракције посредује и приказује путем чулно опипљивих датости, с једне стране, и суштинска везаност традиционалних друштава за непосредно окружење и природу, с друге – водили су томе да се соколов лет у фолклорном моделу света препозна као парадигматична слика иницијатичких кретања, како у домену култа мртвих, тако и у „великом наративу" о свадби. Исти мотив постао је средство конституисања хиперболе у аграрном контексту, што указује на његов огроман симболички потенцијал. Вербално фиксирани текстови („крила соколова") и визуелне представе деривиране из базичног мотива прилагодиле су се широком спектру жанрова, градећи кластер формула неједнаких по обиму и нивоу структурирања. Њихову виталност и фреквентност подржавла је реална фактографија (витешка атрибуција и иконографија, пракса лова и сахрањивања, веза стрвинара са стратиштима и сл.), али је за њихово опстајање и учесталост од пресудне важности несумњиво била чињеница да се соколов лет у колективној имагинацији везао за фундаменталне категорије промене / медијације и квантитета (чији је само један аспект брзина).

Кључне речи: соко, метафора, усмена формула, усмена поезија, орао, гавран, смрт, свадба

---

* lidija.boskovic@gmail.com

[1] Рад је суфинансирала Хрватска заклада за знаност пројектом „Културна анималистика: интердисциплинарна полазишта и традицијске праксе" (IP-2019-04-5621).

[2] Рад се непосредније ослања на студије Мирјане Детелић о „Епској тици лабудици" и „Хрту, коњу и соколу у десетерачкој епици", а посредно и много више на истраживачки и лудистички дух Мирјане Детелић, који зрачи из њеног комплетног опуса – научног, дигиталног и белетристичког.

Капитална студија Џорџа Лејкофа [George I.akoff] и Марка Џонсона [Mark Johnson] *Metaphors we live by* (1980) преломна је у сагледавању природе метафоре и механизама људског мишљења. Поменути аутори су у наведеној књизи систематизовали раније напоре лингвиста и психолога на пољу проучавања корелације између језика и поимања света и донели нове увиде у природу људске концептуализације. Како су на бројним примерима показали, људски мозак функционише тако што повезује различите домене стварности и људског искуства, при чему је просторно искуство – што знамо барем од Канта и Касирера[3] – фундаментално. Простор (самим тим и тело), истичу Лејкоф и Џонсон,[4] а за њима и читав низ еминентних лингвиста, попут Жила Фуконијеа и Марка Тарнера, није само поље опажања и оријентације, већ и средство мишљења, базични домен људске концептуализације и фундаментална раван генерисања метафора. Ова чињеница умногоме је одредила и статус летачица у симболичком систему културе и фолклорним наративима. Околност да птице и вертикално и хоризонтално савладавају простор много успешније и много брже од човека утицала је на то да се оне препознају као идеални медијатори, о коме год облику повезивања и кретања да је реч – физичком, трансцендентном, иницијацијском или неком другом.

Немају, међутим, све летачице исти статус у колективној имагинацији и систему веровања и он зависи од неколико фактора. Поред тога што је о њему примарно одлучивало конкретно климатско окружење – које одређује прототипске примерке врсте (у европском кругу то су голуб, соко, гавран, орао и сл., а не кондор, какаду, фламинго, још мање ној или пингвин, који нису летачи ни на сопственом поднебљу) – од пресудног значаја биле су и чињенице културе (пракса живљења, лова, сахрањивања, друштвене инсигније, етикеција, хералдика итд.) и сучељавање различитих кодова, анималистичког, колорног и просторног, пре свега, што се најбоље види у

[3] Кант је сматрао да „свеколика оријентација почиње чулно осетном разликом, наиме осећањем разлике између десне и леве руке, па се затим уздиже у сферу чистог, математичког опажања, да би се најзад подигла до оријентације у мишљењу уопште, у чистом уму". Касирер пак истиче да се у митском мишљењу опажање простора показало основним моментом утолико што је „у том мишљењу владала тежња да се све разлике, које оно поставља и обухвата, преиначе у просторне разлике и да се у том облику непосредно представе" (Kasirer 1985: 101).

[4] *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (1999).

симболичким хабитусима лабуда и гаврана, доминантно одређеним ахроматским вредностима бело и црно (уп. Детелић 2011; Лома 2003). Иако формулативно атрибуиран као *сив* (у таутолошком удвајању и као „сив зелен"),[5] због чега је могао инклинирати тамном полу ахроматске скале, соко у српској усменој традицији није превасходно одређен категоријом боје. Напротив, симболички аспекти који происходе из оваквог атрибуирања углавном су маргинализовани на рачун оних везаних за његово просторно позиционирање, сублимирано у уводној формули „соко лети високо, / крила шири [држи] широко" и најнепосредније везано за два формулативна генеричка језгра: очи соколове и крила / пера соколова, од којих ће нас у овом раду занимати превасходно ово друго.

У великој мери, фигурирање сокола у фолклорном корпусу детерминисале су и реалије другог типа. Околност да је соко одличан летач и велика грабљивица генерисала је у усменој епици две стабилне формуле:

1. формулу у којој се успоставља аналогија између хајдучког начина „привређивања" и начина на који се соко храни:

Јер у Зука ниђе ништа нејма,
Осим сабље и дебела ђога,
С којима се рани по крајини,
Као соко с крил'ма по облаку. (Вук III, 82)

Окрвави на копљу јабуку,
Пак ти купи под барјак јунаке,
Све крвнике и бескућанике,
Који нема ни оца ни мајке,
А за вјерну љубу и не знаде;
Ком је кућа диван-кабаница,
Мач и пушка и отац и мајка,
Два пиштоља два брата рођена:
Кој' се рани мачем по крајини,
Као соко крил'ма по облаку. (Вук III, 69; уп. Вук VII, 24)

[5] Придев *зелен* означавао је у старијим слојевима језика сивкасту нијансу, отуда су у фолклорном идиому и народним говорима, поред сокола, зелени и коњ („На витезу коњу зеленоме", Вук II, 21; „На зеленку коњу од мејдана", Вук VI, 61), пас, вук и во, као и оружје (мач, сабља, пушка, топ) (Ivić 1995: 95–98).

2. формулу велике фреквенције у којој се особеним минус-поступком соко посредно маркира као најбољи међу летачима (ако соко не може утећи – не може нико):

Да ти имаш крила соколова,
Пак да паднеш из неба ведрога,
Перје меса не би изнијело. (Вук II, 50/4)

Ако стигне господар Ђорђије,
Те затече тебе на Морави,
Да ти имаш крила соколова,
Не би перје изнијело меса:
Бијежаћеш, но побећи не ћеш. (Вук IV, 31)

А ту ли си, божи проклетниче!
Да је соко крила уносио,
ал' да су ти џини калаузи,
не би џини кланце погодили,
нит' би меса перје изнијело. (СМ 67) (уп. Вук II, 94; Вук VI, 12, 19, 49; Вук VII, 1, 3; Вук IX, 25; КХ I, 21; КХ II, 71; МХ I, 76, 78; МХ IX, 21, 23; САНУ IV, 45; СМ 31, 93, 117, 165)

Аналогија је, с друге стране, успостављана између соколовог лова и отмице девојака – која је била легитиман вид јуначке женидбе – и путем поређења, и метафоричним сном:

ПРОРОЧКИ САН	ПОРЕЂЕЊЕ
Полећеше тридест јаребицах Од Удбиња, града бијелога, Попадоше на воду Коруну, А долеће тридест соколовах Од Пролома, зелене планине, У њих соко зеленијех крилах, Уфатише тридест јаребицах, То смо ти ми тридест ђевојаках, Соколови тридесет Арватах; Што је соко зеленијех крилах, То ће бити Угљевићу Симо, Јутрос те те поробит' хајдуци! (САНУ III, 55)	Але цуру и грли и љуби, Уфати је про танашна паса, Па је меће за се на дорина, Увеза је од сабље кајасом, С њом побјеже пољем низ Котаре Као соко под брзијем перјем, Кад увати птицу препелицу – (Вук VI, 66)

што је имало рефлексе и у усменој лирици (Ајдачић 2004: 54; Јокић 2012: 209):

Соко лети високо,
Крила држи широко,
Под крила му девојка.[6] (Бов. 1, 62)

Голубенце воду пије,
У сред село на језеро,
Воду пије, ноге мије.
Спазио га сиви соко,
Па се сведна да га грабне.
Спазила га стара мајка:
„Немој, немој, сив соколе,
То је мајки мушко дете,
То је мушко, то девојче!" (Бов. 1, 92)[7]

Напослетку, о статусу сокола у фолклорном корпусу, и птица уопште, одлучивале су и жанровске стратегије. Епска слика света – заснована у великој мери на витешким праксама и обрасцима – интегрисала је сокола у епонимну фигуру јунака у више равни: путем номинације (јунаци се именују „соколима"), инсигнија (соко је драгоцен и неодвојив јунаков посед, витешка животиња која га прати и помаже му у лову; вид посмртних дарова приликом јуначке сахране[8]) и сижејних модела с крајње архаичним упориштима (метаморфоза јунака у сокола). С друге стране, пројекција целовите

[6] На овој позицији соко алтернира са змајем: „Змај прелете зеленијем лугом, / и пронесе под крилом девојку, / а под другим рухо девојачко" (Бов. 1, 255; уп. Вук V, 250) – као и у сижејном обрасцу змај / змија младожења (о чему ниже). Веза између сокола и змаја успоставља се и просторним позиционирањем: „Запевала соко тица сива, / На Јастрепца, високу планину, / Запевала, па је говорила: / 'Боже мили, чуда великога, / Докле беше змаје у планину, / Све се тице овде састављаше, / Сад нестаде змаје у планину, / Погуби га царе у недељу!' " (ЛНП 128).

[7] У лирско-епском кључу мотив сокола отмичара јавља се у алегоријском казивању о обљуби пашинице од стране „лажног болесника": „Поручује паша Махмут-паша: / 'Је л' ми тамо утва прелетила?' / Поручује царевићу Мујо: / 'Вамо ти је утва прелетила, / У моје је дворе долетила, / А ја јесам соко ненаучан, / Што ухватим, то лако не пушћам!' " (БВ 315).

[8] „Саранише војводу Каицу, / Чело главе копље ударише, / На копље му сокола метнуше, / За копље му коња привезаше, / По гробу му оружје простраше" („Смрт војводе Каице"; Вук II, 81); „Мртви нађе девет Југовића / И десетог стар-Југа Богдана, / И више њи девет бојни копља, / На копљима девет соколова, / Око копља девет добри коња" („Смрт мајке Југовића"; Вук II, 48). „Када се сви позни слојеви уклоне, оно што остане заиста јесте митска слика херојске смрти у коју, за витезом, одлазе и симболи његовог витештва" (Детелић 2008: 134).

слике света и интегралног просторног модела на фигуру епског јунака такође је мотивисала успостављање тесне везе између јунака и сокола. У структури опсесивно фокусираној на основне просторне осе (вертикалу и хоризонталу) и на оријентационе репере у оквиру њих (доле : горе; близу : далеко) змија, вук и соко фигурирају као метонимије екстремних тачака (змија и соко по вертикали, вук по хоризонтали). Асимилујући атрибуте и природу ових животиња епски јунак обједињује различите сфере и симболички овладава простором и светом.[9]

Лирика је само делимично, и уз неминовне модификације, преузела епске формуле и епске прерогативе јунака. Рефлекси јуначке атрибуције препознају се у песмама с историјским наносима („Соколови, моји тићи, / Децо моја, Југовићи, / Лазар зове, круна иште, / Да идемо на бојиште"; Бов. 2, 366) и у кругу варијаната о стицању примата над вилом[10] захваљујући помоћницима који „покривају" три основна статуса и три основна елемента (воду, земљу и небо / ваздух):[11]

---

[9] Лична имена јунака изводе се од именица вук (Вук, Вукан, Вуксан, Вукашин, Вукоје, Вујица итд.), неких врста птица (Голуб, Лабуд, Гавран [Гавран харамбаша], Павле Орловић и др.), посредно и змије / змаја (Огњен, Ватрица); јунаци се метафорично именују гујама, соколима и вуцима („Оно су ти све браћа рођена, / Оно су ти под каменом гује", Вук III, 24; „Страхинбане, ти соколе српски!", Вук II, 44; „Гдје је горског погубио вука, / Горског вука Кајевића Меху", КХ III, 13), имају змијска / змајевита, вучја и птичја знамења (гују на срцу, попут Мусе Кесеџије; „прамен косе вучје", змајевске белеге или су огњевити; Пешикан-Љуштановић 2002: 35–51); оглашавају се као соколи, вуци и гује (кличу, завијају или цвиле у тамници); носе вучје коже и птичја пера („На глави му капа вучетина, / И за капом крило од лабуда"; Вук III, 6); кољу као вуци (Перић 2008: 40); имају птицу / вилу, змију и вука као помагаче (Пешикан-Љуштановић 2002: 78; Перић 2008: 45–46): „али Вука биљима видаху, / змија њему биље доносаше, / а вила му биље превијаше, / а вук Вуку лиже ране љуте, / цичи змија па под кам утече, / а полеће у облаке вила, / а завија у горицу вуче" (СМ 104) (Делић 2019: 177–180).

