ПРОМИШЉАЊА ТРАДИЦИЈЕ
Фолклорна и литерарна истраживања
Зборник радова посвећен
Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу

Институт за књижевност и уметност
Посебно издање
Књига XXXVII

Рецензенти
Др Габријела Шуберт
Др Марко Недић

ПРОМИШЉАЊА ТРАДИЦИЈЕ

Фолклорна и литерарна истраживања

Зборник радова посвећен
Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу

Уредили
Проф. др Бошко Сувајџић
Др Бранко Златковић

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД 2014.

Ова књига резултат је делатности пројекта
„Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (178011)
Института за књижевност и уметност у Београду

Штампање је омогућило
Министарство просвете, науке и технолошког развоја
Републике Србије

Мирјана Дрндарски

Ненад Љубинковић

САДРЖАЈ

Стваралачки опус

Нада М. Милошевић Ђорђевић
КРИТИЧКА ФОЛКЛОРИСТИКА НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА 15

Смиљана Ж. Ђорђевић Белић
ПОЛЕМИЧКИ ГЛАС СРПСКЕ НАУКЕ О ФОЛКЛОРУ –
НЕНАД ЉУБИНКОВИЋ..... 25

Бошко Ј. Сувајџић, Бранко Р. Златковић
МИРЈАНА ДРНДАРСКИ – ПОКЛОНИК ТУМАЧЕЊА
ЛИНГВИСТИЧКИХ И ЛИТЕРАРНИХ ПОЈАВА
У ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ..... 41

Народна (усмена) књижевност

Александар Б. Лома
У БУДИМА БИЈЕЛА ГРАДА. ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ
ЕПСКОГ ДЕСЕТЕРЦА..... 49

Снежана Д. Самарџија
ВИНО ПИЈУ ТРИ ДОБРА ЈУНАКА
(СИЖЕЈНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ФОРМУЛЕ У УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ)..... 63

Љубомир В. Зуковић
ОЧИ ЛАЖЉИВЕ, А СРЦЕ СОКОЛОВО..... 97

Мирјана И. Детелић, Лидија Д. Делић
ВЕЧНА КУЋА У УСМЕНОЈ ЕПИЦИ..... 105

Зоја С. Карановић
„ИВО СЕНКОВИЋ И АГА ОД РИБНИКА“ – ИЗМЕЂУ БАЈКОВНЕ
СТРУКТУРЕ И ХЕРОЈСКЕ СЕМАНТИКЕ..... 127

Бошко Ј. Сувајџић
„ОРАО СЕ ВИЈАШЕ”. НАД ГРАДОМ ФОРМУЛА..... 147

Сања В. Радиновић
ЦРТИЦЕ О ФИЗИОНОМИЈИ И ИДЕНТИТЕТУ ПЕСАМА
ИЗ ХЕКТОРОВИЋЕВОГ *РИБАЊА И РИБАРСКОГ ПРИГОВАРАЊА* ... 165

Данијела Р. Петковић
ТРИЈАДЕ У СРПСКОЈ ЕПИЦИ ... 191

Александар М. Павловић
ПРЕЋУТАНА САРАДЊА – ВУК КАРАЏИЋ, СИМА МИЛУТИНОВИЋ И ПЕСМЕ ВЛАДИКЕ ПЕТРА I ... 207

Иван Р. Златковић
ЈЕДНО „РАСКОВНИЧКО“ ВИЂЕЊЕ ЕПСКЕ ЛЕГЕНДЕ О МАРКУ КРАЉЕВИЋУ ... 221

Данијела М. Поповић
НАРОДНЕ ПРИПОВЕТКЕ И ПРЕДАЊА У ЧАСОПИСУ „КАРАЏИЋ“ ... 233

Немања Ј. Радуловић
ПРЕДИВО КАО АТРИБУТ У НАРАТИВИМА О СУДБИНИ ... 247

Даница Ј. Јовић
ЈА КАКО ЗНАМ, ТАКО ЋУ ДА ПРИЧАМ: Поетика казивања предања на примерима варијаната о манастиру Брадачи ... 259

Владета С. Коларевић
СКЕРЛИЋИ – ШУМАДИЈСКИ СРОДНИЦИ НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА ... 277

Љиљана Ж. Пешикан Љуштановић
УСМЕНА АНЕГДОТА ОД ЕГЗЕМПЛА ДО ВИЦА ... 295

Бранко Р. Златковић
ХАЏИ ПРОДАНОВА БУНА У ИСТОРИОГРАФИЈИ И УСМЕНОЈ ТРАДИЦИЈИ ... 305

Драгољуб Д. Златковић
ТРАДИЦИОНАЛНА ЛИЧНОСТ У ОТПОЗДРАВИМА ПИРОТСКОГ КРАЈА И СУСЕДНИХ ОБЛАСТИ ... 325

Љиљана Д. Станимировић
ОСВРТ НА МАНИФЕСТАЦИЈУ *У СЛАВУ ВЕЛИКОГ ВОЖДА* У ВЕЛИКОЈ ПЛАНИ ... 333

Митологија, етнологија и етномузикологија

Љубинко Р. Раденковић
МИТОЛОШКИ ГОСПОДАРИ ШУМА – СЛОВЕНСКЕ ПАРАЛЕЛЕ ... 339

Ивица Р. Тодоровић
О КОМУНИКАЦИЈСКИМ АСПЕКТИМА И МОГУЋНОСТИМА СРПСКОГ МИТА – НА ПРИМЕРИМА РАЗМАТРАЊА ПРИМАРНИХ ЗНАЧЕЊА ПРЕДСТАВА О ЖЕЉИНСКОЈ АЛИ ... 359

Јасна В. Бјеладиновић Јергић
ОСНОВНЕ ОДЛИКЕ И ПРОМЕНЕ НАРОДНЕ НОШЊЕ
У ЈАДРУ У 19. И 20. ВЕКУ 373

Димитрије О. Големовић
ПРОМЕНЉИВИ РЕФРЕН 385

Данка Р. Лајић Михајловић
ПЕВАЊЕ ЕПСКИХ ПЕСАМА УЗ ГУСЛЕ СА АСИНХРОНОМ
СЕГМЕНТАЦИЈОМ МУЗИЧКОГ И ПОЕТСКОГ ТОКА 391

Јелена Љ. Јовановић
ПРИМЕНА ЉУБИНКОВИЋЕВОГ КОНЦЕПТА
„КУЛТУРНЕ СРЕДИНЕ“ У ЕТНОМУЗИКОЛОШКИМ
ИСТРАЖИВАЊИМА НА ТЕРЕНУ ЦЕНТРАЛНЕ СРБИЈЕ 407

Веселка М. Тончева
ТРАДИЦИОННАТА НАРОДНА ПЕСЕН ОТ ГОРА 425

Милена Ч. Петровић
УНИВЕРЗАЛНОСТ УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ – ЗВУЧНИ ОБРАСЦИ
ЖИВОТИЊА КАО МУЗИЧКИ МОТИВИ У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ
ПЕСМИ 435

Марија В. Думнић
ДЕЧЈИ РИТМИЧКИ СИСТЕМ У ПЕСМАМА СРПСКОГ
ВОКАЛНОГ НАСЛЕЂА 449

Љубица Б. Милосављевић
НАРИЦАЊЕ КАО „ОКАМЕЊЕНИ АФЕКАТ“ У ПОСМРТНИМ
ОБРЕДИМА ВЛАХА ЦРНЕ РЕКЕ 463

Растко С. Јаковљевић
ДОГМА СРПСКЕ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ – О УВЕРЕЊИМА
И ДИСЦИПЛИНАМА У СВОЈИМ ЛОКАЛНИМ ОКВИРИМА 475

Упоредне перспективе

Жељко В. Ђурић
ПУТОВАЊЕ ПО ИТАЛИЈИ ЈОАКИМА ВУЈИЋА
ИЛИ У ВРТЛОЗИМА ВРЕМЕНА 491

Снежана С. Милинковић
„FORSE ERA VER, MA NON PERÒ CREDIBILE“. ARIOSTOV
„BESNI ORLANDO“ I PROBLEM ISTINE U VITEŠKOM EPU 511

Миодраг С. Матицки
ИДЕЈА ИЛИРИЗМА У КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ –
ПРЕДЛОЖАК ЗА ПОЈМОВНИК О ЈУЖНОСЛОВЕНСКОЈ КУЛТУРИ..... 525

Злата Д. Бојовић
УРБАНО И РУСТИКАЛНО У ДРАМАМА МАРИНА ДРЖИЋА ... 531

Бојан М. Ђорђевић
ПРИМЕР ТРИВИЈАЛНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СТАРОМ ДУБРОВНИКУ – *ЉУБРУЖИЦА* ТИМОТЕЈА ГЛЕЂА ... 539

Дејан В. Ајдачић
РАДОВИ ФОЛКЛОРИСТЕ МИХАЈЛА ГУЦА О РЕЦЕПЦИЈИ СРПСКЕ И ХРВАТСКЕ НАРОДНЕ ПОЕЗИЈЕ У УКРАЈИНИ ... 551

Душица Д. Тодоровић
STRANAC KAO HODOČASNIK U ROMANIMA *LJUDI GOVORE* RASTKA PETROVIĆA I *RAZGOVOR NA SICILIJI* ELIJA VITORINIJA ... 561

Поетика и методологија

Ксенија Марицки Гаћански
ЈЕДНА ПЛАТОНОВА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА – О ТРАГЕДИЈИ ... 573

Војислав П. Јелић
СУДБИНА ЈЕДНЕ БЕЛЕШКЕ ... 577

Никола М. Грдинић
ЗАПАЖАЊА О НАЈЧЕШЋИМ ГРЕШКАМА У НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОМ РАДУ ... 585

Милан Р. Лукић
НАПОМЕНЕ О САКУПЉАЊУ, ЗАПИСИВАЊУ, КАЗИВАЊУ, ПЕВАЊУ – НАПОМЕНЕ САКУПЉАЧА, ЗАПИСИВАЧА, КАЗИВАЧА, ПЕВАЧА ... 605

Савремени књижевни токови

Душан М. Иванић
ХРОНОТОПИ СРПСКЕ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРОЗЕ (Прилог каталогу) ... 621

Бојан Ј. Јовић
ОД УТОПИЈСКОГ ДО (АНТИ)УХРОНИЈСКОГ ХРОНОТОПА – ПРОСТОР, ВРЕМЕ, ИСТОРИЈА ... 647

Славица О. Гароња Радованац
ЖЕНСКИ ЛИКОВИ/ТИПОВИ НАШЕ НАРОДНЕ ЕПИКЕ
У ЧЛАНЦИМА И БЕСЕДАМА ЛАЗЕ КОСТИЋА 659

Валентина Д. Питулић
КУЛТ ЈУНАКА У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ
ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА 669

Марија М. Шаровић
БРАНИТЕЉ ЗАБОРАВЉЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ – ДРЕВНА НАРОДНА
КУЛТУРА У ДЕЛУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА 679

Тијана Д. Тропин
ТРАНСПОЗИЦИЈА БАЈКЕ – ОД ФОЛКЛОРНЕ,
ПРЕКО АУТОРСКЕ БАЈКЕ, ДО ЕПСКЕ ФАНТАСТИКЕ
(*Кнежевић и Северни ветар* Љиљане Праизовић) 691

Љиљана С. Дукић, Боривој Ј. Везмар
БИБЛИОГРАФИЈА МИРЈАНЕ ДРНДАРСКИ 701

Љиљана С. Дукић, Боривој Ј. Везмар
БИБЛИОГРАФИЈА НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА 709

БЕЛЕШКА УЗ ЗБОРНИК 737

Стваралачки опус

УДК 821.163.41.09:398 ЉУБИНКОВИЋ, Н.

Нада М. МИЛОШЕВИЋ ЂОРЂЕВИЋ*
САНУ
Београд

КРИТИЧКА ФОЛКЛОРИСТИКА НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА

Писати о радовима Ненада Љубинковића није нимало лако, не само зато што их има близу четири стотине и што обухватају готово све важније теме којима се бавила српска (и не само српска) наука о народној књижевности, већ пре свега зато што сваки од њих представља својеврсни изазов. У његовим бритким текстовима са богатим конотацијама преиспитују се прихваћена тумачења, да би се дала другачија, често супротна досадашњим, а уобичајена била подвргнута сумњи.

У свим Љубинковићевим студијама изражена је тенденција ка расправљању о културно-историјској подлози усменог стварања, што не значи да се запостављају и други чиниоци, као што су митолошки, или као што су међусобне везе усмено/ писано и на ширем компаративном плану. Све их спаја проучавање народне књижевности као феномена.

Кључне речи: критичка фолклористика, народна књижевност, бугарштице, историја, поезија.

Писати о радовима Ненада Љубинковића није нимало лако, не само зато што их има близу четири стотине и што обухватају готово све важније теме којима се бавила српска (и не само српска) наука о народној књижевности, већ пре свега зато што сваки од њих представља својеврсни изазов. У његовим бритким текстовима са богатим конотацијама преиспитују се прихваћена тумачења, да би се дала другачија, често супротна досадашњим, а уобичајена била подвргнута сумњи. Можда је сам Ненад Љубинковић, 2010. године, на самом почетку књиге *Трагања и одговори*, у тексту који претходи његовој студији о народним песмама дугога стиха и који је назвао „Испред увода" најбоље објаснио своје ставове. Иако се непосредно односи на дату студију и аутор га одређује као „полемички", текст је заправо програмски. Цитирам га готово у целини: „Подвргавају се преиспитивању, дакле и сумњи, методи досада коришћени у југословенској науци о усменој књижевности – *нови метод се не нуди.* У том смислу

* nadamdj@sbb.rs

он би могао да буде поучно – деструктиван". Потоњи део текста могао би се односити на сва каснија ауторова истраживања, иако га он везује за радове у поменутој књизи: „Текстови који буду следили овај имаће израженију конструктивну намеру. Анализирањем практичких могућности или немогућности различитих научноистраживачких метода (историјског, филолошког, психоаналитичког, антрополошког, феноменолошког, структуралистичког, итд.) доћи ће се ако све буде обављено исправно, до индиција на основу којих би могао да се предложи одређен научнотеоријски и истраживачки приступ феномену усмене књижевности". Не бих рекла да је рад о песмама дугог стиха деструктиван, али полемичан јесте, уколико под полемиком подразумевамо расправу из побуда подстакнутих љубављу према грађи, жељом да јој се приђе на други начин. Рад је писан 1967. као магистарска теза, коју је требало *одбранити*. А Ненад Љубинковић је одбранио непризнату лепоту песама дугог стиха. Две године касније ће о њој проговорити Владан Недић. Драмско-естетску функционалност рефрена у њима Љубинковић је поткрепио примерима (посебно, надахнутом анализом песме „Милош бан и сестра Секулова", Богишић, бр. 18). Упоређивањем са мотивским сегментима из других збирки усмене поезије (овде из Вукове) показао је и како се активира, данас бисмо рекли, „естетика истоветности" на семантичком нивоу, што ће, касније, користити (у разне сврхе) и у другим својим студијама. Образложио је условљеност појма „историчности" ових старих записа. Проширио је, додуше опрезно, тумачење синтагме „српски начин" у смислу који му је дао Јурај Крижанић као *Modi et Styli Sarbiaci*, не само као „старији начин певања већ и архаичнији језик, архаичнија схватања", насупрот „Харватском" који се односи на уметничку поезију.

Његов кроскултурални прилаз креће се на линији друштвенокњижевне потребе епохе и средине, почев од студије о бугарштицама. У чланку о Владимиру и Косари прати етапе развоја легенде од историјских датости прилагођених хагиографској стилизацији и стварне љубавне приче господара Драча и Самуилове кћери, преко елбасанске верзије легенде, до уткивања у косовску традицију, али и утицаја песме Андрије Качића Миошића. Његово изванредно знање историје је у функцији помоћног средства у утврђивању процеса настанка песама, или појединих рукописа као што је *Ерлангенски*. Постојбину овог рукописа сагледава у Босанској Посавини, насупрот већини дотадашњих истраживача, па и самога Геземана. Лекара, др Лудвига Франца фон Анкерауа идентификује као записивача песама (слажући се са усамљеним мишљењима Драгутина Костића и Боривоја Маринковића), а датум обликовања рукописа помера на двогодишњи период од 1718–1720. године. По себи се разуме, најновије учитавање ЕР из 2012. није могао да узме у обзир.

Бавећи се односом Вукове четврте књиге Лајпцишког издања и Милутиновићеве *Пјеваније*, открива да је Вуку Милутиновић, вољно или невољно, за њу дао инспирацију па и саме текстове, и истиче да је Милутиновић означавао територије са којих је сакупљао песме и бележио податке о певачима. Управо, Љубинковићева докторска дисертација Пјеванија црногорска и херцеговачка *Симе Милутиновића Сарајлије*, одбрањена 1992. године, а у скраћеном обиму објављена 2000. године, минуциозно и расправља не само о односу Милутиновића и Вука, већ истиче колико су будимска и лајпцишка *Пјеванија*, потичући „са простора који Вуку нису били доступни" проширила увид у певање на широком српскохрватском и балканском простору. Оно се може сагледати једино у вишеслојној корелацији ранијих збирки (Богишићеве и *Ерлангенског рукописа*) и савремених (Вуковој и Његошевој) са обе *Пјеваније*. Посебно се Вуков корпус народних песама мора проучавати у контексту обеју и као имплицитни полемички дијалог са њима. А Љубинковић то и чини. Притом, опет мултидисциплинарно, посматра *Пјеваније* као осмишљене идеолошке књиге, које треба да допринесу уједињењу Старе Црне Горе и брдских племена и помогну остварењу замисли Петра Првог Петровића: Будимска (1833) је „прва целовита штампана збирка народних песама из петровићевске Црне Горе", Лајпцишка (1837) – „прва и једина... у којој је представљено тзв. племенско певање..." Обе, по Љубинковићу, „представљају чврсту масонску концепцију", на шта указују „три коледке" – програмске, уводне лирске песме са Милутиновићевим интервенцијама.

У свим Љубинковићевим студијама изражена је тенденција ка расправљању о културно-историјској подлози усменог стварања, што не значи да се запостављају и други чиниоци као што су митолошки или као што су међусобне везе усмено/ писано и на ширем компаративном плану. Све их спаја проучавање народне књижевности као феномена. Тако, са пуно историјских података, уз познавање религије и митологије, Љубинковић гради портрет Св. Саве – *божјег угодника, државника, митског родоначелника*, или, у чланку о Светој Гори, посматра царицу Јелену као световну господарицу Св. Горе.

Исти, слојевити прилаз, Љубинковић користи у свом оригиналном објашњењу настанка Маркове легенде, у којој проналази симбиозу митског и хајдучког, преклапања типских мотива попут оних из француских *Chansons de Geste*, из византијских епских песама, или остварења као што је *Александрида* или *Роман о Троји*, итд. Да је Марко био не само далеко значајнија историјска личност, него што се сматра, већ и да је његова епска улога Урошевог заштитника заснована на савременој стварности, доказује историјским чињеницама. Архивски и други подаци говоре да је у периоду од 1361. до 1370/1. Марко заиста био Урошев „човек

од поверења", као и „Урошев штит пред обешћу и самовољом обласних господара", па и сопственог оца. Тумачењем да је титулу „млади краљ" добио не од Вукашина, већ од цара, као „последњи правоснажни наследник династичке породице Немањића", Љубинковић заокругљује своју концепцију. Обликовање негативног Марковог епског лика – антихероја Љубинковић временски, просторно и идеолошки смешта у лимитрофне области. Сматрајући негативан став према Марку позним остварењем, осмишљеним супротстављањем других етничких и верских заједница својим сужитељима, који у Марку виде „етнички, етички и конфесионални узор", он заправо указује на колевку легенде о позитивном херојy, аутентичном историјском краљевићу.

Минуциозно написани рад о смрти војводе Момчила представља својеврсни модел упоредне анализе епских народних песама и писаних историјских извора, откривајући и Љубинковићеву истраживачку методологију. Насупрот досадашњим указивањима на паралеле песме најпознатије под насловом „Женидба краља Вукашина" са романом о Бову од Антоне, Ненад Љубинковић веома убедљиво открива друга исходишта мотива. То су историјска сведочења о Момчиловом прототипу – деспоту и севастократору Момчилу, који је средином четрнаестог века „играо значајну улогу у сукобима на српско-бугарској и бугарско-византијској граници". Драгоцене податке налази у хроникама Никифора Григоре и Јована Кантакузина, Момчилових савременика, али и код турског песника хроничара Енверија који 1465. пише о животу и подвизима селџучког емира Умур Паше, са којим се Момчило сукобљавао. Уочавајући сличност Момчилове смрти код Јована Кантакузина са српским варијантама, сугерише усмену песму као могућни извор Кантакузиновом, готово епском, маниру казивања. Кратки опис битке пред зидинама Перитеорија, у хроници Никифора Григоре, са карактеристичним детаљима употпуњује слику. Љубинковић, заправо, сагледава цео систем усклађивања писаних извора са усменом, епском објективизацијом стварности, све до уметничког уопштавања, које дозвољава преношење судбина једних историјских јунака на друге.

Шта све обухвата Љубинковићев прилаз Косовској бици најбоље показују наслови његових, истовремено обимних, и синтетичких студија: „Косовска битка у своме времену и у виђењу потомака или логика развоја епских легенди о Косовском бојy" и „Косовска легенда у руском летописном своду из времена цара Ивана Грозног". За разлику од већине дотадашњих истраживача, како сам каже, он проучава Косовску легенду као „израз друштвеног и политичког тренутка у коме су /народне песме/ настајале или у коме су са разлогом живеле и трајале".

Љубинковић је истовремено историчар, књижевни историчар, социолог културе, истраживач политичке социологије, књижевни критичар, у ствари, својеврсни полихисторик. Он се труди да његово тумачење дела, ликова народне књижевности и њихових дејствовања, као и поступака стваралаца усмене традиције, буде усаглашено са духом епохе, али и прилагођено усмерењу и идеологији „публике". Зато пре свега прати, у зависности од свих ових чинилаца, узроке, тренутне подстицаје, и процесе настајања традицијског остварења – у овом случају Косовске легенде – у различитим срединама и у различитим временима, да би тек на крају дошао до естетске анализе објективизоване замисли у самом делу. Довољно је напоменути да, после преиспитивања историјских чињеница, даје преглед типова легенди о Косовском боју (хришћанских, локалних, турских); да попут Шмауса, истиче првобитни настанак двеју одвојених традиција: о Лазару и Милошу, које се касније спајају; да примењујући истраживања из историје уметности о Косовској легенди у руском летописном своду из времена цара Ивана Грозног, покаже да је целовита легенда формирана тек у 15. веку; да преплитањем и одјецима историјских догађаја, личним међусобицама и борбом за власт у нашој средини уме да објасни неке појаве које су посматране изоловано необјашњиве (на пример, веровање о „издајству" Вука Бранковића).

Љубинковић вешто примењује својеврсну „психолошку карактерологију" да би у оквиру здружених културних и политичких збивања, анализирао односе између појединих личности, било да се ради о књижевним стваоцима или носиоцима историјских догађаја. Притом, по правилу, долази до изражаја његова правдољубивост, сензибилност према запостављенима, ојачана готово суровим критичким супротстављењем немилосрднима. Отуд његове најбоље странице о Сими Милутиновићу, и махом негативне оцене Вукових поступака. Отуд и обимна, рефлексивна студија названа „Губитници Старца Милије", која не говори само о песмама, већ и о односу Вуковом према Милијином усмено-уметничком певачком поступку. Вук је, тврди Љубинковић, „уопште слабо разумевао, а тешко прихватао и Старца Милију и Милијину особену поетику", да би затим исхитрено и трибунски жустро закључио: „Суштински, Вук одбацује *усменост песме* (!? подвукла – Н. М. Ђ)... Опредељујући се, и суштински величајући писани исказ, Вук имплицитно негира и импровизаторски, непоновљиви, а дубоко стваралачки чин певања, односно казивања". Циљајући искључиво на Вукову визију писане српске књижевности и важности коју је придавао запису текста, Љубинковић заклања његове основне идеје о варијантности, „спјевавању" и улози певача, наиме Вуково запажање „...зашто су многе пјесме... између себе једнаке, а од други, опет између себе једнаки... различне" (в. Вуков предговор

Лајпцишком издању, *Сабрана дела* IV, 1975, стр. 567). Да Милија јесте сјајан усмени стваралац сумње нема, и Љубинковић изврсно прати и анализира како, држећи се усменог шаблона – Милија снује своју поезију душе и ума. *Вођење великих сватова*, у смутна времена, види као остављање земље без заштите, *даривање* објективизује кроз емотивну градацију, *слање писама* испуњава садржином сходно карактеру пошиљаоца и примаоца (дужда и Ивана Црнојевића), *просидбу* сестре Леке капетана драматизује прилагођавајући је амбијенту и појединачним особинама учесника, *неверство љубе* Бановића Страхиње посматра кроз њену усамљеност. Занимљиво је и Љубинковићево запажање да жене у Милијиној поезији „демаскирају мушкарце". Иначе, цела његова студија плени својом оригиналношћу. Он надахнуто обликује психолошки портрет Старца Милије, кога опчињавају личне драме и мори свест о сопственој људскости која убија, који испитује наличје јунаштва. Љубинковић даје социопсихолошку паралелу између времена о коме Милија пева и времена у коме пева, после српских устанака, „разочаран у тзв. слободу", те тако тумачи и својствено грађење лика Марка Краљевића (у песми о Сестри Леке Капетана) према лику свирепог устаника Марка Штитарца.

Следећи замисао да прати процес транспозиције историје у поезију, Љубинковић се бави епохом пре свега Првог, али и Другог српског устанка у књизи–збирци студија писаних у периоду 1964–2011, издатој под насловом *Први српски устанак – од историје до „народне историје" и њене усмене митизације*, Београд – Орашац 2012. (У књизи се, упоредо са његовим текстовима, налазе и изврсне студије Мирјане Дрндарски о песмама и догађајима посвећеним истој епохи, посматране из другог, махом поетичко-структуралистичког и компаративног угла, те се њима нећемо бавити). Како је у наслову назначено, Љубинковић користи не само историјске догађаје, податке о главним јунацима-учесницима, већ и истовремено певање о њима, што му отвара могућност уласка у непосредан механизам спевавања уз улогу певача, прерастање „сведочења који наликују новинским извештајима са лица места" у хроничарску песму, а затим у „народну историју". Тако на двема варијантама боја на Мишару (прве, из *Мале Пјеснарице* 1814. и друге, из *Народне српске Пјеснарице* 1815) уочава разлике „у сагледавању значаја Мишарској боја". Прва, од непознатог певача, саопштава смрт Кулин-капетана и задобијање његове скупоцене сабље од стране Милоша Поцерца, док друга, Вишњићева, сведочи о разбуктавању националне револуције, „док не достигне задате циљеве", израстање „социјалног бунта против дахија у борбу за национално ослобођење". У том смислу Љубинковић и посматра Вишњића као интерпретатора Карађорђевих идеја. „Са много разлога", вели, „могао би да понесе и звање портпарола Карађорђеве буне. Његов задатак је био

да објасни, каткад и да оправда Карађорђеве намере, поступке, односно да спретно образложи промене у политичким плановима и циљевима одређеног историјског тренутка.” Мора се рећи да је такав приступ устаничкој епици, на основу одабране архивске грађе, писама, протокола, сведочења и индивидуалних сећања заиста не само особен, него на њему својствен начин далекосежно изазован. Насупрот досадашњим прилазима историчара и теоретичара народне књижевности који су у устаничкој епици видели усмену уметност речи и ранијим историчарима, који су посезали за народном песмом „као за ваљаним историјским документом”, Љубинковић је оцењује као цензурисано осликавање догађаја и карактера јунака. Притом не занемарује Вишњићев поетски поступак, његове песничке узоре и утицаје (од Филипа Грабовца и Андрије Качића Миошића до Гаврила Ковачевића и косовске народне епике, од мотивских сегмената до понављања истих формула). Наглашавајући изванредно важну чињеницу, да је Карађорђе, као касније и Милош, схватао колико је усмена поезија битна за стварање јавног мњења, Љубинковић запажа да је она поред изношења најважнијих ставова устаничког програма имала улогу обрачуна са политичким противницима и послужила да умањи улогу великих војвода у корист вође. Као пример наводи епску судбину великог јунака из оба српска устанка: Петра Николајевића Молера, коме „сачуване песме нису дале истакнутије место у устаничкој хијерархији”. Сучељавањем података из његове животне биографије, од јунаштва до писаних историјских сведочанстава и судских записа који на овог вишеструко талентованог човека бацају црну сенку. Ослушкује и неусаглашене верзије казивања о намерно му ускраћеној војној помоћи, или, пак несрећном стицају околности због којих помоћ није стигла, те је остао храбри, али неуспешни бранилац Лознице. Најзад, психолошки повезујући Милошеву сурову проницљивост са неумереним Молеровим политичким амбицијама, тумачи како су Молеру, и зашто, оне на крају дошле главе. За Љубинковићева излагања је карактеристично да „јунаке” у оквиру догађаја огољује до нагонског. Тако ће уз казивање о познатом самопрегорном подвигу Стевана Синђелића додати и верзију по којој је Синђелић у ствари погинуо и побио силне своје ратнике тако што је случајно пуцао у буре барута, смештеног у исту бурад као ракија које је хтео да се домогне. (Не може човек да се не сети младог мајора Милана Тепића из последњег рата који је попут Синђелића – по себи се разуме из прве верзије – по свим принципима херојског модела, у Беденику крај Бјеловара 1991. запалио цело складиште оружја да не би пало „зенгама” у руке, и са њим изгорео, а истовремено и да се не запита која је улога традиције у времену садашњем).

Љубинковићев опис устаника (Конде бимбаше, Узун Мирка Апостоловића, Милисава Чамџије, Васе Чарапића, капетана Радича Петровића, Милоја Петровића, Анте Богићевића, Бакала Милосава, Милоша Стојићевића, Лазара Ћурчије и других) није само збир података из њихових стварних биографија (понекад и из анонимних гласина), већ је то, кад год је могућно, поређење и са њиховим епизираним ликовима. Љубинковић наглашава у самој епизацији ослањање на структуру и начин размишљања из хајдучких песама, као што истовремено истиче, са историјског становишта, општехајдучки карактер устанка, хајдучким навикама тумачи грамзивост, пљачку, сировост, а сам пораз Карађорђеве Србије, српском неслогом и жудњом појединаца за влашћу.

Надахнуте филозофске странице о историји као науци оживљене су примерима психолошког реаговања појединаца из најразличитијих сталежа у неподношљивом трајању времена ратног, у коме страда пре свега обичан народ, који „у историјском сагледавању протока времена и догађаја... представља безличан, свакојако неодређен појам", а људска судбина „обезимењена... потом немилосрдно сажета и сведена на немушти, безосећајан број". Љубинковић пушта да исплива конкретизована слика безнађа, утолико уверљивија што је сачињена од аутентичних сећања, исповести, докумената, самоунижавања и неизлечивих психолошких ожиљака. У вишеслојном Љубинковићевом праћењу развоја устанка од социјалне побуне до националне и верске револуције, кроз посматрање рогобатности, извитопereности карактера вођа и њихових подручника стиже се до сагледавања посве необичног васкрса државе српске.

Остаје позив на размишљање о сопственој кривици у садашњости и будућности, опхрван упитаношћу о народном идентитету. И да поменем једну храбру и скромну Љубинковићеву самодефиницију књиге о којој је и било речи: „Ово је горчина допуњена теоријом". Она, с једне стране, зрачи бригом сазданом на његовој доброти и честитости и бризи за будућност застале нације до које му је стало. Са друге стране, она ставља на секундарни ниво неке његове значајне опаске као што су размишљања о симболичном значењу појединих конкретних простора (Косова, Удбине, на пример), или разматрања о моделу епског јунака, о атрибутима који га сачињавају, или најзад, али не на последњем месту, закључке о специфичним афинитетима или пак отпору грађе према појединим фолклорним жанровима. По сопственом избору даје предност карактерологији историје.

Поглавље о драматизацијама историјских, али и епизираних догађаја и ликова, заправо заокружује његове основне идеје. Поводом драматизације Вишњићевог „Почетка буне против дахија" Драгутина Костића, задржава се на Костићевим запажањима о томе „да би се за многе

народне песме наше могло рећи да су у неку руку готове драме (дате само у облику епске песме)... Ту се драматизација сама собом намеће... значи управо приближавање првобитности...” Поводом Милутиновићеве *Трагедије српског господара и Вожда Карађорђа* расправља о особеном виду српског „паганског хришћанства”, о потреби за саможртвовањем, о култу одсечене главе (уз историјски пресек од Јована Крститеља преко Јована Владимира и кнеза Лазара до Карађорђа), да би истакао стално „присуство српске симболичне тријаде: жртва, издајник, крвник” и осврнуо се на роман Пере Тодоровића *Смрт Карађорђева*, у коме је писац „десакрализовао” косовску легенду, одбацио поменуту тријаду сматрајући да је једноставно „Србин Србину – Србин!”. Драма Мила Кордића *Црни Ђорђиј*е, очигледно је Љубинковића заинтересовала као драма која се може пренети и на догађаје из последњег рата 1991–1995, да би Љубинковићево тумачење драматизације *Боја на Дубљу* Панте Срећковића било истовремено и откривање праве личности самога писца и историчара (кога смо навикли да видимо кроз сурове Руварчеве интерпретације), патриоте који је у српској неслози и српској зависти видео „узрок васколике српске несреће”, и „веровао како изгледна будућност може бити грађена искључиво на тековинама беспоштедне немилосрдне самоспознаје. Само потпуна спознаја свега негативног што је у себи народ носио и носи може да омогући да се временом зло надвлада и потом одстрани”. Није ли то и кредо самог Љубинковића?

И на крају, ако бисмо у неколико речи покушали да формулишемо цео Љубинковићев рад, била би то добронамерна, отрежњујућа, можда и лековита, да је тако назовемо – „критичка фолклористика”, оштрија од критичке историографије, била нам по вољи или не.

ЛИТЕРАТУРА

Љубинковић, Н. *Пјеванија црногорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије*. Београд: Рад − КПЗ Србије, 2000.

Љубинковић, Н. *Трагања и одговори. Студије из усмене књижевности и фолклора*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.

Nada Milošević Đorđević

THE CRITICAL FOLKLORISTICS OF NENAD LJUBINKOVIĆ

Summary

Writing about the works of Nenad Ljubinković is no easy task, not just because there are almost four hundred of them and because they encompass almost all the topics of importance that Serbian (and not only Serbian) science of folk literature has dealt with, but first of all because each and every one of them poses a challenge of sorts. His texts, marked by a sharp wit, rich in terms of connotations, re-examine accepted interpretations, coming up with new ones, often contrary to the previously established ones, bringing into question the usual ones.

In all of Ljubinković's studies there is a tendency towards discussing the cultural-historical basis of oral creation, which does not mean that other factors are neglected, such as mythological ones or the mutual connections between the oral and the written at a broader comparative level. What connects all of the above is studying folk literature as a phenomenon.

УДК 398 ЉУБИНКОВИЋ, Н.

Смиљана Ж. ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

ПОЛЕМИЧКИ ГЛАС СРПСКЕ НАУКЕ О ФОЛКЛОРУ – НЕНАД ЉУБИНКОВИЋ[1]

У раду се даје аналитички пресек научних интересовања Ненада Љубинковића. Посебна пажња посвећена је полемичким елементима у опусу овог аутора, будући да из полемике ниче низ текстова теоријског усмерења из којих се ишчитава концепт фолклора и науке о њему. Анализирају се особености Љубинковићевог контекстуалног приступа и указује на стилске карактеристике полемички интонираних текстова (ја-исказ, контаминација стилских регистара, поступци деканонизације и детронизације ауторитета). Анализа Љубинковићевих истраживања открива савременост аутора, будући да покреће неколике изузетно сложене и актуелне теме (природа фолклора, аутентичност, питања другостепене идеологизације фолклора, прихватање историје као друштвеног конструкта и сл.).

Кључне речи: Ненад Љубинковић, фолклористика, фолклор, усмено стваралаштво, полемика, полемички стил, поступци детронизације.

У науци о усменој књижевности и фолклору глас Ненада Љубинковића присутан је дуже од пола века. Прву студију, *Порекло мотива ношења одсечене главе после погубљења у једној шиптарској песми о косовском бој*у, објавио је у „Гласнику Музеја Косова и Метохије" далеке 1960. године, као двадесетогодишњак.

Читав (званични) радни век Љубинковић је провео у Институту за књижевност и уметност у Београду где је, након гашења пројекта *Историја југословенских књижевности* (2001), осмислио пројекат *Српско усмено стваралаштво у балканском контексту* којим је и руководио до одласка у пензију 2007. године (уп. Ђорђевић 2011; Златковић 2013).

Научном опусу од преко три стотине стручних и научних студија (који укључује и монографије Љубинковић 2000, Љубинковић 2010, Др-

* smiljana78@yahoo.com

[1] Рад је настао у оквиру пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја под бројем 178011.

ндарски и Љубинковић 2012), придружује се и приређивачки рад. Избори шаљивих прича или усмене епике увек бивају допуњени информативним и иновативним пратећим текстовима (Љубинковић 1976, Љубинковић 1979, Љубинковић 1978). Анагажовао се и око публиковања дела реномираних претходника (Т. Ђорђевића, В. Чајкановића, П. Софрића, Д. Ј. Поповића, П. Поповића, В. Ћоровића). Посебно се издваја вишегодишње чланство у уредништву фолклористичког часописа „Расковник", те уређивање низа зборника (тематски бројеви „Расковника" посвећени Марку Краљевићу и Косовском бою, зборници у едицији *Настајање нове српске државе* и др.). Педагошки рад, ништа мање значајан када је о ангажману научника реч, везан је за Факултет музичке уметности у Београду (предмети *Народна књижевност* и *Методологија научног рада*) и Академију уметности „Браћа Карић" (предмети *Социологија културе и уметности* и *Велика дела светске књижевности*).[2]

Истраживачка интересовања Ненада Љубинковића обимна су и широка. Обухватају усмену књижевност и фолклор у најширем смислу, књижевну историју (од анализе појединачних опуса до компаративних промишљања о фундаменталним мотивима светске књижевности), проблеме социологије културе и уметности. Фолклористичке анализе усмеравају се на питања везана за епику (посебно конкретне „епске легенде" у најширем смислу; уп. нарочито студије окупљене у Љубинковић 2010), проблеме религиозног мишљења (од демонологије до тумачења вербалних и изванвербалних елемената ритуала, особито обредних опхода и обредних радњи везаних за животни циклус, нпр. Љубинковић 1996а, 1996б, 1997, 1998а, 1999а, 2000б, 2006), укључујући и теме које се „традиционално" сматрају етнолошким или етномузиколошким. Широка ерудиција готово да намеће еклектицизам, водећи успостављању разгранатих веза, отварајући поглед у разнородне, хетерогене стратуме фолклорног комплекса, са посебним акцентом на наслеђе антике и средњовековља (посебно у Љубинковић 1996б, Љубинковић 2006, Љубинковић 2007). Овакав преглед ауторових научних интересовања ипак се мора узети сасвим условно, будући да издвојени тематски кругови представљају рукавце у које се грана јединствен и кохерентан систем научног и стваралачког мишљења Ненада Љубинковића.

Љубинковићев рукопис готово се наметљиво нуди посматрању које би уважило и тематске, и методолошке и стилске аспекте текста. У том се смислу аутор открива као готово авангардна појава и српској науци о фолклору. Изграђен, доследан, препознатљив стил, одбацивање неутралног

[2] Специфичан облик педагошког рада Професор је неговао са младим сарадницима у Институту, за које, чини се, увек има највише разумевања, стрпљења и толерантности. На томе сам му, као један од тих ученика, посебно захвална.

(квазинаучног) тона којем се претпоставља ја-исказ, нескривено емоционално ангажовање (на које упућују ускличници, набрајања, готово лајтмотивска понављања), мисаони и лексички обрти, чине да научни текст поприми обележја литерарног штива. Читалачко уживање отуда се не ограничава на информативну димензију, јер реч је о текстовима који могу да забаве, изненаде, насмеју, запитају (некад и шокирају), текстовима у којима је критичко преиспитивање литературе здружено са оригиналном анализом и (стиче се утисак и хотимичном) провокативношћу. Склоност проблематизовању ставова аксиомске вредности чини да Љубинковићев рукопис на моменте поприми обележја својеврсног манифеста.

Тако се, примера ради, студија о песмама дугог стиха (бугарштицама) развија, попут манифеста књижевне авангарде с почетка века, из тона деструкције, подвргавајући сумњи широки спектар прихваћених знања:

> „Овај текст је полемички. Подвргавају се преиспитивању, дакле и сумњи, методе досада коришћене у југословенској науци о усменој књижевности – нови метод се не нуди. Утврђује се постојање заблуда и њихова распрострањеност. У том смислу он би могао да буде поучно-деструктиван" (Љубинковић 1972/73: 373).

Оспоравање, међутим, не води апсолутној деструкцији (у том су смислу читаочева очекивања изневерена, а ауторова обећања у анализама које следе − преиначена). Природа Љубинковићевог дијалога готово да је блиска платоновском концепту овог жанра. Туђи је глас повод, инспирација, оно што подстиче стваралачко (било позитивно или негативно) узбуђење, те оспоравање није само себи циљ. Из полемике ниче низ текстова теоријског усмерења из којих се ишчитава кохерентни концепт фолклора и науке о њему, поетика усмене културе.

Одређивање појма фолклор провлачи се лајтмотивски кроз низ Љубинковићевих студија. Концепт фолклора, битно различит од оног на којем су се темељили централни токови науке у Србији седамдесетих и осамдесетих година XX века, изнесен је у тексту програмског карактера, а интригантног наслова − *Folklore, Fakelore, Fucklore* (Љубинковић 1993). Истраживачки *credo* открива и *Пролегомена за теорију о културној средини* (Љубинковић 1982), те расправа о проблему жанрова у усменој књижевности (Љубинковић 1995). Појам фолклора одређује Љубинковић у полемици са неколиким претходницима, у стваралачком дијалогу са групом руских теоретичара (реч је о Б. Н. Путилову и К. Чистову, пре свих), те кроз разматрање развоја појма у историји идеја. У Љубинковићевом виђењу фолклор означава усмену културу у најширем смислу, не ограничавајући се искључиво на вербални текст. Усмена култура је „култура усменога духовног стварања, култура памћења и преношења, култура усменога новинарства, култура усмених законика и медици-

нских зборника". Критички се односећи према термину *народна књижевност* (до осамдесетих година доминантном у српској науци), најчешће користи одреднице *усмена књижевност*, *усмено стваралаштво* (некад и *усмено народно стваралаштво*):

> „Карактеристично је да се и ту у појединим текстовима, па и у објављеним дискусијама учесника, термин фолклор често употребљавао уместо назива народна књижевност, као синоним. Бројни су случајеви када се појам фолклор користи као шири појам у односу на народну књижевност, али се имплицитно подразумева да оба термина припадају истом систему. Свеукупни је утисак да је појам фолклор − народно стваралаштво схваћен широко, али да се при том није водило рачуна да усмено народно стваралаштво јесте у појмовном систему фолклора, а да термин народна књижевност припада свакојако другачијем систему. (...) Логично је размишљање како су књижевне врсте заправо старија категорија од књижевног рода. Књижевни родови су осмишљени у жељи да се свеукупна постојећа литерарна традиција и продукција систематизују и да се разложно сврстају у веће групе које поседују битне заједничке одлике. Проблем је, међутим, настао када су за дефинисање појма књижевна врста призване „у помоћ" тзв. Јолесове „једноставне форме" (*Einfache Formen*), односно, када се појам књижевне врсте почео да одређује помоћу појединих скупина усмених народних творевина (бајка, загонетка, пословица или шала). Усмено народно стваралаштво јесте у исходишту саставни, нераскидиви, али и неразлучиви део народних обреда и обичаја, народног животног календара, народног годишњег календара. Књижевници пишу своја дела (песме, приче, романе, драме) са свесном, промишљеном намером да напишу литерарно дело. Усмене народне творевине које имају властито и угледно место у оквирима целовитих обреда, обичаја, календара − нису начињене са намером да буду литерарно дело. Што је више реч о архаичним и најархаичнијим усменим народним творевинама – то је апсурднија помисао да се таква творевина посматра и проучава потпуно изван природног сакралног контекста. Другачије речено, недопустиво је да теоретичари књижевности дефинишу поједине појмове из области литературе позивајући се на примере који у свему припадају другоме културном систему" (Љубинковић 1995: 10).

Уз усменост (као специфичан вид комуникације), доминантни критеријум за дефинисање поља проучавања је и колективност, која, међутим, не подразумева аморфну, неодређену анонимност („За слепачке песме сматрамо да их певају слепци и да живе и трају само међу њима, а верујемо да хајдучке и ускочке песме не певају само хајдуци и ускоци, већ неки неодређени народ. И то у маси!" – Љубинковић 1995). Премда се из неколиких текстова ишчитава поимање фолклора које може имплицирати опозицију елитно/пучко (фолклор је „свеукупно народно стваралаштво одређене области, настањене не етносом, већ фолком, рајом, пуком"), Љубинковићев концепт овакво двојство релативизује враћањем у социјални контекст XIX века, проблематизујући и опозицију рурално/урбано:

„Први камен спотицања приликом семантичког одређивања појма *фолклор*, односно *народно стваралаштво* јесте у доумном утврђивању и омеђивању атрибутске одреднице у синтагми *народно стваралаштво*. Шта заправо прецизира одредница *народно*? Да ли се њоме подразумева постојање бинарне опозиције: *народно — ненародно*, односно да ли се њоме жели да истакне како је одређено стваралаштво *народно у етничком*, *етнопсихолошком*, *етноестетичком*, *етнофилозофском* смислу за разлику од некојега другога које то све није? Чињеница је да проучаваоци *фолклора* често уствр̂ују како проучавају *српске народне песме*, *хрватске народне приповетке*, *муслиманску народну баладу*... Ако, пак, прихватимо предложено разликовање појмова *етнографија* и *етнологија*, с једне стране, и *фолклорографија* и *фолклорологија*, с друге − очигледно је да квалификативна одредница народно у синтагми *народно стваралаштво* не истиче национални карактер синтагме, већ, напротив, подвлачи како је реч о стваралаштву скупине људи који живе на одређеном подручју, који основну егзистенцију обезбеђују на једнак или узајамно зависан начин. Реч је о духовном стварању раје.

На балканским просторима под појмом *народно стваралаштво* (*folklore*) 'подразумевало' се деценијама имплицитно постојање бинарне опозиције: *село − град*, али у виђењу градских житеља који су под њом разумели бинарне опозиције: 'неуки' − 'образовани', 'примитивни' − 'културни'. Значење које се у XIX веку, на пример, претежно придавало синтагми *народно стваралаштво* указује да је тај назив био особен синоним синтагме *сеоско стваралаштво*, или, још прецизније, синтагме 'земљорадничко-сточарско стваралаштво'. Под појмом 'народ' није подразумевана етничка скупина, нити општа скупина житеља одређене области, већ друштвено-социјална група. Она је имплицитно супротстављана другој значајнијој друштвено-социјалној скупини − градској" (Љубинковић 1993).

Преиспитивање граница посебно је присутно у низу текстова посвећених „рубним" феноменима, попут „певања на народну", те појам фолклоризације (или другостепене усмености) постаје подједнако релевантан за сагледавање феномена који се као фолклорни одређују (уп. посебно Љубинковић 1998б). Отуда се естетски критеријум повлачи у други план пред испитивањима функције фолклорног текста (или корпуса текстова), а дистанцирање од посматрања фолклора као тзв. „уметности речи" и (осамдесетих и деведесетих година доминирајућег) структуралистичко-семиотичког метода Љубинковићев приступ (на интуитивном нивоу) приближава антрополошки оријентисаној фолклористици, односно и концептима ослоњеним на теорију информација и комуникологију (уп. Чистов 2005; в. и прегледе Bošković Stulli 1983, Kirshenblatt-Gimblett 1998).

Овакво поимање усмене културе природно води посматрању фолклора као динамичног феномена, па не изненађује што се овај теоретичар врло рано окреће и испитивању рецентних текстова, „нових" фолклорних „жанрова" и појава (виц, новокомпонована музика и сл.; уп. Љубинковић 1990, Љубинковић 1999б) ширећи, истовремено, поглед на функцију „класичних" фолклорних облика (посебно епске хронике и анегдоте, уп. Љубинковић 2004).

Љубинковић успоставља разлику између *науке о народној књижевности* и *фолклорологије*:

> „Реч је о двострукој природи тзв. народне књижевности, односно усменог стваралаштва. Вековима је на балканским просторима било живо усмено памћење, усмено преношење историјских догађања, традиционалних етичких и естетских вредности. Такво усмено памћење и преношење имали су вредност и улогу сакралног писаног текста. Међутим, поред тога опстајало је и усмено народно стваралаштво које је подразумевало активну и прилагодљиву интеракцију између пошиљаоца и примаоца поруке. У првом случају сусрећемо се са сакралним текстом који се у бити никако не сме мењати, чак и када није довољно разумљив. У другом, пак, случају прилагодљивост поруке ишчекивању примаоца – била је својеврсни императив. Тумачење и проучавање онога што подразумева термин народна књижевност припада институцијама које се истраживачки и наставно баве литературом. Тумачење семантике усменог народног стваралаштва спада у област истраживања фолклорологa, етнолога, етномузиколога и проучавалаца социологије културе" (Љубинковић 2011б: 107).

Уводећи овакву дистинкцију, Љубинковић наслућује и сасвим савремено поимање историје као друштвеног конструкта, разликујући модусе историјског памћења, или, језиком Ј. Асмана (Assman 2005) речено, типова културе сећања. На сличном трагу настају и студије окренуте рашчлањавању националних култова и симболичких фигура (Светог Саве, на пример), са посебним акцентом на испитивању политичко-историјских импулса и односа моћи (Љубинковић 1998в).

Отпор према владајућим трендовима, „помодним" темама, некритичком преузимању и примени методолошких принципа и термина, још једна је особеност аутора. У том је смислу карактеристичан Љубинковићев став према Перијевом и Лордовом интересовању за јужнословенску епику и теренским истраживањима која су, између осталог, резултирала и теоријом формуле (Љубинковић 1991). Премда је појам формуле и формулативности и данас један од темељних у науци о фолклору у Србији (разуме се, знатно модификован и грађи прилагођен), сама је теорија изазивала и бројне полемике. Утицајна у различитим научним дисциплинама (хомерологији, медијавелистици и англосаксонској фолклористици, у којој је доживела и бројне реинтерпретације, допуне и померања), у српскохрватским научним круговима измамила је опречне ставове (уп. Bošković-Stulli 1972; Dukat 1977; Сувајџић 2005: 9–17; Detelić 2010). Љубинковићеве замерке тичу се фундаменталних премиса на којима је теорија заснована, доводећи у питање ваљаност саме грађе, тј. методологију теренског рада. Проблем се открива на неколико равни: вишеструка аутсајдерска позиција истраживача (етничка и национална различитост, екстремне разлике у социјалном статусу, непознавање културе заједнице у којој се истраживање спроводи), компетентност информатора (певање

на нематерњем језику), однос информатор/истраживач (проблем мотивације за извођење).[3]

Питање „аутентичности" засигурно је једно од најсложенијих у науци о фолклору, будући фокусирано на појам који се опире дефинисању, бивајући извор полемика, оспоравања, идеологизација (Bendix 1997). На нивоу метатеорије фолклористика као да опстаје и траје у непрестаној стваралачкој деструкцији себе саме. Није реч само о методолошким парадигмама и њиховој смени, о трендовима који опстају или бивају заборављени, већ о темељном спору око дефинисања и омеђивања предмета и поља проучавања. О несигурности тог поља сведоче и проблеми већ на нивоу именовања: *народна књижевност*, *усмена култура*, *усмено народно стваралаштво*, *усмена традиција*, *фолклор*, *вербални фолклор*, при чему сваки од понуђених термина крије и особен (идеолошки) концепт. Проблем „аутентичног" односи се и на расправе око поузданости и ваљаности постојећих записа. Фундирање анализа које претендују да буду научне на грађи која готово да унапред мора бити виђена као „сенка сенке" колико је опасно и неизвесно, толико и изазовно.

Поменуте проблеме Љубинковић актуализује већ у раним радовима (нпр. Љубинковић 1965), уобличавајући размишљања кроз теоријско-методолошки текст *Запис усмене народне епске песме – (не)веродостојан израз одређене културне средине*:

> „У случају записа усменог народног стваралаштва постоји у полазишту проблем врсте успостављеног односа између певача или казивача са једне стране и записивача са друге. Како је записивач наступио? Да ли је тражио од певача односно казивача да се измести из свеукупне сценографије на коју је обикао? Колико често и на који начин је прекидао певача, односно казивача како би стигао да запише чувено. (...) Једноставно речено, запис јесте несумњива чињеница, али чињеница која се мора прихватити и тумачити крајње опрезно и уз бројна консултовања и проверавања са стране. Сваки другачији приступ прихвата већ у полазишту да буде пре свега неодговарајући, а потом верски, политички или национално обојен. Ни они који посматрају запис усмене творевине као литерарну чињеницу по себи и за себе не треба и не могу да „спавају" мирно. Јер није реч о усменоме народноме умотвору, већ о његовој особеној рецепцији" (Љубинковић 1989: 298, 301).

Оваквим рашчлањавањем Љубинковић суштински отвора питање методологије терена и интерпретативног приступа, проблем и данас актуелан

[3] Последњи аспект истакнут је врло рано и у Шмаусовим промишљањима: „Да бисмо заузели исправни став према овим изванредним феноменима, не сме се превидети да је Пери изводио свој експеримент у условима који су били у супротности са певачевом свакодневном праксом. Био је то, пре свега, у извесном смислу налог, поруџбина; у овом случају морао је чак да делује као снажан апел на сујету певача, а познато је какву улогу игра певачева сујета! Томе се мора додати и време које је певачу стајало на располагању, а оно му је дозвољавало да дотерује и испреда своју фабулу" (нав. према Шмаус 2011: 201).

у квалитативним истраживањима у хуманистичким наукама. Пред савременог истраживача поставља се, уз обавезу промишљања сопствене позиције, и потреба за критичким сагледавањем постојеће грађе. Таква анализа подразумева и познавање личности записивача, и покушај реконструкције услова записивања, тј. извођачке ситуације, и узимање у обзир принципа и мере редиговања и (евентуалне) накнадне стилизације текста.

Могућност за превазилажење проблема види Љубинковић у усмеравању на разматрање презентовања и рецепције фолклорне грађе, отварајући још једно, не мање сложено и актуелно питање – питање (другостепене) идеологизације фолклора. Проблеми ,,употребе" традиције (Naumović 2009), односно, послужимо ли се Хобсбомовом терминологијом, ,,измишљања традиције" (Hobsbom 2003), актуализују се ма коју дефиницију културе и фолклорног наслеђа прихватили. Од предромантичарских и романтичарских концепата ,,неродног блага", преко поимања фолклора као (уметничке) комуникације у малим групама, до анализа базираних на теорији информација и комуникације или студијама перформанса, појмови заједничког, колективног и традиционалног присутни су на овај или онај начин, и на њих се мора рачунати макар и на нивоу дефинисања колективних концепата и културом кодираних образаца. Ове фундаменталне категорије указују и на иманентну идеолошку природу фолклора. На тај начин фолклор опстаје као значајан чинилац креирања индивидуалних и колективних идентитета.

Будући да почива на реинтерпретацији (блиске или далеке) прошлости, функционишући као вид формирања пожељне слике о историји колектива и образаца фундирајућег карактера, епика има и посебно јасно изражену идеолошку окосницу. Отуда је посматрање епике везано и за проблеме политичке идеологије.

У истраживању епике Љубинковић предлаже сложени контекстуални приступ. Контекст је увек политичко-историјски, било да је реч о разматрању семантике текста или рецепције фолклора (проблеми записивања, редиговања, објављивања и пријема корпуса фолклорне грађе). Укључен је и контекст који образују различити аспекти усмене културе, али и паралелно постојећи културни модели. Уколико грађа налаже, посеже се за археолошким подацима или знањима из области историје уметности. ,,Епске легенде" (Косовска легенда, епска легенда о Марку Краљевићу, Светом Сави, Војводи Момчилу, хајдуцима, устаницима, Карађорђу, примера ради) сагледавају се и тумаче као слојевите и сложене творевине које настају, опстају, трају и мењају се у спрези усмене културе, писане речи, историјских факата, политичких околности.

Чини се да је управо отклон од посматрања фолклорног текста као изоловане, деконтекстуализоване ,,објективне датости" или литерарног

факта, односно његово радије поимање као својеврсног израза конкретне културне средине или социјалне групе, одвело Љубинковића ка анализи обимних епских корпуса као целина у којима су различити културолошки концепти на специфичан начин (некад и вештачки) обједињени и битно обележени ауторским печатом (посебно у поступцима одабира грађе и њеног довођења у „логичан" ред). Будући лишене „природног" (непоновљивог, јединственог, усменог, извођачког) контекста, песме у збиркама функционишу и као самостални, наизглед независни текстови. Но, спољашњи контекст који твори културни и политичко-историјски фон настанка, уз познавање биографије сакупљача/приређивача, незаобилазан је основ за разматрање оваквих фолклорних зборника. Унутрашњи контекст, остварен везама које се успостављају између појединачних текстова, те посредством евентуалних коментара сакупљача (односно редактора и приређивача) једнако је важан у анализи.

Љубинковић тако показује да је чувено Вуково „бечко издање" не само одлична антологија усмене епике, већ и показатељ јасног и изграђеног концепта националне историје коју треба видети као митску и херојску. Овакву слику, намењену и ондашњим европским културним и политичким круговима, било је могуће формирати на фону устанака, у атмосфери креирања националне државе и новог типа колективног/националног идентитета. Сличним аналитичким поступком открива Љубинковић и сасвим нове димензије Милутиновићеве *Пјеваније*, посматрајући је и кроз полемички дијалог са Вуковим корпусима и Његошевим *Огледалом*. У оваквом дијалогу епика се открива и као израз идеологије групе, али и средство којим се политичка идеологија користи. Љубинковићево интересовање отуда природно води и ка истраживању семантике и функције (или функционализације) архаичних образаца и модела у савременој култури (у том је смислу посебно занимљива студија о развоју епске легенде о Јосипу Брозу Титу, Љубинковић 1976/1977).

У Љубинковићевим промишљањима чињенице се, у ко зна ком по реду рашчлањавању, наново (пре)слажу, да би се организовале у сасвим другачији след. Овакве захвате омогућава „поглед искоса", особеност стваралачког мишљења које је способно да побегне из очекиваног, уобичајеног, наслеђеног знања и начина промишљања. Тако настаје, примера ради, студија о *Хасанагиници* (Љубинковић 2000г). Тумачећи чувену баладу, Љубинковић трага за кључем трагичког сукоба „иза" текста, враћајући причу у оквире социјалног и политичког миљеа у којем је настала и живела. Повратак контексту, императив Љубинковићевог аналитичког метода, и овде доноси помак у одгонетању „тамних" места. Проблематика *Хасанагинице* слична је оној из Станковићеве *Нечисте крви*. Реч је о трагичном сукобу два културна модела, о сменама култура и њихових идеолошких система.

„Поглед искоса" донео је помак и у примени биографског метода у изучавању историје и рецепције усмене књижевности, нарочито у обимној студији о Сими Милутиновићу Сарајлији и његовој *Пјеванији* (Љубинковић 2000а). Писана надахнуто, попут литерарног текста, студија о Старцу Милији (Љубинковић 1987/88) открива читаоцу не само Милијину специфичну, ауторску поетику, већ и Милију самог. Љубинковић сачињава портрет старца самотника, онаквог каквим га је Вук могао затећи у јесен 1822, онда када је романтична вера у епско, подстакнута устанцима, већ стала да се гаси, онда када је револуција показала и своје наличје:

> „Старац Милија је био исувише стар да би дигао руку на силника. Године му нису само одузеле снагу, већ су га довеле и до трагичне спознаје наличја људске природе. Разочаран у људе, лишен и физичке могућности да отпочне неки другачији живот, Старац Милија је оне јесени 1822. године био већ потпуно припремљен за полазак на последњи пут" (Љубинковић 1987/88: 85).

У оваквом виђењу Милије песника открива се и извор његових трајних заокупљености као поетичких константи. Емпатијски реконструисана биографија, неодвојива од слике једног доба, указује на правац трагања, на кључне тачке из којих ваља „отварати" Милијину романтичарску поезију.

> „Онемоћали, израњављени и посве разочарани Старац Милија јесте песник опседнут испитивањем наличја јунаштва, наличја јунака. Опчињавају га личне драме (оне које се догађају у сенци крупнијих историјских превирања и које јесу обично њима узроковане), и како оне, када се догоде, мењају читав јунаков живот, јунаков свет. Из основе се мења однос средине према јунаку, као и јунаков према средини. Самотник Милија није разочаран само оним што на јави види. И снови негдашњи – изневерили су га. Уморног, резигнираног старца, самотника лишеног снаге и свакојаких физичких моћи – неодољиво привлачи испитивање варљивости људске среће. Посебно га привлачи лепота, она за којом се трага и лута, она ради које се премошћују воде и надвисују горе, она лепота која је једновремено и срећа и коб, лепота за коју се у трену даје све, а која, заправо, јесте ништа, најочитији сведок трошности и пролазности" (Љубинковић 1987/88: 86).

Љубинковићев стил препознатљивим чине и кованице и специфична, готово лична, терминологија. Ако је поље истраживања дефинисао као *усмено стваралаштво*, онда је науку којом се бави одредио сасвим особено – као *фолклорологију*. Читалац се неретко обре у зачудном споју таксативног навођења чињеница, ироније, стилских „исклизнућа" у језик готово свакодневни, жаргон. Иронија и игра речима откривају се, на пример, у наслову критичког приказа *Српског митолошког речника – Ни српски, ни митолошки, ни речник*, а поднаслов текста о еротском фолклору обојен је дозом бласфемије – *Секс наш насушни*. Када се полемичка

амплитуда ближи врхунцу, износи Љубинковић и до краја заоштрене закључке, образлажући тоном убедљивог оратора.

Колико је аналитички поступак који почиње сумњом морао да одведе у преиспитивање аксиома, толико је морао водити и ка детронизацији канонизованих фигура из историје и мита. Поступак детронизације заснован је на смештању високосимболичких фигура у контекст обичног, свакодневног, које се у оваквом споју може доживети и као тривијално. У оваквом се контрасту сакрализовано профанизује снижавањем фона. Тако ће, примера ради, Његош бити осмотрен као „тинејџер" на владарском трону, а Вук Стефановић Караџић биће показан и као „обичан човек" са „овоземаљским" манама. Устанци ће свакад бити сагледавани и са наличја романтичног.

Са друге стране, управо је одбацивање стереотипа и (чини се урођена) сумњичавост одвела Љубинковића у испитивања која су резултирала и рехабилитацијом неких фигура из историје културе (Симе Милутиновића Сарајлије и његовог корпуса епске грађе, пре свега). Промишљања о културним и политичким кретањима воде и успостављању другачије валоризације чињеница из сфере историје идеја („вуковски" и „доситејевски" концепт културе, Љубинковић 2005).

Из истог, полемичког жаришта, никао је и низ критичких приказа. Овом научно-есејистичком жанру Љубинковић приступа са изузетном пажњом, те сваки текст, осим аналитичког прегледа изабране студије нуди и оригинални поглед на конкретан проблем. Прикази и критике које је аутор континуирано објављивао неколико деценија (шездесетих и седамдесетих година посебно у „Књижевној историји", касније у „Расковнику" и листу „Задужбина") посвећени су студијама (домаћим и страним) из области фолклористике, етнологије, етномузикологије, естетике, историје књижевности. Откривајући изузетну ерудицију аутора, сведоче и о разнородности и ширини Љубинковићевих интересовања, те се иза аналитичких минијатура наслућују читаве неисписане студије (у том смислу су посебно илустративни текстови континуирано објављивани у „Расковнику" у оквиру рубрике *Усмено народно стваралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима* и, готово класична, критика Матићеве „сремске теорије").

Будући особен и самосвојан, Љубинковићев глас се тешко да уклопити у јасно омеђене линије изучавања и схематизоване оквире. Истраживањем веза усмене културе и античких култова као да наставља неке од линија интересовања знаменитих претходника (Р. Марића и В. Чајкановића, на пример). Слух за културолошки контекст, наглашавање значаја миграција и интеркултурних релација, поимање колективног идентитета као идентитета групе која није свакад етнички/национално

одређена, приближава Љубинковићеве истраживачке премисе неколиким промишљањима А. Шмауса. Са друге стране, отварањем питања природе фолклора, аутентичности, другостепене идеологизације, историје као друштвеног конструкта, увођењем перспективе социологије културе, Љубинковић се интуитивно приближио неким од централних тема савремене антропологије фолклора. Отуда су Љубинковићеви текстови, осим несумњиве пријемчивости која се базира управо на полемичком стилу, и данас актуелни и вишеструко подстицајни за савременог истраживача.

ЛИТЕРАТУРА

Дрндарски, Мирјана и Љубинковић, Ненад. *Први српски устанак – од историје до „народне историје" и њене усмене митизације*. Београд – Орашац: ИП Наша прича Плус – Задужбинско друштво „Први српски устанак", 2012.

Ђорђевић, Бојан. *Пола века науке о књижевности. Институт за књижевност и уметност* 1962–2012. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012.

Златковић, Бранко. „Пројекат Института за књижевност и уметност 'Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду' − јуче, данас, сутра". *Савремена српска фолклористика* I. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 23–30.

Љубинковић, Ненад. „Две приче о косовском бoју из рукописне збирке попа Дене Дебељковића". *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* XXXI/1–2 (1965): 81–92.

Љубинковић, Н. „Народне песме дугога стиха". *Књижевна историја* XVI (1972): 373–401; XVII (1972): 18–41; XIX (1973): 433–479.

Љубинковић, Н. *Шаљиве народне приче*. Београд: Рад, 1976.

Љубинковић, Н. „Старо и ново у обликовању епске легенде о Титу". *Народно стваралаштво – Folklor* 57–64 (1976–1977): 17–30.

Љубинковић, Н. *Усмена књижевност југословенских народа.* Београд: Просвета – Нолит – Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 1978.

Љубинковић, Н. *Луначке народне песме.* Београд: Рад, 1979.

Љубинковић, Н. „Пролегомена за теорију о културној средини". *Расковник* 33 (1982): 91–100.

Љубинковић, Н. „Губитници Старца Милије". *Расковник* 47–48 (1987): 81–104; 49 (1987): 73–94; 50 (1987): 85–103; 51–52 (1988): 71–98; 53–54 (1988): 139–148.

Љубинковић, Н. „Запис усмене народне епске песме – (не)веродостојан израз одређене културне средине". *Зборник радова XXXVI конгре-*

са Савеза удружења фоклориста Југославије (Сокобања, 1989). Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 1989, 297−301.

Љубинковић, Н. „Теорија формуле А. Б. Лорда у светлу рурално-урбаних односа". *Македонски фолклор* XXIV/47 (1991): 115–123.

Љубинковић, Н. „Folklore, Fakelore, Fucklore". *Расковник* 73–74 (1993): 83–96.

Љубинковић, Н. „Народни календар и аграрна година". *Даница. Српски народни илустровани календар за 1997. годину*. Београд: Вукова задужбина, 1996.

Љубинковић, Н. „Митолошка основа јеремијских песама". *Мит*. Нови Сад: Филозофски факултет, 1996, 679–690.

Љубинковић, Н. „Рођење, свадба, смрт у веровањима, обичајима и умотворинама Срба. Логика симетрије или логика вечитог кружења. Први део: Рођење". *Даница. Српски народни илустровани календар за 1998. годину*. Београд: Вукова задужбина, 1997.

Љубинковић, Н. „Аграрна година и народни календар (3)". *Даница. Српски народни илустровани календар за 1999. годину*. Београд: Вукова задужбина, 1998, 231–240.

Љубинковић, Н. „Од епске народне песме и 'песме на народну' до књига за народ". *Књига за народ*. Панчево: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека Панчево, 1998, 44–49.

Љубинковић, Н. „Свети Сава – божији угодник, државник, митски родоначалник (Осмишљена самоградња култа)". *Братство*. Н. С. Београд, 1998, 41–58.

Љубинковић, Н. „Аграрна година и народни календар (4). Филозофска осмишљеност смрти". *Даница. Српски народни илустровани календар за 2000. годину.* Београд: Вукова задужбина, 1999, 317–331.

Љубинковић, Н. „Прошлост, садашњост и будућност тзв. новокомпоноване народне музике и турбо фолка". *Расковник* 95–98 (1999): 140–147.

Љубинковић, Н. *Пјеванија црногорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије*. Београд: Рад − КПЗ Србије, 2000.

Љубинковић, Н. „Семантика обредних опхода – вучари". *Расковник* 100 (2000): 32–40.

Љубинковић, Н. „Две стотине двадесет пет година (погрешне) рецепције 'жалостне пјесанце племените Асанагинице'". *Расковник* 99 (2000): 106–116.

Љубинковић, Н. „Религиозно народно мишљење и народни обичаји у виђењу васељенских црквених сабора". *Зборник у почаст академику Мирославу Пантићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филозофски факултет у Новом Саду, 2003, 187–206.

Љубинковић, Н. „Епска хроничарска песма, усмена казивања и писана хроника народу намењена". *Књижевна историја* XXXVI/124 (2004): 455–466.

Љубинковић, Н. „Пут којим нисмо пошли". *Доситеј Обрадовић. Дела*. Београд: Драганић – Библиотека града Београда, 2005, 436–441.

Љубинковић, Н. „'Свој' и 'туђ' у интеракцији на балканским просторима до почетка осамнаестог века. Фрагменти". *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006, 77–84.

Љубинковић, Н. „Антички култови и јужнословенски (српски) фолклор". *Антика и савремени свет.* Београд: Друштво за античке студије Србије – Архив Срема, 2007, 139–148.

Љубинковић, Н. *Трагања и одговори. Студије из усмене књижевности и фолклора.* Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.

Љубинковић, Н. „'Женско' и 'мушко' писмо у свадбеном обреду". *Жива реч*. Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић. Београд: Балканолошки институт САНУ – Филолошки факултет, 2011, 331–340.

Љубинковић, Н. „Особеност усменог народног стваралаштва, односно народне књижевности". *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* VI. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011, 101–108.

Сувајџић, Бошко. *Јунаци и маске*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.

Чистов, Кирил. *Фольклор. Текст. Традиция*, Москва: Росийский государственный гуманитарний университет, 2003.

Шмаус, Алојз. *Студије о јужнословенској народној епици*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.

Asman, Alaida. *Rad na nacionalnom pamćenju*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2002.

Assman, Jan. *Kulturno pamćenje. Pisanje, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Zenica: Vrijeme, 2005.

Bendix, Regina. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. London: The University of Wisconsin Press, 1997.

Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga, 1998.

Bošković-Stulli, Maja. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, 1983.

Bošković Stulli, Maja. „Uz dva članka o usmenoj književnosti". *Umjetnost riječi* XVI/2–3 (1972).

Detelić, Mirjana. „Parry – Lord – Foley: And what can we do with them". *Serbian Studies Research* I/1 (2010): 5–17.

Dukat, Zdeslav. „Pojam i funkcija epske formule". *Umjetnost riječi* XXI/4 (1977).

Hobsbom, Rejndžer (ur.) *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2003.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. „Folklore's Crisis". *Journal of American Folklore* 111/441 (1998): 281–327.

Kokjara, Đuzepe. *Istorija folklora u Evropi* I–II. Beograd: Prosveta, 1984.

Ljubinković, Nenad. „Poreklo motiva nošenja odsečene glave posle pogubljenja u jednoj šiptarskoj pesmi o kosovskom boju". *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije* V (1959–1960): 325–331.

Ljubinković, N. „Teorijsko određivanje usmenog narodnog vica − problemi i nedoumice". *Zbornik radova XXXVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije* (Plitvička jezera, 1990). Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 1990, 362–366.

Ljubinković, N. „Problemi sistematizacije i klasifikacije usmenog narodnog stvaralaštva". *Folklor u Vojvodini* 9 (1995): 7–31.

Naumović, Slobodan. *Upotreba tradicije*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju – IP „Filip Višnjić", 2009.

Smiljana Đorđević Belić

THE POLEMICAL VOICE OF THE SERBIAN STUDY OF FOLKLORE – NENAD LJUBINKOVIĆ

Summary

This paper provides a cross-section of the scientific interests of Nenad Ljubinković. Particular attention is paid to the polemical elements in the opus of this author. His polemical moments are viewed as essentially constructive, due to the fact that, from a polemic, as if from some kind of focal point, there arises a succession of texts of a theoretical bent, from which one can read the author's concept of folklore and folklore studies, in a nutshell, the poetics of oral culture. We analyse the specific features of Ljubinković's contextual approach to studying folklore and point out the stylistic characteristics of his polemically intoned texts (I-statements, contamination of stylistic registers, methods of decanonisation and dethronisation of authority). Our analysis of Ljubinković's studies of oral epic poetry reveals the modernity of this author, in view of the fact that he raises a number of exceptionally complex and topical issues (the issues of the second-degree ideologisation of folklore, acceptance of history as a social construct).

УДК 929 ДРНДАРСКИ, М.

Бошко Ј. СУВАЈЏИЋ*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Бранко Р. ЗЛАТКОВИЋ**
Институт за књижевност и уметност
Београд

МИРЈАНА ДРНДАРСКИ – ПОКЛОНИК ТУМАЧЕЊА ЛИНГВИСТИЧКИХ И ЛИТЕРАРНИХ ПОЈАВА У ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ[1]

У раду се пружа систематизован преглед резултата научноистраживаког рада Мирјане Дрндарски, њеног сложеног приступа испитивању проблема и појава (историјско-лингвистички и друштвено-историјски) који у њеним истраживањима увек делује усаглашено и интерактивно, о базичним темама њених истраживања.

Кључне речи: Мирјана Дрндарски, Никола Томазео, народна поезија, путописи, италијанско-српске културне и књижевне везе, просветитељство, предромантизам, Први српски устанак.

Редак је случај да средњошколско и факултетско образовање оставе на неком истраживачу тако дубок траг, као што је то случај са Мирјаном Дрндарски. Завршена класична гимазија код плејаде врсних професора не само што ју је научила латинском и старогрчком, већ је у њој пробудила и обликовала трајну љубав према античком свету, његовој духовној и материјалној култури. Стекла је навику да све појаве и лингвистичке и литерарне проматра и доживљава у друштвено-историјском контексту. Знања и интересовања добијена и зачета у гимназијском добу развила је и продубила током студија италијанистике код изванредних професора Ероса Секвија, Момчила Савића, Серђа Турконија и Ник-

* bosko.suvajdzic@open.telekom.rs
** branz_1973@yahoo.com

[1] Овај рад настао је у оквиру делатности пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (бр. 178011) Института за књижевност и уметност који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ше Стипчевића, са којим ће, иначе, интензивно сарађивати током свог радног века, а кога ће и наследити у руковођењу научноистраживачким пројектом „Компаративна изучавања српске књижевности". Изградила је два интерактивна приступа проблемима. Први би се могао назвати историјско-лингвистичким, а други би се описно могао одредити као ишчитавање литературе у друштвено-историјском, односно наглашено политичком контексту.

Прва интересовања везана су за проблеме италијанског језика, али, карактеристично, сагледаване на примерима из књижевности. Магистрирала је 1964. темом *Pasata remota i pasata prosima na Severu, Jugu i u Toskani kroz dela Pavezea, Alvara i Palaceskija*. Стицајем околности рад је штампан у часопису *Живи језици* тек 1969. године, две године након објављивања касније писаног текста „Lingvistika Benvenuta Teračinija" (*Izraz*, XI, 12, Сарајево, 1967, 1229–1241). Рад је посвећен аутору који је језик посматрао, пре свега, као особен исказ одређеног друштва, у конкретном временском раздобљу. Једна од битних ауторкиних констатација јесте артикулисање могућег начина посматрања језичких и друштвених превирања што ће касније постати и својеврсна базична константа њеног испитивања литерарних и језичких појава:

> „Терачини, међутим, превазилази идеалистичке оквире, посматрајући индивидуалан живот у зависности од колективног, а индивидуални говор и заједнички језик у сталном међусобном прожимању и дијалектичком јединству. Он их не раздваја како то чине Де Сосир и његови ученици.
>
> Један од разлога одумирања језика јесте 'распадање система', односно разграђивање његове духовне и културне основе, као што је то био случај са галским, чија је култура узмицала испред латинске и повлачила се у ниже слојеве, док је латински језик постао узор на који су се, управо због његовог културног престижа, сви угледали. На крају овог процеса долази до асимилације двају језика, у условима где говорно лице није више свесно чињенице да говори другим језиком" (1232).

Крајње модерно Терачинијево сагледавање проблема језичких промена, стапања сличних, али различних језика и данас би могло успешно да објасни многе појаве којима сведочимо.

Језичким проблемима Мирјана Дрндарски позабавиће се и у тексту посвећеном доприносу Мелкиора Чезаротија у решавању италијанског језичког питања. Потом, она почиње да се посвећује испитивању могућности доприноса превођењем, језичком и културном приближавању и разумевању различитих естетских и етичких система. У том смислу веома су занимљиве студије посвећене преводима српских народних песама на италијански језик Емилија Теце, о проблемима превођења уопште. Врхунски домет таквих истраживања неспорно представља докторска

дисертација *Nikola Tomazeo i naša narodna epika* (штампана 1989. године) која је науци и култури Хрвата и Срба показала другачијег, комплекснијег Николу Томазеа. Томазео није, дакле, само писац *Искрица* нити само аутор велике рукописне збирке народних песама из Далмације, која је, иако сачињена у време Вука Караџића (на почетку пете деценије деветнаестог века), остала у целини нештампана и непозната. Поједине песме из тога рукописа наштампане су, недовољно критички, у корпусу народних песама Матице Хрватске. Југословенској науци остали су готово непознати и изванредни Томазеови психолошки коментари у оквиру његове особене антологије *Canti illirici*. Дакако, југословенској науци и култури остао је практично непознат Томазеов допринос италијанској књижевности и литератури уопште. На пример, историографија југословенских књижевности није обратила пажњу на Томазеа песника нити на Томазеа као једног од твораца психолошког романа. О Томазеовим психолошки интонираним коментарима народних песама и о његовом доприносу стварању психолошког романа, Мирјана Дрндарски је говорила и на међународном научном скупу посвећеном различитим аспектима Томазеовог дела (у Роверету, Италија, 2002).

Друго велико подручје интересовања др Мирјане Дрндарски јесте транспозиција, али и интеракција жанрова. Започела је књигом *Narodna bajka u modernoj književnosti* (1978). Поред једног другачијег теоријског одређивања бајке, приказала је и различите типове њене транспозиције у списатељском поступку различитих аутора. Избором (свакако субјективним) најзначајнијих текстова о транспозицији бајке из европске и светске стручне теоријске литературе, обимном и по правилу концизно резонираном библиографијом значајних теоријских написа, битно је олакшала истраживачки пут младима. Транспозицијом бајке, али и интеракцијом жанрова, бавила се и у књизи *На вилином вијалишту* (2001). Прво поглавље књиге посвећено је бајци, а започиње изванредним текстом „Жанровско одређење бајке" у коме расправља документовано, убедљиво о етимологији назива који одређује и бит бајке. Други одељак је посвећен транспозицији мита: „Хомерске теме у новом руху: од античког епа до народне песме"; „Вила бродарица и вила изворкиња – сличности и разлике"; „Тајна вечера у епским народним песмама – од калка до транспозиције". Следеће поглавље се исцрпно бави облицима „узајамности историјске и литерарне чињенице". У завршном поглављу књиге Мирјана Дрндарски се на особен начин враћа проблему који је опсесивно прати од првог штампаног рада (о Бенвенуту Терачинију) – „Превођење као транспозиција културне чињенице". У оквиру тог поглавља налазе се два одлична, а у методолошком смислу посебно занимљива текста: „Наслови српских народних песама у италијанском преводу Николе Томазеа

као одраз етичко-естетичке рецепције усмене поезије" и „Приступи превођењу наших народних песама на италијански језик или о могућности комуникације између двеју култура".

У поглављу о узајамности историјске и литерарне чињенице можда су могла да нађу места и три рада посвећена особеном ишчитавању путописа: „Путопис као политички документ. Рад Стојана Новаковића на објављивању старих путописа" (2001), „Култ Светог Саве у описима путника XVI и XVII века" (2003, написан 2000). Од посебног значаја и за фолклористику и за етнологију и за социологију културе јесте изврсна студија „Од фолклорне чињенице до социокултуролошке информације. Поводом фолклорне грађе у старим путописима" (2000), наштампана на страницама ауторки омиљеног часописа *Расковник*.

Проучавајући пажљиво живот народне поезије у Далмацији, посебно разлоге њене повремене употребе у циљу верске и националне пропаганде, др Мирјана Дрндарски сачинила је и књигу *Između prosvetiteljstva i predromantizma* (1994). Очигледно је да је књига рађена, како истраживачи понекад признају у најужем кругу – за своју душу. У том смислу, то је и најкохерентнија, „најчистија" њена књига. Битна одлика овога дела јесте што познате и мање (па и ретко припоменуте) чињенице излаже у следу који пружа нову, битно другачију слику и одређенога времена и улоге актера, који су били главна окосница испитивања. Књига је подељена у пет одељака и сводни закључак. У првом поглављу реч је о Филипу Грабовцу, односно о народној традицији у оквиру религиозне поуке. Следи одељак посвећен Андрији Качићу Миошићу, односно подражавању народне песме у служби националне и политичке пропаганде. Алберт Фортис био је добар повод за разматрање предромантичарских схватања народне поезије. Полемички напад Ивана Ловрића на Фортиса био је полазиште за анализу сучељавања и сукобљавања рационализма и предромантизма. Последњи одељак говори о првом хомерологу са југословенских простора, Јулију Бајамонтију и његовом *Открићу правог Хомера.*

О омиљеним књижевним и културним раздобљима – просветитељству, предромантизму и романтизму – годинама је (2001–2004) Мирјана Дрндарски, као редован професор по позиву, држала предавања на Катедри за италијански језик и књижевност Филолошког факултета у Београду.

Од 1993. до 2006. године Мирјана Дрндарски је редовно учествовала на научном скупу посвећеном проучавању Српске револуције (1804–1815), посебно Првог српског устанка (Велика Плана). Сакупљене радове настале тим поводом и том приликом објавила је (2012) у књизи *Први српски устанак – од историје до „народне историје" и њене усмене митизације* (у коауторству са Ненадом Љубинковићем).

Књиге обухватају најобимнији, мада можда не и сав најзначајнији део рада Мирјане Дрндарски. Поред низа саопштења о темама италијанско-српских књижевних и културних веза, поднетих на Међународном славистичком скупу, објављених у оквиру редовних публикација МСЦ-а, неколики текстови објављени су у гласилу београдске Катедре за италијанистику – "Italica Belgradiensia", као и у неким другим часописима.

Користећи своје класично образовање, током последњих година бавила се античким темама, показујући недвосмислено у студијама, на пример, о симболоци пауна или руже, колико овај тип компаративних изучавања античких митова и симбола, с једне, и усменог стваралаштва балканских народа, са друге стране, може да буде плодотворан и свакојако инспиративан.

Тиха, несвадљива, са наглашеном аверзијом према сукобима било какве врсте, систематична, организована у раду, Мирјана Дрндарски верује да пример говори више од речи. На тај начин је после повлачења академика Никше Стипчевића и руководила пројектом компаратистике у Институту за књижевност и уметност у Београду.

ЛИТЕРАТУРА

Дрндарски, Мирјана. *На вилином вијалишту – о транспозицији фолклорних жанрова*. Београд: Рад – КПЗ Србије, 2001.

Дрндарски, М., Ненад Љубинковић. *Први српски устанак – од историје до „народне историје" и њене усмене митизације (Почетак настајања нове српске државе)*. Београд – Орашац: ИП Наша прича плус – Задужбинско друштво „Први српски устанак", 2012.

Drndarski, Mirjana. *Nikola Tomazeo i naša narodna poezija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1989.

Drndarski, M. *Između prosvetiteljstva i predromantizma (usmena tradicija u Dalmaciji)*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1994.

Boško Suvajdžić
Branko Zlatković

MIRJANA DRNDARSKI – A SCHOLAR PRONE TO INTERPRETING LINGUISTIC AND LITERARY PHENOMENA IN A SOCIAL-HISTORICAL CONTEXT

Summary

In this paper, the authors present a systematised overview of the results of Mirjana Drndarski's scientific-research work, her complex approach to studying problems and phenomena (historical-linguistic and social-historical ones), which, in the case of her research work, always leaves the impression of being harmonised and interactive when it comes to the basic topics of her studies.

Народна (усмена) књижевност

УДК 821.163.41.09:398
811.163.41.09:398

Александар Б. ЛОМА*
Филозофски факултет
Универзитет у Београду

У БУДИМА У БИЈЕЛА ГРАДА. ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ СТАРИНЕ ЕПСКОГ ДЕСЕТЕРЦА

Разматра се тзв. епски генитив који се из метричких разлога употребљава уместо акузатива неживог објекта и правца како у десетерачким песмама, тако и у бугарштицама. Износи се хипотеза да је његов настанак био условљен изговарањем завршних слабих полугласа у наслеђеним епским формулама дуго након што су они у обичном говору отпали.

Кључне речи: словенска усмена епика, метрика, десетерац, историја језика, слаби полугласи.

Наслов овог рада узет је из јуначке песме „Женидба Тодора Јакшића". Испросивши њену кћер, Иван Звијездић обећава будимској краљици да ће се ускоро вратити са сватовима:

> *ето мене до петнаест дана*
> *у Будима у бијела града* (Вук II 94^{o}, 87–88)

Осим удвајања предлога *у* какво је обична појава у српском народном стиху а познато је и руским биљинама те се може говорити о његовој прасловенској старини,[1] наведени стих 88 илуструје једну морфолошку особеност језика наше усмене епске поезије, коју је Томо Маретић сажео на следећи начин (id. 65–66):

> Da ne bi stih bio prekratak, često se u desetercima uzima genitiv mjesto akuzativa; npr.: i *časnoga krsta* celivali, – porobit će *našeg manastira*, – ili mi idi u *Budima grada*. I to nalazimo u bugaršticama, npr.: ja mi njemu ostavljam *šestopera buzdohana*, – pod *šatora* upade Ugrin Janka vojvode.

* loma.aleksandar@gmail.com

[1] Maretić 1909: 65. Ради илустрације, довољно је навести варијанте које даје Jakobson 1966: 437: *как во стольном городе во Киеве*, *как во стольном во городе во Киеве*.

Реч је о поетској лиценцији која је од потребе прерасла у манир; ако се од нормалне прозне синтагме *у бијели град Будим* одиста не да склопити ваљан трохејски десетерац, *кроз бијели Будим* може се рећи у другом полустиху без штете по размер, па ипак певач (у овом случају Тешан Подруговић) прибегава обрту *кроз б'јела Будима* (197), који очито има стилску функцију, уздижући епску нарацију изнад свакодневног говора, док би она прва, граматички исправна синтагма у епској песми зазвучала прозаично.[2]

Како се већ из примера које даје Маретић види, тај „епски генитив" стоји за две врсте акузатива: акузатив неживог објекта (*часнога крста*, *нашег манастира* уместо *часни крст*, *наш манастир*) и акузатив правца (*у Будима града* уместо *у Будим град*). Он долази углавном иза цезуре у другом, шестосложном полустиху десетерца који би са регуларним граматичким ликом акузатива био за два слога краћи: *наш манастир*, *у Будим град*. Први Маретићев пример је атипичан утолико што синтагма *и часнога крста* чини први полустих са цезуром иза шестога, уместо иза четвртог слога. Нормално и генитив неживог објекта долази као други шестосложан полустих: *и потеже мача зеленога*. Реч је добрим делом о формулаичним спојевима (*у* XYZ *града*, *мача зеленога / пламенога*).[3] За такве формуле ваља у начелу узети да су старе и да нису настале у неправилном граматичком лику, него да су га попримиле у процесу своје историјске трансформације. Засад ћемо се усредсредити на спојеве са речју *град* у генитиву у функцији акузатива правца. Та нам је реч занимљива јер одражава прасловенски назив за тврђаву и утврђено насеље, појмове који играју важну улогу у епској традицији индоевропских народа почевши од њених бронзанодопских корена. Та улога нашла је свој одраз у садржини древних епова као што су староиндијска Рамајана и грчка Илијада,[4] али и у језику, ако је исправно наше тумачење грчке речи *p(t)ólemos* 'рат' као сложенице *'заузимање градова', настале пре у окриљу праиндоевропске епске поезије него ли у свакодневном говору.[5] И

[2] У овом случају граматички неправилан облик има и ту предност, што даје пожељну дужину претпоследњег слога; за старину тог квантитативног правила в. ниже.

[3] То се лако може установити претрагом на сајту guslarskepesme.com којим нас је задужио др Андреј Фајгељ.

[4] Тачније епска легенда о тројанском рату. Основни заплет је заједнички: да би повратио отету жену, муж покреће прекоморски поход, опседа отмичарев град и на крају га осваја.

[5] Од **(t)pºl-* 'утврда' у гр. *p(t)ólis*, стинд. *púr-*, лит. *pilìs* и **em-* 'узети' у лат. *emô, emere*, лит. *ĩmti, imù*, стслов. *имати,* **ѥмлю**, *възѧти* итд.)', уп. лит. спој *užĩmti pilį* 'заузети замак'. Подробно Loma 2009: 297–300. Уп. употребу истог глагола у обртима типа *и узети бијела Новога* Вук VII 29º, 245.

реч *град* је праиндоевропска, а код старих Словена и Германа попримила је одређене поетско-митолошке конотације.[6]

Наслеђене формуле заједничке руској и јужнословенској епици сведоче о постојању неке врсте јуначког песништва још у прасловенско доба и истовремено отварају могућност реконструкције прасловенског епског метра. Још је Срезњевски претпостављао прасловенску старину српског десетерца, а у новије време су истраживања Николаја Трубецкога (уп. нарочито Trubeckoj 1937) и Романа Јакобсона поткрепила и продубила ту претпоставку. Јакобсон у својој сада већ класичној синтези о словенском епском стиху[7] поредећи јужнословенски епски десетерац са метричким формама у усменој поезији других словенских народа, између осталог са чешким десетерцем, сродним стиховима украјинских и белоруских народних песама, размерима српско-хрватских и руских тужбалица, руских „старина"[8] итд., долази до реконструкције прасловенског епског стиха од десет слогова са цезуром иза четвртог слога, дужином на претпоследњем и краткоћама на седмом, осмом и последњем слогу. Мање-више непосредно одражен у српском десетерцу, тај реконструистани стих има своје дубље корене. Мејеово истраживање праиндоевропске метрике (Meillet 1922) засновано првенствено на поређењу старогрчких и староиндијских размера (ведски триштубх и ђагати; грчки сапфички и гномски десетерац), Јакобсон проширује словенским, али и балтским материјалом (десетосложни стих литванских лирских песама).[9]

Запажено је да се формулаичне подударности између десетерачких песама и биљина пројављују претежно у завршном делу стиха (Левинтон 1983: 158). У Левинтоновом списку речи заједничких завршецима стихова руских и српских епских песама фигурира и реч *град*. На стр. 160 дати су примери срп. *до Прилепа града*, *до Призрена града*, *бијелога града*, рус. *(во) стольный Киев град* (уп. РНПЭ 48). Дају се наћи и прецизније подударности; са наведеним полустихом из биљине уп. *(Вила зове) у Бијоград стојни* Вук II 95[o], 5, где се спој епитета **stolьnъjь* са **gordъ* може реконструисати као још прасловенска епска формула.[10] Могућ при-

[6] Уп. Лома 2002: 139. Значај градова у нашој усменој епици добио је свој пун израз кроз енциклопедијски конципирану монографију Detelić 2007.

[7] Jakobson 1952. Студија се наслања на ауторова предратна истраживања, уп. особито Якобсон 1932: 45 дд., где аргументовано побија Вајанову тезу о византијском пореклу српског десетерца и Jakobson 1933: 59 д., где у нап. 8 изричито одбацује своју почетну скепсу у вези са његовом старином, изражену у Jakobson 1929: 19 дд. Јакобсонова гледишта су увелико прихваћена, уп. изм. ост. Тарановски 1954, id. 1956: 356 дд.

[8] Истиче народни карактер назива *старины* за разлику од књишког *былины* скованог почетком XIX века, и његову подударност са српским *пјесме старинске* као синонимом за *пјесме јуначке*, што омогућава реконструкцију још прасловенске ознаке жанра као **stariny* (Jakobson 1952: 442 д.).

[9] Jakobson 1952: 459 дд.; уп. већ Якобсон 1932: 47 д., Jakobson 1933: 59 д.

[10] Тако већ Detelić/Ilić 2006: 67, нап. 225. Уп. горе нап. 1.

говор, да се денотат **gordъ* као саставни део сложених топонима проистеклих из спојева речи **gordъ* са придевима **bělъjь*, **novъjь* при реконструкцији прајезичких формула не би смео посматрати на истој равни са самостално употребљеним апелативом, релативизује се општесловенском распрострањеношћу таквих топонимских сложеница (или сраслица), која јасно одражава изворну описну вредност једнога и другога споја и веома широк распон њихове примењивости на конкретне топографске објекте. У складу са тим, а супротно мишљењу које смо својевремено сами изнели,[11] сматрамо легитимним поређење (старо)руских спојева *изъ Бѣлаграда* (СНП 90),[12] *въ Новѣградѣ* СПИ 18, *ко Новугороду* РНПЭ 140 са нашима *(из / од) бијела града*, *у Новоме граду* (оба су честа у гусларским песмама), *ка Новому граду* Богиш. 96°, 84, и на њему засновану реконструкцију — условну у мери у којој то мора бити — формула **bělъjь gordъ*, **novъjь gordъ* као прасловенских. Разуме се, у одређеним синтактичко-метричким контекстима, при чијој пројекцији на позноправословенску раван треба водити рачуна о фонетским и морфолошким трансформацијама, а пре свега о испадању слабих полугласа у вековима који раздвајају доба распада прасловенског језичког јединства од времена фиксације источнословенских и јужнословенских епских песама,[13] као и о могућности употребе ликова како одређеног тако и неодређеног придевског вида у својству атрибутивног члана синтагме. Ако погледамо претпостављене прасловенске облике, просторна одредба за место **(vъ) bělě(jetь) / nově(jetь) gordě* испуњава захтев шестосложности само у ликовима одређеног вида без предлога (са *vъ* синтагма броји седам, односно, у неодређеном виду, пет слогова). Беспредлошка употреба локатива својствена је балтском, а била је и прасловенском, и оставила је трага у историјски посведоченим словенским језицима, уп. струс. *правляше столъ отца своего Кыевѣ* у запису уз Остромирово јеванђеље (Русинов 1977: 152). За изрицање правца кретања дативом типа рус. *ко Новугороду*, с.-х. *ка Новому граду* метрички подобан лик такође се реконструише са придевом у одређеном виду без предлога: **novujetu gordu*.[14] Напротив,

[11] Да се „не може реконструисати ниједна прасловенска епска формула која би садржала реч **gordъ*" (Лома 2008: 121). Из овога разматрања следи да су постојали не само метрички „калупи" попут овога са њом као својим обавезним делом (в. ниже), него и поједини „стајаћи" спојеви те речи са атрибутом.

[12] *Скочи отъ нихъ* (или: *отаи*) *лютымъ звѣремъ въ плъночи изъ Бѣла-града*, СПИ 155. Вреди запазити да тај метрички сегмент, проистекао из архаичне епске традиције о кнезу Всеславу, својом структуром одговара метру бугарштице.

[13] На значај тог гласовног процеса за словенску метрику већ је раније указивано, уп. нпр. Jakobson 1929: 20; Якобсон 1932: 45 д.

[14] Исто важи за спојеве са **do* + генитив, с тим што ту самосталан падешки облик није могао изразити дато значење, јер балтословенски генитив *o*-основа на *-a* пореклом је аблатив и без предлога је, у праисторији, означавао само исходиште радње. Овде остављамо по страни генезу синтагми типа *из / од бијела / б(ј)елога града*, где се реконс-

при исказивању истог значења акузативом предлог **vъ* је у прасловенском био обавезан, а спој с њиме даје регуларан шестосложни завршетак десетерца у случају када за њим следи описни придев једносложне основе у одређеном виду, али и топоним двосложне основе (који се по правилу своди на присвојни придев у неодређеном виду): **vъ bělъjь gordъ*, **vъ novъjь gordъ*, **vъ Kyjevь gordъ*, **vъ Budim'ь gordъ*.[15] Напомињемо да је коренски вокал у речи **gordъ* пре ликвидне метатезе имао позициону дужину обавезну у претпоследњем слогу стиха.[16]

Има, дакле, основа да се дата метричка схема претпостави као прасловенска и да се у спојевима типа рус. *во Новгород* РНПЭ 119, *в Киев-град* (id. 24),[17] срп. *у Новога града* (Вук VI 79^{o}, 8 итд., Пјев. 130^{o}, 77), *у Будима града* види њен одраз: непосредан у руском, где се конгруенција предлога и падежног облика чува по цену смањења броја слогова, посредан у српском, где крута схема српског десетерца бива очувана наштрб граматичке правилности.

трукција на прасловенској равни посложњава алтернацијом једносложних и двосложних ликова оба предлога: **jьz(ъ)*, **ot(ъ)*.

[15] Сами ови топоними своде се на посесивне синтагме **Kyjevъ gordъ*, **Budim'ь gordъ* 'Кијев, Будимов град', од зоонима: *Галич-град* (РНПЭ 199, 207) 'град галицâ (= чавки)', уп. стсрп. име тврђаве *Галич* код Сочанице на Ибру итд. В. Лома 2013, 38 д., 52 д., 104 д. У *Леђан град* поименичен је посесивни генитив множине племенског имена *Леђани* < **Lędjane*.

[16] У три од четири примера имамо идеалну јакобсоновску схему клаузуле прасловенског десетерца: краткоћа – краткоћа – дужина – краткоћа. Изузетак је **vъ Budim'ь gordъ* са дугим седмим слогом, но тамо где је у формулу ваљало уденути конкретно име свакако су постојале одређене слободе и док су квантитативна правила била на пуној снази, уп. у хомерској метрици скраћивања и дужења типа 'Οδυσεύς уместо 'Οδυσσεύς, Οὔλυμπος уместо ῞Ολυμπος. Шести слог је свуда дуг, пети кратак са млађом варијантом предлога **vъ*, док је са старијом **vъn* био позиционо дуг пре дејства закона отворених слогова.

[17] Не само да у споменику попут СПИ, чији језик стоји под црквенословенским утицајем, десет пута долази *градъ* а само једном пуногласни лик *городъ* (уп. Т. В. Рождественская, ЭСПИ s.v. *город*), већ у народној епици руског севера забележеној у XIX и XX веку формулаични спојеви којима се овде бавимо чешће садрже непуногласну форму својствену јужнословенским, а страну источнословенским народним говорима. Ту се она може схватити као један од стилских елемената којима се језик епске поезије уздиже изнад свакодневног говора, али функција јој је и метричка; обратно од јужнословенских језика, у руском речи са ликвидном метатезом задржавају првобитни број слогова у падежима који су се завршавали на полугласе (nom./acc. **gordъ* > *город*, gen.pl.f. **korvъ* > *коров*) а увећавају га за један слог у облицима на пун вокал (dat. **gordu* > *городу*, loc. **gordě* > *городе*, nom.pl. **korvy* > *коровы*). Можда се појава у руској усменој епици не своди на утицај књижевног језика, већ одражава колебања у развоју група TorT / TolT на источнословенском простору пре него што је тамо превладало „полногласије". Карактеристично је да староруски језички материјал у спису Константина Порфирогенита „О народима" насталом средином десетог века пружа само три примера са овим групама, од тога два са речју **gordъ* и ниједан са пуногласним развојем: облици Δερβλενίνοι, струс. *деревляне* и Νεμογαρδάς, струс. *Новъгородъ* показују изостанак метатезе, а Βουσεγραδέ, вер. заснован на локативу, струс. *Вышегородъ* (тако у ПВЛ 94 s.a. 980) — метатезу јужнословенског типа, уп. Багр. 310, нап. 6. Није искључено да су у доба када се образовао кијевски циклус биљина на јужноруском терену облици са таквом метатезом местимице постојали у тамошњим говорима, географски наслоњеним на јужнословенски и југозападнословенски ареал коме је она својствена.

Шта се и зашто у овом другом случају десило, јасно је: замена акузатива генитивом ради очувања метричке структуре; како је до те промене дошло, питање је којим ћемо се у даљем позабавити.

Аналогију за метрички условљену употребу једнога падежа уместо другог пружа епски вокатив уместо номинатива (уп. Maretić 1909: 66). У прасловенско доба су спојеви типа **Bogoslavъ sluga* били шестосложни, дакле попуњавали су други полустих епског десетерца. Испадањем слабог полугласа дошло је до њиховог скраћивања, које је надокнађено заменом номинатива вокативом: *ал' беседи Богосаве слуга* САНУ II 89°, 17.[18] На избор вокатива вероватно су утицале надгробне тужбалице у којима је покојник бивао непосредно ословљаван.[19]

Зашто је као замена за акузатив узет генитив, нема једнозначног одговора, али се може изнети неколико претпоставки, које се међусобно не искључују.

– Епски генитив уместо акузатива директног објекта настао је проширењем употребе генитива уместо акузатива код именица које означавају жива бића. У неким употребама неживо је могло бити схваћено као живо, нпр. *часни крст*.[20] Допринела је можда и употреба генитива неживог објекта уместо акузатива у обичном говору уз негацију: *не дам теби Биограда града* Богиш. 111°, 15.

– Замени акузатива правца генитивом у обртима типа *у Будима града* пружило је подстицај гласовно изједначење у српском језику двају прасловенских предлога, **vъ* 'у' за правац са акузативом и за место са локативом, и **u* 'код, покрај' са генитивом. Ова друга употреба се у савременом српском ограничила на лица, тј. може се рећи *у цара Тројана козје уши*, али не и **у Тројана града* 'покрај града Тројана',[21] но некада су и обрти овога другог типа били уобичајени, па није искључен њихов утицај на језички израз усменог песништва. **Дођ ћу теби у Сталаћа мала* изворно се могло схватати као *Дођ ћу теби под Сталаћа мала* (тако МН I 69°, 18), тј. доћи (са војском) под зидове града (и опсести га) — а не и ући у њега.

[18] У питању је свакако стара формула; за „стајаће" име *Богос(л)ав* уп. Лома 2002: 171 д.

[19] И у хомерским спевовима нарација повремено прелази у друго лице једнине, кроз обраћање песника своме јунаку (Патроклу у Илијади, Еумају у Одисеји), што указује на старину појаве. уп. Loma 2008: 177 д., тамо и подробније о улози тужбалица у настанку епске поезије код индоевропских народа, са особито занимљивим иранским (курдским, осетским) паралелама. Треба придодати и запажање Романа Јакобсона да при формалној сродности наративних тужбалица са епским песмама постоји и упадљива подударност ареала где налазимо обе те врсте усменог песништва: српскохрватски, северноруски, источноукрајински (Jakobson 1952: 427 д., 444.

[20] Подсетимо да је сама реч *крст* истога крајњег порекла као *Христос*.

[21] Рушевине тога имена постоје на Церу и на Пештери.

Кад је реч о овој другој употреби са *у* < **vъ*, поставља се питање зашто уместо генитива није изабран локатив, који, за разлику од генитива, може стајати са тим предлогом, додуше не у значењу правца, већ места. Мешање двеју функција својствено је појединим народним говорима, па је нашло одраза и у обртима десетерачких песама као: *и отиде у Новоме граду* САНУ III 21°, 26; *глас допаде у Новоме граду* Вук VII 52°, 11; *те је шиље у Новоме граду* id. 27°, 22 итд., али није прерасло у манир попут епског генитива у аналогним спојевима.

Могућим се чини да генитив није непосредно „ускочио" у прасловенску матрицу да попуни места у њој „испражњена" отпадањем слабих полугласа, већ да је замена акузатива генитивом почела као фонетски процес а завршила као морфолошка реинтерпретација. На такву претпоставку упућује нас поређење са другим језицима који су се суочили са истим изазовом очувања наслеђених метричких структура угрожених гласовним процесом губљења завршних слогова.

У француском су сви завршни самогласници осим *-а* отпали у седмом веку н.е. не остављајући трага, док је *-а* у осмом столећу ослабило у *-е* са вредношћу полугласа *-ə*, који се у току времена постепено престао изговарати у већини положаја, па се данас назива непостојаним или замуклим *е* (*е* caduc, muet). Постоји, међутим, метричко правило да се оно у стиху обавезно изговара, данас само унутар стиха пред самогласницима, а до почетка XX в. изговарало се и на крају стиха.[22] Уп. нпр. Рембоове стихове:

Ô pale Ophélia! belle comme la neige!
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!

Ту је стих александринац са смењивањем женских и мушких рима; да би се добила изворна метричка структура у другом полустиху, морају се у њему изговорити „замукла е" пред сугласницима, а првобитно и оно на крају стиха: [bélə kómə la néžə], док би у нормалном изговору то звучало [bél kom la néž]. То је, дакле, пример како метрички текст може пружити последње уточиште „ослабелим" гласовима.

Другу паралелу пружа нам летонски језик, уз литавски један од два жива члана словенској блиско сродне балтске породице индоевропских језика. Док се у литавском релативно добро чува прабалтски и још заједнички балтословенски вокализам крајњих слогова речи, у летонском су кратки финални вокали добрим делом поиспадали и слоговна структура речи се изменила (из двосложне у једносложну, из тросложне у двосложну итд.), уп. нпр. лит. *pilìs* 'замак, утврђење; град' : лет. *pils*, лит.