[10] Образац, у основи, сублимира древну митско-епску причу о овладавању јунака хтонским простором: „Шатор пење Угрин Јанко [...] на вилино игралиште, / на јуначко разбојиште / и на вучје вијалиште" (Вук I, 266; уп. ЕР 181) и сл. (Krnjević 1986: 135). У позније забележеним варијантама активира се породични код: ухваћена вила поред јуначких моћи („да ти сабља с'јече Турке", „да си стиман у дружину") нуди јунаку и мушко потомство – „прво ћу ти биље казат', / да ти љуба роди сина" (Вук I, 266).

[11] „Дај ти мене два ронца јунака, / И дај мене два бијела рта, / И дај мене два сива сокола; / Живу ћу ти вилу уватити. Јанко му то да; кад вила побјегне води у дубине, он пусти два ронца јунака, те је истјерају на сухо; кад побјегне преко поља равна, он напусти два бијела хрта; а кад се дигне небу под облаке, он

Лов ловио момак млад,
Пусти хрте на брегове,
А соколе под облаке;
Хрти срне ухватише,
А соколи белу вилу.[12] (Бов. 1, 334)

Метафора (као и фигура) сокола је, међутим, врло фреквентна у лирском опусу, али има другачију етиологију и битно другачији контекст у оквиру којег се с великом учесталошћу јавља.

1. Соко младожења

Усмена лирика није преузела епску формулу „крила соколових" у њеном најфреквентнијем виду („да ти имаш крила соколова / не би перје изнијело меса"),[13] јер бекство из противничког табора или с туђе и непријатељске територије није било у њеном тематском фокусу, али је изузетност сокола летача маркирала сличним минус-поступком у уводној формули типа:

Ој, колика је гора божурова,
Сив је соко прелетет не може;
Прелетеше кићени сватови,
И невесту кроз њу преведоше.[14] (Бов. 1, 259; уп. Вук V, 2)

Преводећи квантитативне разлике (удаљеност) у квалитативне – што је типична транслација митско-фолклорног мишљења

пусти два сива сокола, и тако је савлада и ухвати" (Вуков коментар уз песму 266); „Кад то чује бан Секула, / Пуста коње в равно поље, / А хртове у лугове, / А соколе под облаке, / А јунаци потекоше, / Б'јелу вилу ухватише" (Маж. 1).

[12] Мотив је интегрисан и у варијанте с темом „вила љубовца": „'Сив соколе, сиво перје моје! / Ако теби Бог и срећа даде, / Те уфатиш вилу Јевросиму, / Десно ћу ти крило позлатити!' / То соколу Бог и срећа дала, / Десницом је крилом ударио, / Паде вила у зелену траву. / Вила паде, а Јово допаде, / Обломи јој крила и окриље, / Одведе је двору бијеломе, / Па је вјенча себи за љубовцу" (БВ 49).

[13] Синтагма „крила соколова" јавља се у корпусу четрдесет и шест пута (Детелић 2008: 186); ако се у обзир узму и чисто именички склопови („соко крилим прелетит не може", „како соко под бијело крило", „ка соколу крила на кољена" и сл.) добија се близу седамдесет погодака.

[14] Формула је прилагођена и балади, где маркира опасан простор кобан по невесту: „Кад' су били гори Ораховој – / Не би гору соко надлетио, / А дела ли свати надјахали" (БВ 89). Невеста умире и сахрањују је у гори.

(па и мишљења уопште)[15] – лирика је соколовом трајекторијом концептуализовала комуникацију међу онтолошки различитим равнима. У варијанти „Пропасти царства Српскога" Слепе из Гргуревача Свети Илија у виду сокола посредује између Богородице и цара Лазара, што се на сакралном плану актуализује као медијација између центра светости – Јерусалима („Од Светиње, од Јерусалима") и будућег стратишта – Косова.[16] С друге стране, соколовим летом маркирана су статусна, иницијатичка померања, подједнако добро у танатолошком:[17]

Куд си ми полетио? Мој соколе!
Куд остави браћу своју? Браћи јао!
И сестрице неудате? Кам' да им је!
Што си очи заклопио? Мој дјевере! (ЛНПј 130)

Чудан санак уснила ђевојка:
Ђе долеће сив зелен соколе,
Деснијем је крилом опахнуо,
Десним крилом по десном образу:
„Не вез' веза, лијепа ђевојко,
Не вез' веза, не купи чеиза,
Ја сам теби чеиз саградио,
Без пенџера четири дувара" (БВ 58) –

као и у свадбеном кључу, у широком спектру од „чисте" метафоре до метафоре која се разрешава по моделу словенске антитезе:

Весели се ти, од двора мајко,
Сиви ти соко долетио,
За соколом вила улећела,
Улећела и срећу дон'јела! (ЛНП 178)

Младожењо, ти ли соко беше
Што летеше напред пред сватове,
Те донесе мајки добар абер? (Бов. 1, 271)

---

[15] Примера ради, на истом укрштању просторног и статусног домена темеље се фразеологизми „преко трња до звезда", „доспети на зелену грану", „пробити се на врх", „извући се из блата" итд.

[16] О архаичним упориштима мотива и индоевропским паралелама уп. Лома 2002: 153.

[17] У конкретном случају призвана је и универзално распрострањена представа о души као „постморталној птици" (уп. Marjanić 2011 и ту наведену литературу), с тим што се и та представа, по свему судећи, делимично темељи на истој концептуалној матрици.

Синоћ нам је наша сека била,
Синоћ наша, а јутрос њихова,
Синоћ су јој ’тице долећеле,
Долећели сиви соколови,
То не били сиви соколови,
Већ њезини кићени сватови. (Петр. 71; уп. и 75, 91)

У ретким случајевима метафора је комбинована с метонимијом (младожења → прстен):

„Не дај ме, мајко, не дај ме,
Паде ми соко на руку!”
„Не бој се, ћерко, не бој се,
Не ти је соко на руку,
Но ти је прстен на руку.” (Бов. 1, 230)[18]

Начелни проблем с метафором у фолклору поставља се, међутим, доста оштро управо у корпусу свадбених песама, где соко фигурира као кључна симболичка фигура, превасходно као корелат младожењи (Ајдачић 2004: 54; Јокић 2012: 208), али неретко и осталих учесника свадбеног обреда, поглавито мушкараца с младожењине стране – кума („Мили куме, ти ли соко беше, / Те донесе свате под крилима?”; Бов. 1, 268), девера („Ја сам теби ручан девер, / Па сам доша да те видим; / Навези ми, напиши ми, / Куд да летим да се гледам, / Куд да паднем, да се фалим”, Бов. 1, 7; „А што с’ уз њих соколови, / То су моји ђеверови”, Вук V, 6) или „кићених сватова” шире, као у претходно цитираним стиховима из Петрановићеве збирке. Грађа, наиме, показује да су интерференција и преклапања реалних и симболичких фигура младожење и сокола различитог степена и да их у великом броју примера практично није могуће одвојити. Коегзистенција сокола и младожење, било да је о паралелизму („Соко се вије по небу, / Јунак се вије по двору”; Бов. 1, 294), различитим сижејним доменима у истој песми[19] или о дешифрованој метафори реч – релативно су једноставни примери:

Соко лети преко Сарајева,
Тражи лада ће ће ладовати,

[18] „Није ти соко на руке, / већ је то прстен деверски” (Бов. 1, 244).

[19] „Долеће сиви соколе, / Долеће Петру на дворе [...] Дођиће б’рјеме година, / Мене ћеш, Петро, молити, / И стаће воде Дунави / И друга бистра језера; / Онда ћеш мене молити, / Да твоје свате преведем, / И тебе с Аном пренесем” (Вук I, 15).

Нађе јелу насред Сарајева,
И под јелом студена водица,
На водици Зумбул удовица,
И дјевојка питома Ружица.
Стаде соко мисли размишљати:
Ил' ће љубит' Зумбул удовицу,
Ил' дјевојку питому Ружицу.
Све мислио, на једно смислио,
Па је онда тихо говорио:
„Боље злато и поиздерато,
Него сребро изнова ковато."
Па он љуби Зумбул удовицу.
Љуто куне Ружица дјевојка:
„Сарајево, цвало, не родило!
Зашт' обичај у теби постаде,
Млади момци да љуб' удовице,
Стари старци лијепе дјевојке?" (Вук I, 436)

У највећем броју случајева, међутим, фигура сокола задржава анималистичке обрисе и само се захваљујући инерцији метафоричног читања реализује симболичка трансформација у људског актера свадбене иницијације, за шта су добри примери песме из збирки Ивана Јастребова и Душана Вуксана:

Соко седи на јелу,
Ej, питај мајко шта вели.
Соко вели па вели,
Жен' ме мајко с јесени,
Ej, докле сташу ћестени,
Ћестени и ораси,
Ej, дилбер Марче, моја си! (Бов. 1, 147 [Јастребов, стр. 386])

Трчи мајка коне на прелазу:
„Моја коно и пријатељице,
Одек ти је Анђа долетела,
И соколу на крило заспала,
Кад је буди, црне очи љуби." (Бов. 2, 256 [Вуксан 19])

Понекад, међутим, чак ни тај „рецепцијски консензус" није довољан за активирање метафоричког читања, што показује епско-лирска варијанта из *Босанске виле* о удаји сестре Челебије Јове за сокола, где, за разлику од песме из Вукове колекције о женидби „детета Јована" ћерком цара Стефана („Тресну соко соколова крила, / Оста момак у танку кошуљу"; Вук VI, 4) и иначице из колекције Матице хрватске („Долијеће сокол птица сива, / Разбија

јој врата од прозора / И ул'јеће у бијеле дворе, / Смеће с'себе ситне перушине, / Оста јунак ко на гори сунце"; МХ I, 35)[20] – нема ни трага диморфности младожење:

Сједим брате овђе за ђерђефом,
Кад долеће сив-зелен соколе,
Он долети мени на прозоре,
Удари ме крилом по срдашцу, –
Од тада ми јадној срце расте." [...]
У то доба сив-зелен соколе,
Проговара сив-зелен соколе:
„Мили Боже, чуда големога!
Ал' да знаде моја мила мајка,
Синак дош'о и снаху довео,
А снаха је сина породила." [...]
Кад у јутру јутро освануло,
Крстили су пренејака сина,
Вјенчали су соколову љубу:
Соко с љубом остаде у двору. (БВ 47)

Без обзира на потенцијални смер жанровских трансформација, ако се о њему уопште може говорити (а пре ће бити да је реч о неутралној генеричкој близини различитих мотивских и сижејних уобличења), између лирске минијатуре – „Иде соко, води соколицу, / Благо мајци, златна су јој крила!"[21] (Бов. 1, 265) – бележене у готово

[20] На бугарском ареалу изоморфан лик у сижејном моделу је орао (СбНУ 1890: 208–212; уп. Влчева 2003: 23).

[21] Индикативно је да се у целом епском корпусу соколица не помиње ниједном. Улогу женског пандана соколу у том жанровском коду преузела је пауница:

Подиже се соко тица сива,
Оба су му позлаћена крила,
И бијело јато голубова
Из фитешке ломне Горе Црне,
Са Цетиња поља широкога;
То не бјеше соко тица сива,
Нити бјеше јато голубова,
Но то бјеше црногорски књаже,
Шњим се крену господа избрана [...]
Са соколом тица пауница,
Дивно су јој нашарена крила:
То не била тица пауница,
Но Даринка, књажева љубовца. (*Смрт̄ књаза Данила*; Вук IX, 22)

идентичним верзијама и на блиским словенским језицима,[22] и обрасца о женидби сивога сокола нема начелне разлике када је о природи актера реч, што умногоме проблематизује и статус метафоре у конкретној лирској варијанти и у варијантама где нема експлицитног метафоричког декодирања. Феномен на други начин постаје очит у песмама које инклинирају здравицама, идеолошки усмереним ка успостављању вертикале која повезује (тотемског) родоначелника[23] и домаћина. У идеалтипској слици која свет моделује као трпезу активира се комплексна симболика коју и сто (као место на које се поставља храна, а она је у ритуалној прилици увек и жртва) и сто (домаћинова столица, у генеричкој вези са троном владара или „папском столицом", примера ради) имају:[24]

Што је лепо погледати
Де господа рујно вино пију,
Пред њима је од злата трпеза,
На трпези сиви сокол седи:
Златне су му ноге до колена,
И обадва крила до рамена,
На глави му круна од бисера,
А у кљуну московска ружица. (Бов. 1, 285 [Јастребов, стр. 378])

Уп. „За њим јагми банова Бисера, / Бисерица, као пауница" (КХ II, 59), „За њим Анђе као пауница" (КХ II, 66; КХ III, 1). У епици се невесте и жене описом доводе у везу још и са лабудицом (уп. Детелић 2011: 64) и голубом („Руке су јој крила лабудова, / Б'јеле дојке два сива голуба; / Кад говори, канда голуб гуче, / Кад се смије, канда сунце грије"; Вук III, 82).

[22] Дата симболика је, како наводи Александар Гура, у свадбеним песмама присутна на широком словенском ареалу (Русија, Украјина, Белорусија, Пољска, Бугарска), с малим варирањима и повременим потпуним поклапањима: „Сокол иде, геракиня води" [Соко иде, соколицу води] (Гура 2005: 511–512).

[23] Веселин Чајкановић сматра да су се у песмама о Секулиној кобној метаморфози у змију сачували трагови тотемизма, у детаљима о премишљању војводе Јанка и у савету деспота Ђурђа да ли гађати змију или сокола: „Зашт' да стрељам сивога сокола, / Кад сам и сам рода соколова?" (Вук II, 85), „Зар не знадеш, од Сибиња Јанко, / Да ми јесмо гн'језда соколова" (Вук II, 86) (Чајкановић 1994/1: 393).

[24] Сто је као хоризонтална равна површина симболички фигурирала као небо: „Трпеза метафорично представља висину–небо. Она није начињена због пријатног једења – за трпезом се једе зато што се растргнути и поједени тотем представља као 'небо'; трпезу, небо дуплира јело, небо које се налази на њој. Сести за 'трпезу' значи – постати 'цар'; отуда 'столица', 'стольный' град касније означавају место боравка цара, вође" (Frejdenberg 1987: 90).

2. Крв и месо

Идентификација јунака и сокола мотивисала је, очекивано, укључивање овог летача у систем симболичких предсказања, лоших („Ово ми се ноћаске трудан санак изаснио / Дје ми соко излеће из овега б'јела двора, / И у двор се увратио без своје без русе главе"; Бог. 1),[25] као и добрих:[26]

Синоћ моји двори порушени,
А на дворе напали гаврани,
А по дворе арапка ми шета,
А јутрос ми двори поновљени,
На дворе ми напали соколи,
А по двору госпоја ми шета! (БВ 48)

Опозиција гаврани vs. соколи из наведеног примера практично нигде у корпусу нема паралелу с орловима (гаврани vs. орлови). Напротив, орлови и гаврани формулативно су препознати као коактери приче о финалном људском распадању – повремено и са алтернативном а изосемичном атрибуцијом („Худе орле и црне гавране"; МХ I, 68) – и када је о чуду претрајавања светачког тела реч („Ни га једу орли ни гаврани"; „Обретеније главе кнеза Лазара", Вук II, 53) и када се формулативно, често и кроз клетву, помињу саплединици или иноверници:

Да ј' не кљују орли и гаврани (Вук II, 69)[27]
Нек га једу орли и гаврани (Вук III, 52)

---

[25] „Слике рашчлањеног тела срећу се у склопу теме о пророчким сновима који најављују смрт јунака и пад царства. У Бетондићевој бугарштици Бушићева смрт најављена је метафором обезглављеног сокола (у двор се враћа „без своје без русе главе"), а иста слика употребљена је за Стефана Мусића и Ваистину слугу у Милетићевој и Вуковој варијанти (КБ: бр. 3, 5, 18)" (Петровић 2020: 169). Уп. БВ 96.

[26] Није искључена могућност да је представа о пророчким птицама, поред тога што се несумњиво примарно ослања на њихову природу медијатора, делимично повезана и са њиховом позицијом у простору („лете нависоко и виде нашироко"; Влчева 2003: 25). Упроцесу митолошког снижавања, оне су од птица пророка постале птице весници (Стойкова 1991: 118–119), међу њима и соко (Влчева 2003: 25).

[27] Поступак Марка Краљевића у цитираној песми (*Марко Краљевић укида свадбарину*), утемељен на архаичној етици заједничкој јужнословенској епској традицији и грчким спевовима, и аналоган, у крајњим консеквенцама, „праведном" Ахилејевом гневу због којег мртвог Хектора три пута вуче око зидина Троје („Гнев ми, богињо, певај, Ахилеја, Пелеју сина") – тешко да би издржао савремене етичке стандарде:

А вију се орли и гаврани (Вук III, 74)
Биће меса орлу и гаврану (ЕХ 7; КХ II, 61)
Изили те орли и гаврани! (МХ I, 41)
Да их једу орли и гаврани (МХ I, 56)
А ја мислим да те једу орли и гаврани! (САНУ II, 30)

Штавише, водећи рачуна о репрезентативности јуначких атрибута и њиховом статусу у општем симболичком систему, епика успоставља доста оштру опозицију између сокола и лабуда, с једне, и орлова и гавранова, с друге стране:

Знадем бољег од тебе јунака,
Који ’е јунак под Удбином градом,
По имену Смиљанић Илија:
Очи су му кано у сокола,
Брци су му као лабудови,
Он ће теби и на ноге доћи,
Да орлове крви напојите,
Гавранове месом нахраните. (МХ VIII, 9)

У истом семантичком пољу крећу се орлови у античком миту (орао Прометеју прикованом за стену кљује јетру која се обнавља) и српским усменим предањима, где су упечатљив детаљ инферланог амбијета: „На среди под ћупријом видео сам велики казан где кључа, и у њему главе мртвачке а одозго их орлови чупају” (Вук Пр. 17). Лирски пандан сликама подземља и пакла јесте простор који се у интерференцији митских и историјских реминисценција препознаје као граничан, с орловима као амблемским знаком:

Киша пада, Морава се мути,
Киша паде, одлазе регрути.
Свака мајка свога сина жели,
Мене моја на границу спреми,
На граници нигде ништа нема,
Само камен и трава зелена,
По камењу орлови се вију,
А о трави душмани се крију. (Бов. 2, 350)

Фигура сокола измакла је углавном оваквој симболизацији, а за разлозима би се могло трагати у крајње диспаратним сферама, од

Све с авлије поскидао главе,
Па је главе саранио лепо,
Да ј’ не кљују орли и гаврани,
Па авлију пусту накитио,
Накити је Арапским главама. (Вук II, 69)

природе десетерачког стиха до витешке етикеције и статуса који је соколарство имало – и још увек има[28] – у елитним друштвеним круговима. Репрезентативне су у широком жанровском спектру слике сокола на руци, несумњиво баштињене из витешког имагинаријума и средњовековне праксе лова властеле („Уз кољено, као сина свога, / А на руци, ко сивог сокола", БВ 187; „Осједнуо дебела дорина, / А на руке сивога сокола, / Право оде б'јелу двору своме", БВ 298; „у руке држи сокола, / под крило држи девојку, / оће да летне у дворе", Бов. 1, 228; „У злато су коња опковали, / Златни рати бију по копити, / А на прси дивна силембета; / И на руци сивога сокола", Вук II, 89; „И пред њима Војина војводу. / У Војина сив соко на руци", САНУ III, 60 и др.). Један мотив, међутим, повезује сокола са орлом и гавраном у сфери која инклинира хтонским аспектима модела света и он је несумњиво један од реликата најдубље културне старине, а забележен је, игром случаја, и у најстаријој познатој српској усменој песми – у знаменитој „смедеревској бугарштици":

Орао се вијаше над градом Смедеревом,
Ниткоре не шћаше с њиме говорити,
Него Јанко војвода говораше из тамнице:
„Молим ти се, орле, сиди мало ниже,
(Сиди мало ниже) да с тобоме проговору.
Богом те брата јимају, пођи до смедеревске господе
Да с' моле славному деспоту да м' отпусти
(Да м' отпусти) из тамнице смедеревске.
И ако ми Бог поможе и славни деспот пусти
из тамнице смедеревске,
Ја те ћу напитати црвене крвце турешке,
Белога тела витешкога." (НПЗ, стр. 33)

Храњење орла крвљу и месом јунака – овде дато у потенцијалу – реализовано је као централни мотив у бројним варијантама структурираним по обрасцу „Марко Краљевић и захвална птица" (Krstić 1984: F 2 и Самарџија web, коментар уз песму 86), познатом по две верзије штампане у Вуковој антологији (Вук II, 54, 55),[29] а веза-

[28] Соколарство је уписано на УНЕСКО-ву Репрезентативну листу светског нематеријалног културног наслеђа (2016), а кандидатуру је потписао велики број земаља: Немачка, Саудијска Арабија, Аустрија, Белгија, Уједињени Арапски Емирати, Шпанија, Француска, Мађарска, Италија, Казахстан, Мароко, Монголија, Пакистан, Португалија, Катар, Сирија, Република Кореја, Чешка (https://ich.unesco.org/en/lists?multinational=3&display1=inscriptionID#tabs).

[29] „Кадно бјесмо на Косову бојном, / Тешки бојак ми с Турци трпљесмо, / Онда Турци мене уфатише, / Оба моја крила одсјекоше; / Ти си мене уфатио, Марко,

ном, у основи, за стратишта великих размера шире, од најстаријих (*Ерланїенски рукоӣис*) до савремених записа (Сувајџић 2014: 98):

> Али вели орле и гавране:
> „Не будали, рањен Казун-аго,
> како ниси добро учинио.
> Кад изгибе војска под Удваром
> онде си нас наранио, брацо,
> наранио меса јуначкога
> а и црне крвце напојио."[30] (ЕР 86)

Спектар употребе формуле је, међутим, далеко шири од овога фиксираног сижејним моделом о рањеном јунаку и захвалним птицама, с тим што су птице које се у оквиру формуле хране људским телом и поје људском крвљу по правилу гаврани (уп. Krstić 1984: F 2, 1, 1):[31] „То је сердар Цмиљанић Илија, / Па је сердар рана допануо, / Те га врани чекају сердара, / Да јуначког наране се меса" (Вук VI, 54); „Полећело јато гавранова / Од Сријема од земље простране, / Прелијећу поља и планине, / Ожедњела крви од јунака, / Жељне меса коњског и јуначког" (Вук IX, 28); „Вијају се тице гавранови, / Месо једу коњско и јуначко" (КХ II, 71), „Пролећају орли и гаврани / Како у гори око вите јеле, / Са јунака разнашају месо" (МХ I, 68); „А на међи Турској и каурској, / Ђе је земља крви пожељела, / Гавранови од јунака меса" (Вук III, 20) и сл. Оваква дистрибуција није неочекивана: гаврани су као типске злослутнице и птице с доминантно негативном симболиком у систему традицијске културе овладале крвавим попришти̇ма, а ни симболика орла, видели смо и на прозним и на лирским примерима, није битно удаљена од прототипске позиције гаврана. Соко такође није избегао импулсу исто-

---

/ Метнуо ме на јелу зелену, / Да ме Турски коњи не сатару, / И јуначка меса наранио / И црвене крви напојио" (Вук II, 54); „Кад изгибе војска на Косову [...] Паде крвца коњу до стрмашца / И јунаку до свил'на појаса, / По њој плове коњи и јунаци, / Коњ до коња, јунак до јунака? / А ми тице долетисмо гладне, / Долетисмо и гладне и жедне, / Љуцкога се наранисмо меса / И крви се љуцке напојисмо" (Вук II, 55). У ове две варијанте животиње које поје Марка водом и чине му хлад јесу соко и орао.

[30] Уп. лирско-епску варијанту из *Босанске виле:* „Бол Болује Ђерзелез Јоване, / У планини под зеленом јелом [...] Сив му соко хладну воду даје, / У кљуну му воду доносаше" (БВ 298).

[31] Индикативно је да у муслиманском корпусу на истој позицији фигурирају вуци (који су препознати као опасност аналогна хајдуцима): „Данас ћемо низ кршна Корита, / У њих до три харамбаше кажу: / Једно Бајо, а друго Лимуне, / А треће је од Мораче Вуче, / С њима има до триста хајдука, / И у њим' су побјешњели вуци, / Једући' месо коњско и јуначко" (КХ I, 6).

ријске фактографије и реалија ратних искустава (јер и он је, попут орлова и гаврана, стрвинар који се храни људским лешевима), али је његова фигура, под притиском витешке идеологије и иконографије, превасходно уобличавана у преплету с мотивом захвалне животиње и ратниковог помоћника.[32]

Лирика, међутим, нуди битно другачију верзију мотива. У лирским жанровским оквирима птица која једе људско месо по правилу је соко,[33] и то није месо ратника палих у бој или окршајима мањих размера, већ месо лирског јунака који сокола држи на руци:

> Чардак се гради спрам месечине,
> Спрам месечине, на конопљиште,
> На чардак седи млади спаија,
> У рукам' држи сива сокола.
> Сви му се чуде с чиме га рани:
> Образе кида, сокола рани,
> Сузе си рони, сокола пои. (Бов. 1, 85)

У фолклорном моделу света типична форма објављивања натприродног јесте чудо и српска усмена епика за овај тип интервенције виших сила поседује фреквентну формулу „чуда великога" (Детелић 1996: 133), индоевропске старине, с паралелама у руском и грчком језику, којом се означава „оно што је опажено и протумачено као знак божанског уплива у људске ствари, тј. 'знамење' ":

> Словенско *чудо* остало је ближе полазној семантици опажаја нечег што излази изван оквира свакодневног, уобичајеног и чисто људског. Такође ваља напоменути да је појам необичног или знаменитог сам по себи неутралан, тј. да укључује како

---

[32] Аналогно томе, у вези с фигуром гаврана такође су спорадично активирани позитивни аспекти симболике летача, и он може постати медијатор у процесу иницијацијског кретања („Вели му сам вран гавран: / Немој ме, Радо, стр'јељати, / ја ћу ти, брате, требати – / када се пођеш женити, / све ћу ти свате скупити, / под крило десно метнути / њи с тобом неви однети"; САНУ I, 69, уп. Вукмановић 2016: 10) – али је то изузетак.

[33] Реч је о великом кругу варијаната, бележених на практично целом јужнословенском простору. Бранислав Крстић под ознаком F 2, 7, 2 („Човек у галији [тамници] храни сокола својим месом и пои га својим сузама") наводи преко тридесет записа, а под одредницом X 15, 11 („Човек храни сокола својим месом, а пои својим сузама") око четрдесет, од којих је само део подударан с наводима под F 2, 7, 2. У оквиру њих спорадично соко алтернира с неком другом птицом (с голубом у Шап. 328 нпр.), али су отклони од основног модела и велике модификације унутар образаца иначе каратеристичне за бугарски ареал.