[22] Тиме је избрисана разлика између тзв. „женске" и „мушке" риме, која данас долази до изражаја само у певању стихова, а иначе је сведена на графички феномен.

vĩlkas ‘вук’ : лет. *vìlks*.[23] На летонском постоји веома богата усмена лирска поезија, чији корени сежу у паганско доба (које се за Летонце завршило тек са тринаестим веком!). Најраспрострањенији стих је трохејска диподија са главним иктусом на првом и петом слогу и обавезном цезуром иза друге стопе, нпр. *dziêduôt dzimu, dziêduôt aûgu* ‘певајући сам се родила, певајући одрастам’: ритам је као у Бранковом стиху: *Певам дању, певам ноћу*, с тим што се нагласак речи у невезаном говору не узима у обзир. Тај тип стиха је настао пре него што су се у завршним слоговима дуги вокали скратили а кратки ишчезли. У песмама се често јавља кратак вокал на месту одакле је у говорном језику испао. Каткада је он етимолошки оправдан, као у случајевима:

apsêduôsi, *nùopùtuôsi,*	*седим, уздишем,*
pìe ziêduõšas âbelites	*под јабуком у цвату*

или:

laîks man iêti tàutiņâs	*време ми је за удају*

Према говорном *apsêduôs*, *nùopùtuôs*, где је завршно *-s* од рефлексивне заменице *-si* која се у том лику чува у литавском, односно *iêt* ‘ићи’, где се *-t* своди на балтски наставак инфинитива *-ti*, уп. лит. *ẽiti*. Но исто *-i* се у другим стиховима среће тамо где би било место другом вокалу, нпр. *šùodìeni* уместо *šùodìenu* ‘данас’, а опет уместо рефлексивног *-si*, инфинитивног *-ti* долазе облици на *-e*, *-a* или (много ређе) *-u*, или, на месту номинативног *-as* (нпр. лит. *diẽvas*, лет. *dìevs* ‘бог’) *diev-is*, *diev-us*, чак *diev-si*, те се не може говорити о очуваним старим вокалима, већ о новим, накнадно уметнутим ради попуне стиха (нем. Flickvokale). Објашњење лежи у томе да су се старе завршне краткоће у народној песми чувале и пошто су из говорног језика коначно нестале и пале у заборав, да би онда тамо биле схваћене као вокали уметнути из метричких разлога, одакле је проистекла њихова садашња промискуитетна употреба, тако да нам један такав уметнути вокал показује са извесношћу само да је на датом месту некад стајао неки, али не и какав самогласник (Endzelin 1922: 20 д.; 1923: 52).

Наведене паралеле из романског и балтског домена поткрепљују нашу почетну претпоставку да обрти типа *(он потеже) мача зеленога*, *(те пошета) у Будима града* представљају трансформе древних структура усменог песништва, пружајући, поред падешког синкретизма о којем

[23] Литавски чува балтословенски лик, док је у позном прасловенском завршно *-as* најпре прешло у *-ъ* (стсл. *влъкъ*) које је после, у горе описаном процесу елиминације слабих полугласа са краја речи, отпало; разлика у односу на летонски развој је та, што се у летонском очувало номинативно *-s*, али у оба случаја је реч скраћена за један слог.

је горе било речи, још два алтернативна модела за интерпретацију механизма тога процеса. Један би био уметање „вокала-закрпа" као у летонском. Но за разлику од летонских народних песама, у десетерачкој епици боја вокала је постојана; то је увек једно *-а* са јасним граматичким статусом генитива, а проблеми се своде на конгруенцију падежа.

Са летонским развојем пре се могу поредити облици инструментала на *-оме* у бугарштицама: *(Коња беше пустила) планиноме зеленоме* (Богиш. 2º, 66) према *(Ти ми пусти коњица) л'јепом зеленом планином* мало раније у истој песми (54), *(Језди Марко Краљевић) планиноме коња врла* (id. 3º, 1) према *планином зеленом* у припеву истог стиха (!), уп. наставке датива једнине и множине *-та*, *-те* у летонским народним песмама уместо *-т* < **-mi(s)*, нпр. *vanagata* 'јастребу', *kajînáta* 'ногама', *saváme mâsiņame* 'својим сестрицама'.[24] Но то инструментално *-оме* у песмама дугог стиха свакако је секундарно, већ и с обзиром на то да са́мо *-ōм* у инструменталу једнине *а*-основа није старије од позног средњег века, када је, по аналогији са наставком инструментала *о*-основа, заменило старосрпски наставак *-ов*. Тај нормалан облик на *-ōм* долази у обе песме упоредо са оним на *-оме*, у првој у стиху 54: *Ти ми пусти коњица) л'јепом зеленом планином*, а у другој у припеву истог (првог) стиха: *Језди Марко Краљевић) планиноме коња врла*, *планином зеленом*; иначе је *планином зеленом / зеленом планином* веома чест други полустих у десетерачким песмама,[25] те је овде јасно да се ради о позним проширењима десетераца, који би гласили: **Пусти коња планином зеленом*,[26] **Језди Марко планином зеленом*. Распрострањенија је и старија појава мешање придевских наставака датива и локатива у десетерачким песмама, нпр. *те је шаље Новом бијеломе* Вук VIII 34º, 2, *књига дође Новом бијелому* id. 10, *у Новоме граду бијеломе* Вук III, 34º, 2, *у Новому, граду бијелому* МХ II 15º, 2; *-ому* је изворно за датив, *-ом* < **оть* за локатив, *-е* је у оба случаја секундарно. Додуше, та појава није страна ни говорном језику, али је дистрибуција краћих и дужих облика у десетерцу очито метрички условљена.

У сваком случају, секундарно *-е* не може се посматрати на истој равни као „епски генитив", за који објашњење пре него ли летонска нуди француска метрика, где смо се сусрели са доследним чувањем ослабље-

[24] Мюленбах 1904: 238 д., који са добрим разлозима ту види неетимолошке вокале придодате из метричких разлога, одбацујући могућност да би облици као *kajînáta* могли рефлектовати стари наставак двојине **-tā* очуван у словенском (стсл. *ногама*); не треба ипак искључити могућност да се тај наставак реликтно очувао у старолетонској усменој поезији и онда подстакао настанак секундарних ликова на *-та*.

[25] Преко 50 примера у бази guslarskepesme.com (в. нап. 2). У српској формули је реч *планина* заменила старију *гора*, уп. украјинску народну песму: *Ой, там на горі, тай женці жнуть / А по-під горою, по-під зеленою / Козаки ідуть!* Прасловенски лик реконструише се као шестосложан: **gorǫ zelenǫjǫ*.

[26] У 54 *пусти* је императив, у 66 био би аорист.

ног вокала *-е* са фонетском вредношћу [-ə] у одређеним позицијама у стиху и пошто се тај глас у невезаном говору увелико престао изговарати. Можемо претпоставити да се исто, додуше на знатно дубљој хронолошкој равни, десило са завршним полугласом у српским десетерачким песмама који се, након изједначења *-ь* и *-ъ* до којег је дошло на будућој српско-хрватској и словеначкој територији, изговарао на крају речи такође као *-ə* пре него што ће, у слабом положају, отпасти. Другим речима, да су се формуле типа **vъ Budimъ gordъ* чувале у лику **у Будимə градə* и дуго након што су, крајем првог или најкасније почетком другог миленија наше ере,[27] синтагме тога типа постале у обичном говору од шестосложних двосложне: *у Будим град*, и да су такви, метрички „ојачани" полугласи дочекали XIV век када се јако *-ь* у већини говора изједначило са *-а*, тако да је **у Будимə градə* фонетским путем дало *у Будима града*. Гласовно поклапање тако добивеног лика са генитивом нужно је за собом повукло његову морфолошку реинтерпретацију и у крајњем исходу подстакло измену наслеђених прасловенских формула **vъ novъjь / bělъjь gordъ* > стсрп. **у новыjə / бѣлыjə градə* у недвосмислене генитивне синтагме *у б(ј)елога / новога града*.[28]

Могућност оваквог гласовног развоја дâ се подупрети новосрпским наставком генитива множине *о-* и *а*-основа *-â*, нпр. *òпанāкā*, *врȇћā*, *сéлā*, који је такође настао од завршног слабог полугласа, додуше под недовољно јасним околностима.[29] Генитив као **korisь*, противно општеважећем правилу, никада није изгубио свој завршни слаби полуглас, него се преко **корицə̄* развио у *кȍрӣцâ*. Тај падешки облик је, дакле, у невезаном говору пружао преседан за претпостављено очување завршних слабих полугласа у стиху: ако се говорило **нож из корицə̄*, тим пре се могло певати или рецитовати **ножə из корицə*,[30] **у Будимə градə*.

Претпостављено чување слабих полугласа у језику српске усмене епике које је премостило неких пет столећа која деле губљење тих гласова у свакодневном говору од времена озвучења јаких полугласа у *а* имало

[27] Доследно писање завшних *-ъ*, *-ь* у староцрквенословенском језику сведочи да су се у доба када је он настао, у другој половини IX века, завршни полугласи у дијалекту Словена настањених око Солуна још изговарали; облици као Χλούμ код Порфирогенита говоре да су се они на старосрпском терену губили већ пре средине следећег столећа, уп. Loma 2000: § 4.1.1.1.

[28] Које су замениле **у новыjə / бѣлыjə градə* као непосредан одраз прасловенских предложака.

[29] Метатонија указује да је у прасл. генитиву множине *-ъ*, *-ь* било наглашено, а удвојено писање у том падешком наставку у неким старосрпским споменицима *-ьь* да се ту завршни „јер" изузетно изговарао, свакако као *-ə̄*, које се чува у неким данашњим дијалектима где је рефлекс полугласа различит од *а*, тако у Црмници *опа̏ᵉнāᵉкāᵉ*, *врȇћāᵉ* (Ивић 1985: 162); другде се срећу и ликови као *сȇлāᵉх*, где је *-х* вероватно преузето из придевско-заменичке промене.

[30] *Извуче му ножа из корица* Вук VI 70º, 187. Реч *нож* заједничка је српској и руској епици, уп. Левинтон 1983: 161.

би пуну паралелу у маниру јужнословенских црквених песника, који су све до у XV век наставили да се служе грчким дванаестерцем чувајући традиционално староцрквенословенско писање и слоговни изговор слабих „јерова" и „јорова", одавно замуклих у говорном језику (Якобсон 1932: 47).

Против наше интерпретације говориле би формуле типа *во Будима града* у македонским и бугарским епским песмама (нпр. Милад. 49о, 11, из Струге), проширене и на случајеве где у српском стоји датив/локатив, нпр. *по-Бу́дима гра́да* из околине Софије (по Jakobson 1966: 421), јер се на тој језичкој територији полуглас није озвучавао у *а*, но у тим облицима не треба видети исход аутохтоног развоја, већ поетски образац преузет сразмерно позно, заједно са самом десетерачком епиком, од Срба.

Које год од овде понуђених тумачења настанка „епских генитива" било исправно, њих треба сматрати континуантама метричких структура старијих од десетог века и још једним од доказа да српска десетерачка епика вуче своје порекло из прасловенске старине.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Багр. = Константин Багрянородный. *Об управлении империей*. Текст, перевод, комментарий. Г. Г. Литаврин и А. П. Новосельцев (ред.). Москва: Наука, 1991.

Богиш. = *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа.* Сабрао их и на свијет издао В. Богишић. Биоград 1878.

Вук = *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. II Беч 1845, репринт Београд 1988; III *Пјесме јуначке средњијех времена*, Беч 1846, репринт Београд 1988; VI *Пјесме јуначке најстарије и средњијех времена*, Београд, 1899; VII *Пјесме јуначке средњијех времена*, Београд, 1900; VIII *Пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу и о војевању Црногораца*, Београд, 1900.

Левинтон, Георгий Ахиллович. „Лексика славянских эпических традиций и проблема реконструкции праславянского текста". *Текст: семантика и структура*. Т. В. Цивьян, ур. Москва: Наука, 1983. 152–172.

Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки Институт САНУ и Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, посебна издања 78, 2002.

Лома, А. „Бели шатор". *Глас САНУ* CDIX, Одељење језика и књижевности књ. 24 (2008): 121–130.

Лома, А. *Топонимија Светостефанске хрисовуље*. Београд: САНУ, Библиотека Ономатолошких прилога књ. 2, 2013.

Милад. = *Бѫлгарски народни пѣсни*. Собрани отъ братья Миладиновци, Димитрія и Константина и издадени отъ Константина. Въ Загребъ: въ книгопечатницата на А. Якича, 1861.

Мюленбахъ, Карлъ. „О латышскихъ творительныхъ падежахъ множественнаго числа на *-ámis* и родственныхь имъ нарѣчіяхъ". *Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской академіи наукъ*, 9 (1904): 233–265.

Пјев. = *Пјеванија церногорска и херцеговачка*, сабрана Чубром Чојковићем Церногорцем. Па њим издана истим, у Лајпцигу, 1837 = Сима Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Никшић, 1990.

ПВЛ = *Повесть временных лет*, у: *Памятники литературы древней Руси*, XI – начало XII века. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачев (ред.). Москва: Художественная литература, 1978.

РНПЭ = *Русская народная поэзия. Эпическая поэзия*. В. Путилов, прир. Ленинград: «Художественная литература», 1984.

Русинов, Н. Д. *Древнерусский язык*. Москва: Высшая школа, 1977.

САНУ = *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. II *Пјесме јуначке најстарије*, III *Пјесме јуначке средњијех времена*, књига трећа. Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности, 1974.

СПИ = *Слово о полку Игореве*, навођено по Henri Grégoire, Roman Jakobson, Marc Szeftel, J. A. Joffe, *La Geste du prince Igor*, Annuaire de l'Institut de philologie et d' histoire orientales et slaves, t. VIII, Bruxelles 1948 = Jakobson 1966, 106–300, критичко издање текста са нумерацијом по строфама 133–150.

Тарановски, Кирил. Приказ рада Jakobson 1952. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 20 (1954) 3–4: 350–360.

Тарановски, К. Приказ књиге М. П. Штокмар „Исследования в области русского народного стихосложения", Москва 1952. *Јужнословенски филолог* 21 (1955–1956): 335–363.

Трубецкой Н. С. *Избранные труды по филологии*. Москва, 1987.

Херман = *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, sabrao Kosta Hörmann 1888-1889, knjiga II, drugo izdanje, Sarajevo 1933.

ЭСПИ = *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*. О. В. Творогов (отв. ред.). I–V, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1995.[31]

Якобсон, Роман. „Новый труд о югославянском эпосе". *Byzantinoslavica* 4 (1932) = Jakobson 1966, 38–50.

[31] Коришћена је електронска верзија на сајту http://feb-web.ru/feb/slovenc/es/.

*

Detelić, Mirjana. *Epski gradovi – leksikon*. Beograd: Balkanološki institut SANU, posebna izdanja 84, 2007.

Detelić, Mirjana i Ilić, Marija. *Beli Grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima*, Beograd: Balkanološki institut SANU, posebna izdanja 93, 2006.

Endzelin, Janis. *Lettisches Lesebuch. Grammatische und metrische Vorbemerkungen, Texte und Glossar*. Heidelberg: C. Winter, 1922.

Endzelin, J. *Lettische Grammatik*. Heidelberg: C. Winter, 1923.

Jakobson, Roman. „Zur vergleichenden Forschung über die slavischen Zehnsilbler". *Slavistische Studien Franz Spina zum sechzigsten Geburtstag*, Reichenberg 1929 = Jakobson 1966: 19–37.

Jakobson, R. „Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen". *Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale* 8–9 (1933) = Jakobson 1966, 51–60.

Jakobson, R. "Studies in Comparative Slavic Metrics". *Oxford Slavonic Papers* 3 (1952), 21–66 = Jakobson 1966: 414–463.

Jakobson, R. *Selected Writings* IV. *Slavic Epic Studies*. The Hague / Paris: Mouton & Co., 1966.

Loma, Aleksandar. „Serbisches und kroatisches Sprachgut bei Konstantin Porphyrogennetos". *Зборник радова Византолошког института* 38 (1999–2000): 87–161.

Loma, A. „Les chants de l'au-delà. La poésie épique indo-européenne et les lamentations funéraires". *Зборник Матице српске за класичне студије*, 10 (2008): 167–186.

Loma, A. „Krieg und Frieden — vom Indogermanischen zum Griechischen". *Protolanguage and Prehistory. Akten der XII. Fachtagung der Indogermanischen Gesellschaft*, Krakau, 11. bis 15. Oktober 2004. R. Lühr, S. Ziegler изд. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009. 286–303.

Maretić, Tomo. *Naša narodna epika*. Zagreb, 1909.[32]

Meillet, Antoine. *Les origines indo-européennes des mètres grecs*. Paris: Presses universitaires de France, 1922.

Trubeckoj, N. „W sprawie wiersza byliny rosyjskiej". *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu*, Wilno 1937, 100–110 (руски превод: Трубецкой 1987: 352–358).

Vaillant, André. *Les chants épiques des Slaves du sud.* Extrait de la Revue des Cours et Conférences (15 janvier, 15 février et 15 mars 1932), Paris, 1932.

[32] Коришћено је репринт-издање: Београд, Нолит, 1966.

Aleksandar Loma

U BUDIMA U BIJELA GRADA. A CONTRIBUTION TO THE RESEARCH ON THE PREHISTORY OF THE EPIC DECASYLLABLE

Summary

The paper deals with the so-called ”epic genitive” which in South Slavic epic decasyllable and long-verse poems often substitutes the accusative of inanimate objects, e.g. *mača plamenoga* ‘(he unsheathed) the fiery sword’ and of direction, e.g. *u bijela grada* ‘(he went) into the white town’. Such forms are ungrammatical and metrically conditioned, i.e. they fit into the second half-line of the decasyllable, which is not the case with the gramatically correct sentences, e.g. *u b(ij)eli grad* ‘to the white town’, at least after the loss of the final ”weak” semi-vowels shortly before 1000 A.D., for hitherto, in its original phonetic shape, the sequence **vъ(n) bělъjь gordъ*, with six syllables, the penult long and the preceeding two short, perfectly matched the second hemistich of the Common Slavic epic decasyllable as reconstructed by Roman Jakobson; consequently, the pattern must be older than the 10th century and rooted in the prehistoric past. The substitution of genitive for accusative may be regarded as purely morphological process, inspired by the analogy of the category of animate nouns in which genitive is used to design the direct object, and/or by the phonetic coincidence of two Common Slavic prepositions, **vъ* ‘in(to)’ with accusative and locative and **u* ‘at’ with genitive, in Serbian. However, the starting point of the development may have been a phonetic phenomenon, the persistent pronunciation of final weak semivowels in the metrical speech long after their fall in the spoken language, not unlike the ”*e* muet” in French poetry, e.g. *u Budimə gradə*, which subsequently resulted in *u Budima grada* ‘into the town of Buda’ as the shwa reflecting Common Slavic *ъ* and *ь* in the strong position turned, in Shtokavian, into the full vowel *a*. It was supposedly only then, in the 14th–15th centuries, that the original accusative in those inherited formulas was reinterpreted as a genitive in *-a*. In any case, the ”epic genitive” seems to be an archaism bearing a further testimony to the prehistoric roots of Serbian oral poetry. Additionaly, the occurence in the reconstructed formulas of the word **gordъ* ‘town’, initially ‘enclosure, fortified place’, confirms that fortresses played in the epic world outlook of the ancient Slavs a role no less important than among other early Indo-Europeans.

УДК 821.163.41.09:398

Снежана Д. САМАРЏИЈА*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ВИНО ПИЈУ ТРИ ДОБРА ЈУНАКА (СИЖЕЈНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ФОРМУЛЕ У УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ)[1]

Стилско-изражајни фонд традиције чини скуп фигура и формула, које представљају динамичке елементе уметничког стварања, а могу се посматрати у широком распону од епитета до композиционих модела и жанровских система. Иако се понављају и покрећу хоризонт очекивања слушалаца, честице песничког језика су међусобно различите. Током импровизације добар певач не користи механички „групе речи", већ помоћу њих обликује етапе радње, смисао симбола, осећања и особине ликова. Како су показала досадашња истраживања, поједини стихови јасно најављују ток догађаја и преокрете (вилино кликовање, лет гавранова, пророчки сан, писање књиге итд.). Мада се чини да је учестала слика испијања вина једна од сижејно неутралних константи, и она обухвата низ структурних чинилаца (хронотоп, јунака, природу конфликта; метричку организацију; контекст извођења; жанровске норме). Веома покретљива, ова се формула може наћи на свим синтагматичким позицијама „текста", а сигнализира различите ситуације, стилизоване према законитостима усмене епике, лирских и лирско-епских врста. Кроз постојаност обрасца испољавају се нијансе његових значења, активирају се паганski и хришћански слојеви баштине, стварност колектива и реминисценције на историјску прошлост.

Кључне речи: усмено песништво, формула, модел, слојеви традиције, симбол.

1. *Божији благослов и ђаволово искушење*

Међу бројним амбивалентним симболима интернационалног фонда и српске традиције винова лоза врло добро открива и преплитања паганских представа с хришћанским учењем. „Свету крв" даје плод сеновите

* markosoft91@gmail.com

[1] Рад је део плана пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (Институт за књижевност и уметност у Београду), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

лозе, она штити од свих демона, али само на њој могу сагорети свете мошти (Чајкановић 1985 : 64). Старину веровања о моћима винове лозе потврђује и заступљеност биљке у магијско-обредној пракси. Венци за венчање плели су се од лозе, а ,,бивало је случајева да су се вјенчавали и у својим кућама, око синије, пошто би на главу ставили венце на колут (круг) од лозова прућа, обавијене црвеном свилом" (Чајкановић 1985: 266).

И у античкој митологији веома су заступљени лоза и вино, мада Дионис припада млађој генерацији бесмртника. Занимљиво је такође особено удвајање Зевсових синова од којег старијег, Диониса Загреја, растргну Титани. Млађи Дионис је одузимао ум свима који би му се супротстављали. Обузети лудилом комадали су сопствену децу и тела износили на трпезу. Ово загонетно божанство грчке религије повезано је са сталним обнављањем вегетације. ,,Његово убијање и васкрсавање обезбеђује плодност", природне циклусе и сједињење с богом, те је истовремено и господар мртвих и бог прорицања (Срејовић, Цермановић 1979 : 118; Frejzer 1992/2 : 61–67). Мада је вино доведено у везу и са Дионисовим именом, настанак пића тумачи се митском епизодом о гостољубивом Енеју и његовом пастиру Стафилу, који открије необичан плод. Када исцеђеним соком угосте Диониса, бог назива грозд по слуги, а вино по домаћину и поклања му чокот. Према другим предањима Дионис је обдарио Енотропе да својим додиром стварају уље, жито и вино или је Геја претворила у чокот винове лозе Амброзију, једну од баханткиња из Дионисове пратње (Срејовић, Цермановић 1979 : 25, 33). Дионисов поклон људима постао је ,,замена за крв" (Веселовски 2005 : 381), обавезан у пролећним празницима и свим светковинама везаним за мртве.

Хришћанска симболика дала је такође посебно место пићу, које представља ,,ватру у води, божанствени елемент у земаљскоме" (Софрић 1990: 63). Спој супротности испољава се кроз представе о вину дато човеку да му весели срце (Псалми, 104, 15), али се плодом винограда земаљског пуни и велика каца гнева Божијег (Стварање 14, 19). Према старозаветном тумачењу, после потопа Ноје сади први виноград. Његова опијеност вином и опхођење синова према пијаном оцу, међутим, пресудно мењају друштвену и социјалну лествицу човечанства (Стварање, 9, 20-22). Наглашена симболика вина обухваћена је новозаветним представама. Исус успоставља особени поредак, обраћајући се ученицима: ,,Ја сам истински чокот и отац мој је виноград" и ,,Ја сам чокот, а ви лозе" (Јован, 15, 1; 15, 5). Пружајући апостолима чашу с вином, непосредно пре жртвовања, Христ им говори: ,,Ово је крв моја Новога завета" (Марко, 14, 24); ,,Ко једе моје тело и пије моју крв у мени пребива и ја у њему" (Јован, 6, 55). Смисао те алегорије посебно се потврђује при свакој еуха-

ристији. Као што се према предањима извија винова лоза из Христовог гроба, тако ниче и у Хиландару из ћивота Светог Симеона Мироточивог (Софрић 1990 : 64–65).[2] Исти мотив је и епилог бројних народних песама, где лоза узраста на хумкама младих, прерано умрлих праведника.

Пратећа жртва свих календарских обреда је управо вино, којим се полива и гаси бадњак, залива сваки чокот и земља првог дана орања. Могло би се рећи да, уз босиљак, вино прати читав човеков пут, обреде иницијације и све породичне ритуале. Оно се сипа на славски колач и њим се гаси славска свећа. У славу Божију се пије и наздравља, јер ,,у кога је чаша, у тога је и молитва"[3]. У вину и води се купа дете по рођењу, али и покојник. Не сме се изоставити из повојнице, за парастосе и посебно на свадбеној гозби (Словенска митологија : 82–83). Последње што невеста попије напуштајући родитељску кућу је вино из молитвене чаше[4], а то је и прво пиће младенаца при уласку у младожењин дом.

Док вино симболизује крв, здравље и живот, лоза се изједначава са родом – изобиљем плодова и бројним потомством. Вино спаја страх и снагу, посвећеност и спознају, мистерију смрти с поновним рођењем (Chevalier, Gheerbrant 1983: 746), умрле са живим, а тек након сопствене мученичке смрти, пије се ,,кад умре" (Софрић 1990 : 68). Према српским предањима ствара га Свети Сава, док се надмеће са ђаволом (Вук, СНП, Додатак, 70; Ћоровић, 86 : 242–243). Пошто посади виноград, након три године оберу грожђе, јер демон оклева шта ће одабрати за себе. Када се коначно определи за густиш, а ортаку препусти чорбу, ипак смисли како да се окористи и од џибре препече ракију. Мада светац успе да га отера, остаје нека врста трајног проклетства на пићу, које је по завештању самог ђавола ,,стару лијек, а младоме бијес".

---

[2] Мотив светородне лозе Немањића, сачуван на фрескама, сликовит је приказ спајања саме историје са симболиком винове лозе, која почива на архаичним слојевима традиције и процесима христијанизације. ,,Из његовог гроба у Хиландару је, по преношењу моштију у Студеницу, изникла лоза која се сматра чудотворном. Ова лоза рађа све до данас, а прочула се по веровању да њено грожђе, разрешује неплодност супружника'." (Недељковић 1990 : 296).

[3] Мада ова пословица може да рефлектује и обредну функцију наздрављања, Вук даје потпуно супротно тумачење: ,,Ко има власт у рукама чини како му је воља" (Вук, Пословице, 5844). Иста пословица је у *Рјечнику* наведена без коментара (Вук, Рјечник : 1112).

[4] Вук детаљно описује обред добре молитве, којим чланови породице благосиљају невесту. За ту прилику припрема се и велики колач, на чијој средини је сребрна чашица вина. Невесту изводе брат и девер, а уз призивање добре среће отац, мати, брат ,,срkне мало вина из чаше". Опраштање прате и пригодни стихови, хлеб се носи на венчање и даје попу. ,,Тако дјевер узме и остави чашу; а пошто се из ње онда младјенци запоје вином, да се невјести те је остави за спомен" (Вук, ЕС : 109–110).

2. *Вино попи, а на част ти пехар!*

Обредна стварност и свакодневни живот се на посебан начин стилизују у усменом стваралаштву. Обичаје, веровања, знања предака и етичке норме, стваралац и колектив пројектују на фиктивне светове ликова. Зато није случајно што се вино испија у пригодним и различитим ситуацијама, а нарочито при окупљању пријатеља, групе у којој је појединац сигуран. Формула испијања вина посебно је карактеристична за епска приказивања и тада активира неколико важних сигнала, јер скреће пажњу на онога ко вино пије, где, када, због чега и с ким то чини. Осим иницијалне позиције, испијање вина среће се и у осталим композиционим етапама, а изостанак овог детаља наглашено истиче поремећене међусобне односе. На збору ,,ришћанске господе" код Грачанице нико не подиже купе и чаше вина. Уместо здравица чују се тешке оптужбе и сумње у владавину цар-Немање (Вук, СНП II, 23, 24). И када се састану четири табора крај Самодреже, кондире вина и златне пехаре замењују ,,злаћени ножи" четири претендента на упражњени трон (Вук, СНП II, 34). Неизвесност, неминовна након смрти владара, подразумева и различите опасности, што се посредно истиче сабором племића на којем се не ужива у вину (Богишић, 30, 31; ЕР, 75).

Наспрам оваквих ситуација, епске песме се често веома приближавају најширој етнографској подлози. Вино се приноси самртнику, као вид последње причести, што упечатљиво истиче одлазак младе Косовке на разбојиште:

,,Ког јунака у животу нађе,
Умива га лађаном водицом,
Причешћује вином црвенијем,
И залаже лебом бијелијем" (Вук, СНП II, 51)[5]

Пре но што ће подлећи ранама, јунак тражи од мајке да га ,,причести вином црвенијем" (Вук, СНП III, 31). Када сви мисле да се најодважнији ускок неће више вратити, на свом чардаку Сењанин Иво окупља:

,,Сву господу и стару и младу,
Па Комнену покој душе даје,
Напијају Комнену за душу:
Бог да прости Комнен-барјактара!" (Вук, СНП III, 26)

[5] В: Милошевић Ђорђевић 1983; Милошевић Ђорђевић 1990; Петровић 2001; Делић 2004; Карановић 2011.

Испијање вина је саставни члан сакралног времена обележавања крсног имена, али се формулом истиче и значај предстојећег догађаја, преломног за судбину заједнице (вечера уочи боја) и јединке (пре одласка у бој/двобој). Целу војску ће причестити и кнез Лазар (Вук, СНП II, 51). Од овога света тако се опрашта и Мусић пре но што крене пут Косова (Вук, СНП II, 47), као и браниоци Чокешине (Вук, СНП IV, 26) или Мартиновићи пред обрачун са Турцима (Пјеванија, 9, Огледало, 3; Љубинковић 2000 : 249).

Осим ових релативно неизвесних ситуација, вином се некада прославља и победа, али и тада се слути преокрет (Богишић, 14). Масовне сцене подразумевају окупљања господе на различито мотивисаној жртвеној гозби. У славу Божију вино се пије за славском трпезом и у цркви када се обележава слава заштитника града:

„Пераштаном бјеше крсно име крстов данак,
да би нас помог'о!
Скупили се бијаху пред црквом светога крста,
И ту заједно јунаци хладно вино испијаху."

Мада их девојка обавести о нападу на Пераст[6], ни тада се не ремети ритуал. Прву чашу подижу „у славу крсна имена",

„Другу чашу пијаху у јуначко добро здравље;
Трећу чашу напише у славу вишњега Бога." (Богишић, 67)

Ако се ритуална компонента подреди ситуацијама пре/после боја, јавна природа драматичног тренутка захтева да се из крупног плана издвоји један јунак, што се постиже на неколико начина и учествује у карактеризацији свих званица. При испијању вина и распореду гостију поштује се и хијерархија: по старешинству, господству и јунаштву. Ремећење овог (друштвеног/епског) поретка је индиректан, али речит знак да се конфликт отвара међу својима. У зачеље су смештени оклеветани јунаци Милош и Змај Огњени Вук, да би развој догађаја разоткрио клевете и клеветнике.

Пошто окупљања махом не пролазе без вина, при подизању чаша се наздравља. Здравице су најчешће тек подразумевани, пратећи чин гозбе:

[6] Овакав ток догађаја лепо илуструје и процесе дезинтегрисања старог обрасца, јер девојка (потенцијална жртва) јавља о походу и намери непријатеља. Иначе, у таквом контексту се по правилу оглашава вила. Њено кликовање чује јунак који губи предстојећу битку. Вила је у наведеној варијанти морала бити замењена и због исхода сукоба. Јер, док упозорени јунаци страдају, Пераштани ће успешно одбранити свој град.

„Стадоше ми пит' господа ту црвено хладно вино,
Угарски банови.
И они ми напијати л'јепе закоње здравице." (Богишић, 12)

„Господа се весељаху златнијем чашам у трпези
Свак свакому напија... (Богишић, 14)

„Хладно винце испијаху, у здравице напијаху,
Господа банови." (Богишић, 21)

Обичајем наздрављања може се скренути пажња и на само једног од присутних:

„Здрав ти буди, Дамјане, ови пехар хладна вина,
Вино да ми испијеш, пехар да ти на дар буде,
Мој Шајновићу." (Богишић, 11)

Стари запис испољава и особено одступање, јер здравицом издваја јунака − сама Јерина. Додуше, такав гест је усаглашен с њеним особинама из десетерачког корпуса, док је обрт готово типичан. Одбијајући да се ожени Јеринином братаницом, Дамјан пада у немилост. Свакако најпознатија здравица овог типа намењена је Милошу уочи косовског окршаја. Стихови из Вукових записа потврђују и постојаност оквирне формуле, само што се природа конфликта заоштрава околностима уочи Видовдана. Здравицу, почасницу или почашницу могуће је посматрати и као „текст" у „тексту". Али, њена функција одудара од уобичајеног ритуалног наздрављања, јер уместо исказивања добрих жеља и одавања почасти представља преокрет дотадашњих односа (поверење : сумња). Одређени услови окупљања господе учествују при померању испијања вина из иницијалне позиције у дубину композиције, чиме се подупире кулминација међусобних сукоба, пресудних за ток и исход битке, судбину државе, владара, војске и пука.

До које мере је формула флексибилан носилац различитих значења, показује и супротан исход здравице и дара. Наспрам јавног веселог или драматичног подизања чаше је камерна сцена из Јакшића дома, над којим лебди страхота проливања братске крви. Напетост и готово свечану, муклу тишину прекидају речи младе жене док приноси деверу златну купу вина:

„те ју насу вина од три (љ)лета
пак је даје Николи д(ј)еверу:
на част теби Никола д(ј)евере,
нај д(ј)евере, те се напи вина,

вино попи, а купу продај,
купи себи коња и сокола...” (ЕР, 121)

Млађа варијанта посебно нијансира спремност невесте на саможртвовање, јер она деверу не поклања било који пехар, већ молитвену чашу (Вук, СНП II, 98; Крњевић 1997 : 71–108). Истовремено, мада је избегнут злочин, назире се и лакоћа с којом би се могао извести братоубилачки план:

„Ну ми обједприправи у мојему б’јелу двору
И на обједзазови Стјепана дјеверка твога:
Отрују, Јеле, Стјепана у обједу господскому.” (Богишић, 44)

Јаз између припадника истог рода и народа или чланова породице у оваквим околностима отвара се изнутра, али и спољашњи непријатељ има опробана средства за уношење раздора. Готово по правилу се тада прибегава клеветама, да би развој догађаја показао зашто се опадају најбољи јунаци. Њима се приписују посебне мане:

„У пићу су тешке пијанице,
А у кавзи љуте кавгаџије...” (Вук, СНП II, 29);

„У вино су љуте пјанџије,
У дружину брзе кавгаџије...” (Вук, СНП III, 30 и 29).

Подмукао непријатељ, очито, бира разлоге у које жртва може лако поверовати, те су злонамерне речи суштински блиске истини о природи пића и јунаштва[7]. Али, и без тога догађа се да вино постане највећи противник јунаку. Само омамљеног ускока могу на превару да заробе Турци, када га изненаде док

„Пјан катана под јеликом спава
Сав у срми и чистоме злату...” (Вук, СНП III, 21).

Такве последице прекомерног уживања у вину[8] користи певач да с ниподаштавањем представи противничку страну:

[7] Krstić, S 10, 2, p. v. 32 : 604.

[8] Уосталом, и стари извори и усмена предања подједнако потврђују колико је вино идеални савезник непријатељу, јер се због опијености војске лако решавају различити бојеви. Мада нема непосредних описа битке на Марици из 1371. некада се пораз српске војске и тако представља. Трагичан и недостојан обрт могао би бити усклађен и са негативном карактеризацијом краља Вукашина у традицији.

„Кад се мрка накитише вина,
Све је пјано како и помамано,
Поспало је како и поклано...” (Вук, СНП III, 39).

Испијање вина је потпуна супротност епској акцији, што врло добро наглашавају преокрети као последице дуже пасивности јунака. Зато се извештавање о паралелној радњи увек започиње, завршава или уоквирава − клетвом:

„Зло ти вино, побратиме, а горе се с вином раст’о,
На тебе су налаге прид краљем прид будимскијем...”
(Богишић, 14);

„Зло си винце попио, Радосаве војеводо,
На те се је справио Влатко удински војевода...” (Богишић, 49);

„Жље га с(и/ј)ео војвода Јанко,
Жље га с(и/ ј)ео и попио вина,
Зло ти вино, горија ти ракија
Сва твоја војска изгинула” (ЕР, 133);

„Ђе си сине, Страхињићу бане?
Зло ти било у Крушевцу вино,
Зло ти вино, несретна тазбина...
...А ја, сине, кукам на гаришту,
А ти вино пијеш у Крушевцу
Зло ти вино напокоње било!” (Вук, СНП II, 44);

„На зло сео, Вучко Љубичићу!
На зло сео и вино попио.
Сењани те по планини траже,
А ти седиш, пијеш вино ладно.” (Вук, СНП III, 61);

„ Жље га сјели, три српске војводе!
Жље га сјели и вино попили!
Ви пијете и попијевате,
Сиротиња у невољи цвили:
на Мачву вам Турци ударише...” (Вук, СНП IV, 28).[9]

Оваква ретроспекција додељују се слугама, гласницима, сродницима и сведоцима који су и сами жртве због дужег одсуства старешине куће или чете. Непознати певач једне осмерачке легенде у стиху повезао је

[9] О томе више: Дрндарски 2001 : 133–135.

овакав тип извештаја са формулама сличним вилином кликовању и савету чудесног помоћника турске стране из бугарштице о Првом косовском боју:

„Вино пије Димитрије
У Солину б(ij)елу граду.
Глас допаде Димитрију:
Зле си сео Димитрије
Зле си сео и попио,
Похара ти цар Константин
Светој гори манастире..." (ЕР, 210)[10]

Сукоб се разрешава слањем књига и цар брзо враћа благо и робље, страхујући од одмазде небеских војвода: Светог Аранђела, Светог Илије и Светог Николе.

Иако „зачамалост"[11] јунака угрожава и њега самог и све који од њега зависе, подразумева се пријатељска атмосфера окупљања, „солидарност и лојалност унутар ратничке дружине" (Лома 2002 : 171). Када се тај савез раскида, промењени односи се сликовито наглашавају презиром јунака према недостојним сународницима:

„Немам с киме ладно пити вино" (Вук, СНП II, 44).

Баш зато што се вино пије са својима, недовољан опрез се показује као кобна заблуда. Опасност се надвија над опуштеног јунака, пошто он не слути нечасне намере крвних и духовних сродника. Жртве се тада лако опијају мешањем вина с бенђелуцима или ракијом, а несмотреном јунаку чак и наздрављају отрованим вином. Новелистички и баладични заплети најчешће варирају мотив сестре крвнице и злочиначке намере

[10] Варијанта можда открива више историјских реминисценција, не само на честе похаре манастира, већ и на Светог Димитрија, који је бранилац и заступник Солуна, а у српској традицији се празнује 26. октобра/8. новембра као Митровдан (Недељковић : 278).

[11] Старац Милија чак два пута користи исти појам, као део сопствених коментара:

„Позадуго бане гостовао,
Позадуго бане зачамао,
Поноси се бане у тазбини";
„И задуго бане зачамао;
Но да видиш јада изненеда" (Вук, СНП II, 44).

О особеностима Милијиних песама: Љубинковић 2010 : 373–466.

„пријатеља”.[12] Преокрети се приказују на различите начине,[13] док је слика гозбе у служби посебног типа преваре и карактеризације ликова.

Жеђ у гори и завера крчмарице с непријатељима по правилу имају трагичан исход за младог, несмотреног јунака. Иако се младић претходно упозорава на опасност, због вина, самоуверености или куражи које повећава вино, никада не послуша савет. Такве епизоде чине вид експозиције и мотивишу нови сукоб, акцију осветника.

3. *Вино служи*

Веома заступљено међу стабилним формулама радње и посебним уводним формулама (Детелић 1996 : 134–137), испијање вина се не сужава на одређену епску епоху и, на први поглед, није ни уско жанровски условљено, јер се може везати уз сваки лик. Ипак, и овај минимални образац открива сложеност усменог стваралаштва. Лирске здравице уз чашу део су породичних и календарских светковина, као што и различите лирско-епске обраде започињу сликом испијања вина. У стихованим легендама вино пију апостоли и свеци (Вук, СНП II, 17, 18, 22). Међу песмама „старијих” времена часте се хладним, рујним и црвеним вином цареви, свештеници и витезови, јунак и његова љуба или мајка, побратими и пријатељи. Ако су окупљања изван дома, вино се испија под шатором, пред бој, између два окршаја, мада је сцена најчешће смештена за господске, царске и славске трпезе. Догађа се и да изазивач понуди иза-

[12] Као завршна епизода посебног модела бајки развија се изношење отровног вина пред јунака. Тада његов заточник (најчешће захвални мртвац, чије је дугове јунак исплатио и прописно обавио обред сахрањивања) просипа чашу или сам пије отров, због којег се окамени. За скидање чини потребна је нова жртва, те се последњим искушавањем иначе пасивног јунака затвара мотивски склоп. Варијанте у ЛМС, 26.

[13] У једној бугарштици јунакова мајка је вична справљању противотрова, а сина Ивана је већ више пута „од отрова извидала” помоћу лековитог биља из свог „џардина” (Богишић, 33). Динамичност формуле и њен удео у карактеризацији ликова потврђују различита значења „исте” ситуације/слике, која се повезују са свим околностима представљеног конфликта (контекстом). Јер, опијање постаје (оправдан) начин одбране у покушајима да се осујети план Турака, док смерају отмицу Пераштанки (Богишић, 69, 70). Исте околности носе другачије нијансе значења када таквом средству прибегну љубоморни ујак, завидни шурак, неверна сестра или кум крвник. Жртва, (мање-више) недужна, лако се савлада пошто је омаме пићем:

„Вином, брате, од година дванаес,
А ракијом од петнаес љета” (Богишић, 105; ЕР, 49);

„Носи њему вино и ракију
и ону слатку малвасију
опи се Богдан канда се помами,
а заспао каоно да умро” (ЕР, 129; Богишић, 105);

„У вино му бенђелуке меша” (Вук, СНП I, 724, 723; ЕР, 49).

званог вином, што стари витезови по правилу одбијају, док мегданџије „средњих" времена непосредно пред двобој (погибију) на такав начин један другом „крвцу халале" (Вук, СНП III, 54). Преокретање непријатељства у „помирење" део је Тешанове инверзије, која премешта саму формулу из иницијалне до финалне позиције необичне пародије мегдана (Вук, СНП II, 39).

Само изузетно јунак „но сам лије, но сам чашу пије" (Вук, СНП II, 44), салива вино лађаном од дванаест ока (Вук, СНП II, 42, 63, 71) и без друштва (ЕР, 59), или насупрот томе нагони Турке да пију с њим, упркос царској забрани (Богишић, 90, 92; Вук, СНП II, 71). Вино је Марку Краљевићу обавезна етапа опремања, пиће које дели са Шарцем, најбољи мелем за враћање снаге.[14]

Пошто је начин живота потпуно измењен након пропасти „царства и господства српског", испијањем вина се истичу и нови јунаци, али се и читав епски живот кондензује у нову формулу: „Вино пију с Турцима се бију" (Љубинковић 2000 : 178). Хајдучке дружине иначе вино пију у гори, под јелом зеленом или сред зеленог луга, где заседе тако прекраћују време. Ускоци вино пију крај градске капије, тамо где се под заставом окупља дружина пред окршаје, али и у галији и гори. Амбијент града подразумева групе муслиманских јунака, док се знатно чешће вино точи по хановима, механама и крчмама (Детелић 1996 : 54–57).

Када је предстојећи (и очекиван) преокрет важан, певачи не шире опис, већ се ситуација згушњава помоћу формуле „вино пију", а изостаје (сижејно небитна) улога оног ко окупљенима пиће точи. Баш због тога пажњу покреће увођење формуле: *вино служи*. Тај детаљ истиче и битне нијансе између стилизације епских епоха.

Као специфичан рефлекс визије средњовековне раскоши и део хиперболе која се односи на госпоштину, слици се придружују појединости служења вина. На Лекином чардаку слуге јунацима пуне и приносе златне купе и пехаре, код Југа зета дворе шурњаје „А слуга им једна вино служи" (Вук, СНП II, 40, 44). Тај задатак припада најоданијим сродницима и поданицима. Момчилу сама браћа и братучад

„...рујно вино служе,
прије њега сваку чашу пију" (Вук, СНП II, 25).

Исти вид заштите има и Лазар:

„Вино служи слуга Божидаре,
Сваку чашу прије цара пије" (Вук, СНП II, 36)

[14] Видети о томе више: Лукић – Златковић 1996, Индекс тема и мотива, Вечера и пиће : 530; Златковић 2006 : 50–62.

И сам „вјеран слуга Лазо" је тако издвојен међу велможама, док цару Стјепану служи вино. У епским „старијим" временима се заправо успостављају парови господара и слугу, чије се особине (и функције) толико подразумевају да их певач не мора експлицитно истицати:

цар Стјепан – провизур Мијајло; вјеран слуга Лазо
(Вук, СНП II, 28; 32);

цар Лазар − слуга Божидаре (Вук, СНП II, 36);

Мусић – Ваистина слуга (Вук, СНП II, 47);

Марко – Голубан; Богосаве (Вук, СНП II, 68).

Оваква епска стилизација врло добро открива амалгаме древних представа с историјским појединостима. С једне стране, типским именовањем слуге потенцира се божански и херојски аспект славе и архаична функција гозбе као ритуалних скупова ратника (Лома 2002 : 171–172). Истовремено, пехарник или виноточ, енохијар, подрумар или пивничар заузимао је важно место на дворовима западних и византијских владара. Те улоге су имали и поданици српских краљева, царева и обласних господара, обављајући дужности логотета, слуге и великог слуге. Међу дворским титулама средњовековне Србије тако се означавао „старешина над људима који брину о вину." Зна се за више угледних феудалаца с тим звањима. „Краља Милутина дворио је слуга Драгослав, а краља Стефана Душана Прибац Хребељановић. Сачуван је и новац са натписом слуга Бранко". У ширем значењу слуга подразумева поданике који су се владару или велможи обавезали на верну службу (Лексикон : 509–510, 674–675).

Епским приказивањем догађаја из „старијих" времена је социјални и друштвени статус феудалне хијерархије очигледан, али и подређен најпре релацији своје : своје. Самим тим оданост слуге подразумева његову спремност да сопственим животом замени господара. Чин жртвовања прати сцене служења − испијања вина, а таква значења некада појачава и одређени обредни контекст. Дужност домаћина приликом обележавања крсног имена неутралише владарску позицију. Гостима за славском трпезом:

„А цар Степан ладно вино служи" (Вук, СНП II, 20);
„Марко служи вино свештеником" (Вук, СНП II, 72).

Ова ритуална правила и сакрално време истичу и симболику вина и спремност онога ко служи на саможртвовање (Богу, свецу заштитни-

ку, прецима, родоначелнику, господару). Само изузетни преокрети дају служењу вина супротан смисао. Тешко доживљавајући видну промену складних односа и једну од незаслужених увреда,[15] Никола Радановић се одвргне од бана Петра (Богишић, 47). С друге стране, служење вина лако постаје и чин издаје.[16]

Улога која подразумева верност некада припада и сестри, снахи или љуби:

> ,,Служи вино сестра Николина,
> Гологлава као мушка глава" (ЕР, 76);
>
> ,,Служи вино сестра Анђелија" (Богишић, 97);
>
> ,,Вино ти им служи Маркова гиздава љубовца" (Богишић, 7).

Међутим, тако издвојене младе жене имају и посебан статус, а сижејни склоп (и позиција формуле у композицији варијанте) најављује или потврђује одређене опасности. И сам брат проклиње сестру због чије су се лепоте ,,земље завадиле". Анђелија ће постати љуба крвника, који јој је угасио огњиште, док је млада Марковица отмичарева робиња. Наспрам таквих околности овом формулом се истичу жене као покретачи завере, било да жртву омаме вином (ЕР 24, 49) или својим планом угрожавају живот јунака (Вук, СНП IV, 3).

Посебан тип преокрета сугеришу и неуобичајене околности. Тодору од Сталаћа, на пример, вино служи ,,остарила мајка" или ,,Мајка Марку служи вино хладно" (Вила, 41, 152). Но, и у оваквој сцени је служење – испијање вина тек повод за разговор, којим се усмеравају догађаји.

Иако јунаци свих времена испијају вино, ускочке и хајдучке дружине најчешће нико не двори. Ипак и ту се уочава особеност Новакове чете (Сувајџић 2005 : 201–251), јер се за једног или оба Новаковића везује формула служења вина. Баш те околности показују како се стандардни образац динамизује, уз додавање посебног мотива – преслуживања чаше. Несмотрено проливање вина је знак унутарњег немира оног ко служи

---

[15] ,,Ови су се посадили за госпоску за трпезу.
Ц'јеним да ће и мене за трпезу поставити,
А он ми је ставио да им служим добро вино" (Богишић, 47).

[16] Видети напомену бр. 13. Подмукли план Тодора везира реализује се помоћу пића:

> ,,Износићу трогодишње вино
> И ракију од седам година" (Вук, СНП II, 30);
>
> ,,Навалићу вино и ракију,
> У вино ћу сипати ракију,
> У ракију сипат бенђелуке" (Вила, 1).

пиће. Тако се зачиње и неочекиван конфликт између слуге и оног ко вино испија, али се потенцира и блискост обе стране, јер старешина (владар/отац) започиње разговор. Ситуација је оквир за откривање незадовољства неожењеног јунака, те након експозиције следи план женидбе и свадба. Ток догађаја, међутим, врло добро показује како се примарни модел саображава имену јунака.[17] Јер, истоветно започете, женидбе слуге/кнеза/цара Лазара и младог хајдука одвијају се према различитим обрасцима (Вук, СНП II, 32; Вук, СНП III, 6; Вук, СНП VI 20). Независно од епске епохе, препуна чаша и просуто вино воде и до неочекиваних спознаја. На царском двору се не мотивише само просидба, већ и прорицање помоћу староставних књига. Силни цар Стјепан сазнаје да је последњи изданак своје лозе, док му у свеопштем моралном суноврату ни поданици нису наклоњени. Старина Новак суочава се с другачијом врстом немоћи. Он ће кроз необичну инверзију улога постати заточник млађима од себе, пошто Грчић Манојло нанесе грдне ране харамбашиним синовима и брату. План је суштински реализован, али ни пратеће, негативне околности нису занемарљиве.

Ако се уведе детаљ о служењу вина јунацима „средњих" времена, тада и радња добија нова значења, усаглашавајући се с реалијама, искуством колектива и најширим историјским околностима. Феудална хијерархија, логично, везује се искључиво за турску – непријатељску страну. Бегу Љубовићу служи вино „слуга Шабан-ага" (Вук, СНП III, 70) или масовна сцена захтева посебну хиперболу:

„Њима вино служаше дванаест Турака Мостаранина"
(Богишић, 55).

Најчешће служење вина постаје сликовита ознака ропског положаја ограбљене девојке, уз подразумевање раскалашног опхођења целе групе и њиховог предводника. Из „старијих" времена такви су намети Арапа, који уз богат обед увек захтевају:

„И по једну лијепу ђевојку
те му служи црвенику вино
А ноћи јој б'јело лице љуби,
Дневи даје у земљу Талију" (Вук, СНП II, 66).

Истоветно истичући пожуду и страсти, распаљене пићем, и Ђерзелез пребацује побратиму Порчи због приређеног дочека:

[17] О стабилним и променљивим компонентама епског јунаштва в: Дрндарски 2011 : 224–225.

„Залуду ти вино и ракија,
кад не имаш крчмарице младе,
да нам служи вино и ракију,
те немамо шале ни маскаре.” (Вук, СНП II, 93)

Опијеност вином појачава нагоне, те је еротски набој овде изразитији од потребе за истицањем јунаштва.[18] Околности јасно говоре о удесу жртве, али ефикасно учествују и у карактеризацији ликова. Девојачку част успешно одбрани брат или побратим, те је испијање – служење вина укључено у мотивацију двобоја и прослављање подвига спасиоца.

Испијање вина се везује за све јунаке, независно од тога да ли припадају противничким таборима и сопственим редовима. Ипак, значење саме сцене се мења и прилагођава ставу колектива пред којим је импровизована варијанта. Истовремено, свако испијање вина у основи подразумева промену уобичајеног понашања, чије се етапе лако уочавају од прве чаше, преко добродошнице и ожђелије намењене придошлици (Вук, Рјечник : 193) до „највеће веселости” (Богишић, 11, 21).

4. *Растов труп, лесков прут и у њему огњен јунак лежи*[19]

Током испијања вина изразита је пасивност епског јунака, а дужина временског интервала проведена у теревенци посредно се истиче неповољном паралелном радњом или видљивим изменама на винопијама. Те промене сведено, али речито описују посебне формуле:

„Те им винце изиђе у лице,
А ракија приче говорити” (Вук, СНП IV, 28);

„Па им винце удари у лице,
А ракија ријеч отворила” (Вук, СНП IV, 42, 54).

[18] Уосталом, и пословице указују на ту пратећу компоненту утицаја вина на тело: „Да је мени и полоша вина, само нек је крчмарица млада.” (Вук, Пословице, 807). Није случајно што се и специфичном простору механе и типском лику крчмарице (крчмара) приписују амбивалентна својства и улоге, од помоћи које пружају јунаку преко савеза са непријатељем до испаштања на ономе свету због светогрђа мешања вина с водом.

[19] Вино, Новаковић : 19. Осим оваквог описивања различите загонетке односе се на вино, лозу, чокот и ракију, а веома често се у формулацијама успостављају поређења са члановима породице (деда, отац, син или мати, син, унук).

При таквим окупљањима готово је природно да се ,,о свачему јеглен" затури (Вук, СНП IV, 44), а уопштене теме примерене су епском свету:

> ,,Око свашта збора зађедоше,
> А највише зборе за јунаштво" (Вук, СНП IV, 8).

Окуражен добрим пићем и друштвом, један од окупљених се посебно понесе и добија снагу какву само вино и ракија могу да увећају. Тада спадају механизми самоконтроле, те уопштен разговор кулминира похвалама сопственог јунаштва и саопштавањем одређеног плана који остали прихватају. Понекад старешина поставља задатак, а на похару противничке стране смело се одазива само најбољи. Склоп композиције је веома једноставан, док развој и исход догађаја потврђује пресудни удео именовања ликова, природу ,,објективности" епског певача и емотивног ангажовања слушалаца:

а) Вино пије/ *простор*
Вино пију/ + *група* + ПЛАН + реализација плана + исход → ***успех***[20]
Пију вино/ *име*

б) Вино пије/ *простор*
Вино пију/ + *група* + ПЛАН + реализација плана + исход → ***пораз***[21]
Пију вино/ *име*

Једноставност композиционог обрасца могуће је повезати са архаичном подлогом, само што је она мање уочљива од значења вилиног кликовања или злокобног лета гавранова уврх куле изгинулих ратника.[22] Заправо магијска значења здравице замењује развој радње, док су опречни обрти слични функцији чудесне чаше из нартовског епа: ,,Кад би ко од Нарта на заједничкој гозби рекао истину о свом јунаштву, та чаша би му се дигла сама са стола до уста, а ако би се ко напразно хвалио, остајала би непомична (...) или би се пиће у њој претворило у отров" (Лома 2002 : 183). Блискост епског модела таквој ,,чаши која показује реч" могла би се тумачити на различите начине, али је јасно да представљени догађај доказује заслужене или неоправдане хвалоспеве.

Премда план најчешће подразумева упад на непријатељску територију (похара, удар на овце, отимање робља, убијање најугледнијег противника), иницијална сцена условљава пожељан исход или неуспех. Тач-

[20] СНП III, 2, 4, 18, 26, 54, 61; СНП IV, 8, 42; IIIр, 13, 31, 35, 39, 49, 65 итд.

[21] СНП II, 28, 59, 67, 93; СНП III, 3, 35, 36, 58, 65, 37, 60; СНП IV, 3, 14, 15, 44, 54, 60; Iр, 315; ,Iр, 55–58; IIIр, 56, 64 итд.

[22] О композиционој схеми као битном принципу епске стилизације видети: Šmaus 1971 : 143–156; Gezeman 1982: 252–283.

није именовање групе и јунака пресудно утиче на реализацију подвига, увећавање или губљење епске славе. Намеравајући да уздигне омиљеног витеза, певач га придружује афирмисаним ликовима. Тако се уз чашу Марко и Реља/Милош хвале својим јунаштвом, а Облачић то не чини већ их и прекорева. Када се појави непријатељ, контраст између три јунака продубљује избегавање/прихватање изазова (Вук, IIр, 55). У овој обради Облачић Раде побеђује Арапина, а засењује најславније српске мегданџије и својим речима и делом.

Најбољи пример постојаности овог обрасца пружају варијанте Марковог двобоја с Филипом Мађарином.[23] За разлику од већине Маркових противника, Филип је лишен фантастичних атрибута,[24] али не и изузетне сујете. Док подстакнут вином самог себе хвали,[25] он започиње сопствену пропаст. Кукавна смрт осрамоћеног и лако савладаног мегданџије потврђује погубан учинак пића, јер ће се показати да је испијање вина и једина ситуација у којој се он приближио епском кодексу.

Филипову судбину поделиће сви Турци који се размећу, омамљени вином. Када предузму олако испланирану акцију, неминовно губе образ, живот или и част и главу. Емотивно и сам ангажован, певач сугерише баш такав обрт у противничком табору посебним коментаром – прилагођеном пословицом:

„Што је Туре пјано бесједило,
То, ђидија, тр'језно учинило" (Вук, СНП III, 35);

„Што је пјано Туре говорило,
То тријезно учинило било" (Вук, СНП III, 36);

„Што је бане пијан говорио
То тријезан бане учинио" (Вук, СНП III, 58)

Јасно је да се певачеви погледи подударају са ставовима колектива према јунацима о чијој срамоти и смрти говори опевани догађај. Супротан исход прати позитивно маркиране ликове, са чијим именима и пос-

[23] Именовање разметљивог противника незнатно варира: Пилип Драгиловић; Филип Драгиловић; Филип Шокчић и сл. (ЕР, 124; Вук, СНП II, 59; IIр 56-58); као што је променљиво и име побратима који извештава о намерама непријатеља. Међутим, исход овако најављених сукоба („Пак се вали Филип Драгиловић"; „Сам се Филип својом сабљом фали"; „Сад над мене не име јунака") је истоветан, чак и када Маркову главу тражи будимски краљ, а његов поданик Пилип прихвата изазове.

[24] Порекло јунака из млађе варијанте јасно је истакнуто презименом (типа Муса *Арбанаса*, *Грчић* Манојло, *Влах* Алија, *Приморац* Алекса, *Будимлија* Јово и сл.), али би се Драгиловић из старијег записа начином именовања лако могао придружити змајевитим епским јунацима. „Hvalisanje junaštvom", Krstić, S 5, 1; 5, 2; p. v. 47 : 606.

[25] У варијантама се среће и други тип обраде, те се само један од окупљених осмели да прихвати задатак/ план господара.

тупцима је могућа сваковрсна идентификација стваоца и публике. Уосталом, тада је испијање вина само оквирна сцена за саопштавање плана, супротна загрејаној атмосфери.[26] Развој догађаја потврђује битне разлике између лица и наличја јунаштва и пића. Само у непријатељском табору тек већа количина испијеног вина улива снагу, храброст и самопоуздање баш онима који су недостојни епске славе.

Вид ангажовања усменог стваоца при покушају ублажавања недоличног понашања и последица опијености врло добро открива расплет неоствареног инцеста између цара Стефана и сестре му Кандосије. Грешна помисао и страст распаљени су тек ,,Кад се царе напојио вина" (Вук, СНП III, 28). Он тада своју намеру (план) јавно саопштава, а последице претеривања наглашава царева немоћ да се држи на сопственим ногама. Међутим, када се пировање наставља, цар пориче своју реч, признаје грешку и грешну намеру, заклањајући се баш иза моћи вина:

,,Вино пити, а не опити се,
Нит' је било, нити може бити."
(Вук, СНП II, 29; Пословице, 562).

Према пословицама: ,,Снага вино пије" (Вук, Пословице, 5029). Али, могло би се рећи и да вино испија снагу јунаку, ма колико му улива и храброст. Чак и јунак који га пије ,,лађеном од дванаест ока" може уз чашу да се ,,у сан" занесе (Вук, СНП II, 42, 62). Неуобичајен обрт отвара пут посебном мотиву испуштања чаше. Зао сан се неутралише ,,добрим" пророчанством, јер испуштени пехар: ,,Нит' се разби, нит' се проли вино".[27] И у другачијем контексту (Вук, СНП VI, 20) исти мотив повезује различите сегменте традиције и најављује пожељан преокрет. Као што се сам склања из окршаја да би разобличио клеветнике и прославио славу, тако се Марко обрачунава с Турцима који деспоту Ђурђу забрањују достојно обележавање крсног имена. Можда није случајно што се добар знамен и у епским обрадама и у стихованој легенди одвија под окриљем свеца заштитника, само што се подвизи стилизују према различитим поетичким правилима.

Али, чак и онда када варијанта изађе из епских оквира, хвалисање под дејством вина и ракије, у веселом друштву, најчешће је неоснована. Разметљивац себе доводи у трагикомичну ситуацију, јер последњи

[26] У зависности од става певача/колектива, али и од епских времена, може бити прихватљива и самохвала јунака, нарочито када га у томе подржи и сам вођа, чиме се додатно потврђује мишљење савременика (в. Дрндарски 1997 : 130).

[27] Исти мотив има истоветно значење и у стихованој легенди о Светом Николи (Вук, СНП II, 22). Осим удела хришћанских представа и свечевих функција (заштитник морепловаца и путника) у овој обради је сачувано и веровање да душа уснулог напушта његово тело.

сазнаје да добро чувану сестру (или још горе љубу) не красе врлине на које је толико поносан (ЕР, 26). То нису и једине околности у којима жене и вино могу бити пресудни за јунаке.

5. *Ја не могу свима бити љуба*

Када се бекрије раскалашно опходе према девојци док им служи вино, млада жена тада добија и посебну улогу, а испијање-служење вина може да се усмери ка емоцијама или даје импулсе радњи. Међутим, предстојећи догађај има и посебан смисао, јер је концентрисан на сликовито искушавање једног (или оба) будућа брачна друга:

„онда вели л(ij)епа д(ј)евојка:
тако ми Бога, чети арамбаша,
не чујеш ли што ти дружба вели?
ја не могу свима бити љуба,
ако могу бити свима слуга.
Бићу љуба једном добром јунаку,
који ће Цетињу препливати
и онамо и опет овамо,
под калпаком и под б(ij)елим перјем,
под пушком и под бритком сабљом,
и у чизма и у острогама.
ја ћу њему бити в(ј)ерна љуба...” (ЕР, 100)[28]

Ако је таква структура затворена одређеном поентом (Вук СНП I, 424), песма се придружује лирским монолозима, дијалозима и посредном исказивању емотивних немира. Ширење нарације (служење вина + постављање задатка + испуњење задатка → свадба) у обрадама чува и анонимност јунака[29], чије се типске црте подређују заплету – расплету, а јуначки атрибути доказују и тежину задатка и природу провере. Из групе

[28] „Ал’ говори Цетињка ђевојка:
Ој, Бога ми, тридест Цетињана!
Ако могу свима бити слуга,
Ја не могу свима бити љуба,
Већ ћу бити онога јунака,
Ко’ наплови на воду Цетињу
Под јуначким рухом и оружјем
И под оном диван-кабаницом.
Те преплови ту воду Цетињу.
Преплови је од брда до брда;
Онога ћу бити вјерна љуба...” (Вук, СНП I, 738)

[29] Овакве варијанте још увек су ближе лирској песми, а стилизована иницијација везује се за било ког – младог јунака. Тако се крај „тихо Дунаво” смештају тридесет бећара и Цетињка ђевојка, а њен услов спреман је да испуни само Ђурица дијете:

се одваја један младић и он ће у пуној ратној опреми два пута препливати опасну реку. Издвојен и искушан, он може, али и не мора да узврати тест верности, како би се обострано испитали супружници. Физичкој привлачности тиме се додају врлине пресудне за срећан брак. У најстаријем запису (ЕР, 100) врло добро се уочава епски „притисак" помоћу делимичне конкретизације. Цетињка се, доследно, одређује по свом пореклу (попут Косовке, Будимке, Мостарке девојке), али је тиме максимално приближена самој воденој стихији. Њен задатак – изазов прихвата сам сењски харамбаша. Не прецизира се име јунака, можда и зато што се подразумева ко има тај статус, али нису занемарљиви ни лирски захтеви анонимности (уопштавања) ликова. У Вуковом запису уочавају се путеви епизације, јер се предбрачном иницијацијом проверава хајдук Радојица. Девојка крај воде нема, додуше, ни вилинске атрибуте, ни одлике принцеза из бајки, али су њене функције суштински исте. Пошто поставља неизвршиве задатке, потенцијална невеста је и вид противника и водич кроз ритуал и циљ – награда након завршене провере. Препреке губе све нијансе фантастике, као што се и проверавање обавља без удела чудесних помоћника, саветника и дародаваца. Уместо „чудеса" или митских обриса контакта два света, хипербола се усмерава ка момку и његовим способностима. С друге стране, колективни лик винопија омогућава усмеравање пажње ка младом јунаку као пожељном младожењи. У супротном, девојка је отета и њен незавидни положај само мотивише потеру, која кулминира епском сценом двобоја. Служење вина је подређено главним јунацима – отмичару и спасиоцу, брату/побратиму.

Тај непожељни удар судбине и укидање девојачке среће и части, јасно се формулише и клетвом, коју саме девојке љутито упућују другарици:

„Не поливај тањене кошуље,
Твоју Турци вином пролијевали" (Богишић, 117);

„Тебе Турци половали вином" (ЕР, 74).

Јасно је да се овакви детаљи удаљавају од „типичне" формуле испијања вина, док сама слика може обављати веома различите функције. Тада се моћи и значења вина подређују преокретима балада или особеностима лирских врста, уз изразиту интеракцију између формуле и усменог жанра.

„Већ погледа у очи ђевојци,
Па поскочи од земље на ноге,
Па преплива то тихо Дунаво

Под пусатом и под кабаницом,
Преплива га и натраг се врати,
Па одведе Цетињку ђевојку" (Вила, 1985, 165)

6. *Коб лепоте и истине у вину*

И у „стандардној" иницијалној позицији, ширење формуле испијања вина прилагођава се особеном типу стилизације:

„Вино пије Сењанине Иве
У пунице и у заручнице
Види му се винце кроз гроце..." (Вук СНП III, 77)

Премештање тежишта са радње на опис отвара и посебан хоризонт очекивања. Танананост и префињеност, истакнути поређењем, предодређују јунаке за страдање. Такве момке, девојке и младе жене стиже завист више силе и смртника, клетве, уроци и погубно дивљење лепоти. Неизбежно страдање изузетних је основ и исход баладичних преокрета, али глас о невиђеној лепоти може постати битан наративни импулс. И сама помисао на лепотицу подстиче страсти непријатеља, који захтевају:

„Треће добро – сестра билогрла,
Кад с њом радо пијеш вино рујно,
Види јом се кроз грлоце винце..." (Богишић, 98);

„Једно добро љубу Видосаву,
Каде љуба ладно вино пије,
винце јој се кроз гроце види..." (ЕР, 70);

„Колико је б'јела и румена,
Када пије воду оли вино,
Види јој се проз грло бијело." (Вук СНП III, 62).

Док је смрт уреченог младожење неминовна, одлике сестара и љуба не морају увек да воде до трагичних преокрета. Ако се то и догоди, епски замах усмерава и радњу и карактеризацију свих ликова.

Коб лепоте има и другачије жртве. То истичу метафоре лирских минијатура, у којима девојке очима запале и најтврђе градове, али и „необуздана страст и грозница варадинског бана" (Krnjević 1986 : 86, 141), гашена вином и подстицана пијанством:

„Вино пије Туци Петар варадински бан,
попио је тристо дукат, све за један дан,
још код томе врана коња и злат пустоан."

Не обазирући се на прекоре самог краља Матијаша, пустахија открива разлоге свога дерта:

„да с ти био у крчмара у кога сам ја,
попио би више дукат него што сам ја,
још котоме целу Пешту и по Будима,
јер су л(ај)епе Пештанкиње, Бог их убио." (ЕР, 178)[30]

Опијеност вином и лепотом девојака нагони бана да се подреди том заносу и жртвује му све атрибуте нужне за стицање и очување друштвеног (и епског) статуса. Оно што је годинама стицано – углед, част и слава, сатире се за један дан. Сударом две временске перспективе истиче се и противречност два принципа. У зачараном кругу точења и испијања вина постају најважнији сам тренутак и пуста жеља за оним што је недостижно, што се никада неће моћи ни досегнути, ни разумети – ни избећи.

За разлику од јавно испољене страсти и слабости, вино открива и скривене тајне о појединцу и међуљудским односима. Када будимски краљ са својом краљицом испија вино (Вук, СНП I, 615; Ip, 262)[31], осмели се да јој упути баш оно питање које га раздире, упркос владарским моћима и благу. Он сам се, очито, непрекидно упоређује с претходним мужевима своје љубе и неће му бити право када се потврде његове сумње и страховања. Мада је све неопозиво завршено, прошлост се не може вратити, а радња/слика је тек повод за поенту лирске исповести, и краљици вино помаже при откривању истине. Она гласно саопштава сопствене скривене чежње и жал за оним што је неповратно ишчезло и не може се поновити:

„Али, да је мени на поврате,
Ја би тебе и војводу Јанка
За Милоша муштулука дала." (Вук, СНП I, 615)

Љубав као моћна сила управља људима и мимо њихове воље, а готово је немогуће исказати и описати различите поступке, последице и нијансе испољавања или прикривања емоција. Свест о прекршајима неписаних норми, које намеће средина, некада вино макар привремено утопи, али и појача:

„Тамбур бије челебија Мујо,
Вино пије, крије се од мајке" (ЕР, 57)[32]

[30] Вук, СНП I, 633. Krstić J 1,1, 15; X 19, 18; p. v. 230 : 628.

[31] „Žena prizna mužu da je najviše volela prvog muža (tri puta se udavala)." Krstić : H 2, 4, 8; H 1, 3, 5.

[32] У немилости код владара „ momak, optužen da ljubi devojke, kaže paši da bi ih i on ljubio kada bi video koliko su lepe." Krstić J 1, 6, 4; J 2, 5, 7.

Чини се да је зазор од њеног прекора већи и од страха због цареве казне. Љубав, жудња и младост не прихватају забране, те се вином поспешује инат, а он повећава привлачност и пића и севдаха и јауклије.

Под крошњу вишње се смешта и особена љубавна идила:

„Пред њима је кондир вина и огледало:
Напију се, пољубе се, огледају се" (Вук, СНП I, 364; EP, 170).

Не толико због одраза сопственог лика, нити ради тумачења шевиног поја, већ захваљујући вину откривају се права осећања. Остаје неизвесна будућност младог пара. Помоћу вина искушавани, драги и драга откривају коб сујете, бол због могуће невере и крхку границу између љубави и мржње.

Вино младим јетрвама такође омогућава размену тајни. Њихов породични и друштвени статус сликовито истичу марама којом удата жена прекрива косу, прстен и сам господар (Карановић 2010 : 323–327). Лишавајући се тих вредности због „слатког и медног винца", једна се узда у сестру, друга у брата, а трећој пиће улива посебно самопоуздање:

„Док је моје главе, биће господара"
(Вук, СНП I, 596; Ip, 647, 678).

Ма колико било непримерено понашању женске „стране", или баш због тога, испијање вина лако постаје главна тема веселих ругалица. Не слутећи шта је разлог женине бољке, муж јој доноси „кондир вина од три године", јер је то, изгледа, најбољи лек против мамурлука (Вук, СНП I, 696). Али, зато при надметањима момака и девојака, у проверу снаге, здравља и издржљивости укључено је и испијање чаша (Вук, СНП I, 245).

И само сађење винограда и дозревање његовог плода симболизује стасалост младих за нову етапу животног пута (EP, 174; Вук, СНП I, 11, 144, 299, 378, 500–502, [2]), као што се у марами драгој доноси грозд (Вук, СНП I, 612), а бонику специјално грожђе из Мостара (Вук, СНП I, 737). Посебног сокола девојка напаја вином и ракијом, а храни бисером, те зато није случајно што добија за уздарје младога јунака (EP, 215; Вук, СНП I, 761, 762). Већ по томе што с господаром пије вино, Шарац се издваја од јуначких коња, али и Вукашинов коњ има посебне захтеве како би достигао вилу. Краљ мора да му припреми: мисирску пшеницу, ракије са Демир капије и вино од Видина (Богишић, 85). Магијска моћ вина и материнске љубави даје и девојци изузетну лепоту, а како она сама исповеда:

„С вечера ме вином умивала,
У поноћи слатком медовином” (Тројановић 1983 : 362).

7. *Кроз здравице до епитафа*

На породичним светковинама вино се пије у „славу Божу”, весело, „у части” и за здравље (Вук, СНП I 128, 129, 139, 145, 147, 158; Ip 625–629). Нижу се три, четири или чак седам здравица (Беговић 1986: 61–62). То су прилике да се изразе добре жеље, узајамна поштовања, врлине сваког члана куће, од детета и момка нежењеног, преко девојке и тек доведене невесте, до госпође, домаћина, „старог властеља”, попа, ратара, ђака. А када се наздравља мушкарцу у пуној снази, онда поента потврђује његова заслужена признања – у злу и у добру:

„Благо дружини с којом војује,
С којом војује и вино пије”. (Вук, СНП I, 130).

Весеље у дому подразумева окупљање пријатеља, а вино шири радост на све учеснике у сакралној атмосфери гозбе:

„Дај да пијемо, да се веселимо
Код нашега добра домаћина!
Домаћине, донес’ дер нам вина
Да је теби твоја кућа мирна...” (Вук, СНП Ip, 628).

Значај обележавања крсног имена такође обухвата битне симболичке и ритуалне компоненте вина. Прецима, свецу заштитнику и гостима намењују се посебни жртвени дарови:

„госте части б(ij)елом рибом моруном,
и дарива виторогим јеленом,
вино служи златокос(а) д(ј)евојка” (ЕР, 43).

Призивање плодности изражава се на сличан начин и током најважнијих аграрних празника. Тада хипербола даје посебну раскош стварности, а склад природе и човека увећава хармонија међу ближњима. Краљице с таквом функцијом певају домаћину као о цару, којем царица служи вино „из златног кондира” (Вук, СНП I, 159). И коледари затичу старешину куће како „на трпези вино пије” (Вук, СНП I, 189, 190).

Вероватно завршавајући једну од етапа просидбе, свом и новом роду вино служи девојка под прстеном.[33] Пошто је невеста средишњи лик свадбених ритуала и пригодних песама, варира се и слика њеног (обредног) испијања вина:

„Невестица вино пије,
прилика јој је" (Вук, СНП I, 106, 105).

Током свадбе се уз буклије и чаше изговарају здравице у добри и најбољи час, с најбољим жељама, упућеним свим званицама. И овом приликом посебно су апострофиране улоге: кума, првенца, барјактара, девера и, свакако, младенаца. Радост која прати све тренутке специфичног, светог времена подстиче животворну снагу сока, исцеђеног из благородних плодова.

Испијање – служење вина има необично место и у једној песми из Вукове збирке чија су значења и функције током векова избледеле:

„Просу ми се бисер
По злаћену брду,
Где цар вино пије;
Њему служи момче,
На руци му гонце;
задријема момче,
Па испусти гонце..." (Вук, СНП I, 670).

У чудесном амбијенту, сродном и небеском, звезданом своду и плодној земљи, одвија се након ове идиличне сцене још чудеснија драма стварања. Лирска минијатура, у сазвучју бројних симбола на којима је саткана, могла се певати у различитим околностима и разумети на више начина. Стихови су могли призивати кишу, али и славити врхунац родне године. Можда су се певали о врбопуцу или виноберу, у неком тренутку свадбеног весеља или приликом доласка на свет новог члана рода. Могли су их уз пригодну мелодију певати момци и девојке откривајући узбуркане чежње и скривене жеље. Управо због тога што се примарни контекст изгубио, смисао је остао недокучив, а сама слика попримила је тајновитост поезије, која допушта богатство естетског доживљаја и разноврсност тумачења.

За разлику од лирске етиолошке приче започете служењем вина нешто су јаснији стихови о три птице које доносе беријет: пшеницу, вино-

[33] „Трећег ћемо ми послати у Пешту,
Нек доведе под прстеном девојку;
С отим ћемо наше госте частити,
Девојка ће под прстеном служити." (Вук, СНП I, 431)

ву лозу, здравље и весеље (Вук, СНП I, 680). Сви дарови спуштају се на свечану трпезу и подразумевају добре жеље. То и јесте примарна намена лирских почасница, казиваних и певаних уз вино, при окупљању чланова задруге, спајању генерација, смртних и бесмртних. Свест о тим процесима, о неумитном крају свега што има почетак и повезаности смрта са животом посебно истиче баш једна здравица:

„Винце је текло,
Нама је рекло:
Пијте ме, пијте,
Добри јунаци!
Мене ће бити,
А вас бити неће;
Али ће бити,
Ко ће ме пити" (Вук, СНП I, 136).

Супротни разумним и понекад ироничним саветима пословица[34], ови стихови се приближавају хедонистичком слављењу тренутка самог постојања. Упозорење на пролазност животних радости и човековог века ублажено је сластима вина, мада је баш за то пиће у метафорама смрти, на ономе свету, везана моћ заборава.

8. *Симбол, формула, модел, жанр*

Међу формулама из фолклорног фонда слика испијања вина није ограничена само на једну песничку врсту, али све обраде потврђују флексибилност стилско-изражајних средстава и динамичност њихових веза са жанровским законитостима. Нијансе у значењима и функцијама обрасца сугерише контекст импровизације, а с њим су усаглашени ритмичка организација стиха и поетички „канони" усменог облика. Испијање – служење вина је у лирским врстама стилизовани обредни чин, који најчешће припада сакралном времену светковина или етапама предбрачне иницијације. Ту димензију мање-више дискретно може да пригуши ширење нарације или активирање семантичког потенцијала одређеног имена.

Епска структура допушта да се формула прилагоди различитим етапама развоја радње, али „кад се нађу било где у средини песме никада немају онај значај који им у функцији уводних формула припада" (Де-

[34] Вино и мудрог побудали; Вино и старца заигра; Ко вино не пије рђа га бије, а ко га много пије, по глави се бије; До подне: пије вино Краљевићу Марко, а од подне: јао моја мајко! Вук, Пословице, 557, 558, 2232, 28².

телић 1996 : 56). Локализујући епску причу, уводни стихови подстичу емотивна ангажовања слушалаца и активирају одређени образац. Јер, испијање вина се мора прекинути да би било могуће покренути след догађаја. Мировање јунака, зачамалих уз вино у друштву, покреће се изнутра (похвала, план) или споља (глас о опасностима), с тим што овај други вид мотивације може бити померен из иницијалне позиције. Суштински заплет почиње тек када се јунак извести о паралелној радњи, док тако представљене околности подстичу ишчекивања преокрета. Овај вид композиције врло добро илуструју песме о погибији Радосава Сиверинца (Богишић, 49) или варијанте о витезу из малене Бањске (Богишић, 40; Вук, СНП II, 44)[35].

Обухватајући посредно и битну процену ликова, спознају заслужене или неоправдане похвале, уводно испијање вина служи за саопштавање плана. При реализацији се примењује тип понављања који подразумева претварање говора у радњу (Г > Р, Schmaus 1953: 120), само што изостаје она судбинска неизбежност какву подразумева композициона схема ,,вилиног позива". Самим тим се и образац рачва ка два опречна исхода, те се шири и сижејни потенцијал стандардног почетка епског приказивања. Ако се из уводне секвенце (иницијалне формуле или експозиције) иста слика помери ка другим композиционим сегментима (медијална, ретко финална позиција) подизање здравице и приношење вина интензивније се повезује са нечасним намерама јунакових противника. Позиционо премештање даје нову димензију и формули, јер се сугерише конфликт међу члановима породице, било да се сукоб започиње, потврђује, продубљује или разрешава. Но, и тада се исход гради кроз супротна решења (смрт јунака у епици и баладама; помирење завађених).

Усмеравање пажње на оног ко вино служи некада је само пратећи члан описа, али се тиме отварају могућности и за нови сижејни склоп (преслуживање чаше – план женидбе; отимање девојке – потера и дво-

[35] Бугарштица одмах започиње господским весељем ,,у трпези", али у њој је битно другачије постављена и природа конфликта, јер се не ремети складан однос између тазбине и јунака. Милија је посебно значење дао и гошћењу и дужини бановог боравка у Крушевцу, да би заплет и импулс радњи дао тек после стотинак стихова, удвајајући сличне моделе. Односно, након испијања вина следи писмо – извештај банове мајке, а затим његов план. Милијине модификације образаца огледају се и у Југовом одбијању помоћи. И друга сцена испијања вина, обликована као вид перипетије, успорава развој догађаја. Изграђена поступком ретроспективе, епизода има значајно место при карактеризацији ликова, јер дервиш не заборавља по чему се његово тамновање у Бањској разликује од уобичајеног односа према сужњу:

> ,,Иако сам био у тамници
> Доста си ме вином напојио,
> Бијелијем љебом наранио,
> А често се сунца огријао..." (Вук, СНП II, 44)

В: Љубинковић 2010 : 379–395.

бој), мотив (испуштање чаше – најава будућности) или лирску и лирско-епску стилизацију (девојка служи вино – поставља услове). Сукоб међу „својима" разрешава се на више начина, од удела судбине и прорицања до (лирских) предбрачних провера. Међутим, када се формулом заоштри опозиција своје : туђе (отета девојка : отмичар) тада су само придодате околности „старој" формули у новом композиционом нивоу. Сликовито угрожена девојачка част је повод за глорификацију спасиоца.

Сижејни потенцијал формуле се, очито, изграђује и усаглашава са свим жанровским сигналима и контекстом извођења песме, јер се смисао жртвеног точења и испијања вина током обредних светковина (аграрни календар, слава, свадба) разликује од свих осталих обрада. Разлике се испољавају кроз ширење нарације, именовање актера, смештање догађаја у одређени простор и временски интервал. Иста слика, заступљена међу различитим усменим облицима, не носи и истоветна значења. Односно, из знатно ширег семантичког поља појма (вино) једна симболичка димензија се подређује или придружује жанровским захтевима.

Занимљиво је да се кроз грчку трагедију и њену чврсту везу са митском подлогом боље уочавају путеви генезе сижеа. Керици – слуге које изливају жртвено вино и приносе дар боговима, постају пехарници за трпезом, а затим и гласници. Они извештавају о смрти или крају подвига (Фрејденберг 2011 : 216). Ове архаичне улоге као да су рашчлањене у епској структури, при чему су метафоричне димензије уступиле место дословном значењу улога пехарника и гласоноше. (Уосталом, функцију гласника, спајања паралелних радњи и покретања акције често обављају формуле писања – примања књига, а још изразитије, појава гавранова, вилино упозорење, па и сновиђење.)

Померање формуле из иницијалне позиције ка другим синтагматичним нивоима „текста" као да увећава семантички потенцијал испијања – служења вина. Пошто је радња већ покренута, слика служи за изградњу кулминационе тачке конфликта. Угрожавају се част, углед и живот јунака, при чему су актери балада потпуно немоћни и само сопственим страдањем доказују невиност. Епским јунацима је дозвољено да акцијом и подвигом оспоре опадања. У том самопотврђивању могу и славно да заврше свој живот, док након самохвале често уследи неславан обрт. Испијање вина води и ка проверавању лирских јунака, али је „расплет" тада другачији, постаје сама лирска исповест или завршна етапа брачне иницијације. Таквим околностима је такође својствено флексибилно тежиште, јер се пажња усмерава на девојку која служи вино или на младића, спремног да потврди сопствене способности и одважност.

Поступцима особених инверзија, с друге стране, најављују се апсурдна и бизарна изокретања уобичајене слике. Ефекти се остварују

везивањем класичне ситуације за непримерене ликове. Несклад је јасан члановима одређене групе, мада се изван тог окружења не мора препознати раскорак између обрасца и његових „класичних" употреба:

„Вино пије базерђан Стерија...
Вино служи Тривун, момче младо..." (Вук, СНП, Ір, 315).

Локалне ругалице изазивају одређене реакције само у одговарајућем контексту, јер би „цркао од смија човјек који познаје оне људе о којима је, а који не зна рекао би да је каква пјесма Бог зна од колико времена и од какови јунака" (Вук, СНП, Ір : 186; Самарџија 2004 : 38–43). Много је јаснији иницијални сигнал у „песми без истине" или „спрдњи":

„*Пију вино* два мртва *ајдука*,
Служила ји без главе *девојка*..." (Вук, СНП, Ір, 354; 539).

Основна формула није разграђена, већ се сама придружује антилогици нове, пародијске структуре. Лишавање смисла чврсто је повезано са уобичајеном ситуацијом из песничког фонда. Мада се измењена слика може повезати са метафоричним изразима (нпр. мртав – пијан; бити/доћи/трчати/кретати се као без главе), вишезначност се неутралише, јер је на посебан начин блокира стандардни образац.

Ипак, то не значи да је формула сама по себи апсолутно стабилна јединица. Помоћу истоветне конструкције некада се дискретно, али јасно испољавају сваковрсне промене животних околности:

„Вино пије ко има новаца,
А ко нема сједи код оваца" (Вук, СНП, Ір, 347).

Римовани дистих је и пословично самостална конструкција, а лако би постао и део сложенијег склопа ругалице. Но, овакву формалну флексибилност прате и нове нијансе значења. Стара формула не придружује се само конфликту између сеоског и варошког менталитета, већ појачава доминацију измењеног погледа на свет. Далеко од сакралних светковина, предбрачних иницијација или епског кодекса, вино постаје пука роба. Ипак, ни тада не мора само да одражава друштвени и социјални статус купца, јер се испијањем вина подједнако испољава задовољство појединца због онога што јесте, као и очај због онога што не може бити.

Динамична прилагођавања формуле жанровском систему и њене споне са тематско-мотивским елементима сижеа (модела) остварују се и због статуса одређеног симбола у најширем комплексу традиције. Етнографска подлога, међутим, никада није механички пресликана кроз песничка „решења", као што је и техника стварања битан чинилац усменог

песништва, али ,,не показује како настаје уметничко дело" (Љубинковић 1991 : 120). Живот формуле је много богатији од једног песничког система. Процеси стварања и контекст импровизације увек изнова проверавају даровитост појединца и спремност слушалаца да препознају добру песму и разумеју њена јасна и скривена значења. Зато је ,,исти" стих из фонда усменог стваралаштва често истовремено и ,,мало другачији", у оноликој мери колико се мењају околности и намена стварања, жанровска правила, надахнуће певача, очекивања и сензибилитет његове публике.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Богишић В. *Народне пјесме из старијих највише приморских записа.* Београд, 1878.

Вила – М. Матицки. *Народне песме у Вили*. Матица српска – Нови Сад; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1985.

Вук, ЕС – В. С. Караџић. *Етнографски списи*. Пр. М. Филиповић, Г. Добрашиновић. Београд: Просвета, 1969.

Вук, Пословице – В. С. Караџић. *Српске народне пословице*. Сабрана дела В. С. Караџића (СД), IX, пр. М. Пантић. Београд: Просвета, 1987.

Вук, Рјечник – В. С. Караџић. *Српски рјечник (1852)*. СД XI/1–2, пр. Ј. Кашић. Београд: Просвета, 1986.

Вук, СНП, Додатак – В. С. Караџић. *Српске народне приповијетке.* СД III, пр. М. Пантић, Београд, 1988.

Вук, СНП Ір-IVр – В. С. Караџић. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа В. С. Караџића*, I–IV, пр. В. Недић, Ж. Младеновић. Београд: САНУ, 1973.

Вук, СНП I – В. С. Караџић. *Српске народне пјесме I*. СД V, пр. В. Недић. Београд, 1975.

Вук, СНП II – В. С. Караџић. *Српске народне пјесме II*. СД V, пр. Р. Пешић. Београд, 1988.

Вук, СНП III – В. С. Караџић. *Српске народне пјесме III*. СД V, пр. Р. Самарџић. Београд, 1988.

Вук, СНП IV – В. С. Караџић. *Српске народне пјесм IV*. СД V, пр. Љ. Зуковић. Београд, 1986.

ЕР – Г. Геземан. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Сремски Карловци, 1925.

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

Новаковић С. *Српске народне загонетке*. Београд, 1877.

Пјеванија – С. Милутиновић Сарајлија. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, пр. Д. Аранитовић. Никшић, 1990.

Огледало – П. Петровић Његош. *Огледало српско*. Целокупна дјела. Београд, 1951.

Ћоровић В. *Свети Сава у народном предању*. Београд: Народно дело, 1990.

Библија. Свето писмо старог и новог завета. Ђура Даничић, Вук Караџић, Свети архијерејски синод, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја. Шабац – Ваљево – Београд: Глас цркве, 2005.

Беговић, Никола. *Живот Срба граничара*. Београд: Просвета, Баштина, 1986.

Веселовски, Александар. *Историјска поетика*. Превела с руског Радмила Мечанин. Београд: Zepter book world, 2005.

Делић, Лидија. „Косовка девојка" – проблем жанровског синкретизма. *Зборник реферата и саопштења са научних састанака слависта у Вукове дане*, 33, 2. Београд: Међународни славистички центар, (2004), 63–69.

Дрндарски, Мирјана. „Функција војвода у устаничком епу (Карађорђеве војводе као епски помагачи)". *Карађорђеве војводе у историји, епу и драми*. Н. Љубинковић, ур. Велика Плана – Београд: Скупштина општине Велика Плана – Институт за књижевност и уметност, 1997, 127–134.

Дрндарски, Мирјана. *На вилином вијалишту*. Београд: Рад – КПЗ Србије, 2001.

Дрндарски, Мирјана. „Епски јунак и његов противник од најстаријих времена до српске револуције". *Годишњак Катедре за српску књижевност Филолошког факултета у Београду*, VI. Бошко Сувајџић, ур. Београд: Филолошки факултет, 2011, 223–230.

Златковић, Иван. *Епска биографија Марка Краљевића. Тематско-мотивска основа*. Београд: Рад – КПЗ Србије – Институт за књижевност и уметност, 2006; Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2011[2].

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

Карановић, Зоја. „Косовка дјевојка – текст, контекст и жанровске импликације песме". *Жива реч*, зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић. Мирјана Детелић – С. Самарџија, ур. Београд: Балканолошки институт САНУ – Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011, 301–315.

Крњевић Диздаревић, Хатица. *Утва златокрила. Дело творност традиције*. Београд: Филип Вишњић, 1997.

Лексикон српског средњег века, пр. С. Ћирковић, Р. Михаљчић. Београд: Knowledge, 1999.

Лома, Александар. *Пракосово*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.

Љубинковић, Ненад. Теорија формуле А. Б. Лорда у светлу рурално-урбаних односа. *Македонски фолклор*. Скопље, XXIV, 47, 1991, 115–122.

Љубинковић, Н. *Пјеванија црногорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије*. Београд: Рад – КПЗ Србије, 2000.

Љубинковић, Н. „Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама" и лајпцишка „Пјеванија" Симе Милутиновића. *Српско усмено стваралаштво*. Љубинковић Ненад, С. Самарџија, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008, 19–67.

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

Милошевић-Ђорђевић, Н. „Појам историјске баладе и епска песма 'Косовка дјевојка'". *Књижевност и језик*, XXX, 4, 1983, 231–239.

Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Косовска епика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.

Недељковић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић, 1990.

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

Словенска митологија. С. Толстој, Љ. Раденковић, пр. Београд: Zepter book world, 2001.

Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига, Алфа, 2004.

Срејовић, Драгослав, Александрина Цермановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: СКЗ, 1979.

Софрић Нишевљанин, Павле. *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*. Н. Љубинковић, пр. и поговор. Београд: БИГЗ, 1990.

Сувајџић, Бошко. *Јунаци и маске*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.

Тројановић, Сима. *Главни српски жртвени обреди*. Београд: Просвета, Баштина, 1983.

Фрејденберг, Олга М. *Поетика сижеа и жанра*. Превела с руског Радмила Мечанин. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.

Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: СКЗ, 1973.

Чајкановић, В. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ, 1985.

Gezeman, Gerhard (Gerhard Gesemann). „Kompoziciona shema i herojsko-epska stilizacija". Preveo s nemačkog Dušan Divjak. S. Koljević, *Ka poetici narodnog pesništva*. Beograd: Prosveta, 1982, 252–283.

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

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

Lord, Albert B. (Lord, Albert B.). *Pevač priča, 1–2*. Prevela sa engleskog Slobodanka Glišić. Beograd: Idea. XX vek, 1990.

Frejzer, Džejms Džorž (sir James George Frazer). *Zlatna grana 1–2*. Preveo sa engleskog Živojin V. Simić. Beograd: BIGZ, 1992.

Chevalier, Jean − Gheerbrant, Alain. *Rječnik simbola*. Preveli: A. Buljan, D. Bućan, F. Vučak, M. Vekarić, N. Grujić. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1983.

Schmaus, Alois. *Studije o krajinskoj epici*. Zagreb: JAZU, 1953.

Šmaus, Alojz (Alois Schmaus). „Formula i metričko-sintaksički model". Preveo s nemačkog Stjepan Stepanov. *Usmena književnost*. M. Bošković-Stulli, pr. Zagreb: Školska knjiga, 1971, 143–156.

Snežana Samardžija

THREE BRAVE HEROES DRINKING WINE
(THE *SUJET*-RELATED POTENTIAL OF FORMULAS IN ORAL POETRY)

Summary

Even though it seems that the recurrent image of drinking wine is one of those constants that are neutral in terms of the *sujet*, it encompasses a number of structural factors (chronotope, hero, metrical organisation, the context of improvisation, etc.). Being very flexible, this formula can be found in all positions in the "text", and it supports the meaning of numerous situations that are stylised in accordance with the rules of oral epic poetry, lyrical and lyrical-epic genres. A stable minimum model manifests a broad spectrum of meanings, along with activating the pagan and Christian layers of our heritage, the ethnographic basis, the reality of the collective and reminiscences of the historical past. In this paper, we follow the functions and meanings of the formula of drinking and serving wine that are connected with the poetics of oral forms and various models (initiation of the bridegroom; a slandered hero; refilling a glass; self-praise and realisation of a plan; unfaithful relatives, etc.). Most frequently found in the initial position of a "text", the formula also gets shifted towards other syntagmatic levels, whereby its semantic and *sujet*-related potential is increased (from a reflex of a ritual act to complications essential for the development of the *sujet* and the characterisation of the protagonists, from initiation of

the horizon of expectation and emotional involvement of the reader, through making a point, to parody). The manifold functions and possibilities of its application are adjusted to the symbolic values of wine, the genre rules and the circumstances of realising the variants.

УДК 821.163.41.09:398

Љубомир В. ЗУКОВИЋ*
АНУРС
Бања Лука

ОЧИ ЛАЖЉИВЕ, А СРЦЕ СОКОЛОВО

У тексту се најбитније место у песми, *лажљиве очи*, настоји не само довести у везу, него и објаснити уз помоћ ауторове претпоставке коју сам детаљније образложио у Предговору критичког издања четврте књиге *Српских народних пјесама*, да је песма *Стари Вујадин* забележена од знаменитог Вуковог слепог певача Ђура Милутиновића. У тексту се осврћем на тумачење ове песме и поменутог места у њој Миодрага Павловића.

Кључне речи: Стари Вујадин, Ђура Милутиновић, слепи гуслар, синови соколови, Турци Лијевљани, хитре ноге, јуначке руке, *очи лажљиве*.

Наша народна епика веома је уважавала старе јунаке. Међу њима је – готово на чудесан начин побеђеном старошћу – испредњачио хајдук Старина Новак. Одметнуо се „под старост", а након четердесет година хајдуковања изјављује да се не боји „никога до Бога". Бежао је, додуше, једном сатима испред Грчића Манојла, али је, уз помоћ виле посестриме, успео и њега да савлада. Уосталом, он се и није хвалио само тиме како је кадар стићи, него, устреба ли, као што је то био случај у песми „Женидба Груице Новаковића", и – утећи, а потом, наравно, „и на страшном мјесту постојати". Међу истакнутим старинама наше народне епике је и неприкосновени Југ Богдан, и то колико по јунаштву, толико, и још више, по мудрости, *старјешству*, и угледу човека који је однеговао девет синова, поносио се зетовима, међу којима су се истицали кнез Лазар и Страхинић бан. Јунаштвом и стаменошћу, а поготово својом необичном животном судбином, истиче се и безимени *стариш* дервиш, бивши роб, а нови, и сасвим достојан тог положаја, побратим витеза Страхинића бана. Животном мудрошћу и процеђеним искуством зрачи старац Фочо „од стотину љета" из Вишњићеве песме „Почетак буне против дахија". А колико може да буде опасно лакомислено залетати се „на стара јунака" убедљиво показује необично лепа, али недовољно позната песма „Ба-

* ljubomir.zukovic@gmail.com

новић Секула и Јован Косовац" из збирке *Српске народе пјесме из БиХ* Богољуба Петрановића (II, 34). Часних старина у нашој епској народној поезији, наравно, има још, али међу њима посебно место, ипак, припада Старом Вујадину из истоимене песме, хајдучкој верзији новомученика Вукашина из Клепаца.

Ову је песму, судећи по свему, мада то није изричито казао, Вуку, или, можда, некоме његовом сараднику, саопштио слепи гуслар Ђура Милутиновић Црногорац, односно Херцеговац (Био је родом из Грахова, па се стога у подједнакој мери осећао и Херцеговцем и Црногорцем, што ни данас није усамљен случај). У питању је онај исти певач од кога су забележене и антологијске песме „Перовић Батрић" и „Три сужња". Да је ово имао на уму писац занимљивог огледа „Стари Вујадин или расправа о очима", песник Миодраг Павловић, можда би неки његови закључци били и одређенији и смелији. Он, наравно, то није могао имати на уму, јер сам ја своју претпоставку и разлоге за њу – да је ово песма слепог певача Ђура Милутиновића – изнео у Поговору критичког издања Вукове четврте књиге *Српских народних пјесама* (Зуковић 1986: 512–513). Дакле, након што је Павловић свој рад написао и објавио 1978. године (*Летопис Матице српске*).

Но, и без тога, Павловић је луцидно наслутио да иза основне поруке песме „Стари Вујадин" – рекло би се, у начелу – стоји слепи песник. Посве је разумљиво што он о томе не говори ништа одређеније, то јест не бави се претпоставкама: да ли се ради о последњем казивачу песме или о ономе од кога је тај песму научио или пак о ономе ко ју је први пут спевао. Павловић, заправо, полази од претпоставке да су гуслари, како каже, „по традицији слепи". При том износи и смело мишљење да се девојка, која на почетку песме проклиње своје очи, „може узети" и као својеврсна гусларева „супротност". Мој је утисак, додуше, сасвим другачији, јер ни девојка не хвали своје очи, већ их проклиње због небудности, готово издаје. Склон сам да поверујем како је смелом претпоставком да је сам певач „заправо тај ослепљени хајдук", Павловић имао намеру да нагласи несумњиву истину како сваки гуслар, најчешће несвесно, у песми коју казује уноси и део властитог искуства и свог животног удеса, или бар најрадије памти и пева готове песме у којима већ нешто тако препознаје. Ово последње је и било први услов да би се нека песма примила у памћењу колектива, да би му се допала и заслужила стваралачку негу и пажњу.

У епској народној песми од свега 66 стихова Стари Вујадин се својим синовима, Милићу и Вулићу, два пута обраћа речима: „О синови, моји соколови!". Он тиме жели да их снажније обавеже на витешко држање у тешким искушењима која их очекују у *Проклетом* Лијевну. Да који од

њих, у мукама, не би случајно поклекнуо и постао крвницима оно што се данас зове „сведоком сарадником". Иначе, турско *већање* о томе како ће ухваћене одметнике „бити и мучити" непотребно дуго траје, пошто је читав програм унапред одређен и познат и судијама и оптуженима. Зна се, заправо, и врста, па чак и редослед мучења, па отуда делује готово као песнички превид она три дана боравка хајдука у тамници пре него што су Турци приступили егзекуцији, извршењу пресуде. Но, та три дана ишчекивања онога што је Вујадину и његовим синовима још једина извесност на крају овоземаљског живота, најдужа је, према томе и најстрашнија мука коју они треба да поднесу и да јој усправно одоле.

У сваком случају, Стари Вујадин својим синовима може унапред да предочи све оно шта их у Лијевну очекује, а да, томе у пркос, затражи од њих јуначко подношење мука, како не би одали „дружину осталу", нити, пак, јатаке и младе крчмарице који су им помагали да опстану у одметништву; да у своме народу постану чувени и омиљени, а Турцима ноћна мора. Да није тако, зар би она безимена девојка на почетку песме онако љуто проклињала своје непоуздане очи што су пропустиле прилику да посматрају тај ретки призор лепоте и невоље, односно лепоте у невољи. Лепота се тада доживљава на посебан начин, јер поприма обрисе трагизма.

Ова је песма необична и по томе што у њој нема изричитог сведочења о томе како су се Вујадинови синови држали пред суровим иследницима, јер за Старог Вујадина, с обзиром на то шта је, и на који начин, захтевао од својих синова, готово да и није било нужно да непосредно, мучитељима у очи, демонстрира своју снагу и пркосну решеност да се наруга њиховим захтевима. Песма, наравно, не нуди ни најмање разлога да посумњамо у витешко држање Вујадинових синова. Уосталом, таква би сумња сасвим обесмислила Вујадинову надмоћ над мучитељима. Њихова немоћ да га уцене и сломе добила би сасвим другачији смисао. Зато, ваљда, песник и није сматрао неопходним да нам и то непосредно предочи. Ако старац и отац има снаге и срчаности да у мукама не поклекне, да на такво држање, одрешито и на време, обавеже и своје синове, лакше је претпоставити да његови синови и једног и другог имају још више. Хајдуци који падну у руке својим прогонитељима много другачијој, а поготово бољој, судбини нису се могли ни надати. Присетимо се за часак знамените песме „Сењанин Тадија", па ће нам бити много јасније на шта су морали бити спремни они који се одлуче на хајдучки начин живота. Наравно, и смрти! Живота у коме је човек апсолутно слободан и апсолутно неслободан у исти мах.

Посебан осврт када је у питању Вујадиново обраћање синовима заслужују речи: „Не будите *срца удовичка*", а не, рецимо, женског, што је

у народним песмама обичније и чешће. У Његошевој варијанти песме о погибији Батрића Перовића, кад стари Перо жели да подстакне синове на што бржу освету, он ће најстаријем сину Радулу, који му такву освету обећава, грубо одбрусити: „Муч', ђевојко, а не мио сине!" *Срце удовичко* је, према народном схватању, склоније клонућу и од девојачког, јер је удовица жена која је остала без заштите, а, најчешће, мора да преузме сву бригу и одговорност и за децу, заправо за све оне за које је био одговоран њен муж, по природи ствари – „бранич жене и ђетета".

Ипак, кад је у питању проницање у пун смисао ове песме, главне дилеме везане су за њене завршне стихове. Питање зашто Стари Вујадин толико и тако одрешито више цени своје руке и ноге од очију чини ми се неизбежним, чак ако те његове речи, с обзиром на то кад их и коме упућује, и нису посве искрене. Чему то кад су у свакој прилици, а поготово у условима хајдучког живота и посла, очи важне бар онолико колико су исто тако важне и руке и ноге? Миодраг Павловић мисли да су чак вредније, то јест да су „степени вредности људског тела истоветни са редоследом мука" на које се хајдуци у овој песми ударају. Зато му и није јасно на основу чега Вујадин ствари види сасвим обрнуто. У сваком случају, гуслару се веома журило да главног јунака песме доведе у прилику да онако пркосно одбруси Турцима, па је, вероватно, с тога и пропустио прилику да било шта конкретније каже о држању његових синова у мукама и искушењима која их, зацело, нису мимоишла. Уосталом, песма „Стари Вујадин" је леп пример који убедљиво показује како снага и лепота песме могу нарастати и њеним скраћивањем.

Изричито се не саопштава ни то да ли су Турци од Вујадина захтевали да чују оно исто што траже „кад стадоше вадит' очи чарне" пре него што су му пребили и ноге и руке. Рекло би се, ипак, да јесу и да је он и тим мукама јуначки одолео. На то поуздано упућују речи *кад не казах*, што је за целовит доживљај овога лика и сасвим довољно. Да му је било до *одавања* онога што мучитељи желе да чују од њега, Вујадин је, према сопственом признању, имао много више разлога да то учини на почетку, пре него што су му пребили руке и ноге, и најпосле кидисали на очни вид. Након свега њему је очигледно највише стало до тога да неумољиве иследнике и крвнике подстакне и изазове да га што пре докрајче; да више не лудују него да раде *свој посао*. Што брже – то за њега боље. Подругљивим и пркосним држањем пред мучитељима Вујадин би својим синовима морао бити узор који ће они следити ако су још живи. Ако су, пак, пре њега мучени и уморени, за њега је још већа обавеза да баш тако поднесе све муке и сва искушења, а потом и да се својим јуначким синовима што скорије придружи.