> добре, тако и лоше појаве и предзнаке; док се у грч. κῦδος значење сузило на само позитиван аспекат, словенска реч задржава изворну амбиваленцију. За негативан предзнак довољно је подсетити на сх. *чудовиште*, рус. *чудóвище*, значење које може имати и сам симплекс *чудо*, затим на изразе као сх. *чудо и покор*, рус. *чудо-юдо*, где вероватно имамо синтагматску везу **čudo* і *udo* са другим елементом у вези са сх. *на-удити* „нашкодити", лит. *ūdyti* „псовати", дакле са сличном семантиком као и сх. *покор* „прекор, покуда". (Лома 2002: 26)

Чини се да су у конкретној лирској варијанти комплексност и амбивалентност древног чуда сачуване у пуној форми. Призор јунака који сокола храни образима (у неким варијантама прстима: „Прсти ми крши, сокола рани, / Сузе ми рони, сокола пои!"; Бов. 2, 229) не именује се чудом, већ нечим што изазива чуђење, и што по логици ствари измиче регуларном поретку. А поредак се урушава на два битна плана временском и просторном. Лирска градња, која би морала бити космогонијски чин или његова реплика, дешава се у не-доба (по месечини), слично као у песмама о „изједеном овчару" („осу се небо звездама, / и равно поље овцама"; Вук I, 237), а чардак се гради на конопљишту, табуираном, хтонском простору, јаком не-месту традицијске културе. Акт јунака могао би се, тако гледано, посматрати као особени пандан хронотопској инверзији и као вид анти-понашања на анти-месту и у анти-доба. То што све структурне елементе песме можемо поставити у кохерентан модел не значи да их појединачно или у целини није могуће посматрати и као интегралне делове других значењских равни и других културних стратуса. Увођење мотива „окованог галиота" и девојке „с брега" с којом јунак разговара у једној од варијаната нуди детаље чији би симболички потенцијал могао призвати нова значења везана за причу о храњењу сокола јуначким телом:

> Возила се по мору галија,
> У галији окован делија,
> Гледала га са брега девојка.
> „Што ме гледаш, са брега девојко,
> Ожењен сам, узети те нећу,
> Окован сам, грлити не могу!"
> Проговара са брега девојка:
> „Не гледам те да ме младу љубиш,
> Но се питам чим сокола раниш!"
> „Лице кварим те сокола раним,
> Сузе роним те сокола појим,

Ја га раним да и абер носи,
Да ми носи и да ми доноси." (Бов. 2, 320)

Песма има типичан лирски епилог о мајци, сестри и љуби које јунака жале без престанка, „јутром и вечером", и „кад јој на ум падне", о чему соко извештава јунака. По томе се домен сокола превасходно артикулише у оквиру улоге гласника, што и јесте његова основна улога у кругу забележених варијаната.[34] Вожња бродом, преко воде, статус роба (који је социјално мртво биће)[35] и мотив девојке која јунака гледа с брега, аналоган мотиву девојке на води или девојке која с бедема града коби и усмрћује јунака,[36] призивају, међутим, митско-фолклорне слике смрти и отварају простор да се оне детектују и у варијанти о чудесној градњи чардака по месечини. Није сасвим искључена могућност да заумна слика грађевине на конопљишту у слику гроба – а он се по правилу именује „кућом", „двором" и сл. – по сопственој логици уклапа елементе које традиција препознаје као типске чланове „негативне" симболичке парадигме, што у принципу чини у свим фолклорним жанровима када је о гробу реч. У широком луку од тужбалице до усмене епике гроб се слика и атрибуира по моделу антипростора. Он је кућа, али „вечна" (за разлику од привремене куће која се прави за живе), „необична", самотворна, „ледна", „од камена, без шљемена", без светла, без врата

[34] Јунак може бити заточен и у тамници, а варирају и питања које јунак упућује соколу и, посебно, тип епилога – соко доноси и лоше и добре гласе од куће, различитог типа, примера ради, које је доба године: „Не било зима, во коложега; / не било пролет, къде Гюргевден; / тук било лето, къде Петровден. / Та му занесе три класье житени, / три класье житени бела пченица" (Шап. 332, уп. и 502).

[35] Роб је у митском типу мишљења типска метафора смрти: „'Жртвени јарци' су били животиње, људи ('смртници'), биље, мртва природа. Њих су оличавали носиоци смрти: робови, фармаци, наказе, а касније сиромаси и злочинци" (Frejdenberg 1987: 129). У усменој епици робови су се позиционирањем у простор под земљом (јер епске и историјске тамнице су биле углавном јаме), обележен присуством „гуја и јакрепа" додатно везивали за тему катабазе (Фајгељ 2012).

[36] Велики је спектар образаца и варијаната у којима је девојка из граничног простора (обала реке, брег крај воде, бедеми града, врата цркве) кобна по јунаке или чији појава коинцидира са њиховом смрћу. Вероватно су најпознатије слике сусрета косовских јунака са „бељарицама", „Кучевкињама" и „Браничевкињама", али се низ ту ни изблиза не завршава. „Незнана Косовка, последња посестрима, и сама се стапа са обрисима владарке смрти [...] Као да се епски импулс наметнуо појављивању девојке на граници живих и мртвих. Она оличава саму 'избирачицу мртваца', девичанску појаву валкире на стратишту" (Самарџија 2010: 136–137; уп. Лома 2002: 143; Делић 2012).

и прозора, или с вратима без кључа[37] итд. (Детелић, Делић 2014; Пешикан Љуштановић 2014).

Фигурирање сокола би у том контексту могло можда чувати сећање на медијацију карактеристичну за тзв. „зрачне сахране" (излагање тела птицама), познате древним цивилизацијама,[38] али би за такву једну потврду била потребна студија другог типа и далеко већа компаративна лингвистичка и етнолошка компетенција од оне коју ауторка ових редова има. У сваком случају мотив храњења сокола телом јунака могао би бити траг симболичког прекодирања приче о психопомпосу која је лако конвергирала с реалним ратничким искуством и фактографијом стратишта, као и с „поетиком жртвеног обреда". Смерница у том правцу могла би бити паралела с *Књиīом ūророка Језекиља*, на коју је, сад већ давних осамдесетих, у мотоу свог есеја о „смедеревској бугарштици" и песми о Радићу Вукојевићу, указао Миодраг Павловић (1986: 57) (уп. Сувајџић 2014: 93):

> Ти, дакле, сине човјечји, овако говори Господ Господ, реци птицама, свакојаким птицама и свијем звијерима пољским: скупите се и ходите, саберите се са свијех страна на жртву моју, коју кољем за вас, на велику жртву на горама Израиљевијем, и јешћете меса и пићете крви;
> Јешћете меса јуначкога и пићете крви кнезова земаљских, овнова, јагањаца и јараца и телаца, све угојене стоке Васанске.
> И јешћете претилине да ћете се наситити, и пићете крви да ћете се опити од жртава мојих што ћу вам наклати.
> И наситићете се за мојим столом коња и коњика, јунака и свакојаких војника, говори Господ Господ. (39, 17–20)

У преплету ових културних и значењских слојева могла је бити генерисана чудесна лирска слика о јунаку и соколу. Било како било, и за лирску верзију мотива могло би важити оно што је већ речено за епску: „Шта год да је било у основи пи̏тања животиња људском крвљу и месом – ритуал ратнички, календарски, магијски или неки други – епика није сачувала контекст из којег је преузела ове формуле. Он је можда, у почетку певања, био део песме, али се

---

[37] „Јао моји двори самотвори / Кој' немате врата ни пенџера; / Само једна од земљице црне; / А друга су од јеле зелене; / А трећа су од бијела платна, / А немају кључа ни откуда" (Бег. 211/IV).

[38] „Птице осим тога судјелују у директном пријеносу умрлога тијела у сферу оностранога, и то у свим врстама зрачних сахрана: тибетански небески погреб, перзијско издвајање леша у торњу шутње, излагање леша на скелама или пак у крошњи стабала" (Marjanić 2011: 33).

у тами векова изгубио, рационализовао или преиначио до непрепознавања" (Детелић 2008: 152–153).

3. Чудесно орање

Соко је, најзад, упркос свом витешком статусу, важну улогу добио и у помало неочекиваном – аграрном контексту. Фолклорна представа о плодности, о ком год аспекту да је реч, људском, сточном или биљном, није измакла општој концептуалној стратегији да квалитет посредује квантитетом, па се у традиционалним заједницама плодност по правилу представља и магијски призива хиперболом.[39] Овај концептуални маневар лако се да пратити у широком опсегу лирских жанрова – од успаванке, која магијски „компресује" раст и напредак детета и пројектује његову социјалну проминентност („Порасти ми за дан, за недељу, / као што би за годину дана; / дохвати се коња и оружја, / да отмемо цару царевину"; Вујчић 2008: 17; уп. Пешикан Љуштановић 2013), обредних благослова и здравица („Био ти стог, колик' зелени бор", ЛНПј 40; „Трмке ти се изројиле, / Све ројаци ка облаци", Вук I, 190) и посленичких песама („Или грми, ил' се земља тресе, / Или бије море о брегове? / Нити грми, нит' се земља тресе, / Нити бије море о брегове, / Већ то језди Јабланова моба"; Клеут 1990: 41), до бројних сватовских варијација на тему убрзаног раста биља које на овај или онај начин прати свадбену иницијацију и магијски антиципира невестину плодност и опште благостање (Ласек 2005: 234–235):

Ја усадих виту јелу
Тамо горе уз планину,
Супроћ јеле жуту дуњу,
А наврнух жубер-воду,
Ставих стражу младу мому;
Ту не дођох за годину. [...]

[39] У овом „раду" традиције – као „подршка" хиперболи – плодност невесте деловала је у истом смеру као и њен статус у обреду: „Значај тела учеснице у обредном опходу или невесте наглашавао се и хиперболизовањем његове величине, било преко поређења са планином / гором [...] било поређењем са јелом, вилинским дрветом: Расла јела, јелика / Међ' два бора велика. / То не била јелика, / Већ ђевојка велика, / С момчетом се гледала (Васиљевић 1965: 152). Ово 'увећавање' тела може се и посредно исказати, необичном метафором, попут оне која у ускршњој песми с Косова изједначава далеки град и жену која чудесно засењује свет" (Pešikan Ljuštanović 2016: 97–98).

Седлах коња добра мусја,
Пак ја пођох на планину:
Не могох се примакнути
Од висине вите јеле,
Од мириса жуте дуње,
Од брзине жубер-воде,
Од љепоте младе моме. (Вук I, 500)[40]

Орање је, као базично важан посао у традиционалним заједницима и култни чин par excellence (Петрухин 2001: 409), у великој мери подлезало овом типу хиперболизације, односно имитативне магије која је у њеној основи, што је резултирало великим кругом варијаната о орању чудесном и по томе које су животиње презане, и по материјалу од којег су начињени орачки реквизити, и по томе шта се сеје:

Орач оре равно поље.
Волови му два јелена,
Два јелена, два сокола.
Рало му је чудно дрво,
Чудно дрво јаворово.
Ост'н му је струк босиљак,
Жегле су му страторове,
Привоји му ситна мрежа,
Ралник му је сиви голуб,
Семе му је ситан бисер.[41] (ПД 66)

Комплекс представа везаних за соколов изузетан, хитар и дуг лет нашао се и у основи круга песама о „чудесном орању", поставши типска хипербола за брзину орања и величину пооране површине. Наспрам стаменитих и јаких, али спорих волова, који су у пракси углавном презани у јарам, чудесни лирски орачи прежу летаче,[42]

[40] У вези с варијантом из *Ерланīенскоī рукоūиса* (174) Хатица Крњевић примећује: „У једном даху опевано је стварање и оплођивање живота, свеопшти сложни раст и напредак. И све једно другом одговара, као да је у дубини песме магијски чин који је остварио жељени исход, паганski ритам јединства свега што живи" (Krnjević 1986: 157).

[41] Песме могу имати и јаку иницијатичку ноту: „Зарече се момче нежењено / Да пооре поље сокобањско. / Волови му два сива сокола, / Јарам му је два низа бисера, / Рало му је дрво јаворово, / Жегле су му од големо цвеће, / Остан му је струк бели босиљак" (ЛНП 113).

[42] Друга животиња која се типски јавља у овом лирском обрасцу, како се види и на основу управо цитиране песме, јесте јелен. Анализирајући низ коледарских, лазаричких и краљичких варијаната, Ђорђина Трубарац Матић реконструише

без сумње и због „упечатљивог контраста" између култивисаног и дивљег, приземног и небеског:

> Можда смисао ове слике треба тражити управо у упечатљивом контрасту вола – животиње домаће, тешког корака снажне али споре, везане за култивисану земљу – и јелена – дивље, брзе, лаконоге звери, везане за шуму и слободни нагонски живот – и сокола – оштровидог летача, неспутаног и уздигнутог над земљом. Ово успостављање везе питомог и дивљег, спорог и брзог, тешког / приземног и лаког / небеског – истиче супротности, али их и превазилази, и придаје земљом спутаном орачком раду нешто од лакоће птичјег лета и моћи да се, опитомљавањем и култивисањем, преузме део исконске снаге и виталности дивљине. (Карановић, Пешикан Љуштановић 1994: 31–32)[43]

Поред животиња, реквизита и семена чудесан је, у великом броју варијаната – и орач. Типично мушки орачки посао у тим песмама обавља девојка, чиме се шири спектар оних женских фигура које – попут неимарке која у гори гради цркву („Прести нећу, а не умем вести; / баби нећу чувати говеда; / насред горе саградићу цркву: / темељ ћу јој од мермер камена, / а греде ћу дрво шимширово"; Вук I, 234) – прелазе границе рода (Пандуревић 2011: 25), реплицирајући понашање карактеристично за женска бића ниже и више митологије (Трубарац Матић 2013):

> Под горицом ораше девојка,
> Волови јој сиви соколови,
> Рало јој је од сувога злата,
> Семе јој је крстати босиљак,
> Брана јој је грана јоргована. (Бов. 1, 349; уп. ЛНП 221, ПД 69)

То је вероватно и био разлог због којег је певач мотив чудесне орачке запреге повезао с вином и фигуром крчмарице, с јаким

фигуру „космичког орача" и његову ритуалну реплику (коледарски „дедица" с ралом као репом), који иницијално преже јелена, зооморфно божанство наслеђено из велике старине (2019: 129–142).

[43] Алтернирање животиња познаје велики словенски ареал: „У Западној Украјини су, на Нову годину, обилазили двориште с плугом, имитирајући орање, и по дворишту бацали овас и кукуруз; у коледарским песмама маскиране поворке су певале о воловима медеведима, вранама и другим птицама, упрегнутим да вуку плуг, благосиљали да роди жито и сл." (Петрухин 2001: 410).

и препознатљивим симболичким „багажом" у митско-фолклорном систему:[44]

Вино вози Марија дјевојка,
На два кола, на четири вола,
Кола су јој сребром окована,
А волови, сиви соколови!
А јармови од сувога злата,
А палице перје пауново,
А канџије од зелене свиле,
А тежаци младе ђувегије,
Ручконоше, лијепе дјевојке! (ЛНП 245)

Узајамна асоцијација мотива затворила је, најзад, круг у тачки где су се сустекла два претходно анализирана круга варијаната – први, о појењу и храњењу сокола сузама и месом јунака и други, о чудесном орању – отварајући се ка екстремима фолклора, где се елементи целовитог традицијског текста лудистички укрштају, још увек по логици која чува далеко сећање на потенцијал мотива и формула, али без сувислог смисла, а поготово без успостављања кохерентне слике света. У новом укрштању сузама се пое волови, уз сентименталан додатак из регистра типског жаљења за мртвима („косу реже"), у новом контексту такође модификованом до нонсенса:

Вино вози Марија ђевојка,
На колима и на воловима.
Кола су јој од сувога злата

[44] „Пијану механу" је још Алберт Лорд идентификовао као улаз у други свет: „механа је била симбол уласка у други свет, а пијење било испијање чаше заборава, воде из Лете, те да опијеност о којој се говори није обично пијанчење, већ је и сама симбол свести о неком другом свету, можда чак и смрти" (Lord 1990: 123–124). Власница крчме у гори по правилу мами јунаке у смрт (јунака који на њен позив уђе у крчму хајдуци убијају у подруму), а манипулисање вином (мешање с ракијом, стављање биља и сл.) такође је начин да се угрозе епски јунаци. У лику крчмарице сустекле су се митеме о смрти као испијању „винца од забитја" и смрти као женидби девојком из „туђе земље": „она и служи вино, и љуби јунаке, што вероватно објашњава и епски (и традиционални) преседан да се у овом случају, изузетно, промискуитет и ванбрачна веза не санкционишу. Веза крчме и крчмарице са светом мртвих и временски је концептуализована, јер реплицира древну митему о боравку јунака у подземљу у периоду зимске хибернације: 'Љети ага иде по четама,/ Те доводи танане робиње, / Па он љуби лијепе робиње, / Зими ага иде у механе, / Те он љуби крчмарице младе' (Вук III, 28)" (Детелић, Делић 2014: 260–261). Све претходно говори у прилог реконструкцији фигуре древног женског божанства у позадини крчмаричиног лика.

А волови сиви соколови.
Устара се Марија ђевојка
Чим ће она волове хранити?
Чим појити, а чиме везати?
Бисер круни, па волове храни,
Сузе рони па волове пои,
Косу реже, па волове веже. (ЛНПј 300)

Базична стратегија људског мишљења да појмове из сфера апстракције посредује и приказује путем чулно опипљивих датости, с једне стране, и суштинска везаност традиционалних друштава за непосредно окружење и природу, с друге – водили су томе да се соколов лет у фолклорном моделу света препозна као парадигматична слика иницијатичких кретања, како у домену култа мртвих, тако и у „великом наративу" о свадби. Исти мотив постао је средство конституисања хиперболе у аграрном контексту, што указује на његов огроман симболички потенцијал. Вербално фиксирани текстови („крила соколова") и визуелне представе[45] деривиране из базичног мотива прилагодиле су се широком спектру жанрова, градећи кластер формула неједнаких по обиму и нивоу структурирања. Њихову виталност и фреквентност подржавла је реална фактографија (витешка атрибуција и иконографија, пракса лова и сахрањивања, веза стрвинара са стратиштима и сл.), али је за њихово опстајање и учесталост од пресудне важности несумњиво била чињеница да се соколов лет у колективној имагинацији везао за фундаменталне категорије промене / медијације и квантитета (чији је само један аспект брзина). Очи соколове активирале су у фолклорној свести сасвим друге, такође базичне аспекте менталних транслација, што је нова и велика тема која захтева барем онолико истраживања и простора колико и ова о соколовим крилима.

[45] „Поред динамичког односа између метрике и идеје (а тиме и теме), постоји, дакле, и визуелни аспект формуле. Ако формулативност узмемо у ширем значењу, као својство фолклора [...] можемо говорити о визуелном карактеру формулативности уопште. Несумњиво је да поновљиви облици, без обзира на жанр, садрже у себи и могућност визуелизације" (Радуловић 2014: 207).

Литература

Ајдачић, Дејан. *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*. Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, 2004.

БВ: *Из фолклорне ризнице Босанске виле: епско-лирске пјесме* II. Јеленка Пандуревић (прир.). Нови Сад: Матица српска, 2015.

Бег.: *Српске народне пјесме из Лике и Баније*. Сакупио и за штампу приредио Никола Беговић. Књига прва. Београд: Удружење Срба из Крајине и Хрватске, 2001 [Загреб, 1885].

Бов. 1: *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији. Лирске песме* I. Владимир Бован (прир.). Косовска Митровица – Приштина: Панорама, 2013.

Бов. 2: *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији. Лирске песме* II. Владимир Бован (прир.). Косовска Митровица – Приштина: Панорама, 2013.

Бог.: *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*. Сабрао и на свијет издао Валтазар Богишић, књига прва са расправом о „бугарштицама" и с рјечником. Горњи Милановац: Лио, 2003 [Биоград, 1878].

Влчева, Десислава. „Птице у бугарским народним представама и веровањима о свету и човеку". *Кодови словенских култура* (Птице) 8 (2003): 17–32.

Вујчић, Никола. *Српска народна књижевност за децу*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Вук I–IV: *Српске народне пјесме* I–IV. Скупио их Вук Стеф. Караџић. Београд: Просвета, 1975–1988.

Вук V: *Српске народне пјесме*. Скупио их Вук Стеф. Караџић. *Књига пета у којој су различне женске пјесме*. Љубомир Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање, 1898.

Вук VI–IX: *Српске народне пјесме* VI–IX. Скупио их Вук Стеф. Караџић. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државно издање, 1899–1902.

Вук Пр.: *Српске народне приповијетке*. Скупио их Вук Стеф. Караџић. Београд: Просвета, 1988.

Вукмановић, Ана. „Лирика у покрету: из поетике кретања". *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 64/1 (2016): 7–24.

Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Београд: Logos, 2005.

Делић, Лидија. „Чарне очи, да би не гледале. О једном епском плеоназму". *Зајед-ничко у словенском фолклору: зборник радова*. Љубинко Раденковић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012. 207–226.

Делић, Лидија. *Змија, а српска. Концептуализација у усменом фолклору*. Вишеград: Андрићев институт, 2019.

Детелић, Мирјана, Лидија Делић. „Кућа божја у усменој епици". *Глас САНУ* 29 (2014): 111–129.

Детелић, Мирјана. „Витешке животиње у усменој десетерачкој епици". *Глас САНУ* CDIX (2008): 131–190.

Детелић, Мирјана. „Епска тица лабудица". *Птице: књижевност, култура*. Драган Бошковић, Мирјана Детелић (ур.). *Лицеум* 14. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ, 2011. 61–73.

Детелић, Мирјана. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт, Крагујевац: Центар за научна истраживања Универзитета у Крагујевцу, 1996.

ЕР: *Ерлангенски рукопис*. Мирјана Детелић, Снежана Самарџија, Лидија Делић (прир.). Monumenta Serbica (http://www.erl.monumentaserbica.com/).

Јокић, Јасмина. *Краљичке песме. Ритуал и поезија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2012.

Карановић, Зоја, Љиљана Пешикан Љуштановић. „Послови и дани српске песничке традиције". Зоја Карановић, Љиљана Пешикан Љуштановић (прир.). Нови Сад: Светови, 1994. 5–47.

Клеут, Марија. *Из колебе у дворове господске: фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1990.

Ласек, Агњешка. „Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена." *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 53/1–3 (2005): 179–252.

ЛНП: *Лирске народне песме*. Љиљана Пешикан Љуштановић (прир.). Нови Сад: Матица српска, 2012.

ЛНПј: *Лирске народне пјесме*. Саша Кнежевић, Јеленка Пандуревић (прир.). Бања Лука: Матица српска, Друштво чланова Матице српске у Републици Српској, 2018.

Лома, Александар. „Два врана гаврана. Corvus corax у словенској епици – компаративни поглед". *Кодови словенских култура* 8 (*Птице*) (2003): 109–132.

Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.

Маж.: Живанчевић, Милорад, Владан Недић. „Зборник Матије Мажуранића". *Зборник Матице српске за књижевност и језик* XIV/2 (1966): 225–260.

НПЗ: *Народне песме у записима XV–XVIII века. Антологија*. Мирослав Пантић (прир.). Београд: Просвета, 2002.

Пандуревић, Јеленка. „О епским ратницама и хајдучицама, или о игри идентитета у српској народној епици". *Жене: род, идентитет, књижевност*. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: ФИЛУМ, 2011. 21–31.

ПД: *Послови и дани српске песничке традиције*. Зоја Карановић, Љиљана Пешикан Љуштановић (прир.). Нови Сад: Светови, 1994.

Перић, Драгољуб. *Териоморфни јунаци словенске епике*. Београд: Београдска књига, 2008.

Петр.: *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине* (*женске*). Скупио их и на свијет издао јеромонах Богољуб Петрановић, учитељ. Сарајево: Босанско-вилајетска штампарија, 1867.

Петровић, Соња. „Тело – социјум – космос. Осврт на слике целовитог и фрагментарног тела у традицији о Косовској битки". *Савремена српска фолкло-*

ристика VII. Бошко Сувајџић, Данка Лајић Михајловић, Данијела Поповић Николић (ур.). Крушевац: Удружење фолклориста Србије – Народна библиотека Крушевац, Београд: Универзитетска библиотека Светозар Марковић, 2020. 164–185.

Петрухин, В. Ј. „Орач". *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Светлана Толстој, Љубинко Раденковић (ур.). Београд: Zepter Book World, 2001.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Време као благослов. Усмена успаванка и жанрови намењени деци између прошлости и будућности". *Време, вакат, земан. Аспекти времена у фолклору*. Лидија Делић (ур.). Београд: ИКУМ, 2013. 317–329.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Кућа необична. Простор гроба у усменој епици". *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 62/1 (2014): 7–24.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.

Самарџија web: Самарџија, Снежана. Коментари уз песме *Ерлангенског рукописа*. http://www.erl.monumentaserbica.com/.

Самарџија, Снежана. „Из мајдана чисто сребрнога". *Ликови усмене књижевности*. Снежана Самарџија (ур.). Београд: ИКУМ, 2010. 121–146.

САНУ II–IV: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Владан Недић, Живојин Младеновић (прир.). Београд: САНУ, 1974.

САНУ II–IV: *Српске народне пјесме из рукописа Вука Стеф. Караџића*. Владан Недић, Живомир Младеновић (прир.). Београд: САНУ, 1974.

СбНУ: *Сборник за народни умотворения наука и книжнина*, от. кн. 27. *Сборник за народни умотворения и народопис*. София: МНП (от кн. XIX изд. Българското книжовно дружество, а от кн. XXVII – БАН), 1889 –.

СМ: Сима Милутиновић Сарајлија. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Добрило Аранитовић (прир.). Никшић: Унирекс, 1990. [Лајпциг, 1837]

Стойкова, Стефана. „Птици вестители и птици прорицатели в българския и грьцкия песенен фолклор". *Проблеми на българския фолклор* 8. София: БАН, 1991. 115–120.

Сувајџић, Бошко. *Орао се вијаше. Предвуковски записи српске усмене поезије*. Ниш: Филозофски факултет, Београд: Филолошки факултет, 2014.

Трубарац Матић, Ђорђина. „Вода Босиљкова и Сунчева сестра". *Aquatica: књижевност, култура*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013. 203–212.