Остаје, ипак, крупан изазов да се покуша да се наслути разлог зашто Вујадин своје очи назива *лажљивим*, а нарочито зашто су га, и како, баш такве очи *на зло наводиле*. Постоји мишљење, прилично раширено, да се хајдук на месту „с кога очи на оба света гледају" малтене каје због онога шта је радио, и то шта је радио чак назива злом. Због тога о очима, претпостављајући им руке и ноге, говори с ниподаштавањем. Миодрагу Павловићу чак све то „личи на неко јуначко покајање, после којег је смрт мирна, оправдана... рачуни сведени, искушења отклоњена". Мислим да је такво тумачење ове песме, односно кључног места у њој, прилично упрошћено. Да би се то и доказало, треба поћи управо од поређења које Вујадин прави између руку и ногу, с једне стране, и очију својих, с друге стране. Извесно је сасвим да он предност даје ногама, „којено су коњ'ма утјецале", и рукама „којено су копља преламале и на голе сабље ударале". Као што је, уосталом, извесно да без учешћа очију ништа се од тога није могло дешавати: ни стизање, ни утјецање, ни преламање, ни, пак, ударање. Бар у истој је мери извесно да је удео руку и ногу у ономе што је хајдук чинио и што, према некима, сад назива злом због кога се, веле, каје, ако и не већи, а оно свакако непосреднији од удела очију. Па ипак, њима он ништа не пребацује, већ напротив истиче их на рачун очију. При свему томе нипошто не смемо заборавити да ове речи изговара човек толико изнакажен и измучен да му више не требају, нити, пак, могу чему послужити, не само очи, за чији га спас мучитељи покушавају навести на издају највећих хајдучких светиња, него чак ни голи живот. Мада му, с обзиром на то чиме је задужио Србе, с разумљивим отпором изговарам име, ипак ћу на овом месту навести речи Вацлава Хавела који каже: „Реч је тајанствен, вишезначан, амбивалентан издајнички знак!... Ниједна реч не обухвата само оно што јој приписује етнолошки речник. Свака садржи и особу која је изговара, ситуацију у којој је изговорена и разлог због којег је изговорена".

А да очи заиста често могу бити *лажљиве*, кобно непоуздане, поготово кад се гледа „с највише планине", па још „доље на друмове", с жељом да се уочи оно што је хајдуцима за опстанак неопходно, у то није особито тешко поверовати. Очигледан и сасвим конкретан доказ за тако нешто може послужити и то што се само који дан раније десило управо Вујадину и његовим синовима. Ако би се кајао због онога што је као хајдук чинио, онда би посве бесмислене биле похвале које је изрекао *хитрим* ногама и *јуначким* рукама, које су, како рекох, у свему томе учествовале бар онолико колико и очи. Биће, ипак, да су оне за њега *лажљиве* из неког другог разлога; највероватније зато што нису увек биле поуздане у процени с колико је опасности, и по њиховог власника и по његове синове, скопчан напад на Турке и трговце, а без тих напада се у побуни

и одметништву није могло опстати. Стога, на које и на какво зло мисли Вујадин док о томе говори онима који му ваде мученичку душу у великој мери одређује епитет *лажљиве* који се тако чврсто залепио за реч очи. Њихову је пажњу очигледно често више пленио мамац него удица на коју је он постављен, а морала им се посветити макар подједнака пажња.

После свега, чини се да није нимало небитно то што проклињање очију на почетку песме, а њихово готово презриво ниподаштавање на крају песме, долази од слепог певача Ђура Милутиновића. Познато је да је овај врли Херцеговац, упркос својој слепоћи – ослепео је од богиња кад му је било, отприлике, седамнаест година – донео писмо Карађорђу Петровићу од цетињског митрополита Петра I Петровића Његоша. Након пропасти Првог српског устанка, с многим другим избеглицама из Србије, обрео се у Бесарабији, где се жестоко залагао за то да се отуда, заједно са другим сународницима, „у отечество своје врати", а не никако да тамо остане и да се „отечества лиши". Стога је у Бесарабији оставио пристојну плату и, после неколико година, вратио се у Србију, где је и остао до краја живота. Био је врло радознала духа, увек жедан нових сазнања. Зна се да је једно време чак похађао Велику школу у Београду и да је „сила пута знао лекцију боље него иједан од ђака". Био је, најзад, у то време понајбољи сакупљач *пренумераната* на књиге штампане на српском језику. Носио их је у торби, препоручивао и продавао по београдској чаршији трговцима и занатлијама (Зуковић 1988). Чини се, због свега сопштеног, да Ђура Милутиновић и није имао много разлога да хвали оно чега га је зла судбина лишила, него да истиче управо оно, своје руке и ноге, чиме је успевао да тај големи недостатак у великој мери надомести. Овде се очи проклињу зато што су пропустиле да виде редак призор, трагично леп, а руже се и оптужују зато што су често непоуздане, па руке и ноге морају да трпе и да исправљају њихове превиде и, најпосле, да страдају. Рекло би се да Миодраг Павловић мисли, не без разлога, да се у овој песми „слепоћа обрачунава са видом оних који га поседују". Слепи гуслар као да каже како вид, кога је он био лишен, уз сву снагу и упорност коју поседује и није нека ненадокнадива предност. Уосталом, и да у свему томе има певачевог притајеног протеста због несреће, а онај кога она задеси увек је доживљава и као неправду, не би било нимало неочекивао. У сваком случају, ову песму и особито нека јединствена места и решења у њој лакше је разумети ако се има на уму да је записана од слепог певача Ђура Милутиновића.

Ради извесних поређења, те закључака и претпоставки до којих се на основу тога може доћи, осећам потребу да, на крају, додам и ово. У песми број 168 из *Ерлангенског рукописа*, до сада најстаријој познатој варијанти песме „Стари Вујадин", личност из наслова се и не спомиње.

У њој су заправо главни јунаци „два рођена брата", Миливоје и Вукоје, о којима се на самом почетку песме каже:

„Од како је постануло Ливно,
и Лијевно и поље ливањско,
није љепше робље доведено,
што је данас у недиљу младу."

Наведени стихови били су, очигледно, сасвим довољан повод да у једном стваралачком пресаздавању епског песничког наслеђа надарени гуслар, какав је извесно био Ђуро Милутиновић, све то у Вуковој варијанти разбокори у онај задивљени опис скупоценог хајдучког одела и девојачког жала што су њене очи пропустиле прилику да тај призор виде. У варијанти из *Ерлангенског рукописа*, кад су хајдуци „Ливно угледали, старијʼ братац млађем говорио" готово оно исто што у Вуковој варијанти говори Вујадин својим синовима, Милићу и Вулићу. И овде ухваћени хајдуци чекају на егзекуцију неколико дана, али не због турског вијећања о томе како ће их бити и мучити, него зато што се чека „петак турски светац". То је, очигледно, за њих нека врста ритуалне жртве, догађај који увеселява, па га стога треба обавити у празничној атмосфери. То за њих није само посао, него и прилика за забаву и осветничко уживање.

Од *мука свакојаки* и у овој се варијанти изричито помиње пребијање руку и ногу, а након тога и вађење очију. Од Вукове варијанте, ипак, се највише разликује крај песме. Ту се, заправо, каже како су измрцварену браћу њихови другови хајдуци ноћу однели у гору где су успели да им зацеле све ране, осим, наравно, очног вида:

„Већ их воде слепе по горици,
јер су њима врло срећни били."

Зар из појединости о *срећи* коју хајдуцима доносе њихови слепи другови није могло у Вуковој варијанти изнићи Вујадиново багателисање очију? Наравно да јесте, утолико пре што јој завршни облик даје слепи гуслар. Претходне песничке варијанте, према правилу, само су семе из кога су ницале потоње, а какве ће оне бити, то је зависило, свакако, и од квалитета семена, али и од тога на какво ће тло оно пасти. Од невешта и гора плаче, вели народ, а како тек неће трпети и страдати тако осетљиво и нежно биће какво је песма. У невештим, народ каже *поганим*, устима песма може да се толико искрза, побрка појмове и замути мисли да је Вук такве песме с правом називао *лудим*. Крупна је грешка такве песме називати народним пошто је свака песма народна само у мери у којој је народ прихвати, а *луде* песме народ није хтео ни да памти нити да пева.

Није свака гомила гусларских десетераца, чије порекло не знамо, епска народна песма. До народног схватања и укуса, неопходних за опстанак песме у колективном памћењу, ваљало је порасти.

ЛИТЕРАТУРА

Зуковић, Љубомир. „Поговор". *Српске народне пјесме*, књига четврта. Сабрана дела Вука Караџића, књига седма. Љ. Зуковић, ур. Београд: Просвета, 1986.

Зуковић, Љ. *Вукови певачи из Црне Горе*. Београд: Рад – Вуков сабор, 1988.

Павловић, Миодраг. „Стари Вујадин или расправа о очима". *Летопис Матице српске*, књ. 421, св. 4, 1978.

Ljubomir Zuković

LYING EYES, A HAWK'S HEART

Summary

In this paper, the author attempts not only to establish the connections but also to explain the crucial phrase in the poem analysed, *lying eyes*, relying on his assumption, explained in more detail in the preface to a critical edition of Volume Four of *Serbian Folk Poems*, that the poem „Old Vujadin" was recorded by Vuk's well-known blind singer Đuro Milutinović. In the text, the author also comments on the interpretation of that poem and the above-mentioned phrase contained in it by Miodrag Pavlović.

УДК 821.163.41.09:398

Мирјана И. ДЕТЕЛИЋ
Балканолошки институт САНУ
Београд*

Лидија Д. ДЕЛИЋ
Институт за књижевност и уметност
Београд**

ВЕЧНА КУЋА У УСМЕНОЈ ЕПИЦИ[1]

Рад је фокусиран на један од аспеката атипичне атрибуције куће у усменој традицији (*вечна* кућа = гроб). У трагању за пореклом атипичног мотива остављања отвора на ковчегу покојника, који се среће у песми „Тужни сватови" из рукописне збирке Јована Срећковића (Е. зб. АСАНУ, бр. 1, 1/55, 48–49а), разлиставају се слојеви баштињени из словенске старине (засведоченост мотива на северу Русије и у региону Карпата, Украјине, северне Румуније и Пољске) и прате везе с лирским варијантама (Косово) и одређеним мотивима и обрасцима (смрт у гори, вила зида град). Указује се, даље, на трансфер формула и местимичан судар међу традиционалним представама и слојевима епике у оквиру конкретних поетских остварења.

Кључне речи: кућа, гроб, усмена епика, усмена поетика, усмена формула.

Песма „Тужни сватови" из рукописне збирке Јована Срећковића (Етнографска збирка АСАНУ, бр. 1, 1/55, 48–49а)[2] занимљива је са становишта аутентичности усменог епског певања. По тематици и основној сижејној линији она припада кругу варијаната о уреченој невести и блиска је знаменитој „Женидби Милића барјактара" (Вук III, 78) непознатог Вуковог певача. У њој се, међутим, тема смрти невесте у гори стапа с темом смрти заљубљених које растављају родитељи, што је водило поетичкој неконзис-

* detelic.mirjana5@gmail.com
** lidija.boskovic@gmail.com

[1] Рад је настао у оквиру пројеката „Језик, фолклор и миграције на Балкану" (бр. 178010) и „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду" (бр. 178011), које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Део је обимније студије која се бави атипичном семантиком затвореног простора у усменој епици.

[2] Пошто се налази у рукопису, песма је у целости наведена у Прилогу на крају рада.

тентности у низу сижејних детаља, највећма у избору места за сахрањивање несрећног младића: иако, попут Милића барјактара, младожења из поменуте песме умире у свом двору, њега, по узору на песме о растављеним љубавницима, односе у гору и сахрањују крај невесте.

Неки се мотиви, међутим, не косе с логиком епског певања стога што су „тачке додира" инкомпатибилних, неконгруентних слојева традиције, већ сами по себи, као интерполације за које певач није имао упориште ни у епској, ни у широј усменој традицији. На први поглед, таквим би се могао сматрати и необичан мотив ковчега с прозором, у којем, по његовој заветној жељи, сахрањују младожењу:

Још говори дивни младожења:
„Слушај добро, моја стара мајко,
Много ме је забољела глава
Ову болест преболет не могу.
На 'ко умрем, моја стара мајко,
Сакупи ми кићене сватове
Све сватове момке нежењене
Инђи буле лијепе ђевојке
Белу дуву од беле хартије
Сали мене сандук од олова
А поклопац дрво јаворово
На сандуку један мали прозор
Да ја гледам бијеломе двору
Кад долазиш а кад ми одлазиш.
Изнеси ме врху на планини
Саран'те ме до ђевојке лепе
Кроза земљу руке нам протните
А у руке злаћану јабуку."
То изусти па душу испусти.

Поменути мотив не среће се нигде у репрезентативном, објективно обимном корпусу од око 1500 песама,[3] а коси се притом и са императивом постојања границе и узајамног негледања/невиђења између мртвих и живих.[4] Он би се, дакле, са становишта аутентичности релативно лако дао дисквалификовати (поготово због изливања сандука од олова, које се среће само у кругу песама о находима) – да се у сличном виду не јавља и у једној лирској песми забележеној на Косову:

[3] Подаци о корпусу на којем се базира анализа дати су на крају рада.

[4] „Познато је да 'око' митолошки означава 'светлост'; видети значи светлети; онај ко нема очи види смрт [...] Код старих народа 'гледати' значи 'живети' [...] Ако се у миту јави поглед мртваца или било којег 'лица смрти', он је смртоносан" (Фрејденберг 1987: 377; уп. Иванов 1979: 397–401).

Бол болује злато материно,
Бол болује, јаде јадикује,
О болести мајци приговара:
„Да ја умрем у Свету Недељу,
Да позовем три добра мајстора,
Да направе сандук од јавора,
На сандуку три златна прозора:
Један прозор ветар да ме бије,
Други прозор сунце да ме греје,
Трећи прозор мајка да ми прође,
Кад ми дође, жеља да ми прође!" (Бован 155)

Иако је модификација очита, три детаља која се срећу и у једној и у другој песми – мотив јавора, прозора и мајке која обилази гроб – указују на чињеницу да је невешти певач „Тужних сватова" по свему судећи пошао од неког аутентичног усменог предлошка кад је о назначеном фрагменту реч.

У литератури о традицији сахрањивања код јужних Словена тешко да би се могла наћи потврда обичаја отварања прозора на мртвачком ковчегу, али у општој словенској традицији ствари стоје друкчије. Према налазима руских истраживача (Афанасјева, Плотњикова), на северу Русије и у регионима које настањује словенско племе Хуцули[5] (Карпати, Украјина, северна Румунија и Пољска) „на бочним странама ковчега, у нивоу покојникових рамена, отварани су мали прозори са стакленим окнима. На дечјем ковчегу Хуцули су отварали један прозор, а на ковчегу одрасле особе – два. Мали прозор, понекад само отвор покривен парчетом дрвета, остављан је и на руским дрвеним ковчезима. Према различитим тумачењима, прозор је остављан да би мртви гледали живе; да би душа могла да погледа своје тело с времена на време; да би мртви могао да посматра друге мртве; да би мртва особа могла да 'кибицује' из своје 'куће'" (Афанасјева, Плотњикова 1995: 554) [превод М. Д.].[6] Из данашње истраживачке перспективе, порекло на словенском северу (где се још увек одржао) указује на замашну старину овог обичаја и на његову непрекинуту везу са прасловенском традицијом. То, ипак, ништа не гово-

[5] Хуцули су у скорој прошлости још увек били номади. Живе махом у данашњој Украјини, али их има и у Закарпатју и у Румунији (Буковина, Марамуреш). О њиховом пореклу има више претпоставки, између осталог и да потичу од Белих Хрвата. Сами себе дефинишу као Украјинце. http://en.wikipedia.org/wiki/Hutsuls

[6] На северу Русије (области Карелија, Архангелск, Вологда итд.) практиковало се подизање дрвених „кућа", високих око 1 m, такође са прозорима (да би се омогућио контакт са душом покојника). Ова надгробна конструкција називана је „домовином" (што је понекад био синоним и за ковчег). Неке од скица доступне су на: http://s61.radikal.ru/i174/0811/63/5419546279ea.jpg. На податку захваљујемо Денису С. Ермолину, сараднику Руске академије наука.

ри о путевима његовог преношења и чувања, што би могло бити предмет других и друкчијих студија.

Недвосмислена идентификација мртвачког ковчега са покојниковом „новом кућом" (Плотникова 1999) – са становишта живих – отвара могућност несавладивог раста ентропије, чиме постаје неопходно правити разлику између куће за живе и свих других кућа чија семантика непосредно зависи од прилике и намене. Тако се у имагологији традицијске културе наспрам *куће*, која се дефинише према културном стандарду,[7] формира појам *не-кућа* или *анти-кућа* чија се ненормалност мери степеном одступања од стандарда. Илустрација тог поступка сачувана је у многим усменим жанровима, нарочито у лирици (тужбалице):

Јесу л' ово твоји двори? Љуто уски и тијесни, А без врата и прозора. (Вук I, 153)	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. (Беговић 1885, 211/IV)

и кратким врстама – рецимо у загонеткама (Пуна кућа ђака, ниоткуда врата [лубеница]; Кућица у горици на једној ножици [печурка]; Сламна кућа, гвоздени притисци [младин венац]; Месната кућа; за вратима гвоздена мотика [уста и зуби]; Кућа без ивера [плетиво]; Кућа без врата и прозора, у којој кости и месо расту [јаје] итд.).

У епици је основна подела на живе и мртве само оквирна одредница на замишљеној скали између *куће* и *не-куће*. У даљем раслојавању елемената који чине разлику између ове две тачке, као дистинктивне категорије јављају се различите карактеристике, на пример: покретљивост, аморфност (хајдучка кабаница), одсуство светлости (гроб, тамница), одсуство врата и прозора, отворен простор и стихија (језеро, пећина), неадекватна позиција у простору (насред пута) и сл. Са становишта атрибуције, пак, ванстандардне куће су вечне (гроб, вешала, тамница, задужбина), божје (задужбине, цркве), проклете (тамница) итд. (Детаље видети на приложеној табели.)

[7] Напор ка дефиницији појма *кућа* у традицијској култури заправо је постављање стандарда за његово тумачење. Такав стандард мора бити флексибилан јер се култура сама по себи манифестује на више начина и у много варијетета и у оквиру једне културне заједнице, а камоли у конгломерату више њих – што је најчешће случај. Стога се овде за стандардизацију термина *кућа* узима предлог који нуди руски истраживач Алберт Бајбурин у књизи *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян* (Байбурин 1983).

ВЕЧНА КУЋА	
задужбина (црква, манастир)	Вук II, 23
језеро	Вук II, 66
тамница	КХ III, 4 *кућа вијечница* у смислу в(ij)ечна, из које се никад не излази
нова вешала	САНУ II 40
кабаница	САНУ III, 30 *кућа вовичница* – од *во вик*, заувек
БОЖЈА КУЋА	
ћаба	Вук VIII, 40
црква	КХ I, 26
тамница	МХ I, 50
КУЋА КАБАНИЦА	
диван-кабаница	Вук III, 69; КХ II, 68; МХ IV, 31
кабаница	Вук III, 64; Вук IV, 46; КХ II, 40; МХ VIII, 4; САНУ III, 30 (поновљено)
КУЋА ПЕЋИНА	
зазидана	Вук IV, 6
камена	Вук VI, 35; САНУ III, 50; САНУ IV, 15
ГРОБ	
бела кућа	Вук II, 9
мрачна кућа	МХ I, 28
кућа	САНУ II, 8; САНУ III, 78; МХ IV, 44
ТАМНИЦА	
кућа необична	Вук II, 65; Вук III, 48, 57, 58; МХ III, 9; МХ IV, 46; САНУ III, 57
кућа неопрана	КХ II, 64
кућа проклета	ЕР 123; САНУ III, 41
зла кућа	ЕР 214
вечна кућа	КХ III, 4 (поновљено)
божја кућа	МХ I, 50 (поновљено)
кућа	КХ I, 39; КХ II, 52; КХ III, 9, 10; МХ II, 52
РАЗНО	
хан	Вук VI, 77 (ди гости падају)
мала, без врата	Вук IX, 32 (= Црна Гора)
пусат	Вук IX, 8 („пусат му је кућа и баштина”)
кућетина	КХ III, 9 („кућа му се кућетина звала”)
од прућа	МХ IV, 28
насред пута	СМ 98

Због свега тога, а могуће и зато што у стегнутом, асиметричном стиху нема много простора за екстензивна објашњења, у усменој епици термин *кућа* употребљава се врло ретко онако како је дефинисан у речницима срп-

ског језика (Матичином, САНУ итд.). Најчешће, *кућа* је синоним за *племе* („од богате куће Петровића", „све по избор од добрије' кућа"„па не шчека кућа ниједнога" и сл.), што се у речницима бележи тек на четвртом нивоу употребе, а нешто ређе користи се и колоквијално, у ситуацијама у којима се то не може избећи („куће пале, из њих носе благо", „Ђорђе сада пред кућом бијаше", „а подјекну, сва се кућа тресе" итд.). Боравишта јунака и њихових породица, нарочито у песмама старијих и средњих времена, обично су утврђене куле са разуђеном унутрашњом структуром, утврђени градови и – у најопштијем смислу – двор(ов)и (Детелић 1992). Када се у епској песми инсистира на термину *кућа*, уз њега – по правилу – иде и нека неочекивана атрибуција која наговештава ширење значења ка *не-кући*. Један такав случај – гроб као *вечна кућа* – биће размотрен у овом раду.

„Божја помоћ, моја кућо вјечна!"

Занимљиво је да се у епици *гроб* јавља као *мрачна* („Шкура, тамна и глимбока, / На који нема облока!"; МХ I, 28: 65–66) или *бела*, али не и као *вечна* кућа, иако би то било у складу са елементарном логиком. И атрибут *нова* уз кућу, забележен код источних Словена као синоним за мртвачки ковчег, спада у сличну врсту, мада је логички за нијансу ближи *вечној кући* будући да се за сваког мртвог прави само једном и са намером да траје заувек. Ни сама морфологија термина *гроб* у епици није стабилна јер се са једнаким значењем употребљава и у једнини и збирно, у множини:

„Причекај ме, Краљевићу Марко! Докле умрем и душу испуштим, Мој соколе, укопај ме л'јепо Пред Петрове ове цркве свете. Навали ме дрвљем и камењем, Да ме не би разн'јело звјерење. Тер знадбудеш, сиви мој соколе! Чигова се ова земља зове, Плати земљу, ђе ми гробље буде, Сваки аршин двадесет дуката, Да ми није туђа земља тешка." (МХ II, 29: 175–185)	„О мој побре, Мандушићу Вуче, Нијесу ми од прибола ране, Него су ми од умрћа пусте. Нег ископај једно гробље мало, Укопај ме, драги побратиме, И сагради цркву од завјета: Тко пролази, нека Бога моли И од моје спомене се душе!" (МХ IX, 20: 113–120)

Уза све то, епика ипак води врло велику бригу о избору места за гроб(ље) и начину на који ће се оно ископати и уредити, нарочито онда кад околности не дозвољавају да се покојник сахрани на освећеном про-

стору црквеног/ градског/ сеоског гробља, које се, као и кућа, дефинише према стандардима традицијске културе (ограђено, одељено од насеља текућом водом, у близини цркве, посвећено и окађено).

Традиција зна за више места на којима могу нићи ванстандардна гробља (раскрснице путева, пуста поља, јаме, пећине итд.), али епика – због карактеристичног избора тема и сижеа (смрт од урока/ клетве/ више силе, хајдучке заседе, напади на сватовске поворке и трговачке караване) – фаворизује сахране у гори као изразито хтонском окружењу. Зависно од тога ко и како гине, горска гробља се могу поделити на групна (нпр. чувена сватовска гробља) и појединачна, а ова друга на девојачка и момачка:

ГРОБ КАИЦЕ РАДОЊЕ У ВРШАЧКИМ ПЛАНИНАМА	ГРОБ ЉЕПОСАВЕ, МИЛИЋЕВЕ НЕВЕСТЕ, У АНОНИМНОЈ ГОРИ
А војводе, браћа милостива, Са сабљама сандук отесаше, Саранише војводу Каицу, Чело главе копље ударише, На копље му сокола метнуше, За копље му коња привезаше, По гробу му оружје простреше; Од Мађара унку начинише, Обградише гроба Каичина, Да Мађари к њему не долазе, Да му мртву не претресу тело. (Вук II, 81: 243–253)	Састаше се кићени сватови, Сабљама јој сандук сатесаше, Нађацима раку ископаше, Саранише лијепу ђевојку Откуда се јасно сунце рађа; Посуше је грошим' и дукатим'; Чело главе воду изведоше, Око воде клупе поградише, Посадише ружу с обје стране: Ко ј' уморан, нека се одмара; Ко је млађан, нек се кити цв'јећем; Ко је жедан, нека воду пије За душицу лијепе ђевојке. (Вук III, 78: 189–201)

Описан ратнички гроб војводе Каице није једина варијанта мушке сахране на ванстандардном месту. Кад на неком од хтонских локуса умре млад, неожењен момак који не мора бити (велики) јунак, опрема његовог гроба има много више заједничког са девојачким него са ратничким сахранама. Изузетно, он може бити и сахрањен уз невесту која страда у гори, при чему је епика индиферентна према формалним разликама посмртних обреда (на аналоган начин третирају се гробови хришћана и муслимана):

ГРОБ НЕЋАКА ИВА СЕЊАНИНА	ГРОБ АХМЕД-БАРЈАКТАРА И БЕЈЗЕ ВАРАТКИЊЕ
Лепо га је уја саранио, Јавор-сандук леп му сатесао, Шарен сандук к'о шарено јаје – С леве стране те шарене гране, С десне стране ситне књиге мале. Још на лепшем месту укопа га, *Раку копа крај друма царева*, Око гроба столе пометао, Чело главе ружу усадио, А до ногу јелу усадио. До те јеле бунар ископао И за јелу добра коња свез'о: Који прође туд друмом царевим Ко ј' уморан, нека отпочине, Ко је млађан, па је за кићење, Нек' се кити ружицом руменом, А кога је обрвала жеђца, Бунар има, нек' утоли жеђцу, Ко је јунак вредан за коњица, Нек' га дреши, па нек друмом језди – Све за здравље Иве Сењанина И за душу нејака нећака. (САНУ III, 40: 93–114)	Отален се Турци повратили, Мртву они Бејзу понесоше. Кад су сишли у поље канишко До сокола Ахмед-бајрактара, Ту су коње добре разјахали, А Ахмеду кућу начинили И код њега Бејзи Вараткињи. Више бајре турбе начинили, Око њега башчу оградили, А по башчи воће посадили, А у башчу воду навратили, Око воде клупе поградили, Крај турбета џаду начинили: Ко је жедан, нека воде пије, Ко је гладан, нека воће једе, Ко је сусто, нека отпочине, А спомиње Ахмед-бајрактара И дивојку Бејзу Вараткињу. (МХ IV, 44: 430–447)

Оваква веза између иницијатичке недовршености (умиру млади, неожењени момци и неудате или скоро-па-удате девојке), врсте смрти и места за сахрањивање нити је случајна нити је у целини епска *litentia poetica*.

Свадба и смрт – као кључни обреди прелаза (уз рођење) – повезани су, како је то много пута истицано, метафоричком аналогијом: удаја је у традиционалној патријархалној култури доживљавана и представљана као смрт девојке, зато што она мења статус: „умире" у једном и „рађа" се у новом, социјално вишем (што је симболички праћено и променом одеће, типа чешљања, понашања и сл). С друге стране, и обратни трансфер је уобичајен певачки поступак, па је смрт у различитим жанровима (јуначка епика, баладе, љубавна лирика, тужбалице итд.) и различитим слојевима бележења[8] веома често представљана као удаја/женидба:

[8] Од баладе „Марко Краљевић и брат му Андријаш", записане половином XVI века у *Рибању и рибарском приговарању* Петра Хекторовића, преко бугарштица записиваних крајем XVII и у првој половини XVIII века, песама из *Ерлангенског рукописа* (1716–

„Пошљи мени, мој брате, Секула младо дијете, Ер ми га је бријеме вјерити и оженити, Мој брате неборе, Ере му сам испросила л`јепу Сибињку дјевојку.” А он ми ти, Угрин Јанко, л`јепој Руди поручује, Јанковој сестрици: „Ја ми га сам, сестрице, вјерио и оженио; Нег` му немој, сестрице, даровима се бојати, Јанкова сестрице, Јере ми он узео једну препуклу сироту, Ја ти му сам на Косову б`јеле дворе саградио.”[9] (Богишић 22)	Ал’ да видиш чуда великога! Ја Бог пушћа од себе моријy, Те помори девет милих брата, Сама оста саморана мајка. [...] Још је њему сеја бесједила: „Што си тако, брате, потавњео Баш кан’ да си под земљицом био?” Бесједи јој нејачак Јоване: „Шути сејо, ако Бога знадеш! Мене јесте голема невоља: Док сам осам брата оженио, И дворио осам милих снаха; А како се браћа иженише, Девет б’јелих кућа начинисмо; За то сам ти поцрњео, сејо.” (Вук II, 9: 19–22, 65–75)

У цитираним песмама метафоричко именовање смрти (пренос свадба → смрт) има драмску функцију одлагања мајчиног/ сестриног сазнања о смрти сина/ браће и омогућава низање следујућих сижејних етапа. Метафоризација свадбе (пренос смрт → свадба) најчешће, међутим, није део наративне стратегије певача јер природа супружника даје јасне сигнале о каквој је „женидби”/„удаји” реч – то су по правилу земља и трава, чиме се успоставља паралела са укопом, али може бити и језеро, као место смрти и ознака утапања по сопственом избору:[9]

1733), до савремених бележења. У балади из XVI века свадба се не апострофира, али се Андријашева смрт описује као боравак у туђој земљи, с „гиздавом девојком” од које се не може „одилити”: „Остао је, – реци, – јунак, мила мајко, у тујој земљи, / Из које се не може од од милиња одилити, / Андријашу. / Онде ми је обљубио једну гиздаву девојку [...] Она т` му је дала много билја непознана / И онога винца јунаку од забитја” (*Народне песме у записима XV–XVIII века*, 54).

[9] У епилогу се испоставља да су „б’јели двори” манастир пред којим је Секула сахрањен.

ЗЕМЉА/ТРАВА	ЈЕЗЕРО
Секолу сам одавно женио црном земљом и травом зеленом. (ЕР 157) Ево иду кићени сватови, Њи видимо, снаше не видимо: Снашица је зелена травица. (Беговић 1885, 211/III) Наше сеје, не кун'те се нама, Вјерне љубе, ви се преудајте, Нас ће царе тамо оженити, Са мезаром и златним ћемером! [...] Нас ће царе тамо оженити: Млаком водом и мишћи сапуном, Црном земљом и зеленом травом. (Башић 422)	Ал' ето ти Туркиње ђевојке, Покрила се злаћеном марамом; Како дође на језеро млада, Поклони се зелену језеру, Пак језеру стаде бесједити: „Божја помоћ, зелено језеро! Божја помоћ, моја кућо вјечна! У тебе ћу вијек вјековати, Удаћу се за тебе, језеро, Волим за те, него за Арапа." (Вук II, 66: 206–215)

Иако у структури песме треба да задовоље исту потребу, примери са земљом/ травом и језером заправо су веома различити: први заиста јесу одлична илустрација за метафору као потпуни пренос значења, али је други – можда најпре због управног говора – врло слабо развијен троп. У њему је тежиште на непосредованој семантици зелене воде и месту које она има у традицијској култури. Другим речима, ту се веза између свадбе и смрти успоставља директно, у оквиру једног истог семантичког поља, па јој посредство трећег, заједничког елемента[10] није неопходно.

Вода, као – у односу на гору – алтернативни хтонски простор, није ретка појава ни у епици ни у другим усменим жанровима. По традиционалној бинарној поларизацији свих елемената стихије („ватра/ вода/ ветар је добар слуга, а лош господар"), она има и светле и мрачне стране, може да даје живот и, још чешће, да га узима. У том смислу, све стајаће воде, пре свега језера, имају недвосмислене хтонске особине: у њима бораве аждаје (у бајкама, али и у епици, нпр. Вук II, 8; МХ I, 45), на дну језера је ђаволова кућа („Ђаво и његов шегрт"), мутно језеро се провађује испод великих грешника (Вук II, 5; 30), на оном свету језеро је средство

[10] Тзв. tertium comparationis који је у сваком тропу поредбеног стила неопходан, али у метафори обавезно невидљив елемент. У поређењу су сва три дела обично видљива (леп као уписан; обрвице [као] морске пијавице), чак и кад се поредбена копула изостави. Метафора је могућа само ако трећи елемент (онај који повезује два опречна и даје им смисао) још увек постоји у језику припадајуће културе. Без њега, метафора губи смисао и више није троп.

за кажњавање грешних душа (Вук VI, 1) итд. И у цитираној песми (Вук II, 66) девојчин избор сведочи о правој природи њене „вечне куће" јер јој је алтернатива одлазак у црну земљу за црног човека, што је стандардна замена за онај свет. Бирајући, дакле, између два зла, царска кћи се опредељује за оно које ће у већој мери сачувати њен интегритет. Овај мотив, иако се добро уклопио у епску песму, у основи припада лирици, где и сам додир са стајаћом водом може да се изједначи са смрћу:

Аземина бунар замутила,
Говори јој са неба мелајће:
„Аземина, не купи чеиза,
Ми смо теби чеиз сакупили:
Пет аршина бијела ћефина,
Хладне воде и кабаш сапуна!"[11] (Башић 271)

Свим до сада наведеним примерима заједничко је да се насилна смрт (било од своје или од туђе руке) дешава у отвореном простору, тачније – у природном, неконтролисаном окружењу.[12] „Вечна кућа" се у том случају формира као троп, преношењем значења са једног нивоа (људска творевина, кућа) на други, њему супротан (дивље место, божја творевина). У следећа два примера процес је, међутим, друкчији. У њима се елементи једне врсте људске творевине преносе на другу, њој супротну:

„О Турчине, стари душманине, је л' т' обична кућа вијечница и студена вода до кољена, и родбина змије и акрепи, и студени на ноге синџири, кроз табане тврди паламари?" (КХ III, 4: 1390–1395)	„Ој вешала, вечна кућо моја, Да је знао беже Костадине Да ћете му вечна кућа бити, Та све би вас позлатио златом, А одозго сребром искитио!" (САНУ II, 40: 54–58)

Без обзира, дакле, на смер семантичког трансфера, вечна кућа је у епици она у коју се једном уђе и из које се више никад не изађе, кућа са чијим житељима комуникација није потпуно немогућа, али је сасвим извесно непожељна. Једина епски пожељна општења са мртвима јесу разговори и они се јављају на више места, углавном у два типа сижеа:

[11] *Мелајче* – анђео; *чеиз* – девојачка опрема, вео; *ћефин* – мртвачке хаљине, покровац.

[12] Има неколико категорија отвореног простора које донекле подлежу контроли човека: поље које се обрађује, окућница, родна земља – воћњаци, виногради, баште итд. Потпуно ван људске контроле су неукротива места као гора, вода, море, шума и сл. (упор. Детелић 1992).

СМРТ ДЕВОЈКЕ/МОМКА У ГОРИ	ЗАТОЧНИК ИЗЛАЗИ НА МЕГДАН ЗА МРТВОГ ПРИЈАТЕЉА
Често Лазо на гроб излазио, Па је пит'о своју заручницу: Јел' ти, душо, земља дотешчала?" Девојка му мртва одговара: „Није мени земља дотешчала, Већ је тешка материна клетва." (Вук II, 7: 151–156) [слично и у лирици: Умре Конда једини у мајке, Жао мајци Конду закопати, Закопати далеко од двора, Већ га носи у зелену башчу, Те га копа под жуту нерančу. Свако га је јутро облазила: „Сине Конда, јел` ти земља тешка? Ил` су тешке даске јаворове?" Проговара Конда из земљице: „Није мени, мајко, земља тешка, Нит` су тешке даске јаворове, Већ су тешке клетве девојачке: Кад уздишу, до Бога се чује; Кад закуну, сва се земља тресе; Кад заплачу, и Богу је жао!" (Вук I, 368)]	Закукала тица кукавица А на гробу Вишњића Јована, У кукању тица проговара: „О Бога ти, Вишњићу Јоване! Је л' ти тамо необично, Јово, Жуље ли те даске јаворове, Је л' ти земља отешчала црна?" А из гроба нешто проговара: „О Бога ми, тицо кукавицо! Није мени необично 'вамо, Не жуље ме даске јаворове, Нит' ми земља отежала црна. Но чули ме, тицо кукавицо, Отежа ми Боичић Алиле; Турчин дође, на мејдан зазива, Ево има три бијела дана Како чепа гроба Јованова; Па се Турчин тврдо заклињаше Да ће сутра у нељељу доћи, И довести до три аргатина, Раскопати кости Јованове, Наложити огањ ватру живу, На ватру му кости сагорети, А пепео у вјетар турити, Да му нема гроба ни мрамора. О чули ме, тицо кукавицо! Мртве кости мејдан не дијеле. Богом сестро, тицо кукавицо: Подижи се на лагана крила, Па одлети у росно приморје, Тамо имам Богом побратима, По имену Љутицу Богдана, Све му кажи што је и како је, Мртве кости не д'јеле мејдана, Нека за ме на мејдан изиђе, За њега би Јован и одавно." (Вук VI, 7: 1–36; слично и КХ II, 51:1–29)

Карактеристично је да ни у оваквом контексту мртви не проговара први и не може, чак ни у критичној ситуацији (као у Вук VI, 7 и КХ II,

51), непосредно да затражи помоћ од живих. То је, дакле, максималан отклон од обичајно-обредног комплекса везаног за смрт и сахрањивање мртвих. Све преко тога сматра се опасним и носи неки табу (забрана окретања, гледања, додиривања; обавезно прање руку и разне врсте либација; начињање леша; покривање мртвачевих очију итд.), са једном једином идејом која их све повезује: да се мртви не врати кад једном оде, то јест да граница између мртвих и живих остане непропусна.

Утолико су чуднији и логички теже објашњиви прозори на мртвачком ковчегу у песми о „тужним сватовима", па би, поред разлога које наводе руски истраживачи у вези са сродним, словенским културама (Афанасјева, Плотњикова 1995), ваљало трагати и за неким аутохтоним поетичким упориштима. Архаична идентификација смрти и свадбе, већ поменута у овом раду, атипичан мотив прозора на ковчегу и констелација ликова у песми о „тужним сватовима" (Срећковић) и лирској варијанти с Косова (Бован) усмеравају асоцијације ка тематском кругу о вилином чудесном граду, који у усменој традицији има два основна варијетета: он је застрашујући и неосвојив, начињен од костију „коњских и јуначких"[13] (Вук V, 252; Вук VII, 47), или златан и скерлетан, подигнут на „грани од облака", с троја чудесних врата (Вук I, 226; Вук V, 176). Први се везује за архаичне представе о смрти и демонској господарици мртвих (Лома 2002); други – за систем представа о свадби и, у случају најуспелијих варијаната, попут оне о „сјајној кошуљи" (Беговић 1887: 33–34), за корелацију између људског и божанског, земље и неба, појединачне судбине и узоритог модела (Пешикан-Љуштановић 1995: 201–210). Назначени обредни комплекси (смрт, свадба) међусобно су се асоцирали и преплитали у варијантама поменутог тематског круга, било да су елементи везани за смрт и сахрану укључивани у песме о небеском граду на чијим се вратима свадбује:

[...] што су врата од куд сунце
ту ми стоји васкрсење
што су врата од севера
ту ми стоји погребење
што су врата од запада
ту ми стоји бела вила

[13] Такву кулу гради и Филип Мађарин (САНУ II, 59), али је – по структури лика – и он врло близу натприродних бића. Својеврсном рационализацијом овог мотива могло би се сматрати „кићење" кула/ бедема/ авлија јуначким главама (Вук III, 38; Вук IV, 15; Вук VI, 32, 52; КХ III, 10 итд.), које, дакако, има упориште и у историјској пракси. Његово присуство у старијим слојевима певања, рецимо о Марку и Арапину („Погледајде доле низ Косово / Гди се онај свилен барјак вије, / Онде ј' шатор црног Арапина, / Око њега зелена авлија, / Сва авлија главам' накићена"; Вук II, 69: 92–96), указује ипак на његова архаична исходишта, односно на сустицање старијих и новијих епских слојева.

бела вила сузе рони
сузе рони сина жени (Милојевић, 140–141) –

било да су „јапију" вилиног града смрти чинили изгинули сватови:

Град градила пребијела вила Ни на небо ни на земљу црну, Но од јеле до зелене јеле, Не гради га клаком и камењем, Но бијелом кости од јунака, Од јунака и од коња врана, Ево јој је преминула грађа До пенџера и првог тавана. Тад се вила на невољи нађе, Те ми пише листак књиге танке У Перасту Бају Пивљанину: „Чујеш, Бајо, мој сиви соколе, Јеси л' чуо, али ти ко казо, Да ја вила грађевину градим, Ема ми је прекинута грађа До пенџера и првог тавана, Премањка ми кости јуначкије. Но окупи твоју чету, Бајо, Ајде с њима у планину, побре, Не би ли ти Бог и срећа дала, Да би мене набавио грађе." Када Бају ситна књига дође, И кад виде што му ситна пише, Ону чита, брже другу пише, Одасла је у планини вили: „Чујеш ли ме, посестримо вило, Не могу ти набавити грађе, Него ћеш ме мало причекати До весела данка Ђурђевога, Кад се гора изодије листом, А рудина травом и цвијетом, Кад окопни снијег у врхове, Кад пресахне вода у лугове, Жениће се Але од Новога, С милом ћерцом паше од Ченгића, Тадар ћу ти грађе набавити." (Вук VII, 47: 1–36)	Град градила Баждаркиња вила У баждару зеленој планини. Не гради се гвожђем ни каменом, Но од кости коњских и јуначких. Ни јој неста за града јапије, *Два пенџера и од злата врата*, Па се виле тешко узмучила, А како ће добавит јапију. Но говори Баждарица вила: „Сестро моја, вило Баждаркињо, Ти ћеш лако добавит јапију, У нећељу која прво дође, Наљећи ће свати Стојанови, Ти с учини лијепа ђевојка, Па излази на друм пред сватове, Те завади свате Стојанове, Нек с' искољу кићени сватови, Па ће бити за града јапије." (Шаулић I/4, 200)

У кругу песама о граду „ни на небу, ни на земљи" инваријантна места јесу број три (троја врата) и фигура мајке–виле. Мотиви свадбе сина и кћери могу се модификовати (вила удаје само кћер; Беговић 1887: 33–34) или изостати („вила чедо нија"; Бушетић 173), али природа модификације (изостављa се једна од две свадбе/ задржава се мотив вилиног порода на вратима небеског града) указује на њихову суштинску и, све су прилике, древну везаност за дати лирски образац. Пар *син* : *ћерка* се, при том, усложњава паровима *муња* : *гром*, *невеста* : *девери*, *сестра* : *браћа*, а распоред врата базира се или на природи материјала (злато, скерлет, бело платно/бисер – што су боје које би могле одговарати различитим фазама дана/ типовима сунчеве светлости) или на оријентацији према кретању сунца (Нодило 1981: 466; Павловић 1982: 207):

Што су врата суха злата, На њих вила сина жени; Што су врата од бисера, На њих вила кћер удава; Што су врата од шкерлета, На њих вила сама сједи, Сама сједи, погледује, Ће се муња с громом игра, Мила сестра су два брата, А невјеста с два ђевера. (Вук I, 226)	Бела вила, бела вила град градила, троја врата, троја врата саградила једна врата, једна врата откуд сунце друга врата, друга врата од севера трећа врата, трећа врата од запада. (Милојевић, 140–141)

У епском контексту ово лирско језгро препознаје се у песмама о несрећној Милићевој женидби, где су на сасвим специфичан начин реинтерпретиране релације вила – син – кћер, исток – запад и тема свадбе–смрти (уп.: Детелић 1996: 95–110), док се други аспект вилине градње препознаје у песми о зидању Скадра (Вук II, 26), где су тема подизања града и уводна формула („град градила") призвали фигуру виле и мотив зазиђивања људи у бедеме. Иако веома удаљен од (претпостављеног) архаичног исходишта, сличног порекла могао би бити и мотив ковчега с три златна прозора, од којих један гледа на мајку, а друга два на сунце и ветар: ту су и мотив смрти, и сандука/ гроба као вечне куће/ двора, и злата (које је основни материјал вилиног небеског града), и броја три (који се постојано јавља у песмама о вили), и сунца и ветра – који као да представљају далеку реминисценцију на мотиве муње и грома, односно сунца, чија путања дефинише позицију небеских врата. У песми „Тужни сватови" он је, пак, модификован до непрепознатљивости: остао је само један „мали" прозор, на оловном ковчегу, који, додуше – гледа према мајци.

Епска представа о гробу који се метафорично назива *кућом*, али се од стандарда куће удаљава атрибуцијом (*вечна*) и формално (без отвора и унутрашње/ спољашње структуре), деструира се – дакле – само у оним случајевима када се у истим чвориштима стекну и сучеле различити фолклорни слојеви и иконички системи. Стандардни концепт куће, као грађевине за становање (у епици најчешће именоване *кулом*/ *двором*) подразумева постојање прозора и врата.[14] Та стабилна семантичка веза (кућа/ кула – прозор/ врата) резултирала је у епици двема формулама: формулом смрти на капији/ вратима („Те прикова бијело Латинче, / Прикова га за Леђанска врата" – Вук II, 29, 78, 89, 93; Вук III, 60 и др.) и формулом „кули на пенџеру" (кули на прозора/ с пенџера од куле/ проз пенџер од куле/ сврх пенџера) (Вук II,12; Вук III, 5, 18, 24, 38, 77, 80; Вук III, 86; Вук IV, 21, 25; Вук VI, 71, 72, 80; Вук VII, 15, 30, 31; Вук IX, 25; КХ I, 27, 31; МХ I, 55; МХ III, 19; МХ VIII, 8; МХ IX, 10; САНУ II, 81, 83; САНУ III, 20, 64, 65, 67; САНУ IV, 21, 27, 41; СМ 49, 92, 108, 109, 149). Све су прилике да је тако инициран трансфер мотива у ситуацијама када су појмови били у метафоричком додиру (кућа – гроб), што је онда на специфичан начин подржао и мотивски комплекс везан за тему смрти–свадбе и вилин чудесни град с троја врата.

Најзад, само једном у читавом корпусу вечна кућа у песму улази не директно преко теме смрти и сахране, већ посредно, путем описа пожељних особина чланова хајдучке дружине[15]:

Па покупи по Сењу јунаке,
Све јунаке момке нежењене,
Кој' немају жене ни дичице,
Нити имаду брата ни сестрице,
Нити имаду куће ни кућишта,
Нити имаду ни оца ни мајке –
Пушка шарка, моја браћо драга,
Пушка шарка и отац и мајка,
Дви кубуре браћа и сестрице,

[14] Прозори и врата су дистинктивна обележја куће за живе, о чему сведочи и обрнути смер преноса значења – затварање кућних врата метафорички означава њено гашење/ затирање/ фигуративну смрт:

„О ћесаре, жалост дочекао!
Црну си ми Гору околио,
Кућна си ми врата затворио
Да не могу живјет' ни умријет'.
Још су моје више ране љуте,
Од мора ми ти затвори путе,
Пак још ти је од Србина криво.
О ћесаре, жив те Бог убио!" (Вук IX, 33: 199–206)

[15] Исти формулативни стереотип пожељних особина за хајдуке – са кабаницом, али без вовичнице – видети у Вук III, 64, 69; Вук IV, 46; КХ II, 40, 68; МХ IV, 31; МХ VIII, 4.

А нож му жена и дичица,
Кабаница, кућа вовичница,
Ди омрче, не освиће онди,
Кој' не жали изгубити главе. (САНУ III, 30:157-169)

„Кућа вовичница" (која траје *во вик*, значи заувек), будући кабаница, има још неколико значајних црта (покретна је [„кабаница кућа ће му драго"], нема врата и прозоре, није од чврстог ни било којег другог грађевинског материјала и сл.) које је карактеришу као *не-кућу* или нешто друго врло близу том крају скале. Она, међутим, није вечна у истом, егзистенцијалном смислу као претходни примери куће у коју једном кад се уђе, више из ње нема изласка. *Вовичност* кабанице више је социјалног карактера јер се њом (између осталог) одређује елементарни статус горског хајдука за његовог живота, односно даје се гаранција да, док је жив, неће променити свој статус за – на пример – седентарни и уљуђен положај домаћина и оца породице (који има кућу по културном стандарду). Кабаница вовичница је, дакле, са ове стране границе између мртвих и живих, па је и њена вечност ограниченог типа: своди се на један људски век. У случају хајдука, међутим, то може бити и врло кратак период (један од услова за избор у хајдуке је и „кому није жао погинути", „кој` не жали изгубити главе").

Иако – дакле – култура штити живе од мртвих многим табуима и разноврсним апотропајским средствима, појам вечности сам по себи јако тањи границу између живота и смрти. То, даље, доводи до преливања тема и мотива из лирске у епску песму и обратно, чиме се у овој области жанровска ентропија злослутно повећава.[16] Као културна категорија, оно што дефинише човека као културно а не као природно биће, однос *кућа* : *не-кућа* опасно левитира на ивици рационалног одређења људског боравишта. Од њега се не очекује да буде вечно, а оно то ипак (под одређеним условима) постаје; оно се не намењује мртвима, али га они ипак добијају; оно је смишљено да чува живот, а у многим случајевима га доводи у опасност или сасвим узима (вешала, тамница, кабаница). Са овако опасном семантичком позицијом појмова живот : смрт, пролазно : вечно традицијска култура могла је да се избори само захваљујући својој класификаторној природи која лако функционише преко бинарних кодова. Култура сложеног градског типа, као глобални аналитички систем, распала би се – вероватно – већ на другом кораку (рецимо код разговора са драгим мртвацима – упор. одређење књижевне фантастике код Тодорова

[16] Овакав синкретизам у начелу је безбедан само у случају фантастичних, у ужем смислу литерарних мотива, као што је „риса риба", која се јавља у свим фолклорним жанровима: песмама, причама, бајкама, предањима.

1981). Читави жанрови, уосталом, у књижевности/ филму/ позоришту/ медијима, изграђени су управо на тачки пуцања рационалног света пред најездом бића или догађаја „с оне стране" (суспенс, хорор, епска и научна фантастика, приче о натприродним искуствима и појавама, о ЕСП, НЛО и слично), на које традиција, захваљујући описаним предностима, реагује сталожено и рационално.

ПРИЛОГ
„Тужни сватови"
(Етнографска збирка АСАНУ, бр. 1, 1/55, 48–49а)

Девојка је своје очи клела:
„Очи моје, више не гледале,
Све видосте, данас не видосте
Где прођоше кићени сватови
Међу њима дивни младожења
А до њега танана невеста.
Изиђоше врху на планини
Девојка је већ одвише лепа."
Дуну ветар са четири стране
Одува јој дувак од образа,
Сину лице као јарко сунце.
У сватова очи свакојаки
Са очима прекидли' ђевојку.
Кад то виде танана невеста,
Тада поче тихо беседити:
„Слушај т' добро два девера млада:
Подвикните танко гласовито.
Уставите кићене сватове
Уставите кума и старојка
Довичите дивног младожењу
Много ме је заболела глава
Ов' планину пребродит не могу."
Подвикнуше два девера млада,
Подвикнуше танко гласовито,
Уставише кићене сватове
Уставише кума и старојка
И дозваше дивног младожењу.
Тад говори танана невеста:
„Зазор мене у тебе гледати
„Са копљима раку ископајте
Са сабљама даске издељите
Саранише лијепу ђевојку.
Тад говори дивни младожења:
„О сватови, што сте невесели,
Сви певајте и пушке бацајте
Не гњевите моју стару мајку."
Свати певу и пушке бацају
Док дођоше двору бијеломе
И у двору конак учинише.
Кад се свану и сунце ограну,
Сузе рони дивни младожења
Сузе рони у себи говори:
„Кукавице, по Богу сестрице,
Кукај рано, зелена је гора
Разговор' ми у гори ђевојку
Гњевна ми је још од мајке пошла.
О земљице! по Богу мајкице,
Умеси ми бијеле погаче
Нарани ми у гори ђевојку
Гладна ми је још од мајке пошла.
Росна росо, напој ми ђевојку,
Жедна ми је још од мајке пошла."
Још говори дивни младожења:
„Слушај добро, моја стара мајко,
Много ме је забољела глава
Ову болест преболет не могу
На 'ко умрем, моја стара мајко,
Сакупи ми кићене сватове

А камо ли с тобом беседити
Време дође, да се растајемо
Узми кључе од шарни сандука
Старешине лепо издарујте:
Куму дајте свилену кошуљу
Старом свату свилену кошуљу
А деверу свилени бошчалук
Сватовима бељене мараме."
То изусти па душу испусти.
Кад то виде дивни младожења,
Проли сузе низ бијело лице
Узе кључе од шарна сандука
Па он викну кићене сватове:
„Са копљима раку ископаше
Са сабљама даске издељаше,
Да сахраним лијепу ђевојку."
Сватови га одма' послушаше
Сагради му крсташа барјак
Белу дуву од беле хартије
Сали њему сандук од олова
А поклопац дрво јаворово
На сандуку један прозор мали
Да он гледа двору бијеломе.
Изнеше га врху на планини
Сахранише до ђевојке лепе
Све сватове момке нежењене
Инђи буле лијепе ђевојке
Белу дуву од беле хартије
Сали мене сандук од олова
А поклопац дрво јаворово
На сандуку један мали прозор
Да ја гледам бијеломе двору
Кад долазиш а кад ми одлазиш.
Изнеси ме врху на планини
Саран'те ме до ђевојке лепе
Кроза земљу руке нам протните
А у руке злаћану јабуку."
То изусти па душу испусти.
Купи мајка кићене сватове
Све сватове момке нежењене
Инђи буле лијепе ђевојке
Кроз земљу им руке протурише
А у руке злаћену јабуку.
Где невесту сахранише младу,
Ту израсла зелена борика
А где момка сахранише младог,
Ту израс'о зелен бор високи
У врху се оба саставише.
(Забележено у јануару 1891.)

ИЗВОРИ

Башић: *Usmena lirika Bošnjaka iz Crne Gore i Srbije. Antologija*. Priređivač Husein Bašić. Podgorica: Almanah 2002.

Беговић 1885: *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.]

Беговић 1887: Никола Беговић. *Живот и обичаји Срба граничара*. Загреб 1887.

Бован: Владимир Бован. *Лирске и епске песме Косова и Метохије. Верске, посленичке, породичне и родољубиве*. Приштина: Институт за српску културу, Београд: Стручна књига 2011.

Богишић: *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*. Сабрао и на свијет издао Валтазар Богишић. Књига прва са расправом о „бугарштицама" и с рјечником. Гласник Српског ученог друштва, друго одељење, књига десета. Биоград 1878.

Бушетић: Тодор Бушетић. *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*. Београд 1902.

Вук I–IV: *Сабрана дела Вука Караџића*, *Српске народне пјесме*, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964 и двестогодишњици његова рођења 1787–1987, Просвета, Београд.

Вук V: *Српске народне пјесме*. Скупио их Вук Стеф. Караџић. *Књига пета у којој су различне женске пјесме*. Приредио Љуб. Стојановић. Државно издање. Биоград 1898.

Вук VI–IX: *Српске народне пјесме* 1–9, скупио их Вук Стеф. Караџић, државно издање, Београд 1899–1902.

ЕР: *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, издао Герхард Геземан, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, прво одељење, споменици на српском језику, књига XII, Српска краљевска академија, Ср. Карловци 1925.

ЕХ: *Muslimanske narodne junačke pjesme*, sakupio Esad Hadžiomerspahić, u Banjoj Luci, 1909.

КХ I–II: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini,* sabrao Kosta Hörmann 1888-1889, knjiga I–II, drugo izdanje, Sarajevo 1933.

КХ III: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna, redakcija, uvod i komentari Đenana Buturović, Sarajevo, 1966.

Милојевић: Владимир Бован. Кос*овско-метохијске народне песме у збирци М. С. Милојевића*. Приштина 1975.

МХ I–IX: *Hrvatske narodne pjesme*, skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme, Zagreb 1890–1940.

Народне песме у записима XV–XVIII века. Антологија. Избор и предговор Мирослав Пантић. Београд: Просвета 2002.

САНУ II–IV: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности, Београд 1974.

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

Срећковић: Јован Срећковић. *Српске народне песме* (*Левач*). 1890–1897. Етнографска збирка САНУ, бр. 1.

Шаулић I: Новица Шаулић. *Српске народне пјесме*. Књ. I/4. Београд 1936.

ЛИТЕРАТУРА

Байбурин, Алберт. К. *Жилище в обрядах и представлениях восточних славян*. Ленинград 1983.

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

Детелић, М. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт; Крагујевац: Центар за научна истраживања Универзитета у Крагујевцу 1996.

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

Павловић, Миодраг. „Тумачење трију митолошких народних песама". *Антологија лирске народне поезије*. Београд: Вук Караџић 1982.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „'Сјајна кошуља' – између митолошке и породичне песме". *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XLIII/2–3 (1995), 201–210.

Aphanasyeva, N. E., Plotnikova A. A. „The coffin // Slavic antiquities. Ethnolinguistic dictionary". (Могила // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*) Vol. 1. Moscow 1995, 553–558.

Frejdenberg, Olga Mihajlovna. *Mit i antička književnost*. Prevod Radmila Mečanin. Beograd: Prosveta 1987.

Ivanov, Vjačeslav S. „Kategorija 'vidljivo' – 'nevidljivo' u tekstovima arhaičnih kultura". Prevela Gordana Jovanović. *Treći program*, leto 1979, 397–401.

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

Plotnikova, Anna. "The Earthly Loci of Death: the Coffin, the Grave, the Cemetery". *Etnolog. Nova vrsta* 9/1(1999), 205–215.

Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti 1981.

Mirjana Detelić
Lidija Delić

ETERNAL HOME IN ORAL EPIC POETRY

Summary

This paper focuses on one of the aspects of the atypical attribution of home in the oral tradition (*eternal* home = grave). Searching for the origin of the atypical motif of leaving an opening on a coffin wherein the body of a deceased person is placed, encountered in the poem "A Sad Wedding" from the manuscript collection of Jovan Srećković (The Ethnographic Collection of the Serbian Academy of Sciences and Arts, no. 1, 1/55, 48–49a), the authors sift through layers inherited from the ancient Slavic past (confirming the existence of the said motif in the north of Russia and in the regions of the Carpathians, Ukraine, northern Romania and Poland) and follow the connections with lyrical variants (Kosovo) and certain motifs and patterns (death in the woods, a fairy building a city). Furthermore, the authors point to a transfer of formulas and occasional collisions between the traditional images and layers of epic poetry within the framework of specific poetic creations.

УДК 821.163.41.09:398

Зоја С. КАРАНОВИЋ*
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

„ИВО СЕНКОВИЋ И АГА ОД РИБНИКА" – ИЗМЕЂУ БАЈКОВНЕ СТРУКТУРЕ И ХЕРОЈСКЕ СЕМАНТИКЕ[1]

Предмет овог рада је песма „Иво Сенковић и ага од Рибника", која се везује за интернационалну тему двобоја недораслог јунака с искусним борцем, чија садржина је смештена у оквире борби сењских ускока против Турака, а заправо је његов први магдан, који се може довести у везу с потрагом јунака бајке. Па је и композициона структура ове песме аналогна бајци. Другим речима, у радњи се очитује морфолошка еквиваленција јуначке песме с темом двобоја и бајке, чиме се показују њихова заједничка изворишта, преклапања и наслојавања, мада се у песми у великој мери дошло до хероизације бајковног сижеа, што би требало да покаже и њена детаљнија анализа.

Кључне речи: јуначка песма, двобој, ускоци, Турци, иницијација, бајка.

Песма „Иво Сенковић и ага од Рибника" (СНП III: бр. 56), коју је Вук Стефановић Караџић записао вероватно од слепе певачице Живане[2], забележена у неколико својих варијаната[3], везује се за распрострањену

* zojanko@eunet.rs

[1] Овај рад је настао у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности" (бр. 178005), који се спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду уз финансијску помоћ Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

[2] Вук Караџић за ову песму не каже од кога је слушао и записао. Претпоставку да би то могла бии слепа Живана износи В. Недић, на основу аналогија са стиховима њених песама (Недић 1990: 76-77).

[3] Марија Клеут је својевремено евидентирала осам варијаната ове песме, с поменутим јунацима, као и њихове изворе, неке с непотпуним подацима, и пописала их у својој докторској дисертацији (Клеут 1987: 224). Већина тих песама су, на жалост, ауторки овог рада недоступне, пошто се углавном налазе у рукописној грађи Института за етнологију и фолклористику у Загребу и, без обзира на то где и од кога су забележене, у време распада Југославије, у целини су пресигниране и атрибуиране искључиво као хрватска културна баштина, што, наравно, није тачно. Исто је и с варијантом из колекције Матице хрватске коју је, од Илије Мајсторовића из села Завађа, још у другој половини 19. века записао Лука Марјановић (податак о песми Клеут 1987: 79–80 и 224). У бележењу Манојла Кордунаша, од слепца Рада Рапајића, налази се једна песма у којој је главни јунак Иво Зенковић (Кордунаш 1892: бр. 2). Код Вука се налази још једна варијанта ове песме (СНП III: бр. 55), у којој Куна Хасан-ага изазива на мејдан Драгић-војеводу, а замењује га син, нејаки Матија. У другој песми, из Славоније, син Матија замењује Марка Краљевића

тему двобоја недораслог јунака (Иво Сенковић) с искусним борцем (ага од Рибника).[4] Међу њима је трећи, Ђурађ Сенковић, отац Ива Сенковића, остарели јунак и истовремено синовљев помоћник и медијатор двобоја. У Вуковој песми појављују се и Иванова мајка, као и неименовани турски јунаци, агини пратиоци: *два пашина сина*, који су уједно и Иванови прогониоци, а од којих Иво, на крају, краде коње.

Сам двобој, који је иначе фикцијски[5], смештен је у окружење ускочких борби с Турцима[6], будући да су у песми сукобљени Иво Сенковић, чији је историјски прототип вероватно прослављени капетан сењских ускока, Иван Влатковић († 1612)[7] и, с друге стране, ага од Рибника, јунак чији историјски идентитет није потврђен (Костић 1954: 657). Трећи, Ђурађ Сенковић, отац главног протагонисте, којег син замењује на мегдану, а који више није за борбу, такође је историји непозната личност. Збивање песме, односно његов централни део, одвија се: *под бела Рибника, на пољу рибничком*, с тим што је и Рибник у 16. и 17. веку био тврђава око

(HNP II: br. 67). Марко Миљанов је забележио песму аналогног сижејног модела, у којој су јунаци мегданџије Тодор Пипер, као изазивач, изазвани остарели јунак је поп Иликов, а заменик на мегдану Ново Поповић (Миљанов 1989: 103–107). Овај сижејни модел с различитим јунацима види: Krstić 1984: X 5, 198; о овоме види такође Б. Сувајџић (Сувајџић 2006: 39).

[4] Види Pešić i Milošević 1984: 104–105; Maretić 1909, према изд. 1966: 252–253. Неки аутори језгро догађаја посматрају из другог угла, фокусирајући се не на недораслог јунака, већ на замену и на сам мегдан, одређујући тако и тему: *Нејаки син као очева замена на мегдану* (Клеут 1987: 224), или освета за оца, што је иначе типичан широко распрострањени мотив биографије јунака епике (Мелетински 2009: 135).

[5] Иако није познато ко је могући историјски прототип Ивана Сенковића, пошто је међу Сењанима било више јунака с овим именом, познато је да се Иван Влатковић, једном приликом борио на мегдану с Турчином, кад му је одсекао руку, што Марија Клеут доводи у везу с овом темом (Клеут 1987: 52–53).

[6] Ускоцима се називају Срби и уопште хришћани који су званично били у служби Млетачке Републике и Аустрије, у борби против Турака. Први ускоци јављају се у XVI веку, а најчешће су то били и бивши хајдуци у Турској царевини. Ускочке акције заснивају се на „ускакању" на турске територије, то су брзе акције задавања удараца непријатељу и повлачења у регуларна утврђења, у Аустрији, односно Млетачкој републици. Овакав начин ратовања посебно је био раширен дуж Јадранског приморја и у приморском залеђу. Позната ускочка утврђења била су најпре Сињ, Клис и Омиш, а након пада Клиса под турску власт (1537), упориште ускока је постао Сењ. Током ратова у XVII веку, ускочко четовање се раширило у крајевима око Задра и Шибеника, у Макарском залеђу (данашња држава Хрватска), као и у Херцеговини и Боки Которској.

[7] Постоје различита мишљења о томе елементи чије биографије су „уписани" у песнички лик Ива Сењанина. Али, данас се углавном сматра да је то био Иван Влатковић, капетан сењских ускока, који је након тзв. Дугог рата између Аустрије и Турске (1593–1606) пао и немилост и смакнут у аустријској тамници, 1612. (Клеут 1987: 10–60, са припадајућом литературом), док су сењски ускоци, након склапања мира између Млетака и Аустрије 1617. године, били расељени у Белу крајину. Али без обзира на то да ли се у песми ради о овој историјској личности или неком другом лику с историјским прототипом, он у њој преузима одређене функције бајколиког трагаоца и борца, а носи и чак и распрострањено име јунака бајке: Иво/ Иван (царевић), па се бајковна сижејна структура можда и зато лако везала за могући историјски прототип с истим именом.

које су се водиле борбе између ускока и Турака[8], док је иницијални и завршни простор дешавања вероватно Сењ[9], откуд су, ако је судити по њиховим детопонимским именима[10], Ђурађ и Иво Сенковић. Непријатељи у песми су стварни и историјски освајачи, Турци, и сходно томе, атрибуирани су као: ага, пашини синови, Турчин/ Турци, на чему се током целе песме инсистира. А све то испричани догађај смешта у контекст борби с турским завојевачима, којима се, у лику Иве Сењанина, супротстављају потлачени, што се поентира на крају, стиховима: „Вала Иво, моје чедо драго,/ Који с’ баби заменио главу/ Свој господи образ осветлао,/ Свој господи и нашој крајини”[11], чиме се инсистира на одбрани индивудуалне херојске части, али отвара пут и својеврсном епском патриотизму, који је и конфесионално обојен.

Збивање се, дакле, одвија у правом јуначком простору и времену[12], у „историјском” миљеу турске владавине на Балкану, као и борбе хришћана против Турака. А и радња песме гради се по устаљеној композиционој схеми херојских мегдана: (1) *изазов на двобој* путем књиге; (2) *прихватање упркос упозорењу* (са увођењем заменика); (3) *опремање и одлазак у непријатељски табор*; (4) *омаловажавање јунака;* (5) *борба и победа;* (6) *награда или плен*[13], али тако да је крај песме фокусиран на повратак јунака и његово непрепознавање од стране родитеља, што упућује на снажну везу овог мегдана с иницијацијом[14]; реч је о првом мегдану који представља увођење у јуначки статус.

[8] Турци су освојили Удбину 1527, кад су тврђаву претворили у јак ослонац даљим освајањима, према унутрашњости, нарочито према Сењу. За време турске владавине Удбина је припадала Личком санџаку и била једна од 29 капетанија. У Удбини се 1577. налазила посада од 300 коњаника и 500 пешака, а град је био седиште капетана, кадије и више ага. Кад је у лето 1689. готово цела Лика била ослобођена, турске снаге из личких градова повукле су се у Удбину. Опседнуте 3. јула од крајишких трупа под карловачким генералом – Хеберштајном, предале су се 21. јула, пошто су остале без воде и помоћи. Од тада Удбина постаје упориште хришћана у борби против Турака (види и Костић 1954: 657).

[9] Ускоци су били хришћани староседеоци или бегунци с балканских простора (углавном Срби) који су пред османском навалом почетком 16. века пребегли према јадранској обали на територије под влашћу Венеције, прво са упориштем у Клису, а након пада Клиса, у Сењ.

[10] „За сва епска ’времена’ карактеристично је издвајање територије и престоног града при именовању јунака” (Самарџија 2008: 35).

[11] Овде се синтагмом *наша крајина*, упућује на позицију ускока у односу на Турке, а атрибутом *наша* не само на нивоу историјских, већ и у митских импликација.

[12] Јелеазар Мелетински сматра да управо „описивање у историјским, етничким и конкретно-географским терминима” чини основу херојске епике (Мелетински 2009: 117).

[13] Како то види Максимилијан Браун (Браун 2004: 144–151).

[14] Владимир Јаковљевич Проп бајку доводи у везу с обредом прелаза (види Prop 1990).

Да је у позадини збивања иницијација потврђује и композиција песме[15], која се налази у њеној субструктури, односно јунаштво се смешта у њен „омотач".[16] И, сходно томе, сукоб се отвара и као бајка[17]: *наношењем штете,* у облику претње смрћу у покушају (VIII A14).[18] Следе *обавештење о несрећи* (IX B4)[19] и *одлука на противдејство*/ тражење дозволе (X C)[20], па задобијање коња и оружја има особине бајковне функције: *јунак добија чаробно средство* (XIV Z1).[21] При томе, непосредно искушавање изостаје (мада је оно садржано већ у саопштавању несреће и не престаје до самог краја), а овај сегмент радње одвија се, не као што је уобичајено у бајци, на путу, већ код куће, али тако да се условни пошиљалац може повезати и с дародавцем.[22]

Следи одлазак јунака (XI ↑). Он се, потом, на задобијеном дару–коњу, допрема до места где се налази непријатељ, што је у корелацији с бајковном функцијом: *допремање на место потраге* (XV R2).[23] Он ступа у борбу са противником: *бој* и *победа* (XVI Б1 –XVIII П1)[24], који се и одвијају на отвореном пољу, као и у бајци, али тако да се сукобљени боре по правилима средњовековних мегдана – прво копљима, затим сабљама, па и ватреним оружјем (ако га има). Потом се јунак, кад убије Турчина, као доказ да је победио, преоблачи у непријатељево одело и узима његову главу, што представља доказ о јунаштву, односно обележавање, *жигосање јунака* (XVII K3)[25] и уједно *отклањање невоље, односно не-*

[15] Ј. С Новик такође сматра да је је структура иницијације подударна с „линерном" формулом бајковног сижеа (према Мелетински 2009: 30).

[16] О томе више: Мелетински 2009: 95.

[17] Везу епике с обредима прелаза и/или бајком потврђују и радови: Карановић 2003: 529–541; Карановић 2006: 103–116; Карановић 2008: 97–118; Самарџија 2008: 285–289. Сувајџић 2005: 21–49; Сувајџић 2010: 34.

[18] Према Проповом виђењу у бајци постоје различити облици наношења штете (види Ргор 1982: 38–44). Овде су коришћени словни знаци које Проп користи у оригиналу: види (Милошевић-Ђорђевић 2000: 23–30), а не као у српском преводу, који се послужио енглеским, чиме је направљена збрка. У српском преводу ова функција је обележена латиничним словом X. О композиционој структури бајке, о оном сегменту који се односи на песму, види: Ргор 1982: 38–71.

[19] У овом случају јунак се обавештава о несрећи, али се од њега не очекује да делује (Ргор 1982: 44–45). У српском преводу ова функција је обележена латиничним словом Y.

[20] О томе: Ргор 1982: 46, где је у српском преводу ова функција означена латиничним словом W.

[21] Ово је у српском преводу обележено латиничним словним знаком Z (Ргор 1982: 47–57).

[22] В. Ја. Проп, међутим, напомиње да и у бајци постоје овакве ситуације, аналогне анализираној песми, кад се дародавац и помоћник укључују у почетној ситуацији (Ргор 1990: 93).

[23] Објекат тражења уобичајено се у бајци налази у другом царству (Ргор 1982: 56–57), у овом случају то је некада *свој* простор који су заузели освајачи и ресемантизовали га. О томе види: Детелић 1992.

[24] Ово је у српском преводу обележено латиничним словним знацима L и V (Ргор 1982: 57–59).

[25] Ова функција је у српском преводу обележена латиничним словом M (Ргор 1982: 58–59).

достатка (XIX Л)[26] Враћа се кући, што је аналогно бајковној функцији: *повратак* (XX ↓), при чему је ометен прогоњењем. Јунак се спасава од потере: *прогоњење и спасавање* (XXI Пр6 – XXII Сп4), овде сакривањем у шуми, односно лукавством.[27] Он затим долази кући, инкогнито: *стиже непрепознат* (XXIII о).[28] Следи *препознавање* уз помоћ трофејне главе непријатеља (XXVII Y)[29], па се на крају све срећно завршава. А јунак добија нови изглед, што је бајковно *преображавање,* односно *трансфигурација* (XXIX Т3)[30], која му омогућава даљи живот у новом статусу. Тако се у радњи очитује морфолошка еквиваленција јуначке песме и бајке, чиме се показују њихова заједничка изворишта, преклапања и наслојавања. Другим речима, у песми је, у великој мери, дошло до јуначке ресемантизације бајковног сижеа, али је он ту још увек присутан, што би требало да покаже и њена детаљнија анализа.

На почетку, дакле, изазивач, етнички и конфесионални непријатељ и завојевач, Турчин, ага од Рибника[31], шаље *књигу*[32] Сенковићу Ђурђу, тражећи од њега да му изађе на мејдан, што је типичан пример јуначког: *изазова на двобој* (1), речима:

Ја сам чуо и људи ми кажу,
Да си добар јунак од *мејдана*;
А и мене не куди дружина:
Ако с’, Ђурђу, јунак од *мејдана*,
Од *мејдана* и од сабље бритке,
Оди к мени под бела Рибника,
Од’ на *мејдан* да се огледамо;
Ако л’, Ђурђу, на *мејдана* нећеш,
Преди мени гаће и кошуљу,
Нек ја знадем да си ми покоран.

Ага изазива Ђурђа без реалне мотивације, чиме се и овај сегмент песме повезује с бајком[33], али имплицира и позицију завојевача. Истовремено, наговештена је могућност да изазивач зна да Ђурађ Сенковић

[26] Ова функција је у српском преводу обележена словом E (Prop 1990: 59–62).

[27] Прогоњење и спасавање јунака у српском преводу обележено је латиничним словима P и S (Prop 1982: 62–64).

[28] Овде је реч о сасвим обичном доласку који је мање типичан за бајку.

[29] Препознавање је у српском преводу обележено латиничним словом I (Prop 1982: 68).

[30] Трансфигурација је у српском преводу обележена латиничним словима Tr (Prop 1982: 68).

[31] Не као у бајци – змај.

[32] Функција књиге у епској техници је исказно-обавештајна, али она и динамизује радњу (Сувајџић 2005: 32).

[33] Одсутво мотивације је архаичан елеменат, и оно је карактеристично за бајку, у којој се поступци јунака углавном ничим не мотивишу (Prop 1982: 82–85), док у сличним песмама мотивације могу бити мање или више развијене.

више није за борбу (зато и инсистира на мегдану, и то низом понављања), па је књига и имплицитна претња смрћу онемоћалом јунаку. И овај сегмент радње аналоган је, како је и поменуто, функцији *наношење штете* (A14); односно, у песми долази до нарушавања равнотеже, као у бајци, која и покреће радњу. А довођењем Ђурђа у везу са женом и женским пословима не само што се атакује на јуначку част, већ се инсистира и на умањивању представе о важности женског стваралачког и магијског принципа[34] и уједно хиперболизује мушко јуначко начело, што се истиче вишекратним варијантним понављањем овог исказа, у различитим сегментима приче, и наравно, снажно утиче на њену хероизацију.

Следи саопштавање невоље и припрема за увођење јунака у радњу, прво формулом *лијења суза*, на које он реагује, чиме између остарелог и будућег јунака долази до размене информација, и то у форми питање – одговор, која је свакако епска, али и обредна, и такође упућује на њена архаична упоришта:

„Родитељу, што *сузе* проливаш?
И досад су књиге долазиле,
И кроз твоје руке пролазиле,
Али ниси *суза* проливао.”

Иво сазнаје да ага од Рибника његовог оца *зазива* на мегдан, као и да се он више није кадар борити:

Ово ј’ књига аге од Рибника,
Ага мене на мејдан зазива,
Ја сам, сине, *врло остарио*,
Не могу се ни коња држати,
Камо л’терат’ по мејдану с Турци,
А прести се нисам научио,
Турком прести не могу кошуља.

Посматрано из бајковне перспективе, отац у овом тренутку *саопштава о несрећи* која га је задесила (IX B4), на чему се до краја дијалога инсистира низом понављања, којима се служе и отац и син:

[34] Предење је у традиционалној култури типично женски посао, на симболичком плану везан за универзални модел стварања; једна од суђеница је прела на дан рођења и тако одређивала судбину новорођенчету; преслица, пређа и предење довођени су у везу с плодношћу, па су коришћени у одговарајућој обредној пракси; веровало се да нит има велику магијску моћ (Валенцова 2009: 328–334; Петрухин 2009: 338–339), те унижавање овог посла и његових делатника и негативна семантизација женског креативног принциа (пређа) одражава патријархализацију социјалног окружења у којем се догађај одвија. О томе види и: Иванов и Топоров 1965: 175–179.

Ако с’, бабо, *остарио врло*,
Те *не можеш на мејдан изаћи*,
Од Бога си мене испросио,
Бог је мене теби поклонио,
Ја ћу, бабо, на мејдан изаћи,

како би се истакло његово стање и интензивирала потреба за заменом, односно активирао недорасли јунак[35], који се сместа одлучује да изађе на мегдан: што је у бајковном смислу *одлучивање на противдејство* (Х С), али и епска припрема за увођење заменика. На овај начин хармонизује се и однос оца и сина, што је услов за деловање иницијанта сваке врсте и аналогно је бајковној вези остарелог родитеља и деце, а интензивирано је Ђурђевим начином обраћања Иви: *драго чедо*, *сине*, који се у уводним деловима песме различито варирају. Поред тога што се, до самог мегдана, инсистира на Ивиној недораслости, истиче се и његова спремност да замени оца на двобоју: „Ја ћу, бабо, на мегдан изаћи,/ Ћу твоју заменити главу”, што он у наставку и чини. Тако се и овде показује аналогија с бајком (недораслост), али и нужност будућег мегдана, односно увођења у јуначки статус, што се у овом сегменту радње мотивише потребом за осветом због учињене увреде.[36]

У наставку, Ђурађ дуго одвраћа сина од борбе:

Драго чедо, Сенковићу Иво!
Можеш, *сине*, на мејдан изићи,
Отићи ћеш, ал’ ми доћи нећеш,
Јер си, *сине*, *јако неразуман*,
Још ти нема ни шеснаест лета,
А Турчин је јунак од мејдана,
Да му нема у крајини пара;
На њему је руво страовито:
Рисовина и самуровина,
А на коњу сама међедина,
Бојно копље вуком покројено;
Само ћеш се рува поплашити,
А камо ли кад подвикне Турчин
[…]
И своју ћеш изгубити главу.

[35] О младом јунаку, односно детету јунаку у јужнословенској епици види: Сувајџић 2010: 29–63.

[36] Освета за оца је иначе „типичан мотив из биографије јунака” (Мелетински 2009: 135) и у епици се таква мотивација двобоја, која је етичке природе, по правилу и наглашава (Самарџија 2008: 139).

Инсистирајући на Ивиној недораслости („још ти нема ни шеснаест лета") и неразумности („јер си, сине, јако неразуман"), што је у почетној ситуацији основни атрибут и јунака бајке, који је: *обична будала, незналица, прљавко, сиромах*[37], Ђурађ упозорава Иву на страшног непријатеља[38], чиме је, и на нивоу израза, „остављено време" за припрему двобоја и отворен простор за добијање информација о противнику. Ага је, како Ђурађ каже, *јунак од међдана,* руво му је од *рисовине* и *самуровине*, на коњу је *сама међедина,* копље му је *вуком покројено,* односно обележен је животињским атрибутима и, уједно, атрибутима чудовишта- непријатеља[39], али и могућег помоћника бајке из шумске куће[40], с којим је свакако амалгамиран, што није необично, пошто се током иницијације, на чијим се основама песма и гради, помоћници често показују као непријатељи и обрнуто.[41] А како су помоћници и иницијанти у шумској кући бајке, као и овде, често замишљани као животиње, или су били маскирани у њих[42], то објашњава и Ивину потребу за преоблачењем у агину одећу, на крају, која је заправо знак његовог новог статуса, односно преузимања јуначких атрибута противника, а могуће и тотемске животиње. И у том смислу агин опис с почетка песме је ритуализован и високо функционалан, што се показује маском на крају. А на нивоу композиционе структуре уједно се повезују почетак и крај песме (симетрија).

У наставку, Иво се руга непријатељевом изгледу, иако га још увек није ни видео:

„Што б' се, бабо, рува поплашио?
Ја с' не бојим ни жива курјака,
А камо ли мртви кожетина;
Ако може Турчин подвикнути,
И ја могу, бабо, подвикнути,
Већ дај мени тестир и благослов,
Да Турчину на међдан изиђем,

унижавајући непријатеља, и тиме настојећи да умањи његову моћ, што је, заправо, услов за покретање радње[43], којом започиње и процес иницијације.

[37] В. Ја. Проп посебно помиње *Ивана будалу* (Prop 1982: 92; Мелетински 2009: 81).

[38] Остарелом јунак у епици често припадају атрибути: мудрост, искуство, знање (Сувајџић 2010: 34), што су и у овој песми његове карактеристике.

[39] О натприродним противницима у епици види: Самарџија 2008: 165–173.

[40] О помоћнику бајке из шумске куће види: Prop 1990: 201–202.

[41] О томе види и: Мелетински 2009: 26.

[42] О томе је писао Prop 1990: 201–202.

[43] Двобој је увек прича о два једнака, или потенцијално једнака јунака.

Иво се, потом, одлучује да иде на мегдан, без обзира на очев покушај одвраћања: *прихватање изазова упркос упозорењу* (2) – недораслост и неразумност се занемарују и смењују их јуначка својства, неустрашивост и непопустљивост. Уједно, заплет песме (као и бајке), гради се на измицању јунака из домена очинског ауторитета – у бајци је реч о очевом одласку на пут, у трговину и сл., или о болести и смрти једног од родитеља[44], док је овде у питању симболичка смрт оца, што је исказано стиховима: „Не могу се ни коња држати/ Камо л' терат' по мејдану с Турци.” Ђурађ је, дакле, већ увелико мртав, пошто више не може да се бори, на чему и сам инсистира (говорећи то прво коњу, а затим и сину), па је аналоган детронизованом јунаку епике[45], али и мртвацу духу чувару, односно бајковном оцу с предачким атрибутима[46], којег треба да наследи син.

У складу с тим, он му и дарује своје руво, коња и оружје[47], односно опрема сина за мегдан: *опремање и одлазак у непријатељски табор* (3), односно опскрбљује га помоћником и предметима који имају посебну моћ, преузимајући уједно функцију бајковног дародавца (XIV Z1).

Даривање коња истовремено упућује на снажење права наслеђивања по мушкој линији[48], што је обележје феудализма и свакако даље „историзује” причу. А како и у бајци јунак прво тражи коња, и то коња који се добија током иницијације[49], он је и реликт бајковног помоћника, што се у наставку песме и показује (коњ у току борбе с непријатељем два пута спасава јунака), односно реплика је оца-помоћника, од којег је у бајци зависила способност искушеника. Па је, у крајњој линији, Ђурађ и патрон иницијације[50], персонификована способност јунака – јунак и његов помоћник су иначе функционално једно лице[51]. Зато се, кад добије коња, Иво и мења[52], од хендикепираног у изабраног, односно овим почиње његова стварна трансформација.

---

[44] Овде кобна књига долази на почетку, као и у бајци, што слаби родитељску заштиту (Prop 1982: 34), у овом случају отац је неспособан да се бори.

[45] Однос јунак –коњ у миту и поезији, види посебно мотив задобијања и губљења коња и последице: Самарџија 2008: 59–74.

[46] О томе види: Prop 1990: 166–167.

[47] Даривање магичног оружја јунаку спада у архаичну црту јуначке епике (Мелетински 2009: 135), али истовремено „наговештава” и путеве формирања класичних форми.

[48] О томе види: Prop 1990: 267–268.

[49] Отац у бајкама обично и јесте мртав, или је на самрти, и он из гроба дарује сина коњем (Prop 1990: 225–230, 266), који је „чедо отвореног поља, гдје се не пуца из грмља на непријатеља, него се у отвореној борби сусрећу витезови – ратници с мачем у рукама” (Prop 1990: 283–284).

[50] О његовим атрибутима (Мелетински 2009: 37).

[51] О томе види: Prop 1990: 255–256.

[52] „Ступање дечака и младића на епску сцену изједначено је с њиховим ’дорастањем’ до сабље, бојног копља и доброг коња” (Самарџија 2008: 72).

Обраћајући се коњу у деминутивно-хипокористичком облику, *доро*, Ђурађ га моли да служи сина, као што је њега служио:

Ао, доро, врло добро моје!
Доста ли смо, доро, војевали,
Из Турака робље изводили,
Од Турака глава доносилии!
Сад сам, доро, остарио врло,
Ја не могу више војевати,
Сад те шаљем с *главом неразумном*,
Са Иваном, *са јединим сином*:
Ива ј', доро, *глава неразумна*,
Чувај, доро, *моје чедо, Иву*,

чиме се магијским путем настоји предупредити свака случајност[53]. А у наставку коњ, како је и очекивано, помаже Иви, односно оно што је речено на почетку песме, током трајања радње се и остварује. Истовремено, помињући *од Турака главе*, које је некада доносио, остарели јунак антиципира догађаје из завршнице песме, индиректно подучавајући сина, чиме се даље потврђује моћ речи да делује, а поједини делови радње, довођењем у међузависност, ритуализују, чиме се настоји избећи свака случајност, а одговарајући делови песме доводе се у симетричан однос и чврсто повезују.

Отац Иви дарује и руво и оружје:

Па Ивана опремио лепо,
Све му своје руво обукао
И своју му сабљу припасао,

који су такође носиоци моћи, како у епици, тако и у бајци.[54] То су обавезни јуначки реквизити и некада су се, као и коњи, наслеђивали[55], чиме се даље потенцира његова симболичка смрт и неизоставност заменика. Иво, уједно, добија троструку магијску заштиту[56] која му даје сигурност и моћ, мада за њега и даље, и готово до самог краја, као у бајци, ради помоћник[57], а не он сам. Истовремено, овим се даље фаворизује идеја о

[53] Магија „рачуна" с понављањем.

[54] О чаробним предметима у бајци (Prop 1990: 292–298) и реквизитима јунака у српској епици (Самарџија 2008: 40–77). У песмама о двобојима говори се о одећи која штити јунака.

[55] На мотив наслеђивања оружја са једног колена на друго у српској епици скренула је пажњу и С. Самарџија (Самарџија 2008: 45).

[56] О оружју и коњу као јуначким атрибутима у српској епици посебно код С. Самарџије (Самарџија 2008: 40–74).

[57] О томе колико је помоћник неизоставан у бајци: Prop 1990: 255.

предоминацији мушког начела над женским и песма „примиче” херојском поимању света.

У складу с тим, мајчин благослов, који је према обичају морао уследити и неизоставан је у свакој иницијацији, остаје имплицитан, док је очев исказан директно и уједно представља упутства за будуће понашање:

Па Ивана лепо световао:
„Ао, Иво, моје чедо драго!
Пођи сине, пошо у добри час!
Тамо сине добре среће био!
Бог те здраво и мирно носио!
И душманске руке заклонио!
Грдне ране и руке душманске!
И крепка ти десна рука била!
И оштра ти бритка сабља била
[...]”
Љуби бабу у скут и у руку,
И у земљу где он чизмом стаје,
Стару мајку целива у руку:
„Простите ми моји родитељи!”

А позивање на *добар час* и *добру срећу* (судбину) и зазивање Бога такође су били део обредно-магијске праксе у иницијацији, чиме се настоји искључити свака случајност и уједно усмерити ток будућих догађаја.

Следи *одлазак јунака* (XI ↑), којег родитељи, као у бајци из нужде, шаљу на наук:

Па се Ива коња приватио,
Па на мејдан оде певајући,
Родитељи осташе плачући.

Иво долази на место мегдана, просторно премештање, односно *допремање на место потраге* (XV R1)[58], у *непријатељски, туђ* простор, слично бајци, где јунак бива пребачен[59], што је уједно и свет мртвих[60], будући да у њему бораве они који јунаку и његовом окружењу прете смрћу и уништењем, што појашњава коришћење коња који је, веровало се, био и посредник између *свог* и *туђег* света, односно живота и смрти.[61] Да је

[58] Како и сам Проп каже, ово није својствено само бајци, већ и епици. И овде се, као и у бајци, прескаче кретање (Prop 1990: 77–78).

[59] Више о томе у бајци: Prop 1990: 321.

[60] Као и сваки гранични простор, уосталом.

[61] О хтонским особинама коња Чајкановић 1973: 360–361. Види и Самарџија 2008: 60–62.

Ивин коњ водич у свет мртвих потврђује и његова риђа, ватрена боја, *доро*.[62]

Следи међусобно препознавање и идентификација будућих мегданџија, па окршај, односно јуначки мегдан, а бајколика *борба и победа* (XVI Б1 –XVIII П1).[63] Према уобичајеном начину вођења двобоја, прво долази до *омаловажавања и вређања противника* (4)*,* затим *борба* прво копљима, па сабљама и ватреним оружјем и, на крају, следи *победа* (5).[64]

Током борбе прво изазивач вређа изазваног, говорећи пашиним синовима да је *Ива дете неразумно*. Затим се, у истом тону, обраћа и Иви:

„Ман' се, Иво, врага и мејдана,
Још мејдана ни видио ниси,
А камо ли да си излазио,

што збивање даље повезује с обредом прелаза и интензивира важност иницијације лика који је и даље позициониран у положај недораслог, на чему се и инсистира до почетка двобоја, исказом: *Јер си теке на свет настануо.* Затим изазвани омаловажава агу. Он Турчина подсећа на његов начин вређања, с почетка песме:

О Турчине, аго од Рибника!
Нисам дош'о да ти се предајем,
Већ сам дошо да се огледамо,
Већ на мејдан ако жена ниси.

Инсистирањем даље на супериорности мушког принципа над женским, херојског над магијским – радња је у наставку концентрисана на двобој, а симетричност композиције се даље спроводи. Ово је истовремено и својеврсна „космизација" (па и глорификација) јунака у наговештају, коју антиципира напуштање „аморфне" заједнице жена и деце, односно представља улазак у јуначки свет (Мелетински 1995: 95).

У складу с тим, од тренутка кад борба започне, па до пред њен крај, и певач и ага Иву атрибуирају јунаком:

Цикну ага кано змија љута,
Па он скочи на ноге јуначке,
Па се добра вранца приватио,
Па беседи ага од Рибника:

[62] О ватреној боји коња у бајци, особинама ове боје и њеним везама са смрћу (Prop 1990: 270–272).

[63] За разлику од бајке, у којој борба није развијена, епика је на њу концентрисана (Prop 1990: 336).

[64] О начинима вођења двобоја у епици, са релевантном литературом о овој теми: Самарџија 2008: 141–149.

„*О јуначе*, Сенковићу Иво!
Играј коња, па удри на мене.”
[...]
На Ивана јуриш учинио,
Гледа копљем *у срце јунака*
Клече дорат у зелену траву,
Иву копље високо надмаши,
Не може му калпак оборити,
А камо ли ранити *јунака*.

Затим, кад Иво пресече агино копље сабљом, он бежи према Рибнику:

За њим Ива напусти дората.
Колико се дорат уморио,
Брзо дорат вранца састигао,
На сапи му главу наслонио,
Аги кида ките на појасу;
Ал’ беседи ага од Рибника:
„Боже мили, гди ћу погинути!
Од јунака да би погинуо,
Не би мени ни по јада било,
Већ од добра коња Иванова!
Ал’ је Иван дете неразумно,
Он се сабљом не маша Турчина,
Неће њему да одсече главу,
Веће ради да увати жива,
Да га води баби на поштење;
У том с’ Турчин пушке досетио,
Преко себе пушку опалио,
Ал’ Бог даде, не погоди Иве,
Већ дората међу очи чарне.

Управо у кризном тренутку борбе (с неизвесним крајем) долази до статусне регресије и, сходно томе, оба борца губе херојске атрибуте – ага бежи с мегдана као нејунак, а Иво се враћа у позицију *неразумног детета*, односно имплицира се потреба да их један од њих поново заслужи. Дорат, затим, сходно бајковном[65], али и јуначком коњу, поново спасава Иву. Овим се такође испуњава родитељски благослов, којим се јунак доводи у везу с вишом силом и хришћанском вером сукобљеном с исламом: „Ал' Бог даде, не погоди Иве.” А почетак песме повезује с њеним централним делом (симетричност).

[65] О бајколиком коњу-помоћнику види: Propp 1990: 292 и 336–337.

Затим се активира очево оружје:
„О, Турчине, аго од Рибника,
Ако си ме с коњем раставио,
Са сабљом ме раставио ниси,
Ево сабље родитеља мога!
Која ј' доста на међану била,
Одсекла је доста турски глава,
Бог је добар и данас ће твоју."
[...]
Ману сабљом, одсече му главу.
Метну главу у јанкесу пасу,
Брже с аге поскида одело,
С аге скида, на себе навуче.

Иво ту прво користи очеве речи с почетка: „Доста ли смо, доро, војевали,/ Из Турака робље изводили,/ Од Турака глава доносили", које „преводи" у сопствени говор, а затим активира и његово оружје и начин борбе. Тако се оно што је антиципирано иницијалним деловима песме, остварује у њеном кључном моменту: „Ману сабљом, одсече му главу", што је својеврсна реплика обреда иницијације, у којем није смело бити произвољности. Реч постаје делотворном[66], потврђује се њена моћ – син се научио мегдану (овладао је физичком снагом, храброшћи и домишљатошћу), што је уједно и *отклањање невоље* (XIX Л)

Одећа, пак, коју Иво свлачи с непријатеља и облачи је на себе његов је *плен и награда* (6), и некада је могла бити у функцији маскирања у тотема (непријатеља, али и помоћника), чије је атрибуте јунак задобио и тиме стекао право на његову главу, којом ће у наставку доказати своје јунаштво, односно потврдити свој нови идентитет: *жигосање јунака* (XVII К3).[67] Следи повратак (XX ↓)

Затим два пашина сина прогоне Ивана, који се скрива у гори, што је аналогно бајколикој функцији: *потера и спасавање* (XXI Пр6 – XXII Сп4):

Брзо Турци коње уседоше,
Па Ивана брзо потераше,
Бежи Иван као горско звере,
Док Бог даде, у гору замаче;
[...]
Пак пешице терају Ивана
Ал' је *мудра глава у Ивана*.

[66] А. Шмаус о овоме говори као о техници понављања (Schmaus 1971: 226–237), не улазећи у могућа ритуална и магијска упоришта понављања, што је овде очито присутно.

[67] „Смрт противника, као завршница мегдана стилизовано чува архаичне представе у којима глава симболизује ратничку снагу, његову вредност, активан принцип" (Самарџија 2008: 152).

Очита је трансформација лика, од инфериорног (*дете неразумно, глава неразумна*), до оног који влада ситуацијом (*мудра глава*), који је сада у стању и да се поигра са противницима.

На својеврсној игри, али игри на граници живота и смрти, заснива се и завршница песме, која се заплиће око непрепознавања јунака:

Кад је Иван близу двора био,
Угледа га стара мила мајка,
Па свог сина познати не може,
Јер је Иво руво променио,
Променио руво и коњица,

што одговара бајколикој функцији: *јунак стиже непрепознат* (XXIII о). Мајка га не препознаје, пошто је другачији, препорођен, што је условљено проласком кроз иницијацију. Он је „невидљив” као свако ко је у иницијацији прошао искуство смрти, односно опасности од смрти[68], управо онако како је у једном тренутку невидљив, односно „мртав” и иницијант.[69] Маскиран у агино руво, Иво заправо и постаје мртав за свој претходни живот, он је „неко други”, тако да га „ни рођена мајка не може познати”.

Иво се из истих разлога не показује ни оцу, јер долази из другог и другачијег света, па као такав до одређеног тренутка мора да ћути[70], односно под претњом неповратне смрти не сме да проговори, као и сваки други иницијант.[71] Али, за разлику од мајке, којој никако не може рећи шта је доживео, оцу који је, као и он, јунак, може, али тек кад му се запрети неповратном смрћу, односно кад му се отац супротстави као мегданџија мегданџији, он каже: „Ја сам, бабо, твоје чедо Ива.” А како ни то није довољно, пошто га отац и даље не види и не чује, Иво, као и јунак бајке што користи неки знак за препознавање, показује главу аге од Рибника – доказ да је убио противника:

Кад се види Ива на невољи,
Он се маши у јанкесу пасу,
Баци главу аге од Рибника,
Баци главу пред свог родитеља:
„Бог ми с тобом, родитељу Ђурђу!
Ето т’ главе аге од Рибника!”
Кад је Ђурађ угледао главу,

[68] О томе више, посебно у бајци: Prop 1990: 210–213; 486–489.

[69] Исто: 145–147.

[70] Исто: 118–119; 210–212; 216–217.

[71] Било зато што је нова ситуација изазвала губитак памћења, он, на пример, у бајци каже: *не знам ко сам, не знам одакле долазим*, или зато што не сме да саопшти ствари онакве какве јесу (Prop, 1990, 204–225),

Баци мача у зелену траву,
Пак он скочи с бедевије старе,
Под Иваном коња приватио,
Своје чедо за руке привати.

Следи, дакле, *препознавање* (XXVII Y), као у бајци, уз помоћ неког дела тела противника, па се на крају све срећно завршава. А симетрија поступака се до краја испуњава.

Јунак, затим, добија нови изглед, што је бајковно *преображавање,* односно његова *трансфигурација* (XXIX T3), али у херојском духу, што је садржано у његовом одговору на очево питање зашто се није показао, у којем се мотивишу прави разлози понашања:

„Родитељу, Сенковићу Ђурђу!
Почем би се могао познати,
Да сам био *тамо* на мејдану,
Кад с господом у диван изађем.
Господа ми не би веровала,
Да сам *тамо* био на мејдану,
Да *оданде* обележја немам.

Искуство борбе у *оном*, *туђем*, *непријатељском* свету: *тамо* и *оданде,* одакле јунак долази, даје му право да настави живот и прикључи се заједници, у новом статусу и окружењу: „Кад с господом у диван изађем", међу себи једнаким (јунацима), што је и својеврсна импликација обреда прелаза, који је „услов друштвености"[72], а чији је резултат увек „програм понашања у будућности" (Новик, према Мелетински 2009: 31).

Радња се, дакле, од почетка до краја, развија у социјално-породичном окружењу. Иво на двобој излази да би спасао очеву част која је, агиним увредљивом књигом, доведена у питање, али се бави и односима у широј заједници, што се поетнтира на крају. И управо превласт социјалног кода чини да прича нема космички, већ превасходно „историјски" смисао.[73] Сам мегдан, пак, први је подвиг јунака, односно иницијацијски двобој, будући да Иво Сенковић раније не само да се није борио, већ не зна ни како бој изгледа: „А ти боја ни видео ниси", каже му ага пре боја. А како он не добија, као у бајци, чаробне моћи и девојку, већ рухо, оружје и коња, обележја јуначког статуса, и користи их да би јунаштво показао, ово је и права јуначка песма. Уз то, Иво на почетку поседује црте тврдоглавости, самопоуздања, импулсивности, борбености (јуначки

[72] Како то каже Јелеазар Мелетински (Мелетински 2009: 85).

[73] Јелеазар Мелетински сматра да се мит од обичне приче разликује својом усмереношћу на космичко (Meletinski 1987: 267).

атрибути), али још увек не зна ратничку вештину, коју постепно задобија. Другим речима, нарушена равнотежа се на крају успоставља, али на вишем нивоу, па је песма директна асоцијација на обред прелаза. Иво, истовремено, будући да на крају убија Турчина, показује надмоћ над непријатељем, завојевачем, и окупатором, чиме овај двобој улази у контекст ослободилачких и патриотских борби, у одређеном времену и простору, без обзира на то што се турска освајања налазе само у позадини, што песми даље даје јуначки смисао.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Браун, М. *Српскохрватска јуначка песма*, Завод за уџбенике, Вукова задужбина, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2004.

Валенцова, М. М. *Пряжа, Прялка*, у Славянские древности IV, ред. кол. Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, В. я. Петрухин, С. М. Толстая, Москва, Международные отношения, 2009, 328–334.

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

Иванов, В. и Топоров В. *Славянские языковие моделирующие системы*, Москва, 1965.

Карановић, З. „Робовање Стојана Јанковића у светлу обреда прелаза (жанровско преструктурирање песме)”, у Радови са међународног научног симпозијума *Жанрови српске књижевности – порекло и поетика облика*. Ур. Зоја Карановић, у: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 51, св 3, 2003, 529–541.

Карановић, З. „Митско и херојско у песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, проблем жанровског прожимања”, у зб. *Жанрови српске књижевности*, бр. 2, ур. З. Карновић, Нови Сад, 2006, 103–116.

Карановић, З. „*Марко Краљевић и Мина од Костура* – заборављена прича о брачној и јуначкој иницијацији”, у: *Српско усмено стваралаштво*, ур. Н. Љубинковић и С. Самарџија, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008, 97–118.

Клеут, М. *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*, Матица српска, Нови Сад, 1987.

Кордунаш, М. *Српске народне пјесме слијепца Раде Рапајића, вјерно забиљежио и за штампу приредио Манојло Кордунаш II*, Штампарија А. Пајевића, Нови Сад, 1892.

Костић, Д. *Белешке и објашњења уз* Српске народне пјесме, књига трећа, Просвета, Београд, 1954.

Мелетински, Е. *Аналитичка психологија и проблем порекла архетипских симбола*, прев. Д. Аранитовић, ЛМС, Н. Сад, јануар, 1995.

Мелетински, Ј. *Увод у историјску поетику епа и романа*, СКЗ, Београд, 2009.

Милошевић Ђорђевић, Н. „Трагом Владимира Пропа: од бајке до морфологије новеле и легендарне приче", у књ. исте ауторке *Од бајке до изреке*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2000.

Миљанов, М. *Племе Кучи у народној причи и пјесми*, ЦАНУ, Титоград, 1989.

Недић, В. *Вукови певачи*, Рад, Београд, 1990.

Петрухин, В. *Пряха*, у Славянские древности IV, ред. кол. Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, В. Я. Петрухин, С. М. Толстая, Москва, Международаные отношения, 2009, 338–339.

Самарџија, С. *Биографије епских јунака*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008.

СНП III – *Српске народне пјесме*, књига трећа. Према *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. шеста, прир. Р. Самарџић, Просвета, Београд, 1988.

Сувајџић, Б. *Јунаци и маске*, Друштво за спрски језик и књижевност Србије, Београд, 2005.

Сувајџић, Б. *Модели борбе (супротстављања) у песмама о хајдуцима и ускоцима*, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 2006, књ. 72, св. 1–4, 31–58.

Сувајџић, Б. „Млад јунак у јужнословенској усменој поезији", у књ. *Ликови усмене књижевности*, ур. С. Самарџија, ИКУ, Београд, 2010.

HNP II 1897 – *Hrvatske narodne pjesme junačke* knj. II, ur. S. Bosanac, MH, Zagreb, 1897.

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

Maretić, T. *Naša narodna epika,* prema izd. Nolit, Beograd, 1966.

Meletinski, E. *Poetika mita*, prev. J. Janićijević, Nolit, Beograd, 1981.

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

Prop, V. Ja. *Morfologija bajke*, prev. P. Vujičić, Prosveta, Beograd, 1982.

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

Schmaus, A. *Iz „Studija o krajinskoj epici"*, u knj. *Usmena književnost*, ur. M. Bošković Stulli, Školska knjiga, Zagreb, 1971.

Zoja Karanović

“IVO SENKOVIĆ AND AGA OF RIBNIK” – BETWEEN A FAIRY-TALE STRUCTURE AND HEROIC SEMANTICS

Summary

The subject of this paper is the poem “Ivo Senković and Aga of Ribnik” (Serbian Folk Poems III, no. 56), which is connected to the international theme of a duel between an inexperienced hero and a seasoned fighter, and whose content is placed within the framework of the struggle of the *uskoks* [rebels, guerrilla-type fighters] of Senj against the Turks, while actually being the hero’s very first duel, which can be brought into connection with the quest of a fairy-tale hero. In other words, the unfolding of the plot manifests a morphological equivalence between this heroic poem and a fairy tale, evidencing their common genetic origins, overlapping and layering, even though in the poem there is a great deal of heroic resemantisation of the fairy-tale *sujet*, which should be evident from a detailed analysis of the poem.

УДК 821.163.41.09:398

Бошко Ј. СУВАЈЏИЋ*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

„ОРАО СЕ ВИЈАШЕ”. НАД ГРАДОМ ФОРМУЛА**

У прилогу о бугарштицама говори се о усменој формулативности најстарије забележене бугарштице из 15. века. Проучавају се сложени токови преплитања традиције и историје у бугарштицама. Упоређују се метрика и стих бугарштица са метричким решењима осмерачког стиха усмене поезије.

Кључне речи: формулативност, бугарштице, историја, језик, стих.

Прву до сада познату бугарштицу или део бугарштице о тамновању Сибињанин Јанка у смедеревској тамници деспота Ђурђа Бранковића забележио је 1. јуна 1497. године напуљски дворски песник Роџери де Пачијенца, родом из градића Нардо (Rogeri de Pacienza di Nardo). Пачијенца се, у пратњи напуљске краљице Изабеле дел Балцо (del Balco), тога дана обрео у градићу Ђоја дел Коле (Gioia del Colle), у покрајини Бари, на југу Италије.

Изабела дел Балцо на престо долази 7. фебруара 1496. године, када се њен муж, Федерико I Арагонски (d’ Aragona), проглашава краљем. Изабела, коју радосна вест затиче у градићу Карпињану (Carpignano), на југоистоку Италије, надомак града Лече, креће на пут да се састане са новим напуљским краљем у Барлети, како би заједно ушли у Напуљ. На путу ка Барлети, краљица Изабела је пролазила местима у којима су је празнично дочекивали уз раздрагано клицање, славолуке, цвеће, песме и игре (Пантић 2002: 30). У краљичиној свити нашао се и скромни ренесансни песник Роџери де Пачијенца, који је забележио сваки детаљ краљичиног путовања, и унео га у путописни спев *Lo Balzino*, који је саставио својој краљици у част. Пачијенца је тако описао и краљичин долазак у малени град Ђоја дел Коле (Gioia del Colle) 31. маја 1497. го-

* bosko.suvajdzic@open.telekom.rs

** Ова студија је настала као резултат рада на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду“ (бр. 178011) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

дине. Краљица је са својом пратњом дочекана уз низ церемонијалних радњи и са пуно пажње. Угледне госте је пресрео маркиз од Битонта Андреа Матео Аквавива (Acquaviva), који је краљицу одвео до свог древног замка (castello), у срцу града. Ту је Изабела дел Балцо преноћила, да би је сутрадан у дворишту дворца, забављали, на гозби приређеној у њену част, некакви Словени (Scavoni)[1], који су, како наводи Пачијенца, поступали попут становништва латинског порекла – гласно су викали „на свом језику", а онда је сваки од њих „пио по свом обичају", и то „мушкарци, жене, одрасли и они који су још деца" (Пантић 1977: 425–431). Словенски играчи су се, „скачући као козе, окретали и заједно су сви певали следеће речи":

запис (Rogeri de Pacienza, 1497)

Orauias natgradum smereuo nit core
nichiasce snime gouorithi nego Jamco
goiuoda gouorasce istmize molimtise
orle sidi maolonisce dastobogme
progouoru bigomte bratta zimaiu
pogi dosmederesche dasmole slauono
mo despostu damosposti istamice
smederesche Jacomi bopomoste
Jslaui dispot pusti Jsmederesche
tamice Jatechul napitati seruene
creucze turesche bellocatela vitesco
cha

Поред „текста" песме, и драгоценог контекста извођења, Рођери де Пачијенца је у спеву посвећеном краљици Изабели дел Балцо, *Балцино* (*Lo Balzino*), путопису у стиху, испеваном у традиционалним октавама (ottava rima), забележио и имена извођача.[2] Целокупни догађај је опеван у петом певању (Libro V) епоса *Balcino*, од 585. до 666. стиха.

[1] „Naziv Scavoni tumači Marti riječima: 'schiavoni'; Slaveni s jadranske obale. Jedna skupina posvjedočena je u Gioia del Colle' (bilj. 119)." (Boškovic Stulli 2004: 49)

[2] „Италијански песник учинио нам је непроцењиво вредну услугу још и тиме што се код „Словена" из Ђоја дел Коле пропитао за њихова имена и што их је прибележио, како их је тада чуо. У највећем броју случајева учинио је то беспрекорно и благодарећи њему сад смо у прилици да знамо да су се у Ђоја дел Коле мужеви словенске колоније називали: Бутко, Вујко, Душко, Ђуро, Јунко, Јурко, Милко, Петко, Радич, Радоња, Радославче, Ратко, а да су се жене звале: Мила, Милица, Радеља, Радослава, Ружа, Слава, Стана, Станица, Цвијета. Други пут, и срећом ређе, испод непрецизне графије италијанског песника или иза његовог погрешног разликовања гласова, откривају се с поузданошћу прави облици имена која су још имали словенски становници тадашње Ђоје дел Коле: Вука, Вукашин, Вуксава, Вучета, Вучић, Вучица. Све су то стара имена која су се у нас носила некад – нека се носе још увек – и за која се небројене потврде налазе у старим повељама и осталим списима, у збирци Стојановићевих *Стари српских записа и нат*писа, у ре-

Први се латио изучавања овог путописног спева Бенедето Кроче (Croce), који га 1897. године проналази сачуваног у рукопису, у градској библиотеци Августа („Augusta”) у Перуђи. Нашавши се пред загонетним стиховима, Кроче, који није познавао словенске језике, није успео ни да протумачи текст који је Пачијенца био прибележио онако како је чуо и разумео песму, или како му ју је неко казивао (Пантић 1998: 208). Године 1977. *Балцино* је привукао пажњу италијанског историчара књижевности и филолога Марија Мартија. Марти је, спремајући критичко издање *Балцина* (објављено је 1977. године) и осталих списа Рођерија де Пачијенце, посредством професора Ероса Секвија (Sequi), за помоћ око тумачења песме замолио проф. Мирослава Пантића. Проф. Мирослав Пантић реконструисао је „спорно место” на изванредан начин, открivши у забележеним стиховима древни бугарштички запис:

Реконструкција (Мирослав Пантић, 1977)

Orao se vijaše na*d* grado*m* Smederovom.
Nitkore n*e* ćaše s njime govorit[h]i,
nego Ja*n*ko *v*ojvoda govoraše iz tamnice:
„Molim ti se, orle, sidi ma[o]lo niže
da s tobome progovoru: B*o*gom te brat[t]a *j*imaju
podji do smederevske *gospode* da s’ mole
slav[o]nom*u* despo[s]tu da m’ ot[s]p*u*sti iz tamnice
smederevske;
i ako mi Bog pomože i slavni d*e*spot pusti
*i*z smederevske tamnice, ja te ću[i] napitati
*č*rvene krvce turečke, bel[l]oga tela viteškoga.”

Хатиџа Крњевић је, међу првима, изразила сумњу у метричко „читање” текста:

> „U rekonstrukciji zapisa Rođerija de Pačienca ima samo jedna neuverljiva pojedinost. To je metričko čitanje teksta, koje nije posve saglasno opisu igre, tj. izvođenju pesme u kolu. To dopušta pretpostavku da je to mogao biti i osmerački stih (ili u nekakvoj kombinaciji sa sedmercem), a vitalni osmerac je, pre svakog drugog razmera, metar ’od kola’, i ne samo kao izraz lirske sadržine već i one epske, koja čuva istorijsku građu (’muško’ kolo).” (Krnjević 1986: 28–29)

чницима Вуковом и Даничићевом, у Новаковићевим издањима средњовековних српских споменика, у великом *Рјечнику хрватскога или српскога језика* и у недавно штампаном *Речнику личних имена код Срба* Милице Грковић. Тек у неколико имена песник *Балцина* показао је крајњу несигурност и ми сада не можемо бити на чисту да ли се онда неко у том граду међу Словенима уистину звао Гратко, Дрита, Јуба и Стија, или су то, једноставно, омашке пера и слуха, али тако несрећне да иза њих више нисмо кадри да продремо до првобитног и аутентичног звука односних имена.” (Пантић 1998: 212)

Хатица Крњевић дозвољава да је на делу процес „разламања" гломазног и дугог бугарштичког стиха, који је почео да нагриза метричку структуру бугарштица и омогућио извођење ове песме у колу:

> „Gledano iz te vremenski bliske perspektive, i Hektorovićevog opisa izvođenja, a s obzirom na glomaznost bugarštičkog stiha, postavlja se pitanje da li je spori ritam dugog stiha mogao biti saobražen igri u kolu (pri čemu izvođači skaču 'kao koze'), ili je proces razlamanja dugog stiha na dva kratka već zahvatio bugarštice od kojih su mlađi stihovi, ako su mlađi, još veoma zavisni. [...] Može biti da je izvođenje u kolu omogućila dužina pesme, ukoliko je ona bila nešto nalik na lirsku bugaršticu redukovanog pripovednog činioca. Ali to još uvek ne znači da je ritam dugog stih lako zamisliti kao ritam kola." (Krnjević 1986: 30)

Доводећи у питање метричко одређење најстаријег записа као бугарштице[3], а у складу са сопственом метричком реконструкцијом песме, амерички слависта Дејвид Бајнам (Bynum) ову песму види као чисту лирску песму, тј. као „lirsku plesnu popijevku" (Bošković Stulli 2004: 52):

Реконструкција (David Bynum, 1986)

Orao se vijatše
nad gradom nad Smederevom.
Nitkore ne ćijaše
s njime r'ječi govoriti,
Nego Janko vojvoda
govoraše iz tamnice:
„Molim ti se, sivi orle,
sidi meni malo niže
da s tobome progovoru.
Bogom te brata 'zimaju.
Podji, orle, do straže
na miru od Smedereva,
Da se mole gospodaru,
slavnomu Djurdju despotu,
Brzo da me oprosti
iz tamnice smederevske.
Jako mi Bogom pomož'te,
jako mi se mole straže,

[3] „But is the little dance-song from 1497 really an epic *bugaršti*ca? Two aspects of it speak decisively against any such notion: the one is metrical, as already observed (more concerning it hereafter), and the other is the fact that never in fi ve hundred years, with hundreds of collectors collecting millions of lines from the tradition – never has there ever been a single report of oral epos being sung by a group of men, women, and children whilst leaping about 'like goats' (*come caprii*) in a strenuous dance such as that in Gioia del Colle." (Bynum 1986: 313–314).

I slavni me despot pusti
iz tamnice smederevske,
Ja ću te napitati
crvene krvce tureške,
belog tela viteškoga.

Они који заступају тезу да је песма, заправо, осмерачка лирска песма „од кола”, позивају се на коментаре у којима је Рођери де Пачијенца недвосмислено истакао контекст извођења, нагласивши да је песма била изведена у колу. И доиста, не постоје никаква друга сведочанства да су бугарштице извођене вишегласно, у колу. С друге стране, те песме јесу извођене на гозбама. Маја Бошковић Стули износи прихватљиву, али ничим поткрепљену претпоставку, коју је, веома опрезно, већ био наговестио Мирослав Пантић у својој студији:

> „Rješenje bi se moglo naslutiti posrednim putem. Kraljici Isabelli bili su dostavljene pjesme i prozni sastavi, sve što je čitano ili recitiranjo pred kraljicom na putovanju, a potom je to predano Rogeriju kao građa za pisanje poeme *Lo Balzino* (Rogeri de Pacienza 1977: 30). *Šklavuni* u mjestu Gioia po svoj su prilici pjevali u kolu neke druge stihove, a bugaršticа je zapisana prije ili poslije plesa i našla se među papirima – što pjesnik Rogeri nije mogao razlikovati.” (Bošković Stulli 2004: 51)

Миодраг Павловић бугарштицу „Орао се вијаше” пореди са прелепом „Попијевком Радића Вукојевића”, која се такође одликује невеликим бројем стихова (Карановић 2011: 119–131), уз умесно питање „није ли ту реч о једној подврсти бугарштичких песама”:

> „Obe pesme sadrže molbu, moljenje junaka u nevolji, ili u poslednjem času života, i oba puta se u pesmama pojavljuju orlovi, istina jednom je orao mogući pomoćnik i saučesnik, drugi put su to ‘sivi orli’ koji mogu da mrtvom junaku unakaze lice” (M. Pavlović, 1986: 59)

На овом се месту отвара и питање да ли је песма до нас дошла цела, или у фрагменту? Ако је песма само део, „to nimalo ne pokazuje da ove kratke pesme (*Popijevka* i naša pesma) dugog stiha nisu istovremeno i celine. Pre bi se reklo da jesu, i da su to celine posebnog tipa. One daju jednostavnu situaciju ili događaj, praktično bez ikakvog komentara. U jednoj i drugoj pesmi komentar je ona neizvesnost koja se na kraju ispoljava. U jednoj, da ga spase iz tamnice, u drugoj, da li će se naći milosti za nesrećno ubijenog junaka da mu ne skida belu maramu sa lica” (Pavlović 1986: 58–59). Несумњиво је најближи истини суд проф. Мирослава Пантића:

> „Ништа у тој причи не мора више доћи, а опет још толико много може ипак да дође. (...) али је чудесност и снага ове песме у томе што њена лепота није зато постала мања, као што није мања ни лепота у творевинама античке уметности и када су од њих остала само торза" (Пантић 1998: 214).

Омеђена историјским подтекстом у вези са догађајима око Другог косовског боја (17–19. октобар 1448), односно временом бележења (1. јуни 1497), песма је доиста имала кратак век усменог традирања. Тим пре су чудесне одлике ове песме, складне и отмене, рукотворене са стилом и укусом, показатељ однеговане епске традиције и велике распрострањености усменог песништва код Јужних Словена. Све особине ове песме, њена формулативност, њен стил, њена лексика, и њен тон, као и историјски подтекст, у потпуном су складу са епском традицијом, нарочито оном традицијом везаном за бугарштице.

И поред језичких препрека, све елементе „текста" који је Пачијенца забележио на окупу држи делотворност и смислотворност епске формуле[4]. Управо сам текст подсећа на срећно одломљену громаду традиције, која се откотрљала низ падину језика и, уза све неспоразуме и спољашње деформације, проткана ковином формуле, очувала историјска и тематска језгра која су тек чином дешифровања значења ове чудесне песме ушла на велика врата у историју српске културе.

Техника формуле представља најбитнији чинилац поетике епског певања „koja svojim opsegom ide daleko preko granica formularnosti i obuhvaća u prvom redu najkrupnije crte kompozicije epskog djela" (Kravar 1978: 97). Образац је постављен у језику, али се формулативно језгро налази изван њега, будући да формуле „prenose tradiciju, koja još nije poezija, u tekst pesme, u poeziju" (Krnjević 1986: 94).

Формула као чврсто фиксирана, поновљива и преместива језичка супстанца (Schmaus 1971: 143–144), утемељена је у свакој честици „смедеревске бугарштице" као везивно ткиво које уноси значења из давне, можда још праиндоевропске старине, у историјски контекст око Другог косовског боја (вид. Костић 1939: 1–18), творећи матрицу која се лако могла употребљавати при спевавању нових песама.

Да је овај „текст" од десет стихова, у изврсном читању проф. М. Пантића, у ствари медаљон формула, које су обгрлиле историјски догађај и преточиле га у ткиво живе традиције, што је допринело његовом опстанку

[4] A. Šmaus, Formula i metričko-sintaktički model (O jeziku pjesme u bugaršticі), u: Usmena književnost, prir. Maja Bošković Stulli, Zagreb, 1971. М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд, 1992; *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд, 1996. Нада Милошевић Ђорђевић, „Формула", у: Радмила Пешић, Нада Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*, друго издање, Београд, 1997, 254.

у простору и времену, можемо показати у свим сегментима његове структуре.

Композициони оквир: иницијалне и финалне формуле. Ове формуле имају веома комплексне функције у равни структуре и семантике усменог поетског „текста”. Почетак песме кодира њено значење, крај пак има „сижејно-митолошку функцију” (С. Самарџија). Вијање орла над градом упућује на жилу куцавицу традиције. Осећамо је како пулсира, у различитим жанровским обрасцима: „Високо *се* соко *виje*...” (Вук СНП I, бр. 468 / „Орао *се вијаше*...” / „соко *се вијаше* по јајеру ведра неба” (Богишић 2003: бр. 19).

„Орао се вијаше” је класична формула која носи информације о жанру (епска песма), о песничком облику (бугарштица), о основном мотиву (разговор са утамниченим јунаком); формула, притом, локализује простор (град, као епски топос); додатна, ужа спецификација (Смедерево) упућује на место и време збивања, тј. заокружује хронотопичност радње (време Српске деспотовине, 15. век); формула птице изнад града захтева јунака у граду; по импулсу традиције, модел изискује дијалог, орао који се налази споља, и горе, тражи сабеседника изнутра, и доле. Реч је о вертикалном/митском обликовању простора: небо – град – тамница. Тиме ће се заокружити хронотоп јер ће јунаци бити доведени из приче, митске колико и историјске, о Другом косовском бој у, о подвижништву и издаји. У прилог сложености „текста” иде и преплитање неколико прстенова радње. Песма започиње из перспективе свезнајућег приповедача, објективном нарацијом. Затим проговара јунак из тамнице. Реч је о монологу, јер одговора нема. Јунаков говор, наизглед управљен ка орлу, преко посредника (смедеревска господа), треба да допре до „славнога” деспота. Оно што, у суштини, треба да допре до деспота јесте молба утамниченог јунака за помиловањем. И ако се Бог и деспот заузму за исту ствар, јунак орлу обећава награду. Израслу из традиције, као што је и он сам.

Финална формула о обећаној награди доноси несумњив знак да је овај сегмент „текста” окончан, и да нам је целина пред очима. Истовремено, још једном се рефлектује однос приповедача према предмету приповедања. Јунак у рафинираном исказу, преко награде обећане посреднику, позива свог супарника, онога који га је бацио у тамницу, да се супротставе заједничком непријатељу; сужањ, притом ниједном речју не апострофира кривицу нити суровост свога тамничара; не тражи казну за њега већ милост за себе, и награду за орла. Несумњиво је однос приповедача пун истинског пијетета и усмерен на прослављање првенствено витешких врлина свога јунака, али и његовог противника (запажање Н. Вуловића). Формула још једном маркира жанр (глорификовање епског

света, прослављање витешких вредности) те заокружује елементе структуре песме (истицање целовитости „текста") (Самарџија 2001: 24–25).

Истовремено, финална формула се може поредити са најархаичнијим сегментима културне баштине човечанства. Сума тог древног цивилизацијског талога на коме је посејано семе формула „смедеревске бугарштице", представља још једну потврду да су елементи њене формулативности далеко старији од самог догађаја који је у њој опеван. Да је овај мотив заиста врло стар, и да сеже далеко у прошлост, може посведочити и паралела са Библијом, коју даје М. Павловић:

> „...реци птицама, свакојаким птицама, и свим зверима пољским: скупите се и ходите, саберите се са свих страна на жртву моју, коју кољем за вас, на велику жртву на хорама Израиљевим, и јешћете меса и пићете крви; Јешћете меса јуначкога и пићете крви кнезова земаљских... И наситићете се за мојим столом коња и коњаника, јунака и свакојаких војника..." (Езекиел 39, 17–20. Овде према: Pavlović 1986: 57)

Формула града. Лексема *град* је по себи формула (Detelić, Ilić 2006; Detelić 2007), сачувана у најстаријим еповима човечанства (*Рамајана* и *Илијада*). Сматра се да је „početna semantička pozicija termina *grad* u svim slovenskim jezicima bila *o(b)grada*" (Detelić 2007: 10), као и да топика *града* код Германа и Словена „може бити заједничко наслеђе епског језика" (Лома 2002: 139). С друге стране, глагол *вити/вијати* такође у себи скрива језичке елементе велике, прасловенске старине (Skok 1971: 600).

Апелативне формуле. Молба војводе Јанка орлу/смедеревској господи/славноме деспоту у потпуно идентичном облику, са идентичном структуром и функцијом забележена је у традицији бугарштичког певања, чиме се на најбољи начин посведочује континуитет усмене традиције, али и оснажује теза да је прва забележена песма у метричком смислу доиста бугарштица. У бугарштици о погибији кнеза Лазара и Милоша Кобиловића из Дубровачког рукописа срећемо идентичну формулу:

> „Једа ти се што могу, зете драги, **умолити**,
> **Да би** ми се **молио** славному Лазару кнезу,
> **Да би мени** оставио једнога од Уговића,
> Ако би се која год на Косову догодила,
> **Да ја не бих** изгубила кољено од Уговића!" (87–91)

Ако упоредимо ове стихове са записом прве познате бугарштице из 1497. године:

> „**Молим** ти се, орле, сиди мало ниже
> **да с тобоме** проговору: Богом те брата јимају

пођи до смедеревске (господе) **да с’ моле**
славному деспоту **да м’ отпусти** из тамнице смедеревске...”

уочићемо чудесне, до сада, чини се, недовољно уочене подударности: „Испод образаца усмене формулативности ферментирају се живи облици древне традиције која учитава заборављена културна сећања у ритмичко-интонацијску структуру забележених бугарштица. Посредством апелативних формула.” (Сувајџић 2013: 351–352).

Формула бога. Виталност *формуле бога* у бугарштицама показује се њеним неизмењеним животом и функцијама у дубинама усменог памћења током стотина година. „*Ако теби на њима, мили брате, Бог поможе*,/ Доведи ми једнога за мојега вереника”, моли сестра Протопопић Николе брата када угледа два јунака који су шатор разапели на ливади крај Будима града („Кад је Вук огњени одмијенио од копја краља босанскога и кад је убио његова заточника”, Богишић, бр. 15). Или пак: „Али ми ти *поможе* Секулићу *Бог велики*,/ Војводи Секулу” (Богишић, бр. 17). Потпуно идентичну формулу срећемо и у првој сачуваној бугарштици: „*И ако ми Бог поможе* и славни деспот пусти из тамнице смедеревске” (Пантић 2002: 33). И ова формула оснажује Пантићево читање „текста” као метричке форме бугарштица.

Хатиџа Крњевић је закључила да овај запис јесте заокружена целина, чак и ако је фрагмент, и да по своме смислу и значају представља **целовиту формулу**, која је меморисана у времену и простору:

> „Ovaj fragment, lirski kratak i još ’od kola’, zaokružena je formula bez epske radnje. Ali po svim datim elementima jasno je da bi se ovako načinjen uvod mogao vezati samo za epsku formu. (...) Tragično iskustvo sužnja predočeno je u rasponu između ropstva i sna o slobodi. Karakteristično je da se nigde ne pominje krivica već samo kazna, što celoj formuli i daje unutarnju koherenciju.” (Krnjević 1986: 2)

Морфолошки аспекти формуле. „Да с тобом**е** проговору”. Ово није усамљени случај. Облици инструментала на *-оме* , паралелно са онима на *–ом*, чести су у бугарштицама, како је то већ уочио А. Лома: „Коња беше пустила *планиноме зеленоме*” (Богишић, бр. 2, 66), али „Ти ми пусти коњица л’јепом *зеленом планином*” (Богишић бр. 2, 54) и сл.

Синтаксички аспекти формуле. Почетак песме је негативно поређење, трочлани негативни обрт, праоблик словенске антитезе, тако својствен бугарштичком певању, посебно оном најстаријем:

„*О*р*а*а*о* **с**е* вијаш**е**...
Никт*о***р**е* н**е** ћаш**е**... г*ово*рити
Н**е***г**о*... г*ово*р*а*ш**е**...”

Ритмичка стабилност и интонацијски склад почивају на унутрашњој рими (вија*ше*: ћа*ше*: говора*ше*), на асонанци као ритмичкој фигури (*о*, а, **е**), као и на трочланом обрту негативног поређења који у структуру песме уноси драмски набој и акцентује значење. Ту је, наравно, и парономазијско варирање глаголских облика (*говорити*, *говораше*). Продуженим трајањем, имперфекат *вијаше* доприноси стварању визуелног утиска спорог и дугог лебдења, готово представе окамењености птице у небеском своду.

Трочлани негативни обрт исказује све квалитете мајсторски употребљене фигуре контраста.

У песми *Мајка Маргарита* имамо паралелу *вијању* орла изнад града:

„Нег' су ми се зли билизи, јадни мајци, указали,
Гди се *гавран вијаше над* мерли од *Задра града*."

Сижејни аспекти формуле. Обраћање орлу[5] као витешком гласнику чести је формулативна слика у усменој епици. Удвајање птице гавраном, какво се дешава у песми *Ерлангенског рукописа* под бр. 86, у функцији је потенцирања симболике и семантике смрти као сижејне основе варијанте. У песми „Марко Краљевић у азачкој тамници" избором птице (соко) потврђује се сижејни модел:

„О соколе, пуст ми не остао!
Носи књигу ка граду Солуну,
Ка Дојчилу Богом побратиму,
Нек избави мене из тамнице."

У Вуковој збирци срећемо две варијанте песме са мотивом „захвалних животиња" (СНП II, 54; II, 55). У првој песми, соко заклања Марка од сунца и доноси му воду у кљуну, враћајући му добрим што га је изнео са бојног поља, и што га је:

(...) јуначка меса наранио
И црвене крви напојио.

У песми под бр. 55 („Опет то, мало другачије"), поред орла затичемо и вилу која, уместо Марка, поставља питање „чиме је сву његову бригу заслужио"; орао ће одговорити, у духу формуле, да га је јунак спасао на бојном пољу Косову, када су му се крила скорела од крви погинулих јунака:

[5] „Лик орла се најизразитије испољава у народним представама Јужних Словена. У осталим словенским традицијама многи мотиви повезани с орлом, имају књишко порекло. Код Јужних Словена орлу се приписују посредничке функције: он остварује везу између горњег и доњег света, слободно узлеће на небеса и силази у пакао." (Гура 2005: 456)

„А ми тице долетисмо гладне,
Долетисмо и гладне и жедне,
Љуцкога се наранисмо меса
И крви се љуцке напојисмо.”

У наведеној песми из *Ерлангенског рукописа* (бр. 86) срећемо готово истоветну формулативну ситуацију. Захвалне птице су орао и гавран, а болестан јунак је Казун-ага. Образложење је следеће:

„Не будали, рањени Казун-аго!
Како ниси добро учинио!?
Кад изгибе војска под Удваром,
Онде си нас наранио братцо,
Наранио меса јуначкога,
а и червене крвце напојио.” (ЕР, бр. 86)

У овај варијантни круг спада и песма о Марку и соколу из Вукових необјављених рукописа:

„Ми бејасмо тице попадале
И бјесмо се тада погојиле.
Од доброга јуначкога меса.” (Вук, СНПр II, бр. 60)

Зоја Карановић у Марковом храњењу птица људским месом открива реликте митске прошлости: „Реч је, дакле, о реликту шаманске песме, која прелази у фолклор. Зато, упркос свему, овде и није реч о правој шаманској екстази, већ, преко асоцијације на Косовску битку, хероизованој причи пуној митолошких сећања.” (Карановић 2005: 30)

Промене основног сижејног обрасца, настале његовим уклапањем у сложене моделе, могу се доследно пратити међу варијантама о јунаку и птици која му узвраћа доброчинство (Петковић 2013: 152 –155).

Тако се у варијанти из необјављених рукописа „Марко Краљевић и гавран” (Вук, СНПр II, бр. 60) на сиже о „захвалним животињама” надовезује сиже о женидби отмицом из свадбене поворке, те је и „соко/орао замењен птицом која се обично доводи у везу са сликама крвавог разбојишта, са гавраном”. С друге стране, старији запис о рањеном Казун-аги (ЕР, бр. 86) само првим делом прати заједничку инваријантну сижејну схему, док се другим делом уклапа у сиже „завет умирућег јунака”:

> „Показало се опет да је избор птице најнестабилнији сегмент. Орлу, јуначкој птици, придружен је гавран, гласоноша несреће. Они се ‘вију’ изнад рањеникове главе. Ту су да узврате јунаку на доброчинство (иста формула појења и храњења птица после боја). Јунак их потом моли да долете његовом двору и пренесу глас о рањавању.” (Петковић 2013: 153)

Још је веће удаљавање од примарног модела у песми „Смрт Марка Краљевића" (Вук VI, бр. 27). Сиже о „захвалним животињама" у потпуности је потиснут сижеом о заветима умируħег јунака, те се, следствено томе, уместо орла/сокола појављује гавран[6], а као „друштво" и израз модификованог сижеа, придружен му је вук, животиња која му је типолошки сродна по два својства: као лешинар, и као медијатор коме се приписује способност да најави нечију смрт.[7]

Слично је у песми „Травнички везир и котарски сердари" (СНП VI, бр. 54), где се витешки амбијент потпуно губи. Преовлађује сурови реалистички миље тегобне ускочке борбе против Турака, препуне недаħа и страхота. Гавранови задржавају функцију пуких гласоноша. Остаје релација рањени јунак – птица помоħник, док су сви остали сегменти сижеа измењени (Петковиħ 2013: 154).

Садржински обрасци формуле: варијанте. Најзначајније варијанте које се односе на ропство Сибињанин Јанка срећемо у Богишиħој збирци. Песма „Кад је Ђурађ деспот ставио Јанка војеводу у тамницу" (бр. 10) садржи интернационални мотив заробљеног јунака, у нешто другачијој стилизацији. На почетку песме описује се његов пораз и рањавање у бици: „Рањен Јанко допаде са Косова равна поља, / Он ти јунак допаде на ону страну Смедерева". Са „оне стране Смедерева", јунака дочекују Ђурђеве слуге и стављају у тамницу. Из тамнице Јанко моли „младо момче" не би ли му добавио „хартије и орловије" те послао „књигу" „Маргарити љуби својој". Ово је типолошки идентична ситуација „смедеревској" варијанти.

У естетском смислу, ова је песма нескладна и неодмерена. Посебно је ружно исказан порив љубе Маргарите да спасе свога господара („Ја ħу с мој'јем господарем још̃те дјеце породити.") У наставку песме доследно се нижу „неделикатне сцене", приземне и тривијалне, попут коцкања два Јанкова сина и младог деспотовиħа Лазара („на цара игре"), којега један од њих, Матијаш, убија „ханџаром у срце живо", јер му Лазар не исплаħује дуг. Још мање је лепа и пријатна сцена у којој два млада сужња дозивају Јерину да им из тамнице пошаље заборављену „од злата јабуку", што је „цинично обавештење да је тамо чека ужасни призор њеног закланог сина" (Пантиħ 1998: 215). Синтагма „од злата јабука" у традицији означава заокруженост космоса, склад целине, смисао и пуноħу живота. Овде је она у служби исказивања несхватљивог злочина.

[6] „Негативно вредновање гаврана као нечисте птице среће се и у савременом фолклору европских народа, где се можда, бар делом, своди на поменути утицај хришħанства (одн. ислама) У претхришħанским представама **Индоевропљана** гавран се везује за божанства са израженим шаманистичким цртама: Одина (Водана) код Германа, Луга код Келта, Аполона и његовог сина Асклепија код Грка." (Лома 2003: 110)

[7] А. Шмаус „Гавран гласоноша", ППНП, књ. IV, св. 1–2, Београд, 1937, 7.

„Песма је уз то писана с изразитим и нескривеним непријатељством према старом деспоту Ђурђу који је чак шест пута у њених сто и петнаест стихова назван „невером”, а у речима Јанкове супруге пребачена му је, с неизмерним презиром, и његова љута незахвалност.” (Пантић 1998: 215)

Друга песма из Богишићеве збирке, „Женидба краља будимскога од Бана од Крушева и војевода Јанко” (бр. 26), тамновање Сибињанин Јанка садржи само као евокацију: Јанко се не може се веселити на трпези кад га је краљ од Будима ставио „уз главнога непријатеља уз старога деспота Ђурђа”, који га је, пошто је рањен допаднуо Смедерева, место помиловања „помиловао тамницом од Смедерева”. Глагол *помиловати* и молба господи из Смедерева да се моле славноме деспоту овде су расути путокази, честице формуле која у времену спаја варијанте. Као и „лјепо Смедерево”, и златни буздован који му се „уставио на миру од Смедерева”.

Може се извести закључак да и у доцнијим, незграпнијим и нескладнијим варијантама, у контексту у коме се „славни деспот” претвара у неверног, а кућа Бранковића приказује у најцрњем светлу, остају као *светлокази* три стожерна појма, заступљена још у најстарије забележеној песми о тамновању Сибињанин Јанка: *Смедерево*, *тамница*, *молба утамниченог јунака*.

Прва забележена варијанта је достојна имена и великог угарског и српског владара. Јанко је, иако заробљеник, достојанствен, деспот је славан. Све је дато у полутоновима, у нијансама. Овако складна, поетски рукотворена и лепо извајана песма, сведочи о великој умешности певача, или пак групе певача, о развијеној традицији, и великој вредности те традиције.

Чија је ово песма?

Врло брзо, покренута је дебата и о пореклу бугарштице, односно о начину на који се она обрела на југу Италије. То је водило, имплицитно, и ка националном одређивању извођача (*Scavoni*), који су дочекали напуљску краљицу.

У другом издању своје *Антологије* М. Пантић без задршке закључује да је реч о српској песми, „из рода бугарштица”, закључујући да је Пачијенци успело „да тако и тим чином уђе у историју српске народне поезије” (Пантић 2002: 29)[8]. Хрватски научници су, међутим, нешто другачијег мишљења:

[8] „Сусрет италијанског песника са српском песмом о тамновању Сибињанин Јанка у Смедереву и његовом вапају за слободом био је у потпуности неочекиван и крајње необичан.” (Пантић 2002: 30)

„Onomastičar i toponomastičar Petar Šimunović (1984) – koji je u Pantićevoj transkripciji našao ipak nekoliko netočnosti – piše o slavenskim (šklavunskim) naseobinama u južnoj Italiji s doseljenicima iz Dalmacije već u 13. i 14., a ponajviše u 15. i 16. stoljeću, o njihovu jeziku, običajima, podrijetlu. O tome da su migracije iz duboke unutrašnjosti bile tek sporadične, bez potvrde o naseobinama pravoslavnoga življa iz tih krajeva. Govor doseljenika je ikavski novoštokavski s čakavizmima, bez turcizama – što upućuje na stari zavičaj u podbiokovskom kraju. Tim jezikom zapisana je i bugaršćica u tekstu Rogerija de Pacienza. Potvrde imena iz starih srpskih tekstova, podudarne s imenima izvođača navedenih u poemi, točne su ali nepotpune. Više potvrda našlo bi se u *Supetarskom kartularu* i *Povaljskoj listini*, *Leksikonu prezimena SR Hrvatske* itd. Narodna povijesna imena nisu bila isključivo ni srpska ni hrvatska, no nastala su u zavičajnom idiomu, pa su primjerice oblici Juba i Jurko potvrđeni na zapadnome katoličkom području. Među ženskim imenima spomenuta je Drita, osoba s albanskim imenom, vjerojatno iz skupine albanskih doseljenika.” (Bošković Stulli 2004: 50)

Још је Ристо Ковачић крајем 19. века говорио о српским насеобинама у јужној Италији (1885: 273–340). Темељна истраживања у том правцу спровео је М. Решетар (1911). Користећи се превасходно језичким и дијалекатским аргументима, Петар Шимунић у својој студији о „шклавунским насеобинама на југу Италије” одбацује тезу проф. Пантића о организованим миграцијама из Србије, Босне и Херцеговине и Приморја у Италију, истичући да ови досељеници у Ђоја дел Коле имају западноштокавски икавски говор, и мноштво чакавизама на свим језичким нивоима:

„Očito bugaršćica o tamnovanju vojvode Janka nosi obilježja govora hrvatskih doseljenika u južnoj Italiji, kako to posvjedočuje do danas sačuvan jezik moliških Hrvata. Sačuvani stihovi naše pjesme pokazuju da je Ruggero de Pazienza stihove nepoznata jezika prilično vjerno ’propustio kroz svoje fonološko sito’ i predočio grafemima svojega jezika. U tom zapisu na kojem su se već prije okušali Benedetto Croce i drugi, prof. M. Pantić se prilično dobro snašao, podarivši nam iz toga tobožnjeg ’teksta pijanih ljudi’ nadahnuti odlomak naše prve zapisane bugaršćice.” (Šimunić 1984: 61)

Ево како гласи реконструкција Шимунић–Кекез:

Ora’ vija se nad gradom Smederevom.
Nitkore ne tijaše s njime govoriti,
nego janko vojvoda govoraše iz tamnice:
Molim ti se orle sidi malo niže
da s tobom progovoru. Bogom te brata zimaju
pođi do smedrevske (gospode) da s mole
slavnomu despotu da m’ otpusti iz tamnice smederevske.
I ako mi bog pomože i slavni despot pusti
iz smederevske tamnice, ja ću te napitati
črvene krvce turečke, biloga tila viteškoga.

У својој реконструкцији бугарштице, како би доказао елементе чакавског говора у тексту, Шимунић изворне екавске облике („bellocatela”) преводи на икавске („biloga tila”). Шимунић даје наизглед помирљив закључак, који ипак иде у прилог тези о хрватском пореклу најстарије „бугаршћице”:

> „S obzirom na pitanja koja je pokrenuo prof. M. Pantić u vezi s našom prvom zapisanom bugaršćicom smatram kako nije najvažnije raspravljati treba li toj pjesmi pridodati epitet hrvatske ili pak srpske pjesme, a nismo je pritom sasvim točno do kraja ni pročitali, niti smo joj naslova podarili. U vrijeme njezina zapisa nisu se u nas dijelile ni narodna historija, ni narodna poezija, pa ni ličnosti u njoj. Izvoditelji naše prve zapisane bugaršćice, koji su se nazivali Šklavuni i Šklavunke, tek su u ovom stoljeću doznali ime svojega matičnoga naroda.” (Isto: 67)

Мишљења смо да се ни овим, ни другим аргументима о пореклу колониста који су извели „смедеревску” бугарштицу, не може, ни на који начин, оповргнути изврсно читање М. Пантића, као ни теза „da njenu postojbinu i njen prvobitni oblik treba tražiti na mestu autentičnog događaja”:

> „U kraljičinu čast kolonisti nisu pevali neku prigodnu pesmu već pesmu koja je opevala događaj iz njihovog, tada veoma dalekog zavičaja. Fragmenti zavičajnog repertoara, značajnog samo za njih koji su iskusili dramu gubitka slobode i života u tuđini, posvedočuje jedinstvo verodostojne istorijske građe i nasleđenog stilsko-kompozicionog obrasca.” (Krnjević 1986: 26–27)

ЛИТЕРАТУРА

Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књ. II, у којој су пјесме јуначке најстарије. Беч, 1845. *Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. В. Прир. Радмила Пешић. Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864-1964. Београд: Просвета, 1988.

Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме,* књ. VI, У којој су пјесме јуначке најстарије и средњијех времена (Државно издање), Београд, 1899.

Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд, 2005.

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

Карановић, Зоја. „Смрт Радића Вукојевића – тестамент, херојски ламент, обредна инсценација”, *Годишњак Катедре за српску књижевност сса јужнословенским књижевностима*, год. VI, посвећено успомени

на проф. др Радмилу Пешић, Београд: Филолошки факултет, 2011, 119–131.

Карановић, Зоја. „Зашто је Марко Краљевић нахранио орла и сокола, а они му помогли у невољи (у потрази за жанром)", у: *Жанрови српске књижевности, порекло и поетика облика*, 2, Нови Сад: Орфеус, 2005, 21–33.

Ковачић, Ристо. „Српске насеобине у јужној Италији", *Гласник Српског ученог друштва*, 62, Београд 1885, 273–340.

Костић, Драгутин, „Два косовска цикла", *Прилози проучавању народне поезије*, 1939, VI, 1, 1–18.

Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоиевропски корени српске епике*, Београд: САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 78, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 2002.

Лома, Александар. „'Два врана гаврана'. Corvus corax у словенској епици – компаративни поглед", *Птице*, *Кодови словенских култура*, бр. 8, Београд: CLIO, 2003,109–132.

Народне пјесме из старијих, највише приморских записа I, скупио и на свијет издао В. Богишић (1878), друго, преснимљено издање, поговор Снежана Самарџија, Горњи Милановац: ЛИО, 2003.

Народне песме у записима XV–XVIII века : антологија, избор и предговор Мирослав Пантић, 2. изд., Београд: Просвета, 2002.

Пантић, Мирослав. *Непозната бугарштица о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века*, Нови Сад: Зборник Матице српске за књижевност и језик, XXV, 1977, 425–431. Вид. *Народна књижевност. Епске песме у старијим записима*, прир. Б. Сувајџић, Београд – Крагујевац, 1998, стр. 207–219.

Петковић, Данијела. *Јунак и сиже у процесу епског моделовања*, рукопис докторске дисертације одбрањене на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2013.

Самарџија, Снежана. „Скица за поетику епских народних песама", у: *Антологија епских народних песама*, приредила Снежана Самарџија, Библиотека Антологија српске књижевности, књ. 3, Народна књига – Алфа, Београд 2001.

Сувајџић, Бошко. „Формула и мит. Формуле времена у бугарштицамма о Косовском бој у, у: *Време, вакат, земан: аспекти времена у фолклору*, Зборник радова, ур. Лидија Делић, Библиотека „Српско усмено стваралаштво", књ. 8, Београд: Институт за књижевност и уметност, 331–357.

Belić, A. [Aleksandar]. *M. Hraste, Čakavski dijalekat ostrva Hvara.* – Biblioteka Južnoslovenskog filologa 8. Preštampano iz JF XIV, 1934, 1–55. Sa jednom kartom. Beograd 1937.

Bošković Stulli, Maja. „Baladni oblici bugarštica i epske pjesme”, u: *Pjesme, priče, fantastika*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Zavod za istraživanje folklora, Zagreb 1991, 227–247.

Bynum, David E. „The Collection and Analysis of Oral Epic Tradition in South Slavic”, *Oral Tradition*, 1/2 (1986): 302–343.

Hraste, M. „Nepoznate slavenske kolonije na obalama Gargana”, *Kolo Matice hrvatske* V, 1963, 613.

Detelić, Mirjana. *Epski gradovi – leksikon*. Beograd: Balkanološki institut SANU, posebna izdanja 84, 2007.

Detelić, Mirjana i Ilić, Marija. *Beli Grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima*, Beograd: Balkanološki institut SANU, posebna izdanja 93, 2006.

Dinić – Knežević, D. „Prilog proučavanju migracija našeg stanovništva u Italiju tokom XIII i XIV veka”, u: *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XVI–1, 1973, 39–62.

Kravar, Miroslav. „Naša narodna epika kao argument u homerskom pitanju”, *Umjetnost riječi*, god. XXII, br. 3–4, Zagreb, 1978.

Krnjević, Hatidža. *Lirski istočnici*, Beograd: BIGZ, Priština: Jedinstvo, 1986.

Maretić, Tomo. *Naša narodna epika*. Zagreb, 1909.

Rešetar, Milan. *Die serbokroatischen Kolonien Süditaliens*, u: *Schriften der Balkankommision, Linguistische Abteilung*, IX, Wien 1911, st(upac) 24.

Peco, Acim. “Mate Hraste (1898–1970)”. *Južnoslovenski filolog*, knj. XXVIII, sv. 3–4, str. 575–577; Beograd, 1970.

Schmaus, Alois. „Formula i metričko-sintaktički model (O jeziku pjesme u bugarštici)”, preveo Stjepan Stepanov, u: *Usmena književnost*, izbor studija i ogleda, priredila dr Maja Bošković-Stulli, Zagreb: Školska knjiga, 1971, 143–157.

Skok, Petar. *Etimologijski rječnjik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, ur. akademici Mirko Deanović i Ljudevit Jonke, Zagreb: JAZU, 1971.

Šimunić, Petar. *Šklavunske naseobine u južnoj Italiji i naša prva zapisana bugaršćica*, Narodna umjetnost 21 (1984) 53–68.

Boško Suvajdžić

“ORAO SE VIJAŠE”. ABOVE THE TOWN OF THE FORMULAS

Summary

In the context of the bugarštice it is discussed the oral formula of the oldest recorded bugaršticа from 15th century. It is studied the complex interweaving flows of the tradition and history in the bugarštice. The metrics and the verse of bugarštice are compared with metric solutions of octosyllabic verse in the oral poetry

УДК 821.163.41.09:398
781(497.163.41)

Сања В. РАДИНОВИЋ*
Факултет музичке уметности
Универзитет у Београду

ЦРТИЦЕ О ФИЗИОНОМИЈИ И ИДЕНТИТЕТУ ПЕСАМА ИЗ ХЕКТОРОВИЋЕВОГ *РИБАЊА И РИБАРСКОГ ПРИГОВАРАЊА*

Питање националне припадности, као и народног или ауторског порекла, одувек спадају у изразито спорне тачке када је реч о најстаријем познатом слоју српске и (у мањој мери) хрватске епике. Захваљујући позицији етномузиколога, која обавезује на сагледавање структуре и демелодизираног и певаног текста народне песме, ауторка настоји да допринесе расветљавању ових проблема, налазећи повод и снажно упориште у Хекторовићевим музичким записима из XVI века, и сагледавајући корене извесних истрајних заблуда о структури текстова *бугаришшица*, изнесених у утицајној студији Валтазара Богишића још 1878. године.

Кључне речи: Петар Хекторовић, *Рибање и рибарско приговарање*, Валтазар Богишић, први музички записи српских народних песама, *бугаришшице*, строфичност, мелопоетско обликовање, музичка традиција Јужних Словена.

Почетак предисторијата српске етномузикологије збио се давно и на подручју удаљеном од Србије – у години 1555. на јадранском острву Хвар. Ренесансни властелин и песник Петар Хекторовић отиснуо се тада из Старог Града на тродневно крстарење рибарским бродићем између острва Хвара, Брача и Шолте. Путовао је у друштву двојице рибара, чија су имена била Паској Дебеља и Никола Зет. Идиличан опис тог излета представио је у свом чувеном спеву *Рибање и рибарско приговарање*, и у њему поменуте рибаре осликао не само као своју одану посаду, већ и као мудре саговорнике и одличне певаче народних песама.

Хекторовићево пасторално путописно дело састоји се из три целине у парно римованим дванаестерцима, а свака описује по један дан путовања. Жанровски се најчешће одређује као еклога-посланица, упућена Хекторовићевом рођаку, хварском властелину, хуманисти и песнику Хијерониму Бартучевићу. Спев је завршен 1556, али му је годину дана

* o-rathika@orion.rs

касније аутор додао и особени прилог – писмо намењено пријатељу Микши Пелегриновићу, такође хварском песнику. *Рибање* је први пут објављено у Венецији 1568. године.[1]

Приклањајући се маниру доста честом у ренесансној књижевности, Хекторовић је у свој спев уткао и шест народних песама које је чуо од двојице рибара – три почашнице, две *бугаршћице* (*Два ми ста сиромаха дуго вриме друговала* и *Када ми се Радосаве војевода одиљаше*) и једну лирско-епску *писан* (*И кличе девојка, покличе девојка*).[2] Ове поетске интерполације, а првенствено текстови бугарштица[3] и писни, динамизирају средишњи део ауторове нарације не само у садржајном, већ и у формалном погледу, из неколико разлога: због упадљивог контрастирања њихове метрике дванаестерцима *Рибања*; због своје астрофичне (стихичне) поетске формације, супротстављене парно римованим дистисима Хекторовићевог песничког израза; због чињенице да они представљају текстове *певаних* песама,[4] што Хекторовићеви ауторски стихови засигурно нису; због дијалекта који је штокавски са примесама чакавског, за разлику од претежно чакавског са елементима штокавског на коме је песник сачинио своје дело (Mladenović 1968; Tomelić Ćurlin, Ćurković). За етномузикологију је од посебне историјске важности то што је Хекторовић на крају *Рибања*, у прилогу посвећеном Микши Пелегриновићу, дао нотне записе бугарштице и писни (Hektorović 1988: 121–122), изведене позном ренесансном мензуралном нотацијом, те су тако за будуће векове сачувани не само неки од најраније забележених текстова народних песама Јужних Словена, већ и њихови до сада најстарији познати музички записи са простора целе друге Југославије:

[1] Наредна издања остварена су 1638, 1846. и 1874. године, а затим још десетак пута током XX и почетком текућег века, и то првенствено у Хрватској. У овој прилици користили смо публикацију из 1988. године, прилагођену савременом језику (Hektorović 1988).

[2] Иако са различитим уделом епске и лирске компоненте, сви ови текстови припадају оквирима јуначке поезије.

[3] Уместо чакавског назива *бугаршћица*, надаље ћемо примењивати његов општеприхваћени штокавски еквивалент *бугарштица*, који је у научни дискурс увео Валтазар Богишић још 1878. године (Богишић 2003: 32).

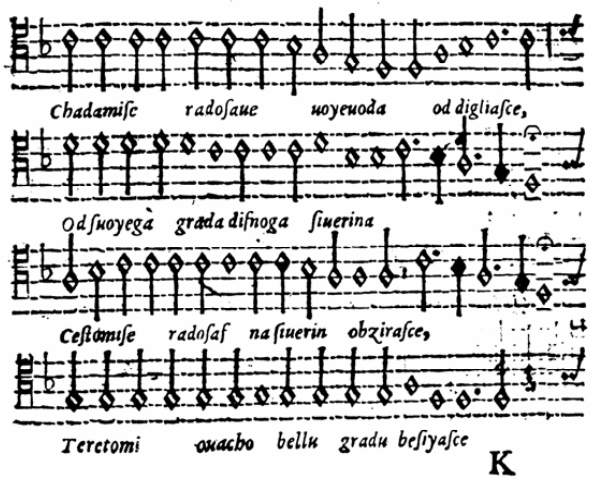
[4] Овде је потребно имати у виду разлику између поетске (инваријантне или пак демелодизиране) и певане верзије текста народне песме. У случају Хекторовићевих записа, реч је о певаним верзијама, које своју строфичну физиономију дугују првенствено музичкој компоненти. Лишене ње, ове песме су у свом чисто поетском или демелодизираном виду заправо астрофичне или стихичне (јер њихови стихови нису обједињени у строфе ни садржајем, ни римом, нити неком метричком шемом), чиме контрастирају строфичној формацији Хекторовићевих ауторских стихова. Подсећамо и на то да је таква противречност између поетске астрофичности и музичке строфичности народне песме важна дистинктивна одлика јужнословенског музичко-фолклорног наслеђа, и да њену неминовну последицу представља карактеристична мелопоетска форма која се у етномузикологији назива *квазистрофичном* (о чему ће још бити говора). Више о овим питањима видети на другом месту (Радиновић 2011: 355–387).

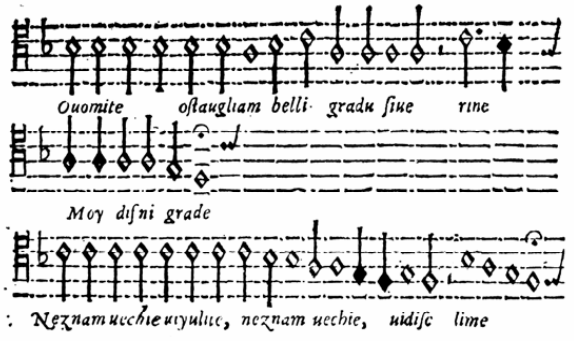
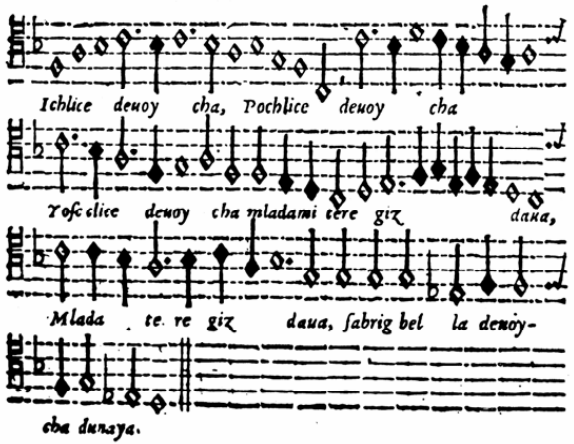
V ſtárom Huáru na duádeſét dán miſeca octobrá, ſedmo ga godiſcchia od ſpaſenya, uarhu tiſuchia pét ſát i pet deſét.

PETRE HECTOROVICH ISTOMV GOSPODINV MICHSCI PELEGRINOVICHIV.

EVoti ſcagliu Chriposſtni i náredni Goſpodine Michſca, oni Sarbſchi nácin (oudi zlólu upiſán) Choyime Paſchoy i Nichola ſfachi po ſebi bugarſcchiçu bugario, Itochóye nácin od oné piſni Ichlice Deuoychæ: Choyuſu obadua zayeduo pripiuali.

BVGARSCCHIC, A.



K

PISAN.

PE.

Са етномузиколошког становишта, од нарочитог су значаја и две Хекторовићеве изјаве изнете у писму Микши Пелегриновићу, које се тичу питања ауторовог приступа бележењу и његових размишљања о усменом преношењу ових песама. У једној он тврди да је песме записао потпуно верно, не желећи да их сам ствара и тиме код читалаца наруши поверење у истинитост историјског садржаја. У другој износи мишљење да су његови рибари, као људи од мора и стално на путовањима, ове песме вероватно чули и научили од других, а не други од њих (Hektorović 1988: 108–109).

Подједнако су драгоцени подаци које Хекторовић даје о пореклу и начину извођења бугарштица и писни. Тако се у самом спеву, као најава приложених текстова бугарштица, појављују стихови који сведоче да су ове песме „сарбским начином" – што недвосмислено значи „српским напевом"[5] – сваки за себе „бугарила" оба рибара:[6]

„Recimo po jednu, za vrime minuti,
bugaršćinu srednu i za trud ne čuti,
da sarbskim načinom, moj druže primili,
kako mev družinom vasda smo činili!"[7]

Из стиха који потом следи, „Sam Paskoj pokliče ča može najbolje",[8] проистиче закључак да су бугарштице певане јаким гласом, док се у прилогу, пред самим нотним записом, поново наилази на податак о „српском начину", у склопу Хекторовићевог обраћања пријатељу Микши Пелегриновићу: „Evo ti šaljem, vrli i čestiti gospodine Mikša, onaj srpski način (ovdje dolje zapisan) kojim je Paskoj i Nikola svaki za sebe bugaršćicu bugario. Kao i način one pjesme 'I kliče devojka', koju su obadva zajedno pripijevali."[9]

Важни стихови описују и писан. Рибари су је извели тихо, лаганим темпом и вероватно у бордунском двогласу, о чему се закључује на основу следећег одломка:

„Naprid se tiskoše dobro napirući,
obadva klikoše, pisan začinjući

[5] Детаљније о питању значења овог назива видети (Bezić 1970: 219–220; Љубинковић 1972а: 588–594; 1973: 458–460).

[6] Нотни запис односи се на бугарштицу коју је извео млађи певач, Никола Зет (*Када ми се Радосаве војевода одињаше*), али је Хекторовић индиректно назначио да је мелодија за обе била иста (видети даље).

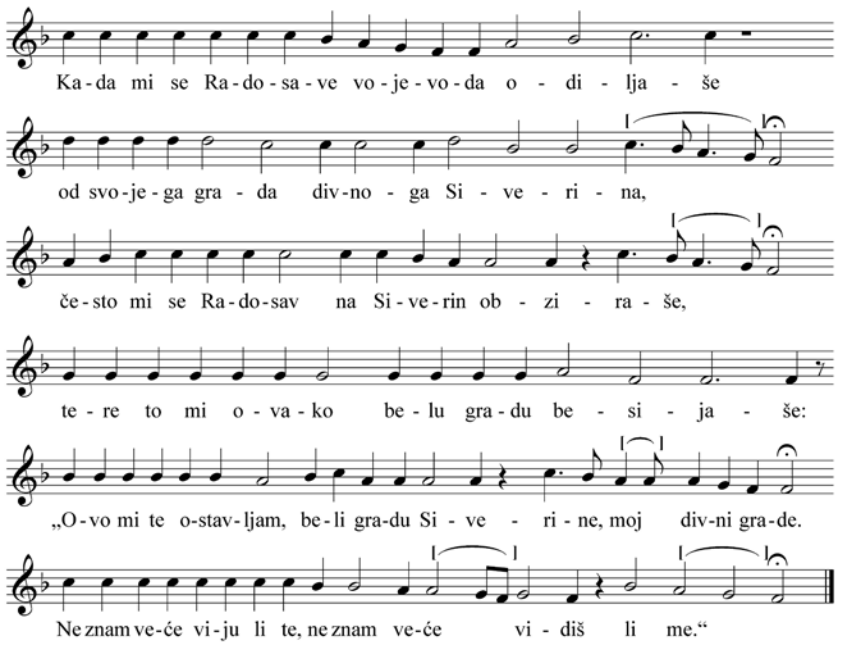
[7] „Drugi dan", стихови 517–520. У савременом хрватском преводу ови стихови гласе: „Da nam prođe vrijeme, recimo po jednu / Zgodnu bugaršćicu, da napor ne osjetimo; / Ali srpskim načinom, moj druže predragi, / Kako smo među družinom vazda činili" (Hektorović 1988: 35).

[8] „Drugi dan", 522. стих (Hektorović 1988: 34–35).

[9] То је хрватски превод текста који се може видети на претходно датом факсимилу (Hektorović 1988: 111).

potiho, ne barzeć, svaki vesel i vruć,
jedan niže daržeć, drugi više pojuć:"[10]

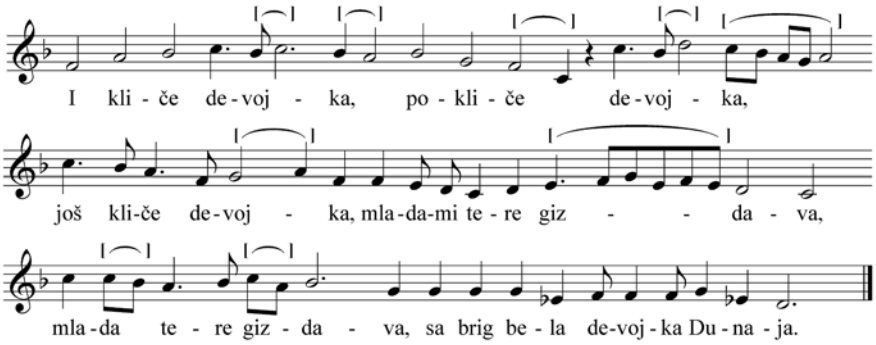
Прву транскрипцију ових напева савременом нотацијом и њихове прве коментаре оставио је хрватски музиколог Фрањо Кухач,[11] и објавио их је у Загребу 1874. године,[12] а затим поново 1880.[13] Критички осврт на Кухачев рад донео је 1969. године још две транскрипције – једну коју је начинио хрватски музиколог Ловро Жупановић (1969: 480–482), и другу која је етномузиколошки допринос Јерка Безића (1969: 77–78, 83). Овде прилажемо Жупановићеву верзију, у литератури чешће навођену:

Бугаштица

[10] „Drugi dan", стихови 694–697. У преводу на савремени хрватски језик: „Naprijed se otisnuše dobro se naprežući, / Obadva zapjevaše pjesmu počinjući / Potiho, ne brzajući, svaki veseo i zanesen, / Jedan niže držeći, drugi više pjevajući" (Hektorović 1988: 43).

[11] Према подацима које је дао Ловро Жупановић, постоји једна транскрипција писни старија и од Кухачеве. Објављена је без ознаке места и године, у литографској едицији Шарла Залускија (Charles Zaluski). Транскрипцију и хармонизацију извршио је извесни Карло Катинели Бевилаква-Обрадић, или Обрадовић (Carlo Catinelli Bevilaqa) (1807–1864). Година његове смрти свакако пада раније од године Кухачевог бављења Хекторовићем (Županović 2001: 271–272).

[12] У оквиру следеће публикације: Franjo Š. Kuhač, *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića*, Stari pisci hrvatski, knj. VI, Zagreb, JAZU, 1874 (Županović 1969).

[13] У хармонизацији са клавирском пратњом, као и у обради за мушки хор (Kuhač 1880: 181–182, 190–191) (у поменутој збирци то су примери бр. 995 и 996).

Писан

Лако се може уочити речитативни карактер бугарштице, засноване на дурском хексакорду и са финалисом на најнижем тону низа. Мелострофа се састоји од шест мелодијских одељака, од којих сваки обухвата по један певани стих (пети, претпоследњи, завршава особеним краћим додатком, тзв. *прилошком* – вид. даље); због астрофичности поетског текста у питању је заправо квазистрофичан мелопоетски облик.[14] Укупно 78 стихова ове песме изискује чак 13 понављања забележене музичке целине.

Иако су јој стихови сличног метричког склопа, писан је лирско-епска песма другачије врсте и карактера.[15] Остварена је у распону велике ноне и у приличној мери је мелизматична, а њена тонска основа обично се тумачи као смена миксолидијског и фригијског модуса. Знатно краћи текст изискује само 7 певаних строфа – које су троделне и такође засноване на астрофичном тексту, па је зато и овде у питању квазистрофична мелопоетска форма. Хекторовићеве речи сведоче о њеној различитости у односу на бугарштицу, указујући на лагани темпо, тихо певање и двогласну интерпретацију, мада је запис очито дат без пратеће деонице.

* * *

За разлику од писни, која је до сада задобила мало пажње стручњака за књижевни фолклор, о бугарштицама из Хекторовићевих и записа других аутора настало је много научних прилога, и са српског и са хрватског

[14] Видети 4. напомену.

[15] Хатица Крњевић је назива *лирском бугарштицом* (1986: 43–60). Такво поистовећење, можда и прихватљиво у домену сагледавања текста, ипак се не може усвојити у вези са музичким одликама писни, сасвим другачијим од оних које очитује бугарштица.

тла. Подсетићемо прво на најважније чињенице и преовлађујуће ставове у нашој средини, као и на најбитнија спорна питања.

Бугарштице (бугарскице, бугаршћице, бугаршћине, бугаркиње, бугарке и сл.; такође: попијевке, даворије) у нашој књижевној фолклористици понекад се још називају „песмама дугога стиха".[16] Етимологија преовлађујућих назива није до краја расветљена. Обично се доводи у везу са глаголом „бугарити", у значењу „певати тужним гласом", али има и других тумачења.[17] Записано је укупно 87 примера, почев од краја XV па до средине XVIII века.[18] Прву је у јужној Италији, у месту Ђоја дел Коле (Gioia del Colle), 1. јуна 1497. забележио песник Рођери де Пачиенца (Rogeri de Pacientia) од „некаквих Словена" из околине Смедерева, вероватно Срба избеглих од Турака.[19] Остале су, осим поменуте две на Хвару, записане у Дубровнику (41) и Боки Которској (42). Ван назначеног подручја сачувана је само једна, у заоставштини хрватског бана и песника Петра Зрињског.[20]

Бугарштице су песме силабичко-тонске версификације,[21] и оне чине најстарији познати слој усменог епског песништва Срба (у мањој мери и Хрвата), који је потом истиснула десетерачка епика. Њихови стихови нису устаљене дужине – могу да садрже од 13 до 19 слогова (према неким ауторима од 12 до 20), а преовлађују петнаестерци и шеснаестерци. Неза-

[16] Према предлогу Ненада Љубинковића, аутора серије важних прилога о овој теми из 1972. и 1973. године. Љубинковићев назив проистекао је из критичког сагледавања општеприхваћених термина, а ослања се на чињеницу да су они у записима веома ретки и да се заправо односе на напев а не на метричко одређење текстова. С тим у вези вредна су пуне пажње Љубинковићева настојања да протумачи порекло речи „бугарштица" и „бугарити" (Љубинковић 1972a: 588–594). С друге стране, Мирослав Пантић је одбацио Љубинковићев терминолошки предлог, на основу следеће аргументације: „Јер, ако све бугарштице и јесу биле песме дугога стиха, све народне песме дугога стиха нипошто нису биле бугарштице" (Пантић 1998: 240). Сличан став изразили су и неки други аутори (Bošković-Stulli 2004: 33).

[17] Остала тумачења повезују ове називе са латинским изразом „carmen vulgare" или италијанским „poesia volgare", који означавају простонародну песму, односно поезију, али и са речима „Бугарин" и „бугарин", које упућују на припадника одређеног народа или пак на кмета, сељака, пастира.

[18] Углавном се сматра да оне потом ишчезавају, мада има и мишљења да се на њихове трагове наилази и у каснијим раздобљима, нпр. у Македонији и на острву Крку (Љубинковић 1972b: 28–31).

[19] Рођери де Пачиенца био је песник скромног дара, али поуздан и детаљан хроничар. Он је текст поменуте бугарштице унео у свој спев *Балцино* (*Lo Balzino*), којим је у танчине описао путовање напуљске краљице Изабеле дел Балцо (Isabella del Balzo) по јужној Италији током 1497. године. Према његовом сведочењу, песма је изведена краљици у част, док су певачи истовремено играли, окрећући се и необично поскакујући. Епохално откриће те најстарије сачуване бугарштице, тумачење њеног садржаја и историјских околности настанка записа остварио је Мирослав Пантић (1984).

[20] Није извесно да ли је поменута песма забележена у Задру, на Хрватском приморју или негде у унутрашњости Хрватске.

[21] Сматра се да акценатски принцип ипак доминира над силабичким (Богишић 2003: 12–17; Bošković Stulli 2004: 30).

висно од дужине стиха, стабилнију структуру поседује други полустих, сачињен претежно од 8 слогова. Код многих примера се на завршетку одређених стихова појављује краћи додатак, тзв. *припевни приложак*,[22] који је обично шестосложан.[23] Садржај прилошка је углавном променљив и проистиче из текста који му непосредно претходи, продубљујући експресију изнетог саопштења.

Бугарштице махом певају о српским јунацима и догађајима из XIV и, још више, XV века, мада има и оних које су настале на темељу каснијих збивања.[24] Сматра се да у односу на млађу десетерачку епику поседују већи степен историчности и да верније одражавају слику живота и песнички сензибилитет средњовековног властеоског сталежа. Оне су у начелу мање наративне и више лирске – штавише, њихова радња често је сведени оквир за исказивање баладичних садржаја дубоке и префињене осећајности, а има и таквих у којима се баладичне теме не везују за познате епске личности. У нашој науци о књижевности преовлађује мишљење да бугарштице потичу из српског православног света, иако су све записане на католичком простору.[25] Такав закључак темељи се на уверљивим чињеницама – на штокавском дијалекту који изразито преовлађује,[26] на присуству турцизама, на карактеристичној тематици, јунацима и препознатљивој топономастици, на честим српско-православним елементима садржаја (помињање кумства, Свете горе, крсног имена и сл.). Подаци који прате најстарије записе (Рођера де Пачиенце и Петра Хекторовића) још и сасвим експлицитно указују на српско порекло бугарштица.[27]

У вези с настанком, ширењем и ишчезнућем бугарштица, у нашој средини чини се да преовлађује мишљење да оне потичу са српских средњовековних дворова, где су их неговали дворски певачи, опевајући

[22] Овај термин, најчешће заступљен у литератури, увео је Богишић (2003: 4, 21–24).

[23] У Хекторовићевим записима приложак је углавном четворосложан или петосложан, и долази увек после петог, претпоследњег стиха мелостофе, навешћујући својом појавом њен завршетак (вид. даље).

[24] Бугарштице претежно пружају слику хришћанског отпора турским завојевачима, који су у назначено време покорили српску државу и незадрживо се ширили Балканским полуострвом.

[25] Иако тај католички и хрватски простор већ много столећа не припада Србима, не треба изгубити из вида да су га Срби први населили и дуго поседовали још од средине VII века, тј. од времена доласка Словена на Балкан – како је о томе исцрпно обавестио византијски цар Константин Порфирогенит у свом познатом делу *De administrando imperio* (поглавља 30–36).

[26] У појединим примерима штокавски дијалекат је касније наслојен елементима чакавштине, односно кајкавштине, обележјима хрватског говорног подручја.

[27] Ипак, потребно је имати у виду и важну опаску Ненада Љубинковића да је појам националне припадности народне песме, епске пре свега, настао тек у XIX веку, у време романтизма и борбе многих народа за право на националност и самосталност, а пошто „песме дугога стиха нису настале ни крајем XVIII века, ни у XIX веку и ничим не показују национално-националистичу опредељеност (а верска опредељеност, различита, постоји) – не може се вршити њихово накнадно национално посвећивање" (1972а: 577–578).

живот својих господара. Отуда и претпоставка о генетској вези бугарштичке метрике са византијским политичким стихом. Паралелно са померањем средишта и територија српских средњовековних држава према северу (Крушевац, Смедерево, Срем) мењала се тематика ових песама, пратећи актуелна историјска збивања. Најпосле, са нестанком српске државе у средњем веку и кретањима таласа избеглица пред турском најездом према западу и југу, бугарштице су се обреле у приморским областима, па чак и у јужној Италији. Локално становништво их је прихватило и у њих уградило сопствену тематику и карактеристике свога говора, чиме је, према формулацији М. Пантића, настало „заједничко епско наслеђе, српско и хрватско". Временом су, у кругу учених песника, стварани нови текстови, али те новије и заправо вештачке бугарштице својом поетском вредношћу углавном нису могле да парирају оним старим (Пантић 1998: 242–244).[28] Штавише, та вештачка опонашања толико су неуспела, књишка и очигледна, да није чудно што ће многима „уздрмати веру у бугарштице правога усменог постања, па чак и у саму могућност да су оне то икада биле" (1984: 30–31).

Иако бугарштице чине релативно мали поетски корпус, о њима се доста писало и у српској и у хрватској науци о књижевности. Али упркос томе, многа питања остала су без коначног и општеприхваћеног одговора. У таква се убрајају етимологија назива, метрика, језик, порекло, национална припадност, веза са десетерачком епиком и уметничким стваралаштвом, уметничка вредност, историчност садржаја, време и узроци нестанка из живе праксе, и разна друга. Као можда најспорнија и најделикатнија издвајају се питање порекла и питање националне припадности. И док дилема о томе да ли су бугарштице аутентичан изданак српског или хрватског културног простора оштро (и сигурно не без пристрасности) поларизује српски и хрватски научни табор,[29] питање народног или ненародног порекла ових песама повремено је предмет унутрашњих подела у оба.

Ова два посебно спорна питања нашла су свој израз и у радовима хрватских и српских музиколога и етномузиколога, иначе далеко мање бројним од оних који су настали у науци о књижевности. Основни повод за повремену конфронтацију ставова проистекао је из чињенице да мелодије из Хекторовићевог *Рибања* имају мало тога заједничког са до данас

[28] „Такве имитације, рађене по моделу и на начин старих бугарштица, особито су се стале множити када су те старе почеле да се заборављају и да чиле, и да све осетније ишчезавају из живота. Њих има доста у рукописним зборницима из Дубровника и Боке которске..." (Пантић 1998: 244).

[29] Преглед супротстављених виђења – који ни сам није написан без једностраности – може се сагледати у исцрпној студији Маје Бошковић-Стули (2004: 22–29).

познатим српским и хрватским фолклорним напевима, забележеним на целокупном простору ових народа од почетка XIX века.

Први прилог из српске средине пружила је Радмила Петровић 1965. године, уочи 400-годишњице од настанка првог издања *Рибања*. Значај њеног текста, невеликог обима и углавном посвећеног опису забележених мелодија, проистиче превасходно из чињенице да је објављен на енглеском језику у часопису *Studia Musicologica*, гласилу Мађарске академије наука, чиме је информација о овом вредном сегменту српскохрватског наслеђа постала доступнија иностраној јавности (Petrović 1965). Потом ће у српској етномузикологији Хекторовићеви записи поново добити извесну пажњу тек 2001. године. У својој антологији српских и црногорских народних песама, Драгослав Девић је приложио Жупановићеве транскрипције (примери бр. 100 и 159) и пропратио их обимнијим напоменама (2001: 135–136, 196–198, 354, 357).

С друге стране, хрватски аутори били су далеко предузимљивији. Знатно после Кухачевих прилога из XIX века (вид. раније), средином XX појавили су се уџбенички и енциклопедијски написи Божидара Широле и Винка Жганеца (Širola 1940: 13–14; Žganec 1958: 210–212; 1962: 33–34). Од изношења основне фактографије успео је да се одмакне другопоменути аутор, својим објективним опажањем да бугарштица подсећа на гусларско певање, а „guslari su sigurno u ono doba borba s Turcima došli iz istočnih krajeva, naročito iz Srbije, od njih su i naši ribari mogli naučiti taj način pjevanja, na koji su pjevali i svoje narodne pjesme, bugaršticе". Надаље, за сасвим другачију мелодику писни Жганец је сматрао да се може довести у везу са данашњим хрватским народним певањем које се негује у већим местима на острвима и у приобаљу Далмације (Žganec 1958: 211).

Још интензивније интересовање наступило је у Хрватској поткрај 1960-их година, у време обележавања 400-годишњег јубилеја *Рибања*. Управо тада отпочела је значајна полемика између музиколога Ловре Жупановића и етномузиколога Јерка Безића, која ће одјекивати све до средине 1990-их. Наиме, 1968. и 1969. године, Жупановић је изнео претпоставку да напеви из *Рибања* нису фолклорне мелодије, већ понаређене водеће деонице мадригала, сматрајући да се Хекторовићева примедба о „српском начину" може односити само на текстове песама[30] (Недуго затим, Жупановићева гледишта подржао је црногорски историчар Милош Милошевић, у склопу свог сувише смелог покушаја да реконструише мелодију перашких бугарштица – Milošević 1975). Безић је на такве Жу-

[30] О томе је Жупановић први пут писао у дневној штампи: Lovro Županović, „Najstariji hrvatski madrigali?", *Telegram* (Zagreb), god. IX, br. 444, 01. 11. 1968. (Županović 2001: 272), а потом и у стручној периодици (1969: 487–495).

пановићеве идеје аргументовано одреаговао 1969, 1970. и 1971. године, остајући на линији Жганчевих гледишта. У првој прилици показао је да „српски начин" представља недвосмислену одредницу за народни напев и закључио да таквим термином Хекторовић сигурно не би означио некакву деоницу мадригала. Затим, на основу анализе утврдио је да обе мелодије, а нарочито бугарштица, показују извесне сродности са данас познатим вокалним и вокално-инструменталним облицима из обалске и планинске Далмације. Такође, сматрао је да је у дато време на острву Хвару постојао и другачији, „домаћи" хварски напев за бугарштице, а да је „српски начин" у средњу Далмацију врло вероватно доспео из копненог залеђа у XVI веку, са становништвом избеглим пред Турцима (Bezić 1969: 85–87). И напокон, у вези са питањем како објаснити да мелодије из *Рибања*, упркос Хекторовићевим настојањима да забележи праве народне напеве, ипак очитују и карактеристике ренесансне музике, Безић пружа следеће објашњење:

> „Hektorović je zapisao napjeve onako kako ih je u svoje vrijeme shvatio i mogao zapisati kao poznavalac renesansne glazbene kulture (...) Tek u današnje vrijeme, kad stručnjaci magnetofonima snimaju primjere tradicionalne pučke glazbe, možemo postići doista vjerne snimke i vjerodostojne dokumente pučkog glazbenog stvaralaštva" (Bezić 1969: 87–88).

У свом наредном саопштењу о овој теми, које је уследило после једне мање Жупановићеве реакције из исте, 1970. године,[31] Безић је такође подсетио да фолклорне мелодије могу бити и градског порекла и изнео доказе да су такве засигурно живеле у хварским градовима Хекторовићевог времена (Bezić 1970: 220–221).[32] Међутим, без слуха за сва Безићева образложења, Жупановић је отишао још даље, покушавајући да компаративном анализом докаже ни мање ни више него Хекторовићево наводно ауторство и писни и бугарштице – сада већ готово и не помињући „српски начин", те мирно пренебрегавајући песникове експлицитне изјаве о веродостојностима записа.[33] На своја опозитна становишта Безић се последњи пут вратио 1996. године (76–78).

---

[31] У питању је следећи напис: Lovro Županović, „O nekim netočnim navodima u muzikološkom zborniku *Arti musices I*", *Telegram* (Zagreb), god. XI, br. 512, 20. 02. 1970. (Županović 2001: 287).

[32] Безићев потоњи енциклопедијски текст о бугарштицама из 1971. није донео ништа ново, већ само сумирао постојеће чињенице (1971: 264–265). Тај Безићев напис поново је објављен (1984: 117).

[33] У следећем раду из 1985. године: Lovro Županović, „Glazbena komponenta starohrvatskih crkvenih prikazanja i najvjerojatniji autor sačuvanih napjeva", *Dani hvarskog kazališta. Srednjovjekovna drama i kazalište. Eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu*, Split: Književni krug, 1985, 486–503 (Županović 2001: 273, 293), потом још 1988 (Županović 1988) и 1989. године (Županović 2001).

* * *

Према расположивој грађи и до сада познатим пратећим подацима, чини се да ће поуздани одговори на многа наведена питања, и етномузиколошка и она из домена науке о књижевности, заувек остати скривени у мраку историје. Насупрот томе, указала нам се могућности да из перспективе етномузиколошких сазнања са великом сигурношћу – а понајвише захваљујући Хекторовићевом нотном запису – исправимо једну стару заблуду у вези са строфичном грађом бугарштица, међу нашим текстолозима и данас чврсто укорењену.

Погрешно виђење изнео је Валтазар Богишић у својој утицајној студији из 1878. године, објављеној заједно са његовом важном и до данас најкомплетнијом збирком бугарштица (Богишић 2003). Богишићева заблуда односи се на неадекватно сагледавање строфичне физиономије ових песама, условљено његовим погрешним тумачењем позиције прилошка. Наиме, поменути аутор с правом је тврдио да приложак има важну структуралну улогу у обликовању строфе бугарштица, али је његово место нетачно одредио, тврдећи следеће:

> „По своме садржају овај *приложак* није велике вриједности, али је има тиме, што дијели строфе. (...) Насупрот простом реду стихова десетерца без строфа, ми овде у бугарштицама налазимо потпуни строфни ред. (...) послије свака два главна стиха долази *приложак*, који је као граница међу строфама. Изнимка је тога правила први и посљедњи стих сваке пјесме, јер одмах послије првога долази *приложак*, а посљедњи га никако и нема" (Богишић 2003: 21, 24).

Другим речима, Богишић је сматрао да се на почетку песме излаже један усамљени стих са прилошком, затим да од почетка до краја следе строфе сачињене од по два стиха и једног прилошка, да би песма завршила опет једним усамљеним стихом, овога пута без прилошка. Дакле, Богишић је неосновано веровао да се приложак увек налази на самом крају строфе, а своје објашњење саобразио је чињеници да је строфа код већине забележених примера (редовно код оних из Боке Которске и ређе код других) сачињена од два стиха. Ово његово тумачење које је, нажалост, опстало све до данас (Љубинковић 1973: 455, 461; Килибарда 1979: 6; Пантић 1998: 238–239; Bošković-Stulli 2004: 30; Деретић 2007: 363), могло би се шематски представити на следећи начин:

почетак песме:	стих_____ приложак
остале строфе:	1. стих_____ 2. стих_____ приложак
крај песме:	стих_____

За пример ћемо узети почетак бугарштице *Смрт деспота Вука*, забележене у Дубровнику средином XVII века:[34]

Што ми грака постоја у граду у Купјеному,
Купјеному граду,
Али ми се дјетић жени, али младо чедо крсти?
Ах, ни ми се дјетић жени, нити младо чедо крсти,
За бога да вам сам,
Него ми се Вук деспот с грешном душом раздјељује.
Над главом му сјећаше вјенчана љуби Барбара,
Владика госпоја,
Грозне сузе роњаше владика низ бјело лице,
Тере поче деспоту, господару, говорити,
Барбара госпоја:
„Ето ћеш се, небого, с грешном душом раздјелити –
Кому, Вуче, остављаш земље твоје и градове,
Мој деспоте Вуче,
Да кому ли остављаш твоју богату ризницу
(...)

Према Богишићевом нетачном гледишту, њен строфични поредак (за ову прилику означен испрекиданим линијама) био би следећи:

[34] Запис ове бугарштице, део познатог дубровачког рукописа из самостана Мале браће (ркп. В. 262, стр. 175^{v}), сачинио је дубровачки трговац и поморски капетан Никола Охмућевић (Пантић 1964: 79).

почетак: Што ми грака постоја у граду у Купјеному,
Купјеному граду,
- -
Али ми се дјетић жени, али младо чедо крсти?
Ах, ни ми се дјетић жени, нити младо чедо крсти,
За Бога да вам сам,
- -
Него ми се Вук деспот с грешном душом раздјељује.
Над главом му сјећаше вјенчана љуби Барбара,
Владика госпоја,
- -
Грозне сузе роњаше владика низ бјело лице,
Тере поче деспоту, господару, говорити,
Барбара госпоја:
- -
„Ето ћеш се, небого, с грешном душом раздјелити –
Кому, Вуче, остављаш земље твоје и градове,
Мој деспоте Вуче,
- -

(...)

- -
крај: Да ми не би срамоте након мене учинили!”

Такво разграничавање строфа сасвим је неприродно и нелогично, и пре свега нетачно. Насупрот томе, одговарајућа подела подразумева да сваку строфу чини заправо пар стихова *раздвојених*, а не закључених прилошком. У том случају све строфе су потпуно једнаке, а почетак и крај песме не штрче својом чудноватом конструкцијом. Дакле, коректна шема у великом броју бугарштица, заступљена од прве до последње строфе, уствари је следећа:

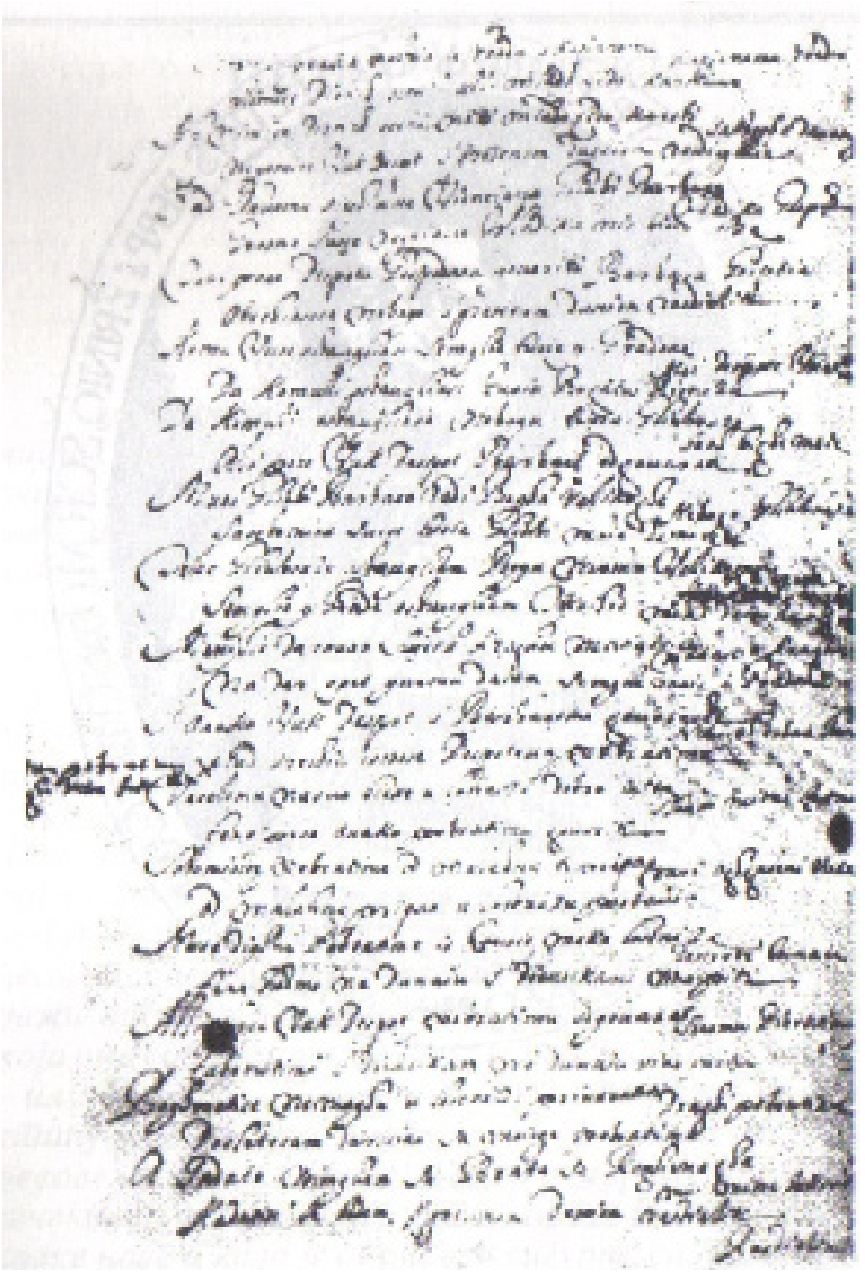
све строфе:	1. стих_____ приложак 2. стих_____

У складу са таквим схватањем, тачан приказ почетних строфа наведеног примера из Дубровника изгледао би овако:

Што ми грака постоја у граду у Купјеному,
Купјеному граду,
Али ми се дјетић жени, али младо чедо крсти?
- -
Ах, ни ми се дјетић жени, нити младо чедо крсти,
За Бога да вам сам,
Него ми се Вук деспот с грешном душом раздјељује.
- -
Над главом му сјећаше вјенчана љуби Барбара,
Владика госпоја,
Грозне сузе роњаше владика низ бјело лице,
- -
Тере поче деспоту, господару, говорити,
Барбара госпоја:
„Ето ћеш се, небого, с грешном душом раздјелити –
- -
Кому, Вуче, остављаш земље твоје и градове,
Мој деспоте Вуче,
Да кому ли остављаш твоју богату ризницу,
- -
(...)

На овом месту природно се поставља следеће питање: Који разлози оправдавају наше тумачење, односно, на основу чега је могуће тврдити да је Богишићево било погрешно?

Одговор је сачињен од неколико аргумената. Један од њих пружа факсимил разматраног примера из дубровачког рукописа (Пантић 1964: 79). Иако из илустрације која следи није увек лако разабрати сва слова и речи, јасно се опажа специфичан понављајући распоред суседних парова стихова, раздвојених прилошком. Наиме, сваки парни стих померен је удесно, чиме је записивач нагласио управо шему строфе коју смо прогласили исправном:



Што ми грака постоја у граду у Купјеному,
Купјеному граду,
Али ми се дјетић жени, али младо чедо крсти?
- - - -

које препознајемо у бугарштици *Смрт деспота Вука*, потврђује да се границе међу певаним строфама успостављају управо према обрасцу за који сматрамо да је исправан:

(...)
А сада те узимам за брата за рођенога,
Мој Митре Јакшићу!
Када ти се ја будем с грешном душом раздјелити,
- -
Раздјели ми, драги брате, у три дјела му ризницу,
Јакшићу мој Митре.
Први дио учини калуђером Свете Горе,
ланац: -
Први дио ти подај калуђером Свете Горе,
Мој Митре Јакшићу,
Нека оци бога моле за душу за деспотову;
- -
(...)

Трећи аргумент проистиче из сагледавања конструктивне улоге прилошка. Задржаћемо се прво на структури текста Хекторовићевих записа, бавећи се примером који је дат и у музичкој транскрипцији. Уочава се да су овде строфе дуже него код свих осталих забележених бугарштица:[36]

Када ми се Радосаве војевода одиљаше
Од својега града дивнога Сиверина,
Често ми се Радосав на Сиверин обзираше,
Тере то ми овако белу граду бесијаше:
„Ово ми те остављам, бели граде Сиверине,
мој дивни граде.
Не знам веће вију ли те, не знам веће видиш ли ме.”
Сва је тада дружина барзе коње устегнула,
Тере ставши Радосава дружина упрашаше:
„Једа нам си, војеводо, зле билиге кê видио?
Опета се завратимо ка граду Сиверину.”
А он ми се јунаком тихим муком ујимаше,
Радосаве,
Удрио је острогами јуначкога добра коња,
Тере то ми одјизди прид јунаци чарном гором.
И када је био сриди оне чарне горе,
Паднуо је Радосаве с дружином винце пити;

[36] Цео текст ове бугарштице, *Када ми се Радосаве војевода одиљаше* (познате и под називом *Војвода Радосав Сиверински и Влатко Удински*), видети код Хекторовића (1988: 38–42). Одломак који следи допунили смо са неколико интерпункцијских ознака.

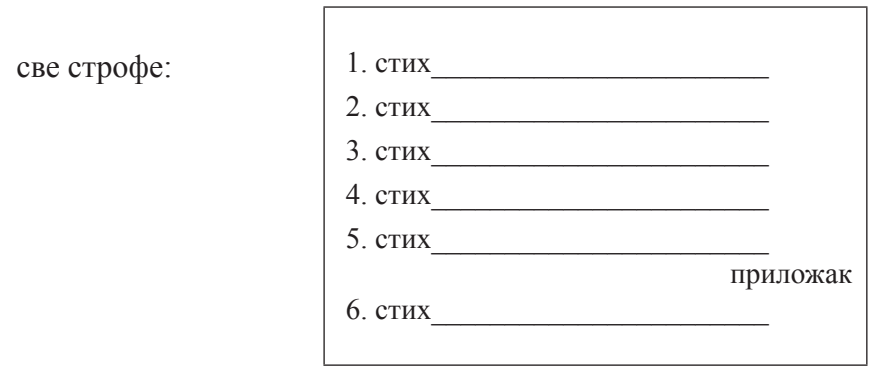
Да парво то бише стражице разредио.
Истом стража припаде к Радосаву војеводи,
Сиверинцу:
„Да ти је у знање, нају мили господине,
(...)

Остајући у уверењу да свака строфа мора завршити прилошком, Богишић је границе међу њима и овде погрешно поставио (2003: 25–26), па тако, у складу са његовим виђењем, прва строфа садржи пет стихова и приложак, свака наредна шест стихова и приложак, а последњи стих лишен је прилошка и остаје издвојен, односно неуграђен у строфу:

прва строфа:	1. стих_____ 2. стих_____ 3. стих_____ 4. стих_____ 5. стих_____ приложак
остале строфе:	1. стих_____ 2. стих_____ 3. стих_____ 4. стих_____ 5. стих_____ 6. стих_____ приложак
крај песме:	стих_____

Међутим, исправан образац подразумева да се свака строфа, од прве до последње, састоји од шест певаних стихова, те да приложак увек долази после претпоследњег. Таква шема потпуно консеквентно и „без

остатка" спроведена је од почетка до краја песме,[37] и пандан је оној по којој се изграђује мелострофа претходне и многих других, једноставније обликованих бугарштица:



Приложак, дакле, има јасну и доследно спровођену „сигналну" конструктивну функцију у мелопоетском обликовању, бивајући увек уведен после претпоследњег певаног стиха у мелострофи, као наговештај њеног скорог завршетка.

Већ је било наглашено да је текст бугарштица астрофичан (стихичан) у својој чисто поетској (инваријантној или демелодизираној) форми, док у певаној задобија строфичну физиономију.[38] О каквој верзији је реч у сваком конкретном примеру, сагледавамо пре свега на основу присуства или одсуства приложака. Хекторовићеви и бокељски записи садрже прилошке редовно и постојано, па их распознајемо као доследне приказе певаног текста. У преосталим примерима није реткост да приложак сасвим изостаје или да се појављује нерегуларно и спорадично – што упућује на закључак да су га неки записивачи (или претходно они који су учествовали у ланцу усмене предаје) сматрали неважним додатком са становишта нарације,[39] а неоспорно и на то да их је занимала само текстуална, али не и музичка компонента песме. У таквим случајевима пред нама је или оно што називамо поетском верзијом текста, или пак

[37] Када се 78 стихова ове Хекторовићеве бугарштице подели бројем 6, добија се тачно 13 једнаких мелострофа, у којима приложак наступа увек после петог, претпоследњег стиха. Исто је и са другом, нешто краћом бугарштицом из *Рибања – Два ми ста сиромаха дуго вриме друговала* (познатом и под називом *Марко Краљевић и брат му Андријаш*) (Hektorović 1988: 34–38). Она садржи 60 стихова, што подразумева 10 једнаких мелострофа.

[38] Видети 4. напомену, као и моју студију *Облик и реч* (Радиновић 2011: 222).

[39] Вероватно због преовлађујуће редундантности његовог садржаја – занемарујући, нажалост, не само важну конструктивну функцију прилошка, већ и чињеницу да он неретко поседује изразиту експресивност у својој служби понављања, истицања и/или допуне већ исказаног садржаја (Љубинковић 1972b: 31–39).

нека половична комбинација једне и друге могућности, певане и поетске. Управо из ових чињеница, само наизглед мање значајних, добијамо потврду о битности конструктивне улоге прилошка у сфери мелопоетског обликовања – потврду о његовој примарно „музичкој функцији", како је то већ одавно наслутио и сам Богишић (2003: 23, 64).

Разлика између певане и поетске форме текста једне бугарштице успоставља се, као што смо управо видели, првенствено на основу присуства или одсуства приложака.[40] Текстови без приложака – било да су фактички такви или да их таквима само замислимо, апстрахујући постојеће прилошке – јасно одају своју поетску астрофичност: драмско-наративне целине нижу се као и у десетерачкој епици, исказане различитим бројем стихова и неспутане калупом *поетске* строфе. Насупрот томе, бројни записи недвосмислено указују на истовремено присутан понављајући калуп *музичке* строфе, у коју се увек уграђује исти број стихова – по правилу 2, а једино у Хекторовићевим примерима 6. У таквим околностима, када се често догађа да границе музичке строфе, не поклопивши се са границама синтаксичких целина, грубо „пресеку" наративни ток,[41] приложак као да очитује још једну важну конструктивну улогу, овога пута из домена поетске равни[42] – улогу средства привидне и „вештачке" строфизације астрофичног текста.[43]

Последњи и најубедљивији аргумент пружа сам Хекторовићев нотни запис. Он потпуно недвосмислено показује да граница прве мелострофе, која је несумњиви структурални образац и свих осталих, наступа управо после шестог стиха, док је пети завршен прилошком („мој дивни граде"), који је чак исписан у засебном реду. На ту крајње очигледну чињеницу одавно је указао и Јерко Безић: „Iako prema Baltazaru Bogišiću prilošci označavaju svršetak pojedine strofe u bugaršticі, Hektorović u svojim zapisima tekstova bugaršticе u strofama od 6 stihova donosi priložak uz peti, pretposljednji stih strofe" (1969: 76).

---

[40] Међу показатеље певане верзије свакако спада и претходно описано понављање стиха у склопу потпуног ланца.

[41] Као што је било објашњено, такве ситуације понекад се превазилазе увођењем потпуног ланца.

[42] Разуме се, народна песма је у бити синкретична творевина, у којој текст и музика у начелу настају и живе заједно. Стога је раздвајање поетског и музичког плана само неопходна аналитичка апстракција, која добија још више оправдања када је реч о писаном преношењу и нарушавању синкретичког постојања, што је управо овде случај.

[43] У том смислу улога прилошка врло је сродна оној коју у јужнословенском вокалном наслеђу имају разни поступци тзв. *рада са текстом*, који узрокују да се један певани стих по дужини, структури и садржају разликује од своје поетске верзије. При том првенствено мислимо на понављање делова стиха и увођење рефрена. Заправо, стиче се утисак да је приложак целина која обједињује особине једног и другог. Јер, он по свом садржају често личи на понављање дела стиха, али се у конструктивном погледу „понаша" као краћи рефрен, који у бројним примерима других песама на различите начине и сам неретко очитује „сигналну" улогу у обликовању мелострофе.

Валтазар Богишић, један од првих и свакако врло заслужних истраживача овог старог слоја наше епике, и сам је био свестан да ће у његовом делу неминовно бити пропуста и омашки (Богишић 2003: 1–3). О извесним мањкавостима и студије и приложене збирке већ су се изјашњавали поједини стручњаци за књижевни фолклор, књижевну историју и језик.[44] Међутим, с једне стране још увек снажан утицај Богишићевог ауторитета, а с друге недовољна заинтересованост текстолога за сагледавање песме и као синкретичне целине која се *пева*, те за прецизно разумевање разлика између певане и поетске верзије текста, узроковали су да Богишићева омашка коју смо овде разматрали остане неопажена и буде преношена бројним нараштајима као исправно виђење.

С тим у вези, други пропуст текстолога, неумитна последица претходног, своди се на њихово неуочавање чињенице да се Богишићеви коментари о грађи строфа бугарштица односе на *певане* строфе изграђене од текста који је у свом чисто поетском аспекту недвосмислено астрофичан или стихичан (што иначе у потпуности важи и за писан, другу песму коју је Хекторовић дао у нотном прилогу свога дела). Међутим, управо та чињеница омогућује један јако важан закључак, доступан оку етномузиколога, који би се могао формулисати на следећи начин: будући да је чисто поетски текст Хекторовићевих песама астрофичан, а при том вештачки „строфизиран" помоћу прилошка и тиме што је уграђен у строфичну музичку форму, ови вокални облици неоспорно очитују своју генетску повезаност са јужнословенском музичкофолклорном баштином. Јер, обликовање строфичне мелопоетске структуре на бази астрофичног текста једна је од најупечатљивијих, заправо чак дистинктивних одлика јужнословенског музичкофолклорног наслеђа у односу на традиције свих ближих и даљих европских народа. То је убедљиво доказала Студијска група за анализу и систематизацију фолклорних мелодија (Study Group on Analysis and Systematization of Folk Melodies) при Међународном савету за фолклорну музику (IFMC, данас ICTM), на свом саветовању у Рађејовицама (Пољска) још 1967. године. Тада су, на основу анализе обимног материјала из разниих европских земаља, омеђена три велика и јасно издифенецирана европска региона:

1. Балкан, као подручје силабичке версификације и стихичних поетских текстова који се уграђују у тзв. квазистрофичне форме (традиције Јужних Словена и Румуна);

[44] Примера ради, Александар Младеновић сматра да је Богишићево издање бугарштица врло непоуздано, јер је „удаљено од оригинала, пуно грешака, самосталних интервенција и испуштених речи" (Младеновић 1968: 151). Сличног је става и Ненад Љубинковић, који се детаљније бавио проблематичношћу Богишићеве збирке и констатовао да у науци, због некритичног односа, Богишићеве тврдње и даље имају статус аксиома (Љубинковић 1972а: 578).

2. средњеисточно подручје, са силабичком версификацијом и строфичном поетском и музичком формом (Мађарска, Словачка, Моравска, Пољска);

3. северозападно подручје, са акценатском версификацијом и такође строфичном поетском и музичком формом (Аустрија, Немачка, Шведска) (Bielawski 1973: 182)

Већ и сама ова подела јасно сведочи о присуству одређене корелације између устројства поетске матрице и музичког, односно мелопоетског обликовања народне песме европских народа. На основу тога може се рећи да спрега стихичних текстова и квазистрофичне мелопоетске форме, експлицитна у Хекторовићевим записима, а посредно спознатљива у другим примерима бугарштица преко карактеристичне физиономије певаног текста, не допушта никакву сумњу: овде је такође реч о мелопоетском изразу који извире из фолклорног наслеђа Јужних Словена.

ЛИТЕРАТУРА

Богишић, Валтазар. *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*. Михаило Вујичић, ур. Горњи Милановац: Лио, 2003 (1878)

Девић, Драгослав, ур. *Антологија српских и црногорских народних песама с мелодијама*. Београд: „Карић" фондација, 2001.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Зрењанин: Sezam Book, 2007.

Земцовский, И(залий). *Русская протяжная песня*. Ленинград: Музыка, 1967.

Килибарда, Новак, ур. *Бугарштице*. Београд: Рад, 1979.

Љубинковић, Ненад. „Народне песме дугога стиха (I)" *Књижевна историја*, бр. 16 (1972a): 573–601.

Љубинковић, Н. „Народне песме дугога стиха (II)" *Књижевна историја*, бр. 17 (1972b): 18–41.

Љубинковић, Н. „Народне песме дугога стиха (III)" *Књижевна историја*, бр. 19 (1973): 453–479.

Пантић, Мирослав, ур. *Народне песме у записима XV–XVIII века*. Београд: Просвета, 1964.

Пантић, М. „Непозната бугарштица о Деспоту Ђурђу и Сибињанин-Јанку из XV века". *Сусрети с прошлошћу (огледи и студије)*. Београд: Просвета, 1984 (1977), 7–32.

Пантић, М. „Ка поетици бугарштица". *Народна књижевност – епске песме у старијим записима*. Бошко Сувајџић, ур. Београд – Крагујевац: Филолошки факултет – Нова светлост, 1998, 238–244.

Радиновић, Сања. „*Ланац* – нарочити вид кумулативног излагања текста у српским народним песмама и његов значај у музичко-формалној изградњи". *Зборник радова XXXVI конгреса СУФЈ (Сокобања, 1989)*. Драгослав Антонијевић, ур. Београд: УФС, 1989, 355–364.

Радиновић, С. *Старо двогласно певање Заплања*. Магистарски рад, 1993. (у рукопису).

Радиновић, С. „Елементи макроструктуре заплањских обредно-обичајних песама у функцији *зачараног кружног кретања*". *IV међународни симпозијум „Фолклор – музика – дело" (Београд, 1995)*. Vlastimir Peričić, ur. Beograd: ФМУ, 1997, 442–466.

Радиновић, С. *Облик и реч (Закономерности мелопоетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе)*. Етномузиколошке студије – дисертације, св. 3. Београд: ФМУ, 2011.

Bezić, Jerko. „Kakve je napjeve Hektorović priložio svom *Ribanju i ribarskom prigovaranju*?" *Arti musices*, br. 1 (1969): 75–88.

Bezić, J. „Etnomuzikološki osvrt na napjeve iz Hektorovićeva *Ribanja*." *Zvuk*, br. 104–105 (1970): 218–222.

Bezić, J. „Bugarštica". *Muzička enciklopedija I*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 264–265.

Bezić, J. „Bugarštica". *Leksikonu jugoslavenske muzike 1*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža", 1984, 117.

Bezić, J. „Approaches to the people's music-life in Dalmatia (Croatia) in the past and present" *Narodna umjetnost*, br. 33 (1996): 75–88.

Bielawski, Ludwik. "Versuch einer Klassifikation des in Radziejowice vorgelegten Materials". *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien (Bericht über die 3. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Systematization beim International Folk Music Council vom 24. bis 28. Oktober 1967 in Radziejowice)*. Doris Stockmann i Jan Stęszewski, ur. Polska Akademia Nauk – Institut Sztuki, Krakow: Polskie Wydawnicţwo Muzyczne, 1973, 179–198.

Bošković-Stulli, Maja. „Bugarštice." *Narodna umjetnost*, br. 41 (2004): 9–51.

Hektorović, Petar. *Ribanje i ribarsko prigovaranje*. Hanibal Lucić. *Robinja*. Marko Grčić, ur. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988 (1568).

Krnjević, Hatidža. *Lirski istočnici (Iz istorije i poetike lirske narodne poezije)*. Beograd – Priština: BIGZ – Jedinstvo, 1986.

Kuhač, Franjo Š. *Južno-slovjenske narodne popievke*, knj. III. Zagreb: Izdanje autora, 1880.

Милошевић, Милош. „Najstariji sačuvani melografski zapis narodne pjesme u Boki Kotorskoj i pitanje pjevanja bugarštica u Perastu.” *Zvuk*, br. 1 (1975): 58–63.

Mladenović, Aleksandar. *Jezik Petra Hektorovića*. Novi Sad: Matica srpska – Književno odeljenje, 1968.

Petrović, Radmila. “The oldest notation of folk tunes in Yugoslavia.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus VII, Fasciculi 1–4 (1965): 109–114.

Porfirogenit, Konstantin. *De administrando imperio*. Никола Томашић, прев. http://sr.wikisourse.org/sr/De_administrando_imperio 07. 11. 2011.

Širola, Božidar. *Hrvatska narodna glazba (Pregled hrvatske muzikologije)*. Mala knjižnica Matice hrvatske, kolo V, sv. 30. Zagreb: Matica hrvatska, 1940.

Tomelić Ćurlin, Marijana, Dijana Ćurković. „Čakavsko i štokavsko u dvjema proznim poslanicama iz 16. stoljeća”. http://bib.irb.hr/datoteka/412356.Tomelic_Curkovic.pdf 05. 11. 2011.

Žganec, Vinko. „Bugarština”. *Muzička enciklopedija I*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1958, 210–212.

Žganec, V. *Muzički folklor I – Uvodne teme i tonske osnove (skale)*. Zagreb: Izdanje autora, 1962.

Županović, Lovro. „Napjevi iz Hektorovićeva *Ribanja* u svjetlu suvremene muzikološke interpretacije.” *Zvuk*, br. 100 (1969): 477–496.

Županović, L. „Prinos Milovana Gavazzija hrvatskoj glazbenoj znanosti”. Milovan Gavazzi. *Izabrani radovi s područja glazbe (1919–1976)*. L. Županović, ur. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1988, 9–30.

Županović, L. „Petar Hektorović (1487–1572) ... i skladatelj?”. *Hrvatski pisci između riječi i tona*. Zagreb: Matica hrvatska, 2001 (1989), 271–293.

Sanja Radinović

OBSERVATIONS ON THE PROFILE AND IDENTITY OF THE SONGS IN HEKTOROVIĆ'S *FISHING AND FISHERMEN'S TALK*

Summary

The beginning of the prehistory of Serbian ethnomusicology is marked by the appearance of two significant musical recordings, realised by means of the late Renaissance mensural notation. They were made by the poet and patrician Petar Hektorović from the island of Hvar, located in central Dalmatia, and included in his famous poem *Fishing and Fishermen's Talk*, published in Venice in 1568. Hektorović's poetic work represents an idyllic travelogue, arising from a three-day cruise he undertook in the company of two fishermen who were the poet's faithful crew, wise collocutors, excellent singers of the above-mentioned folk songs, and at the same time the first ones whose names (Paskoj Deblja and Nikola Zet) are featured in the his-

tory of our science. Some parts of Hektorović's poem, containing the poet's comments on the manner of signing and his approach to notation, have become a precious source of additional knowledge about the melodies preserved in this way.

Almost 150 years have passed since Hektorović's notation of these songs (in the original referred to as *bugaršćica* and *pisan*) have been attracting the attention of the professional public – of textologists more than of ethnomusicologists, and to a greater extent in Croatia than in Serbia. Various issues have been dealt with in numerous texts, especially in connection with *bugaršti*ca, which belongs to a small corpus of the earliest known layer of the epic heritage of Serbs and Croats. In spite of this, many of them remain highly controversial – primarily the question of the origin of the verses and melodies, that is, whether they are of Serbian or Croatian, folk or authorial origin.

After a detailed presentation of the confrontational views of the above in Serbian and Croatian ethnomusicology, which have been the subject of polemics for many years, the author focuses her attention on some deeply-rooted fallacies concerning the structure of the poetic and sung texts of *bugaršti*ca-type poems. Approaching this issue as an ethnomusicologist – who, as opposed to textologists, always bears in mind the difference between the demelodised and the sung version of the text of a folk poem – the author proves the inaccuracy of certain views advocated by Valtazar Bogišić, the author of a still very influential study on *bugaršti*ca-type poems published in the second half of the 19th century. On the basis of numerous arguments, among which Hektorović's musical notation has a special place, it turns out that Bogišić's long-sustained fallacy was due to his inadequate insight into the structural role of the so-called *addendum*, a textual addition of specific character that ends some verses of *bugaršti*ca-type poems. Finally, based on discovering the characteristic coupling of verse-type texts and the quasi-stanzaic melopoetic form – which is a significant feature of the South Slavic (especially Serbian) vocal heritage – the author draws the conclusion that this indubitably constitutes a case of a melopoetic expression originating from the folklore tradition of South Slavs.

УДК 821.163.41.09:398

Данијела Р. ПЕТКОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

ТРИЈАДЕ У СРПСКОЈ ЕПИЦИ[1]

У овом раду испитује се једна врста синтагматске везе међу јунацима усмених епских песама. На примерима најпознатијих јуначких и рођачких тријада српске епике, сагледавају се типови и функције тројних веза, стабилност имена и модификација номенклатуре у различитим сижеима. Такође, прате се путеви генезе тријаде, која израста на подлози пара, и уочавају основни принципи хоризонталног удруживања јунака.