Трубарац Матић, Ђорђина. *У јеленовом колу. Мотив јелена у српској обредној лирици*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2019.

Фајгељ, Андреј. „Трагом гуја и јакрепа у епским тамницама: гусларске песме, француске жесте, међународни оквир". *Гује и јакрепи: књижевност, култура*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012. 82–94.

Чајкановић, Веселин. „Кумство у капи". *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига прва. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон, 1994. 365–380.

Шап.: Шапкарев, Кузман. *Сборник от български народни умотворения*. Том 1. *Песни*. Варна: ЕИ LiterNet, 2008. (https://liternet.bg/folklor/sbornici/shapkarev_1/index.html)

EH: *Muslimanske narodne junačke pjesme*. Sakupio Esad Hadžiomerspahić. U Banjoj Luci: Ugrenović, 1909.

Frejdenberg, Olga Mihajlovna. *Mit i antička književnost*. Beograd: Prosveta, 1987.

I.akoff, George, Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Ivić, Milka. *O zelenom konju. Novi lingvistički ogledi*. Beograd: Slovograf, 1995.

Kasirer, Ernst. *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo: Mitsko mišljenje*. Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, 1985.

KH I–II: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini* I–II. Sabrao Kosta Hörmann 1888–1889. Sarajevo: Kušan, 1933.

KH III: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini. Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna*. Đenana Buturović (prir.). Sarajevo: Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, 1966.

Krnjević, Hatidža. *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike narodne poezije*. Beograd: BIGZ – Priština – Jedinstvo, 1986.

Krstić, Branislav. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Beograd: SANU, 1984.

Lord, Albert B. *Pevač priča* 1. *Teorija*. Beograd: Idea, 1990.

Marjanić, Suzana. „Duša kao postmortalna ptica: južno/slavenske folklorne predodžbe o duši–ptici i/ili ptici–duši". *Пт҃ице: књижевност҃, култ҃ура*. Драган Бошковић и Мирјана Детелић (ур.). Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ, 2011. 27–49.

MH I–IX: *Hrvatske narodne pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska, 1890–1940.

Pavlović, Miodrag. *Obredno i govorno delo. Ogledi sa srpskim predanjem*. Beograd: Prosveta, Priština: Jedinstvo, 1986.

Pešikan Ljuštanović, Ljilana. „Žensko telo kao prostor u usmenoj obrednoj lirici". *Sarajevske sveske* 49–50 (2016): 93–108.

Turner, Mark, Gilles Fauconnier. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.

Turner, Mark. *The literary mind*. Oxford: University Press, 1997.

Lidija Delić

FALCON WINGS
The Range of the Formula in Oral Lyric Poetry
S u m m a r y

The basic strategy of human thought to communicate and present abstract notions through tangible things accessible to the senses, on the one hand, and the fundamental attachment of traditional societies to their immediate surroundings and nature, on the other, led to the recognition of a falcon's flight in the folklore model of the world as the paradigmatic image of initiation voyages, both in the domain of the cult of the dead and in the "grand narrative" of nuptials. The same motif became a tool for constructing hyperbole in the agrarian context, suggesting its enormous symbolic potential. Verbally fixed texts ("falcon wings") and the imagery derived from the basic motif adapted to a wide range of genres, forming a cluster of formulas of unequal length and structuring level. Their vitality and frequency were encouraged by real factography (the attribution and iconography of knighthood, the practice of hunting and burial, the association of a scavenger bird with killing sites, etc.). However, a decisive factor in their perseverance and commonality was the association of falcon's flight in collective imagination with the fundamental categories of change/mediation and quantity (with speed being just one of its aspects).

Vladislava Gordić Petković*

Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu

DUKAT U JARBOLU: MIKROKOSMOSI *MOBI DIKA*

Proza Hermana Melvila plod je i spekulacije i istraživanja, a njegov je narativ satkan od nauke i iskustva koliko i od instrukcija za lov na kitove, teorijskih znanja o cetologiji, ali i dubinskog iščitavanja Biblije kao verskog, filozofskog i istorijskog teksta. Istorija kao priča, i priča kao istorija, koriste figuru kita kao pretpostavku prirodnih sila, nadnaravne snage, ali i kao mehanizam manipulacije: o svemu tome pripovedač Ismail razmišlja i raspravlja sa čitaocem. Rad će, polazeći od simbolike Ahabovog dukata zabodenog u brodski jarbol, pokušati da istraži narativne i simboličke ravni velikog američkog romana. Rečenica koja kaže: „Ovaj okrugli zlatnik je samo slika okruglije Zemljine lopte koja, kao kakvo mađioničarevo ogledalo, u ogledalu pokazuje svemu, i svakome čoveku redom, samo njegovo sopstveno tajanstveno ja" ukazuje da je mogućih tumačenja mnogo – od filozofskih do ekoloških. Uz alhemiju pripovedanja i uz predstavljanje protagonista kao nasumično okupljene grupe a zapravo reprezenta američkog mikrokosmosa u kom se prepliću teme vere, sudbine i smisla života, u ovoj slici otkriva se i alhemija zodijačkih simbola.

Ključne reči: Herman Melvil, kit, narativ, američki roman, mikrokosmos

Postoje književni opusi koji hrabro i nepokolebljivo čuvaju znanja i strast, značenja i tumačenja, kako autorovim znalačkim upravljanjem monumentalnom formom, tako i tematsko-motivskom i sintaksičko-semantičkom distribucijom relevantnih poruka. Odlomak koji ćemo navesti na početku ovog rada svedoči upravo o važnosti poruka koje šaljemo svetu:

> „Neisporučena pisma! Ne zvuči li to kao mrtav čovek? Zamislite čoveka, po prirodi i zlehudoj sudbini, sklonog beznađu: može

* vladysg@yahoo.com

> li biti posla koji toliko pogoduje produbljivanju tog beznađa kao što je neprestano baratanje tim neisporučenim pismima i njihovo sortiranje zarad spaljivanja? Jer svake godine spaljivana ih je puna zaprega. Ponekad bi iz presavijenog papira bledunjavi službenik uzimao prsten – prst kojem je bio namenjen, verovatno se raspada u grobu; novčanicu poslatu iz milosrđa – onaj kojem bi možda laknulo, više ne jede i ne gladuje; izvinjenje za one koji su umrli u očaju; nada za one koji su umrli bez nade; dobre vesti za one koji su umrli od stiska neprolazne bede. Zarad života, ova pisma hitala su u smrt. Ah, Bartlbi! Ah, ljudski rode!"[1]

Svaki objavljeni redak Hermana Melvila, američkog pisca najpoznatijeg po romanima o moru i tvorca monumentalnog proznog dela *Mobi Dik*, čini se danas kao neposlato i neuručeno pismo: pismo namenjeno onima koji su ga podržavali, a nisu ga razumeli, onima koji bi ga možda i razumeli da su se samo ikada usudili da ga podrže. Međutim, za razliku od neisporučenih pošiljki iz glasovite priče o pisaru Bartlbiju koji je polako odustajao od života, Melvilovo pisanje ne prestaje da bude snažna i živa reč, otposlata i svima nama koji fascinaciju ogromnim morskim prostranstvom negujemo više kao čežnju u dokolici nego kao životni izazov. Njegov je tekst pomalo i kao telo koje je umesto mnogih od nas primilo u sebe metak strepnje i crva sumnje; jer, nema u američkoj književnosti pisca koji tako jasno i kategorički najavljuje Kafkinu egzistencijalnu golgotu, niti opusa koji tako suvereno obuhvata ljudske strepnje i iskušenja u svim njihovim krajnostima.

Svako delo autora *Mobi Dika* uverljivo ilustruje tvrdnju Alena Lebovica da su Melvilovi junaci Prometeji: svaki od njih iskusi mistični preobražaj, i svaki od njih mora da prođe kroz faze inicijacije, simboličke smrti i ponovnog rađanja u borbi. Svaki od njih, isto tako, svojim podvigom čini žrtvu umesto vascelog ljudskog roda.

Potpuno opravdano proglašen za američki ep, Melvilov roman obiluje arhetipskim temama putovanja i preobražaja, suočenja sa nesagledivim horizontom i beskrajem opasnog i(li) nepoznatog; bremenit je motivima metamorfoze, preokreta, utapanja u ništavilu ili zastrašujuće nedokučivosti tajne postojanja. Zaokupljen je temom borbe protiv prirode koja svoju snagu jasno i bez zazora proklamuje, ali jednako i potrebom suočavanja sa svim krajnostima ljudske naravi i demona sopstva koji svoje naprsline i slabosti brižljivo kriju. Kao takav, *Mobi Dik* je sjedinio i usaglasio biblijske teme, likove i motive znane starogrčkoj tradiciji koliko

[1] Odlomak iz priče *Bartlbi, pisar: priča s Vol strita* u prevodu Milana Miletića preuzet je iz knjige Hermana Melvila *Začarana ostrva i druge priče* (Bukefal, 2014).

i pikarskoj i avanturističkoj struji zapadnoevropske književnosti. Život Melvilovog romana može se, kao što je to slučaj sa većinom velikih dela koja postanu baština pa u kontinuitet kulture i umetnosti budu udenuta sa zadatkom da ga dokumentuju i objasne, razmatrati u svetlu značenja koje je *Mobi Dik* u sebi sadržao u vreme nastanka; no isto se tako može zaroniti i u sveobuhvatne uticaje, novonastala značenja, kontekste i izazove u koje se ovo delo razgranalo u svom trajanju do našeg vremena.

Jedna od tajni večne privlačnosti ovog gigantskog narativa, veličanstvenog već i po samoj neodredivosti forme koju nastanjuje, svakako se krije u ranije pomenutom moru kao sveprisutnom književnom motivu, kao tematskom i egzistencijalnom, filozofsko-saznajnom i estetičkom izazovu. Od Beovulfa, junaka najpoznatijeg epa stare engleske književnosti, uz brojne protagoniste Džeka Londona i Džozefa Konrada u romanima s početka dvadesetog veka, pa sve do mnogo manje poznatog Zetlanda, junaka jedne prozne skice Sola Beloua s polovine osamdesetih na kog čitanje *Mobi Dika* ostavi takav snažan utisak da u potpunosti promeni životne odluke, plovidba morem je sanjana, zavodljiva i zloslutna dimenzija čovekovog iskušenja. More je prostor opasnosti i izazova, fizičke patnje i melanholije, prostor bezmerne usamljenosti i izopštenosti; iznad svega – more je prostor neravnopravne borbe, čovekovog trpljenja, snažnog izazova da se nadrastu i sopstvena snaga i sopstvena slabost. Ma koliko plovidba morem bila tema koja zahteva hrabrost a podrazumeva izazov, napetost i opasnost, ona je deo simboličkog *povratka miru* u istorijskom i poetičkom smislu, jer ostavlja po strani ne samo karakteristična iskustva kolektivnog entuzijazma i individualnog razočaranja u etičke vrednosti, već i tipologiju junaka koji nisu ni heroji, ni prevratnici, niti pak pasivni stradalnici. Isti ti junaci pokušavaju da zadrže privilegije pronicljivog posmatrača i ostanu ispod radara kako prevrata i revolucija, tako i ahabovskih monomanijačkih pobuda.

Rušilačka snaga prirode je literarna tema koju u istoriji književnosti, ionako nesklonoj kontinuitetima, nije zasenio čak ni naoko izazovniji fenomen tehnološkog napretka. Nepredvidljivost zemlje, vazduha, vatre i vode nije izgubila na aktuelnosti, uprkos činjenici da se razni oblici destrukcije stalno usavršavaju u realnosti i domaštavaju u popularnoj kulturi: s vremena na vreme, priroda nas podseti na svoje izražajne mogućnosti. Pre nego što je počela da piše svoj verovatno najuspeliji roman *Vodenica na Flosi*, engleska romansijerka Džordž Eliot dugo je iščitavala zapise o poplavama u Engleskoj, sa idejom da divlju snagu prirode iskoristi kao saveznika u zapletu. Povlastica razrešenja socijalnih konflikata pripala je prirodi, pa završnicom romana dominira prizor divlje bujice u kojoj glavna junakinja Megi strada pokušavajući da spase brata. Poplava

je poslužila Džordž Eliot kao dramatična završnica romana o gorkoj i teškoj borbi za identitet, kao finale zapleta koji bi bilo gotovo nemoguće rasplesti tako da to bude u isti mah efektno i uverljivo. Američki prozaista Vilijam Fokner je roman *Dok ležah na samrti* napisao za šest nedelja, sa jednom maglovitom osnovnom idejom: želeo je da svoje junake, na putu ka večnom konačištu majke porodice, izloži najvećim biblijskim pošastima – vatri i vodi. U riskantnom prelasku preko nabujale reke, pokojnicu zamalo odnosi pobesnela voda, jedan od njenih sinova lomi nogu, mazge se dave; nedugo pošto upeca leš a polomljenu cevanicu zalije cementom, ožalošćena porodica mora da ponovo spasava i živu glavu i mrtvu majku, ovaj put iz požara. *Dok ležah na samrti* varira biblijske motive kroz psihološku studiju o saznavanju istine i strategijama iluzije. Iako je glavni lik i glavni pripovedač pokojnica, ključna tema romana je život koji teče u suočenju s neumoljivom prirodom.