Кључне речи: тријада, пар, јунак, побратими, рођаци, синтагматски низ.

Синтагматско, хоризонтално повезивање занкова (De Sosir 1989:146; Jakobson 1966: 296; Lotman 1976: 131–140), пресликано на свет епских јунака, резултира успостављањем различитих релација у оквиру исте песме. Најкраћи низ, уједно и доминантан тип синтагматског уланчавања епских јунака, представљају парне спреге, комплементарне или опозитне, нпр. између јунака и побратима (помоћника), или јунака и противника,[2] а најдужи синтагматски ланац настаје укључивањем јунака у каталоге. На средокрађи су мање бројни, али не и мање важни тројни низови. Они настају повезивањем тројице јунака, побратима или сабораца у истом сижеу, а исто тако, тројна релација се успоставља и између рођака – оца и синова, ујака и сестрића, и браће.

* petkovic.danijela@yahoo.com

[1] Ова студија је настала као резултат рада на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду" (бр. 178011) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

[2] О комплементарним и антагонистичким парним спрегама више у: Петковић 2013: 85–95.

Јуначка тријада

Две најпознатије јуначке, побратимске, тријаде српске епике[3] јесу Марко, Милош и Реља, и – Милош Обилић, Косанчић Иван и Топлица Милан (Ђурић 1976: 62). Прва је карактеристична највише за сватовске каталоге (Е, 188; СНП II, 87; СНП VI, 34; СНП VI, 36; СНП VI, 42; СНП IIр, 81; ПЦХ, 72). Три јунака заједно просе сестру Леке капетана (СНП II, 40), залазе у Љутичин виноград (СНП II, 39) или са другим Ђурђевим војводама јуришају на Јанкове „Маџаре" (ПЦХ, 74). Снага ове везе потврђује се међу обрадама у којима се тројка појављује по инерцији, под чијим дејством Марко „дозива" своје побратиме и када за њих нема сижејног оправдања. Тако се на крају варијанте из Милутиновићеве збирке о сукобу Марка и Филипа Маџарина, јунаку придружују Милош и Реља, тек толико да заједно испију вино и прославе победу над хвалисавцем (ПЦХ, 94). Слично се ова тријада интегрише у поменуте женидбене сижее. Иако су сватовске функције јунака варијабилне и заменљиве, Марко једини има запаженију сижејну улогу – спасава девојку, обрачунава се с нападачима на поворку и представницима тазбине. Милош и Реља су само имена у каталогу, надовезана на Марково, а каткад су и негативно окарактерисани. Нпр. беже пред троглавим Арапином који напада сватове Ива Црнојевића (Е, 188; СНП VI, 36) или предају оружје џину Латинину (СНП II, 87). Милош и Реља су не само мање активни него су и мање индивидуализовани кад су удружени с Марком. На Љутицу Богдана ударају заједно, пред Леком капетаном и његовом сестром обојица ћуте. Марко их води, организује, штити и критикује. Тријада, заправо, није хомогена. Она је веома ретко тројство равноправних или градацијски уланчаних, хијерархизованих, јунака. Побратими се повезују по схеми 2 + 1, тј. пар + појединац. Милош и Реља су пар само у тријади, а иначе се не појављују без нашег највећег јунака. Најстабилнији члан је управо Марко, док један од преостале двојице побратима може бити замењен неким другим јунаком. Нпр. Груја је потиснуо Милоша у варијанти о женидби лењанског бана – СНП VI, 37, а у једној варијанти сижеа о борби најмлађег јунака са хваљеним придошлицом њега или Рељу мења Раде Облачић, најстабилнији члан тријаде овог модела – СНП VI, 33; СНП IIр, 55. И при оваквој комбинацији, издваја се пар у тријади.

Међу тројицом побратима, дакле, једино је Марко хијерархијски издигнут. Покушаји да се успостави градацијски низ применљиви су само на појединачне примере. Реља је тако посматран као последњи члан

[3] Рад је заснован на грађи коју сачињавају епске песме из старијих записа, Вукове класичне збирке, необјављени рукописи и заоставштина, као и Милутиновићева *Пјевања*.

низа, статиста, али и као спој антропоморфног и крилатог јунака, и најбољи просац горде Росе (Ђурић 1976: 62).[4] С друге стране, могуће је да је комплементарни пар који формирају Марко и Милош, у сижеима који почивају на дијадском (парном) односу протагониста, утицао на Милошево средишње место у градацијском низу побратима. Тријаде одабраног корпуса демантују ово тврђење. Милош је само једанпут посредно претпостављен Рељи у песми о женидби Поповића Стојана (СНП II, 87). На повратку, сви сватови, међу њима и Реља и Милош, предају оружје џину Латинину. Марко једини не полаже оружје, али је певач Милоша покушао да оправда:

„Шћаше Милош извадити кавгу,
Ал' дружина викну на Милоша:
'Подај сабљу, не замећи кавге.'
Даде Милош сабљу оковану."

У највећем броју песама Милош и Реља су равноправни, одмах иза и уз Марка.

Маркова номенклатура је, примерено његовом положају у тријади, најстабилнија – варира од имена и презимена изведеног од титуле или је комбинација имена и топонима (Марко од Прилепа). Реља Бошњанин / Реља од Пазара / Реља Крилатица / Реља Крилати, без обзира на изменљивост другог дела номенклатуре, недвосмислено је исти поетски лик. Најмање стабилно је Милошево име. Кобилић/Обилић/Обиљан/Обиловић најраспрострањеније је презиме, али се повремено појављује и име с титулом – Милош војвода или име с топонимом – Милош од Поцерја. Поклапање номенклатуре косовског јунака и познијег устаничког војводе није довело до контаминације њихових ликова, али је приметна већа стабилност презимена Обилић у тријади косовских подвижника. Милош од Поцерја удружен с Топлицом Миланом и Косанчићем Иваном појављује се само у песми о ослобађању јунака из тамнице Вуче џенерала, која тематски и не припада косовском кругу (СНП II, 42). Било да је Милош од Поцерја у косовској тријади, било да је удружен с Марком и Рељом, изгледа, нема славу и ореол Обилића. У поменутој варијанти је најпре пасиван, а до краја инфериорнији када се упореди с Марком, други пут бежи пред нападачем сватова (СНП II, 87) или уступа пред

[4] А. Лома, према описима тројице побратима и градацијском поретку, закључује да ова тријада поново активира древни трофункционални модел. Марко је представник војничког, Милош сељачког, а Реља свештеничког сталежа. Првог карактерише необуздана снага и ратничка вештина, другог лепота, плодност и обиље, а трећег магијске способности (крилатост, летење). (Лома 1997: 173–175)

Љутицом Богданом (СНП II, 39).[5] На име Обилића оваква сенка ретко пада. Зато је оно стабилније у косовском кругу него у спези са Марком и Рељом.

Тројка Милош – Милан – Иван ретко излази из матичног тематског оквира. Ипак, и на њу су се пренели најпопуларнији мотиви – поменути боравак у тамници и сватовски каталози (СНП IIIр, 67). Порекло овог удруживања истраживачи померају уназад, много пре Косовске битке,[6] или унапред[7], до Другог косовског боја[8]. Доминација парног принципа уочљива је и у овој тријади. И она настаје проширивањем дијаде, тј. по формули 2 + 1. На кнежевој вечери Милош седи „у застави", „и до њега дв'је српске војводе" (СНП II, 50). Он је подвижник који улази у Муратов шатор, док га побратими чекају испред (СНП IIр, 30).[9] Пар јесте основа, али није стабилан. Када се неки од двојице Милошевих побратима индивидуализује, могуће је и другачије удруживање. Нпр. у варијанти из II Вукове збирке Иван Косанчић уходи турску војску, а Милош и Милан остају у српском табору. По повратку, Милош и Иван разговарају о турској војсци и извештају који Иван треба да поднесе кнезу. У „Лазарици" из Вукових необјављених рукописа улога уходе поверена је Милану Топлици. Такође, Милан је потенцијални женик, вереник Косовке девојке,

[5] Негативна карактеризација прати истоименог јунака и у песми о женидби бана Дрињанина (СНП VII, 22). Тамо је он други просац који препроси и поведе банову вереницу, али је потпуно премештање Милоша на пол противника избегнуто и ублажено његовим одустајањем и препуштањем девојке супарнику.

[6] В. Чајкановић налази да су три побратима уместо два, како је карактеристично за митове и епику, вероватно дошла из приповедака. Милана и Ивана посматра као дублете исте митске личности. (Чајкановић 1994: 218–219) Два Милошева побратима су неисторијске личности, чија су презимена настала по рекама Косаници и Топлици (Maretić 1966: 38–39). А. Лома такође полази од парне спреге јунака. Иван Косанчић обмањује кнеза лажним извештајем о бројности турске војске, он агитује за борбу, па тако наликује Ивану/Јовану Косовцу, митском јунаку који врбује пале јунаке за свет мртвих. Мада припада јунацима соларних митова, Милош се такође приближава хтонским ликовима и своме побратиму, јер га управо он наговара да ублажи извештај. „...Иван Косовчић/Косанчић, као и Милан Топлица, настали (су) као пројекције Пра-Милоша. (Лома 2002: 155–157)

[7] Шмаус придруживање побратима Милошу везује за другу фазу развоја косовске легенде (од XVII века), када је требало спојити Милошеву и Лазареву легенду. Епизоде ухођења и пратње Милоша у турски логор, у којима учествују три побратима или јунак и слуге, пратиоци, предисторија су за сусрет Милоша и Лазара у завршници косовске епопеје. (Шмаус 1964: 617–618) Идући за А. Шмаусом, Р. Михаљчић помиње легенде о разговору Милоша и Ивана, после Ивановог повратка из турског табора. Сусрет побратима, који посматра кнез Лазар, даје уверљивост Вуковој клевети. Милан и Иван су, дакле, накнадно уведени, заједно с мотивом ухођења, да би се мотивисала клевета и њено олако прихватање. (Михаљчић 1993: 85)

[8] Н. Љубинковић сматра да је тријада из Другог косовског боја Јанко – Секула – Михаило Свилојевић повратно утицала на удруживање тројице побратима из раније битке на Косову (Љубинковић 1965: 89–90).

[9] Разматрајући функције и особену типологију помоћника, М. Дрндарски Милана и Ивана сврстава међу неефикасне помагаче, који не успевају да помогну јунаку, него гину заједно с њим (Дрндарски 1997: 128).

док два старија побратима преузимају улоге кума и девера (СНП II, 51). Тријада, а са њом и принцип њеног формирања, нарушени су у старијем запису о Косовском бој у (Б, 1), у којем је Милош окружен слугама:

„Пака иде Милошу слуге своје дозивати,
Слугу Ивана Милана и Николу Косовчића..."

Промена статуса (јунака у слуге), номенклатуре и, евентуално, броја побратима (слугу)[10] удаљила је ову варијанту од осталих.

Интересантно је испратити додиривање двеју наших најпознатијих јуначких тријада у каталозима. Приликом састављања каталошког низа, добар певач води рачуна не само о именима која ће унети у песму него и о редоследу уклапања. Устаљени парови и тријаде преузимају се као целина. Овакве формуле уједно су и мнемотехничко средство при дугом набрајању. Уклапање Милошевог имена, заједничког члана двеју тријада, најбоље је показало све тешкоће низања. Добар певач, какав је био Тешан Подруговић, у песми о женидби Ђурђа Смедеревца (СНП II, 79), поставио је две тријаде једну до друге, стављајући Милоша у средину, као спојницу. Ђурђе у сватове, између осталих, позива:

„...А ђевера Краљевића Марка,
а чауша Рељу Крилатицу,
а војводу Обилић-Милоша,
барјактара Топлицу Милана,
а привенца Косанчић-Ивана..."

Мање вешти певачи раздвајали су ове две групе на пар и тријаду. Нпр. редослед Ђурђевих војвода у варијанти о надметању с Јанковим катанама (ПЦХ, 74), по ком се здружују најпре Милан Топлица и Иван Косанчић, а потом Милош, Реља и Марко, открива да је Милутиновићев певач Лука Шћепанов Ровчанин, бирајући Милошеве побратиме, давао извесно преимућство Марку и Рељи у односу на Милана и Ивана.

Део сватовског каталога Ива Црнојевића сачињавају Марко, Милош, два Косанчића и Реља (СНП VI, 36). Заборављање Милана и удвајање Косанчића, ствара утисак уметања овог пара у старију тријаду, коју је певач боље асимиловао из усменог фонда него косовске јунаке.

Други пут, најбоље се очувало језгро Милан – Иван. Изван косовског круга песама овај пар је стабилнији него тријада у коју је укључен

[10] Неизвесно је да ли је реч о тројици браће – Ивану, Милану и Николи Косовчићу, или се презиме Косовчић односи само на последњег јунака. С друге стране, могуће је претпоставити, да нема тројице, већ двојице слугу. Иван Милан је могао да замени Топлицу Милана, а Никола Косовчић – Ивана Косанчића/Косовчића. У том случају, Милош и двојица слугу не би битније одступили од формулативне тријаде.

и Милош. Нпр. око Милутиновог одра сакупљају се великаши и јунаци да чују царево завештање (ПЦХ, 156). Након Милоша стиже Реља, па Топлица Милан с побратимом Косовац Иваном, док је Марко у друштву с оцем. Наглашавање везе Марка и Вукашина увод је у сукоб оца и сина због потоње Маркове пресуде о праву на круну Немањића. Стабилни пар Милан – Иван, с једне стране, и прикључивање Марка Мрњавчевићима, с друге, здружили су у парну спрегу Милоша и Рељу.

Дијада Милана и Ивана очувала се и у оним каталозима где су наведене тријаде разбијене. Када Лазар сазове „собет" ради договора о зидању задужбине, за своју трпезу једног до другог посађује Косанчића и Топлицу, а Милоша уз Миличину браћу (СНП II, 36). Тужећи, Рајко војвода помиње Милоша, Марка и Рељу (СНП III, 10), али су они одељени обласни господари, чије се побратимство не потврђује и који су далеко један од другог у низу славних српских војвода, док су Топлица Милан и Косајчић Иван, и у овом дугом ланцу, суседне карике. Изузетак је једна варијанта о женидби лењанског краља (ПЦХ, 72)[11] у којој је, сасвим супротно, очувана тријада Милош, Марко, Реља, док су Топлица и Косанчић раздвојени.

У већ поменутој песми о избављању побратима из тамнице Вуче џенерала (СНП II, 42), Марко је спасилац у невољи. Познати модел о ослобађању сужња подразумева једног јунака у тамници, али је Милош привукао и своје побратиме, Ивана и Милана. С друге стране, он се с Марком повезује парном побратимском спрегом, док се на другом крају Милан спаја са оцем, старим Топлицом. Тако две дијаде (Марко – Милош и Милан – стари Топлица) повлаче крајње чланове тријаде, те разарају и ослабљују „косовску" тројку.

Тројна веза јунака Другог косовског боја Угрин Јанко/Анко – Михаило/Михајло Свилојевић – Секула Бановић/Драгуловић/Дракуловић најбоље се очувала у иначицама о веренику који гине на Косову (Б, 20; Б, 21; Б, 32). Спрега Јанка и Секуле почива на сродничкој вези ујака и сестрића, али је такође у овој тријади Секула издвојен као млад јунак и вереник наспрам двојице старијих јунака. Паралела са тријадом из Првог косовског боја је очигледна.[12] Снага пара дошла је до изражаја при преносу ове тријаде у друге сижејне моделе. Наиме, најслабија карика бива замењена популарнијим јунаком. Тако је у сижеу о избору смрти, који укључује и казивање непријатељском владару о тројици најбољих јуна-

[11] Ова песма је, иначе, плод лошијег певача и мање успела варијанта која несистематично уклапа више сижејних модела (женидба, ослобађање, подвиг младог јунака на туђем терену).

[12] Д. Костић сматра да је „Косовка дјевојка" (СНП II, 51), у којој је косовска тројка заменила угарску, касније верзија поменутих бугарштица о сусрету тројице Угричића са будимском принцезом (Костић 1939: 14–15).

ка (Пешић 1976: 90), Марко најпре истиснуо Јанка Сибињанина (Костић 1939: 6), да би потом повукао и своје побратиме, што је у каснијим обрадама довело до „преплитања круга јунака око Марка Краљевића са оним првобитним, угарским" (Сувајџић 2005: 67). Тако се у песми „Бановац Секуле" (СНП IIр, 69) удружују Јанко, Реља и Секула (Сувајџић 2005: 67). Друга варијанта истог модела спаја Јанка, Дмитра Јакшића и Секулу (СНП IIр, 74). Стабилни двојац ујак – сестрић опстаје, док је трећи јунак изменљив.

У оквиру хајдучке дружине Старине Новака тројна веза се успоставља међу најближим сродницима. На једном полу су Новак и Радивој, старији и искуснији јунаци, а на другом „дијете" Грујица (Е, 92; СНП III, 2; СНП VII, 33; ПЦХ, 78). Грујица је издвојен по младости и лепоти. Он оца и стрица послужује вином, њега продају, преоблаче у женску одећу, жене. Равнотежа и релације у тријади ретко се мењају, нпр. у варијанти о Грују и његовој посестрими, Новак и Грујо се супротстављају Атлагићима, а рањеног Радивоја сакривају међу грање (ПЦХ, 76). Спрега Новака и Радивоја показала се као најстабилнија у хајдучком тројству, док је трећи члан изменљив. Тако се браћа удружују са Радојицом Кавгом (Б, 106) или Алексом Приморцем (ПЦХ, 66).

Остале јуначке тријаде углавном су фиксиране за сижејни модел. Осим поменуте схеме о три добра јунака, постоје још неки модели који захтевају тријаду. Нпр. песме о најмлађем јунаку који побеђује хваљеног придошлицу.Тројица јунака испијају вино и разговарају о својим мегданима и победама. Двојица познатијих се хвале, док најмлађи, најмање афирмисани јунак, ћути. Испостави се да он једини сме да се супротстави чувеном противнику који случајно наилази. Најстабилнији члан тројке је протагониста – Раде Облачић/Јелечковић / од Авале / Облак Миросав, а на позицији признатог, искусног пара, који ће се кукавички понети, формулативно су Марко и Јанко (СНП VI, 33; СНП IIр, 55; СНП IIр, 85; СНП IIр, 86; ПЦХ, 26; ПЦХ, 75; ПЦХ, 145). Понегде је Марко привукао Милоша или Рељу, своје традиционалне побратиме, и истиснуо Јанка (СНП VI, 33; СНП IIр, 55). Даљом алтернацијом и сам Марко је потиснут у корист Леке и Реље (СНП IIр, 85), који су могли бити унети по аналогији јуначког друштва из „Сестре Леке капетана" или по територијалној блискости потенцијалних историјских прототипова[13]. У варијанти из Милутиновићеве *Пјеванције*, одржао се пар Марко – Јанко, али је на месту младог јунака Секула заменио Рада Облачића. Јака спрега ујака и сестрића и традицијом запамћени лик Секуле као младог, неустрашивог јунака, утицали су на ову промену номенклатуре.

[13] Лека се везује за северни део Албаније – област Дукађин (Божић 1964: 395), или Призрен, а Реља за Пазар, Струму или Босну (Костић 1937: 55, 59).

Тријада која стабилност такође дугује кохерентном сижејном моделу појављује се у песмама о ослобађању једног од тројице сужања сопственом снагом и домишљатошћу (СНП IV, 4; СНП IVр, 14; СНП IVр, 15; СНП IVр, 16; ПЦХ, 10). Вук(сан) од Роваца/Булатов/Брђанин / од Булатовића, у односу на своје сапатнике у тамници – Лије(а)ша/Филипа/Живка од Пипера и Селака/Тому/Вака/Стала/Солата Васојевића / од Васојевића, најпре је издигнут на јуначкој лествици према одговору да му је најжалије погинути без освете. Јунак који једини избегава замку целата и сам се ослобађа стоји наспрам мање јуначног и мање мудрог пара.

Церовић Новица, Караџић Шујо и Дамјановић/Алексић Мирко удружени су једино у бројним варијантама о погибији Смаил-аге Ченги(ј)ћа (СНП IV, 57; СНП IV, 58; СНП VIII, 61; СНП IVр, 33, СНП IVр, 34; СНП IVр, 35; СНП IVр, 36). Специфичност упесмљеног историјског догађаја утицала је на индивидуализацију сваког од јунака тријаде, али се и у овој структури назире формулативни образац 2 + 1. Мирко се издваја младошћу и последњим, најважнијим чином – он одсеца главу Смаил-аги, чиме стиче трофеј и вечну славу.

Рођачка тријада

Доминација парне спреге, односно, принцип настајања тријаде проширивањем пара, још су видљивији приликом удруживања рођака. Овакве тројне везе нису толико заступљене као повезивање јунака, будући да углавном немају значајнију сижејну улогу. Често су сведене само на именовање, нотирање рођачког односа (отац и два сина, ујак и два сестрића, тројица браће).

Међу очевима и синовима, највише је песама о Новаку и двојици Новаковића. Грујичино име је стабилно, док је други син именован као Татомир или Оливер. Слабо индивидуализирана, његова улога је сведена на допуну познатијег брата и оца. Појављује се у каталозима (Е, 188; СНП III, 10), пристаје уз оца и брата приликом раскола чете (СНП III, 3), преузима улогу женика у завршници уместо погинулог брата (СНП VII, 36), а једино активно учествује, мада никад сам, у хајдучким подвизима и пресретањима намерника кроз гору, понегде наглашеним формулом „што пропусти (име), дочекује (име)" (СНП IIIр, 3; СНП III, 6). Унутар Новакове чете Новаковићи успостављају и сложеније породичне спреге у које се укључује и стриц, па је тако могуће говорити о два пара браће или о скупу од четири јунака повезаних по принципу 3 + 1 (Новак са синовима + Радивој).

Хајдучки круг песама познаје и друге тријаде оца и синова. Судбина Вујадина и његових синова – Милића и Вујића парадигма је хајдучког подношења мука (СНП III, 50). Стари Матеља и двојица Матељевића, Јанко и Новак, страдају због издаје рођака (СНП VIII, 11; ПЦХ, 33).

Двојица Ђурђевих синова најпре формирају пар, да би се потом повезали и са оцем. Историјско ослепљивање Гргура и Стефана поетски је уобличено као сиже о неверној сестри (СНП IIр, 64; СНП IIр, 87). Остарели деспот и двојица слепих синова забележени су и у Рајковом каталогу (СНП III, 10).

Међу бројним варијантама о смрти Перовића Батрића издвајају се две у којима брата освети Радул Перовић, на подстицај оца – Пера Вучићевића (СНП IV, 1; СНП IVр, 9).

Пар отац – син, Старац Фочо – Фочић Мемед-ага, у Вишњићевој варијанти о почетку Првог српског устанка (СНП IV, 24) претежава над тријадом. Други Фочић – Мус-ага, каталошки је лик, не учествује активно у доношењу одлука, већању, нити у сечи кнезова.

Последњи у низу, мада не и најмање познат, јесте тројни низ Вукашин – Марко – Андријаш. Ова тријада није сижејнотворна; појављује се у завршници двеју варијаната о погибији војводе Момчила (СНП II, 25; ПЦХ, 147), као епска патрилинеарна копча чувених јунака и чувеног родитеља. Истовремено, успоставља се и матрилинеарна генетска веза јунака са ујаком (Златковић 2006: 20–21), представником змајевитих (Делић 2006: 257–269), дивовских јунака старије генерације (Делић 2006: 288–298). Сличне тријаде, чија је функција искључиво нормирање генеалошке везе, налазе се и у епилогу трију песама из *Пјеваније*. Потомци Вука Огњанина су Змај и Огњан Вук (ПЦХ, 122); Новак и Радивој у песми бр. 56 постају синови чувеног хајдука Малог Радојице, док су потомци Бановића Страхиње и сестре Јанка Сибињанина – Секула и Михаило (ПЦХ, 151). У последњем примеру истиче се још једна тријада – ујак и два сестрића.

Све набројане тријаде настале су проширивањем пара, али та почетна спрега није идентична у сваком примеру. Тамо где браћа делају удружено, неиндивидуализирано, као дублет исте личности, формирају пар и повезују се с оцем (Ђурђеви синови, Матељевићи, Милић и Вујић). Друга могућност је чвршћа веза оца и једног сина, обично позната и по другим сижеима, заснованим на њиховој дијади, која се проширује придруживањем још једног сина. Његова позиција је нестабилна, о чему сведочи и чињеница да се ретко јавља самостално, одвојен од оца и брата. Тако су Краљевић Андрија и Татомир Новаковић инфериорнији у односу на познатије најближе сроднике. Мотивација њиховог увођења јесте допуна до формулативног тројства. Могуће је и преклапање два пара: отац

– син и браћа (Вукашин и Марко + Марко и Андрија; Старина Новак и Груја + Груја и Татомир), при чему познатији јунак, заступљен у обе парне спреге постаје чвориште и основа тријаде.

Тројна релација ујака и два сестрића формира се на исти начин. Тежишни пар углавном је ујак – сестрић, а ређе двојица браће. Спрега Момчило – Марко потпуно је засенила Андријаша. Пошто се само Марко „тури на ујака", сродничка веза војводе Момчила и Андријаша епски није активирана иако је нотирана.

И када је тријада активнија, унутрашњи односи се битније не мењају. Уз Мијата Томића, након раскола чете, остају само његови сестрићи – Маријан и Маленица (ПЦХ, 108). Пар Мијат – Маријан је формулативан, а други сестрић је уведен по аналогији са познатијим варијантама о расколу у Новаковој дружини, у којима остарелог харамбашу подржавају само његови синови. Други део варијанте из *Пјеваније* одговара сижеу о издаји хајдука, чија је карактеристична завршница освета сестрића неверном рођаку и налогодавцу, виновницима ујакове смрти. Како овај модел почива на пару ујак – сестрић, тријада је постала сувишна. Инерција пара и модела осудила је тако другог сестрића на смрт – Маленица гине заједно с ујаком, а осветник задржава неокрњен делокруг.

Језгро тријаде коју чине Јанко и његова два сестрића – Јакшићи (ПЦХ, 95), почива на братском пару, не само што је познатија веза браће од релације Јакшића и Јанка, него и због непријатељских односа између ујака и сестрића. Ујак се свети отмичару сестре, али се Јакшићи, још деца, случајно спасавају. Кад стасају, робе и пале Сибињ, узвраћајући ујаку, а непријатељство се окончава на интервенцију Анђе, њихове мајке и Јанкове сестре.

У црногорској патријархалној средини, тријада стриц – синовци, као и у случају пара, надјачала је матрилинеарну везу. Петар Бошковић спасава синовце Вукала и Радула, па заједно секу Турке и враћају отете овце (СНП IV, 47). Глорификација болесног јунака и његовог последњег подвига поларисала је ову тројну спрегу на јунака и неиндивидуализирани пар синоваца, са доминантним удвојеним делокругом жртве.

Међу малобројним братским тројкама највише је песама о Мрњавчевићима. Тројица браће сачињавају типични синтагматски низ јунака бајке, док су за епику уобичајеније парне спреге. Парадоксално, у случају Мрњавчевића, епска песма није искористила историјски предложак, већ га је проширила додавањем трећег брата – војводе Гојка. Мрњавчевићи се, не рачунајући помињање у каталозима, у одабраном корпусу песама, везују за три модела – зидање града, поделу царства и Косовки бој. Класична варијанта из Вукове збирке о подизању Скадра остварена је као жанровско прожимање баладе, предања и епске песме. Двојица

старије браће оштро су контрастирани Гојку, јединоm који није „превјерио" и открио љуби план за градбену жртву (СНП II, 26). У рукописној варијанти, сведенијег израза, мање психолошке изнијансираности ликова и скромнијег уметничког домета, највеће сижејне измене односе се на број браће (деветорица) и Гојковичину реакцију (убиство одојчета и проклињање грађевине) – СНП IIр, 15. Доминантни принцип формирања тријаде (2 + 1) лако је уочљив кроз етичку поларизацију браће. Тројица браће негативно су приказани као узурпатори Душанове круне (СНП II, 34; ПЦХ, 69; ПЦХ, 156), при чему је традиција највише осудила краља Вукашина, који зарад владалачких амбиција насрће на сина или чак убија кума (сестрића), легалног наследника царског жезла. Комбинација градације и проширивања пара обележје је тријаде Мрњавчевића у овом сижејном моделу. У сенци негативне карактеризације остали су Мрњавчевићи – косовски подвижници, анахроно смештени под барјак кнеза Лазара (СНП II, 46). Браћа наступају здружено, сваког прати исти број војника и готово једновремено гину. Ипак, и у оваквој епизоди, назире се парно устројство тријаде. Слепица из Гргуреваца о смрти Угљеше и Гојка кратко извештава, док Вукашинову погибију детаљније представља:

„Вукашин је грдних рана доп'о,
Њега Турци с коњма прегазише..."

Овакав трагичан исход, близак страдању великих грешника, активира традицијом фиксирани негативни лик најстаријег Мрњавчевића.

Братска дијада Војиновића, нестабилних имена, углавном је везана за улогу трагично настрадалих девера. Женидбена тема је једини видљиви додир са тријадом Воиновића. Историјски прототипови тројице браће могли су бити синови војводе Војина.[14] Епска песма је преиначила њихова имена (Вукашин и Петрашин), а најстаријем – Милошу, доделила улогу најмлађег сина и најбољег јунака.[15] У „Женидби Душановој", двојица старијих Воиновића су епизодни ликови који обавештавају јунака и помажу при његовом опремању. Тријада је у сенци двоструке парне спреге коју формирају Душан и Милош, господар и заточник, ујак и сестрић.

[14] Војвода Војин био је истакнути велможа Стефана Дечанског. Његови синови Милош, Алтоман и Војислав помињу се као угледни Душанови великодостојници, чији су се поседи граничили с Дубровником. (Михаљчић 1989: 37)

[15] Иако најстарији, Милош је имао најнижи чин на Душановом двору – ставилац. Ипак, уживао је владарево поверење, јер га дубровачки списи помињу као Душановог посланика и потписника уговора о уступању Пељешца и Стона Дубровнику 1333. г. (Михаљчић 1989: 37). Ј. Деретић мисли да су епски лик Воиновића, „љутих кавгаџија" и непријатеља Латина, умногоме одредиле сталне чарке и повремено лоши односи суседа, Војинових синова и Дубровчана (Деретић 1995: 80–87).

Попут Војиновића, и Анђелићи су познатији као пар у којем активнију улогу има Мићо. У песми о његовој женидби (СНП IIIр, 67) појављују се и неименована двојица млађе браће, девери. Инерција епизоде о печењу младих Војиновића (СНП VI, 34; СНП IIр, 81), утицала је да се и у овој варијанти најпре удвоје актери у функцији девера, а потом, имплицитно, формира и тријада Анђелића.

Братски пар Јакшића условно се може посматрати као део тријаде у коју улази и њихова сестра. Сижеи о њеном спасавању и враћању у породицу реактуализују космогонијску матрицу о божанским близанцима и њиховој сестри.[16] Доминација пара у тријади овде је још видљивија.

Низ удружене браће, и уопште, јунака, не заустављa се на броју три. Епска песма познаје скупине од четири, пет, седам, девет, дванаест и више јунака. Хоризонтално повезивање јунака у већу групу обично је представљено у форми каталога. На свим нивоима синтагматског уланчавања, од пара до каталога, важи исто језичко правило, по ком се нижа јединица остварује тек у оквиру јединице вишег реда (Benvenist1975: 120–131). Јунака епске песме немогуће је сагледати изван релације с противником, помоћником (саборцем, побратимом) или налогодавцем (старешином), дакле, у дијади. Исто тако се, парна спрега, било да је комплементарна, било да је антагонистичка, открива тек у садејству с трећим ликом. Тријада чува обрисе пара који јој је у основи. На крају, без обзира на разуђеност и преовлађујуће несистематско уланчавање јунака у каталозима, овај најдужи синтагматски низ формира, понавља и утврђује формулативне парове и тријаде.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Б – Богишић, Валтазар. *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*, Београд: Гласник Српског ученог друштва, 1878.

Е – Геземан, Герхард. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Сремски Карловци, 1925.

СНП II – Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. II. Сабрана дела. Књ. 5. Радмила Пешић, прир. Београд: Просвета, 1988.

СНП III – Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. III. Сабрана дела. Књ. 6. Радован Самарџић, прир. Београд: Просвета, 1988.

[16] Н. Нодило их сматра децом Видовом – Појезда, Пријезда и Зора, тј. праскозорје, сутон и звезда између њих (N. Nodilo 2003: 63–65). А. Лома прати епско преобликовање космогонијског мита о свађи браће око исте невесте (сестре), односно, о враћању сестре из царства мртвих. Ликови Јакшића сачували су представу о божанским близанцима, коњаницима, синовима неба, и њиховој сестри. (Лома 2002: 59–62)

СНП IV – Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. IV. Сабрана дела. Књ. 7. Љубомир Зуковић, прир. Београд: Просвета, 1986.

СНП VI – Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. VI. – 2. државно издање. Љубомир Стојановић, прир. Београд: Државна штампарија, 1935.

СНП VII – Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. VII. – 2. државно издање. Љубомир Стојановић, прир. Београд: Државна штампарија, 1935.

СНП VIII – Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. VIII. – 2. државно издање. Љубомир Стојановић, прир. Београд: Државна штампарија, 1936.

СНП IX – Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. IX. – 2. државно издање. Љубомир Стојановић, прир. Београд: Државна штампарија, 1936.

СНП IIр – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књ. II. Живомир Младеновић и Владан Недић, прир. Београд: САНУ, 1974.

СНП IIIр – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књ. III. Живомир Младеновић и Владан Недић, прир. Београд: САНУ, 1974.

СНП IVр – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књ. IV. Живомир Младеновић и Владан Недић, прир. Београд: САНУ, 1974.

ПЦХ – Милутиновић, Сима Сарајлија. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Добрило Аранитовић, прир. Никшић: НИП „Универзитетска ријеч", 1990.

Божић, Иван. „О Дукађинима". *Зборник Филозофског факултета*. Књ. VIII. Споменица Михаила Динића, 2. Београд: Београдски универзитет, 1964. 385–424.

Делић, Лидија. *Живот епске песме: „Женидба краља Вукашина" у кругу варијаната*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.

Деретић, Јован. *Загонетка Марка Краљевића*. Београд: Српска књижевна задруга, 1995.

Дрндарски, Мирјана. „Карађорђеве војводе као епски помагачи – функција војвода у устаничком епу". *Карађорђеве војводе у историји, епу и драми*. Зборник радова са научног скупа и поводом њега. Ненад Љубинковић, прир. Београд: Институт за књижевност и уметност; Велика Плана: Скупштина општине, 1997. 127–134.

Ђурић, Војислав. „О Рељи Крилатици у песништву". *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 42, св. 1–4 (1976): 61–65.

Златковић, Иван. *Епска биографија Марка Краљевића*. Београд: Рад: КПЗ Србије: Институт за књижевност и уметност, 2006.

Костић, Драгутин. *Тумачења друге књиге „Српских народних пјесама" Вука Ст. Караџића: додатак четвртом државном издању*. Београд: Државна штампарија, 1937.

Костић, Драгутин. „Два косовска цикла". *Прилози проучавању народне поезије*, књ. VI, св. 1–2 (1939): 1–18.

Лома, Александар. „Епски лик Краљевића Марка у светлу нове компаративне митологије (Песма 'Сестра Леке капетана' и трагови 'трофункционалне идеологије' у српској епици)". *Марко Краљевић – историја, мит и легенда*. Ненад Љубинковић, ур. *Расковник*, година XXIII, бр. 87–90 (1997): 163–204.

Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени епике*. Посебна издања. Књ. 78. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.

Љубинковић, Ненад. „Две приче о Косовском бој у из рукописа попа Дене Дебељковића". *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 31, св. 1–2 (1965): 81–92.

Михаљчић, Раде. *Крај српског царства*. Београд: БИГЗ, 1989.

Михаљчић, Раде. *Јунаци косовске легенде*. Параћин: Вук Караџић, 1993.

Петковић, Данијела. „Кохезија епских ликова". *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 42/2, том I. Београд: МСЦ, 2013. 85–95.

Пешић, Радмила. „Два стара епска мотива". *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 42, св. 1–4 (1976): 86–95.

Сувајџић, Бошко. *Јунаци и маске*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.

Чајкановић, Веселин. „Мотиви једне арнаутске песме о бој у на Косову". *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига прва. Војислав Ђурић, прир. Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Партенон М. А. М., 1994. 210–220.

Шмаус, Алојз. „Из проблематике историјског развоја косовске традиције (Побратими Милоша Обилића)". *Зборник Филозофског факултета*. Књ. VIII. Споменица Михаила Динића, 2. Београд: Београдски универзитет, 1964. 617–624.

Benvenist, Emil. *Problemi opšte lingvistike*. Beograd: Nolit, 1975.

De Sosir, Ferdinand. *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit, 1989.

Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit, 1966.

Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.

Maretić, Tomo. *Naša narodna epika*. Beograd: Nolit, 1966.

Nodilo, Natko. *Stara vjera Srba i Hrvata*. Beograd: MVTC, 2003.

Danijela Petković

TRIADS IN SERBIAN EPIC POETRY

Summary

A triad represents a kind of a syntagmatic connection between heroes of oral epic poems, midway between a pair and multiple member series, catalogues. Dealing with examples of the best known heroic and kinship-related triads of Serbian epic poems, this paper reviews the functions of trilateral connections, the stability of names and the modification of nomenclature in various *sujets*. Addition is the basic principle of the horizontal joining of heroes. Thus the majority of triads arise by means of expanding a pair (2 + 1), but its contours are not lost when a trilateral connection is established.

УДК 821.163.41.09

Александар М. ПАВЛОВИЋ*
Универзитет у Нотингему

ПРЕЋУТАНА САРАДЊА – ВУК КАРАЏИЋ, СИМА МИЛУТИНОВИЋ И ПЕСМЕ ВЛАДИКЕ ПЕТРА I

Караџићев необјављени рукопис шест епских песама са тематиком из црногорске историје привукао је пажњу низа истраживача и имао је одлучујућу улогу у успостављању песничког опуса владике Петра I Петровића Његоша. Питање ко је Караџићу послао овај рукопис, међутим, није до сада разрешено на задовољавајући начин. Као могући пошиљаоци помињани су сам владика Петар, као и доносилац песама Петар Марковић. У овом раду износе се подаци који показују да је песме Караџићу послао Сима Милутиновић, и указује на импликације тог сазнања у ширем контексту њихових међусобних односа и сакупљачког рада.

Кључне речи: Вук Караџић, Сима Милутиновић, Петар I Петровић Његош, народне песме.

На шест песама које описују црногорске бојеве из осамнаестог века, пронађене међу необјављеним Караџићевим рукописима, први је скренуо пажњу Никола Банашевић који их је нашао у препису у Караџићевој заоставштини (Банашевић 1951: 275–299). Оне су затим објављене у IV књизи *Српских народних пјесама из необјављених рукописа Вука Караџића* у издању САНУ под насловима: *Војевање Црногораца с Турцима 1711. године*, *Бој Црногораца с Турцима 1712. године*, *Војевање Црногораца с везиром Ћуприлићем 1714. године*, *Синан-бег Ченгић и Трњинари*, *Бој на Оногошту 1756. године* и *Бој Црногораца с Турцима и Млечанима 1768. године* (Младеновић, Недић 1974: 221–244). Песме су особене углавном по томе што, за разлику од других црногорских народних песама које махом опевају четовање и мање међусобне конфликте, описују значајне историјске догађаје и ратне сукобе ширих размера. На њихов значај додатно упућује и то што је већина песама, које је Караџић имао у рукопису, објављена и у лајпцишкој и у будимској *Пјеванији црногорској и херцеговачкој* Симе Милутиновића Сарајлије 1833. и 1837. године (све осим пете) и његовој *Историји Црне Горе* из 1835 (прва, четврта, пета и

* avxap@nottingham.ac.uk

шеста), као и у Његошевом *Огледалу српском* из 1846. године (све осим друге).

Вук Караџић први је означио владику Петра I као аутора ових, као и неколико других песама објављених у збиркама као епске народне песме. У IV књизи тзв. бечког издања из 1862. године, он је о песмама *Бој Црногораца с Махмут-пашом* и *Опет Црногорци и Махмут-паша* оставио следећу напомену: „Ја за цијело мислим да је обадвије пјесме о боју Црногораца с Махмут пашом начинио Црногорски владика Петар I. (садашњи Свети Петар), па су после ушле у народ и идући од уста до уста колико се могло догоњене према народним песмама", и додао како „у преговору ја о овоме мислим рећи више". То, међутим, није учинио, изговарајући се у *Предговору* тиме што га је „безпрестана главобоља тако забунила да ни о чему овоме за сад не могу казати као што би требало" (Караџић 1986: 17, 66). Ипак, Никола Банашевић је у свом раду из 1951. године указао на један Караџићев коментар из рукописа на препису шест поменутих песама који делимично надокнађује овај недостатак. Он гласи:

> „Пјесне које је градио Црногорски владика Петар Први, а мени их је написане донио из Црне Горе 1828 године и у Крагујевцу предао Петар Марковић. Ово зато биљежим да се зна да је оно што су ове пјесме у пјеванији Симе Милутиновића, и у [прецртано *Горском*] огледалу друкчије, додавао Симо Милутиновић" (Зуковић 1986: 468)."

Овај податак представљао је основу за приписивање тих песама Петру I. Банашевић је изнео неколико чињеница које иду у прилог Караџићевој атрибуцији. Навео је да су четири од ових шест песмама такође објављене у Милутиновићевој *Историји Црне Горе* као народне песме, али да их је сам Милутиновић имплицитно приписао владици Петру, назначивши у *Предговору* како је своју Историју писао „на основу устнога причања некијех старијих Црногорацах, а особито горепоменутога Богоугодног покојника" [Петра I]. У Закључку је још експлицитније именовао владику Петра као „Руководиоца за историју Црне Горе" (Милутиновић 1997: 127, 133). Банашевић је затим утврдио да свих шест песама поседују стилско јединство и јединствен поглед на свет чиме додатно упућују на Петра I као њиховог аутора. Упоредо са Банашевићем, исто мишљење је имао и Трифун Ђукић, а њихове ставове прихватили су и додатно поткрепили каснији аутори попут Владана Недића, Радосава Меденице и Љубомира Зуковића (Ђукић 1951; Недић 1959; Меденица 1975; Зуковић 1988). Ове песме редовно се објављују у издањима дела Петра I и означавају се као његове у новим издањима Милутиновићевих збирки и Ње-

гошевог *Огледала српског*,[1] и новији истраживачи сматрају да владичино ауторство над њима, као што истиче Зуковић, можемо сматрати „за ствар потпуно доказану" (Зуковић 1986: 457).

Остаје, међутим, нејасно на основу чега је Караџић извршио атрибуцију и ко му је песме послао. Чини се да је Караџићев ауторитет код каснијих истраживача утицао на то да ово питање остане практично занемарено и да се, уместо извора за његове тврдње, као аргумент прихвати *ipse dixit*. Само Зуковић, и то узгредно, помиње како недостаје саопштење „да ли је о свему овоме од неког дознао, или је закључак извео на основу властитог утиска"; и сугерише: „Највероватније је, ипак, да се Вуков суд и у овом случају темељио и на једном и на другом" (1986: 468). Као што смо претходно указали, постоје две врсте потврда о владичином ауторству над овим песмама. Поред паратекстуалних доказа какви су Караџићеве и Милутиновићеве белешке, ту спадају и њихове стилске карактеристике и особена перспектива. Према томе, није спорно да је о њиховом ауторству Караџић могао донети утемељен став, јер се владичине песме заиста и стилски и идејно разликују од правих народних песама, а Караџић је претходно већ објавио две сличне песме које је накнадно такође приписао Петру I. Међутим, док у наведеној напомени о двема песмама о бојевима с Махмут-пашом Караџић то саопштава као своје мишљење („ја за цијело мислим"), за шест рукописних песама он са сигурношћу тврди да су дела Петра I. Према томе, изгледа како је он за ове песме имао непосреднију потврду о њиховом ауторству него за оне две које је објавио.

Најочигледније објашњење за Караџићеву сигурност по том питању било би да му их је владика Петар лично послао. Банашевић потпуно усваја то становиште (1951: 287), док је Мирослав Пантић нешто опрезнији: „Лако може бити да је те песме владика црногорски послао Вуку на његово дуготрајно и упорно наваљивање да му сакупља народне песме из Црне Горе" (1990: 512). О томе да је Караџић у више наврата писао Петру I са овим захтевом постоје потврде. У писму владици из августа 1823. године Караџић помиње своје претходно обраћање из 1821. године са истим захтевом (Караџић 1988: 247–248), а о његовом „нехотичном досађивању владици" говори и Сима Милутиновић у писму из августа 1828. године (Караџић 1989: 897). Нема, међутим, основа за тврдњу да је та сарадња и остварена, те да је песме Караџићу послао сâм владика Петар. На пример, у свом „Рачуну од пјесама" из 1833. године, у ком је

[1] Види: Вуковић, Чедо. *Књижевност Црне Горе од 12. до 19. вијека*. Цетиње: Обод, 1996; Петровић Његош, Петар I. *Дјела*. Бранислав Остојић, прир. Подгорица: ЦИД, 2001; Милутиновић Сарајлија, Сима. *Пјеванија црногорска и херцеговачака*. Никшић: Универзитетска ријеч, 1990; Петровић Његош, Петар. „Огледало српско". *Целокупна дела Петра II Петровића Његоша*, књига V. Београд – Цетиње: Просвета – Обод, 1977.

Караџић дао информације о певачима и сарадницима за све песме које је објавио до тада, он нигде не помиње Петра I међу њима. Такође, ни у својој преписци, нити у, додуше непотпуном, „Рачуну" из 1862. године, он не именује владику као сарадника или пошиљаоца песама. Мислим да је јасно да би Караџић посебно подвукао име тако важне и утицајне личности као што је владика Петар међу својим сарадницима, да му је овај икада лично слао песме. Поред тога, у својој напомени на препису песама Караџић идентификује владику Петра као онога ко је песме „градио", а Петра Марковића као онога који их је „донио" и „предао". Чињеница да Петар I није поменут као њихов пошиљалац представља јасан *argumentum ex silentio* против такве претпоставке.

Ако пошиљалац песама није владика Петар, то може бити једино Сима Милутиновић, Караџићев пријатељ још из школских дана, који у то доба борави у Црној Гори као лични секретар Петра I. Најјачу потврду за ову тврдњу представља белешка коју је Зуковић открио на оригиналном рукопису шест песама (Зуковић 1986: 470–472).[2] Рукопис, као што Караџић помиње у својој белешци на препису, садржи поруку Петра Марковића о 15. јуну као датуму његовог доласка у Крагујевац. Будући да је Караџић стигао у Крагујевац у октобру 1828. године (Стојановић 1924: 326), Марковић му рукопис није могао предати лично, те је стога оставио напомену о свом приспећу. Међутим, поред те поруке на оригиналном спису налази се и неколико реченица написаних другачијим рукописом: „Књигу пише не знам који бјеше, тер је шаље не знам комуђе је", затим „Ну послушај драги побратиме, што су мудри људи уписали" и, са стране, „Зима твоја правда твоја слова" (Зуковић 1986: 471).

Зуковић је претпоставио да је „све ово исписано руком и умом Симе Милутиновића Сарајлије и да крије извесне рефлексе тадашње њихове међусобне свађе и омразе" (Зуковић 1986: 471). Ову претпоставку можемо потврдити као сасвим извесну. Још од ране младости, Караџић и Милутиновић ословљавали су се са „брате", „брале", „побратиме" и „побро",[3] а тај фамилијарни тон у њиховој преписци присутан је све до касних двадесетих година XIX века (види Караџић 1987: 145, 196, 489,

[2] Рукопис се, из мени непознатих разлога, налази међу списима Марка Миљанова који се чувају у Градском музеју у Подгорици. Саме песме исписане су старом, предвуковском ортографијом, рукописом другачијим и од Милутиновићевог и од владичиног, па је сасвим могуће да су оне забележене још пре Милутиновићевог доласка у Црну Гору, у јесен 1826. године. Међутим, без додатних анализа није могуће извршити прецизније датирање. Захваљујем Божидару Ђондовићу који ми је пружио увид у овај рукопис и Дејвиду Норису и Универзитету у Нотингему који су омогућили моје архивско истраживање црногорских рукописа у јулу 2011. године.

[3] Као што сам Караџић касније сведочи: „Ја смо и Г. Симо Милутиновић живјели у Србији за времена Црнога Ђорђија као два рођена брата, један смо другога звали братом, и његова је мати мене звала сином" (Види: Вуков Одговор на *утук* Г. М. Светића из 1843, у: Караџић 2001: 77).

613, 689; Караџић 1988: 206, 724; Караџић 1989: 88, 107, 119, 321, 423). Међутим, од 1827. године њихови односи знатно се погоршавају, на шта је утицала Милутиновићева одлука да сакупља песме у Црној Гори [„и да ми квари посао", како је сматрао Караџић (1989: 561)] и да, уместо Караџићевог, користи стари правопис. Без обзира на размирице, Караџић је настојао да дође до песама које је Милутиновић сакупљао уз посредовање владике Петра. Зато му Милутиновић и одговара у јуну 1828. године да су песме „под мојом влашћу а не владичином", а у августу исте године понавља да је све што се тиче песама „он благоволио на ме наложити, и посве га моме расположенију поверив оставити" (Караџић 1989: 857, 897/8). Истовремено, како видимо, Караџић се лично обраћа Милутиновићу са истим очекивањима. Милутиновић се колебао по том питању, и чак у мају 1828. године обећао да ће му их послати све: „Нехитај с Лексиконом, мојће ти сабор пјесанах још оноликијем га учинити, пачел' га млого и важно умножит" (Караџић 1989: 858). Петнаест дана након овог Милутиновићевог писма, Петар Марковић стигао је у Крагујевац са рукописом за Караџића. Према томе, из свега наведеног следи да је Милутиновић имао ове песме на располагању и да их је он лично Караџићу и послао. Само се он могао Караџићу обратити са Цетиња као „побратиму" и речима „зима твоја правда твоја слова" алудирати на њихов сукоб. Милутиновића белешка, најзад, садржи и литерарну алузију на владику Петра и ненародно порекло песама, пошто речи „Ну послушај драги побратиме" представљају цитат уводног стиха владичине дидактичне песме „Поучење у стиховима", а следећи Милутиновићев стих „што су мудри људи уписали" имплицира да су у питању литерарне композиције, а не народне песме. Ово би био један од разлога за Караџићеву извесност око владичиног ауторства над овим песмама, као и основ за његову тврдњу да је за све разлике у текстовима које је он имао и њиховим верзијама из *Пјеваније* одговоран сам Милутиновић.

Против оваквог закључка могла би се навести два податка. Први је Милутиновићев одговор Караџићу из августа 1828. године. Караџићево писмо Милутиновићу није сачувано, али се из Милутиновићевог одговора јасно види да му се Караџић обратио са захтевом да му пошаље песме. Из тога би се, дакле, могло помислити да му Милутиновић до тада није слао никакве песме. Међутим, за разлику од претходног писма, које почиње са „О Вуче Караџићу / стари ми пријатељу / а нови и залудни душману мој! / Ти здрав, а даби ја и крепао...!–?", Милутиновић му се сада обраћа са „Срца ми и живота половицо / предраги Караџићу" (Караџић 1989: 857, 897), што указује на побољшање односа и помирљив тон Караџићевог претходног писма. Милутиновић му, затим, објашњава зашто му тренутно не може послати песме које је сакупљао. У складу са овде

изнетим ставом, то би значило да је управо Милутиновићева пошиљка одобровољила Караџића, који му се сада обраћа посебно за песме које је Милутиновић лично бележио на терену од народних певача.[4]

Други противаргумент односи се на Караџићево експлицитно именовање Петра Марковића у „Рачуну од пјесама" из 1833. године међу онима који су му песме слали, „али од којих још ниједна није објављена" (Караџић 1986: 406–407). Зуковић сматра као „врло вероватно" да је у питању исти Петар Марковић који је Караџићу донео рукопис и оставио поруку о свом доласку у Крагујевац (Зуковић 1986: 468). Пошто је готово искључено да би то могао бити некакав други, до данас непознати његов сарадник, мора се признати да Караџић о његовој улози даје противречне информације. Тако га у „Рачуну" помиње међу лицима која су му песме „слала", а у својој каснијој белешци означава само као онога ко их је „донио" и „предао", док правог пошиљаоца не именује.

Да бисмо адекватно одговорили на питање зашто се име Петра Марковића нашло у „Рачуну од пјесама" уместо Симе Милутиновића, треба узети у обзир да је ривалитет између Милутиновића и Караџића тих година достигао свој зенит. Будући да је за мање од две године припремио за штампу рукопис са преко 170 епских песама на терену на ком је Караџић највише оскудевао у песмама, Сима Милутиновић постао је његов озбиљан супарник. Наиме, иако је још у *Предговору* првој књизи лајпцишког издања описао Црну Гору и Херцеговину, као жариште епске традиције и богате песмама, речима „јуначке се пјесме данас највише и најживље пјевају по Босни и Ерцеговини и по јужним брдовитим крајевима Србије" (Караџић 1975: 559), Караџић ни десет година касније још ниједном није био у Црној Гори, Херцеговини и Босни нити успоставио мрежу сарадника на том простору. Мада се међу песмама, које је до тада сакупио и објавио, налазио добар број оних које је забележио од певача који су се одатле доселили или били старином, при свему томе најочигледнији недостатак у његовим збиркама представљало је управо одсуство песама са локалном тематиком овог простора. О догађајима из новије црногорске, брдске и херцеговачке историје Караџић је тако до 1823. године објавио свега пет песама у трећој књизи тзв. Лајпцишког издања – три је забележио од Ђуре Милутиновића Црногорца (*Перовић Батрић*, *Пипери и Тахир паша*, *Бој*

[4] У истом светлу треба видети и писмо Симе Марковића Сими Милутиновићу од 28. новембра 1828. Осим обавештења о Караџићевом доласку у Крагујевац и поздравима које му је упутио, Марковић му говори и о Караџићевом распитивању о томе „јеси ли накупио песана Народни, а ја сам му одговорио ди већ имадеш пуну врећу што си накупио, веруј Брате мило му је какогод да је сам купио" (Добрашиновић 1970: 157). Караџићев пријатељски тон, дакле, долази од очекивања да му Милутиновић пошаље песме које је сакупио.

Црногораца с Махмут-пашом), једну од Тешана Подруговића (*Поп Црногорац и Вук Копривица*) и једну од неименованог Црногорца (*Опет Црногорци и Махмут-паша*). Пуну деценију касније, није стајао ништа боље. Од укупно 47 „различних јуначких пјесама" из четврте књиге, црногорских и херцеговачких је свега шест. Две је забележио од Ђуре Милутиновића Црногорца (*Три сужња*, *Поп Љешевић и Матија Јурковић*), две од Филипа Бошковића Бјелопавлића и Милована Мушикина Пипера (*Бој Морачана с Турцима* и *Опет Морачани с Турцима*), једну од оца Стефана (*Шеховић Осман*) и једну од Гаје Балаћа из Хрватске (*Паша Подгорица и Ђуро чобан-паша*). Како видимо, осим песме о Махмут-паши и две веома кратке и уметнички слабе песме о боју на Морачи, све остале забележене су од певача који или нису уопште са овог простора, или су од њега деценију и више били одвојени.

Како је јасно показао Ненад Љубинковић, Караџићева четврта књига *Народних српских пјесама* из 1833. године представљала је отворену полемику са Милутиновићевом *Пјеванијом* и умногоме њоме била одређена (Љубинковић 1987: 2000). Захваљујући Јернеју Копитару, цензору словенских књига у Бечу, Караџић је био у прилици да се обавести о целокупном Милутиновићевом рукопису и, мада не да сасвим онемогући, макар за извесно време одложи штампање прве књиге. Паралелно са тим Караџић припрема сопствено ванредно издање песама. Након две збирке из 1823. године у којима их је доследно поделио на „пјесме јуначке најстарије" и „пјесме јуначке позније", он 1833. године објављује IV књигу са 47 „различних јуначких пјесама" као одговор на Милутиновићевих 28 из прве *Пјеваније*. Такође, видевши да Милутиновић за већину песама даје, иако оскудне, податке о певачима, њиховом родном крају и племенској припадности, Караџић у издању из 1833. године објављује свој „Рачун од пјесама". Тако смо дошли у помало парадоксалну ситуацију да Лајпцишко издање добије два *Предговора*, један у првој књизи из 1824. године, и други уз четврту књигу девет година касније. Милутиновић је, такође, имплицитно поменут у негативном контексту у *Објављенију* за предстојећу четврту књигу из јануара 1833. године. Караџићеве речи како не би „наше народне песме добиле ову чест и славу, да сам ји ја штампао с реда, без икака избора, као што гдекоји наши књижевници чине, и мене криве, што нисам тако чинио" (Караџић 1986: 388) односе се на Милутиновићеве примедбе на његов редакторски поступак изнете у *Српском родољубцу*. Такође, у самом *Предговору* Караџић ће поменути грешке које је Милутиновић направио „толкујући" песме преводиоцу на немачки језик, Герхарду (Стојановић 1924: 409, 420).

Према томе, Караџић је у *Предговору* Петра Марковића поменуо уместо Милутиновића, јер није желео да свог ривала и супарника уврсти

међу сараднике и оне који су му песме слали, јер би тиме указао на његове заслуге и допринос сопственом раду. Из истог разлога је и у каснијој белешци поменуо само владику Петра као онога ко је песме „градио" и Петра Марковића који их је „донио" и „предао", а прећутао Милутиновића као пошиљаоца.

Ови закључци бацају додатну светлост и на Караџићеву белешку. Њено прецизно датирање је неизвесно, али је Зуковић, на основу Караџићеве омашке (првобитно је написано „Горском" огледалу па је затим реч „Горском" прецртана) јасно датира после 1847. године када је објављен *Горски вијенац*. Највероватније је да је написана знатно касније, и то у истом периоду када је Караџић припремао своје издање из 1862, јер се његова омашка око *Србског огледала* и *Горског вијенца* најлакше може објаснити „безпрестаном главобољом" на коју се жали у Предговору, као и тиме да је од објављивања двеју Његошевих књига протекло довољно времена да му се њихови називи измешају. Зуковић је отишао и корак даље и претпоставио је да је белешка настала „у тренутку кад је Вук коначно донео одлуку да о песниковању Петра I не говори у предговору" (Зуковић 1986: 468). Према томе, она би била написана након напомене испод песме *Бој Црногораца с Махмут-пашом* и најаве да ће о владичиним песмама бити више речи, а могуће и након самог *Предговора*, како би делимично надокнадила и умањила недостатак.

Будући да су истраживачи већ изразили сумњу у уверљивост Караџићевог изговора „безпрестаном главобољом", питање његових дубљих мотива за изостављање релеватних података о песничком раду владике Петра заслужује пажњу. Никола Банашевић одбацује Караџићев изговор, истичући да га главобоља није могла у тој мери спречити да остави макар кратку белешку о владичином ауторству, а Зуковић указује на то да је Караџић могао одржати обећање „безмало, само навођењем онога што садржи напомена", коју види у првом реду као критику својих конкурената (Банашевић 1951: 281; Зуковић 1986: 468). Караџић, наиме, саопштава како је Милутиновић владичине песме објавио у збирци народних песама, као и да их је дописивао и мењао према сопственом нахођењу. Пошто се примедба упућена Милутиновићу да је у збирке укључио и песме које нису народне могла применити и на самог Караџића, у жељи да нагласи разлику између владичиних песама које је сâм објавио и оних у Милутиновићевим и Његошевим збиркама он уводи одређену терминолошку дистинкцију. Тако за песме из рукописа каже у белешци да их је владика „градио", дакле директно бележио, односно написао, што одговара и Милутиновићевој поруци да су ове песме „мудри људи уписали". За две песме о бојевима са Махмут-пашом, с друге стране, у напомени испод текста Караџић додаје да их је владика „начинио", што

би значило да их није уобличио у текстуалном облику него спевао у маниру народних песама. Да су оне затим до одређене мере усмено преношене Караџић је закључио, јер је, како наводи у „Рачуну од пјесама", *Бој Црногораца с Махмут-пашом* лично забележио од Ђуре Милутиновића Црногорца, а другу, *Опет Црногорци и Махмут-паша*, од „једног Црногорца" (Караџић 1986: 399, 406). Према томе, иако нису изворно народне, оне су ипак, према његовим речима, „колико се могло догођење према народним песмама" (Караџић 1986: 66), што представља сопствену легитимацију за њихово објављивање у збиркама. У предговору из 1862. године, најзад, Караџић објашњава зашто неће моћи да оствари своју намеру да говори о песмама које је владика „састављао и писао" (17), дакле о обе групе његових песама. Први термин односио би се на владичине песме које су забележене од других лица, а други на оне из рукописа. Његова намера, према томе, била је да пружи целовит увид у владичин песнички опус.

Караџић је, чини се, одустао од објављивања детаљнијих објашњења, јер би она, уз критику Симе Милутиновића, садржала и мање експлицитну, али ипак очигледну критику Петра I и Петра II Петровића Његоша. Караџић је могао имати доста разлога за незадовољство у погледу владике Петра I. Као што је навдено, његови вишеструки покушаји да успостави сарадњу са Петром I остали су безуспешни, што се одразило на изразито мали број песама са црногорском тематиком у његовим збиркама објављеним до 1833. године. С друге стране, владика је Сими Милутиновићу дао пуну слободу у сакупљању и објављивању управо народних песама на подручју за које је Караџић био посебно заинтересован. Такође, и поред међусобне вишегодишње пријатељске и плодне сарадње, Његошеву одлуку да сакупља песме и објави сопствени зборник Караџић је такође, као и у Милутиновићевом случају, доживео као „кварење посла" на који је он полагао „ексклузивно" право. Уз то, Његош је током припремања збирке не само обуставио личну сарадњу која би подразумевала слање песама Караџићу, него је бележење народних песама у Црној Гори уопште ставио под своју јурисдикцију. Тако Караџића његов сарадник Вук Поповић обавештава у марту 1846. године да му не може послати неке песме око којих се унапред договорио са једним пријатељем са Цетиња, јер су „нове песме под управом господаревом" (Караџић 1993: 35). Његош је, затим, у свом *Огледалу српском* објавио и девет песама о Првом српском устанку из Караџићеве треће књиге лајпцишког издања. Караџић је у односу према Његошу морао бити много опрезнији него према Сими Милутиновићу, па своје незадовољство није јавно изражао. Ипак, на једном списку сачуваном међу Караџићевим па-

пирима видимо да је он обележио 17 песама из *Огледала српског* „које се могу штампати" (Зуковић 1986: 454). Зуковић проницљиво примећује:

> Да је Караџић поступио онако како је, бар у једном тренутку, намеравао да поступи, Његош би му остао „дужан" свега тридесетак стихова. Другим речима: Његош је из Караџићеве збирке узео 3344 стиха, а овоме се – пажљиво читајући Његошево *Огледало* – учинило да би се из њега могло преузети и под својим именом „штампати" 3308 стихова (Зуковић 1986: 454).

Према томе, изгледа евидентно је да су у том периоду постојали известан ривалитет и супарништво између Караџића и Његоша, иако у мањој мери и без јавног полемисања као у Милутиновићевом случају.

Међутим, негирати поменутим песмама аутентичност коју им је, као народним творевинама, обезбеђивала усмена традиција и Његошев уреднички ауторитет, и у којима је, уз то, Петровићима приписивана одлучујућа улога у историјским догађајима, значило би оспорити њихов ауторитет и покренути питање утицаја куће Петровића на саму традицију. Све то би сасвим извесно имало крајње негативне последице по Караџићеву сарадњу са владарском породицом, која је била од виталног значаја за његову пету књигу народних песама „новијих времена о војевању Црногораца", на којој је увелико радио и која је, практично припремљена, објављена убрзо након његове смрти. Наиме, као што је истакнуто, све до 1833. године највећи недостатак у Караџићевим збиркама представљало је одсуство песама из Црне Горе и Херцеговине. Обим Милутиновићевог рукописа и објављивање прве *Пјеваније* јасно су указивали на неопходност Караџићевог јачег ангажовања на овом подручју. Успоставивши добре односе са Његошем, он ће већ следеће године посетити Црну Гору, а блиску сарадњу наставиће са Цетињем и касније. Поред великог броја народних умотворина које ће забележити на Приморју и у Црној Гори, његово бечко издање народних песама увећано је у односу на претходно, у првом реду, управо песмама из Црне Горе. Када је, као у доба књаза Данила, та сарадња била хармонична, „песме су Караџићу стизале у руковетима" (Зуковић 1986: 455). У супротном случају, као у поменутом примеру из доба Његошевог рада на *Огледалу српском* или припремања *Јуначког споменика* војводе Мирка Петровића почетком шездесетих година (Меденица 1975: 113), не само да би престао лични ангажман око сакупљања и слања песама Караџићу, него би био онемогућен и сакупљачки рад његових сарадника тако што би песме биле стављене под надлежност Цетиња. Због свега тога није било упутно покретати питање личног уплива и утицаја владике Петра I и Петра II Петровића Његоша на епску поезију и усмену традицију.

Караџић, међутим, није желео да од своје намере сасвим одустане, па се зато на крају одлучио да барем остави белешку на рукопису. Иако није била намењена за објављивање, напомена несумњиво има јавни карактер: „Ово зато биљежим да се зна”... Тако је Караџић избегао могућу конфронтацију са кућом Петровића и наставио сарадњу са њима око песама о најновијим догађајима, али и, превасходно за потомство, оставио поруку ради дисквалификовања некадашњих супарника на пољу сакупљања и издавања народних песама и потврде сопствене стручности и принципијелности у односу на њих.

Због свега наведеног, идентификовање Симе Милутиновића као пошиљаоца шест песама из Караџићевог рукописа превазилази уско специјалистички значај и указује на сложеност међусобних односа између Караџића, Милутиновића, Његоша и Петра I и утврђује њихов утицај на формирање наше епске традиције у првој половини XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

Банашевић, Никола. *Песме о најстаријој црногорској историји у „Пјеванији” Симе Милутиновића*. Зборник радова. Београд: Институт за проучавање књижевности, књига X (1951): 275–299.

Вуковић, Чедо. *Књижевност Црне Горе од 12. до 19. вијека*. Цетиње: Обод, 1996.

Добрашиновић, Голуб, ур. *Архивска грађа о Вуку Караџићу*, књига I. Београд: Архив Србије, 1970.

Ђукић, Трифун. *Пјесме Петра I Петровића Његоша*. Цетиње: Народна књига, 1951.

Ђукић, Т. *Преглед књижевног рада Црне Горе од владике Василија до 1918. године*. Цетиње: Народна књига, 1951.

Зуковић, Љубомир. „Поговор”, у: Вук Стеф. Караџић. *Српске народне пјесме IV*. Сабрана дела Вука Караџића, VII. Београд: Просвета, 1986, 449–517.

Зуковић, Љ. *Вукови певачи из Црне Горе*. Београд: Рад, 1988.

Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме, књига пета, у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању Црногораца*. Беч, 1865.

Караџић, В. „Српске народне пјесме”, књига I. *Сабрана дела Вука Караџића*, IV. Београд: Просвета, 1975.

Караџић, В. „Српске народне пјесме”, књига IV. *Сабрана дела*, VII. Београд: Просвета, 1986.

Караџић, В. „Преписка I (1811–1821)”. *Сабрана дела*, XX. Београд: Просвета, 1987.

Караџић, В. „Преписка II (1822–1825)". *Сабрана дела*, XXI. Београд: Просвета, 1988.

Караџић, В. „Преписка III (1826–1828)". *Сабрана дела*, XXII. Београд: Просвета, 1989.

Караџић, В. „Преписка VII (1843–1847)". *Сабрана дела*, XXVI. Београд: Просвета, 1993.

Караџић, В. „О језику и књижевности III". *Сабрана дела*, XIV. Београд: Просвета, 2001.

Љубинковић, Ненад. „Вукова четврта књига лајпцишког издања и будимска Пјеванија Симе Милутиновића". *Зборник радова о Вуку Стефановићу Караџићу*. Сарајево: Институт за књижевност, 1987, 631–642.

Љубинковић, Н. *Пјеванија црногорска и херцеговачка (будимска и лајпцишка) Симе Милутиновића Сарајлије*. Београд: Рад, 2000.

Меденица, Радосав. *Наша народна епика и њени творци*. Цетиње: Обод, 1975.

Милутиновић, Сима Сарајлија. *Историја Црне Горе*. Цетиње: Светигора, 1997.

Милутиновић, С. *Пјеванија црногорска и херцеговачака*. Добрило Аранитовић, ур. Никшић: Универзитетска ријеч, 1990.

Недић, Владан. *Сима Милутиновић Сарајлија*. Београд: Нолит, 1959.

Недић, Владан, и Младеновић, Живомир, ур. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стефановића Караџића*, књига IV. Београд: САНУ, 1974.

Пантић, Мирослав. *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века*. Београд: СКЗ, 1990.

Петровић, Петар I Његош. *Дјела*. Бранислав Остојић, ур. Подгорица: ЦИД, 2001.

Петровић, Петар II Његош. „Огледало српско". *Целолупна дела Петра II Петровића Његоша*, књига V. Београд – Цетиње: Просвета – Обод, 1977.

Стојановић, Љубомир. *Живот и рад Вука Стефановића Караџића*. Београд: Штампарија „Макарије", 1924.

Aleksandar Pavlović

CONCEALED CONTRIBUTION – VUK KARADŽIĆ, SIMA MILUTINOVIĆ AND THE SONGS OF BISHOP PETAR I

Summary

Karadžić's manuscript with six epic songs about the eighteenth century Montenegrin battles attracted the attention of a number of scholars and played the decisive role in establishing the corpus of songs composed by Petar I Petrović Njegoš. The question of the sender of those songs, however, has not yet received a satisfactory answer. In this article, evidences are presented which testify that it was Sima Milutinović who sent the songs to Karadžić. In addition, article also suggests some wider implications of this finding in the context of their mutual relations and collectors' process and work.

УДК 821.163.41.09:398

Иван Р. ЗЛАТКОВИЋ*
ОШ „Милош Обреновић“
Аранђеловац

ЈЕДНО „РАСКОВНИЧКО” ВИЂЕЊЕ ЕПСКЕ ЛЕГЕНДЕ О МАРКУ КРАЉЕВИЋУ

Рад о концепцији тумачења легенде о Марку Краљевићу указује на начин и принципе, као и на смернице утемељене у оквиру тематског зборника радова часописа за књижевност и културу „Расковник”, посвећеном овом знаменитом српском, јужнословенском и балканском јунаку. „Расковничко” виђење представља реваловризацију Маркове историјске улоге, која је од пресудног значаја за зачетак легенде, али и јасан показатељ да је усмено стваралаштво о Марку Краљевићу сложен систем древних митолошких, религијских и епских представа, утицаја различитих подручја и епоха, као и компаративних веза са свеколиким комплексом интернационалних културних идеја. Својим луцидним и инвентивном уређивачким приступом, научном темељношћу и објективношћу, приређивач овог зборника Ненад Љубинковић, као и целокупни уреднички тим „Расковника”, инспирисао је нове могућности тумачења легенде о Марку Краљевићу у контексту усменог фолклора и традицијске културе.

Кључне речи: „Расковник”, легенда, Марко Краљевић, уређивачки концепт, усмено стваралаштво, епски јунак, историјско, митолошко, Ненад Љубинковић.

Уводна реч

„Расковник”, часопис за књижевност и културу, представљао је својевремено једну од најзначајнијих периодичких публикација о проучавању народног живота и стваралаштва. Његова уређивачка концепција, посебно у последњој деценији прошлога века, била је заснована на релевантним прилозима истраживачко-научног карактера.[1] Таква уред-

* ap_mo@ptt.rs

[1] Тадашњу редакцију „Расковника” чинили су: Александар Лома, Ненад Љубинковић, Добривије Младеновић, Љубинко Раденковић (главни и одговорни уредник), док је технички уредник био Иван Златковић. То никако не умањује значај ни њихових претходника (главни уредници били су и Добрица Ерић, Драгиша Витошевић), који су више инсистирали на творачком песништву, откривајући и промовишући данас већ еминентна песничка имена стваралаца са села.

ничка мисао подстицала је научни труд у области савремене фолклористике, али и бележење, систематизовање и публиковање грађе у вези са свеколиком духовном и материјалном традицијском културом.

С том идејом сачињено је неколико значајних тематских зборника који су на специфичан начин пружали увид у нове и савремене научне погледе на актуелне фолклористичке теме. Једна од тих публикација посвећена је била Косову (Љубинковић 1989, ур.) и његовој рецепцији у свести савремених проучавалаца и поклоника историје и народне традиције, док се наредни зборник, настао у потоњим годинама прошлога века, бавио легендарним ликом Марка Краљевића. Ненад Љубинковић је приређивач оба зборника, а последњи, који је и у основи теме којом се бавимо, настаје као производ научних истраживања, преиспитивања, промишљања, округлих столова и сесија које су одржавне у нашим установама културе, а поводом обележавања јубилеја – шест векова од погибије Марка Краљевића.[2] Чињеница је да је то тада био једини тематски зборник у Србији који се научно бавио овим легендараним јунаком балканских простора. Утолико више, труд тадашњих уредника часописа „Расковник" и приређивача Ненада Љубинковића заврећује још једно подсећање и вредносни суд о значају ове публикације.[3]

Опште карактеристике усменог стваралаштва о Марку Краљевићу

Марко Краљевић, српски владар, најзначајнији јунак српске, јужнословенске и балканске усмене традиције представљао је вековима предмет интересовања научника. Његова вишевековна легенда није се ширила и обликовала само међу словенским народима, о њему се певало и приповедало и међу Турцима, Грцима, Албанцима. Многи тумачи Маркове епске славе покушавали су да проникну у узрок толике популарности, посматрајући из различитих историјских, идеолошких, социјалних, митолошких и компаративистичких песрпектива овај својеврсни феномен. Читава плејада научника, разноврсних школа и утемељења бавила се његовом историјском улогом и епском карактеризацијом.[4] Усмена ле-

[2] Сматра се да је Марко, војујући као вазал на страни Турака (цара Бајазита), погинуо на Ровинама 17. маја 1395. године, у борби против хришћанске војске, угарског краља Жигмунда (односно Јоана Мирче).

[3] Под називом *Марко Краљевић, историја, мит, легенда* објављен је тада четвороброј часописа „Расковник" (за период пролеће – зима), у оквиру којег је публиковано десет студија еминентних фолклористичких проучавалаца с јужнословенског простора.

[4] Хронолошки и систематичан преглед тумачења узрока Маркове легендарне славе дат је у предговору *Антологије народних песама о Марку Краљевићу* (Златковић, Лукић 2005).

генда о Марку Краљевићу која је историјски, национално, жанровски и естетски веома разнолика, врхуни у епској поезији која није прерасла у еп, творећи ипак по свом обиму песнички опус који се може мерити и с највећим светским еповима.

Генеза једне идеје или основи уређивачког концепта

„Расковнички” зборник радова о Марку Краљевићу представља тематски скуп студија, али не и први текстуални прилог о овом значајном јунаку на страницама поменутог часописа. Рад који претходи и у извесној мери побуђује интересовања и за другачије виђење епског Марка Краљевића, односи се на поетичке особености народног певача Старца Милије, од којег је Вук Караџић записао неколико веома познатих и значајних песама. Испевана у време злехудих и крвавих историјских збитија у Србији, песма „Сестра Леке капетана” носи експресивно препознатљиви печат свога времена. Аутор текста Ненад Љубинковић, бавећи се у више наврата Марком Краљевићем (његовом историјском улогом, особеностима епске карактерзицаије, епским генеалошким стаблом), показује инвентивном анализом и уверљиво како је Милијин Марко другачији, његове ритерске и етичке особености замењују неки други идеолошки слојеви. „Нестаје разлике између човека и животиње, човек постаје звер” (Љубинковић 1987: 85), док се Марково епско лице трансформише у демонско. Сујетни и крвљу узаврели „бог” Марко преузима функцију уништитеља људског рода и лепоте.[5]

Међутим, приступ на којем се заснива Љубинковићево виђење карактера Маркове легенде има своје најпрецизније утемељење у студији која је објављена неколико година касније (и не случајно под истим називом као што ће то бити и тематски број „Расковника”), дајући потпуно нову димензију Марковој историјској важности. Маркова историјска карактеризација базира се на минимуму познатих извора и података, али од примарног значаја за утврђивање његове оновремене значајне државничке улоге. Љубинковић нас подсећа на први Марков историјски помен из 1361. године о његовом посланству у Дубровник, као и на текст натписа на цркви Свете Недеље у Призрену којим се, такође, потврђује Марков посебан статус и стечено право.[6] Ови историјски подаци, према Љубин-

[5] Увређени и чудовишни Марко одсеца руку и вади очи прелепој Росанди, сестри Леке капетана, којој са својим побратимима Милошем и Рељом долази у просидбу.

[6] Марково посланство у име цара Уроша у Дубровник и преговори које је водио у његово име, део су значајне државничке мисије. Исти извор наводи како је Марко притом подигао и депоновано сребро породице Мрњавчевић (Михаљчић 1989). Натпис на цркви Свете Недеље у Призрену потврђује да је Марко носио титулу младог краља (1370–1371),

ковићевом мишљењу, непобитно показују да је Марко уживао изузетан углед и поверење цара Уроша, као и да је српски сизерен у њему видео свог најближег сарадника, па и наследника. Отуда, сматра Љубинковић, Марко Краљевић могао је бити млади краљ не по оцу Вукашину, савладару Урошевом, већ вољом и одлуком цара Уроша. Марко Краљевић „није млади краљ оцу Вукашину (само савладару царевом), већ цару Урошу" (Љубинковић 1994: 180).

На тај начин Марко се тумачи у једном новом светлу, не представљајући више само незнатног српког владара, како се то својевремено и често у науци истицало, већ значајну историјску личност (имајући у виду и чињеницу да је он последњи легитимни српски краљ пре пада под турску власт). У овим историјским особеностима Љубинковић види и најзначајнији подстицај за настајање свеколике усмене легенде о овом јунаку, истичући и њену комплексност и слојевитост. Марко се тумачи кроз ритерски и епски слој, митолошки, лимитрофни, а најмлађи је онај у којем он симболички преузима функцију слободоносца и државотворца (Љубинковић 2010).

Овако темељан и обухватан приступ указује на полиметодолошки начин преиспитивања и истраживања. Марко се ревалоризује на историјском плану, као сложен епски и ритерски карактер, митолошко божанство, као универзална усменотворна матрица која егзистира у оквиру различитих географских подручја, идеолошких и националних представа, или херојски симболичка личност сваког доба у којем је његова функција слободарски и историјски подстицајна. Истовремено, Марков лик је део и најширег компаративног система – свеколиког античког, балканског и европског пантеона (сличност са Хераклом, Трачким коњаником, скандинавским божанством Тором).

„Расковничко" поимање легенде о Марку Краљевићу

Претходно наведени и гласовити текст о Марку Краљевићу поставио је јасне идејне смернице за тематски зборник под окриљем часописа „Расковник". То значи да се приређивачка концепција овог зборника темељи на иновативним приступима, с тежњом да се овај знаменити легендарни јунак што обухватније аналитички сагледа, у контексту динамичког обрасца и научног подстицаја за сва будућа размишљања, пре-

---

јер је његовим „повелением и откупом" ова црква сазидана и живописана (Ивановић 1967: 21).

испитивања, недоумице и полемике, у циљу стицања нових сазнања и значења у оквиру свих фолклористичких области.

Овакав став је експлицате потврђен и у краткој уводној речи приређивача Љубинковића, док се прилози који следе баве историјским истраживањима о Марковој генеалогији и пореклу презимена, владарским симболима; специфичностима усмене легенде у различитим националним срединама, њеним митолошком особеностима, древним наслеђем и компаративним везама; разноврсним жанровским могућностима; есенцијалним елементима Маркове епске и ритерске биографије, као и јунаковим атрибутским обележјима (одежда и коњ).

Историјски Марко

Презиме Краљевић има своју јасну историјску основу и није део народног предања, јер Марко (по оцу краљу Вукашину, или суверену цару Урошу) стиче титулу младог краља, носећи презиме настало од титуле, што није редак случај у нашој историји (Михаљчић 1997). Фрескоанализе показују да је Марко живописан с двема крунама, деспотовском као млади краљ, која се у Византији звала *скиадион*, док је крунисавши се за краља носио – *стему* (Стевовић, Станић 1997).[7]

Јужнословенски и балкански простор

Марко је у македонском народном стваралаштву посебно митолошки означен, а специфичност је и у томе што га тамошње песме „никада не доводе у пријатељске односе са турским поробљивачима” (Саздов 1997: 64). И у бугарској усменој традицији Марков лик је изразито митолошког карактера, у његовој слојевитој легенди јасно је препознатљива типска функција културног јунака,[8] који има за циљ да сопствени свет ослободи од демона, њиховог утицаја и погубних сила.[9] У бугарском стваралаштву о Марку треба тражити и најстарије слојеве традиције – рудименте

[7] У ликовном прилогу на страницама „Расковника” (репродукција фреске из Марковог манастира, 1372. година), јасно се види да је то *стема* са два лука, крстом, и двоструком ниском бисера без драгог камења (Стевовић, Станић 1997). Марко је овде представљен у духу старозаветних поетичних псалама (с рогом у руци), дајући му улогу „новог Давида који, као помазаник божији, може да спаси земљу од неријатеља” (Ђурић 1968: 87).

[8] На функцију културног јунака и његов значај у древним митовима и цивилизацијама указао је међу првима Елеазар Мелетински (Meletinski 1983).

[9] О симболичкој и митолошкој поларизацији на „соларне” јунаке (којима припада и Марко) и „лунарне”, или хтоничне (нпр. троглави Арапин), писао је и Иларион Руварац (1884).

аграрно-календарских митова, при чему он преузима улогу пролећног божанства (младог Божића), који је симболички весник позитивних генералних промена у природи (Иванова 1997). У далматинским песмама Марко Краљевић пролази кроз процес „деепизације", губећи основне епске специфичности које га карактеришу у поезији на српском подручју. У далматинском кругу песама, насталом у духу хајдучких и ускочких примера (што припада млађем слоју певања) више нема „узвишених националних и верских осећања, херојских жртава за општу добробит. У први план често избија емоционални аспект збивања, а песме добијају интимистички карактер и приближавју се лирским сферама" (Дрндарски 1997: 142). Марко је овде представљен као митолошко божанство, рођен из брака краља Вукашина с вилом, чиме стиче посебно херојско порекло.[10] Међутим, Марко добија и посебна негативна обележја, он отима жене, убија нећака или брата.[11] Треба имати у виду да слој песама у којима Марко добија овакве специфичности настају у тзв. лимитрофним подручјима, где се смишљено тежи унижавању и негативном кодирању јунака који припада некој другој верској конфесији или национу.

Шири компаративни аспекти тумачења

Песма Старца Милије „Сестра Леке капетана" добија још једну аналитичку димензију на страницама „Расковника", одликујући се применом нових компаративних митолошких модела (у овом случају то је „трофунционална идеологија" Жоржа Димезила), којом се указује на основне друштвене функције садржане у индоевропској традицији и култури. На примеру ове песме, о јунацима који полазе у просидбу прелепе Росанде, говори се о комплексности могућих улога (државничка, ратничка, ратарска), у поредбама са друштвеним устројством индоевропских древних

[10] Песму „Kralj Vukašin i vila Mandalina", коју је забележио Никола Томазео у Далмацији, казује о Вукашиновом лову, а потом венчању с вилом и рођењу синова Марка и Андрије (Broz, Bosanac 1896). Овакав моменат епске биографије од посебног је значаја за јунака, јер на тај начин постаје део посвећеног епског пантеона, „виших бића, полубогова, као што су то по свом божанском пореклу били Ахилеј или Енеј" (Дрндарски 1989: 293).

[11] Прву целовиту забележену песму о Марку Краљевићу представља бугарштица „Марко Краљевић и брат му Андријаш". Песму је записао песник Петар Хекторовић 1555. године на острву Хвару од рибара Паскоја Дебеље. Заснована је на мотивима сваће у вези с деобом плена (око коња) и братоубиства, јер Марко „свитлом сабљом позлаћеном" убија брата Андријаша (Пантић 1964: 44). Међутим, иако „носилац радње, братоубица и покајник, Марко је у бугарштици споредна личност", а у првом плану је Андријаш и његови братски савети (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: 150). Песма је налик варијантама о браћи Јакшићима.

заједница, ерудицијски поткрепљених примерима из руске епике, скитских прича и индуском традицијом (Лома 1997).

Марко Краљевић у усменој прози

Међу прозним жанровским облицима најчешћа су предања културноисторијског или етиолошког карактера у којима се казује о Марковом стицању снаге и других атрибута, као и о настанку одређених локалитета и топонима (нпр. Марков камен или Маркова вода). Приповетке о Марку Краљевићу не одликују се израженом индивидуалношћу као што је то случај с епском поезијом, те аналитичка истраживања показују да су оне најчешће обрада већ постојећих епских песама, или хибридна контаминација „предања и бајке, епске песме и бајке или легендарне приче и предања” (Самарџија 1997: 152).

Атрибутска својства

Атрибутске особености епског јунака неодвојиви су део његове карактеризације. Начин Марковог одевања показује нам његова визуелна својства, он у епској поезији егзистира у оквиру тријаде атрибута (коњ, топуз, мешина с вином), окренутог ћурка наопако и жељан кавге,[12] али и као „накинђурени и типски обликовани лик љубавника ренесансних прозних и комедиографских дела” (Златковић 1997: 232). Марково одевање доводи се у функционалну везу и с многим епским поступцима (опремање за полазак у сватове, обрачуни и мегдани, прерушавање), пружајући не само физичку, већ и дубљу психолошку представу о Марку. Марков коњ је његов сапутник, помагач у невољи, мегданџија као и његов господар. Јунак с њим пије вино, разговара, слуша његове савете.[13] Коњ је чудесно и митолошко биће амбивалентног карактера, неодвојиви део јунакове карактеризације. Марков Шарац има низ пандана у светској епској традицији (Букефал – Александра Македонског, Бабијека – коњ Сида Бојовника, Рустемов Ракш, или Ренуаров шарени Маргарис). Шарац Марка Краљевића је, сматра се, у тој мери индивидуализован „да

[12] Овакав Марков изглед карактеристичан је за примере песама Караџићевог певача Тешана Подруговића. Пред „таквим Марком панично ће устукнути непријатељи, а психолошки уверљиво њихова страва појачава хиперболично-гротескне димензије јунака и епских атрибута” (Самарџија 2008: 82).

[13] Марков Шарац чак говори турски и грчки језик.

не представља само допуну Марковој карактеризацији, већ и сам представља својеврсну поетску легенду" (Лукић 1997: 285).

Крај или почетак једне епске биографије

Засебан сегмент јунакове епске биографије представља тема смрти. Она је посебна као што је и његово рођење, стога је Маркова смрт наглашено митолошког карактера.[14] Чини се да је у том смислу најзанимљивија јунакова „фиктивна или функционална смрт" (Сувајџић 1997: 219), мотивски присутна у македонској и бугарској усменој традицији. У једној од песама из македонског зборника Марко губи физичку снагу, Бог га кажњава због епске неизмерне охолости, а његова физичка „деепизација" врхуни као симболички еквивалент смрти.[15]

Завршна реч

„Расковничко" виђење епске легенде о Марку Краљевићу указује на низ сегмената и слојева који обликују свеколико усмено стваралаштво о овом значајном српском, јужнословенском и балканском јунаку. Марко се уздиже као знаменита историјска личност, архетипска матрица древних митолошких представа, тематско-мотивски комплекс епског (ритерског) усменог и уметничког стваралаштва, носилац различитих националних, идеолошких, верских и социјалних хтења, као и компаративних веза са традицијом индоевропских и других народа. О Марку се размишљало у функцији древних митолошких божанстава антике и Балкана, о витезу узвишених хришћанских етичких начела, али и као субјекту у процесу „деепизације" који га трансформише у сопствено и „неепско" наличје. Марко је носилац посебних слободарских визија, пројекција различитих временских периода и његова легенда, која траје вековима, указује на константну потребу за новим ишчитавањем и поимањем ове знамените историјске, епске, митолошке и легендарне личности. То је управо показао приређивач Ненад Љубинковић, као и целокупни уреднички тим часописа „Расковник", својом ерудицијом, луцидношћу и инвенцијом, научном темељношћу, критичношћу и објективношћу, пруживши нове

[14] У чувеној Вишњићевој песми „Смрт Марка Краљевића" он „гине" божјом вољом, док у неким другим варијантама Марка убија јунак девојка или јунак с три срца.

[15] Песма коју је у Ресену забележио Трајко Китанчев казује о томе како Марко и Бога зазива на мегдан, због чега бива кажњен губитком снаге (Пенушлиски 1968, песма бр. 18).

смернице и подстицаје за даља тумачења усменог фолклора у контексту традицијске културе.

ЛИТЕРАТУРА

Дрндарски, Мирјана. „Деепизација лика Марка Краљевића у усменој поезији Далмације”. *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник”, година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић”, 1997, 129–145.

Ђурић, Војислав. „Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству”. *Зборник за ликовне уметности*, 4. Нови Сад: Матица српска, одељење за ликовне уметности, 1968.

Златковић, Иван. „Функционалност одеће и накита као елемената епске карактеризације Марка Краљевића”. *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник”, година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић”, 1997, 229–255.

Златковић, И., Милан Лукић. *Антологија народних песама о Марку Краљевићу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

Иванова, Радост. „Повраћена вода: одлике митолошког слоја епског циклуса песама о Марку Краљевићу”. *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник”, година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић”, 1997, 67–129.

Ивановић, Милан. „Натпис младог краља Марка са цркве Св. Недеље у Призрену”. *Зограф*, бр. 2. Београд, 1967.

Караџић, Вук Стеф. *Српске народне пјесме*, књига друга. Сабрана дела, књига пета. Радмила Пешић, ур. Београд: Просвета, 1988.

Караџић, Вук Стеф. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића: пјесме јуначке најстарије*, књига друга. Живомир Младеновић и Владан Недић, ур. Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.

Лома, Александар. „Епски лик Краљевића Марка у светлу нове компаративне митологије: песма ’Сестра Леке капетана’ и трагови ’трофункционалне идеологије’ у српској епици”. *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник”, година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић”, 1997, 163–205.

Лукић, Милан. „Коњи у усменом народном стваралаштву о Марку Краљевићу”. *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник”, година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић”, 1997, 255–285.

Љубинковић, Ненад. „Губитници Старца Милије: 'Сестра Леке капетана'". *Расковник*, година XIII, бр 50. Београд: Библиотека „Вук Караџић", 1987.

Љубинковић, Н., ур. „Косово у памћењу и стваралаштву". *Расковник*, књига 7. Београд: Библиотека „Вук Караџић", 1989.

Љубинковић, Н. „Краљевић Марко – историја, мит, легенда". *Даница за годину 1995*, друга година. Београд: Вукова задужбина, 1994.

Михаљчић, Раде. *Крај Српског царства*. Београд: БИГЗ, 1989.

Михаљчић, Р. „Презимена изведена од титула". *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник", година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић", 1997, 9–35.

Пантић, Мирослав. *Народне песме у записима XV–XVIII века*. Београд, 1964.

Пенушлиски, Кирил, ур. *Македонско народно творештво: јуначки народни песни*. Скопје, 1968.

Руварац, Иларион. „Две студентске расправе". *Седмица: лист за науку и забаву за годину 1856. и 1857.* (прештампано). Нови Сад, 1884.

Саздов, Томе. „Краљевић Марко у македонским народним песмама". *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник", година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић", 1997, 57–67.

Самарџија, Снежана. *Биографије епских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.

Самарџија, С. „Лик Марка Краљевића у народним приповеткама". *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник", година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић", 1997, 145–163.

Сувајџић, Бошко. „Митска и функционална смрт Марка Краљевића". *Марко Краљевић – историја, мит, легенда*. „Расковник", година XXIII, бр. 87–90. Ненад Љубинковић, ур. Београд: Библиотека „Вук Караџић", 1997, 205–229.

Broz, Ivan i Stjepan Bosanac ур. „Junačke pjesme", knjiga prva. *Hrvatske narodne pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska, 1896.

Drndarski, Mirjana. *Nikola Tomazeo i naša narodna poezija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1989.

Meletinski, Eleazar. *Poetika mita*. Beograd: Nolit, 1983.

Pešić, Radmila i Nada Milošević Đorđević. *Narodna književnost*. Beograd: Vuk Karadžić, 1984.

Ivan Zlatković

A „RASKOVNIK” VIEW OF THE EPIC LEGEND OF PRINCE MARKO

Summary

The “Raskovnik” view of the legend of Prince Marko is based on his historical role, and also on the fact that the oral tradition related to this well-known hero is a complex system of mythological, religious and epic notions originating under the influence of various regions and eras. The editorial work of Nenad Ljubinković on a collection of papers on Prince Marko (published within the framework of the “Raskovnik” periodical) is characterised by a lucid and inventive approach, all-encompassing and objective in scientific terms, opening up numerous possibilities through new interpretations of the oral tradition about Prince Marko.

УДК 821.163.41.09:389

Данијела М. ПОПОВИЋ*
Филозофски факултет
Универзитет у Нишу

НАРОДНЕ ПРИПОВЕТКЕ И ПРЕДАЊА У ЧАСОПИСУ „КАРАЏИЋ”

У раду се говори о прозној усменој грађи објављеној у часопису „Караџић”, чији је оснивач и уредник био Тихомир Р. Ђорђевић. Покренут у Алексинцу 1889. године, посвећен проблемима традиционалне материјалне и духовне културе, овај часопис заузео је значајно место у историји српске књижевне периодике. Од посебне важности за историју српске усмене књижевности је чињеница да је у њему објављен обиман корпус усменоуметничке грађе који је, углавном не излазећи ван оквира постојећих записа у објављеним и рукописним збиркама и периодици, сведочио о једној од етапа у њеном развоју. Народне приповетке и предања заступљене су у готово свим бројевима свих година часописа „Караџић”. Поред уредника Т. Ђорђевића, записе у њему објављивали су и знаменити сакупљачи грађе из области народног живота попут Л. Грђића Бјелокосића, В. Вулетића Вукасовића, С. Мијатовића, Ј. Зорића, Т. Бушетића, М. Ст. Ризнића, Ј. Срећковића и других.

Основним информацијама о народним приповеткама и предањима (жанрови, тематско-мотивски слој, територијална заступљеност и слично) у овом раду придружена је и табела пописане грађе по записивачима, рубрикама, годинама и бројевима часописа.

Кључне речи: народне приповетке, народна предања, часопис „Караџић”, Тихомир Р. Ђорђевић, периодика.

Покретање часописа „Караџић” и његово кратко, четворогодишње постојање веома је значајно за историју српске усмене књижевности. Томе није допринео само солидан фонд прикупљене и објављене грађе нити бројни научни прилози оновремених фолклориста. Таквих је прилога било и у другим периодичним публикацијама – пре и после „Караџића”. Од посебне је важности пре свега чињеница да је на овом месту целокупна пажња уредништва била посвећена народном животу у бројним његовим манифестацијама. Ово гласило имало је за циљ да подстакне процес очувања етнографског и усменог материјала на научним

* danijela.popovic@filfak.ni.ac.rs

основама. У првом плану било је организовано, систематско бележење, прикупљање, објављивање грађе и њено проучавање. Не мање важним сматрано је повезивање са европским и светским научним токовима, као и формирање институција које ће бити извориште и уточиште свеколиким активностима усмереним на добробит фолклористике и других сродних наука, српске науке уопште.

„Караџић" је покренут у Алексинцу 1899. године и (са прекидом изазваним финансијским тешкоћама у 1902. години) излазио је до средине 1903. године. Његов оснивач и уредник био је Тихомир Р. Ђорђевић, један од најзнаменитијих српских етнолога.

У свом времену и касније овај је часопис доживљен као изузетно вредан покушај да се у српским научним и културним круговима активира другачији приступ проблемима фолклора.[1] Као посебну вредност критичари су истицали обиље грађе. Највећу вредност „Караџића" Јулијан Јаворски видео је у представљању свеже грађе која није налазила места у другим гласилима намењеним проучавању фолклора. Истичући њену разноврсност, указао је и на недостатке: богатство разноликог садржаја (књижевност, музика, право) сужава избор одређеног материјала „само на омање белешке и одломке" („Караџић", 5, 1901: 118–119).

Павле Поповић је, приказујући збирку приповедака Јоаникија Памучине (*Шаљиве српске народне приповетке*), поред осталог, истакао одређене недостатке у начину на који се приступало објављивању приповедне усмене грађе.[2] Том приликом, констатујући како је корпус објављених приповедака након Вукових збирки неоправдано сиромашан, упутио је на материјал штампан у часописима и истакао његов значај: „То су оне многе које су расуте овде онде по разним листовима и календарима,

[1] Иако се Ђорђевићева намера да „Караџић" „побуди интерес за српски народни живот" (Ђорђевић 1899: 4) и буде заштитник и чувар традиционалне материјалне и духовне културе (РКТ 1986: 208–209) од промена које доноси развој цивилизације, може доживети и као „неспремност да се у новом и другачијем, туђем види било шта што би могло да побољша, или макар улепша, домаћу ситуацију" (Пековић 2010: 236), треба рећи да је супротстављеност домаћег и страног у његовим визијама била на првом месту неминовност која је захтевала активно учешће друштва у очувању фолклорне грађе, прикупљању, објављивању и проучавању. Ђорђевић је управо инсистирао на преузимању туђих позитивних искустава – у организационом смислу, али и примени савремених научних достигнућа. Друго је питање колико је „Караџићем" (углавном ослоњеним на снагу оснивача и уредника) било и могуће остварити такву замисао, у Србији на прелазу између 19. и 20. века.

[2] Последње године деветнаестог века, када је реч о усменом прозном фонду карактерише „анархија у прикупљању, прештампавању и преради грађе која је тек забележена или је раније већ објављивана" (Самарџија 2006: 12). Бројне прештампане збирке раније објављених аутентичних или фалсификованих „народних" приповедака, уређиване без одговарајућих критеријума, без података о записивачима, са слободним односом према грађи, нису могле бити пример одговорног приступа фолклорном материјалу: „Сав овај материјал ипак се само таложио, без озбиљнијег критичког представљања или анализа" (Самарџија 2006: 14).

каткада старим и тешко приступачним, а које су често врло лепе, врло значајне и добро забележене, често лепше и боље него многе које су у збиркама издате” (Поповић 2000: 13–14) Поред „Виле”, „Летописа Матице српске”, „Босанске виле” и других, издвојио је и часопис „Караџић” Тихомира Ђорђевића, као пример извора у коме се могу наћи приповетке које по квалитету надмашују оне објављене у појединачним збиркама.

Прозни фонд у Ђорђевићевом часопису карактерише тематско-мотивска и жанровска разноврсност. Чине га готово све усмене приповедне врсте: новеле, легендарне приче, приче о животињама, басне, предања и приче из живота. Као последица уобичајених међужанровских преплитања, у материјалу се препознаје и одређен број тзв. приповедака на међи. Највише таквих примера представља контаминацију шаљивих прича и новела. Типичан пример представља приповетка „Без силе нема ништа” („Караџић”, 1, 1899: 14), коју је записао Т. Р. Ђорђевић. Спасавајући у епици нејаке од насилника сваке врсте, Марко у овој причи помаже механџији који је осиромашио дајући људима храну и пиће на вересију. Како нико не враћа дуговање, Марко својом појавом (топуз на крилу) успева да прикупи новац. Неочекивана ситуација у којој он тражи позајмљен износ, а преплашени дужници дају много више, као и духовита и поучна поента: *без силу нема ништа*, приближавају ову причу новели (Самарџија 1997: 157), док би је критеријум дужине и комични расплет уврстили у шаљиву причу.

Предања, културноисторијска, етиолошка и мање фреквентна демонолошка, доминирају приповедним корпусом (има их око две стотине). Усмерена према „јунацима и догађајима у цивилизацијским, историјским и друштвеним збивањима” (Милошевић Ђорђевић 2000: 129), највише простора у „Караџићу” заузела су културноисторијска предања. Бројна казивања о географским локалитетима (тзв. локална, месна предања) нису представљала само књижевну грађу. Често су сижеи предања пресецани подацима о простору на којима су записана, људима и постојећим знаменитостима. Понекад је доминација оваквих елемената приближавала записе краћим путописним белешкама.[3] Културноисторијска предања о Марку Краљевићу садрже мотиве типичне за његову усменопоетску биографију (мегдани са Арапином, Мусом Кесеџијом, одбрана нејаких), а најфреквентнији је мотив огледања снаге бацањем камена („Марков камен”, „Маркова стена”, „Рајачки вис”, „Марковац”).

Приповедака је много мање, око педесетак, од чега је највише шаљивих прича. Оне су у „Караџићу” објављиване и ван рубрике за њих предвиђене (*Српске народне приповетке*). Као и предања, штампане су у

[3] Видети записе „Врело Буне” („Караџић”, 12, 1899: 259) и „Фелдварац” („Караџић”, 4, 1900: 64).

Ситним белешкама, *Народном предању о местима*, *Народном предању о Марку Краљевићу*, *Животиње и биљке у народном предању*, у *Српским народним пословицама* (када су пратиле одређене кратке говорне форме), чак и у оквиру појединих научних прилога.[4] Ни у рубрици *Српске народне приповетке* , у којој би било логично очекивати само ову усмену врсту, стање није било уједначено: поред приповедака, овде су се налазила и предања. Разлоге томе треба тражити и у Ђорђевићевом релативно слободном односу према терминологији везаној за жанрове усмене књижевности уопште. Прозну грађу одређивао је изразима „народна приповетка", „прозна традиција", „предање" (подразумевајући под њим народно певање и приповедање уопште, народну традицију, не једино засебну прозну форму).[5] Када се има у виду чињеница да су поједине рубрике у „Караџићу" биле и тематски усмерене (*Животиње и биље у народном предању*), разумљив је известан степен неусаглашености између природе усмене грађе и назива рубрике у којој је она објављивана. У *Ситним белешкама* налазили су се појединачни записи који су тематски излазили ван оквира поменутих рубрика. Бранећи је од пропадања и заборава, Ђорђевић је на овом месту објављивао грађу која није била део обимнијих корпуса, као и ону која је била некомпатибилна са концепцијама других периодичних публикација.[6]

Запажен број записа у „Караџићу", нарочито у првим бројевима, оставио је сам уредник, бележећи неколико шаљивих прича („Помози бог, гаде"; „Темија", „Снохачество", „Тајни језици"[7]), новеле, басне, причу о животињама и предања. Међу Ђорђевићевим сарадницима нашли су се, поред мање знаних учитеља, свештеника, разних мање или више умешних посленика културе, и сакупљачи попут Луке Грђића Бјелокосића, Вида Вулетића Вукасовића, Станоја Мијатовића, Јована Зорића, Михајла Ст. Ризнића, Тихомира Остојића и Јована Срећковића. Неки од њих објавили су већи број записа и тако сачинили своје мини корпусе.

[4] Бројним појединачно објављеним записима придружује се и грађа објављена у оквиру студија и чланака (видети нпр. рад Душана С. Поповића, *Трагови богумилске јереси у српском народном предању*, „Караџић", 3, 1903: 173–179).

[5] Према ономе што је истакао у уводу новоуспостављене рубрике *Краљевић Марко у народном предању,* јасно је да Ђорђевић под термином „предање" подразумева целокупну традицију и различите усмене врсте: „Вредно је сва та казивања, веровања, приче, песме и све што се на Марка односи покупити на једно место, да се на тај начин баци много више светлости на распрострањеност предања о Краљевићу Марку и на схватање народно његове интересантне личности" („Караџић", 1, 1899: 58).

[6] Разумљиво је, стога, због чега је таква грађа нашла место у белешкама („часописном жанру"), којима је својствена „маргиналност, везаност за повод, али је њихова садржина непредвидљива, отворена, зависна и од грађе и од случаја до случаја" (Иванић 2010: 46).

[7] Ове приче нису насловљене у часопису. За ову прилику, називе су добиле према белешкама у оквиру којих су се нашле („Темија", „Снохачество" и „Белешке о тајним језицима").

Усмена приповедна грађа објављена у „Караџићу” није увек праћена потпуним информацијама о месту и времену приповедања, приповедачима, приповедном контексту. Записивачи најчешће остављају податке о простору са кога потиче грађа, понекад о години у којој је запис настао, док су подаци о приповедачима и ретки и штури. Неретко, они су одређени сродничким везама са сакупљачима (*забележио од свога оца, по казивању своје матере*...), занимањима или само именом и презименом. Поједини сакупљачи коментарисали су своје прилоге: Вид Вулетић Вукасовић, нпр., истиче како је чуо различите варијанте приповетке коју објављује – казивачи су били православне и католичке вероисповести („Караџић”, 7. и 8, 1899: 148). Било је и упућивања на постојеће варијанте у Вуковој збирци. Допуњујући информације о представљеној грађи, то је чинио и сам Т. Ђорђевић.

У „Караџићу” је објављивана и грађа на којој су јасно видљиви трагови ауторских интервенција (видети: „Караџић”, 6 и 7, 1900: 128–131), или је бележена по сећању записивача (видети: „Караџић”, 8 и 9, 1900: 153–155).

Објављене приповетке и предања бележене су на широком простору. Поред прилога из Србије, који су били, разумљиво, најбројнији, у „Караџићу” су се нашли записи из Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе, Македоније. У многима од њих остале су сачуване дијалекатске особености. У складу са тенденцијама епохе, и на овом материјалу видљиво је присуство дидактичких слојева и ауторске стилизације, нарочито када је реч о записима Станоја Мијатовића и свештеника Петра Ст. Иванчевића.

Неки од записа уклапају се својом формом у интернационалне типове приповедака, али је већи број оних који представљају модификоване типове, контаминацију различитих мање или више модификованих типова и слично. Готово савршено подударање основних сегмената одређеног типа показује, нпр., приповетка „Ко ће као Бог”, коју је забележио Станоје Мијатовић и објавио у трећем броју „Караџића” за 1901. годину. Она припада групи која је у Арне-Томпсоновом каталогу одређена као *Приче о судбини*; уже, тип AaTh 930, одређује се као *Уријино писмо* или *Приповетка о богаташу и његовом зету*. Сви кључни елементи схеме овога типа (пророчанство, покушај убиства, Уријино писмо и последице) карактеришу и поменуту приповетку. Један од примера трансформације, модификације Арне-Томпсоновог типа могла би бити приповетка из збирке Вида Вулетића Вукасовића „Везир, владика и фратар”. У основи припадајући типу AaTh 922 (*The Shepherd substituting for the Priest Answers the Kings Questions*), из групе *Мудра дела и речи*, овај запис представља контаминацију поменутог типа са приповеткама о правој вери.

На уводни сегмент о расправи католичког и православног свештеника око тога чија је вера снажнија, коју покреће и подстиче везир, надовезује се приповедање о јунаку који замењује фратра у решавању загонетке. Прелаз се мотивише везировим захтевом да се одговори на ново питање (о чему он мисли). Измене се могу сагледавати и унутар самог типа; редукује се упитни низ у односу на AaTh модел те у овом примеру запажамо само два питања („Шта ради Бог? Шта ја мислим?"). Сличан пример варијација и редукције сегмената у оквиру одређеног типа уочава се и у запису „Два очева савјета" Петра Иванчевића („Караџић", 2, 1900: 95). У односу на тип AaTh 915 A у каталогу типова приповедака, он је сачувао мотиве очевог опраштања на самрти и давања савета сину. Значење необичних савета који у доживљајима главног јунака постају применљиви и разумљиви, у варијанти из „Караџића" расветљава се одмах, говором јунака („Синко, прави куће..."). Без праве радње и ситуација које јунака новеле постепено доводе до спознаје о вредности изреченог, ова приповетка сасвим редуковане структуре готово да представља рудимент основног модела.

Приповетке у „Караџићу" карактерише и одраз разних слојева народног живота: друштвених, етичких, религиозних. Одређени кодекс понашања и мишљења трансформише се у усменом делу, прилагођавајући се постојећим сижеима. Елементи свакодневног у приповедном ткиву могу бити само део декора али и активни елементи са одређеним функцијама.

У прозној грађи часописа „Караџић" нема тематско-мотивских новина нити њено стање уопште показује значајна одступања од грађе забележене у овом периоду. Она, и поред тога, представља важно сведочење о једној од етапа у развоју српске усмене књижевности. Њеним постојањем увећава се фонд српских народних приповедака и предања и шири база подложна проучавању у оквиру различитих фолклористичких дисциплина.

Прилог: попис народних приповедака и предања у часопису „Караџић”[8]

Годиште	Број свеске	Назив прилошка	Сакупљач	Рубрика
1899.	1.	*Гости*	Тихомир Р. Ђорђевић	НПМ
	1.	*Једно предање у Хрватској*	–	–
	1.	*Шестоглав. Костобој. Крвавац стена*	–	КМНП
	1.	*Мартинов стапац*	–	–
	1.	*Вода. Дрвар. Ракетица. Марковића Пиштоле. Пиштољ. Ракета*	–	–
	1.	*Без сиве мисе никако*	–	–
	1.	*Дуго мисли један час, дуго мисли други час**	–	СНПСЛ
	1.	*Зна репа зашто, сиво вино рано пије**	–	–
1899.	2.	*Видов и Гвоздарев Дрвен-крај*	Бранислав Марјановић	НПМ
	2.	*Мартин и Андрејица**	Тихомир Р. Ђорђевић	–
	2.	*Краљевић Марко и Арапин под Пасја-пуста*	Вид Вуковић Вуковинић	КМНП
	2.	*Краљевић Марко и кум Радости*	Сима П. Вуковић	–
	2.	*Рођени сто*	Јеремија М. Пантовић	–
	2.	*Мартов коњић*	Драгомир Јовић	–
	2.	*Свети Роман*	Јанко Петровић	–
	2.	*Мачкатова пушка*	Тихомир Р. Ђорђевић	НПМ
1899.	3. и 4.	*Кумуџа – Куда Чивчин*	Тихомир Р. Ђорђевић	–
	3. и 4.	*Постанак имена Бокурдан*	Ђорђе Мандурић	–
	3. и 4.	*Како је добило име село Суботинац у срезу синопском*	Тихомир Р. Ђорђевић	–
	3. и 4.	*Мартов коњић*	Јеремија Пантовић	–
	3. и 4.	*Боба и јарац**	Велимир Ј. Трифуновић	–
	3. и 4.	*Јелен водоја*	Ст. Сокићанац	КМНП
	3. и 4.	*Гургусовац*	Тихомир Р. Ђорђевић	Сб
	3. и 4.	*Вилово*	Тихомир Р. Ђорђевић	–
	3. и 4.	*Мачкатова стена: Мартинац*	Свет. М. Марић	НПМ
1899.	5.	*Мартов стапац*	Свет. М. Марић	–
	5.	*Стара сила*	С. Ј. Ђаковац	–
	5.	*Зец и тетка-крпица-баба*	Јуда Гуфић Бранковић	КМНП
	5.	*Зашто срце за грло Петрово тесно пуши*	Јуда Гуфић Бранковић	–
	5.	*Зашто је чешљ међ зубе стао**	Свет. М. Марић	Сб
1899.	6.	*О постанку приповетке**	Свет. М. Марић	–
	6.	*Мартов стапац*	Тихомир Р. Ђорђевић	Сб
	6.	*Мартов стапац*	–	–
	6.	*Вилер, тесбина и брат*	–	–
	6.	*Свети брат и сестра*	Милојко Ст. Ракић	КМНП
1899.	7. и 8.	*Анте, и тебе сам**	–	–
	7. и 8.	*Вуци ујутрење кад буде јагоде**	Јанко Б. Зарић	–
	7. и 8.	*Гуја, вари стварчић**	Вид Вуковић Вуковинић	СНП
	7. и 8.	*Да сиђе обрва**	–	СНП
	7. и 8.	*Зашто отац Томин чак сиво седам година*	Вељ. І. Радојевић	СНПСЛ
	7. и 8.	*Кто је постао девојачки пазар сиви Аџитара*	–	–
	7. и 8.	*Зашто народ Јустин Мајдар зове Пунгу-Мајдина*	–	–
1899.	9. и 10.	*Нешто о води Гиси*	Јанко К. Срећковић	НПМ
	9. и 10.	*Кто је постао Комарчева црква Сретен свештеник и отац*	–	–
	9. и 10.	*Пуно видовах и пак*	–	–
	9. и 10.	*Жене ти брестиш*	Пантелија Ст. Ивановић	–
	9. и 10.	*Зимска питар рада*	Стеван М. Мијатовић	–
	9. и 10.	*Ја сам трбуја на четворо*	–	–
	9. и 10.	*Кто је постао да се говори поговор*	–	–

[8] На списку се не налазе приповетке других народа објављене у „Караџићу” (видети нпр. причу о Св. Хуберту, у оквиру белешке Т. Р. Ђорђевића *Ловачки светац*, у: „Караџић”, 12, 1899: 274), као и записи из других, објављених збирки (видети: „Караџић”, 8 и 9, 1900).

	9. и 10.	*Народно сведочење (Које је тачније сунце*)*	Јован Б. Зорић	СНД
	9. и 10.		–	–
	9. и 10.		Вељ. І. Рајчевић	СНДСЈ
	9. и 10.	*Јединак*	Вељ. І. Рајчевић	–
	9. и 10.	*Пчелица*	Вељ. І. Рајчевић	–
	9. и 10.	*Вишањ. Пољубац и Родољубље Мојсеов – бунџа*	Јован Х. Стратимировић	СБ
	9. и 10.	*Витез и моје Цвијетић Јунаштво Непознати из Андрића*	Јован Б. Зорић	–
1899.	11.	*Тигар*	Петар Ст. Васиљевић	НПМ
	11.	*Ко у зиму сече пшеницу, жито му доноси ружу**	–	–
	11.		–	–
	11.	*Куда ми се? Гуљ, гуљ!**	–	–
	11.	*Мој чопоре, моје пропаштење**	–	–
	11.	*Не рађај, не рађај**	–	–
	11.	*Грдо и крива*	Милош Ђ. Јовановићев	–
	11.	*Св. Сава и Јово*	Марко М. Новаковић	–
	11.	*Лисица и мачићи*	Вељ. І. Рајчевић	СНДСЈ
	11.	*Како је Цвијета моје госпођарево јаре*	–	–
	11.	*На Вилу Мајицу не треба радити*	–	–
	11.	*Сиротиња на тавану*	–	–
	11.	*Врело Вуче*	Стеван М. Мијатовић	СНД
	11.	*Грдо Рајко*	–	–
	11.	*Зима и предења о вољубитељу пушци*	–	–
	11.	*Од Врсова Буба до Поповића вардарца**	Петар Ст. Васиљевић	–
	11.	*Поподне Бро**	Милош Ђ. Јовановићев	СБ
	11.	*Протетка Тигар*	Живојин М. Радосављевић	–
1899.	12.	*Обровац*	Лука Грбић Црногорац	НПМ
	12.	*Гушавац*	Теодосије Р. Тирфуновић	–
	12.	*Цвет Реке*	Милош Ђ. Јовановићев	–
	12.	*Кобилет пчелац*		
	12.	*Сено Бошко*	В. Рајчевић	СНДСЈ
	12.	*Прави, Бошко, друг**		
	12.	*Предавнији (прастари) ви ме' хајс крв крвљу**	В. Рајчевић	–
1900.	1.	*Ђул Ал' Џигу кајд Радаје**	Петар Ст. Васиљевић	НПМ
	1.	*Фотографија пчелиног пољца*	–	–
	1.	*Заклетва ее небеса*	–	–
	1.	*Цар, царица и кум оловка*	Душ. Д. Павловић	–
	1.	*Прељубица*	–	–
	1.	*Бошко здравље до фронта*	Јован П. Јовановић	– (КМНП)
	1.	*Сирчић и сиротчић*	–	НПМ
	1.	*Како је пчелица моја пчелом Бабић*	Вељ. І. Рајчевић	СНДСЈ
	1.		–	–
	1.	*Вола је сене пчелице пчелице, пчелу седам пчелчића*	–	–
	1.	*Вола је бобова слама што пчелу јача*	Вукашин Гагинић	СНД
	1.	*Не треба пчелице хлеб у пчелу и у пољу*	–	–
	1.		Стеф. М. Марић	–
	1.	*Зашто се пчела од 15. септембра до 8. септембра – пољубичице*	Милошев Д. Марковић	СБ
	1.		Стеф. М. Марић	–
	1.	*пчелиство вера по пчеларима и са пчелом пчелом, а срећа у пчелу добра не пчели воде пчелу само пчели*	Живојин М. Бабић	–
1900.	2. и 3.	*Зашто се пчели не могу запчелити пчелом*	Теодосије Р. Тирфуновић	СБ
	2. и 3.	*Жалосна пчелу хладе*	Теодосије Р. Тирфуновић	–
	2. и 3.	*Зашто пчелу дају се пчели пчелом годину*	Милош Ђ. Јовановићев	–
	2. и 3.	*За пчелу се родитеље пчелом пчелу од пчелићима*	Јанкоје М. Ивић	–
		Фиалкарац		

		Лисица		
		Пчелица (Чистица)		
		Вилењица		
		Мегдања пр		
	2. и 3.	*Водити попевачке*	–	–
	2. и 3.	*Мегдање. Дворанин и монастир*	–	–
	2. и 3.	*Трнак*	Стевија М. Мијатовић	–
		Пепељи вилењ		
	2. и 3.	*Пепељи*	Стевија М. Мијатовић	–
		Турски пепељ		
		Постанак вина		
1908.	4.	*Кадија и чобанин*	Вељко Вељковић	НИМ
	4.	*Два стара свећа*	Св. Радовојевић	–
	4.	*Христос је благословио рогоз*	Марко М. Ненадовић	–
	4.	*Трећа Авдо у ханџа*	–	–
	4.	*Завештање*	–	–
	4.	*Основано се сад*	Јеврем Бошковић	–
		Зашто људи тако кратак век и мало		
1908.	5.	*рат воде покрштени*	Драгослав Д. Петковић	НИМ
	5.			
	5.	*О убијству старица* Како је постао*	Марко М. Ненадовић	–
	5.	*Крстионе**	–	–
	5.	*Како куће куштају*	–	–
	5.	*Од кад су почели женити Срби цело*	Димитрије Н. Тирол	СНП
	5.	*сунце*	–	–
	5.		Пантар Ст. Ивачковић	–
	5.	*Вечни*	–	–
	5.	*Сирдан*	Стевка Кнежић	–
	5.	*Епископ*	–	–
	5.	*Добрик. Краје. Закупац.*		–
	5.	*Вампирац. Оратовница*	Милутин Филиповић	СБ
		Пост		
		Зец		
1908.	6. и 7.	*Јелица*	Мих. П. Васиљевић	–
		Жабљастог вепра		СБ
	6. и 7.		Стевија М. Мијатовић	–
	6. и 7.	*Вила Костоња и пчелица Видојевица*	Јов. Р. Грујић	
		Монастир Нетон		
		Протопоп		
1908.	8. и 9.	*Прокопа опанак*	Пантар Ст. Ивачковић	НИМ
	8. и 9.	*Обећани зец*	–	–
	8. и 9.	*Постанак пољског*	Стевија М. Мијатовић	–
	8. и 9.	*Постанак пушака*	Милоје П. Марковић	–
	8. и 9.	*Зец*	Теокнар Осојић	–
	8. и 9.	*Вера и бог*	Теокнар Р. Тирбухић	ЖИНП
	8. и 9.	*Како је постао Трстено*	Теокнар Р. Тирбухић	–
	8. и 9.	*Како Марко Краљевића*	Сава П. Вуковић	–
		Мартов попац		
1908.	10.	*Задушбина Марка Краљевића*	Марко М. Ненадовић	НИМ
		Краљевић Марко у сужњи		
	10.	*Крпара*	–	–
	10.	*Шарена*	–	–
	10.	*Како су постали анђео и ђаво*	Милоје А. Вујић	–
	10.	*Како је постао тврдица*	–	–
	10.	*Како је постао крт*	Вукашин М. Димитријевић	ЖИНП
	10.	*Зашто особа не може пити да не*	Чедомир О. Стојановић	–
		умрије		
1908.	11. и 12.	*Зашто се змије сиче по лисом*	Јанко Р. Петровић	НИМ
	11. и 12.	*Зашто пас не може тајић да не*	–	–
	11. и 12.	*лиже*	Вида Пушкић Вукомановић	–
	11. и 12.	*Дај ми, попе, да ми цапнем јагње**	Милоје Дрљевић	КМНП
	11. и 12.	*Прокопа бог зеф не мог по тиој Пеф не*	Алекс. Г. Вицентијевић	–
	11. и 12.	*ог мој!**	Теодор Пантовић	–
	11. и 12.	*Прокопа крпаче чиниа*	–	–
	11. и 12.	*О фукотини*	Лука Грбић Брашковић	ЖИНП
	11. и 12.	*О фукотини*	–	–
	11. и 12.	*Бистрена Мирјана*	Стевија М. Мијатовић	–
	11. и 12.	*Грабеж је пасторак за фукоте под жуте*	–	

	11. к 12.	*Што је зајтра*	–	–
	11. к 12.	*Рустем-бег*	–	–
		Мајчет		–
	11. к 12.		–	
	11. к 12.	*Вуковић*[4]	–	–
				–
	11. к 12.	*Трифково*	Св. Радовојевић	
		Јаничарци и Вечерњи		СНОСЈ
	11. к 12.	*Христовога ни спротивна ћуба*	–	
		Знаш ли врата бијела хода		–
	11. к 12.	*Вучић*	Владимир Ј. Радовојевић	–
	11. к 12.	*Нема досте док не отиш*	Јов. Зорић	
	11. к 12.		–	СБ
	11. к 12.	*Знаш „бијела": Кнегиња: Мара*	–	–
	11. к 12.		–	–
		Само Светић		–
	11. к 12.	*Народно предање о пјесми: Вобо*	–	–
	11. к 12.	*Дворјанска љубо*	–	
	11. к 12.	*Јаничар и Св. Петар*	–	–
		И сунце нам сија		–
1911.	1.	*Ђуро и Јелица*	Вид Вуковић Вуковић	
		Ко љуби срдо		–
1911.	2.	*Вампир и вампирић*	Пајар С. Ивковић	
	2.		–	НПМ
	2.	*Обилазак Краљевића Марка*	Лука Грбић Брашовић	–
		Кнегиња потиче		–
	2.	*Зла свекрва*	–	
	2.	*Кога зајак тепо и срдашце*	Стојан Ивковић	ЖЊП
	2.	*Ко ће кога Бог*	Иван С. Пантић	–
		Орлић и тичица		СБ
1911.	3.	*Ко ће пајдаш*	Лука Грбић Брашовић	
		О зрном житу		ЖЊП
		Знаш Турци не ћеду свињско месо		
1911.	4.		Драгољуб Брашовић	
	4.	*Нек свак Бог*	Стојан Пантић	НПМ
		Постанак села Кутловац		–
	4.	*Знаш ли ћабут пре Петрова дан не ћеду*	Илија Барбрић	
	4.		Пајар Ст. Ивковић	–
	4.	*Знаш ли кога мени кога нема*	–	СНП
	4.	*Кашикбајташ*[5]	–	–
	4.	*Кто ће Сиви данас на зимљу*	Матија Д. Марковић	–
	4.	*Завртљиво мисто између лопа*	Св. Радовојевић	СБ
		Знаш ли врлин мора да нас свак срдашц		Б
1911.	5.		Вид Вуковић Вуковић	
	5.		Дрис. Димитријевић	КМНП
	5.	*Видовдан*	Теодор Остојић	–
	5.	*Стогодишњица Вук-Ракића*	Др.	СНП
	5.	*Гроздо*	Стеван М. Марковић	–
	5.	*Мајчинци*	–	–
	5.	*Вобино сино*	Св. Радовојевић	–
	5.	*Анђелић и цар*	Лука П. Бојовић	ЖЊП
	5.	*Кто ће Св. Петар шесторо ланца на*	Владимир Стојковић	СБ
		рајо		–
		Удиш ли не удиш мени ли ћеш кроит		
1911.	6. к 7.	*ћеш*	Матија М. Ивковић	
	6. к 7.	*Три сирочи на учуку*	Никола Ивковић	НПМ
	6. к 7.	*Кнегиња*	Милојко А. Стојковић	–
		Од куда Турцима царство		ЖЊП
	6. к 7.	*Помози Бог, нађа*	–	
	6. к 7.		Теодор Р. Барбрић	–
	6. к 7.	*Водотокарски еснафџија*	Драгољуб Васиљевић	–
	6. к 7.	*По ливској води*	Вукашин Дмијановић	СБ
		Шта Бог да		–
	6. к 7.	*Кто ће тешко проћерати сву дивљач*	Драгољуб С. Стојковић	
		Јелисак и тешко		СБ
		Детенце тешко		
1911.	8. к 9.	*Јелисак предводи*	Пајар С. Ивковић	
	8. к 9.		–	НПМ
	8. к 9.	*Турци*	–	–
	8. к 9.	*Ћутиш Јеремијо*	–	–

	Б. к 9.	*Пријеов и Рајетовци*	–	–
	Б. к 9.	*Вајчанци*	–	–
	Б. к 9.	*Сиско*	Живојин Дмитровић	СНП
		Бинча		–
	Б. к 9.	*Стогчинско*	Ив. Б. Зорић	
		Бук прича прич		СНПСЛ
	Б. к 9.	*Од куда у куда свиње*	–	
	Б. к 9.	*Зашто је у коси рат рачвасти*	Ст. Радојичић	–
	Б. к 9.		К. (Кука Гуфрић Брашновић)	Сб
	Б. к 9.	*Орао и врана*	Теодосије Р. Бирбрешки	–
		Вишеволь проклето убице		–
1901.	10.		Димитрије Мијатовић	
	10.	*Сиротиња и тврдица*	–	СНП
	10.	*Помозе му свети Ђурађ*	–	–
	10.	*Колико су нашли биле људи а колико ће бити*	–	–
				ЖЊНП
	10.	*Откуд човеку чекићи на колену*	–	
	10.	*Пуста*	–	–
	10.	*Хоћу-нећу*	–	–
				–
1901.	11.	*О вештици*. Чудо**	Пајдар Ст. Ивковић	
	11.	*Ко чему се поседи колико је која мачка стара*	–	НПМ
	11.		–	–
	11.	*Како је постала свиња буба*	–	–
	11.	*Сиромаху хо Бого*	–	–
	11.	*Дај са добра нашао не могу постати*	–	–
	11.	*Боља пост вести него о лош питати*	Кука Гуфрић Брашновић	–
	11.		Димитрије Мијатовић	Б
	11.	*Свети Трифун*	Стојанје М. Мијатовић	ЖЊНП
	11.	*Сит стомуди од сит*	–	–
		Шта ми ће чин		–
1901.	12.		Стојанје М. Мијатовић	
	12.	*Трново*	–	ЖЊНП
		Рајачки		–
1902.	1.	*Рајбоз*	Ст. К. Трнавчевић – Рајачанин	
	1.	*Шајкашки*	Пајдар Ст. Ивковић	СНП
	1.	*Зима*	Теодор Петровић	–
		Петровдан		Сб
	1.	*Хајдук*	–	
		Пустиња		–
	1.	*Пастирче у воћу*	–	
	1.	*Говори истину, мили ће Богу, ће милој ће прећи пићи*	Дим. С. Стојковић	–
				–
1903.	2.		Крсна Димитријевић	
	2.	*Лепи – врсд*	Теодосије Р. Бирбрешки	–
		Тетовски и бисо		ЖЊНП
	2.	*Кошт*	Крсна Димитријевић	
	2.		Јеротије М. Новковић	–
	2.		–	Сб
			Марко М. Ковачевић	–
	2.		–	–
			Крсна Димитријевић	–
	2.		–	
	2.		–	Сб
	2.			–
			Пајдар Ст. Ивковић	–
1903.	3.		–	
	3.		–	НПМ
	3.		–	–
	3.		–	–
	3.		–	–
	3.		–	–
	3.		–	–
	3.		Никола Ковић	–
	3.		Пајдар Ст. Ивковић	–
	3.			–
				СНП
	4.		Теодосије Р. Бирбрешки	НПМ
1903.	4.		Вид Вуковић Вуковинић	ЖЊНП
	4.		Теодосије Р. Бирбрешки	Сб

Скраћенице

НПМ – *Народно предање о местима*
КМНП – *Краљевић Марко у народном предању*
СНП – *Српске народне приповетке*
СНПСЛ – *Српске народне пословице*
СБ – *Ситне белешке*
ЖБНП – *Животиње и биље у народном предању*
Б – *Белешке*

*

Записи објављени без назива, у оквиру студије, рубрике или као објашњење кратких говорних форми обележени су звездицом (*). За ову прилику добили су називе према основном мотиву (или носе назив текста у чијим се оквирима налазе).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

„Караџић", Лист за српски народни живот, обичаје и предање. Алексинац, 1899–1903.

Ђорђевић, Тихомир Р. „Зашто се Караџић покреће". *Караџић*, 1, 1899.

Иванић, Душан. „Категорија жанра у периодици". *Жанрови у српској периодици*. Београд: Институт за књижевност и уметност. Нови Сад: Матица српска, 2010, 45–58.

Милошевић Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке: обликовање и облици усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2000.

Пековић, Слободанка. „Поетика комуникацијског текста у часописима". *Жанрови у српској периодици*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Нови Сад: Матица српска, 2010, 219–244.

Поповић, Павле. „Јоаникије Памучина: *Шаљиве српске народне приповетке*, I. Мостар, 1902 (Мала Библиотека, 39)". *Народна књижевност*, приредила Нада Милошевић Ђорђевић, *Сабрана дела Павла Поповића*, књига III. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000, 5–15.

Речник књижевних термина. Београд: Нолит, 1986.

Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.

Самарџија, С. *Од казивања до збирке народних прича: прилог проучавању народне књижевности*. Бања Лука: Књижевна задруга, 2006.

Самарџија, С. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.

Arne, Antti Thompson, Stith. *The types of folktale: a classification and bibliography*, FF Communications, 184, Helsinki, 1961.

Danijela Popović

FOLK STORIES AND TRADITION IN THE ”KARADŽIĆ” PERIODICAL

Summary

The paper deals with prose oral creations published in the “Karadžić” periodical, founded and edited by Tihomir Đorđević. Initiated in Aleksinac in 1889, dedicated to issues pertaining to traditional material and spiritual culture, this journal occupies an important place in the history of Serbian literary periodicals. What is of particular importance for the history of Serbian oral literature is the fact that this periodical published a sizeable corpus of oral literature which, while mostly remaining within the boundaries of the existing records in the forms of published and manuscript collections and periodicals, testified of one phase of its development. Folk stories and tradition are featured in almost all the issues during every year of the publication of the “Karadžić” periodical. Apart from the editor T. Đorđević, well-known collectors of material from the domain of folk life such as L. Grđić Bjelokosić, V. Vuletić Vukasović, S. Mijatović, J. Zorić, T. Bušetić. M. St. Riznić, J. Srećković and others also published texts in this periodical.

In addition to the basic information about folk stories and tradition (the genres, the thematic-motif layer, the territorial distribution and the like), this paper also contains a tabular overview of the material recorded, classified according to the recorders, columns, years of publication and issues of the periodical.

УДК 398.4(=16)

Немања Ј. РАДУЛОВИЋ*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ПРЕДИВО КАО АТРИБУТ У НАРАТИВИМА О СУДБИНИ[1]

У митолошким представама прећа се често, како је познато, јавља као атрибут богиња судбине (парке, норне, мојре). Веза са поделом посла, односно, поделом на мушку и женску сферу потврђена је и савременим етнографским подацима. Међутим, наративи о судбини веома слабо познају овај атрибут. Суђенице у њима углавном одређују судбину говором или писањем. Чланак је посвећен неколицини примера из јужнословенског фолклора у којима се та представља јавља. Поред неких мотива присутних у словеначким подацима, ретки примери су углавном везани за подручје југа Србије и Македоније, што би говорило у прилог одређеном регионалном карактеру и можда грчком утицају. У методолошком смислу чини се важним не посматрати варијанте као остатак мита и постављати потрагу за митским као циљ, него посматрати наративе (предања и приповетке) као облике са својим законитостима.

Кључне речи: прећа, суђенице, судбина, наративи, мит.

Прећа је, како је у компаративној митологији добро познато, атрибут богиња судбине. Грчке мојре, римске парке и германске норне преду и пресецају нит. Савремена истраживања претпостављају да је слична представа постојала и у словенској религији. Веза богиње Мокоши са прећом (Иванов 1982: 192–193; СМ 2001: 363; уп. и у старијој литератури: Кулишић 1979: 176; Токарев 1965: 229–230) указује да она припада истој групи богиња судбине (МНМ/2 1988: 169), односно да је можда врховна суђаја, којој је посвећен и новогодишњи празник, вероватно везана за неку звезду (Лома 2002: 239–242; СМ, исто). Таква женска божанства, чији је атрибут прећа, потенцијално су опасна за јунаке мита и епа (Loma 2008: 175–176). Присуство прећа код хетитских богиња судбине упућивало би на индоевропски карактер атрибута. Међутим, исту представу

* nem_radulovic@yahoo.com

[1] Рад је настао у оквиру пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја под бројем 178011.

познаје митологија афричких Дахомејаца (Бенин) и сибирских Евенка: у дахомејској митологији богиња прорицања је кћерка или мајка богиње-заштитнице преља; код Евенка и Долгана судбина је нит која иде од човекове главе ка вишем свету, а прекид нити је смрт (МНМ/2 1988: 472).

Ови ваневропски наводи показују да је представа присутна не само у древним митовима, него и у веровањима новог доба. Такав је и пример из литванског фолклора, где није случајно што се представа о суђеницама (лаиме) меша управо са представама о вилама, помоћницама код предења (Brednich 2004: 1400). И у румунском веровању *урситоаре* (суђенице) раде са предивом и маказама: од три урситоаре једна држи преслицу и окреће вретено, друга тка, трећа пресеца нит живота (Brednich 1964: 171; Vulcănescu 1987: 164–165) а није непознато и мешање са самодивама (Sorescu-Маринковић 2009: 252).

Божанства судбине део су шире групе хтонских божанстава – примарно женских – чији је атрибут прећа (Gamkrelidze, Ivanov 1995: 498). Хтонска симболика објеката везаних за предење и ткање може се препознати и у приповеткама, где нису непосредно везана за судбину (нпр., веза Пепељугиног вретена у јами и претварања њене мајке у краву – Радуловић 2006: 272). Хтонски карактер суђеница (Седакова 2007: 189) одговара етнографској теорији да су оне део предачког, родовског култа (Schneeweiss 1961: 5; Николић-Стојанчевић 1974: 422; уп. Мороз 1989: 148).

И у етнографској грађи модерног доба (односно, „класичној" етнографској грађи сакупљеној углавном у 19. и 20. веку) разумљива веза веровања о суђеницама са обредима обављаним о рођењу приближава их женској традицији. Исто тако, предење као атрибут женских ликова у фолклору (Карановић, Пешикан-Љуштановић 1996: 5–15) одговара типично женском послу у традиционалној заједници, подељеној на две родне сфере. Објекти везани за предење могу бити и табуисани. У бугарским веровањима строго је забрањено ударити девојку, невесту, момка или дете мотовилом; оно има магичну силу, тера самовиле и змајеве; слично важи и за преслицу (Маринов 1994: 208–210). Вретено може бити и заштитно и магијско средство; по претпоставци Н. Љубинковића, чак можда и против суђеница (Љубинковић 1998: 300–301).

Остављајући на страну ширу улогу предења и ткања у обичајима, веровањима и обредима, као и њихову симболику[2] и табуисаност, уочљиво је следеће. Наспрам ових компаративних и дијахронијских примера из митологије, српска грађа о суђеницама – што веровања, што наративи

[2] Симболика може артикулисати и значајне филозофске концепте, од Платона, који користи приказ суђаја, до Упанишада које дају космолошку симболику ткања.

о судбини[3] – прећу помињу изузетно ретко. Овај рад је посвећен управо тим ретким примерима.

Могло би се учинити да стари ликовни споменици сведоче о вези суђеница и преће. У сцени Богородичиног рођења (Градац, Охрид, Пећка патријаршија, Каменица, Минхенски псалтир) приказана је и девојка са преслицом. Присуство сродне слике (точак живота) среће се и у зидном сликарству 19. века (Георгиева: 165). Историчар уметности Ненад Симић сматра да је реч о представи мојре, што је прихваћено у медиевистици и историји уметности, као пример античког утицаја (Трифуновић 1995: 282; Радојчић 2002: 31; Татић-Ђурић 1962: 384). Симић одлази и даље од тога сматрајући да је из ових ликовних представа Србима дошло веровање у суђенице. Међутим, теза о ликовној представи као о извору народног веровања, заснована на старинској методологији утицаја и преузимања, тешко је одржива у светлу етнографије и процеса одржавања веровања. И ако фреске и минијатура представљају мојру, још увек се тиме не успоставља непосредна веза између народног веровања и ликовних споменика, било да се ови узимају као извор, било као (још мање вероватно) евентуално сведочанство о уласку народних веровања у ликовну високу уметност. Вероватно су народно веровање у суђенице – старије од хришћанства, свакако – и ликовне представе, изведене из античког наслеђа или византијских узора, ишли у овом случају независно једни од других.

Исто би се тако на први поглед могло учинити да једно место код Марка Марулића сведочи о прећи као атрибуту. Наиме, Марулић име „ждрибница" користи у објашњењу Парки/Мојри. Ждребница – једна од Мојри, Лахесис, назива се тако „јер ждрибе миче живота нашега потежући *жицу са преслице*" (RHSKJ 23: 264) . Међутим, пошто се ради о експликацији места из класичне митологије, велико је питање да ли је овај назив заиста преузет из народне представе или га је – вероватније – сковао сам Марулић, као учен превод; из класичног знања долазила би онда и сама представа о преслици и жици. Тако се, нпр, и код Аврама Мразовића, у препричаној епизоди из *Махнитог Орланда* (Мразовић: 32–34) јавља сусрет са Паркама, поменутим под грчким именима, са атрибутима прећe и маказа; очигледно је да епизода долази из литературе[4] и било би погрешно узети је за етнографско сведочанство.

Остаје нам, стога, фолклорна грађа новијег доба. У Вуковој збирци приповедака познато је, наравно, место из „Усуда" где персонификована срећа извија златну жицу. Слика златне жице се и у свадбеној песми разрешава као срећа: „Одвила се златна жица од ведра неба/ Савила се

[3] Под наративима овде подразмевам и приповетке и предања.

[4] Мразовић се ту посветио посрби Мадам Лепренс де Бомон.

првијенцу око клобука/ То не била златна жица од ведра неба/ Већ то била добра срећа од мила Бога" (В I 100; и 101). У неким се песмама уместо као срећа, слика словенском антитезом објашњава као сама невеста (В I 93; В ЕС: 81–82; уп. истарска песма у: Peukert 1961: 111; муслиманска у: Hangi 2010: 297). Појкерт у слици златне жице види рад фантазије, али и мерило вредности девојке у области старе патријархалне традиције (Peukert 1961: 110). Овакво метафоричко приказивање невесте савршено се уклапа у свадбену песму. Ипак, заменљивост невесте са срећом у негацији и одговору подсећа на женску персонификацију среће[5] у приповеткама којој је атрибут жица – као, уосталом, и на цео горе наведени комплекс.[6]

Злато је у фолклору уобичајен знак оностраног. Митографски гледано, било да припада хтонском свету (Проп 1990: 431) или је соларног карактера, оно је уобичајени атрибут натприродних бића у актуелним веровањима и наративима. Пропова претпоставка (без обзира на проблематичност других теза његове књиге) подсећа на значај хтонског. У античкој књижевности, код Петронија и Стација, помиње се да је нит срећних људи златна или бела, а несрећних црна (Цермановић-Кузмановић, Срејовић 1987: 272). Злато овде, поред свог уобичајеног означавања натприродног, може симболички указивати и на магијски одређено богатство. Ипак, ова слика само делимично подсећа на одређење судбине уз предење, као што се и срећа (више анимистичког карактера) разликује од суђеница. Ако наведени пример посматрамо само као слику, а невезано за судбину или срећу, можемо га наћи и другде у прози. У приповеткама из зборника Атанасија Николића и Фридриха Крауса (Николић 2, 7; Krauss 81) појављује се лик старца који намотава белу нит, која представља дан и црну, која представља ноћ.

Понека сведочанства, више везана за судбину, могу се срести у словеначкој грађи. Рођенице се приказују са контаминираним функцијама: нпр., као културни јунаци, чак са локализацијама, дају савет за сејање боба (Dominicus 3). У том приказу спојених атрибута и функција јавља се и прећа, коју дарује рођеница (Dominicus 2). (Такве многоструке функције три богиње јављају се у европској грађи – помажу у невољи, око домаћих послова, прече, откривају благо, лече болести – што би можда говорило и о средњоевропско-немачком утицају на словеначки фолклор;

[5] Што се не налази нужно свуда: у македонским приповеткама се јавља мушка персонификација личног кисмета.

[6] Д. Ђуровић наводи и неколико других примера где су виле даривателке златне жице или где златном жицом везе девојка, али аутентичност ових текстова, барем на основу препричане верзије (аутор не наводи изворе за све) делује сумњива (Ђуровић 1938: 240).

Derungs: 30).[7] У другом примеру (Kelemina 110) пређа се такође везује за рођенице. Сама варијанта је донекле измењен тип AaTh 934A (ATU 934) – новорођени ће се утопити да би тако били кажњени људи који преду на Миклошево. Спојени су демонолошко предање о одређењу судбине (три суђаје у уводној епизоди одлучују), хришћанско-легендарно кажњавање рада на празник[8] и на крају чак елемент културно-историјског предања (од тада жене у том месту не преду). Мада је смрт новорођеног у функцији хришћанско-етичког, дидактичког слоја, занимљиво је да је посао који рођенице (овде заштитнице хришћанског празника!) кажњавају управо предење. Пређа није непосредан атрибут натприродних бића, него припада реалистички приказаном свету женских радова, а предење на празник активира дидактички слој предања; рођенице стоје наизглед сасвим одвојене од преће, па ипак се наслућује нешто од митске везе атрибута и богиња.

Међутим, у највећем броју наратива суђенице одређују судбину говором и/или писањем (детаљније: Радуловић 2010). Сасвим мали број примера где је досуђивање судбине везано са пређом, односно где је могуће наћи готово грчко-римску представу ткања нити живота, срећемо на подручју југа Србије, Македоније, западне Бугарске, како је већ и запажено (Стойнев 1994: 247; СМ: 445). Међутим, примери су ретки и код Бугара. Нпр., забележене су представе о суђеницама као о три сестре које се играју са клупком, одмотавајући нит живота или долазе са вретеном; од сунчаних зрака (уп. опет са златном жицом из неба!) преду нити, одређују судбину и секу их (Седакова 2007: 209–210). Пошто се ориснице мешају са самодивама, среће се и песма где самодиве одређују судбину новорођеном Христу: једна прави капу, друга плете повој, трећа шије ризу (Георгиева: 163)

Развијенија слика среће се у приповеци из збирке Кузмана Шапкарева, забележеној у Охриду. Реч је о подврсти типа AaTh 934 (смрт од змије); по Бредниховој класификацији: AT 934 A3 Brednich; по Утеровој ревизији уклапа се, као и сви подтипови, у ATU 934. Сестра новорођеног види три жене:

> „Коа ошла къде огнот, гледат от далеку, оту три жени седеет покрай огнот. Едната жена предела со фурка, втората со ръката кажвела, а третята држела в ръце н тийе, трите жени, си се разгоорвеле и момичката ‘и слушала шчо сборвеле”.

Суђенице одређују судбину и када, у складу са типом приповетке, одреде да га на дан свадбе, у двадесетој години, убије змија. „На тоа

[7] Контаминирају се са идејама о душама и локализују, везане за замкове (Ranke 1978: 170).

[8] Истовремено су уврећене јер им није припремљена трпеза за дочек.

кандисале и трите наръчници и пресекле со ножиците конецот (нишката), шчо предела първата жена" (Шапкарев 2, 107). Цео поступак је ипак нераздвојно везан за одређење судбине говором. Исту слику садржи и необјављена варијанта из грађе Лазара Дум(б)е[9], која се чува у етнографској збирци Архива САНУ (ЕЗ 225-4-1). Тип приповетке је исти као код Шапкарева. Насловљена је „Нарочници (Што је писано тоа ће бидит)" и део је збирке „приповедака из разних крајева јужне старе Србије" које је САНУ послао Јован Јовановић Пижон, српски амбасадор у Бечу. Јовановић у писму из 1913, приложеном уз грађу, Дум(б)у одређује као сакупљача који му је грађу послао, помињући га као начелника просветног одељења Министарства спољних послова у Букурешту. У извештају А. Белића из 1920 (такође у грађи) Дум(б)а се већ помиње као покојни. (Сам Јован Јовановић био је активан у Македонији почетком 20. века и као дипломата и као организатор комитског покрета). Као и код Шапкарева, помињу се три суђенице које седе око ватре „једна си предит со фурка, другата казваше нешто са раците а трећа джит ножици". Када донесу одлуку, такође додају „и да напишеме", а потом пресеку конац.

Међутим, поређење две верзије, Дум(б)ине и Шапкарева указује да је Дум(б)ина плагијат. Сличности превазилазе исти распоред мотива који је уобичајен и очекиван у истом приповедном типу. Подударања се проналазе у целим реченицама и изразима, са малим варијацијама (што је очигледно последица жеље да се „заметне траг" употребом синонима, а не усмена варијантност) тако да је јасно да је користио збирку Шапкарева, штампану крајем 19. века. Овај пример – који наводи на опрез при коришћењу Дум(б)ине збирке и њено пажљивије прегледање – занимљив је пример проблема плагијата и мистификација у домаћој грађи и фолклористици. Али, за питање којим се сад бавимо, Дум(б)ина варијанта се мора одбацити.

Као још један од ретких примера може се поменути и приповетка из збирке лесковачке усмене прозе Драгутина Ђорђевића (бр. 92), коју Н. Милошевић-Ђорђевић класификује као AaTh 460B+735A, односно као једну варијанту приповетке о Усуду. Приповетка иначе садржи неколико ретких мотива (Усуд као дрводеља, употреба оријенталних фразеологизама у навођењу бројева). Несрећни јунак трагајући за срећом доспева до брега где три жене среде уз огањ. У овој варијанти „Усуда" уместо уобичајеног контраста два брата јавља се утростручавање, према законитостима бајке, па су и њихове среће утростручене: срећа најста-

[9] У Архиву је његов материјал заведен под презименом Думба. У самој грађи унутар фасцикле Ј. Јовановић његово презиме пише без „б". Думба је аромунско презиме (у старој Аустрији била је позната влашка породица Думба у Бечу), у Србији се среће и презиме Дума.

ријег брата преде, шета уз овце и пева, срећа средњег преде и ћути, а срећа најмлађег спава. Могуће је, међутим, и да је утростручавање срећа дошло од представе о тројству суђеница. Сасвим као и код Вука, прећа је овде магијски повезана са успехом браће, не са животом. Ипак, пример подсећа на македонску варијанту не значењем, колико сликом.

Вероватно је да се у овим примерима са јужног дела јужнословенског континуума ради о грчком утицају. Новогрчко веровање познаје представу о три мире (новогрчки изговор мојри) са прећом и маказама. Она улази и у фразеологију, где се идеја дужине живота повезује са прећом и вретеном („пресечена му је нит" = „умро је", нпр. „вретено му је пуно" подразумева да суђаје сваком одређују количину прећe коју током његовог живота ткају) (Lawson: 124–125). Под утицајем не мислим на старе етнографске тезе о томе да досељено словенско становништво није познавало веру у судбину него је ову примило од Грка (увелико христијанизованих тада) (Графенауер, Ловмјањски, Д. Драгојловић; Мансика и Унбегаун чак претпостављају књишко порекло вере у судбину). Утицај овде означава ширење новогрчких представа (очигледно наслојених на већ постојеће веровање у судбину) о мирама-ткаљама. Грчки утицај (део ширих балканолошких паралела) видљив је, уосталом, и у терминологији. Називи „уриснице" и „ориснице" (уобичајен код Бугара) грчког су порекла, од глагола ὁρίζω чије је примарно значење (транзитивно) „ограничити, омеђити, одредити границу, раставити, оделити, а пренесено значи и одредити, наредити, установити" (Мајнарић-Горски 1976). Од исте речи можда потичу и румунски и влашки називи „урситоаре" и њој сродне који се такође срећу у нашем материјалу. (У тим примерима реч није дошла директно из грчког језика, него као део румунске народне терминологије).[10] Вероватно и називи „удуренице" и „удуришњаци" долазе од истог корена. Наведени називи карактеристични су управо за југ Србије. Додуше, код западних Срба срећу се (мушки) „уриси" (вероватно спој веровања о Усуду и веровања о урисницама, као последица миграција становништва из Србије: Ножинић 1990). Новогрчка представа мира са прећом утицала би онда и на тај део Балкана, док је код самих Грка несумњиво античког порекла. Ово је део ширег питања утицаја античког балканског слоја на каснији фолклор, нпр., на формирање представа о вили (Дрндарски 2001: 96–98).

Додуше, Бредних, позивајући се на Виламовиц-Мелендорфа, сматра да је слика три мојре са прећом само „поетски проналазак" и „игра

[10] Зечевић, највероватније погрешно, мисли да румунски називи са кореном urs долазе од латинских речи за медведа (ursus) односно медведицу (ursa) (Зечевић 2008: 748). Насупрот томе, Вулканеску и Бредних изводе назив из латинског ordior – „започети", што би указивало онда на римско порекло веровања (Vulcănescu 1987: 163).

песничке фантазије" и у недоумици је пред новогрчким веровањем. Да ли је слика споменута још код Хомера (*Одисеја*, 11, 139; 16, 64) преживела кроз векове или се ради о „спуштању у народ" античке књижевности? Бредних истиче управо податак да приповетке, иначе веран одраз веровања у овом случају, не познају одређење ткањем него усменом речју (Brednich 1964: 162–163). (И бугарска представа назива се „поетичният образ" – Стойнев, исто; Георгиева: 164). Седакова такође допушта могућност да су бугарски примери књишког порекла (Седакова 2007: 209). Таква ситуација је, како видимо, истоветна оној коју нам пружа српска грађа. Ови ставови су методолошки супротни идејама о митском пореклу представе о прећи.

Могуће је овде извести неколико закључака. На овим заиста малобројним примерима још једном се потврђује значај регионалности за изучавање фолклора те да су југ Србије, Македонија и западна Бугарска ареално блиски. У том делу Балкана приметан је грчки утицај који је можда допринео и слици суђеница са прећом. Румунске паралеле налажу шири балканолошки приступ. Реткост примера потврђује стање које постоји у самим веровањима. Одређење судбине говором и писањем потврђено је како у веровању тако и у наративима. Мада наративи имају своје законитости и не морају се нужно подударати са веровањем и обредом, овде је поклапање јасно (што је код предања посебно разумљиво). С друге стране, словеначки примери, македонска варијанта, донекле и она са југа Србије, те лирика, као да допуштају и митску асоцијативну везу. Жива представа о суђеницама са прећом појављује се у примеру из Ђорђевићеве збирке као формулативна слика. У том случају не би требало посматрати мит дијахронијски, као извор – што онда, оцењивањем тога колико су наративи „сачували" односно „изгубили" од мита, садржи и имплицитну оцену. Митско би овде означавало не само археолошки пронађену и (ре)конструисану архаику, него и актуелни једноставни облик који ствара слике, односно визуелне формуле.

ИЗВОРИ

В=Вук Стефановић Караџић. *Српске народне пјесме* I, Сабрана дела 4. Београд: Просвета, 1975.

В ЕС= Вук Стефановић Караџић. „Бока Которска". *Етнографски списи*. Сабрана дела XVII, Београд: Просвета, 1972.

Думба Лазар. *Етнографска збирка* Архива САНУ бр. 225.

Ђорђевић, Драгутин. *Народне приповетке и предања из Лесковачке области*. Београд: САНУ, 1988.

Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне приповијетке*, Сабрана дела III. Београд: Просвета, 1988.

Мразовић Аврам. *Поучителни магазин*, 3. део, Будим, 1800.

Николић, Атанасије. *Народне србске приповедке* 1, Београд, 1842; *Народне србске приповедке* 2, Београд, 1843.

Шапкарев Кузман. *Сборник от български народни умотворения* (съст.), Т. 2. Приказки и предания, http://liternet.bg/folklor/sbornici/shapkarev_2/index.html

Dominicus. *Narodne pripovetke za mladino* I. Ljubljana: Janez Giontini, 1900.

Hangi, Antun. *Život i običaji muslimana*. Novi Pazar: El-Kelimeh, BKZ, 2010.

Kelemina, Jakob. *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*. Celje: Družba sv. Mohorja, 1930.

Krauss, Friedrich Salomo. *Tausend Sagen und Märchen der Südslaven*, 1 Band, Leipzig: Ethnologischer Verlag, s.a. (1914)

ЛИТЕРАТУРА

Георгиева, Иваничка. *Българска народна митология*. София: Издателство наука и изкуство, 1993.

Горски Отон, Мајнарић Нико. *Грчко-хрватски или српски рјечник*, Загреб: Школска књига, 1976.

Дрндарски, Мирјана. *На вилином вијалишту*. Београд: Рад – КПЗ Србије, 2001.

Ђуровић, Димитрије. „Символи у народној поезији". *Прилози проучавању народне поезије* књ. 5, св. 1–2 (1938): 234–240.

Зечевић, Слободан. „Митска бића народних веровања источне Србије". *Српска етномитологија*, Београд: Службени гласник, 2008.

Иванов, Вячеслав, В. „К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа". *Балто-славянские исследования*. Москва: Академия наук СССР, 1982, 175–197.

Карановић, Зоја, Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Трагови представа о митско-религијским аспектима предења и ткања у српској усменој традицији", *Књижевна историја*, књ. 28 (1996): 5–15.

Кулишић, Шпиро. *Стара словенска религија у свјетлу новијих истраживања, посебно балканолошких*. Сарајево, 1979.

Лома, Александар. *Пракосово*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.

Љубинковић, Ненад. „Аграрна година и народни календар"(2). *Даница. Српски народни илустровани календар* (1998): 289–301.

Маринов, Димитър. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1994.

МНМ: *Мифы народов мира,* 1–2, (ред. С. А. Токарев), Москва: Советская Энциклопедия, 1988.

Мороз, Иосиф. *Женски демонични образи в българския фолклор и вярвания*, София: Институт по културата при комитета за култура и българската академия на науките, 1989.

Николић-Стојанчевић, Видосава (1974). *Врањско Поморавље, Етнолошка испитивања*, СЕЗ 86 (Живот и обичаји народни 36). Београд.

Ножинић, Дражен. „Урис", *Гласник Етнографског института*, књ. 39 (1990): 119–126.

Проп, Владимир Ј. *Хисторијски корijени бајке*. Сарајево: Свјетлост, 1990.

Радојчић, Светозар. *Текстови и фреске*. Горњи Милановац: ЛИО, 2002.

Радуловић Немања. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006.

Радуловић, Немања. „На челу записана судбина у српској усменој прози", *Међународни научни састанак слависта у Вукове дане*, 39/2 (2010): 141–155.

Седакова, Ирина А. *Балканские мотивы в языке и культуре болгар*. Москва: ИНДРИК, 2007.

Симић, Ненад. „О пореклу суђаја у српском народном веровању", *Жива антика* књ. 5, св. 1 (1955): 161–175.

СМ: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, Београд: Zepter, 2001.

Sorescu-Маринковић, Annemarie. „Самовила код Влаха: интерпретација и реинтерпретација фолклорног текста". *Моћ књижевности. In memoriam Ана Радин* (ур. Мирјана Детелић). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2009.

Стойнев, Анани. *Българска митология. Енциклопедичен речник*. София: 7М+Логис, 1994.

Татић-Ђурић, Мирјана. „Античко наслеђе у средњовековној уметности". *Жива антика* књ. 11, св. 2 (1962): 378–398.

Токарев, С.А. *Религия в истории народов мира*, Москва, Издательство политической литературы 1965.

Трифуновић, Ђорђе. *Стара српска књижевност. Основе*. Београд: Филип Вишњић, 1994.

Церамановић-Кузмановић Александрина; Срејовић, Драгослав. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: СКЗ, 1987.

Brednich, Rolf Wilhelm. *Volkserzählung und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, FFC 193, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1964.

Brednich, Rolf Wilhelm. „Schicksalsfrauen", *Enzyklopädie des Märchens* 11. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. 1395–1404.

Derungs Kurt, Früh, Siegrid. *Der Kult der drei heiligen Frauen. Mythen, Märchen und Orte der Heilkraft*. Edition Amalia, 2008.

Gamkrelidze, T. V; Ivanov V.V. *Indoeuropean Language and Indoeuropeans*, Berlin-New York: Mouton, De Gruyter, 1995.

Lawson J. C. *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion. A Study in Survivals.* Cambridge, 1910.

Loma, Aleksandar. „Les chantes de l'au delà. La poésie épique indo-européenne et les lamentations funéraires". *Зборник Матице српске за класичне студије* књ. 10 (2008): 167–186.

Peukert, Herbert. *Serborkoatische und makedonische Volkslyrik .Gestaltuntersuchung*. Berlin: Akademie Verlag, 1961.

Ranke, Kurt. *Die Welt der Einfachen Formen*, Berlin, New York: De Gruyter, 1978.

RHSKJ = *Rječnik hrvatskog ili srpskog književnog jezika* XXIII, Zagreb: JAZU, 1975–1976.

Schmaus, Alois. „Zur altslawischen Religionsgeschichte", *Gesammelte slavistiche und balkanologische Abhandlungen* I, München: Rudolf Trofenik, 1971, 228–259.

Schneeweis, Edmund *Serbokroatische Volkskunde. Erster Teil. Volksglaube und Volksbrauch*. Berlin: Walter De Gruyter. 1961.

Vulcănescu, Romulus. *Mitologie română*. Editura Academiei Republicii socialiste România. Bucureşti, 1987.

Nemanja Radulović

THE YARN AS THE ATTRIBUTE IN THE NARRATIVES ABOUT FATE

Summary

In the mythological context the yarn often appears, as it is known, as an attribute of the goddesses of fate (Parcae, Norns, Moirai). The connection to the division of the work, that is, the division into male and female sphere is confirmed in contemporary ethnographic data. However, the narratives about the fate have a poor knowledge of this attribute. In them the goddesses of fate largely determine the destiny by speaking or writing. The article is devoted to the several examples from the South Slavic folklore in which this manifestation is shown. Despite some motifs present in the Slovenian data, rare examples are mainly related to the area of southern Serbia and Macedonia, which would indicate a specific regional character and perhaps Greek influence. In terms of methodology, it seems important not to perceive the variants as the rest of myth and make the request for mythical as a goal, but to consider narratives (legends and stories) as forms with their own laws.

УДК 821.163.41.09:398

Даница Ј. ЈОВИЋ*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ЈА КАКО ЗНАМ, ТАКО ЋУ ДА ПРИЧАМ: Поетика казивања предања на примерима варијаната о манастиру Брадачи

У раду су анализирана предања о манастиру Брадачи, забележена од Славке Милановић из Црљенца (Браничевски округ). Пажња је усмерена на стил и поступке приповедања, проблем класификације предања и чиниоце који утичу на њихову структуру. Показано је да је питање веродостојности битан елемент поетике предања који има удела у структури и обликовању начина казивања предања, ширењу и сажимању приповедања, тематској и сижејној разноврсности, исказивању става приповедача.

Кључне речи: усмена предања, манастир Брадача, стил и поступци приповедања, веродостојност, структура и класификација предања.

Проучавање предања фолклористима често намеће питање њихове класификације и могућности утврђивања структурних одлика. Савремена истраживања нису усмерена само на садржај предања, већ подразумевају интердисциплинарни приступ овој фолклорној врсти, па се пажња усмерава како на садржај, тако и на начин и контекст извођења.

На проблем дефинисања и класификације предања више пута је указивано у домаћој и светској фолклористици.[1] Међу проучаваоцима који су допринели разумевању овог жанра истичу се Карл фон Сидов, који је уочио различите форме испољавања предања (Fon Sidov 1987: 230), и Л. Дег и А. Вазони (Degh, Vazsony 1974), који скрећу пажњу на комуникативни контекст и социјалне функције предања. За проучавање предања записаних на терену, у непосредној контактној комуникацији, значајно је Фон Сидовљево запажање да кад се једном почне са причањем предања, дешава се да у замаху казивања једно предање смењује друго. Реч је о надовезивању предања, што подразумева флуидне границе између поје-

* danicajovic87@yahoo.com

[1] Види: Милошевић Ђорђевић 2000; Самарџија 1997; Bošković Stulli 1975; Tangherlini 1990.

диначних предања. Пред истраживача се тако поставља питање где почиње и где се завршава одређено предање. Смењивање различитих предања у усменој комуникацији одражава се на њихову структуру и ствара проблем када треба предања разматрати и класификовати с обзиром на форму и начин приповедања.

У овом раду биће речи о класификацији предања забележених приликом теренског истраживања, при чему ће пажња бити усмерена како на спољашње чиниоце (контекст извођења), тако и на унутрашње (поетика предања), који утичу на формирање усменог предања. Предмет анализе су три варијанте предања о манастиру Брадачи, забележене од казивачице Славке Милановић.[2] Казивање Славке Милановић је жанровски и тематски разнолико. У четири разговора с њом снимљена су многа предања, описи обичаја, веровања, басме, лирске песме и приче из живота. Због блиског односа казивачице и истраживача, теме за разговор су често биле унапред припремљене, али је разговор вођен спонтано, техником полуструктурираног интервјуа, што је допринело отвореном и слободном односу према теми.

Пишући о култу сестре Јелице, Леонтије Павловић (Павловић 1965: 219–232) осврнуо се на предања о настанку манастира Заова, Брадача, Рукомија и Сестрољин.[3] Веза култа сестре Јелице са предањем које је казивала С. Милановић односи се на појаву лековитих извора у близини манастира Брадаче.[4] У народу се верује да су Јеличини извори сеновити и да се у њима налазе душе предака. На лековитим изворима народ

[2] Предања су забележена приликом теренског истраживања неколико села Браничевског округа 2006. и 2007. године. Славка Милановић је рођена 1942. године у Кули, удата је у Црљенцу. Отишла је у иностранство 1970. године, где је остала до 2000. године, када се пензионисала и вратила у Црљенац. Кући је долазила два или три пута годишње на одморе, али језик, обичаје и традиционално знање које је усвојила пре одласка у иностранство, добро је запамтила.

[3] Сиже предања о настанку манастира Заова идентичан је са сижеом песме *Бог ником дужан не остаје* коју је Вук Караџић забележио од Рова, момка Јована Обреновића (Вук СНП II, 5). Ово предање је раширено у Браничевском округу, а култ сестре Јелице и данас је јак. По предању, недалеко од места на коме се данас налази манастир Заова, имала је свој посед властелинска породица Радић (браћа Павле и Радуле и сестра Јелица). Као и у Вуковој песми, заова је снаји подметнула ножеве којима је претходно убила своје дете. Растрзање Јелице се по овом предању догодило 2. августа 1385. године, на Светог Илију. На месту где је пала њена глава настао је манастир Заова, на месту где јој је пала брада – манастир Брадача, рука – манастир Рукомија, а очи – манастир Сестрољин. Предање каже и да је годину дана након растрзања Јелице за овај догађај чуо и кнез Лазар и да је дошао на њен гроб. Над Јеличиним гробом је сазидао манастир Заову, а затим је подигао и остале манастире – Брадачу, Рукомију и Сестрољин. Ово предање је и данас живо, теренска истраживања показују да оно и даље постоји у народу.

[4] Наилазимо на недоследност у књизи Л. Павловића. У поглављу о култу сестре Јелице, аутор каже да у близини манастира Брадача нема лековитог извора: „Поред цркве Брадаче нема лековите воде" (Павловић 1965: 224). У другом делу књиге помиње се лековита вода и у манастиру Брадача: „Култ легендарне сестре Јелице праћен је око Пожаревца лековитим изворима у црквама: Заови, Сестрољину, Рукомији и Брадачи" (Павловић 1965: 313).

обавља различите ритуалне радње: „Ове цркве и лековите воде посећују мештани, нарочито младе недеље, петка и о већим празницима, а болесници долазе кад им лек затреба. Ту се заветују, пију воду, њом трљају болесне делове, а купају се и пресвлаче само код извора Шопота. Као дарове остављају цвеће, метални новац, понеки кончић, или крпицу одела." (Павловић 1965: 226).

Јеличин култ С. Милановић не помиње директно. Она приповедање везује за лековиту воду, њена дејства и чесму која се зида у време када се зида манастир:

> „И он сазида једну малу, ка кућица са једну собу и чесма која тече вода из ње, од тога манастира. И ту бациш пару, две, боле очи, кога болеле иде сумије се, који и дан данас људи посећују, народ којега очи боле, глава. Иде у јесен тамо сумива се, као да му то лакне. Тај деда који је платио та манастир те је сазидао, више нико није оборио.
>
> Ја кад сам била дете, терам стоку, баба, деда моји никако не дозволи да тамо пију свиње воду доле. Ни случајно. Јел то је, каже, лековита вода.
>
> И иду и сад људи, иду жене што немају децу да пију воду, узимају, умивају се. Сад истина колико то истина, колико то није истина. Прича се, кога боле очи, глава, иде, кад су празници и Ускрс, Тројица...
>
> Онда ме научила баба да метем неку ситну пару и да перем очи. То је лековита вода била.
>
> Иде народ, и сад иду људи, то је, рецимо, свештана вода добра. Иду, чујем да иду за очи, умивају се, ко има ране на рукама, на ногама. И то су покушавали људи, узимали, тамо се умивали се. Па сам чак чула да ноћивале су неке жене које нису имале децу."

Још једна важна веза између предања С. Милановић и култа о коме пише Леонтије Павловић јесте појава *светиње*. Павловић каже да се у Заови налази Јеличина гробница коју народ назива *светињом* (Павловић 1965: 223). Такође, Јеличине две слике посетиоци поштују као иконе (Павловић 1965: 230).

С. Милановић у првој варијанти предања каже да се манастир зида за *светињу*. Казивачица не уме да објасни шта је то светиња, описује је на различите начине и придаје јој различита својства (као биће које предсказује ратове). У другој варијанти помиње да је светиња *можда нека икона*:

> „Сад ја не би знала то да ти објасним. То је сенчица која као личи сва у црнини, у црној марами и све у црнем. И она се крије, исто то су причали наши стари да се ту код манастира виђала.
>
> Ал ово је видела сенку, стојала ту снуждено са штапићем у руки, све у црнини. И то су стари говорили...
>
> И покојна баба је причала да се то звала светиња, виђа се светиња. А шта је то светиња ја не би знала да ти кажем. Ја мислим да је то нека икона, нешто од тога. Ту се виђа светиња са те воде."

С. Милановић не спомиње култ непосредно, али јасно је да је усвојила одређена традицијска знања и да се труди да их пренесе онако како је о њима слушала. Она је многе ствари прихватала од своје породице, бабе, деде и мајке нарочито. Традицијско знање се преноси тако да се одређена веровања или обреди усвајају али се временом може изгубити веза са оним из чега је ритуал настао. Ритуалне радње које се везују за култ сестре Јелице, нпр. обичаји везани за побратимство или одлазак на изворе и данас су живи код месног становништва. Али, да су ови обичаји везани за Јеличин култ, већина, највероватније, неће знати. Такав је случај и код казивачице С. Милановић. У другој прилици забележени су од ове казивачице обичаји брања биља које је њена мајка потапала водом и на Ђурђевдан њоме појила стоку. Казивачица не зна значење овог ритуала, али и он се везује за сестру Јелицу и Биљани петак (Павловић 1965: 230). Ово је још један показатељ да је предање нераскидиво везано за живот, да казивачица говори о оном *што зна,* што је активни део обичајне праксе.

Предање које је С. Милановић казивала има вишечлану форму. Садржи епизоде које се надовезују као ланац мотива. Предање има познат сиже[5] – светини окупљеној испред манастира гавран[6] најављује долазак Турака *уочи Иваньдана, или на Иваньдан*:

> „И, каже, ту је била велика игранка, огромна, момци и девојке водили коло. Тамбурица, фрула, у фрулу свирали. И девојке играле и одједном се, каже, појави једна врана, гавран који је носио грудву крви и кад је пустио на народ, народ је почео да бега."

У другој варијанти предања казивачица даје прецизан временски оквир приче, везујући рушење манастира за историјски догађај:

> „То после, после рата. То је после онога рата, ни четрес друге, после онога Првог рата. Кад су Турци ту ударили на Пољану."

Исто предање узгред помиње и Леонтије Павловић (1965: 224): „Данас локални становници причају да су Турци једне године на Преображење посекли све посетиоце и цркву спалили."

Сиже садржи елементе културно-историјског предања: долазак Турака, рат и рушење манастира, затим његова градња и касније обнова садржани су у предању. Казивачица обе варијанте поентира идентично:

[5] Идентичан сиже има предање *Кад су Турци побили све* које је забележила С. Марковић (2004: 138).

[6] Гавран и врана су нечисте птице, птице злослутнице. Према народном веровању оне предсказују смрт и напад непријатеља (Толстој, Раденковић 2001: 109). Интернационални мотив гаврана који предсказује несрећу налази се у Томпсоновом индексу мотива под ознаком B143.0.4.

„Како је тај деда сазидао тај манастир у Брадачи, пошто он га је сазидао и нико га више није оборио... Остало је до дана данашњег тај манастир.

Тај је манастир је тако и остао. И то се зове Брадача.

То је било пре три, четри године. Иду тамо, посећују тај манастир Брадача јер то је познато по томе, пошто су ту Турци рушили и те виле су рушиле да су га једва сазидали."

Историјски контекст, међутим, није довољан чинилац за класификацију. Повезивање градње манастира са историјском ситуацијом има улогу потврде веродостојности збивања. Главни мотив – појава гаврана који најављује долазак Турака – може се довести у везу с есхатолошким мотивима последњег времена. Казивачица је предање градила користећи различите елементе традиције.

Након гаврана који предсказује долазак Турака, казивачица уноси још један фолклорни мотив – мотив вила које ометају изградњу манастира:

„Што год неко сазида, тај манастир су зидали. Куј год је почео пре да зида и после, касније, то је, за колико мајстори за дан сазидају, то за ноћ виле разруше. Ту се виђале неке виле, виђао народ свашта."

Казивачица је у приповедање уградила формулу народне песме:[7]„колико мајстори за дан сазидају, то за ноћ виле разруше", али и опис вила који одговара традиционалном схватању, забележеном у различитим изворима:[8]

„Па каже као девојке, лепотице које не мож са очима да их видиш, лепе, косе до појаса. И кад и на неколко метара, то је пут, потоци, планина у ти потока."

Опис вила и мотив рушења манастира већ упућује на контаминацију два сижеа, као и жанрова предања. Исти поступак мешања и уметања митских мотива запажамо кад казивачица приповеда о *светињама*, бићима која се такође сакупљају око манастира али чија представа ни улога није сасвим разјашњена у предању. Подстицај за ове описе казивачица је нашла у истраживачевим питањима:

ДЈ: А та светиња, шта је то?

СМ: Па то кажу стари наши светиња. Сад ја не би знала то да ти објасним. То је сенчица која као личи сва у црнини, у црној марами и све у црнем. И она се крије, исто то су причали наши стари да се ту код манастира виђала. И тај човек ноћио, све, што је сањао своју ћерку, ноћио ту код манастира, он је поново видо и ту светиње те које су му казале да има де оне да се сакрију.

[7] „Што све мајстори за дан га сагради,
То све вила за ноћ обаљује." (Вук, СНП II, 25)

[8] Ђорђевић 1953; Зечевић 2007.

ДЈ: Па то су виле, а светиње?

СМ: Светиња је друго. Светиња је као девојка, млада жена, снуждена, све у црнини. То кад се појави то је не дај боже, кажу бабе старе, наши стари, то се појављивало и пред рат. Тако нешто.

ДЈ: Пред рат?

СМ: Да, онога рата још тамо.

ДЈ: А што се онда појавило тако, ето, кад се зидао тај манастир? Што тад да се појави?

СМ: Па више се нису појавиле. Каже да су оне тамо спавале. И тамо се криле. И да их више нико није видо.

Не само да се у овом предању мешају различити мотиви, него се може уочити и како се прелази с једног комуникативног канала у други, из меморате у кратко саопштење или у фабулату, о чему ће бити више речи у даљем тексту.

Следећи мотив који казивачица уноси у предање јесте мотив пророчког сна и појава светиње. Човеку који ће саградити манастир појављује се у сну умрла кћер која му каже да се око манастира сакупљају светиње које немају где да се сакрију и којима треба да се сазида склониште. Човек гради манастир и чесму, виле престају да руше манастир, а предање прераста у причу о награђеној врлини:

„И после свега тога, имао је једну ћерку која се звала Жика. Живела је до своје старости. Нико није та манстир више оборио...”

Паралелно, казивачица је у предање унела и мотив о лековитој води која тече крај манастира:[9]

„И он сазида једну малу, ка кућица са једну собу и чесма која тече вода из ње, од тога манастира. И ту бациш пару, две, боле очи, кога болеле иде сумије се, који и дан данас људи подсећају, народ којега очи боле, глава. Иде у јесен тамо, сумива се као да му то лакне.”

Напоменуто је да је казивачица објаснила шта су виле и светиња, подстакнута истраживачевим питањима о томе. Настанак усменог дела условљен је, поред осталог, ситуацијом извођења. Природа извођачког контекста је важан чинилац који утиче на казивача, његов избор репертоара као и на то како ће усмено дело бити обликовано. Фолклористи (Honko 1996) разликују неколико типова извођачке ситуације (природна, индукована, интервју). У случају интервјуа са С. Милановић истраживач је имао слободу да пита о ономе што не разуме, да тражи од казивачице

[9] У народу постоји веровање о лековитим водама и чесмама које се подижу за душу (Павловић 1965: 311). У другој варијанти предања казивачица истиче: „Да, за виле и његовој ћерки намењо, имала и слика његовој ћерки и написао: За покој душе својој ћерки а за здравље, рецимо, за његову породицу и децу. И за целу Кулу.”

да понови и појасни одређене ствари. Оваква ситуација омогућила је да казивачица у предање о манастиру уметне фабулату о човеку који је видео виле како се купају у језеру.[10] На овај начин створен је сложен облик, предање о чијој структури морамо посебно водити рачуна, узимајући у обзир све унутрашње и спољашње чиниоце који је условљавају. Бележење у оквиру усмене комуникације отвара могућност да се слободно и на различите начине повезују и надовезују мотиви предања, да се по спонтаним асоцијацијама укључују сродни мотиви, чак и потпуно издвојене целине, или да се у току казивања казивачица сети онога што је заборавила и накнадно га укључи у причу:

> „А пре тога, пре што ће Турци да ударе ту, ту се коло играло. То сам заборавила, видиш, да кажем."

Предање је жива форма, непосредно зависна од комуникативног контекста и оно се у усменом преношењу стално мења и допуњује услед флексибилне композиције и формула. Низање различитих епизода организује се тако да творе хибридну целину с унутрашњим границама које су флуидне. Слична запажања износи и С. Марковић (Марковић 2012: 187–195) у вези са низањем епизода у фабулатама, при чему настају кумулативни облици. Уместо термина „кумулативни облик" прецизније би било рећи: „надовезивање", јер кумулативна форма подразумева заједничку почетну ситуацију, а у низовима предања наредне епизоде се додају асоцијативно. Надовезана предања могу да се раздвоје на неколико независних целина, и у неким случајевима такве целине и постоје као независна предања (у нашем случају фабулата о вилама може се издвојити као засебно предање). Поред тога што разговорни контекст (питања истраживача, неспоразуми у разумевању и потреба да се понови, објасни или резимира испричано) утиче на надовезивање предања, низање предања одређено је, наравно, и надахнућем и посебношћу начина приповедања казивача.

---

[10] ДЈ.: А где још има те светиње?

СМ: Па чуло се, тако се прича да има у Зави. Причао је неки човек, отишо у своју викендицу да ноћи. Ноћу. Тамо пецо рибу, вато рибу, и оће да спава. На роштиљ пеко рибу и јео. Тај је човек жив и дан данас, он је ту, у Топоници, у Зави. И отишо да ноћи. Кад је било, најео се добро и почо да спава у своје викендице. То је мало даље од језера, у Зави. Иде Зава манастир, па мало даље. Он отишо и заспо. Одједном као да га нешто зове, вриска нека, попевка, вриска све девојке. И, каже, у то језеро ко да бацаш стење и камење, јер тако се вода лупа и муњка се вода. И кад је он изашо, обуко се и изашо, погледо испред своје викендице, погледо је на доле, у то језеро, биле су, купају се седам, осам девојке. Косе до појаса, каже, лепе су ко слика. Вриште, смеју се. Ајд он ближе, каже, боже, боже, зар ове девојке се не плаше ноћи? Како он ближе, тако оне једна по једна нестале, одједном. Како је дошо близу. И више никад није отишо ноћу тамо. Апсолутно, каже, није смео да иде. Није желео. Да ли се он то плашио или није тео... Нико то не зна.

Неки аутори сматрају да је естетика важан елемент увода предања (Oring 2008: 146). У уводу се тежи да се успоставе истинитост и занимљивост, убедљивост и веродостојност испричаног, док је крај кратак, јасан и концизан. Реалистичке уводе налазимо у приповедању С. Милановић, с тим што се реализам протеже и на друге делове структуре. Детаљи које казивачица уноси у приповедање проширују и оживљавају текст, због чега долази до различитих поетичких промена и померања ка другим фолклорним жанровима. Мотиву пророчког сна казивачица је додала опис дела одеће (гуњац) на коме ће будући градитељ цркве спавати. Сличним описима казивачица ће и на другим местима проширивати предање, што указује на потребу за експликацијом, фабулирањем, али и на жељу да повеже давну прошлост и садашње доба:

> „И он сањао да узне гуњац, а гуњац старе бабе ткале од овче вуне. Прело се, па се ткало, па се носило у ваљар да се ваља, то се звало сукно. Па мајстори направе као меркаду, као капутић неки, ето дуже мало.
>
> Е, ондак тај деда морао, некако скупи те, продавао краве, волове, сакупи те паре и од таког материјала, то непостојећи материјал сад, у облику неких пужића као на мору што има. Од тога материјала сазидао ту као кућицу као тај манастир."

С. Милановић је предање о манастиру Брадачи слушала од своје породице. Ланац којим се предања преносе подразумева да се догађаји не могу понекад веродостојно пренети, да казивач неке ствари не зна или их је заборавио. Казивачица напомиње да је много тога заборавила: „Па, ја сам ту нешто заборавила. Нешто знам, давно је то и било."

Поред тога што је преносилац традиционалног знања, казивачица у приповедање уноси и новине. Разлог може бити и заборављање, али и потреба да кити причу, да уношењем нових момената изненади слушаоца, да заборављено надокнади маштом. Примљено знање она варира и иновира, измишља, додаје, мења и у сваку следећу варијанту уноси нове детаље. Због тога можемо рећи да је и стваралац. Поред тога што шири причање и уноси нове моменте, па тако настају уметнуте епизоде предања, уочавамо још једну битну карактеристику њеног приповедања, а то је потреба да заокружи причу и поентира. Истраживачева питања су само подстицала код казивачице доминантну црту њеног приповедања, тежњу да све објасни, додатно опише, потврди веродостојност, подвуче још једном оно што је битно, поентира и тиме заврши предања:

> „Интересантно је да се то припричивало и причало од како је тај деда сазидао тај манастир у Брадачи, пошто он га је сазидао и више нико га није оборио... Остало је до дана данашњега та манастир."

Казивање С. Милановић потврђује да су усмена предања флуидне творевине, да се у сваком наредном разговору стварају различите варијанте које се могу драстично разликовати, као и да су могуће контаминације с другим приповедним врстама. У једном примеру запажа се блискост с легендама и бајкама. Друга варијанта предања показује нам ову промену, као и то да нагласак у приповедању више није на мотивима доласка Турака и рушења манастира. Мада у другом запису постоје сви мотиви који се срећу у првој варијанти, казивачица приповеда о човеку који подиже оно што се у народу зове чесма за душу. Уочава се померање од митолошко-демонолошког слоја ка религиозно-хришћанским мотивима, видљивим ако се упореде неки основни мотиви обе варијанте. Светиња се у првој варијанти појављује као предсказање зла („Светиња је као девојка, млада жена, снуждена, све у црнини. То кад се појави, то је не дај боже, кажу бабе старе, наши стари, то се појављивало и пред рат. Тако нешто"), а у другој је описана као икона („Ја мислим да је то нека икона, нешто од тога. Ту се вија светиња са те воде. И та је вода постала лековита").

У првој варијанти се виле умирују тако што се приноси жртва – волови које човек продаје да би сазидао манастир. У другој варијанти жртва није довољна, казивачица уноси хришћанске елементе – свештенике као представнике званичне религије који посредују с вишим силама. Могло би се говорити и о опозицији високо – ниско, сакрално – световно:

> „Међутим, тај деда, сањао... Али није мого ни он да га направи, докле год, моја мати причала, пет попа из пет села довео. Попови су читали молитве. Попови су светили водице ту. И тај деда, он је ишо у цркву, и његова жена, наравно, умеси погачу, колач за тај манастир. И попови су резали тај колач, молили се богу, са флашу црвеног вина. Он је решио да га направи (...) што га попови као осветили."

Померање се види и на плану прошлост – садашњост. Казивачица је у другој варијанти предања говорила о скоријој прошлости манастира, о ономе чему је и сама била сведок:

> „Е, пре неколко година што је обновио Десимир поп и уз помоћ Куљана и Црљенчана, дали су паре, сазидали су боље и много је лепше данас, и направили су пут до њега. Има огроман пут, леп пут има. Иде народ, и сад иду људи, то је, рецимо, свештана вода добра."

Приповедање прати померање од најстаријих, митских елемената, оног што је казивачица усвојила традицијским преношењем (што подразумева више карика у ланцу преношења), ка савременијим дешавањима и оним што казивачица може да веже за сопствено искуство. Казивачица ће у трећој варијанти у неколико реченица испричати предање изос-

тављајући мотиве вила и пророчког сна, усмеравајући приповедање на савремена збивања:

> „И било ту коло, игранка, скупљали се девојке и момци, вашар. Био је дуго година вашар. Око тога (...) су биле рушевине (...) И долети гавран и баци грудву на та народ. Трипут, и трећу грудву, народ почо да бежи. Кад је народ почо да бежи, Куљани, Црљенчани, тамо Аљудово, Власи, почела пуцњава и ту је изгинуло доста народа. Више се вашар никад није тамо скупио. То се сад скупљају, сад кад је подиго Десимир манастир, тамо што има, ја нисам ни ишла да видим, требало би да отиђем кад се олеповреми, неће ники да ме вози. (...) Јако је лепо.
>
> То моја покојна мати Ленка причала, то је Пећа испитиво, шта је она њему то испричала о тем манастиру ја нисам ни слушала. И водио је, два пута је водио, да покаже на лицу места. Ишо. И сликала се тамо и он и она. Јок, он полудео деда, и Дивна, исто, и ја, а Зора већ немо да причаш, ова деда полудео, реко, шта води матер по манастира да иде, шта он, шта ће он с тим? Шта ће он од тога? Слико и сачувај боже. Каже поп (...) ма он од тога направио грдан бизнис, шта ти је, то њему треба, он то скупља. Каки бизнис и зашто, немам појма. (...) Можда имао неки, описује те."

Казивачица је у овој варијанти приповедање усмерила на скорију прошлост манастира, на оно у чему и њена породица узима учешће. Традиционална фабула предања је претрпела сажимање, али зато је казивање обогаћено доказима веродостојности и ширим описом савременог контекста.

У казивању предања Славка Милановић користила је различите поступке и стил: поентирање, проширивање, сажимање, описивање, уметање, надовезивање, мешање традиционалног знања примљеног директно у процесу преношења и оних из друге руке, при чему је спајала митолошко-демонолошке и хришћанске мотиве, као и савремени контекст. Овакви структурни и садржински поступци доводе до контаминација и зато записе предања није једноставно класификовати. Пред нама су сложене структуре, одређене унутрашњим (поетичким) и спољашњим (контекст извођења) чиниоцима усменог приповедања.

Може се закључити да се приликом класификације предања морају узети у обзир како жанровски и сижејно-тематски чиниоци, тако и чиниоци структуре, приповедни поступци, стил, доказивање веродостојности. Оно што одређује структуру предања лежи у природи ове усмене прозне врсте. Питање веродостојности испричаног догађаја већина истраживача истиче као битан елемент поетике предања. Е. Оринг сматра да предање треба да потврди *истинитост* неког догађаја. Да би се прича појавила као истинита, потребно је користити одређене стратегије, за које Оринг употребљава назив *реторика истине* (Oring 2008: 129).

Представити предање као истинито, веродостојно, императив је који ће одредити приповедање. Различити типови казивача, у складу са својим приповедним умећем, односом према предањима и ситуацијом

извођења, користе различите стратегије којима ће слушаоце уверити у веродостојност испричаног.

С. Милановић је преносилац традиционалног знања али и стваралац, што се показује у начину на који приповеда, стилу, поетици. Она је свесна своје улоге приповедача, ствараоца приче и одговорности коју има у креирању предања: „Ја како знам. Тако ћу да причам."

С. Милановић је казивала предања која су до ње дошла посредовањем. Та предања укључују далеку прошлост и натприродна бића, па како би сачувала легитимитет поузданог казивача и уверила слушаоце у веродостојност испричаног, она пажљиво осмишљава казивање, додатно објашњавајући и умећући нова предања како би целина била веродостојна. У појединим моментима приповедања она се оградила од тога шта је истина и шта зна и шта је видела, како би предање, односно традиционално знање, заштитила од сумње:

> „Сад истина колико то истина, колико то није истина. Прича се, кога боле очи, глава, иде, кад су празници и Ускрс, Тројица...
>
> О томе. То знам. О томе сам знала. Е. То знам (...). А не би знала д објасним шта су светиње, виле ми баба објашњавала шта то значи, као у виду лепих девојака, косе низ леђа.
>
> Ту су вињали, ја нисам вињала тога века, ја сам много млађа, али моја баба ми причала као да су те виле ту се сплетале и рушиле тај манастир."

Користећи различите приповедне стратегије, С. Милановић жели да покаже да је предање веродостојно и да је традиционално знање достојно поверења и поштовања. Ови поступци јесу део приповедачког стила, али су и више од тога. Они се уграђују у текст предања одређујући његову структуру. За разлику од литераризованих предања која имају јасну структуру, предање које се забележи на терену и аутентично текстуализује је живо и не може се подвести у чврсте теоријске форме. Ситуација извођења и приповедач омогућују стварање хибридних облика, међужанровска и унутаржанровска прожимања и контаминације, што представља препреку за прецизну класификацију ове фолклорне врсте.

Транскрипти

Славка Милановић 1

СМ: Па ја сам ту нешто заборавила. Нешто знам, давно је то и било. Мен то моји причали, моја баба покојна, како је код Брадаче, где је сад Брадача манастир, ту је играло коло, био неки вашар. Ја мислим да је баш седми јули, Ивањдан. За Ивањдан, тако. Или уочи Ивањдана, седмог јула, или на Ивањдан, седмог јула. Или шестог јула, не знам баш тачно. То је давно било кад ми покојна баба причала. И каже, ту је била велика игранка, огромна, момци и девојке водили коло. Тамбурица, фрула, у фрулу свирали. И девојке играле и одједном се, каже, појави једна врана, гавран који је носио грудву крви и кад је пустио на народ, народ је почео да бега. Сви сваки својим кућама ишли, разбегли се. Тај манастир колко сазидају људи у Брадачи, тога века, те деценије, тога века, тај век који је био пре Турског рата, пре него што су Турци напали и дошли Бугари на Пољану, од тога манастира, Брадачу, пре, то је било испред тога. После се одмах заратило. Чим та врана донела ту грудву крви, одмах је почо рат.

Онда почео рат?

СМ: Почео рат. Што год неко сазида, тај манастир су зидали. Куј год је почео пре да зида и после, касније, то је, за колико мајстори за дан сазидају, то за ноћ виле разруше. Ту се виђале неке виле, виђао народ свашта.

А како изгледале те виле?

СМ: Па, каже, као девојке, лепотице које не мож са очима да их видиш, лепе, косе до појаса. И кад и на неколко метара, то је пут, потоци, планина у ти потока...

*И, шта кажеш, те виле играју?

СМ: Пре се терали овце, свиње, говеда, стари терали у те потоце, тамо близу манастира, али манастира није било. Што год су мајстори за дан сазидали, виле су преко ноћи оборили. И ту су дигли руке, видели, куји видо, стари народ, теро стоку по ти потока, кад дођу близу, оне нестану. Мада је то, ако је био дан. То нема везе. Тако да су мајстори, тако остало као један темељ, каменчићи колко је било подзидано, то је тако заувек. И Турци ту газили и ратовано за време Турака. Па после то дуже времена, сања један човек из Куле, то је старији човек био, по томе знам то је мојој баби фамилија. Брат из фамилије. Сања он да му ћерка девојка, и сањао његову ћерку. И каже овако, ту, каже, светиња долази, да сазидаш један манастир, ту и ту, у Брадачи. Да узнеш твој гуњац. Пре гуњци звали се, од сукна, од овче вуне се прели и ткали. Да метеш твој гуњац и кожу и преко ноћи да ноћиш, ти ћеш да ме видиш. Да ја немам где да се сакријем и да се склоним, него да сазидаш тај манастир.

То виле или светиња...

СМ: Не, не. Сањао своју ћерку. Своју ћерку девојку сањао.

А та светиња, шта је то?

СМ: Па то кажу стари наши светиња. Сад ја не би знала то да ти објасним. То је сенчица која као личи сва у црнини, у црној марами и све у црнем. И она се крије, исто то су причали наши стари да се ту код манастира виђала. И тај човек ноћио, све, што је сањао своју ћерку, ноћио ту код манастира, он је поново видо

и ту светиње те које су му казале да има де оне да се сакрију. И он одма ујутру прода волове, то је јако било скупо за оно време, четри пара волова су продати за тај манастир. Четри пара волова су продати за тај манастир. И он сазида једну малу, ка кућица са једну собу и чесма која тече вода из ње, од тога манастира. И ту бациш пару, две, боле очи, кога болеле иде сумије се, који и дан данас људи посећују, народ којега очи боле, глава. Иде у јесен тамо сумива се као да му то лакне. Тај деда који је платио та манастир те је сазидао, више нико није оборио. И после свега тога имао једну ћерку која са звала Жика. Живела је до своје старости. Нико није тај манастир више оборио ни дирао, од кад је тај деда подиго. А вода је фино текла, лепо, ја кад сам била дете терам стоку, баба, деда моји никако не дозволи да тамо пију свиње воду доле. Ни случајно. Јел то је, каже, лековита вода. Сад су га поново подигли, још једну кућицу сазидали, још су доградили га.

А то кад та светиња, за њу ту кућицу малу направили?

СМ: Ту прву, ту прву кућицу, манастир као...Тај први манастир.

А јел' није за виле, да се виле смире?

СМ: Не, смириле се виле више се нико није појавио од како та деда направио. Нити ко видо. Може само да чује кад терамо стоку вриску неку а да види се више није могло ништа. Ништа нико није видо. Па неко ко сече дрва, секо дрва па омркне ноћу, смрачи се, мрак, каже да је видо и даље неку светињу као у црнини, као девојку и то и тако даље... Више се није оборио та манастир.

А где још има те светиње?

СМ: Па чуло се, тако се прича да има у Зави. Причао је неки човек, отишо у своју викендицу да ноћи. Ноћу. Тамо пецо рибу, вато рибу, и оће да спава. На роштиљ пеко рибу и јео. Тај је човек жив и дан данас, он је ту, у Топоници, у Зави. И отишо да ноћи. Кад је било најео се добро и почо да спава у своје викендице. То је мало даље од језера, у Зави. Иде Зава манастир, па мало даље. Он отишо и заспо. Одједном као да га нешто зове, вриска нека, попевка, вриска све девојке. И, каже, у то језеро ко да бацаш стење и камење, јер тако се вода лупа и мућка се вода. И кад је он изашо, обуко се и изашо, погледо испред своје викендице, погледо је на доле, у то језеро, биле су, купају се седам, осам девојке. Косе до појаса, каже, лепе су ко слика. Вриште, смеју се. Ајд он ближе, каже, боже, боже, зар ове девојке се не плаше ноћи? Како он ближе, тако оне једна по једна нестале, одједном. Како је дошо близу. И више никад није отишо ноћу тамо. Апсолутно, каже, није смео да иде. Није желео. Да ли се он то плашио или није тео... Нико то не зна.

Па то су виле, а светиње?

СМ: Светиња је друго. Светиња је као девојка, млада жена, снуждена, све у црнини. То кад се појави то је не дај боже, кажу бабе старе, наши стари, то се појављивало и пред рат. Тако нешто.

*Пред рат?

СМ: Да, онога рата још тамо.

*А што се онда појавило тако, ето, кад се зидао тај манастир? Што тад да се појави?

СМ: Па више се нису појавиле. Каже да су оне тамо спавале. И тамо се криле. И да их више нико није видо. Интересантно је да се то припричивало и причало од како је тај деда сазидао тај манастир у Брадачи, пошто он га је сазидао и више нико га није оборио...Остало је до дана данашњега та манастир. Сад је саградио поп Десимир други, поред њега, и иду и сад људи, иду жене што немају децу да пију воду, узимају, умивају се. Сад истина колико то истина, колико то није истина. Прича се, кога боле очи, глава, иде, кад су празници и Ускрс, Тројица...

Славка Милановић 2

*Па јел' прво мислиш Турци порушили?

СМ: Порушили, па после. Ја не знам ово Борку, шта рече она. И она не зна. Ја како знам. Тако ћу да причам.

*Како било?

СМ: Прво да причам како нису давали ту, баба учила да не иде близу стока. То је порушен тај манастир, и да није постојо. Само извор, вода била. Па ондак, моја баба никад није давала да ми то терамо стоку, кад терамо свиње и овце, да пуштамо ту да пију воду, да се кољају, него у манастирско горе имало воће једно, (...). Онда ме научила баба да метем неку ситну пару и да перем очи. То је лековита вода била. Е, покушали су да људи да тај манастир обнове и да га сазидају. Међутим, нису могли. Што мајстори за дан ураде, за ноћ виле поруше. Ту су вињали, ја нисам вињала тога века, ја сам много млађа, али моја баба ми причала као да су те виле ту се сплетале и рушиле тај манастир. Да нико није мого да га сазида.

А јел видели виле?

СМ: Видели су. Видели су. То су девојке са дугим косама, и смеју се и певају и играју око тога места. Ту су покушавали и покушавали људи да ураде. Е после тога су сазидали па га Турци сруше.

Па како причала си ми да неки...

СМ: То после, после рата. То је после онога рата, ни четрес друге, после онога првог рата. Кад су Турци ту ударили на Пољану, а ја мислим да су ту негде, ту је била битка велика у тем голом, у тем потоцима. Ту су потоци велики, то су јаки потоци, које ја сад не би могла да замислим да прићем тамо. Па су после они после, па су они кварили тај пут. Али неко са нађе па ајд да подзида, како га подзида, мало нешто, Турци наиђу све поруше то поново. И нико није мого да га сазида. Како га мајстори зидају, виле га рушиле. Све је то било, то је тако после остало, да нико га није дирао годинама. Одједном некем човеку старем, то је мојој баби фамилија, умире му тамо једна, имао једну ћерку. И он сањао да узне гуњац, а гуњац старе бабе ткале од овче вуне. Прело се, па се ткало, па се носило у ваљар да се ваља, то се звало сукно. Па мајстори направе као меркаду, као капутић неки ето дуже мало. То су старији људи, носили су и млади и старији, то је морало, није било штофа. После је то изашло. Да узме гуњац и кожу и да легне ту код манастира, код тога што требало да буде манастир, код те воде и да спава. Кад буде спавао, он ће ту ћерку да сања, она ће да му каже шта да уради и да сазида тај манастир. То је било јако скупо. Моја покојна баба ми причала да је то га коштало четри пара волова продо.

*Те гуњце?

СМ: Не, не, на гуњце је лежо и ту је сањао, да та његова ћерка да му казала.

И шта му рекла?

СМ: И видо своју ћерку. И видо је виле. Да виле намају де да се сакрију. Него ту мора да направи као црквицу, као једно оделењце као, око тога манастира, да се манастир зове као што се зове Брадача. Е ондак тај деда морао, некако скупи те, продавао краве, волове, сакупи те паре и од таког материјала, то непостојећи материјал сад, у облику неких пужића као на мору што има. Од тога материјала сазидао ту као кућицу као, тај манастир. То је мало...

За виле?

СМ: Да, за виле и његовој ћерки наменио, имала и слика његовој ћерки и написао: за покој душе својој ћерки а за здравље, рецимо, за његову породицу и

децу. И за целу Кулу. А пре тога, пре што ће Турци да ударе ту, ту се коло играло. То сам заборавила, видиш, да кажем. Ту играло коло, стари народ, момци и девојке. Они су играли, и певали и играли, и девојке су носиле дугачке сукње, и то се пешице ишло и Кула и Црљенац. Ја сам из Куле и то знам. Пешице, то се дуго иде преко брда. То пешице се дуго иде. И ондак иду око те воде ту код тога манастира, (...). То се после манастир сазидао и тај човек га сазида. А прво није имало ништа. Међутим, тај деда, сањао...Али није мого ни он да га направи, докле год, моја мати причала, пет попа из пет села довео. Попови су читали молитве. Попови су светили водице ту. И тај деда, он је ишо у цркву, и његова жена, наравно, умеси погачу, колач за тај манастир. И попови су резали тај колач, молили се богу, са флашу црвенога вина. Он је решио да га направи, (...) што га попови као осветили. Тако да направи тај манастир, да би се народ и даље ту лечио, вода здрава, лепа, да нико не пушта ту стоку, то је јако било лепо и пригодно. И био годинама вашар, игранке су биле. Међутим, то је тако и остало. И моја баба каже, кад чувала некад стоку, одма после тога кад је тај Ђура Павлов сазидао тај манастир. Малу кућицу, није ко сад, та је кућица остала и слике доно од иконе и његове ћерке и које шта написано било. Само ја сам то заборавила. Читала сам ја то али ја сам то заборавила како је писало све. И он сазида. Плати мајсторе да сазидају. Више виле нису оборили. Тај је манастир је тако и остао. И то се зове Брадача. Е. Кад моја баба чувала стоку, она видела ту имале и светиње. Е, сад ја не знам да ти објасним шта је то светиња. Ја сам је питала, испитивала сам. Ај виле ми објаснила. Голе, рецимо косе низ леђа и лепотице. Ал ово је видела сенку, стојала ту снуждено са штапићем у руки, све у црнини. И то су стари говорили...

Каквим штапићем?

СМ: Па, рецимо, неки штапић, од дрвета, од природног дрвета, не знам, овај. И покојна баба је причала да се то звала светиња, виђа се светиња. А шта је то светиња ја не би знала да ти кажем. Ја мислим да је то нека икона, нешто од тога. Ту се виђа светиња са те воде. И та је вода постала лековита. Има и дан данас. Е, пре неколко година што је обновио Десимир поп и уз помоћ Куљана и Црљенчана, дали су паре, сазидали су боље и много је лепше данас, и направили су пут до њега. Има огроман пут, леп пут има. Иде народ, и сад иду људи, то је, рецимо, свештана вода добра. Иду, чујем да иду за очи, умивају се, ко има ране на рукама, на ногама. И то су покушавали људи, узимали, тамо се умивали се. Па сам чак чула да ноћивале су неке жене које нису имале децу. То је било пре три, четри године, иду тамо посећују тај манастир Брадача јер то је познато по томе пошто су ту Турци рушили и те виле су рушиле да су га једва сазидали. И попови и дан данас тамо читају молитве. О томе. То знам. О томе сам знала. Е. То знам, то ми ко (...). А не би знала д објасним шта су светиње, виле ми баба објашњавала шта то значи, као у виду лепих девојака, косе низ леђа.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Вук СНП II: Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Државно издање, 1893.

Ђорђевић, Тихомир. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд: Српски етнографски зборник, САНУ, 1953.

Зечевић, Слободан. *Митска бића српских предања*. Београд: Службени гласник, 2007.

Марковић, Снежана. *Приповетке и предања из Левча*. Београд: САНУ, 2004.

Марковић, Снежана. „Тематско-мотивска основа културно-историјских предања из Левча и њихове жанровске особености". *Жанрови предања*. Ур. Зоја Карановић. Нови Сад: Филозофски факултет, 2012. 187–195.

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

Павловић, Леонтије. *Култови лица код Срба и Македонаца*. Смедерево: Народни музеј Смедерево, 1965.

Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига, 1997.

Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.

Толстој, Светлана, Љубинко Раденковић (ур.). *Словенска митологија, енциклопедијски речник*. Београд: Zepter Book World, 2001.

Bošković Stulli, Maja. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost, 1975.

Degh, Linda, Andrew Vazsonyi. "The Memorate and the Proto-Memorate", *The Journal of American Folklore*. 87, 34, (1974): 225–239.

Oring, Elliott. "Legenry and the Rhetoric of Truth". *Journal of American Folklore*. 121, (2008): 127–166.

Thompson, Stith. Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends (url: http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm).

Fon Sidov, Karl. „Kategorije proznog narodnog pesništva". *Polja*. 33, 340, (1987): 229–231.

Tangherlini, Timothy R. "It Happened Not Too Far From Here...": A Survey of Legend Theory and Characterization. *Western Folklore*, 49, 4, (1990): 371–390.

Honko, Lauri. "The quest for oral text: the tird wawe?". *Folklore Fellows Network*, 1996. (url: http://www.folklorefellows.fi/?page_id=702)

Danica Jović

THIS IS HOW I KNOW IT AND THIS IS HOW I AM GOING TO TELL IT: POETICS OF LEGEND STORYTELLING ON A CASE STUDY IN DIFFERENT VARIANTS OF THE MONASTERY OF BRADAČA LEGEND

Summary

The analysis of the legend of the monastery of Bradača has shown that orally transmitted legends represent living forms and that their structure is dependent both on internal (the poetics of legendry) as well as external (the context of performing) factors. The creation of hybrid forms is influenced by different structural and substantial storytelling acts, making it difficult to lay a firm foundation for a precise classification of this folklore genre.

УДК 929.52 СКЕРЛИЋ

Владета С. КОЛАРЕВИЋ
Брезовац

СКЕРЛИЋИ – ШУМАДИЈСКИ СРОДНИЦИ НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА

У спису који подразумева склад усменог и архивског наслеђа, процеђеног кроз савременост, данас већ однарођеног српства, у делу и животу Ненада Љубинковића садржана је и чињеница – заснована на породичном и епском предању да научна, те лична и породична оствареност овог посебника, од старине на гласу, темељи своју веродостојност и на спознаји да његова „поврзлица", не тако давном старином, досеже и до Шумадије и тамошње фамилије Скерлићи из Липовца опленачког – од којих се и Љубинковићева „врежа", по женској линији, од бабе му по мајци – Јелене Ћоровић, сестре од српства уваженог Јована Скерлића, грана и оснура кроз време и оскудна сазнања данашњих нараштаја. То нам је дало повода да ту „причу" обнародујемо и актуелизујемо кроз, данас већ, мање-више скрајнута и случајна родословна запажања – те и доступну архивску грађу, усмена предања и епитафе са Липовачког гробља... почев од Јевте Скерле, родоначелника Скерлића, чије усмене задужбине још се дају разазнати у говорном и родословном наслеђу Липовчана и народа из околних места.

Кључне речи: Јевта Скерла, Скерлићи, Липовац, предања, епитафи, архивска грађа, Ненад Љубинковић.

Човек је на земљи да ради, да ствара,
а не да буде срећан. Среће нема.
[Јован Скерлић (у писму сестри)]

* * *

Данашњи Скерлићи (у шумадијској Горњој Јасеници), и њима сродне фамилије, старином су „од Никшића" (славе Светог Луку – а преслављају Преображење – којом приликом *ломе колач* као и о слави, носећи га цркви Брезовачкој), пореклом су од Јевте Скерле („Бесног Скерле") – који се презименом бележи као Павловић, по оцу Павлу Николићу, за кога

се види да је имао четири сина: већ поменутог Јевту (1781), те Јована (1795), Петра (1797) – званог *Кикар*, јер је носио *кику – перчин*, као обележје људскости и личног достојанства, и Луку (1801), од којих су доцније засноване липовачке фамилије: Скерлићи, Јовановићи, Петровићи и Лукићи. Ценећи арачки тефтер из непознате године (1823) (Види: Архив Србије – МИН. ФИН. ЗТ: 625) види се да је Павле рођен 1743, те да се у истом тефтеру бележи и Симеун Николић – *Сима Реак* (55 година стар – у заједништву са сином Марком и унуком Ђорђем, од којега се гранају доцнији *Ђорђевићи* „од Реачке сорте"), као *претпостављени* брат (?) рекло би се – реченога Павла Николића (1737), коме тада беше 86 година.

Као удовац који се „исписује из арача" живео је у заједници са најмлађим сином Луком – који се недуго потом (1831) у једном арачком тефтеру помиње са своја три сина: Милованом, Радованом и Радојем – као неко ко је се у то доба „одселио у Нахију Смедеревску" (Види: Архив Србије – МИН. ФИН. ЗТ: 567). Осим њих, и Лукин и Скерлин синовац Ђурђе (1816), Петров најстарији син од прве жене, као *дрводељац* (према Милу Ж. Петровићу) одсели се у Умчаре (Смедеревско Подунавље), са женом и сином „од две године", те тамо од њега постоје данашњи Петровићи, звани *Липовци*…, а огранак истоимене фамилије у Липовцу оста да обитава на древној окућњици пореклом од његове браће по оцу: Спасоја, Димитрија, Лазара и Стевана. Приметно је да и Јован Павловић (1831. – када се као *кмет* липовачки бележи неки Јаков Трифуновић), један од Павлових синова, живи у засебном домаћинству, са своја три сина: Марком, *Елисием* и Илијом... на делу своје очевине (Јовановићи), чији се доцнији потомци бележе као Скерлићи.

Из презимена којима је обележен живот већ помињаног Павла и Симеуна *Николића*, да се закључити да им отац беше *Никола* (будући да беше у обичају да свака се мушка глава по рођењу *очевим именом* презименски обележи – док се нису временом усталила презимена у народном ословљавању) о чему у неколико сведочи и, данас већ почивши, Иван Скерлић – који је као професор службовао у Босни, и захваљујући „некој књизи" коју је нашао у Народној библиотеци тврди да је „Јевтин деда био Никола... *Никша*", што и већ поменути *арачки тефтер* веродостојно посведочава. За Николу – *Никшу* се наводи да је „имао титулу кнеза", те да је *довео многе фамилије од Никшића у Сјеницу*... одакле су се раселиле по Шумадији. То су били већ поменути Зечевићи, Петровићи, Гарашани, Микићи, Парезановићи, те Бошковићи и Војчићи из аранђеловачке Врбице, и неки други (Коларевић 2002: 23). Као могући Николин – *Никшин* претходник у родословном непотврђеном предању помиње се и извесни наследни „кнез Влајко" од овога порекла (шта више – као претпостављени Скерлин прадеда или чукундеда) који је у своје време, *због крвне осве-*

те пошао у сеобу из околине Никшића (Никшићке жупе), повевши са собом неке саплеменике, настанивши се најпре у Сјеници и *Старом Влаху* (према Зечевићима из Липовца, чије предање бележи Б. Дробњаковић – а који потичу од *Павла Зеца...* по *нани Лепосави* Коларевић из Брезовца, сестри Ђорђа Зечевића из Липовца, те су се зато једно време презивали и као Павловићи).

Пре него што су се доселили у Липовац (који се налази на привидној средокрађи између Венчаца и Опленца, у непосредној близини Тополе – којој административно припада, и Аранђеловца), сви ови *Лучинци* (по слави) беху једно време настањени у Гружи, оближњој предеоној целини, где су се многи и родили, а одатле је се потом Јевта Скерла и оженио са Танкосавом из Кикојевца (према Живану Вујићу *Пиперину* – Вунарики из Липовца), добивши доцније своје липовачко потомство: Матију, Игњата (деде Јована Скерлића – књижевног критичара) и Ивана. Трагајући за местом погодним за опстанак и битисање ови доселци (пре Карађорђевог устанка „за време Кочине крајине") – бивајући изгледа једно време у оближњој Бањи, крену уз речицу Сушицу те дођу у Липовац, који у то време беше неким случајем пуст и ненасељен заселак, који је припадао Бањи – као његови први ондашњи житељи у то време, према казивању Миленка Ж. Петровића *Кење* из Липовца, и његовог сина Миодрага Мила (*Кењовца*), као и Милутина Ж. Петровића „Скерлића" – те најпре од њих застану Зечевићи у Доњем крају и заснују окућњицу, па онда Симеун Николић (*Сима Реак...* који са доцнијим Карађорђевим допуштењем *затеше синор* и успостави сеоски атар – према Милану В. Радисављевићу „Туфегџићу" из Липовца) у потоку наспрам Ристовићи кућа, који су последњи досељени од свих древних Липовчана, где има-де један извор именом обележен као *Ђунис* (према Радовану Ђорђевићу из Липовца „од Реачке сорте") – што беше стародревни спомен у језику посвећен култу бога *Дионисија* (што – с обзиром на неолитско налазиште у оближњој Дизаљци указује на неке незнабожачке околности из незапамћених времена којима се траг очувао у језичком наслеђу и топонимији), па тек онда Павле са синовима и *брат му од стрица* или *стриц* Аврам Лазић, обухватајући горњи слив Сушице и њених притока (почев од Сеоског забрана у Липовцу и Аврамовића окућњице) – која се улива у Кубршницу код Томковића воденице у оближњој Бањи.

Овде изнету наговест сродничких односа успоставили смо углавном из чињеница преузетих из архивске грађе – које је донекле могуће пратити и кроз данас већ непоуздана усмена предања, која су већ прешла у заборав, премда Живомир Младеновић наводи њему доступна запажања (1940) да су Скерлићима најсроднији Аврамовићи (Гавриловићи и Лазићи), о чему и Боривоје Дробњаковић сведочи на основу тога што су

они „раније имали заједнички трпезар код брезовачке цркве" (1923: 316). У већ поменутом арачком тефтеру из 1823. Аврам Лазић (50), родоначелник Аврамовића, бележи се у засебном домаћинству, у заједништву са своја три сина: Мијаилом, Ранком и Јованом, док му се рођени брат – Стеван Лазић (60), бележи у заједници са своја два сина: Гаврилом и Танасијем; а од Симе Реака издвајају се доцнији Реаковићи, Ђорђевићи, Тодоровићи, Гавриловићи – *Калцани* и Лукићи; а од целокупне *својте* разликују се само по преслави, будући да осим Светог Луке обележавају и *Велику Госпојину*.