Sa svešću o snazi prirode i ponoru ljudske naravi, Fokner je žalio što, uza sva druga dela, nije napisao jedno kakav je *Mobi Dik*; Dejvid Herbert Lorens, inače nemilosrdan i neretko grub kritičar tradicije američke književnosti, Melvilovo delo smatra najboljom knjigom o moru koja je ikada napisana. Narativno i žanrovsko bogatstvo ovog proznog ostvarenja (u nedostatku boljeg određenja nazovimo ga *enciklopedijskim romanom–traktatom*) vidi se i u prisustvu dramskih monologa koliko i magnetski privlačnoj intonaciji propovedi, u stalnom suočavanju uzvišenog stila sa duhovitošću i iskričavim primedbama ili akribičnim napomenama. *Mobi Dik* je, istovremeno, himna dualitetu: pohvala dvojnosti ljudske prirode, ambivalentnosti svih naših nauma i namera. Taj je dualitet kritičar Lorens Bjuel video kao bipolarnost, i kao odlučujući element narativne arhitekture Melvilovog romana koji je, uostalom, široko strukturiran oko dva narativna stožera, Ahaba i Ismaila, od kojih je jedan delatni junak, protagonista i impulsivni borac, dok je drugi pripovedač i posmatrač, neuspešni sažimatelj beskrajne avanture koja se otima i posredovanjima i tumačenjima. Ahab je apolonijski princip usredsređenja, opsesivno predan svojoj misiji, izgubljen u pravolinijskom hitanju za svojim podvigom; Ismail je snaga i slabost digresije, rasipanja, sporost misli i raščlanjavanje viđenog.

Književni istoričar Frensis Oto Matisen tvrdi da su, u razdoblju od 1850. do 1855, petorica pisaca delima objavljenim u samo tih pet godina omogućila razvoj samosvojne američke književnosti izuzetnih filozofskih i estetskih kvaliteta; on prvi upotrebljava izraz „američka renesansa" kako bi obuhvatio delovanje književnih struja koje se u Sjedinjenim Američkim Državama razaznavalo negde između treće decenije devetnaestog veka i početka Građanskog rata 1861, a koje je

formirala svest o potrebi da se o američkom mizanscenu progovori drugačije nego o evropskoj književnoj tradiciji. U ovom periodu nastaju značajna dela američke književnosti kao što su *Skerletno slovo* i *Kuća sa sedam zabata* Natanijela Hotorna, *Vlati trave* Volta Vitmena i *Volden* Dejvida Toroa. Heterogenost umetničkih postupaka i životnih svetonazora autora kakvi su Ralf Voldo Emerson, Natanijel Hotorn, Herman Melvil, Edgar Alan Po, Henri Dejvid Toro, Emili Dikinson i Volt Vitmen teško je ujediniti u jednom monolitnom opisu, ali ih očigledno povezuje potreba kojoj se nisu mogli odupreti, a to je potreba da sagledaju unutrašnji mentalni pejzaž pojedinca. Natanijel Hotorn i Herman Melvil stvorili su dva najveća prozna dela američkog romantizma: *Skerletno slovo* i *Mobi Dika*, koji se, zajedno sa *Ambasadorima* Henrija Džejmsa, *Bukom i besom* Vilijama Foknera i *Voljenom* Toni Morison, svrstavaju u sam vrh američkog romana.

Mobi Dik (prvobitno naslovljen *Kit* / *The Whale*) objavljen je 1851. godine u dvema, bitno različitim verzijama, britanskoj i američkoj – i dočekan prilično mlako. Bile su potrebne decenije neravnomerne kritičke recepcije da bi ovo kultno delo steklo status kapitalnog književnog ostvarenja. U okvirima istorije američke književnosti, roman o belom kitu od početka slovi kao redak predstavnik poznog romantizma, već pomenute američke (književne) renesanse, romana o životu na moru, dela koje, uronjeno u uticaje Biblije i Šekspira, propituje teme promene, alegorizuje s jednakom lakoćom ekološke, političke i kulturološke teme, od psihoze pojedinačne potrage za smislom do invencije kolektivnog preduzetničkog duha. Od novijih književnih odgovora na melvilovske dileme – a i takvih ima – vredi pomenuti Sinu Džiter Nazlund, autorku koja sebi zadaje misiju „feminističkog korektiva" američke prozne istorije i ispunjava je tako što piše žensku verziju *Mobi Dika* koja se, simptomatično, zove *Ahabova žena* (1999). Fragmentarnost, digresivnost, žanrovska hibridnost, suočenje fikcije i činjenica, sudari deskripcije i naracije sa teatralizacijom diskursa, sve to čini *Mobi Dika* fascinantnom potragom za budućnošću nacionalnog identiteta i univerzalnog književnog teksta.

Na mnogo načina, *Mobi Dik* je paradigmatičan primer nužnosti da modernu književnost i kulturu iščitavamo ne samo u ključu tematike i simbolike, istorije i ideologije, nego i u kontekstu brige za prirodu: ekokritička perspektiva je u tom pogledu izuzetno značajan aspekt promišljanja tema i svetova. Pojam ekokritika skovao je krajem sedamdesetih godina prošlog veka Vilijam Rukert, i specifičan je po tome što omeđuje prostor književne teorije koji je esencijalno povezan sa kulturom i naukom. Ekokritika, o kojoj se još može govoriti kao o ekopoetici ili environmentalnoj

književnoj kritici, proučava odraz životne sredine u književnom delu i analizira temu remećenja ekološke ravnoteže sa kulturološkog, tehnološkog i etičkog stanovišta. U kontekstu savremenih kritičkih teorija, njen pristup sučeljenim uticajima prirode i kulture shvata se i kao pokušaj da se ta dihotomija prevaziđe. Ekokritika formatirana je i fenomenom povišene svesti o odgovornosti za naše dugo i sistematično saučestvovanje u narušavanju ekološke ravnoteže u prirodi. Ekokritika rediguje naše antropocentrično viđenje sveta, ukazujući na potrebu za simbiotičkim shvatanjem odnosa u prirodi, a neki od njenih pravaca, poput „duboke ekologije", nalažu uspostavljanje odnosa biocentrizma. Ona se ne fokusira samo na ljudsko u prirodi, nego i na čuvanje prirode u ljudskom: dakle, iako kroz ovaj kritički pravac u akademski diskurs ulazi aktivizam usmeren na podizanje svesti o pogubnim efektima zagađenja, iscrpljivanja prirodnih izvora energije ili pak upotrebe visoke tehnologije u eksploataciji prirode, on pokušava da predstavi i na koje sve načine kontaminirano okruženje kontaminira čovečanstvo; ekokritika analizira političke, kulturne i etičke parametre koji su istovremeno i posledica nebrige prema prirodi, i korektivni regulativni mehanizmi koji bi naknadno mogli da umanje učinjenu štetu. Ekokritika govori i o neravnomernom ekonomskom razvoju čija su posledica siromaštvo i neravnopravnost, naglašavajući razliku između industrijalizovanog i tehnološki naprednog okruženja s jedne strane, i nerazvijenog „trećeg sveta", s druge. Kada govori o fizičkom okruženju, ekokritika govori o biosferi, s namerom da pokaže kako se odnos prema zemlji, vodi i vazduhu tematizuje u književnom delu: dakle, čak i kad se ne bavi političkim značenjem demografskih eksplozija ili genetskog inženjeringa, ona će u prvi plan staviti uticaj čoveka na okruženje. Tako se iz ekokritičke perspektive mogu čitati ostvarenja velikih anglofonih pisaca devetnaestog i dvadesetog veka: Volta Vitmena i D. H. Lorensa, rane priče Ernesta Hemingveja koliko i najpoznatiji Dikensovi romani, i dela američkih romansijera od Hotorna do Vilijama Foknera i Toni Morison.

Melvilovog *Mobi Dika* čitamo iz mnoštva perspektiva: njih nude lov na kitove i solidarnost patničkog zajedništva, okean i smrtnost, opsesija i plemenitost; to su tek neki detalji na koje se neizostavno mora obratiti pažnja kada se pokušamo razabrati u pletivu ove knjige. Istovremeno, razlaganja i variranja koja su usledila, i koja teku do dana današnjeg, od filmske umetnosti (od scenarističkog i rediteljskog poduhvata Džona Hjustona do dečjeg crtanog filma iz produkcije Voltera Lanca o ružičastom (!) kitu) preko muzike i popularne kulture, u širokom luku potonjih teorijskih ključeva tumačenja i razmatranja, ukazuju na slojevitost dela (religioznu, metafizičku, socijalnu, geografsku, ekonomsku, psihološku) i univerzalnost teme koja vodi daljem promišljanju i konstantnom me-

dijsko-tekstualnom preoblikovanju narativa o osveti nedokučivoj i nesaznatljivoj beloj nemani. Slike mora i plovidbe morem mogu se sagledati i iz romantičarske i iz eksploatatorske perspektive, dok priroda, sama po sebi, može značiti toliko toga. „Suprotno onome kako tu reč često upotrebljavamo u rečenici, 'priroda' nije samo stvar, niti mesto, čak ni stanje bitka", piše Ben Banting u članku „Priroda kao ekologija: u pravcu konstruktivnije ekokritike", i citira Timotija Mortona, koji prirodu definiše kao „transcendentalni pojam pod maskom materijalnog". Gubeći se u semantičkoj mnogostrukosti asocijacija (budući da sam pojam obuhvata i označava štošta: i more i ravnicu, i sunce i planine), reč *priroda* stiče jedno postojano značenje: ona, naime, postaje normativna sila („a norming force"), na šta nas podseća i sama svakodnevna govorna praksa, oličena u tome da ono što je suprotno zamišljenoj normi automatski opišemo kao – neprirodno.

Mobi Dik je još jedna priča o epskom traganju za nedostižnim: opsesivni pomorac Ahab, kome je ogromni beli kit odgrizao nogu, pretvara poteru za Mobi Dikom u privatni podvig i u potragu za osvetom, da bi na kraju do uništenja i propasti doveo kako brod kojim komanduje, tako i sve članove posade, sve osim povlašćenog pripovedača Ismaila. Čitaoci iz davnih epoha mogli su brzopleto pomisliti da je *Mobi Dik* uzbudljiva morska povest satkana od duhovitosti i pustolovine; međutim, *Mobi Dik* je avanturistički narativ tek u izvesnoj meri, i ne može se čitati samo kao zapis o iskorenjenoj i zaboravljenoj delatnosti lova na kitove, još manje kao ogled o cetologiji, o grani u zoologiji od koje, kako nam tvrde neki od brojnih izvora koje autor citira, ne postoji zamršenija. Iako je samo mali deo teksta sačinjen u formi dramskog dijaloga i monologa, *Mobi Dik* je za mnoge svoje čitaoce i tumače velika filozofska drama borbe protiv zla. Posada, koja okuplja pripadnike mnogo naroda, vera i kultura, simbolizuje čovečanstvo suočeno sa univerzalnim izazovom: sa beskrajem koji se ne da spoznati, i koji ih jednako uznemiruje, koliko god im pobude i prirode bile različite. Beli kit simbolizuje nasumično, indiferentno zlo bez namere i cilja, koje Melvil doživljava kao najjaču od svih sila koje krstare univerzumom. Ahab zato morsku grdosiju goni sa fizičkim, mentalnim i duhovnim žarom kakvi mogu proizaći samo iz duboke muke. Ta muka prelazi i na ostale: „Neko divlje, tajanstveno saosećanje bilo je u meni; Ahabova neugasiva krvna osveta izgledala je kao moja lična", kaže Ismail.

Mobi Dik je jedno od vrhunskih dela američke književnosti postao zahvaljujući kaleidoskopskim bojama očajanja i ozarenja svojih junaka: Ismailova priča je istovremeno i poziv čitaocu da otpočne sopstvenu istraživačku misiju. Ahab je samozvani iskupitelj koji kreće da ispuni Isaijino proročanstvo i da ubije aždaju u moru, da uništi zlu silu koja hoće da

naudi Bogu. On predstavlja, po tvrdnjama nekih kritičara, mislioca devetnaestog veka koji je rastrzan između proživljenog iskustva i imperativa duhovnosti, a njegova potera je samoubilački vid osvete neprijateljskoj vasioni. Fizičke dimenzije kita slove kao očekivan i logičan izvor formalne i tematske grandioznosti, ali Melvil takođe priziva kako za tradiciju vezane asocijacije herojstva u ratu, moralne uzvišenosti, biblijske pouke i mitske priče, tako i opominjuće uvide koji preispituju američku filozofiju življenja obojenu individualizmom. Melvil svog junaka predstavlja raskošnim i uzvišenim jezikom Šekspirove tragedije, ali ne preza od toga da patetiku oboji humorom, kao u slučaju opisivanja natovarenog broda uz pomoć istorije filozofije:

> *Pikvod* se strmo naginjao prema ulješurinoj glavi, a sad, protivdejstvom obeju glava, kobilica mu osta u ravnoteži, mada je bio jako napregnut, kao što i sami možete misliti. Tako isto, kad vi s jednog boka obesite Lokovu[2] glavu, vi se nekako nagnete da tu stranu; ali ako sad s drugog boka obesite Kantovu,[3] vi se opet uspravite; ali ste ipak u nezgodnom položaju. Tako izvesne glave zauvek izgledaju kao neki ovako nakićen brod. O, vi budale! Bacite s broda sve te gromovite glave, pa ćete onda ploviti lako i pravilno.
>
> Da se uredi telo jednog pravoga kita kad je on već stavljen duž broda, obično se izvode iste prethodne radnje kao u slučaju ulješure. Samo, u drugom slučaju glava se cela odseče, a u prvom usne i jezik se zasebno odrežu i dignu na palubu sa svom onom dobro poznatom crnom kosti što je zakačena uz onaj deo što se zove kruna. Ali ništa tako nije bilo učinjeno u sadanjem slučaju. Lešine oba kita visile su pozadi broda; i glavama natovareni brod nije malo ličio na mazgu što vuče pretovarene kotarice.