Колико је ово сродство очувано види се по томе да све ове фамилије (Скерлићи, Петровићи, Јовановићи, Аврамовићи) *још нису изашле из сродства*, те да се поштују и сматрају као род и *званица* – па се као такви и не узимају између себе, а од древних сродника Скерлићи ни данас-дањи не препознају потомство Симе Реака за род, сматрајући да се могу *узимати* – што се једном и десило. Без обзира на ове околности, могући род између Реака и Скерлића треба узети за поуздано сведочанство – јер у уделима за *Скерлића воденицу* на Каменици бележи се *реачка* фамилија *Калцана* – Гавриловићи, са половином, док су другу половину држали Скерлићи који су то, препродајом, на крају и отуђили. Скерлићима и њиховим породичним и фамилијарним сродницима (Петровићима) кумују, од старине – *Тонковићи* из Бање, пореклом из Српске Далмације (од Задра), како се бележе током XIX века у протоколима Цркве брезовачке, а доцније као *Томковићи*, док се за Скерлиће не зна да су некоме старином кумовали, нити то они сами памте. Од Скерлића који су пореклом *Јовановићи* зна се да су некад кумовали једном огранку Ђоројевића из оближњих Вукасовца – Илићима, који и данас памте то кумство (према тамошњем историчару Милети Урошевићу). Илићи, као и сви Ђоројевићи, славе Светог Аранђела, јесењег, којима су најближи тамошњи Перовићи, а којима, и данас дањи, кумују Радивојевићи из Тополе – опленачке, који, по старини, вероватно деле старинско кумство са Скерлићима (Јовановићима) из Липовца, којима су до скоро кумовали Трифуновићи из Мисаче.

* * *

Јевта Павловић као устаник и народни повереник помињан је још и за живота као „Бесни Скерла", због преке нарави и јунаштва – а ознаком „скерла" стекао је надимак од народа као неко ко је *скерласт*, то јест врљав, па и дрљав. Ово народно тумачење (према Живану Вујићу Пиперину) засновано је на предању – да су Јевти Турци у неком боју сабљом

осекли капуру на једном оку, па је тако био вечито издрљен, закрвављеног погледа, те ни спавајући није могао да склопи очи, па је и због тога изгледао застрашујуће. Као неко ко је се одликовао урођеним јунаштвом и родољубљем – Јевта је стекао примерно сматрање од народа, те је остао упамћен међу савременицима као „неки Скерла из Липовца" (Милан Ђ. Милићевић) – поготову после боја на Дубљу (14. јула 1815), када се за сва времена препоручио српској историји и *светломе Књазу* (Милошу Обреновићу), који га је зато посебним указом – *објављением... у Крагуевцу 22. Јунија 1825.* поставио као *Евту Скерлу из Липовца* за буљукбашу „Кнежине Јасеничке у Н(ахији) Крагуевачкој" (према архивској грађи и Живомиру Младеновићу) – којим му се изричито налаже „да по Кнежини са уписницима сваки поредак одржава, да га брани а злога вата и Суду преда" – с тим што „свакоме пак у Кнежини налажем", вели Књаз – „да се истом буљук баши у свему, што се поредка у истој Кнежини каса, повиновати мора." Траг ових *височајших* овлашћења сагледан је и у доцнијем предању које садржи помен Скерлине делатности – будући да је „вешао преступнике због разних кривица" дуж кириџијског пута за Крагујевац (према Грују О. Лазаревићу из Копљара), а и многе ајдуке приводио правди – што се и архивски може датовати, те као пример наводимо *неког Милинка из Прогореваца* (округ Београдски), који се бавио *ајдучијом*, родоначелника тамошњих Милинковића, славе Ђурђевдан, кога је Скерла по надлежности својој приводио правди, а у данашње време, њихови директни потомци ородили су се *кумством* и вечитим поштовањем, не доводећи у сумњу *заслуге* својих предака у старини. Тако, ближе речено, Дејан Скерлић, Десимиров унук, потомак Игњатов, кумује Радославу, сину Александра Милинковића, родом из Прогореваца.

Међу оближњим Копљарцима траг Скерлине делатности сачуван је у предању и архивским списима – који сузбија заметак неке тамошње буне, коју је предводио извесни *Сима Бобија* из Копљара и *неки Миљко* из Белосаваца. И у данашњем говорном наслеђу оближњих Топољаца (према Чедомиру Стевановићу из Загорице) у пословичној изражајности помињани су до скоро извесни „бесни *Скерлови* и луди *Степанеке*" – којем данашњи нараштаји не знају повода ни оправдања. Да ли су „Скерлови" Јевтини потомци, како су се разазнавали међу народом, или можда Јевтина оружана пратња коју је као буљукбаша предводио по нахији, са књажевским допуштењем.

Старином Јевта Скерла је *ајдуковао*, са дружином, још пре Карађорђа, с којим је још пре устанка био *спрежник и комшија*, па су им чак и „једни судови" (кућевно посуђе) служили у обе куће (према Живану Вујићу Пиперину). Орали су годинама у спрегу с воловима, и из те дружбе проистекла је потреба о буни против дахија, коју су препознали у

народном тегобном животу. Долазећи у Липовац, Карађорђе *удари најпре на Симу Реака*, сврати, те заједно дођу код Скерле – чија их Танкосава служи ракијом из *зелене земљане пљоске*, док они распредају домаћинске приче уз отворено огњиште у оџаклији, седајући, према обичају, за округлу малу *совру* на троношке столице, са пушкама преко крила.

У један мах, тако враћајући се из подрума, Танкосава им онако, прекорно, преко руке, преко срца, спусти ону пљоску на совру рекавши: *Лаје пас Адамовицом*... (а ви ту седите). Они то ослушну. Неки Турчин беше се упутио на коњу путем од Рудника, Сали-аге брат, тај звани Руднички Бик (?), те пева и лелече онако на турски начин, идући Брезовцем низ Адамовицу. Карађорђе ти озлојеђено прозбори: *По души га пасјој, којекуде, де је и Танкосави Јевтиној злогрдио, а ми скршћенијех рука пијемо ракију из зелене пљоске Јевтине*... и узевши пушку, ништа не говорећи, полази из Јевтине авлије ка Венчацу, а за њим крену Јевта и Сима Реак, те поставе бусију у којој сачекају Турчина, тако што се распореде дуж пута којим се он запутио. Карађорђе се притаји у *Манастирини*, где пут одваја од главног правца за данашњи *манастир Брезовац*. Ту је Карађорђе пуцао на Турчина и видео је где пушчано олово кида срму са његовог одела, али он беше јак и на добром коњу, те га однесе... Потом га у следећој заседи, код *Гарашког прелива*, сачека Бесни Скерла, а онда и Сима Реак код *Лекића Винограда* (данашња „Бујерова ћуприја"). Сва су га тројица гађали и ударали, ал' га је коњ однео, те га ови сустигну на *Свињчинама*, извору у суседној Бањи, где мртав Турчин падне са коња, па га ту исеку и однесу у Липовац – где га баце у *Понорине*, да му се сваки траг затре. А у ту *понорницу*, кажу људи, када се баци семе од дулека, то изађе на липовачки *Змајевац* и на *Ловник*, па чак и на *Водицу* у оближњој Бањи.

После овог догађаја Турци организују потеру, и претраже пределе дуж пута подно Венчаца и затекну Николу Леку из Липовца у свом винограду, према Баталаки Арсенијевићу, „подно Брда Брезовца" (дела Венчаца на којем се издиже део Брезовачког атара – са црквом, древним гробљиштем, школом, Градином и Кућеринама – Чупића виноградима), ал' он ничим не испољи да нешто зна о догађају којег су Турци хтели да истраже. Усмени повесничари из Првог српског устанка наводе да је неког Турчина подно Венчаца убио у то доба и *кнез Шарга* из Маслошева, родоначелник тамошњих Шаргића. Јевта Скерла је, ценећи породична предања, био у вечитом несугласју са Николом Леком и његовим кућанима, који је досељен из оближњег Јеловика у близину његове окућнице, те како су његови потомци (Лекићи – славе Петровдан) „били неподношљиви као комшије" – то Скерла доведе из оближње *Млаке Бање* Вујју Пиперина, родоначелника Вујића (славе Светог Јеремију), поклонивши му имовину како би га само *преградио* од Николе Леке. У то време ли-

повачки субаша столовао је у близини *Зечких раскрсница*. Он је одобрио Лекино досељење, на месту данашње развалине од запуштене задружне штале, остатака принудне *колективизиције* и Липовачке радне задруге из релативно новијег доба – као комунистичке задужбине.

* * *

Као виђени Карађорђев устаник, одважних побуда и човечне природности, непоколебљиве вере у српство, темељне грађе, стасит и одважан, а и речит – као и сви виђенији људи и сав нараштај онога доба (више *усмен* него *писмен*), после пропасти Устанка (1813) Јевта Скерла није се удаљио од куће и народа – но је почео да припрема народ из своје околине да се поново „дужу на буну", што је била тема сваког збора и договора, поготову код Брезовачке цркве у Венчацу (данашњег *манастира Брезовац*), у чијој је порти и сахрањен – према Јовану Ж. Скерлићу, где вечни санак борави под трећом плочом од пешчара, гледајући с југа према цркви, без икаквог словног обележја.

И једном тако, после божје службе, Скерла ти узе реч и пред народом укори неког *Петра Колебана* из Липовца, што је се *поколебо* и уплашио у неком бојu, па је и утекао од страха, те од њега настале Петровиће ради тога и данас дањи ословљавају као *Колебанце*. Можда је ово подстакло извесног Милована Колебанца, имућног пословног човека из Крњевца (Тополе), да у данашње дане подигне *конак манастира Брезовац* као своју задужбину и својеврсну, од народа названу, *покајницу* – како би оправдао својег родоначелника Петра Колебана, кога је од свих Липовчана узео у заштиту неки *Стоја*, у ствари *Обрад Стојин*, по мајци Стоји, а син Јованов (?) – од Гарашана липовачких, родоначелник данашњих Стојића... у доцнијем гробљанском епитафу обележен као „Обрад В. Јовановић" који наводно „погибе у *Брезовцу* 1815. г. и жена (му) Перуника, кћи јунака Танаска Рајића, ж(иве) 102 г(одине) умре 18. X 1859. г(одине)." Скерла га не уби пред црквом, премда је епитафом другачије назначено („у Брезовцу"), на спомену којег му подигоше његови Стојићи: Павле и Томислав – и Бранко Гајић, потомак *љубићског Гаје воденичара*... но пошавши од цркве (према Живану Вујићу Пиперину) Липовчани ти успут опет заподену причу „о буни против Турака", у којој је једнако предњачио Скерла, и пут их нанесе, идући ка селу, на један ћувик сред данашњег Липовачког гробља, где поседаше да опет продиване. Скерла је образлаго своје виђење буне и устанка, и неопходност да се једино тим путем Срби могу домоћи слободе. У том му већ спомењути *Обрад Стојин Стоја*, као шерет, упаде у реч говорећи: „Јевто, ми идосмо

оне буне с тобом па пропадосмо... де нас сад водиш? Ти, ако си луд, иди па гини, а ја одо код твоје Танкосаве."

Само што то изговори, Јевта потеже кубуру иза појаса и уби га на месту. „Па, ми се зато и боримо, да нам нико од злотвора не долази код жена и друге нејачи... Носте то пашче тамо и закопајте." Ови уплашени, ископаше гроб међу њима и сахранише веселога *Стоју* наопако. Временом ту Липовчани оснују себи гробље, јер га нису ни имали дотле, већ су се сахрањивали у оближњој Бањи, у такозваном Турском гробљу, подно самог Венчаца, испод Бакићевца, на Дворинама (одакле је Павле Бакић одсељен у Цесарију 1525). Недуго по овим догађајима, пошто је Књаз Милош успоставио власт у Србији, жена тога *Обрада Стоје* оде Милошу да се жали на Бесног Скерлу што јој је убио човека на правди бога, те сад нема ко да јој чељад прехрани ни кућу издржава. Милош ти онда (према Живану Вујићу Пиперину) дозове Скерлу те му заповеди да „од недеље до недеље нађе жени човека и деци леба". Скерла ти се онда запути по околини да и то питање реши, те на једвите јаде нађе неког *воденичара Гају*, на Морави код Љубића, те га доведе у Липовац и остави код *Стојине удовице*, са којом доцније имаде сина од којега потичу данашњи *Гајићи* у Липовцу – на Стојића имовини.

Осим по јунаштву – Јевта Скерла беше на гласу и као *хећим*, лекар, јер је знао да *вида* народ од убоја, рана и прелома костију, у чему се, из нужде, извежбао у многим бојевима током устанака против Турака, а и у пређашњој хајдучији – која је обележила његову младост. Има назнака да је ову *вештину* наплаћивао, а од њега то знање *примио* је наводно и син му Игњат, те да је Скерла доста болног и невољног света *видао* и у свој авлији у Липовцу, а тим послом је ишао и по *нахији Јасеничкој*, о чему сведочи и службена белешка из *Протокола* Суда округа Крагуевачког (Види: Архив Србије) од 24. јануара 1827. *лета* – где под нумером 17. стоји унето: „Наплатио дуг за лекарину Евта Скерла из Липовца од Раденка Ере раденковића из шаторње 40: Гроша узето 2: гроша ресума дато здешњему Сими радивоевићу даму преда."

Сва Јевтина заоставштина, која се затекла у његовој кући, коју је подигао син му Игњат (зграде деликатне израде – „од долме" – правоугаоне основе, 12 х 8 м, са двојим улазним вратима – са јужне и северне стране. Имала је два *оџака*, а главна улазна врата беху са југа, посебно изрезбарена – која би данас вредела *ектар имовине*. Преко *конака* – терасе, где се седело лети, улазило се *у кућу*, где су *вериге и ватриште*, и у једну собу, а из куће у преостале три собе, засвођене *шашовцима*. Беше покривена *шиндром* и доцнијом *ћерамидом*), растуреној негде педесетих година XX века, са подрумом под пола куће, која је наслеђем постала својина Стевана Скерлића, Игњатовог праунука – са окућњицом, и бунаром, за којега

веле да га је *ископао* Милош Игњатов (Јованов отац). Сем покућства и нужних ствари, *у Стевановој кући* и сина му Радована – подугнутој на древној Скерлиној окућњици – који остаде на женском потомству, остао је један *турски јатаган* са оштећеним рукохватом *од белог седефа*, белосапац са утиснутим арапским писменима на сечиву – које је неко наводно ишчитао, те постоји тврдња да је „искован у Дамаску" негде током XVII (?) века, и да га је Скерла задобио у неком од бојева. Сем овог јатагана, у *Стевановој кући* чувају се и *Јевтине кубурлије*, но сва је прилика да је њих једна *Радованова кћер* однела са собом кад се удала у Копљаре, а друга јатаган чува у Липовцу (према Рајку Ј. Скерлићу). Сву ову Скерлину заоставштину Стеванови потомци нису ради да никоме ставе на увид, нити на стручну обраду и заштиту.

* * *

Од порода *Евти* Павловићу и Танкосави бележи се у арачком тефтеру (1823) „Матие син" (16) и „Игњат син" (13), а тек доцније (1863) помиње се и њихов најмлађи син Иван *Скерлић* (36), као удовац, уз малодобну му кћер Манду, на очевини процењеној у износу од 109 дуката цесарских (Види: Архив Србије – МУД-п, инв. бр. 163). Матија није поживео до овог пописа (1863), жена му беше Стана, а имадоше Глигорија и *Евту*, који у издвојеном домаћинству – у братској задрузи обитаваше као *Матиевићи* (по оцу укњижени), којима се као кућевни старешина бележи Глигорије, на имовини процењеној у вредности од 230 дуката цесарских.

По некој давнашњој несугласици између оца и сина, Скерле и Матије (1807), која датира од 1836. године (Види: Архив Србије – Протокол Суда округа Крагуевачког), види се да је под нумером 556. од 24. августа истога лета отпослана судска препорука *Капетану Живоину* Јоксимовићу из Орашца, којему је „Препоручено да на предложену тужбу Евте Павловића прозове Сина његова Матија па ако их не посули да ij испр/авничеству/ пошље." Шта је узрок ове тужбе тешко је одгонетнути, но биће да су се некако *посулили* – то јест „измирили". Како у то доба Матије беше *свршит* човек, 29 година стар и свакако ожењен, то је можда *неслога* са оцем била разлог да се издвоји из породичне задруге, што је можда био и узрок прве деобе у фамилији. Матије са окућњицом удаљио од оца и браће, преко пута – између данашњих Аврамовићи кућа и горњих Реака (Ђорђевића), до *Станковаче*, те тако и имовинска повезаност ових фамилија указује на неко старинско сродство и породичну узајамност, премда је та Скерлића имовина временом остала добрим делом на жен-

ском потомству, па је продајом (осим окућњице Цана Скерлића и његове Лепосаве) временом прешла у туђе руке. А ту негде, уза сам пут, трајише и данас дањи тако звани *Скерлића бунар* (Јовановића имовина) са којег одавно нико не *заита воду*, поред којег је једно време био и *липовачки дућан – задруга*. Сем овог назива у липовачком називању обитава још и *Скерлића брана* у Каменици, где су Скерлићи имали своју воденицу и добар део имовине – где су при копању налазили неки ситнији *римски новац* (према Микици *Цацином* Јовановићу, пореклом из Д. Трешњевице); а ту је и Јован Скерлић, према сопственом сведочењу (описујући прозу Светолика Ранковића), у доба своје младости долазио са браћом од стричева „на купање".

Породично предање не помиње Скерлино женско потомство, као ни најранији *протоколи крштених цркве Брезовачке*, а помен једне његове, за сада безимене, кћери садржан је у Протоколу суда *окружја Крагуевачког* (Види: Архив Србије) од 27. *јуниja* 1830. *года* – када је под нумером 239. „Писато Г. Сердару вучићу у Пожаревац" где се потом образлаже: „Доноситељ писма Сего Симо Михаиловић из Шабца, пре 10 година дошаое у Капетанију Јасеницу изанимаосе своим занатом терзилуком по Н. овои, тако пређе 3. године Ступи исти Симо у воену службу потому кадсу све солдате разпустили кућама сваки својои даиде, и Симо оде у Село Маслошево Капетанију Јасеницу, где е наивише пребивао, Подоказатељству Г. Капе: Живоина, дае за Сима Солдата у прошли поденелник сама девоика за њега дошла; а кћер Евта Скерле из Липовца ми на оваки догађаи нисмо могли дати писмо на Г. проту даим допусти дасе венчају, зато шиљемо Сима вашему благородију ави пре дставите Њиховом Сијателству." У даљем смотренију поводом ове архивске белешке нисмо ушли, за сада, у траг неком спису који би расветлио даљу судбину ове Јевтине кћери и реченога Симе који се беше скућио у Маслошеву, одакле су иначе родом Карађорђева мајка Марица и жена му Јелена.

Из протокола *умерших* цркве Брезовачке види се да „Раб Божиј ЕВТА ПАВЛОВИЋ житељ Липовачкиј... *исповедав прежде согрешенија своја* мње Јерају Михаили Петровичу Пароху Церкве Светаго Архангела Гаврила в Брезовце, и *причастивсја светих таин*... престависја м/есе/ца Августа 14-го лета предположеннаго, и погребесја в землју и дне под летом поставленаго, во гробје /Липовачко/ 1840 м/есе/ца Августа дне 15... N 22". Судећи према црквеним књигама, види се да је Танкосава надживела Јевту, те као „Раба Божија Танкоса Су: Поч: Евте Скерлића... престависја... Марта дне 22 = вог 1853" (N 35), а опоја је јерај Ранко Михаиловић, оставши да почива у Липовачком гробљу. Гроб јој се не зна.

Игњат *Скерлић* (рођен 1810. године, а 1863. имаде 54 године) и жена му Василија (50), родом из Влакче, имадоше *Тодора* (18) и *Павла* (13), те *унука Мату* (2) и три кћери: *Марију* (12 година стара – која умре 17. *априлија* 1865; види Протоколе цркве Брезовачке), *Станију* (16) и *Тодору* (13), на имовини процењеној у вредности од 223 дуката цесарска. Међу овом децом нигде се не помиње Милош (1835), потоњи отац Јована Скерлића, свакако најстарији од све њихове деце, кога попис из 1863. није затекао у Липовцу. Овде се поставља питање „унука Мате", кога сем Милоша нико од Игњатових синова није могао у то доба имати, а којега нико не помиње у доцнијем Милошевом родословљу, као евентуалног му (можда и ванбрачног) сина – то јест *брата по оцу* чувеног Јована Скерлића, на шта указује ова пописом исказана чињеница, која се не може прећутати нити некако другачије тумачити. Сем овога *унука Мате* из 1863, као његов, по свему судећи рођени „брат" – бележи се пре тога и „М(ладенац) Никола Игњата Скерлића унук" у протоколу – *Написаниу оумерјушћих церкве светаго Архангела Гаврила в Брезовце*, који умре 27. септембра 1860. године, а би погребен дан по смрти у Липовачком гробљу, будући опојан од јереја Ранка Михаиловића – а оста уписан у Протоколу под нумером 46. Тајанством заоденута појава Игњатових унука, овде споменутих, тешко ће бити одгонетнута, мада све указује на *Милоша Игњатовог* – као њиховог оца, премда се то нигде не наводи, као да немају оца но само *деду Игњата* који, сем већ побројане деце, имаде и *кћер Драгињу*, која као *младенац* сконча 14. марта 1854 (1854/N 23), те *Анђелију* (Види: Протокол умрлих цркве Брезовачке 1862/N 10), која умре 18. јануара 1862. године. Недуго потом, 8. фебруара 1869. године, и сам Игњат сконча као *житељ Липовачкиј*, и би погребен „Фебруара дне 9" – а у *протоколу* би остављен да пребива под 14. *нумером*.

Њему је спомен, особене израде, на Липовачком гробљу подигао „благодарни" син Милош, са епитафом који гласи: „Игњат Скерлић / из Липовца / пресели се у вечност / 7. марта 1869. год / у 60-тој год. живота / свог он је син Евте / Скерле првог ратобор / ца и учесника у у / станку за ослобоће / ње Србие под Кара / ђорђем и Књазом / Милошем" – а са наличја: „Благодарни син / Милош Скерлић / трговац из Београда / спомен оваи подиже / своме отцу / Игњату".

* * *

У попису из 1884. године (Види: Архив Србије, Министарство финансија – одељење промишљености, инв. бр. 203) међу Липовчанима Скерлићи се бележе у три засебна домаћинства. Тако Теодор (41), као

кућевни старешина, живи у задрузи са братом Павлом (38) и његовим потомством, а би члан пописне комисије од те године (1884). У службеној напомени за Теодора се наводи да „зна писати", а будући да растом и стасом беше одважне спољашности то је у усменом наслеђу обележен као *Теодорина*, коме се као жена бележи Ката (39), а од деце имадоше – пописом назначена, два сина: Срећка (5) и Живојина (1), као и кћер Јеленку (9); брат му Павле (звани *Павлика* – који беше *урокљив*, то јест: *зли очију* – по чему га и предање памти) имаде жену Ружицу (37), а од порода, према том попису, имадоше Мијаила (10), Милана (5), Милосава (2) и Наталију (9). Уз Теодора и Павла бележи им се и *мати* Василија (67) као *удова*... Игњатова удовица, а Скерлина сна, звана *Нака*. Осим Мијаила *Павловог*, који имаде Стевана и Душана, оца већ помињаног *професора Ивана* који се службовао у Босни, пратећи кроз литературу и предања оскудна сазнања о својој фамилији, а скончао у Аранђеловцу као *избеглица* у завичају, Павле имаде још и Владислава и Радосава, оца Десимировог... који је био поносан на Јована Скерлића, као и сви остали, тврдећи како је он „ратовао на оловку".

За *маторог Теодора* зна се да беше виђен човек у свом нараштају (према Драгану М. Петровићу *Лекићу* и Живану Вујићу *Пиперину*), па је као човек од поверења, заједно са неким *Симом Зечким* (Зечевићем), заступао оновремене тежње Липовчана пред надлежним владиком да се одвоје од Бањанске парохије и припоје Брезовцу, на шта им је неименовани владика одговорио да то не може бити, те да су „они луди" што то траже, а Теодор му смиреним тоном одговори: „Ваша висости... од нас тројице један је луд сигурно, само ја и овај мој друг нисмо." Из овог времена потиче и предање засновано на стварном догађају који се заснива на причи да је се неке године, с пролећа, при орању – лицем на Млади Никољдан (22. маја) – проломила земља и прогутала орача, неког од Скерлићи, са све ралом и воловима, и још се познаје улегнуће у тој њиви поред пута, на тадашњем имању Милосава Скерлића. Од тада Скерлићи не раде на тај дан, јер су тако *заварчили* (према Наци Петровић Стојановић); пазили су да не раде на тај празник, но нека „баба Роса" није то веровала, већ је прала постељину и преобуку на тај дан и у *џеђ* јој се онда удави дете.

У другом издвојеном домаћинству бележи се „Маса Ивана Скерлића", рођеног 1827. године – коју обделава *Живка удова* (39), у заједници са сином Живојином (10) и ћерком Катарином (8); уз њих се бележи и Ђорђе (17), Иванов „доведен пасторак", за кога се зна да је пореклом *од Војкана* из Врбице, којега је мајка *довела из првог дома*, те је као Ђорђе Војчић доцније поживео у Липовцу, оснувши пород на Скерлића имовини, да би се потом, пошто га је снашла нека неизлечива мука, обесио *у Сеоском забрану* – оставивши иза себе три кћери и сина. Од Живојина

Иванового, преко Милована и његових потомака (такозвани „Пујдалови"), Драгана – учитеља, *умро нежењен*, и Предрага – *поткивача*, чији унуци обдржавају окућњицу у Липовцу, а живе у Аранђеловцу (Драган и Марко), грана се поврзлица Ивана Скерлиног.

У трећој засебности обитаваху малодобна браћа: Младен Скерлић (16), као кућевни старешина, те Матија (12) и Милентије (9), уз мајку им Јелицу – удову од 42 године, којој човек беше Глигорије, Скерлин унук, син Матије Скерлића – који „погибе на Шуматовцу" (1876). Синови му подигоше спомен, крајпуташ, за вечиту успомену – на утрини поред државног пута до брезовачког атара, у Дизаљци (код Милићевићи кућа у Ливадицама), коју су временом, сродници им Петровићи заузели и преорали, припојивши је својој *куповини*, а тај спомен, *са капком*, над празним гробом, изместише временом уза сам пут на раскрсницима, у договору са Скерлићима – *Матијем* и *Милентијем*, где *липовачки пут* одваја од Брезовца, поломивши га при премештању и доцнијем орању, ал' беше целовит са разговетним епитафом – док неко није *ставио шедит* на њега и преполовио га, те се тако оштећен једва разнаје у врзини. Само то место у данашњем народном ословљавању разазнаје се под називком *Код споменика*. Од ове браће део имовине остао је на потомству које је то делом отуђило, па је тако добар део негдашње *окућњице Матије Скерлића* откупио чувени *Жика Муштикла* (Мијаиловић), власник разглашене компаније „Станком", и на њој подигао своју завичајну задужбину – подаривши свом родном селу и још неке благодети. Занимљиво је да овај попис не садржи помен Јевте М. Скерлића, Глигоријевог брата, и његовог потомства: Љубомира и Станке, са којима и његова лоза изумире.

Од Глигоријевог – *Глишиног сина* Матије грана се породична врежа на четири мушке главе: Благоја, Милоша, Велимира и Александра, од којих последња двојица беху угледници у свом нараштају. Вања је као обућар држао чувену *Обућарску радњу Скерлић* у Чика Љубиној улици у Београду, а би ожењен кћерком некада чувеног београдског трговца *Митића*, са којом он не имаде порода – чији је син из првог брака наследио део његове очевине у Липовцу, коју и данас обдржава неко од његових. Као виђен и отмен човек путовао је светом, па је – бивајући и у Паризу – настојао да *обиђе* Клару, жену Јованову, њихову снају из фамилије, најавивши се преко служавке, али је она „одбила да га прими" (према Сени Р. Скерлић), јер као жена у годинама није могла да га препозна. Траг Велимирове остварености приметан је и у студији Живомира Младеновића о Јовану Скерлићу, који је посветом на истој обележио њихово познанство: „Другу Вељи Скерлићу... 18. X 1968. Београд" – и та књига је надживела Велимира у фамилијарном памћењу, као драгоцено сведочанство. Живео је и умро у Београду, као и брат му Александар, мајор по чину, којег је

народ памтио по јунаштву и као носиоца „две Карађорђеве звезде”; а као обележје његовог личног и националног достојанаства (према Живану Вујићу Пиперину) наводи се чињеница да је (1941) одбио да буде начелник среза Крагујевачког под немачком окупацијом – на предлог Милана Недића. Као породичан човек живео је у Београду, оставивши иза себе мушко потомство које није држало до липовачке својте и фамилијарног поретка, па су тако и отуђили део своје очевине за сва времена, никад не долазећи у Липовац.

Од Милентија, брата Матије Скерлића, у родословном наслеђу помаљају се његова два сина: Станислав *Цане* (који имаде Драгомира) и Душан, који је при крају Другог светског рата као *жандар* убијен од партизана; сахрањен је у Липовцу, није био жењен.

* * *

По угледу на *Бесног Скерлу* народ је прозвао неке сроднике из ближег му и даљег порекла као Скерле – чију је отменост и предузимљивост умео да цени, као Милосава *Скерлу* (Петровића), који је под ауторитетом своје власти подигао капелу на гробљу – самим почетком XX века, и успоставио многе путеве по сеоском атару. Од његовог ближег сродства и Милутин Живка Петровића је уписан на гробљу као *Скерлић*, као знак извесне отмености, својатајући на тај начин књижевника Јована Скерлића, који му је род по старини, а браћа му – Миленко и Милован (одсељен у Аргентину 1927) бележе се као Петровићи, као и сво њихово потомство.

Јовановићи, ценећи родословна запажања савременика (према Мирославу Скерлићу), као и архивску грађу, потичу од Јована Павловића, *Скерлиног брата*, који имаде Марка и Јелисија. За Марка се напомиње да је имао Мирослава, којег породично предање више не помиње, док Јелисије имаде Панту, Павла и *Перишу* који се на Липовачком гробљу „у Венчацу” бележе као *Јовановићи*. Попис из 1863. садржи помен *Елисиа Јовановића* (38) и жене му Смиљане (30) у заједници коју им сачињавају деца: Павле (13), Живко (9) Панта (3), Живана (4) и Миросава (1), на имовини процењеној у вредности од 157 дуката цесарских, а *Периша* из родословног предања бележи се тек доцније (1884) као Јелисијев *унук*.

У *Књизи људства општине Липовачке* (1884) поменута су два домаћинсва *Јовановића*. Јелисије и Смиљана беху у заједници са сином Павлом (32) и женом му Станицом (29) и њиховом децом: *Перишом* (3) и кћерима – Живком (5) и Драгињом (1). У овој *задрузи* беше и Јелисијев брат Марко (61), што указује да је, по несрећи, надживео сина Мирослава, и да је скончао код синовца Павла и његових укућана. Сем *Перише*,

за кога предање наводи да имаде Десанку и Милоша – који је „отишо у Београд" – Павле је имао и сина Животу Скерлића, званог *Џаџа*, који имаде само Душанку, која доведе себи човека *укућу* – Раденка Јовановића из Д. Трешњевице. У другом домаћинству – Панта Јовановић (26) и жена му Радојка (22) беху у заједништву са Јованом – *помајком* и *удовицом* (38), и сестрама: Катом (11) и Илинком (6). *Панта и Радојка*, према свему судећи, тек доцније стекоше пород: Љубомира и Милорада. Љубомир *Пантин* и Лепосава имали су Светолика, Рајицу... Живану – *Витомира Ђаје* Павловића из Г. Трешњевице мајка – и Бисенију, и сви се они бележе као Скерлићи, као и отац им. Милорад је као *Јовановић* био столар у Аранђеловцу, са кућом и радионицом повише данашњег суда у новоуспостављеној аранђеловачкој чаршији у *Милићевом вотњаку* (којег су првобитни аранђеловачки железничари и занатлије куповином испарцелисали и у њему подигли варошко насеље). Из првог брака није познато да ли имао порода, пошто му жена умре млада, да би се потом оженио *Маром* – са којом имаде двоје деце, одсељених у Београд, која се такође бележе *као Скерлићи*: Миливоја (1937), оца Бобана Скерлића – филмског режисера, и Бранку (1940), удате за песника Блажу Шћепановића, савременика Бранка Миљковића, који се утопи у Охридском језеру приликом одржавања Струшких вечери поезије (1966). За све ове Јовановиће постоји извесна наговест (према Милу Ж. Петровићу Кењовцу) да су због неког наследства у Београду били условљени да промене презиме и да тако постану Скерлићи.

* * *

Милоша *Игњатовог* (1835), Скерлиног унука, оца Јована Скерлића, фамилијарно предање помиње као *шеширџију* и *трговца* који се, после распусног младалачког живота, скрасио у Београду, где је се потом и оженио (1873) Персидом Мирковић (коју је упознао у Пешти), добивши потомство: Јована (1877), Јованку (1885), Јелену (1887), Ружицу и још два сина, обележена истим именом – *Радомир* (према Живомиру Младеновићу). Милош је основну школу завршио у Брезовцу и ценећи године његовог школског узраста биће да је знао или бар чуо за првог брезовачког учитеља, неког Јакова Миливојевића (а можда је од њега и прва слова научио) *из Цесарије родом* (Брестовац код Ковина), који се још 1836. бележи као учитељ Брезовачки, 37 година стар, од којих „у служби (беше) 12 година" – што указује да школа у Брезовцу постоји од 1824. године, када је се и речени Јаков скрасио у Липовцу, на миразу, као њихов живитељ, пошто му и жена беше одатле.

Као поуздан Милошев учитељ може се узети извесни „Михаил Димитријевић (Куновац) житељ Крагоевачки учитељ Брезовачки" који се као такав бележи у протоколу венчаних Цркве брезовачке 1847. године, будући да је негде око 1843. постављен за учитеља брезовачког, пошто је пређашњи учитељ (Јаков Миливојевић) те године постављен за учитеља у Блазнави, одакле је опет Миливоје Блазнавац (према Јеремији М. Павловићу) похађао школу у Брезовцу, као и Јеврем Грујић из Даросаве, а и малодобни кнежевић Петар Карађорђевић, кад му је отац као *кнез Александар* столовао у Тополи, којом приликом га је његов врсник, Вељко Дукић из Бање, изударао у школској авлији и разбио му тиквицу са воду (према Миомиру Ђурићу из Бање и његовом оцу).

Милош беше, ценећи по фотографијама, стасом и изгледом одважне и мужевне спољашњости; и ценећи данашње Скерлиће, за синове Рајка Јовановог, од Теодорове поврзлице узевши, може се рећи да у свему личе на Милоша – који је давно „раскрчмио своју очевину", те његови потомци немају никакве имовине у Липовцу... премда је *Скерлић* увек долазио код своје браће од стричева и тетака, па их је и на коњу обилазио, те је тако и његова Клара, као удовица за време Другог светског рата, боравила једно време у Липовцу у кући *девера* – Живана Теодоровог, Јовановог брата од стрица. Памте је као саможиву и осорљиву особу, надменог држања и отмене спољашњости... цењену од фамилије и учених Липовчана „због нашега Јове" – како су говорили, са којима је обичавала (према Јелици Митровић Петровић) да прошета селом и да поседи код неких цењених домаћина, са Бранимиром Аврамовићем, дипломираним филозофом, Милованом Стојићем – правником, те Славком Зечевићем, Персом М. Петровић и другима.

У оскудно време, изазвано ратним дешавањима, настојала је да се потпомогне трампом личних драгоцености (прстена масивније израде) за *завезак* брашна са сродницима из Петровића фамилије (према Наци Стојановић), којима се то учинило *мало*, па до трампе није дошло. Остало је упамћено да је замерила фамилији што је никад нису прихватили. Па и Јован, кад ју је први пут довео у Липовац, да је упозна са фамилијом (према Живану Вујићу Пиперину) био је незлобиво укорен од стрица Теодора, ценећи његову учену смернитост и мужевну лепоту: „Де су ти, сине Јово, биле очи... то нико не би пољубио ни кроз три губера." Али Јован не би био *Скерлић*, како га нараштаји памте, да није другачијег кова, однеговане речитости и *углађене* културе, процеђене кроз оновремену српски отуђеност и савременост, својствене европејском нараштају с почетка XX века. Њега су, како рече Јован Цвијић, *векови стварали* – да би на пречац скончао под неразјашњеним околностима (1914), оставивши иза себе само кћер Љиљану (1912), чије потомство данас обитава у

француској култури и фамилијарном наслеђу – које се, скоро неосетно, у данашње већ дане свело на свега две мушке главе од непосредног *Скерлиног рода* у Липовцу: Рајка Јовановог и Слободана Десимировог, чији потомци и не помишљају да се *закопите* у Липовцу.[1]

ЛИТЕРАТУРА

Дробњаковић, Боривоје. „Јасеница. Антропогеографска испитивања". *СЕЗб* 25, Насеља, књ. 13, Београд, 1923.

Коларевић, Владета. *Бошковићи, род у Врбици и Мисачи код Аранђеловца*. Београд: ЧИН, 2002.

Младеновић, Живомир. *Младост Јована Скерлића*. Београд, 1940.

Vladeta Kolarević

THE SKERLIĆS – ŠUMADIAN RELATIVES OF NENAD LJUBINKOVIĆ

Summary

In a corpus of writings that presupposes a harmonious balance of oral and archive heritage, sifted through the contemporaneity of Serbianhood, already alienated from the people today, the work and life of Nenad Ljubinković, there is a fact – arising from the family and epic tradition – based on the scientific, personal and family fulfilment of this special person, highly reputable for quite some time, whose verisimilitude relies, among other things, on the insight that his "lineage", not dating from such a distant past, reaches to Šumadija and the local Skerlić family from Lipovac in the Oplenac area – from whom Ljubinković's "branch", in its female line, starting from his maternal grandmother – Jelena Ćorović, sister of Jovan Skerlić, highly respected by the Serbs, ramifies and uncoils through time and the scant knowledge of today's generations. This was reason enough for us to publicise this "story" and actualise it through genealogical considerations, more or less sidelined today and accidental in character – as well

[1] Када је овај рад већ био припремљен за штампу дошли смо до сазнања која нисмо могли да прећутимо, па их наводимо у најсажетијем облику. Према предању које се изгубило међу савременицима, Танкосава, жена Јевте Скерле, иза себе је оставила ниску накита од разног кованог новца који је био у оптицају у њено време и коју је носила као ниску око врата, па је тако ту ниску разнизала и поделила снајама у завет да их оне пренесу својим снајама и тако редом све докле трају Скерлићи. Тој намери се изгубио траг у данашње време, а тек ових дана (2014), према казивању сестара Слободана Десимировог – Данице и Наталије Наце – оне су подсетиле Дејана Слободановог на постојање једног сребрњака од те Танкосавине ниске који се у претходним нараштајима, преко Игњатове Василије, Павлове Ружице, Радосављеве Милене и Десимирове Катарине, загубио међу стварима у липовачком наслеђу, да би ових дана био пронађен и одгонетнуто је да је то аустријски сребрењак из 1820. године, величине у пречнику око четири центиметара, са рупом при ободу, кроз коју је био привезан са осталим накитом. То је породична вредност коју је последња сачувала снаја Милена Радосављева која је највише то поштовала као породично обележје и светињу, стављајући га у чесницу о Божићу. Још наводи уз то да су Јевти Скерли под старе дане оживеле многе ране из бојева које су се дале на зло, те је због тога у старости и скончао.

as the available archive material, oral tradition and epitaphs from the Lipovac cemetery, starting from Jevta Skerla, the founding father of the Skerlićs, whose oral heritage can still be discerned in the speech and the genealogical heritage of the inhabitants from Lipovac and people from the surrounding settlements.

УДК 821.163.41.09

Љиљана Ж. ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ*
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

УСМЕНА АНЕГДОТА ОД ЕГЗЕМПЛА ДО ВИЦА[1]

Рад се бави проблемима жанровског одређења усмене анегдоте и њеном социјалном и естетском функцијом у различитим културним срединама. Испитивање је засновано на постојећим записима и на ауторкиним бележењима од краја осамдесетих до нашег времена. Такође, указује се и на функцију усмене анегдоте као микроструктуре у неким познатим писаним делима српске књижевности.

Кључне речи: анегдота, ратничко-патријархална анегдота, урбана анегдота, егземпел, парабола, културно историјско предање.

Чак и у најцеловитијим, најпрецизнијим и најскрупулознијим жанровским одређењима (Самарџија 2011: 237–272), па и монографијама која су у целини посвећене овом жанру (Златковић 2007) – усмена анегдота се сагледава као подручје које је тематски, значењски, композиционо и стилски неодређено.[2] Односно, неодређене су границе које овај облик одвајају од других, мање или више сродних облика, усменог приповедања.

Рецимо, иако „сам термин anegdotos значи неиздат", па су „антички Грци [...] *а.* називали дело које није објављено, него потиче из усмене традиције..." (S.Ž.M. 1985: 25), анегдота остаје „доста неодређена и нестална мала форма" (Томашевски 1972: 221) и тешко се може везати искључиво за непосредну, контактну усмену комуникацију. Штавише, у сваком истраживању анегдоте истраживач мора посећи и за писаним изворима, не само за збиркама усмене прозе, већ и за обимнијим књижевним формама – мемоарима, аутобиографијама, биографијама, днев-

* joljilja@gmail.com

[1] Овај рад је настао у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности" (178005), који се спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду и који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[2] Види такође (азбучним редом): Геземан 2003: 13–28; Латковић 1975: 138; Љубинковић 1994: 57–78; Маринковић 1961; Меденица 1967; Милошевић Ђорђевић 2000: 171; Пешикан Љуштановић 2009: 51–64; Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: 223; Пешут 1989; S.Ž.M. 1985: 25; Слијепчевић 1929; Томашевски 1972: 221.

ницима, путописима и др.[3] То што су ове записане анегдоте (ауторске) транспозиције усмених облика, који из писане лако поново прелазе у поновну усмену комуникацију, не чини проблем мањим са становишта изучаваоца усмене прозе.

Тако долазимо у парадоксалну ситуацију да се, на пример, око основа на којем је грађен заплет Сремчевог романа *Поп Ћира и поп Спира* (Сремац 1969) исплиће читава књижевноисторијска мистерија. Овај роман заснива се на шаљивој причи о два попа, који се сукобљавају, под притиском жена, али и гоњени оном халапљивошћу коју шаљива усмена прича често приписује свештенству[4], те на анегдоти о избијеном зубу и његовој замени коњским. Павле Поповић наводи да је Сремац обе *анегдоте* (!) чуо у непосредном усменом преношењу, од свог ујака Јована Ђорђевића (1935: IX и LXI). Младен Лесковац, потом, открива особену „литерарну предисторију" ове анегдоте, која, према свему судећи, није „чисто усмена". У Змајевом *Стармалом* (број 28, 10. октобра 1885), објављена је анегдота под насловом *Баш његови зуби*, и то с јунацима који се зову управо Ћира и Спира (Лесковац 1955: 115–123).[5] Дакле, питање усмености анегдоте у великој мери се релативизује овом особеном флуктуацијом између усменог и писаног. Ова флуктуација би се, уз остало, могла објашњавати предметом анегдоте која „у нас збори о појединостима, детаљима из живота појединих личности" (Љубинковић 1994: 57–78), приближавајући овај жанр „жутој штампи" (Љубинковић 1994: 62), али, вероватно у истој мери, и озбиљном узоритошћу овог жанра, који „захвата мало, а осветли оштро..." (Слијепчевић 1928), чиме се приближава егземплу схваћеном као „кратка прича, анегдота или историјски догађај испричани зато да поткрепе неку моралну поуку или илуструју мисао" (J.D: 156–157).

Поред овог колебања између усменог и писаног, анегдоту карактерише и потенцијални жанровски синкретизам (и иначе типичан за усмене приповедне жанрове), пошто се она „додирује са читавим низом

[3] Види, на пример, Златковић 2007: 205–215.

[4] Иако Сремац почиње роман тврдњом да његова два попа нису они „што су једном остали сами на свету, па се сваки од њих тужио и тешио да би му далеко лакше било *животарити* само да нема оног другог" (Сремац 1969: 13), у целини романа вишеструко се потврђује управо такав културно-традицијски оквир. То је однос према свештенству какав се претежно васпоставља у шаљивој усменој причи (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: 245–246; Милошевић Ђорђевић 2000: 168–170; Самарџија 1997: 207–218), а који се, на општем плану, симболички може представити причом о попу који се утопио јер није хтео, или није умео, да да руку, већ само да узме оно што се њему даје (види: „Утопио се поп што није руку дао" СНПрип: 263). Овај тип карактеризације провлачи се кроз цео Сремчев роман. Њега потврђују и надимци јунака: „поп Ћира се звао и *поп Хала*, а поп Спира: *поп Кеса*" (Сремац 1969: 20. Подвукао С.С.), којима се мотив непрестаног узимања и незасите глади даље развија.

[5] Види, Максимовић 2003: 180–187; Пешикан Љуштановић 2009: 51–64.

фолклорних врста", па се „тешко може јасно разлучити од шаљиве приче, с једне, и културно историјског предања и мемората, с друге стране" (Милошевић Ђорђевић 2000: 171). Дакле, како истиче Нада Милошевић Ђорђевић, тешко одредљив остаје статус анегдоте чак и у односу на две основне категорије усмене прозе – приповетку у ужем смислу и предање. Исто истичу и страни истраживачи, попут Виљема Баскома: „Сећања или анегдоте говоре о људима који су знани казивачу и његовим слушаоцима, али оне очигледно могу бити тако често препричаване да задобијају стил уметности речи, а неке од њих могу бити препричаване и након што ликови више нису познати из прве руке. Такве, оне се прихватају као истините и могу се сматрати подтиповима предања, или као прото-предања" (Baskom 1987: 225). Приповеткама је анегдота ближа по превази књижевних поступака и транспозицији реалности (конкретне историјске или псеудоисторијске личности, простор и време) у сажету, прецизно компоновану књижевну форму с наглашеном поентом, која може имати дубљи етички смисао са становишта заједнице која је ствара и преноси[6], док би је за категорију предања везивао „стварносни" елемент на коме почива – конкретни људи, простор и време.

Је ли реч о релативно аморфној композицији предања или о чвршћој композиционој структури анегдоте, мора, на крају крајева, утврдити сам истраживач. Тим пре што је *истинисличност* предања веома блиска „истинитости" анегдоте, па није тешко показати како анегдота приписана човеку који је стварно постојао има своје варијанте (усмене или писане, свеједно). Тако се рецимо за Марију Антоанету, Катарину Велику, или Марију Терезију везује један број ласцивних анегдота које се плету око наводне сексуалне незаситости ових владарки, док се анегдота[7] о Александру Великом, забележена у *Александриди*, у 14 веку[8], везује за цара Фрању Јосифа и краља Петра; за Стаљина и Тита; за Клинтона и Милошевића. У свим варијантама заједничко је исто: агресор шаље мак као симбол бројности своје војске и бива, на овај или онај начин, надмудрен од стране „нашега" војсковође.

Сем тога, као и кад је о предању реч, релативизација истинитости анегдоте као жанра не мора значити да конкретна анегдота не почива на

[6] То не мора бити, и по правилу није кантовски морал. Та релативна моралност (или чак аморалност?) не јавља се само у анегдотама које захватају мање-више пикантне или опскурне детаље живота људи. И ратничко-патријархална анегдота, уза сву своју подразумевану узоритост и чојственост, често, у знатној мери, почива на оном моралном коду који тако ефектно дефинише песма „Вучко Љубичић" (СНП III: 61): „Отео сам, украо га нисам!"

[7] Или, можда, културноисторијско предање?

[8] Александар Македонски сажваће мак који му је Дарије послао као симбол бројности персијске војске. Ова анегдота настала је, иначе, као прерада Плутарха и античких биографија Александра Македонског.

стварном догађају. Међутим, то реално збивање може почивати и на свесном понављању одређеног обрасца, на некој врсти понашања по моделу, што додатно компликује ово питање. Рецимо, приповедачи казивање о свом оцу интонирају као меморат, или, чак, као причање о животу[9], али, у суштини, иако је реч о догађају који се одиста одиграо[10], прича о њему је, истовремено, варирање распрострањене црнохуморне анегдоте о пробању/куповању мртвачеве вештачке вилице[11]. Штавише, у роману египатског нобеловца Нагиба Махфуза *Тијесна улица* (Mahfuz 1989), срећемо се са црнохуморном минијатуром о удовици која набавља јефтину протезу, како би обманула просца, а потом сазнаје да је протеза јефтина зато што је скинута мртвацу. Ипак, у сваком новом приповедању анегдота се осмишљава управо везивањем за конкретне људе,[12] укрштајући причу о одређеном човеку са често фолклорном причом о догађају који се може приписати (а често се и приписује) многима.

Иако је реч о сасвим условном и потенцијално двосмисленом критеријуму, верујемо да анегдоту од вица често разликује управо везивање за конкретне, историјске јунаке. Рецимо када се, већ помињана анегдота о агресору и нашем владару пренесе на Лалу и Серјожу[13] она, сматрамо, прелази у виц, као што анегдота пренета на типске шаљивце усмене приче, постаје шаљива прича. Према наглашеној поенти („може да се испразни и у самом сукобу речи" – Слијепчевић 1929: 2) и сажетости, анегдота се може приближити питалици или вицу, од којих је може раздвајати само присуство/одсуство номинованих актера. Поента анегдоте може се „осамосталити" и прерасти у пословицу или изреку која се преноси и када је сама анегдота већ заборављена.

Ове дистинкције се, изгледа, готово у потпуности бришу када је реч о оним изучавањима која испитују рефлексе усменог приповедања

[9] Причање о животу је субјективно, композиционо аморфно, казује се „с оријентацијом према исказивању исјечка збиљског живота" (Bošković Stulli 1984: 359), али нема праву, објективну документарност, већ се у њему, мање или више, опажа „могући заметак фикције" и „елементарна књижевна структура", што може водити до даље везе „с традицијом и мотивиком 'класичних' врста усмене књижевности" (Исто).

[10] Ово говорим из позиције једног од сведока.

[11] Према казивању Николе и Небојше Љуштановића, њихов отац Бране, у договору с Милом Цвијетићем, испрепадао је Аврама Јанковића, покушавајући да му испроба зубну протезу тобож узету с покојника коме су одавали пошту, а, у ствари, властиту Бранову протезу, коју је овај у џепу донео од куће. Ову анегдоту сам први пут чула управо на покајању Брана Љуштановића, не само од његових синова, већ и од још неколико покајница. Сви јунаци ове анегдоте су стварно живели у Пријепољу, тамо и данас живе њихове породице, а Брано Љуштановић је био стриц мог мужа Јована.

[12] Реч, притом, може бити о људима који су стварно живели, али и о онима за које приповедачи и њихови слушаоци верују да јесу живели на одређеном простору.

[13] Граничари Лала и Серјожа свађају се 1948. преко границе, па Серјожа пошаље Лали џак мака са поруком „преброј нас", а Лала њему теглу феферона, с поруком „пробај нас" (Пешикан, Карановић 1994: 73–79).

у писаној књижевности. Термин *анегдота* може у овом контексту функционисати као жанровски неодређен облик, особена синегдоха краћих, духовитих, наглашено поентираних облика усменог приповедања.[14]

Важна питања намеће и досадашње изучавање овог жанра. Тако, на пример, у широко прихваћену Латковићеву класификацију усмене прозе (Латковић 1975: 76)[15] није укључена анегдота већ само њен варијетет – *ратничко-патријархална анегдота*, као „специјалност једне уже области патријархалне културне зоне" (138). Управо овај варијетет значајно приближава анегдоту егземплу. Радмила Пешић и Нада Милошевић Ђорђевић дефинишу ратничко-патријархалну анегдоту двоструко, блиском везом са предањем и особеном поучношћу:

> „Врста народне прозе на граници анегдоте и предања, карактеристична за очувана родовско племенска уређења (Црну Гору, источну Херцеговину и суседне области). Кратка слика догађаја, без описа, драматичан сукоб радње или речи, с најчешће етичком поентом (...). Делује васпитно" (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: 223).

Веома подстицајно одређење и разматрање овог жанра даје Герхард Геземан у тексту „Задатак – суштина кратке приче", првој глави књиге *Црногорски човјек. Прилог књижевној историји и карактерологији патријархалности* (2003: 13–28). И он у опису преплиће формалне и садржинске одлике овог облика усмене прозе, који, иначе, различито именује: „кратка прича херојског типа", „патријархална кратка прича", „црногорска прича", „херојска кратка прича", „exemplum heroicum". Попут Слијепчевића,[16] Геземан наглашава да „херојска кратка прича" проистиче из агоналног разговора. Он сматра овај облик „кратке приче" врстом која „узорно, репрезентативно", „на изузетно рељефни начин стилизује *дух* [...] заједнице" (Геземан 2003: 21. Подвукао Г. Г.), што је чини различитом од анегдоте уопште.[17]

Наглашена превага интересовања за ратничко-патријархалну („црногорску"[18]) анегдоту код старијих истраживача на теоријском плану, али и у домену систематског сакупљања и објављивања грађе – битно је условила

[14] Тако се, на пример, срећемо с тврдњом да Ћопићев *Мачак Тоша* почива на анегдоти.

[15] Према којој се ова област изучавала или се још увек изучава на високим школама у Србији.

[16] „Она захвата мало, а осветли оштро... Анегдота то је сукоб, то је онај сноп варница које искреше челик у камену. Тај сукоб може да буде сукоб радње, а може да се испразни и у самом сукобу речи. Драмска сржостаје у оба случаја иста" (Слијепчевић 1929: 2).

[17] Управо такву функцију има ратничко-патријархална анегдота као микроструктура Његошевог *Горског вијенца*. Сукоб Мићуновића и Хамзе капетана око вере у потпуности је артикулисан као драматични агон два погледа на свет: оног према коме већи и јачи значи бољи и онога према којем је бољи онај ко се бори за моралније и правичније циљеве.

[18] Види: Милошевић Ђорђевић 2000: 171; Меденица 1967.

позицију других типова усмене анегдоте. Када је реч о старијој грађи, „непатријархалне" анегдоте прибрајају се, углавном, другим усменокњижевним жанровима, пре свега шаљивој причи, док живи усмени фолклор углавном остаје изван домена систематичнијег интересовања истраживача.

Истина, Љубинковићево провокативно поређење анегдоте „са тзв. жутом штампом" (1994: 62), посредно, али веома ефектно пориче овакво „егземпларно" сагледавање жанра у целини и води целовитијем сагледавању, у које не улази само „узорно и репрезентативно" виђење живота. Такође, и други савремени истраживачи усмене прозе као жанр разматрају анегдоту, док се ратничко-патријархална анегдота узима као пример слојевитости „другог плана" анегдоте „од најнижег – аморалног (пројекција 'сплетке' или 'личне афере') до највишег етичког (транспозиција догађаја у ратничко-патријархалној анегдоти)" – Милошевић Ђорђевић 2000: 171. Ипак, анегдота забележена у градској средини није била предмет озбиљнијег интересовања, можда управо зато што више захвата у животну свакодневицу и домен „најнижег" у њој.[19]

Међутим, остаје отворено питање како би се могло приступити овој врсти истраживања. Сабирање грађе према узусима модерне науке подразумевало би озбиљан теренски рад, магнетофонско и/или видео снимање, транскрибовање тих снимака и бележење свих релевантних података о казивачу и околностима казивања. Тек тако сакупљена грађа отворила би увид у заступљеност појединих жанрова, у њихова међусобна претапања и прожимања, у теме, мотиве и ликове и, нарочито, стил усменог приповедача. Проблем је, међутим, то што истраживање анегдоте захтева лични увид у један доста осетљив вид урбаног фолклора, а такав увид, углавном, искључује дистанцирани истраживачки приступ. Управо због везивања за имена и поступке конкретних људи, казивање анегдоте подразумева поверење у саговорника и успостављање опуштене комуникације коју је немогуће одржати уз снимање казивања и вођење теренске књиге.[20] С друге стране, накнадно бележење анегдота „по сећању", нужно у низ преносилаца укључује и истраживача и додатно замагљује статус анегдоте као облика на граници између усменог и писаног.

Међутим, верујемо да и таква, вишеструко проблематична грађа[21] пружа увид у тип културе у којој ове анегдоте настају, дакле у онај нај-

[19] Пешикан Љуштановић 2009: 51–64.

[20] Сваки покушај снимања или записивања (говорим на основу властитог бележења анегдота у Пријепољу) мења природу приповедања, наводи приповедача да цензурише властито казивање, тако што ће или изостављати или истицати потенцијално „незгодне" садржаје, зависно од основног става према ономе о коме приповеда.

[21] Рецимо, поставља се питање могу ли се у грађу укључити публиковане анегдоте које улазе у различите (углавном регионалне и локалне) збирчице, записе, мемоарска сведочења, аутобиографске исказе.

општији систем вредности на основу којег једна заједница сагледава свет и властиту позицију у њему. С друге стране, статус ове „урбане" или „чаршијске"[22] анегдоте отвара и веома важно начелно питање: треба ли усмену књижевност сагледавати као окончан историјски ток, који сачињавају тзв. класична, у усменој комуникацији давно ишчезла дела, односно, могу ли се увидом у неке још увек живе усмене форме стећи и неке релевантне спознаје о природи усмене књижевности и њеном односу према култури у којој настаје.

Најпривлачнија код овог вида анегдоте могла би бити управо пуна супротстављеност ратничко-патријархалној анегдоти, остварена у домену значења. Ратничко-патријархална анагдота – без обзира на то јесу ли је стварали и преносили хришћани или муслимани – свечана је, патетична, прожета ратничким духом, истицањем спремности на жртву, како би се принципи колектива, потврдили као вреднији од било ког појединачног живота. Насупрот томе, урбана анегдота опуштенија је, ведра, често ласцивна, дозвољава појединцу да прекорачи, заобиђе, обмане колективну норму, налазећи у томе разлог за смех. Стицање, удобан живот и уживање у њему, галантни несташлуци и подвале релативизују високу патетику ратничко-патријархалне анегдоте, али не укидају егземпларност урбане анегдоте. Управо својим ведрим хедонизмом она уобличава став да би живот требало да буде више од истрајавања и преживљавања, да је еротско битан део лепоте живљења и да је способност уживања у животу квалитет по себи.

Мане јунака анегдоте могу бити предмет смеха, али то није подсмех који укида социјални статус и који се зато мора „крвљу опрати" него смех у коме ужива и онај коме се смеју. Такве су, рецимо, анегдоте о пријепољском хоџи Хасанфендији, који је, према причи, био велики поштовалац женске лепоте, али и тврд на пару. Када га пријепољски студенти у Београду наведу да уђе у луксузну берберницу поред Мажестика, у којој је млада жена бријала мушкарце[23], он се препусти уживању. Сваки нови предлог (за масажу, топле убрусе, колоњску воду...) хоџа прихвата истим речима: „Дела, моја рода!", да би на крају, сасвим невољко, платио десеторуко виши рачун.[24]

---

[22] Ово унеколико незграпно одређење користила сам, сматрјући да добро оцртава један тип урбаности, који, уз то, често представља основ особене самосвести. Према мом увиду, Пријепољци, Пазарци или Сјеничаци, и Срби и Муслимани, пре свега разликују оне који су „из чаршије" од „сељака", чак и онда кад је реч о људима чији су родитељи доселили у град.

[23] Бербери су у Пријепољу данас искључиво мушкарци.

[24] За неколицину Пријепољаца чији је динар „био четвртаст" (тешко се могао откотрљати из џепа), везује се прича како су свој ред да плате пиће у кафани дочекивали речима: „Е вала досади ова ракија, дај, момче, по кафу да се разаберемо".

Смех који изазове урбана анегдота може бити горак, може прећи из ведрине у сатиру, постати начин да се у причи каже оно што је боље прећутати. Тако причају да је један комшија почетком деведесетих донео мајстор-Сеју велику урамљену фотографију Слободана Милошевића и упитао га: „Шта велиш, Сејо, какав је ово човек?" Мајстор је одмерио слику и госта и одговорио: „Добар, много добар, али нисам знао какво си ти говно, јадна ми мајка." – У складу са девизом „Никад на трулу даску", јунак анегдоте не казује своје мишљење о власти, односно казује да је власт добра, али истовремено изриче оштри прекор комшији који га искушава.

Овде се поново суочавамо с темељним теоријским полазиштима рада: усмена анегдота у сажетој форми, као догађај из живота конкретне личности, изриче неко опште искуство заједнице, обавезујуће и значајно за све припаднике те заједнице. И када почива на различитим, па и међусобно супротстављеним вредносним системима, и када их укршта и стапа у различите конкретне амалгаме – анегдота својом разнородношћу оцртава сложеност релација приче, живота и културе. Због тога свако ограничавање анегдоте на један узорни тип сиромаши њен естески, психолошки и социјални учинак.

ЛИТЕРАТУРА

Геземан, Герхард. „Задатак – суштина кратке приче". *Црногорски човјек. Прилог књижевној историји и карактерологији патријархалности*. Превео с немачког Томислав Бекић. Подгорица: ЦИД, 2003, 13–28.

Максимовић, Горан. „Поп Ћира и поп Спира". *Тријумф смијеха. Комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића*. Ниш: Просвета, 2003, 180–187.

Златковић, Бранко. *Први српски устанак у говору и у твору.* Београд: Институт за књижевност и уметност – Аранђеловац: Фонд „Први српски устанак", 2007.

Латковић, Видо. „Шаљива причица и ратничко-патријархална анегдота". *Народна књижевност* I. Београд: Научна књига, 1975, 124–142.

Лесковац, Младен. „Откуд Сремцу оквирни мотив за 'Поп Ћиру и поп Спиру'", *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. Књ. XXI, 1955, св. 1–2, 115–123.

Љуштановић, Љиљана Пешикан, Зоја Карановић: „Виц као огледало етничких и културних предрасуда и стереотипија". *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XXIII (1994), 73–79.

Љубинковић, Ненад. „Од историје до 'народне историје' – Карађорђев недовршен прелазак из живота у мит". *Карађорђе у епу и историји.*

Зборник радова са научног скупа и поводом њега. Ненад Љубинковић, ур. Велика Плана – Београд, 1994, 57–78.

Меденица, Радослав. *Црногорске анегдоте. Антологија.* Избор, предговор и објашњења Радосав Меденица. Титоград: Графички завод, 1967.

Милошевић Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2000.

Милошевић Ђорђевић, Нада. „Шаљива прича". *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе.* Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000, 168–170.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Чаршијска анегдота". *Усмено у писаном.* Београд: Београдска књига, 2009, 51–64.

Пешић, Радмила, Милошевић Ђорђевић, Нада. „Ратничко-патријархална анегдота". *Народна књижевност*. Београд: Вук Караџић, 1984, 223.

Пешић, Р., Милошевић Ђорђевић, Нада. „Шаљива прича". *Народна књижевност*. Београд: Вук Караџић, 1984, 245–246;

Пешут, Петар С. *Ратничко-патријархална анегдота*. Београд: Научна књига, 1989.

Поповић, Павле. „Стеван Сремац – човек и дело". *Приповетке IV*. Београд: СКЗ, 1935, IX–LXI.

Самарџија, Снежана. „VI. Анегдота". *Облици усмене прозе. Појмовник.* Београд: Службени гласник, 2011, 237–272.

Самарџија, С. „Хумор". *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа, 1997, 207–218.

Слијепчевић, Перо. „Анегдота као уметничко дело". *Записи*. *Гласник цетињског историјског друштва.* Цетиње: Државна штампарија, 1929, 1–8 (сепарат).

СНП III – *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена. *Сабрана дела Вука Караџића*. Књига шеста. Радован Самарџић, ур. Београд: Просвета, 1988.

СНПрип – *Српске народне приповијетке*. Сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Сабрана дела Вука Караџића*. Књига трећа. Мирослав Пантић, ур. Београд: Просвета, 1988.

Сремац, Стеван. *Поп Ћира и поп Спира.* Београд: Просвета, 1969.

Томашевски, Борис В. *Теорија књижевности. Поетика*. Нана Богдановић, прев. Београд: СКЗ, 1972.

Bošković Stulli, Maja. „Pričanja o životu (Iz problematike suvremenih usmenoknjiževnih vrsta)". *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984, 309–366.

Bošković Stulli, M. „O narodnim pripovijetkama". *Usmena književnost. Izbor studija i ogleda*. Maja Bošković Stuli, ur. Zagreb: Školska knjiga, 1971, 247–264.

Baskom, Viljem. „Oblici folklora: prozne naracije". Zoja Karanović, prev. Temat *Predanja – arhaični oblici i savremena pričanja.* Zoja Karanović, ur. *Polja*. *Časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. Novi Sad, god. XXXIII, juni 1987, br. 340, 224–228.

J. D: „Egzempel". *Rečnik književnih termina.* Dragiša Živković, ur. Beograd: Nolit 1985, 156–157.

Mahfuz, Nagib. *Tijesna ulica*. Anka Katušić Balen, prev. Zagreb: Mladost, 1989.

S. Ž. M. „Anegdota". *Rečnik književnih termina.* Dragiša Živković, ur. Beograd: Nolit 1985, 25.

Ljiljana Pešikan Ljuštanović

THE ORAL ANECDOTE FROM EXEMPLUM TO JOKE

Summary

The paper deals with the problems of genre designation of the oral anecdote and its social and aesthetic function in various cultural surroundings. The research is based on the existing records and on the author's notes from the end of the 1980's onwards. Also, the paper points to the function of the oral anecdote as a microstructure in some well-known written works of Serbian literature.

УДК 94(497.11)
821.163.41-94

Бранко Р. ЗЛАТКОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

ХАЏИ ПРОДАНОВА БУНА У ИСТОРИОГРАФИЈИ И УСМЕНОЈ ТРАДИЦИЈИ[1]

Хаџи Проданова буна избила је током септембра 1814. године у Пожешкој нахији, са средиштем у манастиру Трнави (Благовештење) код Чачка, а потом се проширила и на Крагујевачку и Јагодинску нахију. Име је добила према своме предводнику, бившем старовлашком војводи, Хаџи Продану Глигоријевићу (око 1760 – око 1825). У историографији ова буна уобичајено се описује као случајна и изненадна и у невремену покренута. Међутим, у традицији су, вероватно накнадно, развијена казивања и о њеним благовременим и опсежнијим припремама. Иако није трајала ни месец дана и није се одликовала особитијим бојевима, буна је ипак имала далекосежне последице и оставила је знатнијих одјека у усменој традицији. Уз помоћ Милоша Обреновића, сурови београдски везир, Сулејман-паша Скопљак, крваво је угушио буну која је потом изазвала и бурну одмазду Турака над српским становништвом. О томе, низом потресних и драматичних слика, сведоче епске песме, бројне анегдоте и многа казивања. Споменута тематска грађа, поглавито усменог начина постања и усменог начина распростирања, а накнадно и записана, у раду ће се издвојити и изложити на систематичан и аналитички начин.

Кључне речи: Хаџи Проданова буна, историографија, усмена традиција, епске песме, анегдоте, предања, казивања.

Освету Турака над Србима током трагичне 1813. године донекле су прекинули пораз Наполеонове Француске и велики војни успеси Русије (Стојанчевић 1981: 96). Турци су онда амнестирали Србе и почели су да позивају и негдашње устаничке старешине на предају. Према наговорима кнезова Аксентија из Чибутковице и Аврама Лукића из Драгачева, који су се већ били покорили, с писаром Димитријем Ђорђевићем предао се и Милош Обреновић, кога је у Такову Хуршид-пашин (Куршид-паша,

* branz_1973@yahoo.com

[1] Овај рад настао је у оквиру делатности пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду" (бр. 178011) Института за књижевност и уметност који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Рушид-паша) доглавник, Али-ага Серчесма, наименовао оборкнезом Рудничке нахије. Милош, потом, придобије за предају Лазара Мутапа, Милића Дринчића и Арсенија Лому. Предао се и Станоје Главаш кога Турци поставе за надзорника цариградског друма (Караџић 1969: 48–49; Куниберт 1988: 66–68; Милићевић 1888: 476; Гавриловић 1908: 59). После пропасти Устанка, старовлашки војвода Хаџи Продан Глигоријевић уклонио се код пећине Шљепаје, у селу Рашићу, у врх Драгачева, а у пећини је имао црквицу у којој се молио Богу. Одатле није хтео да бежи нити да се предаје Турцима, али на позиве Аврама Лукића и он се покори Латифу, чачанском муселиму, који га је онда поставио за свога помоћника (Милутиновић 1888: 54; Милићевић 1888: 771). У то време, после амнестије, београдског везира Хуршид-пашу наследио је Сулејман-паша Скопљак, Србима добро знан према злу. Он је угушио Дробњачки устанак, борио се 1809. код Новог Пазара, а 1813. рањен је у биткама око Засавице. Позната анегдота због томе да је паша озледу замерио кнезу Милошу у друштву угледних Турака:

> „‘Видите ли овога мога малога кнеза и посинка! Колико се сад чини миран и покоран, ја сам од њега неколико пута тако бежао, да нисам знао, куда ћу ударити; па ми ево сад најпосле и руку преби на Равњу’. А Милошу је говорио: ‘Ти си ме ово ујео (показујући рањену руку)’; а Милош му одговори: ‘Ја ћу и позлатити, честити пашо’” (Караџић 1969: 49).

Историографи се слажу да се Сулејман-паша Скопљак одликовао мржњом спрам Срба и тежњом за богатством. Међутим, Милош се вешто опходио с новим београдским везиром који га је 26. јуна 1814. именовао још и оборкнезом Крагујевачке и Пожешке нахије, даровао га оружјем и коњем и учинио га посинком (Куниберт 1988: 68; Илић 1953: 33; Стојанчевић 1990: 9). Испрва је Скопљак повратио све старе установе и порезе који су постојали до 1804. године, али подношљивост турске управе није потрајала задуго. Почетком 1814. године, Скопљак је, под изговором да тражи у народу оружје, спроводио терор. Турски тевтиши су за собом поново остављали пустош, па је почетак 1814. године сличио јаничарском времену. На Теразијама у Београду око изложених лешева колали су чопори паса, ширио се несносан смрад, а завладала је и куга (чума). Хајдучија је бујала, а народ се храбрио непровереним причама. Распростирале су се лажне вести о покрету аустријских трупа против Турске, те и о повратку Карађорђа и његове војске (Гавриловић 1908: 70–76). Захваљујући Милошу Обреновићу и Станоју Главашу тада је народ ипак остао миран, али у другој половини септембра избила је буна у Пожешкој нахији, са средиштем у селу Трнави и истоименом манастиру (посвећеном Благовештењу) код Чачка. Побуну је предводио бивши

старовлашки војвода Хаџи Продан Глигоријевић. У то време, Латиф-ага, муселим Пожешке нахије, избегао је од куге из Чачка у оближњи манастир Трнаву, где се претходно од пошасти склонио и Хаџи Продан са породицом и четворицом браће.[2] И док су једном Латиф-ага, Хаџи Продан, Аврам Лукић и Ђорђе Протић гонили хајдуке по нахији, Пајсије Ристовић, игуман манастира Трнаве, посвађао се са Латифовим момцима, међу којим су најважнији били Ахмет из Слишана и Селим из Ниша, па их уз помоћ Михаила, брата Продановог, и његовог барјактара Јосифа Алтобабића повежу, опљачкају и одведу у Небош-гору на планини Јелици. На потајни позив брата Михаила, Продан избегне од Латифа, па се врати у Трнаву и, након неуспешног смиривања ситуације, стави се на чело буне (Милутиновић 1888: 72; Протић 1891: 6).

Док једни извори догађај описују као спонтан (Караџић 1969: 50), други аутори сматрају да је напад на Латифове сеизе био предузет према претходном договору (Протић 1891: 6). Према неким сведочанствима, за избијање Хаџи Проданове буне постојали су импулси са стране. Подстицај за буну потекао је из Аустрије, али не од тамошњих власти, него од српских емиграната и трговаца који су читавог лета протурали вести да ће Аустрија подржати устанике (Гавриловић 1991: 18). У једном писму из 1860. помиње се и некакав писани план о побуни:

> „А у исто време достави се Хаџији од некуд из Прека неки план да се онда свуда на Турке удари и тако Хаџија са својим привреженим удари на свога Лативагу и млого му блага које је он онде као порез скупио био отме и са својим веле капама подели" (Радивојевић 1989: 12).

У фрагменту писма уочљива је хајдучка идеологија. Занимљиво је да наречене околности неодољиво подсећају на призоре епске песме „Гавран харамбаша и Лимо", у којој Гавран харамбаша заговара харање од Бишћа Фазли-харачлије, надајући се „красном шићару" које ће дружина међу собом да подели капама, односно „калпацима":

> „Красан шићар баш за нас хајдуке;
> Ту хоћемо благо дијелити,
> Дијелити благо калпацима"
> (Караџић, 1988: 42, 222).

[2] Пошто је почетком 1814. у Београду, Србији и осталој европској Турској почела да бесни куга, аустријске власти улагале су знатне напоре да кужну болест зауставе на својим границама. У *Животопису*, Максим Евгеновић пише: „У пролеће 1814 године у почетку маја месеца, кад је дан угријао, поквари се од смрада ваздух и куга у највећем тако званом трећем степену букне и тако је у граду (Београду) беснила, да је сваки дан 50 до 200 Турака умирало" (Илић 1956: 172–189).

Према испољавању хајдучког карактера, историографија ову буну уобичајено описује као случајну и изненадну, у невреме покренуту, која се изродила из обичне пљачке Турака. Непосредно казујући писару сопствену биографију, кнез Милош је посведочио стихијску природу збивања: „Сад неки Хаџи-Продан здружи се с неким *лоповима*, и дође у тај манастир где је муселим био; на овај не згодивши се онде у то време, ови *похарају* сва његова онде находећа се добра" (Милићевић, ур. 2001: 7). Међутим, у усменој традицији, напротив, развијена су казивања о темељнијим припремама. Према предању, почетком септембра, изнад села и манастира Трнаве, на планини Јелици, у манастиру Стјенику, у чијој близини постоји и већа пећина, био је велики народни збег. Подаље од ока чачанског муселима Латифа и његових људи, ту се одржао састанак кнезова, војвода и духовника из Пожешке нахије. Приповеда се како је на збору за вођу устанка, планираног о Крстовдану те године (14/27. септембар), изабран, у одсуству, Милош Обреновић, а за његовог заменика одређен је Хаџи Продан. Заклетву међу завереницима извршио је игуман Пајсије (Протић 1939: 17; Павловић 1990: 18; Јаковљевић 1990: 30).

Успостављајући аналогије са сретењском устаничком скупштином из 1804. године у Орашцу и завереничким састанком уочи Другог српског устанка у Рудовцима, те истичући духовну улогу игумана Пајсија, попут проте буковичког Атанасија Антонијевића и игумана боговађског Авакума, традицијска казивања, вероватно накнадно, попуњавају празнине и успостављају легитимитет и континуитет Хаџи Проданове буне између Првог и Другог српског устанка (Милићевић 1876: 72, 402; Драшковић1957: 10–11).

Пошто је Хаџи Продан избегао од Латифа и приспео у манастир Трнаву, наредио је да се повезани Турци ослободе, па је, према месној традицији, у селу, на брду Илијаку, развијена устаничка застава и прочитана је прокламација којом се народ позива у буну (Милутиновић 1888: 78). Према турским изворима, око заставе се „окупило од две до четири хиљаде људи" (Kemura 1914: 346; Павловић 1990: 19). Драгачевска војска сабирала се на планини Јелици, на врху Небошу, а старце, жене и децу Продан је склонио у једну густу шуму у Расовцу. Према месном предању, успомену о тим збивањима чува и један топоним:

> „Баш испод средње стијене више Свештице: ту ће се састају два потока од жмараваца са планине Јелице, од којих постаје ријека Драгачица.
>
> Тај поток крај кога се раја крила назваше *Рајинац*. Тако га и данас зову" (Стојић 1989: 19).

Претходно, чим је зачет сукоб, одмах је поручено Милошу Обреновићу да се и он диже против Турака и понуђено му је предводништво

буне. Према наводима извора, он је отпоручио „да он, и кад би знао, да би његова једна реч, била у стању, да ускрсне све оне, који ће бескорисно изгинути у тој буни, он и тада не би устајао на Турке у приликама какве су онда биле" (Милутиновић 1888: 78; Протић 1891: 9). Предвиђајући узалудност отпора Турцима и сумњајући да се иза буне крије Карађорђе (Драшковић 1957: 5), Милош је прихватио позив рудничког муселима, Ашин-бега, с којим се тада и побратимио, да учествује у угушивању буне (Караџић 1969: 50). С војском из Рудничке нахије и једним одредом Ашин-бегове војске, на челу с буљубашом Ћор-Зуком, Милош се упутио планини Јелици и њеном врху Небошу, с намером да се обрачуна с Хаџи Проданом и примири буну. Не могавши да пруже отпор, Хаџи Проданове присталице распрше се кудкоје без обрачуна (50). Према сазнањима Симе Милутиновића ипак је дошло до борбе у којој је чак страдао један Хаџи Проданов војник – Ђока Живковић из Трнаве (1888: 80; Протић 1891: 10). Од споменутих приказа догађаја садржајем одудара песма коју је објавио Срета Ј. Стојковић и за коју он пише да спада међу нове песме, спеване према народним мотивима, а на основама историјских података или народних предања. Песма описује жестоки бој у коме је настрадала множина Турака и у коме су изгинули сви Срби, осим Хаџи Продана који је рањен измакао Турцима:

„(...) Сложно Срби дочекаше Турке,
Па их љуто бију и сатиру;
Ал' је много клетијех Турака,
Савладаше српске соколове:
Сви падоше и сви изгинуше
На Јелици, на врху Небошу;
Сам остаде Продан, не погибе,
Већ је лаких допануо рана,
Ал' с' не даде Турцима у руке,
У Гружу је јунак промакнуо (...)" (1927: 233).

Сасвим у духу ондашње политичке коректности, песма прећуткује Милошево учешће у бојu. У потоњим стиховима тек се исказују Хаџи Проданови прекори упућени Милошу због сарадње с Турцима и због тога што се он оглушује о његове ослободилачке позиве. Међутим, на тај начин се у овој тенденциозној песми вешто субјективизује Милошева проблематична улога, тако да песма не испољава колективну критику (233).

Према саопштењима хроничара и савременика, разбојиште је настало тек после окршаја на Небошу. Гонећи заверенике, Ћор Зука је успут харао, робио и убијао. О српском страдању и турској свирепости извештен је и Прота Матија Ненадовић који се тада налазио у Бечу: „У Дра-

гачеву у то време посечено 60, из Драгачева воде числом 100 свезаних Срба у Београд и по путу секу главе где се кои сустиже и не зна се хоће ли кога жива и довести" (Павловић 1990: 20). Најдрастичнија одмазда збила се у селу Горачићима где је Ћор Зука трагао за игуманом Пајсијем. Вели се да је старог калуђера проказао сеоски кнез Илија (Милутиновић 1888: 85; Протић 1891: 11). Заробљеног игумана Турци су одмах проследили у Београд „ка' најљепшу јабуку на дар везиру својему", јер су га сматрали виновником буне (Милутиновић 1888: 92). У потеру за одбеглим Србима Милош је послао и негдашњег устаничког војводу Арсенија Лому. Вук Караџић помиње качерског војводу у потери за Хаџи Проданом: „Онда Милош пошље Лому и (Турчина) Ћор-Зука с неколико момака за Аџи-Проданом у потеру, но он им измакне и утече, него му негде у збегу нађу чељад, те ји повратају и доведу" (1969: 50). Слично описује и Сима Милутиновић: „Али у потјеру за Хаџијом пошље Милош Арсенија Лома и Ћор-Зука с неколико друга, но им га ноћ отме, те им утече, и они се врате" (1888: 80). Међутим, према једној особитој приповедној верзији другачије се представља улога Арсенија Ломе у тим збивањима:

> „По поновном доласку у Горачиће, Ћор-Зука присили сеоског кнеза Илију Поповића да прокаже у чијој се кући крије Пајсије. Кад је стигао тамо, Пајсија није било. Тада домаћина ове куће, такође кнеза, Богића Богићевића, Зука силом натера да призна где се Пајсије скрио. Немајући куд, Богић покаже Турцима пећину у Стјенику (на Јелици) у којој Ћор-Зука нађе и ухвати Пајсија.
>
> Арсенију Ломи из Качера, такође Карађорђевом устанику, који је у име Милоша пратио Ћор-Зуку, беше тешко што је Богићевић помогао да Пајсије падне Турцима у руке, па одлучи да га убије. Изговарајући се Ћор-Зуки да му је остала кеса са дуваном на месту где су претходно били, сустигне Богића и убије га ножем. Потом побегне кроз јеличке шуме. Богићево тело доцније пронађу мештани и сахране на месту које се и данас зове Богићев гроб" (Павловић 1990: 20).

После сукоба на Небошу у планини Јелици, Хаџи Продан је, са својом браћом и неколико момака, успео да избегне преко Драгачева у Рудничку нахију. Но, у збегу нађу му и похватају остале чланове породице. Не могавши да заштити све, приповеда се о томе да је Милош Обреновић једино успео да ослободи Проданову снаху Петрију, чувену лепотицу, иначе синовицу Антонија Пљакића, Карађорђевог зета. Преобукао ју је у „мушке аљине" и послао ноћу своме дому у село Шаране, а потом и у село Црнућу. Тамо ју је сачувао „док није дошло време, да је преда мужу њеноме". За то му је Хаџи Продан захвалио писмом. После тога, Турци су се много пута распитивали „куд се деде Аџи-Проданова снаа". Милош је једнако говорио да не зна ништа о њој и да се сам чуди куда она побеже и где се сакрила (Караџић 1969: 51; Милутиновић 1888: 81; Куниберт 1988: 76; Гавриловић 1908: 90). Константин Ненадовић, пак,

преноси да је Петрија била недавно удата за Хаџи Продановог сина Николу који је „при паденију Србије 1813. год. у боју са Турцима у Поречу погинуо" (1884: 705).

Из Пожешке, буна се проширила и на Крагујевачку и Јагодинску нахију. Дотле се у Чачку слегло доста турске војске са задатком угушења устанка. Из Београда је с војском приспео Ћаја-паша, помоћник и заменик београдског везира.[3] Он је чачанског муселима Латифа опремио у Карановац (данас Краљево) да држи тај град, а Милоша Обреновића, заједно с Ашин-бегом, упутио је у крагујевачки и јагодински крај да тамо стишавају Србе.

Пошто је Латиф с војском приспео у Карановац, они застану петоро-шесторо Српчади где харају по кућама и дућанима, похватају их и све их посеку. Анегдота памти да је преживео само један који је био „писаречетом" у војводе Димитрија Кујунџије. Њега је од Латифа измолио Радослав Јелечанин који се за све време Хаџи Проданове буне налазио уз чачанског муселима. Турчин га „одпусти здрава и жива, те је до скора у вароши Трстенику ђаке учио, и школу држао" (Милутиновић 1888: 84).

Милошу Обреновићу, пак, пошло је за руком да мудрим разлозима увери бунтовнике у Крагујевачкој нахији да је отпор узалудан и погубан, па су му се у кнежини Гружи, ондашњем епицентру буне, најпре предале коловође, међу којима су били Тома Вучић Перишић, Сима Паштрмац, Благоје из Кнића, Миленко из Опорнице и Станко из Витановца (Караџић 1969: 51). Како се у причама, према правилу, памте и истичу изузеци и посебности, тако се казује и о Петру Туцаковићу који није хтео да се преда, него „овда и барјак свој развио био, и таламбас појавио и куцнуо, те се уклони некуда и заметне траг и од својих домаћих, негди се прикрије, да нико за њега није знао до пролећа" (Милутиновић 1888: 87). Међутим, према Вуковим наводима било је још неколико стотина ратоборних Срба који се код Кнића потуку с далеко бројнијом Милошевом и турском војском. Вичнији ратовању и боље наоружани, бунтовници су извојевали победу, испоставиће се убрзо – „пирову", јер су се и упркос добијеном мегдану ипак растурили, пошто су закључили да буна није довољно добро организована (Караџић 1969: 51). Пошто се буна утиша у Пожешкој и Крагујевачкој, убрзо утихне и у Јагодинској нахији. У своме *Животопису* Јеврем Грујић пише да уз Проданову буну нису Срби имали времена кад да устану, јер се брзо окончала (2009: 15). Трајала је непуних месец дана. Хаџи Продан са својом браћом пребегао је у Аустрију. Бесан због Продановог бекства, Сулејман-паша Скопљак тражио је његово

[3] „Ћаја-Паши је право име *Ибшир*, а имао је чин *Мирмирана*, што је равно чину ђенералском, за то се и звао Паша, ма да је био *Ћехаја Мухафизу* београдском" (Милићевић 1888: 340).

изручење од суседа. Међутим, то је било и доба Бечког конгреса на који је дошао и руски цар Александар. Тада су Прота Матија Ненадовић и Димитрије Давидовић развијали живу агитацију око моћних учесника Бечког конгреса не би ли им скренули пажњу на положај Србије. Средином децембра 1814. у *Новинама Сербским* објављен је текст који је био очајан покушај да се изазове европска интервенција у Србији. Између осталог, у чланку се наводи:

> „У Београду су Турци 42 Србљина набили на колац. Сто окованих Срба је доведено у Београд. Народ бежи у збегове у планине. Али ту нема спаса, зато се прибегло оружју. Из Босне упадају јаке турске чете од 100, 200 и 300 људи, да плене. Око 6 000 Турака врше зверства по Србији. Представимо, браћо, жалосно и јадно састојаније Србаља, Србаља који су од Турака тако страшно скучени и угњетени, а од прочих сасвим остављени! Не би ли дакле Србији сердечно участије на конгресу вијенском сабраних сила заслужили, – Србљи који толико стотина година неосвојиви зид Христијанског вјероисповедања јесу?" (Јовановић-Стоимировић 2008: 30).

Према томе, иако је Аустрија била пријатељски расположена према Порти, она ипак није смела да се обрука пред хришћанском Европом и да удовољи захтеву београдског везира, те да изручи браћу Глигоријевић. Аустрија је, стога, пронашла изговор за одбијање пашиног захтева, тако што је Хаџи Продана теретила за илегално прелажење аустријске границе и незаконито пробијање санитарног кордона који је штитио Царевину од куге која је харала европском Турском. Зато је он требало да буде бачен у тамницу као „преступник према аустријским законима и прописима, а не турским". Браћа Глигоријевићи најпре су одведени у Петроварадин, па 1815. пребачени у Мункач, а затим предати Русима за боравак у Бесарабији. При том, Турцима је дојављено и разглашене су наводне приче да је Хаџи Продан преминуо, те се Турци некако примире (Гавриловић 1908: 100; Гавриловић 1991: 18–19).

Хаџи-Проданова буна изазвала је нове таласе турске одмазде. О том догађају испевана је песма коју је путописац Сретен Л. Поповић слушао у Лесковцу од гуслара, српског капетана Катанића, пореклом из села Бечња, у Рудничком округу. У песми се Хаџи Продан и његова буна осуђују, док се, с друге стране, хвали и правда Милошев поступак:

„Кад аџија Продан крајинише
Крајинише ал' не умеђаше,
Само Србе с Турци завађаше,
Те попове на коље набијаше,
Све попове и добре кнезове:
Калимејдан закрили с кољем,
А на њима набијени људи;

По три дана сви на кољу живе;
Сваки своју кунијаше мајку:
„Бог т' убио, моја мила мајко,
Бог т' убио која с' ме родила
И на ваке муке оставила,
Кад ме роди, што ме не удави,
Но остави да нас душман гњави!"
Од Србије нико да зачује,
Само Милош љуто уздисаше,
Уздисаше па тек говораше:
„Куку, браћо, српске касапнице!"
(Поповић 1950: 417–418)

У наставку песме своди се биланс српских жртава. На Калемегдану Милош Обреновић изброји 79 попова набијених на кочеве, а кнезове није могао ни да сабере „од жалости и од муке тешке". Отуда је Милош отишао пред конак Ћаја-пашин и под изговором да му је куга покосила чланове породице, молио је за отпуст из Београда, како би га мајка благословила на самрти. По повратку у Београд, Милош је лукаво обећавао да ће пашу да награди богатим пешкешом и са двеста девојака. Лакоми паша дозволио је одлазак, па се Милош упутио равно у село Гараше, трговцу Милутину. „Свршетак песме, за коју вели г. Катанић да је од свог оца чуо, није запамтио, јер је мален био". Но, према његовом сећању, песма је даље садржала опис Устанка 1815. и битке на Љубићу код Чачка (1950: 423).

Већ спомињана песма „на народну", коју је обелоданио С. Ј. Стојковић, такође, описује страдања српских духовника које Турци „на колац вргоше" (1927: 232).

О српским невољама тога доба још се потресније и развијеније сведочи у усменој приповедној традицији. Вели се да је у тим догађајима у Београд доведено, посечено или натакнуто на кочеве око 300 људи. Међу првим жртвама наводи се име Теофила Палалића из села Атенице код Чачка. За време Првог српског устанка он је био писар војводи Антонију Пљакићу, у карановачком суду, а потом је у Хаџи Продановој буни писмима позивао знатније Србе да се подижу против Турака. Међутим, у Чачку га зароби Ћаја-паша и примора га да изда имена Срба којима је писао писма. Паша убрзо и њих похвата, па их заједно с писаром Палалићем доведе у Београд. Теофила одмах „удари жива на колац, а оне друге задржи у тамници, те их је после, секао, једног по једног, кад му је била воља!" (Милутиновић 1888: 537; Ненадовић 1884: 714; Милићевић 1888: 495).

У традицији су веома распрострањене приповедне верзије које зборе о томе како су игуман манастира Трнаве, Пајсије Ристовић, и његов ђак Авакум набијени на кочеве, на брегу пред Стамбол-капијом (Караџић

1969: 53; Поповић 1950: 91; Гавриловић 1908: 93, 97). Синђелија, мати игумана Пајсија, казивала је Јоакиму Вујићу у Београду како су Турци после Хаџи Проданове буне убили њену децу – Пајсија и старијег му брата Митра који је „код своје куће у Трнави био и ниушто се умешо није". Довели су их, вели она, у кулу Небојшу, па после три дана Пајсија набију на колац, а Митар је још био заточен. Док је посећивала и прехрањивала Митра у тамници, јер им Турци нису „хотели једну мрвицу корице от хлеба дати", мајка Синђелија морала је свакодневно да пролази крај стратишта и да гледа на коцу сина Пајсија коме су „пси доле стопале поизгризли и појели, а утроба му је била, жалосници мени, пробијена и проваљена" (Вујић 1999: 173; Ненадовић 1884: 706; Милићевић 1888: 633–634). О гнусним призорима сведочи и Сима Милутиновић: „Навлаш би Турци које то покраће начињали, да им натнутима ноге тек у земљу не опиру, пак пси гладни већ и сами обично радо навале им живима још и ноге глодати, ребра дрпати, и дробницу прогризати, и развлачити" (1888: 93–94). Но, убрзо су Турци и Митра усмртили, одсекавши му главу. С посебним поштовањем, збори се о подвигу угледног и честитог Турчина Хасан-аге Тоске, некадашњег Пајсијевог пријатеља, који је у та смутна времена успео да од извесне смрти избави најмлађег Пајсијевог брата, Стевана Ристовића. Пошто је у Чачку Латиф-ага потраживао тринаестогодишњег дечака, кривећи Хасан-агу Тоску да он штити хајдучку браћу, Тоска се чачанском муселиму и оружано супротставио. Након више серија жестоких пушкарања, Латиф ипак одступи с више својих рањених момака и једним настрадалим. Тоска, затим, кришом пошаље дечака својој кући у Топлицу и тако му сачува живот. Године 1815, када с пролећа Срби поново подигну устанак, Турци напусте Чачак, те се и Хасан-ага Тоска пресели у Топлицу, па је онда отуда безбедно послао Стевана Ристовића својој кући у Трнаву који тамо још „стару своју а саморану мајку застане и неколико утјеши". Дечак се, потом, закалуђерио и постао је игуман манастира Трнаве на место свога брата Пајсија (Милутиновић 1888: 100–101; Ненадовић 1884: 709).

Пред Стамбол-капијом, пошто су већ издахнули Пајсије и његов брат, Турци су на кочеве поболи још тројицу Срба. Њих је издао неки Србин, мачвански кмет, па их је Фочали-паша из Шапца послао на „пешкеш" београдском везиру. Међу њима је био и неки хроми Васиљ из Босне, из села Скочића ниже Зворника. Он је још као бећар ускочио преко Дрине у Карађорђеву Србију, па је до пропасти Устанка војевао и доводио турско робље из Босне, па је за њега откупљивао и мењао за Србе (Милутиновић 1888: 93).

Уз игумана Пајсија тада је настрадао и његов ђак Авакум, младић од двадесет година, коме је мирско име било Лепоје. Због турских зулума

он је 1811. с мајком Смиљом (негде Божаном), калуђером Ђенадијем Шуваком и његовим сином Стојаном побегао из Босне пешице у манастир Трнаву код игумана Пајсија Ристовића. Када је букнула Хаџи Проданова буна, Турци их ухвате и оковане их доведу у Београд. Пошто је Пајсије умро на коцу, дошао је ред на Ђенадија, па на његовог сина Стојана и најзад на ђакона Авакума. Да би сачувао главе, Ђенадије изјави да они хоће да се потурче, те позову на то и Авакума, али их он одбије. Турци Ђенадија и Стојана ослободе и потурче, те се отац назове Мула-Салија, а син Реџеп. За њих се даље казује да су уз часни пост 1815. године пребегли у Земун. Тамо је Ђенадије отишао митрополиту Стефану Стратимировићу и исповедио му је шта је у невољи учинио. Стратимировић га помаже светим миром и да му власт да, осим литургије, све друге службе може да врши. Доцније се Ђенадије са сином настанио у аустријској Градишки где су, вели се, обојица, после три године, умрли (Милићевић 1888: 6; Калуђеровић 1931: 178–181).

Занимљиво је да се ови подаци у песми Срете Ј. Стојковића не само прећуткују него се и преиначавају. С обзиром на то да је Стојковићева песмарица конципирана као народна читанка која литерарним примерима снажи национални дух, онда су морално проблематична места у њој следствено томе саображена према својим функцијама. Стога, према песми испада да су Ђенадије Шувак и син му Стојан тада ипак страдали, јер су одбили да се потурче:

„Уморише стара игумана
И ђакона Авакума млада,
Уморише оца Ђенадија
И Стојана Ђенадина сина,
Уморише, а не опростише:
Духовнике на колац вргоше,
Тежак гријех Турци начинише.” (1927: 232)

Пошто је Авакум био необично леп, млад и стасит ђакон, Турци су навађивали да и њега потурче. Склањали су га на ту одлуку разним обећањима, али без успеха. Он их је одбио. Најпосле, када је дошао судњи час, дали су му да понесе заоштрен колац на који ће живог да га набију. Претходно, у традицији је већ био распрострањен епски и наративни сиже према коме је владика Данило, одбијајући да се потурчи, носио до стратишта „стржев колац (колац од црног дуба)” на који га је Демир-паша био наумио да набије, па се жртва најпосле ипак спасила откупом (Милутиновић 1997: 41–53). Носећи га београдским улицама на губилиште, Авакум је гласно певао песму у славу хришћанске вере, призивајући скору пропаст Турске:

„Нејма вјере боље од ришћанске!
Срб је Ристов, радује се смрти,
Божји страшни суд и Турке чека,
Па ви чин'те, што је вама драго,
Скоро ћете Турци долијати,
Бог вам јемац и божија правда."

У тај страшни час, приступила му је жалосна мајка. Милутиновић сматра да му она није била мајка, већ вели да „бака некаква десила се уж њих". Када она стане да га наговара да се потурчи и тако остане жив, Авакум јој је „како својој мајци" одговорио песмом:

„Мајко моја! на млеку ти фала!
Брзо ћеш се обрадоват' сину,
Док пред лице Бога изађемо;
Смрт избавља од свакијех беда,
Цват прољећа по зими се јавља,
Благо сваком ко раније умре,
О мање је муке и гријеха,
Па што дадне спас и вјера коме,
А још има браће на свијету."
(Милутиновић 1888: 97–98)

У *Поменику знаменитих људи у српског народа новијег доба*, М. Ђ. Милићевић пренео је ове стихове, али их је при томе незнатно стилизовао и између првог и другохг стиха уметнуо је још један: „Ал' не хвала на науци такој!" Тиме је Авакуму приписао и својеврсни прекор који је он наводно упутио мајци, а којег у изворној верзији песме заправо нема. Тако је песму више усмерио националном патосу, на уштрб изворнијег исказивања хришћанског мучeништва.[4]

Стигавши на губилиште, Турци су покушали још једном да придобију Авакума како не би погинуо тако млад и улудо. Но, Авакум их је на то, кроз смешак, упитао: „Умиру ли Туци кад год?" Када је добио потврдан одговор, он је коначно одбио понуду, речима: „Кад и Турци умиру, онда волим умрети у мојој лепој вери" (Поповић 1950: 180). Други извор садржи варијанту Авакумових одсудних речи: „Онда је све једно, а пре, а после: што пре умрем, о мање ми је греха" (Милићевић 1888: 7). Посведочивши тако тврдо веру и одсуство страха од смрти, Турци се задиве и помилују ђакона, па га не набију жива на колац, него му прво срце про-

[4] „Мајко моја! на млеку ти хвала!
Ал' не хвала на науци такој!
Брзо ћеш се обрадоват' сину,
Док пред Божје изидемо лице;" (...)
(Милићевић 1888: 6)

боду ножем, па га онда мртвог насаде на колац и усправе међу осталим мученицима (Милеуснић 2003: 229–232).

У дослуху са распрострањеним усменим варијантама и махом на основу грађе коју је објавио М. Ђ. Милићевић, С. Ј. Стојковић је саставио и објавио целовитију верзију песме о смрти ђакона Авакума (1927: 234–235).

Након Хаџи Проданове буне, Турци су ухватили и попа Танасија из Вранића. Поп Тацко, како су га мештани села још и другачије називали, био је стриц устаничког саветника и кнеза Павла Поповића. Каратеристичан је био и према томе што је преко десног ока носио црни повез. Њега је Турцима издао шпијун Цинцарин или Бугарин Паун, родом из Турске. Када су попа довели свезана у механу, наишао је његов рођени брат Јован (називан још Јолда или Јоза) и рекао: „Тако ти и треба, попо, наша деца умиру некрштена, а ти идеш те крајиниш". Међутим, у Великој Моштаници Танасије је успепо да побегне чуварима који су га спроводили у Београд, па се читаве ноћи потуцао беспућем, скривајући се од турске потере. Пред зору, мучећи се свакојако да одреши руке, најпосле се, у очају, помоли Богу и Светом Петру: „Ти који си у жељезима окован био, пак си се жељеза ослободио, одреши и мени моје руке". И како се у овом породичном предању наводи, као да му неко поможе, те је он успео да ослободи руке и после је био у Другом српском устанку, а шпијуна Пауна, кнез Милош даде да се погуби у Чачку (Поповић 1950: 419–421). Анегдотска епизода из биографије вранићког свештеника стилизована је и у већ навођеној епској песми коју је Сретен Л. Поповић забележио 1878. године у Лесковцу:

„Стаде Милош и попе избраја:
Седамдесет девет нанизано,
Још једнога добит да могају,
К'а што су га ухватили били,
Из Вранића попа Танасија,
Моштаници селу дотерали:
Ту су Турци конак учинили
Ал' преко ноћ утекао појка.
А да само утекао није,
С њим би равно осамдесет било" (1950: 418–421).

И Нићифор, игуман манастира Каленић, чувен као књижеван човек, особито лепог рукописа, пришао је Продановој буни. Када су Турци навалили у Левач, у страху да им не допадну рукописи који га јако терете, он је побацао у једну „хлебну пећ велику количину старих књига, повеља, хрисовуља, и других записника!". Али, ни то га није спасило. Турци га

ухвате и одведу у Београд, где му крајем 1814. одсеку главу и набију је на колац на Стамбол-капији (Милићевић 1888: 443).

Међу робљем које је Ћаја-паша довео у Београд из Пожешке нахије нашао се и Хаџи Атанасије (Радовановић), игуман манастира Никоља под Кабларом, код кога се 1813. године, као код свога кума, скривао од Турака кнез Милош с породицом. О Светом Сави, када је 1815. у Београду поморено највише Срба, Сулејман-паша Скопљак вргао је на колац и овог духовника. Његове муке, збори се, лично је посматрао Милош Обреновић који је тада пребивао у Београду код свог поочима, београдског везира (Ненадовић 1884: 287). Ове наводе, међутим, пориче Милан Ђ. Милићевић, налазећи да је Хаџи Атанасије преминуо 1826. године у Крагујевцу док је био у гостима код кнеза Милоша, када га је кум достојно сахранио, а после седам година његове је кости пренео и похранио у манастиру Никољу (1888: 751–753).

У општем страху и неизвесности, ширио се глас о турским намерама да, осим свештеника који су били на удару, све Карађорђеве устанике побију, чак да се и сва раја исече (Гавриловић 1908: 104). Ћаја-паша најпре је хватао коловође буне. Међу првим жртвама нашао се Коста-бег, прозван тако због господског држања и владања. Он је пазарским војводом постао 1812. године, наследивши старијег брата Димитрија Кујунџију, коме је војводска диплома била одзета због некаквог прекршаја. Након „српског паденија" 1813. године Коста се није предао Турцима већ се скривао по гудурама. Пред Хаџи Проданову буну дојади му више да се потуца, па нагне с породицом на оружничку скелу да пређе на аустријску страну. Турци притегну скелецију Николу Станковића да им прокаже ко је тај човек. Чим дознају кога су дочепали, намах га спроведу у Београд. Не часећи, Сулејман-паша нареди да му се одсече глава на калемегданском раскршћу, а породицу му сву узме у ропство. Тек доцније, откупљујући српско робље, Милош Обреновић је Сулејман-паши Скопљаку положио осам кеса да ослободи Костину жену (Милићевић 1888: 272–273).

У Левчу, Ћаја-паша ухапсио је сина војводе Петра Ђукића из Жупе у Крушевачкој нахији који је погинуо 1813. на Делиграду. Пошто је мајка, Петрова удовица, увидела да јој се сину јединцу припрема неминовна смрт у Београду, она науми да Ћехаји-паши поклони кћер, а да јој он заузврат ослободи сина. Објави она то и кћери. Сестра драговољно прихвати, без обзира на то шта се с њом буде збило. Хитајући, упуте се оне пешице у Београд не би ли сина и брата још живог застале. Одмах изађу пред Ћехаја-пашу и саопште му намеру: „Ево ти кћи моја, узми је и води, да ти је Богом просто! Само ми пусти сина." Пошто пристане, он девојку прикључи харему и потурчи, а брата отпусти. Девојци је име било Спасенија, брату Бошко, а мајци Иконија. Други нагађају да се девојка звала

Милосава, а брат Милић. Девојка је касније успела да побегне у Панчево са неким попом који се потурчио да би преживео. Константин Ненадовић мисли да је то био Ђенадије Шувак. С њима у друштву избегла је и кћерка Стефана Јаковљевића, војводе левачког, коју је Ћаја-паша заробио у Јагодини, када су се после Хаџи Проданове буне њему били предали њен отац војвода Стеван и брат му Јован. Ту је било и још стотину робиња са којима је, вели се, Ћаја-паша „блуд у Јагодини на силно проводио". Са свим сужњима из Јагодине, Ћаја-паша крене у Београд, робиње раздели по харемима, а робове у синџир, па у тамницу. Тада су на кољa набијена оба брата Јаковљевића (Милутиновић 1888: 99–100; Караџић 1969: 52; Ненадовић 1884: 175; Милићевић 1888: 157; Поповић 1950: 422). У писменој представци упућеној Порти, 12. августа 1815. године, пише како су Турци погубили у Београду учеснике Хаџи Проданове буне и како „робље им поробише и мал сав поараше"; како „један турчин по 7 девојака јесте у свом конаку држао, осем ћехаја паша по 20 девојака јесте у свом конаку за собом држао". Интересантна су сведочанства једне од тих заробљеница, неке Мирославе из Пожешке нахије, која је била побегла из Ћаја-пашиног харема и у потуцању „и до црногорског владике побегла". У Црној Гори се преудала и касније се са својим другим мужем вратила у Србију (Стојанчевић 1960: 92).

И Никола Вукићевић из села Светлића, потоњи угледни карагујевачки трговац, био је пристао уз Хаџи Проданову буну, па се по њеној брзој пропасти предао заједно с братом Александром. Испрва их је Ћаја-паша обласкао и примио их лепо, а потом их је у ланцима спровео у Београд, где их је посекао концем 1814. године (Ненадовић 1884: 707; Милићевић 1888: 68–69).

За кнеза Милију Здравковића, бившег саветника Ћупријске нахије, приповеда се да се са сином предао 1813. године Хуршид-паши. Београдски везир онда сина му Милосава поклони попу Дини Нишлији који је ускоро после тога постао београдски митрополит под именом Дионисије. Милосав је затим обављао дужност митрополитовог писара. Током Хаџи Проданове буне Турци заробе и старог кнеза Милију и одведу га у Београд с намером да га ликвидирају. Но, Дионисије се заложи за њега и Сулејман-паша Скопљак се смилује и поштеди му живот. Тако је Милија живео код сина, митрополитовог писара, без намере да се удаљава из Београда. Међутим, једно вече, упркос везировом опроштају, Ћаја-паша пошаље људе који кнеза Милију одведу из митрополије у град и тамо га погубе, те му више Стамбол-капије набију главу на колац између других српских жртава (Милићевић 1888: 172–173).

И за Милића Радовића, негдашњег Карађорђевог војводу, везује се занимљива анегдота. Несрећне 1813. године, он је отишао у хајдуке и

још није стигао ни да се сукоби с Турцима, а они му заробе породицу и одведу је у Чачак. Онда се Милић предао, не би ли их искупио. Породицу отпусте слободно, а њега заточе у Београду, с намером да га погубе. Но, у време Хаџи Проданове буне њему се јави изненадна срећа. Некадашњи драгачевски спахија, стари Хасан-бег Прајић, Турчин родом из Ужица, познавши Милића, преко својих пријатеља успе да га украде из тамнице у Горњем граду. Прикривао га је, потом, у својој кући све док није избио Други устанак, па га с Јевремом Обреновићем, такође 1815. заточеног у турској тамници, испрати међу Србе (Ненадовић 1884: 709; Милутиновић 1888: 98; Павловић 1990: 18). Касније је Милић нешто скривио, па је кнез Милош наредио да се он убије. Када је глава Милићева донесена пред кнеза Милоша у Пожаревац, ту се нашао и његов брат Јеврем, па заплаче, рекавши: „Ух за Бога! Откуд глава мога побратима? Та он је заједно са мном тамновао у београдском граду?!" (Милићевић 1888: 593–594). Приповест из живота Милића Радовића умногоме опомиње на случај Јанка Гагића из села Болеча који је у дахијској акцији Сечи кнезова успео да измакне потери. Међутим, не заставши га у дому, Турци су заробили његовог сина. Јанко се онда предао и положио живот да би спасао сина, дечака између 15 и 16 година (Милићевић 1888: 88).