Najsnažniji izazov s kojim se Melvil suočava svakako je posredovanje podviga: Ahab sebe u svom opsesivnom traganju izjednačava sa Adamom, prvim čovekom i prvim grešnikom, a zahvaljujući takvoj identifikaciji pisac ga zadržava u dimenziji realistički doživljene prirode koja ipak brzo poprima obeležja jezovitog, misterioznog i tajanstvenog. Stoga *Mobi Dik* nije bajka s elementima natprirodnog, već parabola sa etičkim i filozofskim nabojem. Narativna i tematska struktura *Mobi Dika* jasno odražava Melvilova nastojanja da svu opsesivnost kapetana Ahaba izroni iz same njegove podsvesti i poriva za destrukcijom, kako bi ga suočio sa Ismailovom snagom duha, humanosti i razboritosti. Osvedočenje da *Mobi Dik* ostaje, po svojoj emocionalnoj koliko i filozofskoj matrici, knji-

---

[2] Džon Lok (John Locke, 1632–1704) – engleski filozof.

[3] Imanuel Kant (Immanuel Kant, 1724–1804) – nemački filozof.

ga antiheroja Ahaba, govori ne samo o dubljim nivoima Melvilove identifikacije sa svojim junakom, nego i o izazovima književnog nasleđa: kapetana Ahaba ne bi bilo bez Melvilove lektire, bez Šekspirovog Hamleta i Miltonovog Satane. Zaplet romana tek je prividno usredsređen na ono što Ismail ima da kaže o putovanju na kitolovcu *Pikvodu*, koje se od običnog lova pretvara u opsesivnu i sudbonosnu potragu njegovog kapetana za morskom nemani. Zaplet vođen Ahabovom monomanijom – osvetom za izgubljenu nogu koju je zamenila proteza izvajana od kitove kosti – konstruisan je u hronološki nizanim epizodama: svedoci smo putovanja preko tri okeana, lova na kitove (ulješure i one obične), susreta sa drugim kitolovcima, pobune, stradanja. Figura nemani je i spoljašnji pokretač zapleta i internalizovani simbol svih onih vrednosti i opasnosti koje može predstavljati za svakog junaka ponaosob – za Ismaila i Ahaba koliko i za članove posade među kojima ima i ushićenih i podozrivih, i vernika i skeptika. Neman je i simboličko čvorište romana koje se može iščitavati u arhetipskom, religioznom, istorijskom, filozofskom ključu. Kretanje kroz mrežu značenja određuje strukturu ne samo analize, već i samog našeg doživljaja. Čitalac ne mora ostati u vlasti nekog nametnutog modela tumačenja, ne mora čitati u ključu biblijskog, metafizičkog, filozofskog i racionalno konstruisanog značenja i čitanja. Može se jednostavno prepustiti podvigu, a da se istovremeno ne udavi u paraboli.

Mobi Dik je neobični albino kit, čija pojava ukazuje na neminovni i zastrašujući izuzetak, na odstupanje od normalnog, te se stoga ova boja, suprotno kulturološkom kontekstu gde je belo znamenje nevinosti, neiskustva, slabosti i nežnosti, tumači kao zlokoban predznak. Specifičnost boje i strahotne implikacije dimenzija i snage kita ukazuju se kao višak značenja različite složenosti, funkcije i provenijencije. Beli kit se kristališe i kao pojavnost najcrnjeg zla u tački susreta mitsko-religijskog i istorijsko-naučnog interpretativnog okvira koji su dijalektički povezani, što otvara nova tumačenja.

Melvilova proza plod je i spekulacije i istraživanja, narativ je satkan od nauke i iskustva koliko i od instrukcija za lov na kitove, teorijskih znanja o cetologiji, ali i dubinskog iščitavanja Biblije kao verskog, filozofskog i istorijskog teksta. Istorija kao priča, i priča kao istorija, koristi figuru kita kao pretpostavku prirodnih sila, nadnaravne snage, ali i kao mehanizam manipulacije: o svemu tome Ismail razmišlja i raspravlja sa čitaocem. Tako se Melvilov moćni pripovedač nama prikazuje kao kritičar umetnosti isto onoliko koliko je kritičar vere.

U snazi vode i mora kriju se slabost i moć Melvilovih junaka, a u nestalnosti i nepredvidljivosti vodenog prostranstva njihova kob. Prisutno i na dlanu i u bezmerju, bilo u Hamletovom „moru nevolja" protiv

kog se dižemo na oružje zaboravljajući da se s morem ne ratuje, bilo u slikama pučine u Šekspirovoj *Buri*, vodeno prostranstvo ne prestaje da pruža otpor, podseća i opominje, makar samo na to da je tragični junak savremenog sveta sazdan od te tvari koja mu daje i slabost, i varljivu snagu, i opasnu, impulsivnu odlučnost.

Nekakva vrsta neisporučenog pisma svetu jeste i onaj Ahabov dukat zaboden u jarbol, gde se, uz alhemiju pripovedanja, uz predstavljanje posade kao nasumično okupljene a zapravo reprezenta američkog mikrokosmosa u kom se prepliću teme vere, sudbine i smisla života, otkriva i alhemija zodijačkih simbola. „Ovaj okrugli zlatnik je samo slika okruglije Zemljine lopte koja, kao kakvo mađioničarevo ogledalo, u ogledalu pokazuje svemu, i svakome čoveku redom, samo njegovo sopstveno tajanstveno ja": nije li sama ova rečenica sažela sve strasti i sumnje alhemije zvane tumačenje! To se da videti rečima kojima se jedan od brodskih oficira obraća zlatniku:

> Slušaj ti, zlatniče, ovaj Zodijak ovde je život jednog čoveka u jednoj kružnoj glavi. I ja ću ga sad pročitati pravo iz knjige. Hodi, almanaše! Da počnemo: Tu je Arijes ili Ovan – pohotljivo pseto, ono nas rađa; zatim Taurus ili Bik – on nam zadaje prvi udarac; zatim Gemini ili Blizanci – to jest Vrlina i Porok. Mi pokušavamo da dostignemo vrlinu, kad gle! Nailazi Kancer, Rak, pa nas vuče nazad. A ovde, polazeći od Vrline, Lav leži na stazi, Lav koji riče – on nekoliko puta besno zagriza i sigurno udara svojom šapom; mi bežimo i dozivamo Virgu, Devicu! To je naša prva ljubav; mi se ženimo i mislimo bićemo srećni stalno, kad tras! Eto Libre ili Vage – sreća se meri i nalazi se da je lakša nego što treba. I dok smo mi vrlo tužni zbog toga, gospode, ako odjednom skočimo, kad nas Škorpion ili Škorpija ubode pozadi. Mi lečimo ranu, kad fiju! Lete strele sa svih strana; Sagitarijus ili Strelac se zabavlja. Dok mi čupamo iz sebe strele, stanite u stranu! Ovde je sprava za razbijanje, Kaprikornus ili Jarac; kao u pravome dvoboju, on navaljuje i mi smo glavačke odbačeni. Uto Akvarijus ili Vodolija izlije ceo svoj potop i podavi nas; i završavamo kod Pisces ili kod Ribâ i spavamo. Onde je sad jedna zakletva ispisana na visokom nebu i kroz nju Sunce prolazi svake godine i izlazi iz nje živo i zdravo.

Astrologiju i literaturu povezuje barem jedna uslovna analogija: i jedna i druga više su nego sklone upotrebi predviđanja kao metafore, i upotrebi metafore kao predviđanja. Kao što to čine i astrologija i magija, književnost manipuliše simbolima čija su značenja neiscrpna, a tumačenja mnogostruka i, samim tim, neretko kontradiktorna. Astrologija kao koncepcijska investicija nije mogla da prođe nezapaženo čak ni u kapital-

noj studiji ljudske prirode kakva je Melvilov *Mobi Dik*. Melvil je svemoćni mag značenja čije majstorsko pismo možda još uvek nismo dovoljno pažljivo pročitali.

Literatura

Bunting, Ben. „Nature as Ecology: Toward a More Constructive Ecocriticism". *The Journal of Ecocriticis* 7/1 (2015): 1–16.

Glotfelty, Cheryll, Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.

Gordić Petković, Vladislava. „Melvilovo pismo moru". Melvil, Herman, *Mobi Dik*. Beograd: Laguna, 2020. 711–727.

Melvil, Herman. *Mobi Dik*. Preveo Milan S. Nedić. Beograd: Laguna, 2020.

Melvil, Herman. *Začarana ostrva i druge priče*. Preveo Milan Miletić. Beograd: Bukefal, 2014.

Philips, Dana. *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Roach, Catherine. „Loving Your Mother: On the Woman-Nature Relation". *Ecological Feminist Philosophies*. Karen J. Warren (ed.). Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1996. 52–65.

Rueckert, William. „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism". *Iowa Review* 9/1 (1978): 71–86.

Vladislava Gordić Petković

THE DOUBLOON IN THE MAIN-MAST: *Moby Dick's* microcosms

S u m m a r y

All the parameters of any relevant critical discourse of today suggest a serious revision of tenets struggling to define the fundamental concepts embodied in the word "nature". Nature is, according to Timothy Morton, a transcendental term in a material mask; this definition turns the phenomenon into a metaphor which has been used and is being reused in the critical discourse over a long period of time, owing to its inherent duality. Nature itself becomes a norming force with the task to estimate the degree of various imposed character disorders described in fiction ranging from alienation to moral depravity. Ecocriticism is a discipline connected to literature and literary theory by multiple ties which are defined by the understanding of our culture's growing culpability in environmental destruction. Apart from its specific role of rereading literary texts, ecocriticism reinvents itself in the context of the growing environmental awareness and finds its purpose in the articulation of the most serious threats to the well-being of humanity. *Moby Dick* is a timeless masterpiece which deals with the whale as an important symbol of the natural world and tackles a number of issues dealing both with culture and nature, as well as with their biased and ambivalent relationship. The pursuit of the legendary white whale is a symbolic voyage into the darkest reaches of the human civilization and the human psyche as well.

БЕЛЕШКА УЗ ОВУ КЊИГУ

Овај зборник радова, по намери и постанку, концепцији и склопу, посвећен је успомени на др Мирјану Детелић (27. 12. 1950 – 18. 12. 2014), која је својим живим духом, теоријским и литерарним даром и огромним радом обликовала стручну фолклористичку сцену с краја XX и почетка XXI века. Према научном опусу др Мирјане Детелић и истраживачким областима којима се бавила осмишљени су и одељци зборника: *У дубинама језика*, *Град ɨрадила*, *Локус и нумен*, *Од миɨа до фолка*, *Књижевна архиɨекɨура*, *Живоɨиње илиɨи еɨилої*. Ти поднаслови првенствено произилазе из интересовања др Мирјане Детелић, посвећене изучавањима простора, градова, динамичкој природи и семантичком потенцијалу усмених формула, фантастике, литературе, примени структуралистичко-семиотичких и мултидицсиплинарних приступа на тумачења уметничког дела, анималистици. Због истоветних разлога одабран је и наслов зборника: *Куле и ɨрадови*. Праве разлоге настанка зборника препознали су сви аутори студија, којима се захваљујемо на стрпљењу, јер су околности битно успориле објављивање радова. Велику захвалност дугујемо и господину Кранисла̀ву Вранићу, чији је труд био пресудан за техничко прирећивање ове књиге.

Зборник радова *Куле и ɨрадови* јесте покушај да се лично ода пошта једном од најбољих и најчеститијих умова нашег доба, изузетном стручњаку о чијим резултатима сведочи богата библиографија (готово у потпуности доступна на сајту http://www.mirjanadetelic.com/pocetna.php). Није усамљен случај да најзаслужније личности у једној култури не добију за живота признање какво заслужују. Нај-

боља одбрана од таквог нехата и од заборава јесте управо целокупно дело др Мирјане Детелић, њене студије, монографије, зборници које је приредила, далековидост у настојањима да се у нашој средини дигитализује и формира електронска база усмене фолклорне грађе. До које мере су подстицајни резултати и истраживачки приступи др Мирјане Детелић потврдили су прилози у овом зборнику. Без сваке сумње, те вредности ће препознавати и наредне генерације проучавалаца српске, јужнословенске и светске фолклористике.

Уреднице зборника

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

398(082)
821.09(082)

КУЛЕ и градови / уреднице Лидија Делић, Снежана Самарџија.
– Београд : Удружење фолклориста Србије : Балканолошки институт САНУ, 2021 (Београд : BiroGraf Comp). - 680 стр. : илустр. ; 24 cm

На спор. насл. стр.: Towers and cities / edited by Lidija Delić, Snežana Samardžija. - Текст ћир. и лат. - Радови на срп., мак. и хрв. језику. - Тираж 300. - Белешка уз ову књигу: стр. [681-682]. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-82208-00-6 (УФС)

a) Фолклористика - Зборници b) Књижевност - Зборници
COBISS.SR-ID 49998857