Више месеци после угушења Хаџи Проданове крајине Београд је био српско стратиште. Од Ташмајдана до Стамбол-капије било је између 60 или 70 поређаних глава на кочевима. Већина их је жива набијена, од којих су неки и по три дана још живели и на кољу се увијали, где су им пси одоздо месо кидали и ноге глодали, докле мученици нису душе испустили. Казује се да је Сулејман-паша Скопљак имао обичај да на коњу обилази жртве (Ненадовић 1884: 176; Гавриловић 1908: 97–98). Њихове су посечене главе биле смишљено окренуте према Земуну, због чега је, наводи се, протестовао аустријски заповедник (Куниберт 1988: 79).

Видећи да у бруталним акцијама и поред толиких жртава није прикупљена ни десетина оружја, Сулејман-паша је наставио да залази по народу и да опет уз највећи зулум истражује и прогони. Вук описује примере мучења, нечувених у Европи. Вели да су једнога човека из Грбица (у Крагујевачкој нахији) везали жива око ражња, па га онако пекли према ватри, да „каже некакве токе и пиштоље", за које се било чуло да су код њега. „Женама су облачили гаће, па ји били по табанима; људима су и женама натицали на главе торбе с пепелом, па су од оздо ударали руком, да пепео иде у нос и у уста; гдекоје су као разапете потрбушице вешали за ноге и за руке, а на леђа су им метали камење" (Караџић 1969: 53–54; Гавриловић 1908: 103). Најпосле, Сулејман-паша погуби 13. фебруара 1815. и Станоја Главаша који је иначе помагао да се буна гуши. Међутим, Скопљак је био љут на Главаша што је пропустио Хаџи Продана да

побегне у Аустрију. Стога пошаље Турке у Паланку. Они му преко муселима потраже неке пиштоље, а када им Станоје не дадне, они га опколе у колиби. Бранећи се, Главаш је убио седам Турака, али је најпосле посустао. Главу му одрубе и изложе пред пашиним конаком у Београду. Према другој верзији, четрдесет Арнаута је напало Главаша у селу Баничини, када је био дошао на неку свадбу. Он се склони у некакву колибу и у одбрани убије седам Турака. Када се ухвати сумрак, Главаш нагна да бежи, али како је био у чизмама, саплете се и падне, те га један Турчин грдно рани. Онако десеткован, Станоје узврати ватру и погоди гониоца који одмах падне и „захрчи издишући". Станоје рекне: „Гле, ти од једне ране па већ хрчеш; а на мени оволике, па ми још није ништа." Али, утом га снага изда и он падне, а Турци му одсеку главу и однесу је у Београд. Пошто се Милош Обреновић тада налазио у Београду под будним оком свог поочима Скопљака, пашин гаваз му рече да је сада ред дошао и на његову главу. Милош одговори: „Вала сам ја моју давно бацио у торбу, а ово је туђа што је носим на раменима!" Приповеда се да је Станојеву главу украла од Турака нека његова рођака и да ју је сахранила у Баничини код његовог тела. Такође, распрострањена су казивања и о томе да су Станојеви рођаци платили Турцима толико талира колико је глава била тешка, па је тек онда добили. Где је укопан Главаш, ту су се потом сахрањивали и други мештани, па се то место прозове „Главашево гробље" (Милутиновић 1888: 115–117; Куниберт 1988: 81; Караџић 1969: 54; Милићевић 1888: 102; Јовановић 1925; Гребенац 1938; Самарџија 2009: 100).

Уверивши се да у Сулејман-паше нема вере и да његова окрутност не попушта, Милош Обреновић се довијао како да измакне из Београда у коме се налазио као талац после Хаџи Проданове буне. Више пута је тражио допуст да изађе из Београда, али узалуд, пошто је паша сумњао у искреност свог посинка, особито од како је кнез Аксентије ухватио писмо из Аустрије упућено Милошу и предао га паши (Гавриловић 1908: 141). Дотле, у унутрашњости Србије трају устаничке припреме. Током марта дошло је до два тајна састанка народних првака из Рудничке, Ваљевске и Београдске нахије. Најпре су се завереници окупили у селу Рудовцима, у кући попа Ранка Дмитровића, а затим у селу Вреоцима. На првом састанку у пивници попа Ранка окупљени се помоле Богу, а Авакум, игуман манастира Боговађе, иначе Ранков брат од ујака, све их закуне на часни крст и Јеванђеље. Падне договор да ће устати на Турке само док Милош измакне из Београда. Не буде ли се Милош хтео да прихвати вођства, одлуче да га убију (Милићевић 1888: 522). За попа Ранка причало се потом да је био у првим бојевима Другога устанка и да је задобио особитог коња који је попут човека могао да иде на две стражње ноге (1888: 138).

Ипак, захваљујући неопрезности и лакомости Сулејман-паше Скопљака, Милош се извукао из Београда. У томе Милошевом избављењу има нечег од качестава митских јунака (Златковић 2010: 207–208). Наиме, паша жељан новца, понудио је Милошу да откупи стотинак робова које је он од Хаџи Продановe буне држао код себе. Милош је прихватио понуду, под условом да се робље пусти кућама, а да он крене међу народ да прикупља новац. Тако се Милош, у другој половини марта, обрео у Шумадији. Извештен о устаничким намерама, намах је приступио организовању устанка. Поново је у Рудовцима у кући попа Ранка уприличен састанак, где је извршена нова заклетва и уговорено да се на Цвети огласи устанак.

ЛИТЕРАТУРА

Вујић, Јоаким. *Путешествије по Сербији*. Г. Милановац: Лио, 1999.

Гавриловић, Михаило. *Милош Обреновић* I. Београд: 1908.

Гавриловић, Славко. „Аустрија према Хаџи-Продановој буни и Другом српском устанку (1814–1815)". *Споменица*. Књига X. Београд: САНУ, 1991.

Гребенац, Светолик. *Станоје Главаш*. Београд, 1938.

Грујић, Јеврем. *Животопис Јеврема Грујића*. Аранђеловац: Народни музеј Аранђеловац, 2009.

Драшковић, Р. М. *Рудовци. Место где се зачела идеја и донела одлука о Другом устанку*. Ваљево, 1957.

Златковић, Бранко. „Казивања и записи савременика о дипломатији кнеза Милоша за време његове прве владе (1813–1839). *Ликови усмене књижевности*. Зборник радова. С. Самарџија, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010, 205–237.

Илић, Драгослав. *Тешке године (1813–1815)*. Београд: Просвета, 1953.

Илић, Танасије Ж. „Одбрана Земуна од куге у Београду и Србији 1814. године". *Годишњак Музеја града Београда* III. Београд, 1956, 165–190.

Јаковљевић, Милутин. „Улога игумана Пајсија и ђакона Авакума у Хаџи-Продановој буни". *Хаџи-Проданова буна 1814.* Зборник радова. Чачак, 1990, 29–33.

Јовановић, Г. С. *Војвода Станоје Главаш*. Београд, 1925.

Јовановић, Милан Стојимировић. *Силуете старог Београда*. Београд: Просвета, 2008.

Калуђеровић, Славко. „Ђенадије Шувак, калуђер манастира Трнаве". *Братство*. VII, 12. Сарајево, 1931, 178–181.

Караџић, Вук Стефановић. „Историјски списи I". Р. Самарџић, ур. *Сабрана дела Вука Караџића*. Књига XV. Београд: Просвета, 1969.

Караџић, В. „Српске народне пјесме III". Р. Самарџић, ур. *Сабрана дела Вука Караџића*. Књига VI. Београд: Просвета, 1988b.

Куниберт, Бартоломео. *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића 1804–1850*. Књига I. Београд: Просвета, 1988.

Милеуснић, Слободан. *Свети Срби*. Београд – Birmingham: Lazarica press, 2003.

Милићевић, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*. Београд, 1876.

Милићевић, М. Ђ. *Поменик знаменитих људи у српскога народа новијега доба*. Београд, 1888.

Милићевић, М., ур. *Кнез Милош прича о себи*. Београд: Чигоја штампа, 2001.

Милутиновић, Сима Сарајлија. *Историја Србије од почетка 1813-е до конца 1815-е године*. Београд, 1888.

Милутиновић, С. С. *Историја Црне Горе*. Цетиње: Цетињска митрополија, 1997.

Ненадовић, Константин. *Живот и дела великог Ђорђа Петровића Карађорђа, Врховног Вожда, ослободиоца и Владара Србије и живот његови Војвода и јунака* II. Беч, 1884.

Павловић, Драгољуб М. „Драгачевци у Хаџи-Продановој буни". *Хаџи-Проданова буна 1814*. Зборник радова. Чачак, 1990, 17–22.

Поповић, Сретен Л. *Путовање по новој Србији (1878 и 1880)*. Београд: СКЗ, 1950.

Протић, К. С. *Ратни догађаји Другог српског устанка 1815. год. под Милошем Обреновићем*. Београд, 1891.

Протић, Милисав Д. *Трнавски мученици*. Битољ, 1939.

Радивојевић, Б. „Натраг ако вам је живот мио!" *Врело*. Број 8. Посвећено откривању споменика Хаџи-Продановој буни у Трнави, 26. септембра 1989. В. Живковић, ур. Београд: Завичајно друштво „Трнава" код Чачка, 1989, 10–12.

Самарџија, Снежана. *Народна проза у Вили*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 2009.

Стојанчевић, Владимир. „Откупљивање робља у Србији за време кнеза Милоша". *Зборник Музеја Првог српског устанка* II. Д. Перовић, ур. Београд, 1960, 89–104.

Стојанчевић, В. „Обнова турске власти у Србији 1813–1815". *Историја српског народа*. Пета књига. Први том. Београд: СКЗ, 1981.

Стојанчевић, Б. „Кнез Милош и Хаџи-Проданова буна". *Хаџи-Проданова буна 1814*. Зборник радова. М. Вуловић, ур. Чачак, 1999, 7–16.

Стојић, Никола (зебележио). „Рајинац". Народна легенда. *Врело*. Број 8. Београд: Завичајно друштво „Трнава" код Чачка, 1989.

Стојковић, Срета Ј. *Нова Србијанка, борбе за ослобођење 1804–1815. год.* Београд: Штампарија „Св. Сава", 1927.

Kemura, Sejfudin Šejh. *Prvi srpski ustanak pod Karagjorgjem po turskim izvorima*, Sarajevo, 1914.

Branko Zlatković

HADJI PRODAN'S REBELLION IN THE HISTORIOGRAPHY AND ORAL TRADITION

Summary

Hadji Prodan's rebellion flared out in 1814 in the nahiye of Požega, following which it spread to the nahiyes of Kragujevac and Jagodina. It was named after its leader, the former Old Wallachian voivod Hadji Prodan Gligorijević (*ca.* 1760 – *ca.* 1825). It is customary in historiography to describe this rebellion as accidental and sudden. However, tradition has developed, probably after the event, accounts detailing timely and thorough preparations for it. Even though it did not even last a full month and was not characterised by any major battles, the rebellion did have far-reaching consequences and left a lot of echoes in the oral tradition. With the help of Prince Miloš Obrenović, Suleyman-Pasha Skopljak cruelly suppressed the rebellion, which led to a brutal retribution of the Turks against the Serbian population. This is testified to, through a succession of very poignant and dramatic descriptions, by several epic poems, as well as numerous anecdotes and accounts of the rebellion. The said thematic material, especially that of oral creation and dissemination, subsequently noted down, will be singled out in this paper and presented in a systematic and analytical manner.

УДК 811.163.41’373

Драгољуб Д. ЗЛАТКОВИЋ*
Музеј Понишавља
Пирот

ТРАДИЦИОНАЛНА ЛИЧНОСТ У ОТПОЗДРАВИМА ПИРОТСКОГ КРАЈА И СУСЕДНИХ ОБЛАСТИ[1]

Поздраве и отпоздраве у пиротском крају и суседним областима бележим безмало пола века. Посебно су занимљиви отпоздрави усамљених и старих особа. Оне свој неми и неометани монолог о свом животу и труду, из дана у дан и из године у годину, сведу само на неколико реченица, каткада само на једну, на зрнце бисера, задивљујући пример преплитања стила и мудрости. Када оне најусамљеније или најмудрије изненади поздрав драге особе на путу или у другој прилици, изазове искру у камену, и оне, отпоздрављајући јој, дарују јој то своје зрнце смисла. Код највећег броја старих особа поздрав је још једна прилика за јадање на старост, на своју тугу или муку, и на судбину, породицу, родбину, пријатеље, комшије, на власт или државу, на нарушавање система вредности који су поштовале, и на занемаривање и пропадање свега што су стекле, постигле и што су хтеле да постигну. Код млађих особа и особа у пуној снази отпоздрави су срдачни, весели и усмерени на обнављање, одржавање и унапређивање срдачних односа двеју особа, поздрављача и отпоздрављивача.

Кључне речи: поздрављач, отпоздрављивач, размена срца, *бисер* из немог монолога.

Поздравити је учтивост, а отпоздравити – дужност.
(Италијанска пословица)

Поздрав и љубазно обраћање имају важно место у односима међу људима у свим цивилизацијама и код свих народа (Леп поздрав и мачки је угодан – руска посл.; Љубазности су отворена сва врата – енглеска; Једна нит добра вуче јаче него конопац силе – египатска). Поздрав је по својој природи благослов, а и отпоздрав, узвраћање поздраву, такође је

* dragoljub.zlatkovic@open.telekom.rs

[1] Рад се заснива искључиво на око 800 примера које сам забележио у пиротском крају и суседним областима, почев од 1965. године, од којих је један део, под насловом „Старост у отпоздравима заборављених”, објављен у зајечарском *Развитку*, број 201/202, 1999. године.

благослов (Добар човек дочекује поздравом, а зао проклетством – каракалпачка) и у исто време *отварање срца* при сусрету. Овде ће бити речи о отпоздравима, о том *отварању срца*, док ће о поздравима бити речи само онолико колико је неопходно за разумевање отпоздрава.

Отпоздрави, те брзе и најчешће пријатне реакције при сусрету, од једне или неколико реченица на почетку разговора, почели су да ме занимају још на самом почетку мог теренског рада, па сам почео и њих да бележим. Казивачи су ми, зависно од њихове личности, али и од расположења и ситуације, различито, и често врло духовито, отпоздрављали на најчешће једноставно поздравно питање: *Како*[2] *си*? Када сам објавио прву збирку отпоздрава у зајечарском *Развитку*, охрабрила ме је повољна реакција и уредника и читалаца, па је поздрављање постало важна тачка мог упитника.

У сеоској средини, у свакој прилици свако поздравља свакога; обично млађи поздравља, а старији отпоздравља. При случајном сусрету, сустизању, изненадном виђењу, у путу или у пољу, или у посети, поздрав се упућује рођаку, драгом пријатељу, дугогодишњем познанику, скорашњем познанику, драгој особи у коју смо заљубљени, болесној особи, старцу или баби, домаћину, особи коју јако поштујемо, ауторитету, непознатој особи, детету. Поздрав је по уобичајеној формули (добро́ ју́тро, помо́зи-бог[3], пома́гај-бог, до́бар да́н, добро-ве́чер, до́бра сре́ча, до́бра сти́жа, здра́во). А ако неко прође без поздрава, поготово ако је млада особа, сурово је опомену (Чијо́ ли гове́до ми́ну?!). У журби или на већем одстојању довикује се кратак поздрав којим се преноси подршка ономе који нешто ради (добро́ ју́тро говеда́рко, коња́рко, овча́рко, коза́рко, свиња́рко, пуда́рко, коса́чко, дрва́рко, ора́чу, воденича́рко, ма́јсторе) или се наглашава блискост (здра́во ку́ме, сва́те, испи́сниче). У градској средини поздрављају се само познате особе и особе са великим ауторитетом.

Када неко сусретне, сустигне или види блиску особу, уз уобичајени поздрав додаје или уобичајено питање о здрављу (Како́ си? Здра́во, како́ си? Здра́во-жи́во? Жи́во-здра́во?) или благослов (Помо́зи бо́г, сре́тна ти ра́бота?). А ако се дуго нису видели, а не жури се, онда поставља читав низ поздравних питања о здрављу породице, послу, летини, стоци, намерама, новостима и о свему што се у међувремену дешавало (Куде́ се де́ваш, не виде́вамо се? Што́ се не ја́вљаш то́лко вре́ме?Како́ сте́, што́ сте́? Жи́во-здра́во, у́ће? Како́ је у́јна? Како́ здра́вје, и́де ли на бо́ље? Жи́во ли сте́, здра́во ли сте́? Како́, слу́ша ли те ба́бата? Жи́ви ли су ста́рцити? Квво́ пра́јте? Квво́ рабо́тите, што́ пра́јте? Оже́сте ли? Квво́ рабо́тиш у́-руће?

[2] Све дијалекатске речи су акцентоване, а акценат је респираторни и означено је само његово место. Акцентовани полуглас је болдиран.

[3] Дифтонг **дз** је обележен са **s**.

Жени́сте ли деца́та? Какво́ и́ма но́во у село́? Но́во-ста́ро? Но́во-ве́то? Кво́ че се пова́лиш? Куде́ се и́таш? Куде́ ју́риш? Ти́, кво́?). И при том поштује и достојанство особе коју поздравља и пита, као и своје достојанство.

Ако је поздрав добро примерен личности и прилици, и добро *изведен*, погодан је за *отварање* и за даљи ток разговора. Када неочекивано долази од драге, или од непознате, особе која улива поверење, поздрав јако подстакне поздрављеног својом садржином, ритмом реченице, интонацијом, мимиком, гестовима, изазове у њему пријатно изненађење и *отвори му душу*. Поздравно питање (Како́ си?) тражи *опис стања* отпоздрављивача, па он користи прилику да са поздрављачем размени добру вољу, досетке, савете, обавештења, жалбе. На степен те размене и на садржај отпоздрава утичу особине и блискост тих особа, затим пол, учесталост сусретања, прилика, време на располагању, па се ретко дешава да једна иста особа у различитим приликама отпоздравља сасвим истим отпоздравом. А када прилика не допушта даљи разговор, онда отпоздрављивач кратким отпоздравом, посебном интонацијом или гестом стави то до знања поздрављачу.

Има и *празних* поздрава и отпоздрава. Док неки *имају* готове разноврсне *поздраве* или *отпоздраве*, преузете или *скројене* бесмислице, које у свакој прилици изговарају аутоматски, други *имају свој отпоздрав*, који изричу такође аутоматски, и при том не кажу готово ништа (Здра́во-жи́во! – Жи́вко и Здра́вко! Пир.[4] Како́ си? – Сва́ћи дьн[5] и́сто! ВС. Како́ си? – И́сто! Кр. Е, како́? – И́сто ко ју́тре саба́ле! Рс. Како́ си? – Сва́како. И ле́во и де́сно! Пир. И́де? – И́де! Пир. Ти́, кво́? – Те́! А ти́? – Те́, и ја́! Дој). И једни и други више држе до своје *оригиналности* и празне *духовитости*, него до уљудног поздрављања и отпоздрављања. Овде ће бити речи само о срдачном поздрављању и отпоздрављању, када се две особе радују што су се виделе или када имају шта да кажу једна другој.

Животно доба двеју особа које се сусрећу јако утиче на садржај отпоздрава. Када је реч о сусрету особа које расту, напредују или су у пуној снази, поздравља се и отпоздравља кратко, без благосиљања, захвалности, кукања и разговора о здрављу или успоменама, поготово када су блиске по годинама и сувише заузете животним бригама. Каткада се у журби

[4] Иза сваког забележеног примера наводим ознаку насеља у коме је забележен, по општинама: **Бабушница (Б):** Б-ГК (Горње Крњино). **Димитровград (Д):** Д-ГК (Горњи Криводол), Д-БИ (Берин Извор). **Пирот:** Бла (Блато), Брл (Брлог), Брц (Бериловац), БЧ (Барје Чифлик), ВЛк (Велика Лукања), Вој (Војнеговац), ВС (Велико Село), ВСв (Велики Суводол), Гра (Градашница), Грш (Градиште), Дој (Дојкинци), Држ (Држина), Км (Камик), Кп (Копривштица), Кр (Крупац), МЛк (Мала Лукања), МСв (Мали Суводол), Нш (Нишор), Об (Обреновац), Ор (Ореовица), Пк (Паклештица), Пир (Пирот), Рас (Расница), Рс (Рсовци), Соп (Сопот), Сре (Срећковац), Ста (Станичење), Сук (Суково), ТД (Топли До), ЦД (Церевдел), Чин (Чиниглавци), Ш (Шугрин).

[5] Полуглас је обележен са ь. Акцентовани полуглас је болдиран (**ь**).

дода само још кратко питање (чу́ла ли си, куде́ пођде́, кво́ че го́твиш, кво́ рабо́тиш у́-руће) или кратко обавештење (вр́чам се из, купи́ си сећи́ру, си́нат завр́ши шко́лу, прода́домо голе́муту свињу́, Ве́ка умр́л). Друга крајност је сусрет двеју старих особа после дугог времена. Оне су остариле, онемоћале, живе саме и опседнуте су блиским крајем, успоменама из потрошеног живота и *свођењем рачуна*. Њихово поздрављање почиње међусобним шаљивим пецкањем (Сре́ћан ти пра́зник! – Фа́ла, фа́ла! А как**ь**в је дьн**ь**с пра́зник? – Па заду́шница! – О, па не́је на́м пра́зник, јо́ш о́димо! Пир. Како́ си? Јо́ш си, бре́, у́бава, л**ь**жеш о́ко! – Доубави́мо га. Го́дине ото́ше, по́стари помре́ше, са́ смо ми́ на ре́д! ЦД. Нес**ь**м здра́в, гото́в сам и ја́ ко́ и ти́, а́ма че посаче́кам да́ ти бу́дем на са́рану, да и́маш при́јатеља кој́и че́ те испра́ти. Грш), које прелази у весело надмудривање, или кукањем (Како́ си? – Кра́ти се, че́ка ме ко ја́ловицу но́ж! Рас. Ја́ се сва́ку ве́чер пи́там да ли́ чу уста́нем или чу́ у́мрем. И а́ко у́мрем, ко́лко чу́ лежи́м мр́тва до́к ме не на́јду! Д-БИ. Старе́јемо, мале́јемо, поче́ да ни́ не́ма. И ману́мо да́ се позна́вамо! Об. Главе́те на́м све по́ беле́ и по́ беле́; дојде́ и на́м ре́д да мре́мо. Гос), које прелази у међусобно оплакивање.

Између ових двеју крајности су многобројне варијације отпоздрава у различитим приликама, одређене половима, шаренилом карактера, животних доба и судбина, тема и емоција. Рецимо: *неуспешан* рођак сусретне *успешног* и охолог богатог рођака (Како́ си? – Ни́је та́ко ло́ше. Мно́го сам зау́зет. А́јд здра́во! БЧ); остављена девојка, сада лепа и млада мајка, сусретне и поздрави запуштеног нежењу кога је дуго волела (Здра́во, како́ си! – Е, буда́ла испа́до. Не́је требо́ало тека́ да напра́вим с те́бе! – Ја́ ти́ се не љу́тим! Бла); наилази млађа непозната жена на групу старих жена и љубазно их поздрави (Пома́гај бо́г, же́не. Како́ сте? Че и́ма ли ме́сто и ја́ да се́днем при ва́с? – И́ма, и́ма. Се́дни неве́стице! А́ма, из које́ си село́ и чија́ бе́ше?! Нш). Или, сусрет је у воденици, или усред посла, или на пијаци, или у возу, у шетњи или на седељки, у великој невољи или у великој радости. И отпоздрав је увек *топлији*, искренији и креативнији, чак и у журби, када нема других особа.

Традиционална личност се најјасније препознаје у отпоздравима који настају при изненадном сусрету, када се после дугог несусретања, сусретну млада и стара особа, драге једна другој. Тада је отпоздрав готово увек увод у разговор, боље рећи у монолог старе особе, о успоменама, пролазности, нестајању, немоћи, смрти, смислу живота. Млад поздрављач може да покрене сећање старе, саме и немоћне особе на најбољи начин, па се при поздрављању истовремено *сусретну* и упореде два краја животног пута, свеједно што припадају двема особама. И поглед на потрошени живот остареле особе неочекивано добије другачији смисао: у новој прилици настаје његова нова процена. Стара особа доживљава сус-

рет са младом и драгом особом као да сусреће саму себе када је била њених година, и поздрав доживљава као искру у свом мраку: некога се и она тиче, неко и њој посвећује пажњу (Како́ си? – Ја́ сам сва́ћи дьн, откако́ сам, како́ не тре́бе да бу́де, па са́м и са́ тека, не́ма про́мена: гла́дан, бо́с, му́чен, па́тен, бру́кан и ри́тан, и ни́када ми́ран, и ни́кој ме ни́када не́је сматра́л за ни́шта. Ете́, ти́ ми се са́, си́нко, ја́вљаш, а́ко ме не позна́ваш и а́ко те не позна́вам. Ви́диш да́ сам чове́к па́ ми се ја́вљаш ко́ на чове́ка. Бо́г да́ те благосло́ви, си́нко! Пир). Када се дете из успомена, сада млада особа у пуној снази, јави младој и моћној особи из успомена, сада болесној, старој и самој, отпоздрав је у исто време благослов, захвалност, похвала, каткада и шала, саветовање, сопствени биланс и, доста често, крик очајника. Тада дуги и неми разговор са собом, честа одлика старих и самих особа, прелази у гласан монолог пред младом особом, који каткада подсећа на рецитовање и може да нема везе са питањима поздрављача (Како́ си, де́до? – Го́дине бе́гу. Го́дина по го́дину, старе́је се. Све́ се распа́да о́кол ме́не и́ у ку́ћу, и́ у село́, и́ у држа́ву. А ја́ све́ то не мо́гу да попра́вим, је́два ду́шу но́сим. Не мо́ж да́ се ука́чиш не́што да попра́виш, не мо́ж ни́шта да понесе́ш. Ор. Како́ помињујеш, деда-Бла́жо? – Ја́ у на́дницу, а ве́ч сам ста́рц у го́дине. Ба́ба са́ма до́ма бо́лна лежи́. У́јутро ју оста́јм, а у́вечер, када́ се вр́чам, не зна́м да ли́ че ју жи́ву затече́м. Тека́ жи́вимо, ко псе́та, ко сироти́ња. Буда́ле смо били́ што́ смо све́ на деца́ да́ли, па́ си не́мамо ни́шта за ста́ри дни! МЛк, Пир). Живот му већ дуго одузима илузије, старост му постепено одузима све што је био и што је створио, а смрт ће му све одузети, па ће од њега ће остати само трагови у ономе што оставља (у) другима – добра, знање и искуство, васпитавање, идеје. И он користи сваку прилику, па и отпоздрав, да преноси своје искуство и знање на млађу особу и да јој помаже онако како то стара особа може. Тада се две особе различитих животних доба враћају заједничким и осталим успоменама, и говоре о својим жељама, надама, поразима, трагедијама. Отпоздрављивач при том брани свој систем вредности и свој начин мишљења, али их и проверава, и настоји да не наруши слику коју поздрављач има о њему. Ситуација одреди ко ће кога да поздрави, а ко да отпоздрави, ко ће шта да каже, и да ли ће то бити кратак сусрет или почетак дугог разговора.

Неочекивани сусрет млади користе као прилику за шалу, а старији или за саветовање и мудровање, или за кукање. Када прилика допусти, поздрављач прошири поздрав и употреби смелију шалу како би изазвао присећање на пријатне успомене и тако орасположио било кочоперну (Како́ си *мла́ђу*? Брц. Јо́ш ли потр́чкујеш, де́до? Соп. А́ма да ли́ си са́ ју́рнул по не́кој ба́бу? Кп), било немоћну и сиромашну особу (Казу́ј куде́ су ти паре́те, оста́л сам без па́ре? Пир). Креативна особа даје кратак

и духовит опис ситуације и каткада успева да отпоздрав сведе на само једну, вишесмислену и лако упамтљиву, реченицу (Како́ си? – Умрела би, деца, умрела би, ама не могу од пусте работе! Ор). Великодушна особа благосиља и дуго саветује поздрављача, настојећи да он добро упамти сусрет и њене речи (Како́ си? – Ма́ни ме́не, не́је све добро́, ста́рос је ста́рос, не́го, де, да́ те де́да нау́чи како́ да́ се сажи́виш сас твоји́ бра́јћа! ВС). Стабилна особа га бодри, и о себи каже мало, јасно и лепо (Како́ си? – Да́ву ми ле́бац, не ди́ру ме, пе́ре ме неве́стицата. С њи́ једе́м, с њи́ пи́јем; каквó једу́ они́ то́в и ја! ВЛк), а своје невоље умањује шалом (Како́ и́де ста́ри? – Ма́лко с но́ће, ма́лко сас шта́п. Дру́жим ноће́те и шта́пат да и́ду за́једно, а́ма се не́че здру́же! Пир) и чак их учини веселим (Би́ ја бо́лна ме́сец дьна, а́ма несьм си допре́ла па́ ме врну́ше да́ си допреде́м, па по́сле че мре́м. Чин. Како́ си? – Кад остаре́јеш, си́нко, че ви́диш, са́ ти не мо́гу обја́сним! ЦД. Деца́ у Ни́ш, ба́ба у гро́бље, а ја са́м ме́сим ле́б! Б-ГК). Нестабилна особа користи отпоздрављање као прилику за кукање (Како́ си? – Подобре́ сам од мр̀твити. А́ма ско́ро че бу́дем и ка́ко њи́! Дој. Како́ и́де? – И́де ко́ низ му́тну во́ду: све́ надо́ле, и све́ по́брже надо́ле! ВСв. Тече́, све́ тече́: и мо́чка, и но́с, и све́. Олабе́ло све́. Сук) или за мољакање (Како́ си? – Бе́дно. Несьм ни је́ла дьньс. Да́ј ми не́коју пару́! ТД), и наставља низом прекора, па и увреда, на рачун поздрављача, уколико јој је близак или јој се учини да је *мек*. Невољник много не кука и не криви никога, осим судбину, о којој, уместо отпоздрава, изнова почиње своју дугу причу (Како́ си? – Како́ че са́м?! Не́мам здра́вје, не́мам му́жа, не́мам деца́, не́мам па́ре, не́мам до́м. Те, тека́ са́м откако́ са́м, текова́ ми су́дбина! Пир). А за разметљивца, а има и таквих међу старима, то је прилика да се кочопери, размеће, увећава своје успехе, а изоставља неуспехе (Како́ си, де́до? – У́век сам чува́л на́јвише сто́ку, на́јубаве о́вце, на́јубавога коња́. Једьн је би́л То́за из Држину, не́је ми жа́л да у́мрем! Држ).

Ма колико био тежак терет старости и близак крај, многи се надају да ће им живот ипак потрајати (Како́ си? – Несьм веч за живо́т, а́ма во́лим да гле́дам бело́ ви́делце! Сре), други прихватају смрт као неминовност од које се не вреди бранити (Како́ си, како́ и́де?! – И́де кад мо́ра, а ско́ро не́че ни да мо́ра! МСв), па журе да преносе своје знање на млађе (Како́ си? – Јо́ш не́ку го́дин, па ви че оста́нете да при́чате, ја не́чу. Се́днете да попри́чамо до́к сам јо́ш жи́в! Ш), а многима је самоћа највећи терет (Како́ си? – Оста́не ли чове́к са́м: од ло́ше по́лоше, од те́шко по́тешко! Дој. Апети́т не́мам, ба́бу не́мам одода́вна; комши́је не́мам, помре́ше. А деца́ у гра́д, дале́ко. Поне́кад до́ђу, а́ма си и́мају своја́ деца́, сво́ј до́м си гле́дају! Ор. Како́ си? – Како́ деда-Ва́са умре́, одне́се ми па́мет. И са́ ни́шта не па́мтим! Брл), а мудри виде смрт дубље и шире, и примају је као да није њихова (Како́ си? – Ни́шта го́ре од ста́рос, и́ при сто́ку, и́ при на́род,

и́ при дрво! Бла. Каквó ти́ је, дéдо? – Узрéла крýшката, и дá се отћи́не. Те товá ми́ је! Вој. Какó си? – Видéла сам и смр̀тове, и дóмове сам мењáла, и појáла сам, и игрáла, и работи́ла. Дóста је, млóго гóдине, јéдва óдим, дошлó врéме да мрéм! Чин).

Отпоздрав старих особа је најчешће свођење рачуна о животу који је већ истекао. Близина смрти не узнемирава оне који су схватили пролазност свега (Да мрéмо, да мóж да прáвимо мéсто за нáша децá, и онá да пожи́ве. Км). Стара особа се од потпуног нестанка брани шалама (Кá че мрéш, деда-Стáнчо? – Зашто́ да мрéм? Умрéл тáта, умрéла нáна, дóста смо мрéли. Зашто́ и já да мрéм?!Чин. И́ма ли пóзив, трáже ли тé? – Дојдé ми обавешт̀ење дá се не удаљáвам, а пóзив јóш нéма! Чин), иронијом, игром речи, непрекидним причањем или радом, али и упоређивањем и размишљањем. Суочавање са смрћу лакше подносе побожни, здрави, шаљиви, радни, мудри и најбоље они који су остварили своје животне циљеве (дом, деца, здравље потомства, слога, углед), а много теже себични, размажени, неостварени, као и они који су игром случаја или због притиска околине, или због својих грешака, често или стално дубоко патили.

Да бих могао што ближе да одредим садржину и функцију отпоздрава у традиционалној култури, сачинио сам њихову *условну радну поделу по групама и ранг-листу тих група* према броју примера, која изгледа овако: мирење са крајем, без кукања (161); весели и шаљиви (103); кукање (98); терет старости (81); *филозофски* (55); шаљиво кукање (47); пасиван однос према смрти (37); срећна старост (27); пригушено кукање, уз наду (18); самоћа (18); полупразни и празни отпоздрави (16); сенилност (13); захваљивање богу (10); очај (9); благослов (6); равнодушност (6); неостварени живот (2) и себичност (2) – *укупно око 800 забележених примера у 18 група*. Ова подела, ма колико била проблематична, јер многи примери, зависно од интонације и контекста могу да прелазе из групе у групу, а и групе могу другачије да се одреде, даје основни однос традиционалне личности према смислу живота и према смрти.

ЛИТЕРАТУРА

Драгољуб Златковић. „Старост у отпоздравима заборављених”. *Развитак*, 201/ 202, Зајечар, 1999.

Dragoljub Zlatković

THE TRADITIONAL PERSON IN RESPONSES TO GREETINGS OF THE PIROT REGION AND THE NEIGHBOURING AREAS

Summary

A greeting provides an incentive for a person who responds to it to briefly unburden his/her soul, almost irrespective of who extended the kind greeting in the first place. On the occasion of extending greetings, what tends to be the most effective elements is the encounter between the power of youth and the powerlessness of senescence, when the fullness of life and the approaching death meet *face to face*. One who is high up on the ascending path of life and one who has gone a long way downwards and approached its end have a lot to say to each other, whereas others have rather less to say, so that from such responses to greetings one can clearly see the traditional person and the traditional system of values. Within the framework of traditional culture, the majority of people dedicate themselves entirely to their offspring and do not think much about death: they work, increase their property, maintain the reputation of their family in the village and unity within the home, worship God and observe the local customs. Those who have given a direction to their lives and filled them with meaning, and who have achieved a lot of the things they wanted to, view life as a flow leading towards its end and death as a natural ending to it, whatever it is like and whenever it happens (Old man, are you sorry that you've grown old? – No! Why should I feel sorry?! If I hadn't grown old, I'd have died young! /the village of Staničenje/ Why are you looking at the river, old man?! – I'm watching the water going away without any legs. Men, likewise, go away without legs!).

УДК 821.163.41.09
930.1(497.11)"18"

Љиљана Д. СТАНИМИРОВИЋ
Велика Плана

ОСВРТ НА МАНИФЕСТАЦИЈУ *У СЛАВУ ВЕЛИКОГ ВОЖДА* У ВЕЛИКОЈ ПЛАНИ

У раду се описују улога, значај и доприноси др Мирјане Дрндарски и др Ненада Љубинковића у погледу организовања научних скупова и објављивања зборника научних радова у Великој Плани, посвећених догађајима, личностима и тековинама Српске револуције (1804–1815).

Кључне речи: Мирјана Дрндарски, Ненад Љубинковић, Велика Плана, село Радовање, Први српски устанак, манифестација, зборници, *У славу великог Вожда*.

Када су културни посленици Општине Велика Плана, подржани и на републичком нивоу, почели да реализују манифестацију *У славу Великог Вожда*, уприличену поводом 175 година од смрти Ђорђа Петровића Карађорђа, на месту његовог страдања, у Радовањском лугу, нису ни слутили да ће ти културно-научни програми за собом оставити неизбрисиве трагове од непроцењивог значаја и да ће знатно скренути пажњу на неоправдано запостављену област српске историје. Највеће заслуге за то припадају, свакако, професорима – др Мирјани Дрндарски и др Ненаду Љубинковићу.

У оквиру манифестације најпре је одржаван научни скуп под називом Кара*ђорђе и његово дело*. Кренуло се са скромним амбицијама, али се већ после првог окупљања и објављивања зборника научних радова (Драшковић 1992, ур.) увидело, да ако се и убудуће задрже стручни критеријуми при избору учесника и тема, да се отварају велике шансе за добијање резултата вредних поштовања.

Теме скупова, као и учесници, одабирани су плански и са великом одговорношћу. У прве две године манифестације, своје погледе на епоху Српске револуције (1804–1815) изнели су бројни угледни стручњаци и тумачи тога времена. *Карађорђе и његово доба* сагледавани су мултидисциплинарно, стручно и из више могућих углова. Тема другог зборника била је „Карађорђе у књижевности" (Даничић 1993, ур.). Тако је полако,

али сигурно, наша скромна замисао прерастала у озбиљан пројекат о *настајању нове српске државе*.

У даљим настојањима и у потрази за истакнутим познаваоцима периода Српске револуције пут нас је одвео у Институт за књижевност и уметност, до изузетних стручњака – др Мирјане Дрндарски и др Ненада Љубинковића, који су се са још неколико колега из Института радо одазвали нашем позиву. У оквиру трећег научног скупа тема је била *Карађорђе у епу и историји* (Љубинковић 1995, ур.). Тему су осветљавали зналци тога историјског периода, па су Великоплањани и други угледни гости тада били у прилици да се упознају с новим виђењима и оригиналним погледима на овај прекретни догађај наше историје. Између осталих, излагање Ненада Љубинковића односило се на тему: „Од историје до 'народне историје' – Карађорђев недовршен прелазак из живота у мит"; а Мирјана Дрндарски је излагала о теми „Слом Првог српског устанка у народној поезији и историји".

Уз похвале да је Велика Плана једна од ретких, ако не и једнина, средина која се одважила да се тако студиозно бави темом Првог српског устанка, Ненад Љубинковић и Институт за књижевност и уметност из Београда преузели су, потом, послове уређивања и штампања публикације, те и даљег стручног организовања научног скупа. Задовољство је било обострано. Од тада се у нашој вароши сваког јула окупљала елита; са задовољством смо дочекивали врсне познаваоце живота и дела великог Вожда, његових војвода и устаника.

Наредне године, о датуму Карађорђевог убиства, угледни научници расправљали су о теми *Карађорђе у драми и на филму* (Љубинковић 1996, ур.). Том приликом, М. Дрндарски је излагала о лику Карађорђа у једној италијанској романтичарској драми о Марку Краљевићу, а Н. Љубинковић се бавио проблемима драмског обликовања Карађорђевог лика у драми *Црни Ђорђије* Мила Кордића.

Четврти сусрет научника у Великој Плани протекао је уз излагања посвећеним *Карађорђевим војводама у историји, епу и драми* (Љубинковић 1997, ур.). Сада већ стари знаници, врсни сарадници и пријатељи нашег града, поново су заузели научно специфичан угао посматрања устаничких догађаја. Мирјана Дрндарски је излагала о теми „Функција војвода у устаничком епу (Карађорђеве војводе као епски помагачи)", док је излагање Ненада Љубинковића имало наслов „Три биографије војводе Петра Николајевића Молера (политичка, епска и судска)". Према устаљеном обичају, уз промоцију зборника радова са претходног научног скупа, договорена је тема за наредну годину. Овог пута, на предлог модератора скупа и уредника зборника, др Ненада Љубинковића, прихваћен је предлог теме: *Настајање нове српске државе*.

Како су ова окупљања имала циљ шира подсећања на историјска збивања и из древније српске прошлости, део скупа био је посвећен обележавању 800-годишњице манастира Хиландар. Тим поводом, Ненад Љубинковића је одржао беседу под насловом „Семантика и симболика синтагме Света Гора и лексема Виландар, Вилендар и Хиландар у нашој епској поезији". У оквиру истраживања везаних за српску државност у 19. веку, Мирјана Дрндарски је изложила реферат „Промена улоге епског противника у устаничкој песми као одраз нове државотворне идеологије", а Ненад Љубинковић се бавио темом „Епика Првог српског устанка – народни информатор о темељним одликама националног, политичког и просветног програма Карађорђеве Србије, уз придодате основне одредбе јавног и кривичног права" (Љубинковић 1998, ур.).

Затим, током драматичне 1999. године, одржан је наредни симпозијум. Реферати учесника објављени су у зборнику под насловом *Утемељење нове српске државности* (Љубинковић 1999, ур.). Између осталих, рад М. Дрндарски гласио је „Анегдота – осмишљена политичка порука (Карађорђе и кнез Милош у говору и твору)", а Љубинковићево излагање односило се на „Различита сагледавања и тумачења историјских превирања у зависности од карактера и друштвеног статуса појединца".

Два миленијума хришћанства и 185-годишњица Првог српског устанка, наредне, 2000. године, обележени су током традиционалне манифестације која се већ низ година уназад одржавала 26. и 27. јула, на месту где је, тих датума, 1817. године, трагично страдао велики Вожд Првог српског устанка. Сам научни скуп и потом објављени зборник (Љубинковић 2000, ур.) бавили су се и даље тематиком српске државности у 19. столећу. Међутим, после ове манифестације, нажалост, услед неповољних друштвено-економских околности, дошло је до прекида у континуитету одржавања научног скупа и објављивања зборника, па је тек 2006. године дошло до само једнократног обнављања научног скупа и објављивања зборника (Љубинковић 2006, ур.). На тај начин је, нажалост, прекинута научна мисија двоје сјајних људи, професора др Мирјане Дрндарски и др Ненада Љубинковића, али је и малој Великој Плани ускраћено да и даље у своме окриљу подстиче, проучава и негује завичајну историју на високом научном и академском нивоу.

У знак захвалности за све што је учинио за афирмацију Велике Плане и њене околине у области науке и културе, СО Велика Плана доделила је проф. др Ненаду Љубинковићу годишње општинско признање, најзначајнију награду која се додељује појединцима и колективима за допринос развоју Општине.

ЛИТЕРАТУРА

Даничић, Милорад, ур. *Карађорђе у књижевности*. Зборник радова са научног скупа. Велика Плана, 1993.

Драшковић, Александар, ур. *Карађорђе и његово доба*. Зборник радова са научног скупа „У славу великог Вожда". Велика Плана, 1992.

Љубинковић, Ненад, ур. *Карађорђе у епу и историји*. Зборник радова са научног скупа и поводом њега. Београд: Политика, 1995.

Љубинковић, Н., ур. *Карађорђе у драми (и на филму)*. Зборник радова са научног скупа и поводом њега. Велика Плана, 1996.

Љубинковић, Н., ур. *Карађорђеве војводе у историји, епу и драми*. Зборник радова са научног скупа и поводом њега. Велика Плана, 1997.

Љубинковић, Н., ур. *Настајање нове српске државе*. Зборник радова са научног скупа и поводом њега. Велика Плана – Београд: СО Велика Плана – Институт за књижевност и уметност, 1998.

Љубинковић, Н., ур. *Утемељење нове српске државности*. Велика Плана – Београд: СО Велика Плана – Институт за књижевност и уметност, 1999.

Љубинковић, Н. ур. *Настајање нове српске државе*. Велика Плана – Београд: СО Велика Плана – Институт за књижевност и уметност, 2006.

Ljiljana Stanimirović

A REVIEW OF THE EVENT *TO THE GLORY OF THE GREAT VOŽD (LEADER)* HELD IN VELIKA PLANA

Summary

This paper deals with the role, importance and contributions of Mirjana Drndarski, PhD, and Nenad Ljubinković, PhD, when it comes to organising scientific conferences and publishing collections of papers in Velika Plana dedicated to the events, figures and achievements of the Serbian Revolution (1804–1815).

Митологија, етнологија и етномузикологија

УДК 257(16:398)

Љубинко Р. РАДЕНКОВИЋ*
Балканолошки институт САНУ
Београд

МИТОЛОШКИ ГОСПОДАРИ ШУМА – СЛОВЕНСКЕ ПАРАЛЕЛЕ[1]

На простору где је привредни живот словенских народа нераскидиво везан за шуму (лов, испаша стоке, сабирање шумских плодова, сеча дрвећа), пре свега на Руском северу, до данашњег дана постоје веровања и предања о митолошком бићу – господару целокупног животињског и биљног света у шуми. Према правилу, свака шума има једног таквог господара, који се најчешће појављује у антропоморфном виду. Он може казнити човека који се не придржава правила понашања у шуми, тако што га наведе да залута и да никад не нађе излаз из шуме, а пастиру одведе стоку. С њим човек може успостављати и „добросуседске" односе, а под одређеним условима он постаје и човеков помоћник. У раду ће бити речи о његовим називима, изгледу и главним мотивима демонолошких предања, у којима се он јавља као лик. Отклоњена је и заблуда да је такво или слично биће познато балканским Словенима.

На примеру шумског духа (*лешиј*, *лесовик*) могу се уочити значајне разлике које постоје у формирању „ниже" митологије код словенских народа.

Кључне речи: митологија, митолошка бића, шумски дух, лесник, простор, Словени.

Код Источних Словена, највише на Руском северу, постоје веровања, поткрепљена низом предања и мемората, о томе да свака шума има свог митолошког господара који се стара о њеном целокупном животињском и биљном свету. Код Руса он се најчешће назива *лешиј*. Срећу се и називи: *лесовик*, *лешак*, *лес*, *лесник*, *лесној*, *лесној хозјајин* (домаћин шуме), *лесној цар* (цар шуме) итд.; код Белоруса – *лесавик*, *љасун*, *лешук*; Украјинаца – *лисовик*, *лисун*, *полисун*, *лисовиј чорт*. Код Руса има више десетина назива шумског духа, од којих су неки еуфемизми: *вольный* „слободан", *ляд* „сен", *мужичок* „сељачић" (Максимов 1903: 69), *хозяин* „домаћин"

* rljubink@eunet.rs

[1] Рад је део резултата на пројекту „Народна култура Срба између Истока и Запада" (бр. 177022), који у целини финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

(Кинозерје, Ведерникова 2003: 138), *вершный* „високи” (Павински рејон; Синица 2010: 45), *пабольший* „већи”, *гаркун* „дрекавац, букач” (од *гаркнуть* „дрекнути”), у Нижем Поволожју – *горлопан*; *другая половина*, *дикарь* ... (уп. Новичкова 1995: 297; Черепанова 1996: 139; Власова 1998: 283; Левкиевская 2004: 104–109; Корепова и др. 2007: 68, итд.).

Неке особине источнословенског шумског духа има пољски *борови* (borowy) или *боровјец* (borowiec). Код Пољака се још може називати *gajowy*, *lasowy*, *leśnik* (Pełka 1987: 105–111; Dźwigoł 2004: 154–161). Код Лужичких Срба спомињу се *lesni muži* (Černy 1898: 28). Независно од распрострањења и учесталости назива за шумског духа, он ће овде бити називан *лесовик*.

За један од првих помена овог демона код Руса може се узети назив *лѣсны богъ* („...молятся...лѣсну богу...”), који се јавља у редакцији „Слова св. Григорија” из Чудовског манастира у Русији (XVI век). У једној од допуна овог „поучног слова”, описује се и осуђује нехришћанско понашање житеља Русије, па и остаци вере у паганске богове и митолошка бића. Међу познатим и непознатим називима таквих бића појављује се и горе наведени назив (Гальковский 1913/II: 34). У Олонецком зборнику из прве половине XVII века, у једној од наведених басми, упућује се молба Јегорију (св. Георгије) да заштити стоку од сваке звери која хода по земљи, као „и от ле(са)”, тј., како се сматра, од шумског демона *леса* (Топорков 2010: 102). У спису „Чудо преподобног Никодима Кожејезерског”, из 1688. године, помиње се *дѣмонъ лѣсной* (Черепанова 1996: 186–187).

У неким крајевима Русије лесовик је могао имати и лично име: у Карелији – Волођењка (*Володенька*), Митја (*Митя*), Митриј (*Митрий*), у Јарославској губернии – Волођка (*Володька*, у Олонецкој и Костромской губернији – *Мусаил*, у Архангелској – *Иван*) (уп. Раденкович 2013: 63).

Код Западних Словена постоји доста бледа слика о шумском духу, који се често изједначава са лутајућим покојницима, са дивљим људима или са ђаволом. Да ли за њега знају и Јужни Словени, једно је од питања које ће бити овде размотрено.

Изглед

Изглед шумског духа, чак у истом крају, различито се описује. Ипак, он је најчешће приказан у антропоморфном облику. Као и сваки други дух он може мењати и висину и облик. Док је у шуми он је у висини највишег дрвета, а када је на ливади он може бити у висини траве. У Орловској губернији се веровало да је он, гледано из даљине, див који личи на човека, а изблиза није био видљив. Казивач из Новгородске губерније

описује га као високог човека са великим и широким шеширом, или као старца са сивкастом брадом у простој широкој одећи. На Руском северу могу га приказати сасвим друкчије – као младог, без браде, у жутом гуњу, са везаним појасом и црвеном капом (Ончуков 1908: 496; Померанцева 1975: 33, 41; Власова 1998: 283); у Вологодској губернији као човека обученог у црно и опасаног црвеним појасом, са корпом на боку, као да је пошао да бере јагодичасто воће (Черепанова 1996: 47), или да је у виду свештеника (Власова 2004: 370). У Архангелској губернији, у XIX веку, за лесника се говорило да је у облику човека, само нема обрве и ноздрве и тело му је обрасло густом длаком. Горњу одећу увек носи преклопљену на леву страну, и ако сретне човека који је на супротан начин обучен, он га зграби и однесе са собом. Када виче његов глас је час дечји, час женски, час мушки, а може и да рже као коњ (Ефименко 1864: 49). У савременим казивањима у северним крајевима Русије (Карелија), лесник се описује као човек, који може да мења своју висину (може бити мали као гљива и велики као највеће дрво у шуми). Лице му је тамније него код других људи, очи веће од људских и оне блистају посебном бојом, обрве и трепавице нема. Обично личи на неког од живих људи из околине или на неког познатог човека-покојника (Логинов 2002: 3). У Владимирској губернији шумске духове су називали *гаркуни*, и сматрали су да њих рађају жене које су у вези с нечистом силом и да се они разликују од човека једино по томе што немају сенку (Максимов 1903: 73). У Рјазанској области (Караблински рејон), лесовик је у облику малог, издуженог човека, у црвеној кошуљи (Ивлева 2004: 102). И у неким другим крајевима Русије он се често приказује да има на себи нешто црвено од одеће – најчешће појас или црвену капу (уп. Максимов 1903: 70; Ончуков 1908: 496; Черепанова 1996: 53; Корепова и др. 2007: 73, 79). Опет, супротно од тога, у околини Новгорода лесовика су описивали као да се на њему прелива плавкаста боја, пошто има крв плаву. У Орловској губернији он има буљаве очи, густе обрве, дугачку зелену браду, косу ниже рамена. Описују га и као човека без трепавица, без десног ува, а косу чешља на лево и има шиљасту главу (Максимов 1903: 72). У северним крајевима Русије (Карелија, Пермски крај), господар шуме се често може појавити као човек у униформи војника, шумара или полицајца. Оно што га тада одваја од других људи у униформи јесу златна дугмад на његовој одећи: „Лешиј сав сија". „Он је у шињелу са златном дугмади" (Кочевски рејон; Четина, Рогатнев 2010: 52; Криничная 2011: 233). Може бити и сав у белом или препасан црвеним појасом, што је такође једно од разликовних карактеристика митолошких бића у односу на човека (о бојама и изгледу митолошких бића уп. Раденкович 2007: 80–92, Раденкович 2009: 153–168; Раденкович 2011: 94–99).

Постоје и веровања да се лесовик не може видети, већ се само чује његов глас (дрека, кикот, ударање длана о длан), а његово присуство одаје ветар – вихор који нагло задува. Такав ветар често изваљује дрвеће с једне и друге стране правца где је овај дух прошао. Према казивању из Новгородске губерније, када га је звиждуком дозвао вештац (колдун), „настао је снажан вихор, тако да су се јеле почеле савијати до земље и с вихором је дошао лесовик" (Новичкова 1995: 297, 324). Некад му се придају зооморфна обележја. Тако, према веровању из околине Туле, он је црн, крилат, репат и покривен блиставом црном длаком, по глави је био кудрав, имао је кратке рожиће, а на ногама копита (Новичкова 1995: 301).

Према опису из Белорусије (крај XIX века), лесовик је огромно биће, високо као дрвеће у шуми, чије је тело обавијено вучјим и медвеђим кожама, окренутим крзном споља, глава му је покривена дугим локнама па изгледа као врх бора, ноге су му дебеле као храстова стабла, очи му сијају као код вука или сове. Када је весео он се кикоће, када је жалостан он вије као вук, када је раздражен он риче као медвед. Он удара длаком о длан, од чега се раздаје тресак у шуми. Кад се разигра за време олује, онда чупа огромне храстове с кореном из земље (Богданович 1895: 78–79). Или, према другим белоруским казивањима, лесовик је огроман човек, висок као дрво, у опанцима од лике (*лапти*), са дугим прутем у рукама. Житељи предела покривених шумом, често су чули његово табанање и вику на животиње: го-го-го-го-го! (Романов 1912/8: 289). Лесник се може преобратити у коња, зеца, медведа, птицу, па чак и у гљиву.

Станиште

Станиште лесовика, као што и казује низ његових назива, јесте шума (рус. *лес*). Понегде је његово место боравка и ближе одређено. То може бити велика кућа у шуми, обмотана кожама животиња (Ончуков 1908: 496). Код Белоруса се веровало да он живи у средини шуме – у „маточнику", која је недоступна смртном човеку. Она је окружена непроходним шибљем и мочварама, које се зими не залеђују. Све крупне звери из шуме, када им дође смртни час, иду тамо да угину, и једино оне знају тајне пролазе до тог места (Богданович 1895: 78). У Карелији, станиште лесовика може бити и стара јела и ако је неко посече он га кажњава смрћу. Такође, он може боравити и у дрвету кога је са жилама ишчупала олуја, поред мочвара, у стени, пећини (уп. Криничная 2001: 361–362; Власова 1998: 289). У неким предањима живот лесовика одвија се у посебном, њиховом селу, дубоко у шуми, које је налик на људско станиште, где они имају своје куће, своје жене и децу.

Време

Према веровању из околине Харкова, на последњи дан поклада пред ускршњи пост, шумски дух у облику вихора трчи по снегу, а понекад се у пољу показује и у облику свеће. То су иначе две хипостасе у којима се јављају и многа друга митолошка бића. Може се видети и у ноћи пред Ивањдан (Иван Купала), како седи на дрвету, где од радости због овог празника, кличе и кикоће се (Иванов 1893: 54–55). Према веровању из Новгородске губерније, лесовик се могао дозвати на Велики четвртак. Да би се појавио, човек треба у шуми да седне на стару брезу и три пута да викне: „Царь лесовой, всем зверьям батька, явись сюда!" (Царе шумски, господару свих звери, јави се овде!) (Померанцева 1975: 40).

У Карелији се сматра да лесник може доћи у село (обично увече у залазак сунца или пред први мрак) да би најавио смрт неког од житеља села (Логинов 2002: 2).

На дан великомученика Јерофеја (17/4. октобар), лесовици „пропадају" у земљу, да би се у пролеће поново појавили. Пре него што нестану они се тако разбесне да поломе дрвеће и разгоне звери и птице у шуми. Ниједан човек тога дана за живу главу не би отишао у шуму, јер верује да би тамо настрадао (Максимов 1903: 74–75).

Делатност

Лесовик је господар шуме, тј. покровитељ живог света (пре свега животиња) у шуми. Пред шумским пожаром, дувајући у рог и са бичем у рукама, он тера све звери у други крај шуме. Он је у сталном непријатељству с ловцима, које одводи даље од свог „стада". Појављује се и као „вучји пастир", који вуковима одређује плен; он сам може бити и у облику белог вука (Новичкова 1995: 316). Плаши људе својим кикотом, наводи их да изгубе пут и заводи их у дубоку шуму. Краде непажљивим мајкама децу. Људе које заведе у дубоку шуму може уморити голицањем (што иначе често чине и друга митолошка бића). Лесовици из разних шума могу ратовати међу собом или се туђи са водењацима. Према причи, шумски дух на коцки може изгубити животиње из своје шуме и тада оне буду одведене у другу шуму. У Вјатској губернији се веровало да се једино медвед не покорава команди шумског духа. Према етиолошком предању, медвед је некада имао реп, па када се сукобио са шумским духом, овај му га је ишчупао. Из тог времена међу њима је успостављен мир, нека врста побратимства (Новичкова 1995: 331). Када шумски дух мало одспава, медвед дежура поред њега (Власова 1998: 302). У лику

обичног човека, лесовик свира хармонику, пуши дуван са дрвосечом, с њим пева песме. Или, посећује крчме, где плаћа само златним или сребрним новцем, а никако не даје нити прима бакарни (Власова, Жекулина 2006: 335). У неким причама он се може убити ако се у пушку, уместо оловног зрна, стави бакарно дугме.

Веровало се да, уколико породиља изгуби стрпљење приликом порођаја и прокуне своје дете, оно припадне леснику (уп. Романов 1912/8: 289). Одмах по рођењу он га узима, а на његово место подметне дивље дете (*лесное детище*) (Максимов 1903: 75–76). Код Источних Словена постоји већи број предања у којима се говори како је мајка проклела своје дете и оно је одмах нестало – лесовик га је зграбио и однео са собом.

Најчешћи мотив у демонолошким предањима, пре свега у меморатима (рус. *быличка)*, односи се на то како је лесовик навео човека у шуми да изгуби пут и да залута (уп. Рейли 2004: 397–411; Дранникова, Разумова 2009: 55–64; Криничная 2011: 203–316. и др.). Један од најстаријих помена овог мотива налази се у спису „Чудо преподобног Никодима Кожејезерског" (XVII век). Ту се приповеда како је неки пастир Григорије, из села Кирнешке на реци Оњеги, касно увече, када је хтео скупити стоку у шуми, изгубио пут и наишао на шумског демона: „И одједном опази испред себе неку приказу у виду човека, у сивој одећи с малим звоном у руци. Он је звонио тим звоном и ишао напред и пастира Григорија позивао да иде за њим, и овај је ишао за њим". Ускоро се иза пастира појавио старац, преподобни Никодим, који га је саветовао да се прекрсти. И када се прекрстио „демон лесној" је постао невидљив, али чим би заборавио да се крсти, он би се поново појавио. И тако је дуго лутао и дошао до реке Сирпуге, одатле до горњег тока реке Кирнешке „и ту виде зграду, и приказа му се у њој велико и мало дрво, и неки познати старац да лежи на врху дрвећа, и неки познати момци, једни спавају, а други му приносе јело, а неки му скидају одећу и обућу". Захваљујући Божјој милости и молитвама преподобног Никодима каже се у овом спису, пастир је, после три дана лутања кроз шуму, дошао у село Кирнешке и ушао у манастирско двориште, и тако се спасио (Черепанова 1996: 186–187). Старац који лежи на врховима дрвећа вероватно је један од ликова шумског духа. Мада код Руса постоје и веровања да у густим шумама, осим лесовика, живе и *шумски старци* или *оци* (*лесны старики*, *отцы*). За њих се једино зна да тамо маме децу и да их хране шумским плодовима (Максимов 1903: 76). По својој прилици да су то две хипостасе истог митолошког бића. У казивању о лутању пастира Григорија видљив је хришћански образац, према коме се за душу човека боре ђаво и анђео. Међутим, приказ демона са звончићем, те старац на врху дрвећа и позната лица која га дворе, део су народних веровања.

Према веровању из северних и централних крајева Русије, када се човек нађе у шуми мора се придржавати одређеног кодекса понашања, да не би изазвао гнев „господара" шуме – не сме псовати, звиждати, дозивати другог човека по имену, одазивати се на непознати глас. Осим тога, не треба ићи у шуму у другој половини дана и приликом изласка из шуме треба захвалити њеном „господару" за убране плодове и оставити му поклон (неки комад убраног воћа, хлеб, јаје, колачић) (уп. Добровольская 2012: 39–43). Посебно шумски дух не трпи дрвосече. Према причи из Тулске губерније, када су дрвосече у шуми посекли брезу, шумски дух им је задњи део кола са точковима преместио да буду напред, па је коњима било тешко да их вуку (Криничная 2001: 365).

У Карелији се сматра да лесовици имају своје путањице у шуми и ако се нека животиња или човек нађу на тој стази губе оријентацију у простору и залутају. То се назива „попасть на леший след" (наћи се на лесников траг) (Логинов 2002: 3). У Источном Сибиру старци су говорили да човек никако не треба спавати у шуми на путањицама, јер ће га одатле отерати „домаћин" шуме. У ноћи човек ће зачути како неко дречи, звижди и звончићима звони и с ватре ће бити разбацане све главње (Зиновьев 1987: 27). Меморати с оваквим мотивом познати су и на Руском северу. У Олонецкој губернији се веровало да ако човек одједном изгуби разум да је узрок томе што је у шуми сусрео свадбу шумског духа: „Иде њих много, баш као људи, само као да су мало тамнији од нас" (Новичкова 1995:323). У Вјатској губернији се приповедало да је свадба шумског духа врло бучна и да је прати јак вихор. Ако „свадба" прође кроз село, онда однесе многе кровове с кућа и разруши шупе, а у шуми поломи на стотине дрвећа (Власова 1998: 288).

Шумском духу се приписује и похотљивост према женама и да често уме да отме девојку и да живи с њом. У Тулској губернији се говорило како девојке саме побегну од куће и живе с њим две-три године и онда се врате с гомилом новца коју су добиле од њега. Према казивању из Вологодске губерније, лесовик је одвео жену коју је проклела свекрва и живео с њом. После три године, њен муж ју је нашао у шуми, на обали далеког језера, и измолио господара свих лесовика да му жену врате. Она је тада већ имала двоје деце, које је добила с лесовиком који ју је ограбио (старијег је оставила у шуми, а млађег је повела кући) (Новичкова 1995: 312).

Према људима који су се случајно нашли у шуми и залутали, шумски дух је добродушан, он их изведе на прави пут, па им чак удели и хлеб. Зато су га и називали *лесовик праведни* или *лес праведни*. Према веровању из Карелије, ако човек сретне лесовика треба га питати: „Знаешь или не знаешь, что надо мной было и что вперед будет" (Знаш ли или не знаш шта се мени десило и шта ће ми се десити), и он ће му казати све о

његовој прошлости, али открити и његову предстојећу судбину (Кринична 2001: 400).

Заштита

Људи се од шумског духа могу избавити ако помену име Бога, молитвом, или ако масно псују. Тако, према причи с Руског севера, док је човек ноћу на реци чувао брод са сољу приближио му се лесовик. Човек је почео да псује, а овај се закикотао и почео је да понавља његове речи: „Ха, ха, ха, кой кур идет не откликается! Кой кур идет не отклыкается!" (Ончуков 1908: 506). Понављање речи човека је једно од обележја које се везује за шумског али и за друге духове. Према једној причи са Руског севера (Водлозерје), када је неки старији човек дошао у шуму да посече осушени бор, појавио се лесовик у људском облику и предложио му да заједно пуше. Човек је пристао, али је при том рекао: „А, Господи благослови!" На то му је лесовик одговорио: „Знао си, стари, шта треба да кажеш". Онда је звизнуо тако снажно да је са дрвећа опао сав снег, а преко мочваре, не тонући у њој, дотрчао је његов пас (Кузнецова 1997: 38–39). Човек се може ослободити шумског духа ако запамти и понови прву реч коју је с њим изговорио, „тада ће он нестати не причинивши никакву штету" (Власова 2004: 370; Рейли 2004: 409). Према руском и белоруском веровању, ако лесовик наведе човека да изгуби пут и беспомоћно лута по шуми, треба да седне и да изује опанке, па да леви опанак обује на десну ногу, а десни на леву, па ће наћи пут. Или да скине своју одећу, изврне је наопако и да је онда тако изврнуту поново обуче (Романов 1912/8: 289; Максимов 1903: 73). Залутали човек у шуми може се ослободити шумског духа и ако извади појас из панталона и њиме шиба лево и десно од пута којим иде (Новичкова 1995: 335). Вађење појаса као заштита у случају сусрета човека с вуковима познато је у Црној Гори.

Када ловац жели да преноћи у ловачкој кућици у шуми, дужан је да замоли за одобрење „домаћина" шуме, па и те кућице, у противном он неће имати мира целе ноћи. У области око Кинозера, ловац је том приликом говорио: „Хозяин с хозяюшкой, с малыми деточками, пустите нас переночевать. Мы вас не беспокоим, и вы нас не беспокойте" (Домаћине и домаћице, с малом дечицом, пустите нас да преноћимо. Ми вас нећемо дирати, и ви нас не дирајте) (Ведерникова 2003: 122; Рейли 2004: 410. и др.).

Шумски дух не залази у село, јер се боји црних петлова, „двооких" паса (са шарама изнад очију) и тробојних мачака (Максимов 1903: 73). На руском северу се веровало да се шумски дух боји дрвета јаребике (Sorbus aucuparia), зато што њено лишће има крстолик облик. Према

причи из Новгородске губерније, два човека су заноћили у шуми и крај себе су ставили прутић овог дрвета. Ноћу је дошао шумски дух огромног раста, направио круг око њих, али их није дирао (Новичкова 1995: 336). С друге стране, за дрво шумског духа се сматра јела и због тога од ње у Пермском крају нису грађене куће (Четина, Рогатнев 2010: 54), такође и јасика (Власова 1998: 289).

Са шумским духом се може направити и договор, како би он учинио да шумске звери не односе стоку с паше. Према народном казивању то су чинили пастири у време летње паше. У случају „договора" пастир је дужан да се у шуми понаша према одређеним правилима, нпр. не сме да ломи дрвеће, да бере одређене бобице, да лови рибу. Да би постигао договор с лесовиком, пастир одлази у шуму, на место где истерују краве на пашу, поневши са собом два јаја и флашу водке. Тада се појављује лесовик у људском облику и од пастира тражи да му овај даде цело стадо крава. Пастир му казује да стадо неће добити, већ само водку и јаја. Лесовик узима флашу и јаја и тиме је учињена погодба с пастиром, да он неће дирати његову стоку током сезоне паше (Мороз 2002: 44). Према веровању са Руског севера, поједини људи су се знали са лесовиком и у случају да се изгуби неки брав стоке дозивали су га и преговарали с њим. У том случају тај човек преврне одећу на леву страну и дозива лесовика, који се може појавити као човек, али и као пас, „а говори људски" (Левкиевская 2001: 455–456). „Знајући" људи писали су угљем на танкој кори брезе молбу лесовику да врати изгубљену стоку и то „писмо" се назива *кабала*. У њему се лесовику обраћају именом и очеством Виктор Викторович, или Митрофан, и остављају га да виси на грани високе јеле, а на велики пањ му остављају дарове – дуван, хлеб и со (Пермски крај, Кудимкарски рејон; Четина, Рогатнев 2010: 62). Према веровању, и ловци могу ступити у договор са шумским духом, тако што му даду прво ускршње јаје које је ношено у цркву, или палачинке, а он ће за узврат њима нагонити звери за одстрел (Криничная 2001: 371–372; Власова 1998: 304).

Женски парњак

Шумски дух – лесовик може имати и свог женског парњака – *лешачиху* (на Руском северу се назива и *шестиха*), која се различито описује. Може изгледати као страшна жена с огромним грудима, али и као нага девојка, или девојка обучена у бели сарафан (Померанцева 1975: 45). У неким предањима, шумски дух одводи жену-бабицу из села да би помогла приликом рађања његове лешачихе или заведе жену у шуми и натера је да гаји његово дете.

Код украјинских Хуцула у шуми живи *лисна* (*лисница*, *лисовица*, *лисовка*), митолошко биће у облику прелепе девојке. Она настаје од умрлог некрштеног детета које проведе у земљи седам година и које за то време, лутајући ноћу, не нађе никог да га крсти. Она има целу само предњу страну тела, док јој је задња страна отворена (Хобзей 2002: 117). По свој прилици овде је реч не о северноруској лешачихи, већ о *русалки*.

* * *

У неким случајевима, на Руском северу, шумски дух се схвата и као „давалац богатства", што је синоним за обоготвореног претка или бога. Тако, према једном запису (Белозерск), на Велики четвртак, до изласка сунца, када човек уђе у шуму, каже: „Царь лесной, царица лесная, дай мне на доброе здоровье, на плод, на род!" (Шумски царе, шумска царице, дај да имам добро здравље, да буде на плодност, на родност!) (Майков 1994: 161). Осим тога, функција „надгледања" и кажњавања породиља које се не односе добро према својој деци (проклињу их, остављају без надзора), указује да лесовик није само дивље створење које живи паралелно с људским светом, већ да је у вези с њима, као и кућни дух – домовој. Такође, функција која повезује лесовика с кућним духом (и кућном змијом) јесте веровање посведочено у Владимирском крају, да се он показује пред неку несрећу. Таква веровања позната су и код Коми-Пермјака (Пермски крај). Постоји могућност да су она преузета од Руса или да су некад била заједничка: „Леший и лешачиха кричали перед войной" (Лешиј и лешачиха су се драли пред рат); „Лешачиха ночью на том берегу ревела, с причетами. Война началась вскоре" (Лешачиха је ноћу на тој обали плакала, с лелеком. Рат је убрзо почео) (Четина, Роготнев 2010: 46). Постоје и казивања како су лесовици помагали људима у рату или уместо њих ишли у војни поход (Новичкова 1995: 298, 298–299, 327). Има и прича, према којима шумски дух брине о детету у колевци кога је заборавила мајка на њиви, на ивици шуме (где се такође може видети заштитничка улога претка).

Треба узети у обзир да није случајно што су веровања о шумском духу највише распрострањена на Руском северу, а све их је мање према југу и западу. Наиме, у шумском појасу Руског севера, заједно с Русима или у непосредном суседству, живе угро-фински народи, код којих је култ шумског духа веома развијен. Тако се код Коми-Пермјака митолошки господар шуме (*вӧрис*, *вӧрӈаӈ*, *ӥшит*) схвата и као господар људи који живе у близини шума, који надгледа њихов целокупни привредни и приватни живот (уп. Четина, Рогатнев 2010: 44). Примећено је, да Коми-

Пермјаци, када употребљавају руски назив за шумског духа, а не свој, он тада има негативно значење. То говори да је раније, пре контакта с Русима, овај дух овде био веома поштован (уп. Голева 2008: 108–110).

Супротно од северно-руске традиције, већ у области Нижњег Новгорода, још у XIX веку, веровања о шумском духу су веома ретка или их уопште нема (Корепова и др. 2007: 306). Код украјинских Хуцула шумско митолошко биће – *лісовик* је дивљи, шумски човек, кога и називају *лісовий чоловік* (или *чугайстер*). Лисовици хватају и једу њавке (укр. *нявка*), неку врсту русалки, и са људским светом они скоро да немају никакав контакт. Такође се тамо спомињу и шумска митолошка бића *нетленні* (од укр. *не-тліти* „нераспадати се"), који одређују судбину новорођене деце, и који се могу довести у везу са прецима (уп. Хобзей 2002: 120–121, 133–134; Чубинський 1995: 208–209). У многим случајевима, пре свега код Пољака, овај дух се може изједачавати са ђаволом (уп. *boruta*).

Борис Успенски је уочио везу, с једне стране, између лесовика и св. Николе (као два покровитеља животиња), а с друге, између лесовика и медведа. Он је на основу ових и неких других обележја шумског духа извео закључак да су на њега пренете неке функције староруског бога стоке (богатства) и оностраног света – Волоса (у предањима, поред осталог, лесовик пресељава стадо мишева, који се могу схватити као отелотворење људских душа) (Успенский 1982: 85–110).

Мора се признати да нема трагова јавног култа лесовика, типа колективне жртве у одређеним данима године, и да у његовом опису преовлађују антропоморфне особине и људске навике (често врло профане), што га удаљава од бога, а његово порекло приближава душама покојника. Иначе, сама шума се схвата као улаз у оностран свет, о чему сликовито казује и руска пословица: „Ходить в лесу – видеть смерть на носу" (Уђеш ли у шуму – смрт ти је за вратом) (Даль 1881/II: 279).

Веровања и предања о митолошком бићу – господару шума, код Источних Словена углавном су записана у XIX–XX веку, што отежава тумачење његовог порекла. Може се уочити да је оно везано или за представе о дивљим људима, дивовима, великанима, или за проклете људе (деца коју су мајке проклеле, па их је однела нечиста сила), некад и за „нечисте" покојнике, а чешће за своје умрле претке.

Шумски духови код Јужних Словена

Постоји доста распрострањено уверење да је горе описано митолошко биће познато и Србима, под називом *лесник*. Да ли је то стварно тако, или је реч о једној заблуди која се непрекидно понавља?

У својој врло обимној монографији „Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави", објављеној 1958, њен аутор, Д. Ђорђевић, констатује да „коледаре у Брзи (село у околини Лесковца) називају *лесници*". У загради он додаје, без ширег објашњења: „свакако од старословенске речи *лес* – шума, или *леший* – шумски дух (Ђорђевић 1958: 327).

Године 1965. објављен је рад „Лесници – лесковачки шумски духови", аутора С. Зечевића, сарадника Етнографског музеја у Београду, у локалном часопису „Лесковачки зборник" (Зечевић 1965: 16–23). Овај рад је кључни извор за разумевање како је ушао назив *лесник* као ознака за шумског духа у научну литературу.

У свом раду, С. Зечевић, као и поменути записивач Д. Ђорђевић, наводи како се у селу Брза код Лесковца, коледари, тј. маскирани мушкарци у обредној поворци која је посећивала домове око Нове године, називају *лесници*. Он детаљно описује начин њиховог маскирања (обучени су у преврнуте овчије коже, на лицу имају маску с роговима, око појаса и ногу привезана звона, у једној руци држе дрвену сабљу а у другој штап са задебљањем при врху), као и њихове игре приликом обилажења домова у селу. Затим следи информација, дата само у једној реченици, на којој почива целокупни доказ о веровању у шумског духа – *лесника*: „Народно веровање овога краја сматра лесника шумским духом и заштитником стоке". Ова реченица би се могла протумачити на два начина: 1) да према народном веровању овога краја постоји шумски дух лесник, кога они сматрају заштитником стоке (такво тумачење износи С. Зечевић), и 2) да људи у селу Брза сматрају како коледари, које они називају „лесници", представљају шумске духове и да су коледари заштитници стоке (тј. да је њихов обилазак домова у функцији заштите стоке). За прво тумачење потребно је навести бар минимум података о изгледу и функцијама митолошких бића лесника ван контекста коледарских игара, и да ли у народу постоје нека конкретна веровања или предања о њима. Тога у поменутом раду нема. И разумљиво је зашто – јер о томе у народу тога краја, па и ближе и даље околине, не постоје никаква веровања нити предања о духовима лесницима. С. Зечевић изједначава коледаре – *леснике* са митолошким бићима *лесницима*, на основу аналогије: пошто коледарске игре, према њему, представљају остатак древних драмских игара сличних античким, где су маскирани ликови представљали одређена божанства, као што су Пан, Сатир, Силен, Фаун, Силван и друга, „шумски духови класичних митологија у многочему одговарају изгледу и карактеру лесковачких шумских духова – лесника. Као и наши лесници, античка бића су такође одевена у крзно, рогата су, похотљива су, она су шумски и заштитници стоке" (Зечевић 1965: 17). Зечевић даље развија своју тезу да и руски *лешиј* „потпуно одговара" класичним шумским божанствима,

јер се овај дух замишља у облику сељака у гуњу од овчије коже. Следе затим и друге паралеле везане за веровања у шумске духове код неких европских народа, на основу којих он извлачи следећи закључак: „После набројаних паралела јасно је да и лесковачки *лесник*, као и слична бића народних веровања свих европских народа, спада у веома распрострањену категорију европских шумских духова представљених у козјем облику. Он је сличан хеленском Пану али и руском Љешију и другим сличним бићима, па не треба сматрати да је он хеленско наслеђе, већ део опште индоевропске баштине и једна од њених најважнијих манифестација" (Зечевић 1965: 20). Очигледно да је Зечевић у свом закључивању направио исту грешку као и пољски хроничари XV века, или руски митолози XVIII века, када су поједине припеве из обредних песама – коледо, леље, ладо, поистоветили са називима старих словенских богова. Да би их учинили „стварним" они су неке обредне радње које прате календарске или свадбене песме везивали за функције ових измишљених богова. Зечевић је, поређењем маскираних учесника коледарских поворки са шумским духовима других народа, као и на основу њиховог зооморфног изгледа и наопаког понашања, у њима видео доказ о постојању веровања код Срба у духове – леснике. Тако је једна реалност замењена за другу, потпуно фиктивну и чињенички неутемељену.

Године 1970. у Београду је изашала обимна и раскошно опремљена књига под називом „Српски митолошки речник", чији су аутори Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић и Н. Пантелић. Један од поменутих аутора, П. Ж. Петровић написао је за овај речник и одредницу *Лесник* (СМР 1970: 194). У одредници се без икакве критичности или нових података резимира указани текст С. Зечевића и понавља његова реченица: „По веровању, лесници су шумски демони, заштитници стоке". Ова књига представља једно од првих дела у словенском свету, које митолошки поглед на свет приказује у виду речника. Овим издањем *лесник* добија „легитимитет" важног митолошког бића из српске традиције.

Године 1981. С. Зечевић је објавио књигу „Митска бића српских предања". Прво митолошко биће у овој књизи јесте *лесник*. У односу на претходно објављени рад о овој теми, аутор не доноси никакве нове податке о присутности овог бића у српским народним веровањима. Читава аргументација се своди на већ цитирану реченицу: „По веровању овога краја (*мисли се на лесковачки крај*), лесник се сматра шумским духом и заштитником стоке" (Зечевић 1981: 14). Ову реченицу, нешто касније, преузеће и М. Недељковић, у својој познатој књизи „Годишњи обичаји Срба" (Недељковић 1990: 139).

Доста рано Зечевићево „откриће" лесника код Срба постаје део аргументације о општесловенском распрострањењу шумског духа и у рус-

кој научној литератури. Међу првима на овај рад се позива Е. В. Померанцева у познатој књизи *Митолошки ликови у руском фолклору*, где је презиме овог српског етнографа погрешно наведено као Сл. Цешевич (уп. Померанцева 1975: 29). Српски лесник је нашао и своје место и у руској енциклопедији *Митови народа света* (МНМ 1982/2: 52), као и у петотомном речнику *Словенске старине* (СД 2004/3: 108), наравно, само на основу указаног текста С. Зечевића.

Дијалекатски речници локалних говора, како лесковачког (Митровић 1984), тако врањског (Златановић 1998) и суседних области – јабланичког (Жугић 2005), пиротског (Живковић 1987), косовских говора (Елезовић 1932–1935; Букумирић 2012), тимочког (Динић 1988), нису посведочили постојње лексеме *лесник* у значењу „митолошко биће, дух". Такав назив не постоји и на ширем простору српско-хрватског језика, о чему сведоче вишетомни речници ЈАЗУ (RjJAZU) и САНУ (РСАНУ). Назив *лесник*, као ознака духа, непознат је и у бугарским и македонским говорима, као и у етнографској грађи Срба, Бугара, Македонаца, Хрвата, Бошњака и Црногораца. У једном случају назив *лесени дух*, *лесник*, помиње се код Словенаца, као ознака за шумског духа, шире познатог као *шкрат*, без описа његовог изгледа и функција.

* * *

Простор обрастао шумом на Балкану сматра се местом где бораве митолошка бића *виле* (*самовиле*, *самодиве*), *хале*, *змајеви* итд. Код Словенаца – *виле*, *змајеви*, *крсник*, *ведовина*, *шкрат* итд. Код Јужних Словена има веома мало митолошких бића, чији су називи изведени од назива шумовитих и планинских предела, а по свој прилици ниједно од тих бића се не може упоредити са руским лесовиком. То важи не само за називе, већ и за представе (изглед и фунција) ових бића.

Од основе *лес-* изведен је, према једном податку, назив шумског духа у југозападној Словенији (близу Сеножеча) – *лесник*. Каже се како је у близини тог места био орах св. Ивана, који је све до Ивањданске ноћи био без лишћа, а онда би за једну ноћ озеленео и процветао. Није било пожељно ноћу пролазити поред овог ораха, јер се из њега чула ларма и бука. Људи су веровали да се у њему налази *лесени дух* или *лесник*. У Горењској су овај дух називали *гугљај*, пошто је волео да се „гуга" (љуља) на гранама високог дрвећа. На ширем простору Словеније овај дух је познат под називом *шкрат* (Kelemina 1997: 142–143). *Полсњак* или *погошњак* (од словеначког *po-lesnjak*; *les* „шума"), је горски или дивљи човек, кога је према причи из Копривника (југоисточна Словенија), чо-

век видео на пропланку у шуми. Био је врло висок, космат, са великом брадом и брковима. Човек је побегао од њега, остављајући своју ужину. Када се окренуо, видео је како овај једе његов оброк. У Бохињу њиме су плашили и децу: „Bo pršov polsnjak, pa te bo vzev!" (Доћи ће полсњак, па ће те однети!) (Cvetek 1993: 33, 37). Према истом извору, у Бохињу је живео *погошњак* или горски, дивљи човек. Назив је изведен из словен. *po-gozdnjak* (од *gozd* „шума", „гора"). Према предању, пошто је одважни дрвосеча у гори убио погошњака, у село је дошла погошњакова жена са децом и на сав глас је почела викати: „Zdaj k s ga ubov, š pa njegove votroče rediv" (Сада када си га убио, његову децу чувај) – Стара Фужина; Cvetek 1993: 34. Слично биће, под називом *полозњак*, познато је у хрватском озаљском говору, јужно од Загреба, али једино у изразима: „Samo po lozi (шуми) hodi kej polozn jak" (Težak 1981: 375).

У Межишкој долини у Словенији помиње се *гоздни мож* (шумски човек). Према предању, два момка која су носила врећу пуну вуне приметили су у шуми гоздног можа. Ушли су у врећу, тако да су им из ње само главе вириле. Запрепашћени гоздни мож је помислио да је то неко биће са две главе, а без ногу, па је пошао да пита свога деду о каквом се бићу ради, а момци су онда побегли (Kelemina 1997: 182). У Корушкој, сличан овоме је *хорни мож* (горски човек). Тамо су га представљали као длакавог мушкарца, који повремено долази до људских станишта и тражи храну, а највише воли чварке (Piko 1996: 60–62). Вероватно је сличан овоме и *хостник* (од *hosta* „шума"), шумски, дивљи човек (Jurančič 1981: 299).

Најчешћи назив за шумског духа код Словенаца јесте *шкрат*. То је дух, кога су у шумама и планинама виђали рудари, ловци и дрвосече. Ноћу се чуло његово звиждање, па ако би то човек исто учинио он би дошао код њега. Веровало се да се може убити ако се удари по глави спољном страном прста. Неки човек је тако убио шкрата, али је дошло њих седам и тражили су од њега да га и сахрани (Kelemina 1997: 152).

Код Срба се изнимно среће назив за митолошко биће *шуман*, али само у формулама за плашење деце (Срби у Сентандреји у Мађарској, половином XIX века, плашили су децу да ће их *шуман* однети у своју јазбину. Отуда и изрека о грабљивом човеку „Купи као шуман децу" (Софрић 1912: 55). Плашење деце да не иду у шуму, јер ће их однети скривени човек са дрвета, одржало се код Срба у Барањи до наших дана (Франковић 2001: 132).

Код Карашеваца у Румунији, *шумњак* је један од назива за вампира, обично момка-вампира, који покушава да одведе девојку у свој гроб (Birta 1993: 234–235). Према другом извору, шумњак код Карашеваца може бити и мушко и женско биће (*шумњака*). Има изглед лопте с великим очима као у краве, необичне уши и дугачак реп. Лети у облику

главње (лутајуће ватре), стварајући шум (Радан 2001: 173). На Косову, *шумњак* је један од еуфемистичких назива за вука (Vukanović 2001: 12, 180).

У Бугарској, *шумник* је назив за уморено некрштено дете. Верује се да тамо где је оно закопано пада град или наступа суша (Хасковско, Георгиева 1993: 206). Мотивација самог назива може долазити од веровања да се душе умрле некрштене деце могу склањати у поједином дрвећу. Тако, према веровању из Великог Јовановца, постоји дрвеће у коме „пиште манавије" (умрла некрштена деца) и из тог дрвећа капље по мало крви (Филиповић 1968: 70). Веровање да дрво може бити „дом" убијене некрштене деце познато је и у Русији, у Новгородској области (Власова, Жекулина 2001: 468).

ЛИТЕРАТУРА

Богданович, А. Е. *Пережитки древняго миросозерцания у белоруссов.* Гродно 1895.

Букумирић, М. *Речник говора северне Метохије*. Београд 2012.

Ведерникова, Н. М. *Кинозерские сказки, предания, былички*. Москва. 2003.

Власова, М. *Русские суеверия. Энциклопедический словарь*. СПб, 1998.

Власова, М. Н. „Прозаический фольклор Терского берега Белого моря". *Русский фольклор* XXXII. Санкт-Петербург 2004, 349–383.

Власова, М. Н., Жекулина В. Н. *Традиционный фольклор Новгородской области*. Санкт-Петербург 2006.

Гальковский, Н. М. *Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси*, т. I, Харьков 1916, т. II. Москва 1913 (Репринтное издание: тома первый, второй, „Индрик" Москва 2000).

Георгиева, И. *Българска народна митология*. София 1993.

Голева, Т. Г. „Номинации лесного духа у коми-пермяков (анализ использования коми-пермяцкой и русской лексики)" *Русский мир*. *Материалы Всероссийской научно-практической конференции „Русская культура в цивилизационном измерении"*. Пермь 2008.

Даль, В. *Толковый словарь живаго великорускаго языка*, т. II. Санкт-Петербург – Москва 1881.

Динић, Ј. „Речник тимочког говора". *Српски дијалектолошки зборник* XXXIV. Београд 1988.

Добровольская, В. Е. „Запреты и предписания, связаные с поведением человека в лесу (на материалах центральной России)", *Филологические исследования на рубеже веков: традиции, иновации, итоги, перспективы. Сборниик статей*. Сыктывкар 2012.

Дранникова, Разумова. *Мифологические рассказы Архангельской области*. Составители: Н. В. Дранникова, И. А. Разумова. Москва 2009.

Ђорђевић, Д. М. „Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави". *СЕЗб* LXX. Београд 1958.

Елезовић, Г. *Речник косовско-метохијског дијалекта*. Београд: САНУ, (т. 1) 1932, (т. 2) 1935.

Ефименко, П. „Демонология жителей Аргангельской губернии". *Памятная книжка Архангельской губернии на 1864 год*. Архангельск 1864, 49–74.

Живковић, Н. *Речник пиротског говора*. Пирот 1987.

Жугић, Р. „Речник говора јабланичког краја". *Српски дијалектолошки зборник* LII. Београд 2005.

Зечевић, С. „Лесници – лесковачки шумски духови". *Лесковачки зборник* V. Лесковац 1965, 16–23.

Зечевић, С. *Митска бића српских предања*. Београд 1981.

Зиновьев, В. П. *Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири*. Новосибирск 1987.

Златановић М. *Речник говора јужне Србије*. Врање 1998.

Иванов, П. „Народные разсказы о домовых, леших, водяных и русалках". *Сборник Харьковскаго историко-филологическаго общества*, т. 5, вып. I. Харьков 1893.

Ивлева, Л. М. *Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. Материалы полевой и архивной коллекции Л. М. Ивлевой*. СПб. 2004.

Корепова и др. *Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья*. Составители: К. Е. Корепова, Н. Б. Храмова, Ю. М. Шеваренкова. Санкт-Петербург 2007.

Криничная, Н. А. *Русская народная мифологическая проза. Истоки и полисемантизм образов*, т. I. Санкт-Петербург 2001.

Криничная, Н. А. *Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья Русского Севера*. Москва 2011.

Кузнецова, В. П. (ред.). *Памятники русского фольклора Водлозерья*. Петрозаводск 1997.

Левкиевская, Е. Е. „Демонология севернорусского села Тихманьги". *Восточнославянский-этнолингвистический сборник*. Москва 2001, 432–476.

Левкиевская, Е. Е. „Леший". *Славянские древности*. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого, т. 3. Москва 2004, 104–109.

Логинов, „К. К. Лес и 'лесная сила' в современных представлениях русских Карелии", *Живая старина* 4(36). Москва 2002, 2–4.

Майков, Л. Н. *Великорусские заклинания*. Сборник Л. Н. Майкова. Подготовка текста А. К. Байбурина, издание 2-е. Санкт-Петербург 1994.

Максимов, С. В. *Нечистая, неведомая и крестная сила*. СПб, 1903.

Митровић, Б. *Речник лесковачког говора*. Лесковац 1984.

МНМ. *Мифы народов мира. Энциклопедия*, т. 2. Главний ред. С. А. Токарев. Москва 1982.

Мороз, А. Б. „Пастух и леший", *Живая старина* 4(36). Москва 2002, 44–45.

Недељковић, М. *Годишњи обичаји Срба*. Београд 1990.

Новичкова, Т. А. *Русский демонологический словарь*. Санкт-Петербург 1995.

Ончуков, Н. Е. *Северныя сказки*. Санкт-Петербург 1908.

Померанцева, Э. В. *Мифологические персонажи в русском фольклоре*. Москва 1975.

Радан, М. „Митска бића код Карашевака". *Етно-културолошки зборник* VII. Сврљиг 2001, 171–174.

Раденкович, Л. „Белое и черное как признаки мифологических существ (на славянском материале)". *Балканские чтения 9: Terra balcanica, terra slavica*. К юбилею Т. В. Цивьян, РАН, Институт славяноведения. Москва 2007, 80–92.

Раденкович, Л. „Внешность мифологических существ: славянские параллели". *Studia mythologica Slavica* XII. Udine – Ljubljana 2009, 153–168.

Раденкович, Л. „Красный цвет в погребальной обрядности и народной демонологии славян". *Балканский спектр: от света к цвету. Балканские чтения 11*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2011, 94–99.

Раденкович, Л. „Личные имена мифологических существ". *Ethnolinguistica Slavica*. К 90-летию академика Никит Илича Толстого. Москва 2013, 59–72.

Рейли, М. В. „Северные поверья и мифологические рассказы (экспедиционные материалы конца 1970-1980-х гг.)". *Русский фольклор* XXXII. Санкт-Петербург 2004, 396–425.

Романов, Е. Р. *Белорусский сборник*, вып. VIII. Вильна 1912.

РСАНУ. *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, 1. Београд: САНУ, 1959.

СД. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого*, т. 3. Москва 2004.

Синица, Н. А. „Лексика народной демонологии Павинского района". *Живая старина* 3(67). Москва 2010, 43–46.

СМР. *Српски митолошки речник*. Београд 1970.

Софрић, П. *Главније биље у народном веровању и певању код Срба.* Београд 1912 (репринт, Београд, 1990).
СРЯ. *Словарь русского языка*, XI–XVII вв., вып. 8. Москва 1981.
Топорков, А. Л., *Русские заговоры из рукописных источников XVII – первой половине XIX в*. Москва 2010.
Успенский, Б. А. *Филологические разыскания в области славянских древностей*. Москва 1982.
Филиповић, М. С. „Нави код балканских Словена". *Лесковачки зборник* VIII. Лесковац 1968.
Франковић, Ђ. „Српски обичаји и предања о нечистој сили у казивањима Миладинке Клаић". *Етнографија Срба у Мађарској* 3. Будимпешта 2001.
Хобзей, Н. *Гуцульска міфологія*. Львов 2002.
Черепанова, О. А. *Мифологические рассказы и легенды Русского Севера*. СПб 1996.
Четина Е. М., Рогатнев И. Ю. *Символические реальности Пармы: очерк традиционной культуры Пермского края*. Пермь 2010.

Birta, I. *Karaševci*. Bukurešt, 1993.
Cvetek, M. *Naš vočo so včas zapodval. Bohinjske pravljice*. Ljubljana 1993 (Glasovi 5).
Černý A. „Mythické bytosti lužických Srbu", *Národopisný sborník československý* III. Praha 1898, 26–33.
Dźwigoł R. *Polskie ludowe słownictwo mitologiczne*. Kraków 2004.
Jurančič, J. *Slovensko-srbskohrvatski slovar*. Ljubljana 1981.
Kelemina, J. *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*. Bilje 1997.
Pełka L. J. *Polska demonologia ludowa*. Warszawa 1987.
Piko, M. *Iz semena je bo lipa zrasla. Pravljice, storije in basmi s Koruške*. Ljubljana 1996 (Glasovi 14).
RjJAZU. *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: JAZU, т. I–XXIII, 1880–1976.
Težak, S. „Ozaljski govor". *Hrvatski dijalektološki zbornik* 5. Zagreb 1981.
Vukanović, T. *Srbi na Kosovu* II. Vranje 1986.

Ljubinko Radenković

MYTHOLOGICAL MASTERS OF WOODS – SLAVIC PARALLELS

Summary

In an area where the economic life of Slavic peoples was inseparably connected to woods (hunting, grazing cattle, gathering fruits of the woods, cutting down trees), first of all in the Russian north, belief in and myths of a mythological being – the master of the entire animal and plant life in the wood, have persisted to this day. As a rule, each wood has such a master, who most often appears in an anthropological guise. He can punish a man who disobeys the rules of conduct in the wood by making him go astray and never find a way out of the wood, or by taking cattle away from a shepherd. On the other hand, one may establish ”good neighbourly relations” with such a master, and under certain conditions he even comes to a man’s assistance. In this paper we shall deal with the names given to such a master, his appearance and the main motifs of the demonological tradition wherein he appears as a character. The erroneous belief that such or suchlike being was known to Balkan Slavs is disproved in this paper.

On the basis of the example of a spirit of the woods (the leshy, or lesovik), one can observe considerable differences that exist in the development of the ”lower” mythology among Slavic peoples.

УДК 398(=163.41)

Ивица Р. ТОДОРОВИЋ*
Етнографски институт САНУ
Београд

О КОМУНИКАЦИЈСКИМ АСПЕКТИМА И МОГУЋНОСТИМА СРПСКОГ МИТА – НА ПРИМЕРИМА РАЗМАТРАЊА ПРИМАРНИХ ЗНАЧЕЊА ПРЕДСТАВА О ЖЕЉИНСКОЈ АЛИ[1]

Када је реч о етнокултурним комплексима, Александровачка жупа се показала као област чији садржаји (рачунајући ту и положај жупских говора у самом центру „средишњих" српских, косовско-ресавских говора) успостављају јасно изражене аналогије са другим деловима српског етничког простора, услед чега могу бити посматрани и као његови репрезентативни модели; ово се, између осталог, односи и на митолошке представе о *жељинској али*, са бројним варијантама које формирају јединствени, сложени систем. Истовремено, након одговарајуће анализе, наведени садржаји су се показали и као изразито илустративни примери начина на који нематеријално културно наслеђе може детектовати – на основу вековног искуства народног памћења – базичну структуру и недоумице наше савремености и како, сообразно томе, може пружити јасне путоказе за будућност. Наведеним детекцијама и решењима, као што ће у раду бити показано, непосредно је констатован основни идејни проблем (који се тиче комуникације предака са потомцима и који се јавља као основна стратешка, народна и државна, геополитички мотивисана недоумица), повезан са проблемом јасног дефинисања сопствених приоритета и одговарајућег опредељивања за опције очувања идентитета.

Кључне речи: комуникацијски аспекти и могућности, идентитет и просперитет, јединствени српски митски комплекс, савремена порука, жељинска ала, реконструкција и анализа идеалтипске верзије, митолошке паралеле, резултати теренских истраживања, локално и опште, колективни обрасци.

Уводни осврт

У раду се разматрају примарна значења и основни комуникацијски аспекти најприсутнијег митског комплекса уоченог током теренских

* ivica.Todorovic@ei.sanu.ac.rs

[1] Текст је резултат рада на пројекту Етнографског института САНУ бр. 177028: *Стратегије идентитета: савремена култура и религиозност*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

истраживања Александровачке жупе и околних области (о Жупи в., на пример, у: Лутовац 1980; Милинчић и др. 2007; Милинчић и Сандић 2006; Тодоровић и др. 2012). Наведени комплекс формиран је у вези с представама о *жељинској али*, које показују квалитативну сличност са другим српским митолошким представама (а пре свега са оним уоченим у сјеничко-пештерској и мачванско-поцерској области), тако да можемо говорити о постојању јединственог српског митолошког комплекса, чију је идеалтипску верзију могуће реконструисати и представити.[2] Основна семантичка порука анализираног митског комплекса, чији су значајни фрагменти констатовани већ у XIX веку (Милићевић 1876: 423–424; Караџић 1987: 1019; Гиљфердинг 1996: 119–120; Каниц 1986: 368–369; уп. Нешковић 2004), испоставила се као врло савремена и актуелна, пре свега у контексту поновног и изоштреног сагледавања (тј. реактуелизације) односа *идентитет – просперитет*. Наиме, с једне стране је жељинска ала господар атмосферских појава и локални заштитник Жупе (Тодоровић 2011: 209–210). С друге стране, комплементарно супротно претходном, жељинска ала је суштински непријатељ, који дајући просперитет (берићет, тј. благостање) истовремено уништава како идентитет и симболичка упоришта, тако – дугорочно посматрано – и физички опстанак становништва Жупе (Тодоровић 2011: 210–211), које се овде може посматрати и као репрезентативни показатељ српског народа и главног проблемског контекста српске етничке ситуације некад и данас (у непосредној релацији са одговарајућим геополитичким положајем). С тим у вези, уочавају се и семантичке релације са косовским митом, у смислу једног од најзначајнијих српских митова (Тодоровић 2010), као и са другим, посебно важним митолошким обрасцима. У сваком случају, треба нагласити да анализирани, јединствени митски комплекс, који је формиран око жељинске але, поседује више семантичких слојева, са аналогијама у различитим деловима српског етничког простора и са разгранатним могућностима комуникације у ширим временским и просторним оквирима.[3]

[2] У складу са основном концепцијом рада и одговарајућим просторним ограничењима, на овом месту не можемо детаљно предочити различите варијанте и мотиве, тј. митолошке садржаје у којима се помиње жељинска ала. С тим у вези, читаоца упућујемо на претходне ауторове текстове (Тодоровић 2011; 2012) у којима је разматрана сродна проблематика, а на које се надовезује и овај рад. В. и напомену 4.

[3] У вези с претходним, и овај рад (као и друге ауторове студије) посебно узима у обзир закључке и истраживања аутора који су посебан акценат ставили на комуникацијска својства и могућности митова, у непосредној релацији са наглашавањем синхронијског принципа и универзално распрострањених структурних образаца (Тодоровић 2005: 375–378; 2009: 78–85; Levi-Strauss 1977, в. поглавље *Структура митова*; Lič 1982; Lič 2002; Jung 1977; Jung 2011; Jung 2006; такође уп. и Prop 1982).

Жељинска ала као владар атмосферских појава и заштитник – сажети пресек и основне релације

Као што је већ наглашено, паралелно са садржајима у којима је представљена као зло биће које прождире људе и стоку, тј. прави разноврсну штету, у контексту прикупљених и доступних података (Тодоровић 2011; 2012; уп. Костић 1994) жељинска ала – с друге стране – поседује и особине владара атмосферских појава, са примарном функцијом заштитника своје области.[4] Она доноси беричет и брани Жупу од непријатељски настројених митских бића,[5] па отуда у појединим представама означава и важно обележје локалног идентитета (иако је, истовремено, и таманитељ жупског становништва)[6]; наиме, представе о алама и сродним митским бићима (Петровић 1998: 6–7; Пантелић 1998: 200–203; Раденковић 2001а: 559–561; Раденковић 2001б: 206–211) свакако чине један од најзаступљенијих аспеката жупских митолошких веровања, а у том смислу их помињу и други аутори (Зечевић 2008: 260; уп. Бандић 2004: 163).

Као што је већ наглашено у претходним студијама (Тодоровић 2011: 214), за нас је од посебног значаја и чињеница да извесне представе о жељинској али имају и шире конотације од обележја локалног идентитета, све до једне врсте колективног/националног представника и заштитника,[7] саобразно митском језику који Турке изједначава са алама, а Србе са змајевима (Чајкановић 1994б: 261, 272), при чему је жељинска ала у појединим аспектима значењски изједначена са змајем. То се путем одговарајуће семантичке анализе, као и непосредних исказа самих казивача, лако преноси – примера ради – и на квалитативну суштину односа жељинске и тутинске але.[8] У предоченом смислу, представе о жељинској али се у неким аспектима могу повезати и са стандардним српским пред-

[4] Према једној забележеној представи, сви облаци који су лоши оду низ Ибар и низ Мораву, јер ала не дозвољава да градоносни облаци пређу у Жупу. Током теренских истраживања Жупе и околних области констатоване су бројне митолошке представе о жељинској али, о чему ће се детаљно говорити у планираној монографији са радним називом *Митска Жупа*.

[5] Наиме, констатоване су различите представе о сукобљавању *жељинске але* са другим, непријатељски настројеним бићима, на пример са *тутинском алом*, *алом станишинском*, *алом топличком* и другим алама (уп. Тодоровић 2011: 209–210, као и сродне варијанте у: Павловић 1941: 295; в. и Раденковић 2001а: 559–560).

[6] Примера ради, поједина казивања помињу жељинску алу у смислу симбола Жупе и жупског вина, као најпрепознатљивијег производа/обележја Жупе. Неке верзије изричито наглашавају да је жељинска ала чувала беричет у жупском крају, док је у другим областима беричет уништавала.

[7] Према једној варијанти, ала је из свих држава доносила беричет у Србију (што је засметало Латинима, који су дошли да је убију).

[8] С тим у вези, треба знати и да „змај у српском песништву добија форму високо моралног и национално самосвесног бића" (Петровић 2000: 354). Према Чајкановићу, змајеви су „митски представници српског народа" (Чајкановић 1994б: 272).

ставама о змајевима као национално свесним бићима (Петровић 2000: 354; Чајкановић 1994б: 272).

Међутим, треба још једном поновити, бројни митолошки садржаји који говоре о жељинској али итекако се могу тумачити и у контексту представа о узурпатору (жупског и српског) идентитета, тј. о сили која намерава да (идентитетски, морално и физички) уништи становништво, за узврат нудећи лажни просперитет; уосталом, управо овај семантички контекст преовладава, као што јасно показује бројност варијанти које у први план стављају жртвовање људи и борбу против але. Примера ради, према једној варијанти, ала је од људи тражила да јој као жртву приносе децу, брата и сестру са сличним именима, а за узврат је људима Жупе даривала родне године, плодне њиве и винограде. Између осталог, забележено је и више верзија у којима се наглашава да су али свакодневно приношене људске жртве, или да је, пак, свака породица морала да понуди по једног члана итд.

Очигледно је да разматрани митолошки комплекс поседује више значења – са сродним варијантама присутним у различитим областима. Иако то није предмет инетересовања овог рада, треба приметити и да је посебно занимљиво питање расветљавања *порекла* различитих садржаја и митема који сачињавају наведени митски комплекс. У наведеном контексту, прикупљена обимна грађа је изузетно захвална за анализу, исто као и – с друге стране – у смислу разматрања базичне митске *структуре* предоченог комплекса, чије је географско средиште западни део Жупе, заједно са околним планинским просторима.[9]

Жељинска ала као непријатељски настројено биће – примарна значења

Као што је већ наговештено, на основу паралела између најекспонираније жупског митолошког комплекса, заснованог на представама о жељинској али и других, сродних митских комплекса, мотива и митема, уочених у другим деловима српског етничког простора (Тодоровић 2011; 2012; уп. Боснић; Šaponjić; Гиљфердинг 1996: 119–120; Каниц 1986: 368–369; Караџић 1987: 1019; Милићевић 1876: 423–424; Петрановић 1989: 7–14; Шаулић 1929: 21–26; Vuković 1929: 177–178; Петровић 1900: 203–

[9] С друге стране, наведени митолошки оквир се у извесним аспектима укрштa са комплексом представа о средњовековним српским историјским личностима, односно о Милошу Обилићу, Царици Милици, Цару Лазару и другим косовским јунацима (Марковић 2002: 46), као и о јастребачком змају. Дотични комплекс митолошких представа надовезује се на још један „велики српски мит", који је претходно разматран у другим студијама (Тодоровић 2005: 458, 375–378).

205; Нешковић 2004; Чајкановић 1994а: 76–88; Novaković 1880; Ђорђевић 1934; Петровић 2000: 188–201; Раденковић 2001в: 1–3; уп. Поповић 1999: 78), долазимо до закључка о егзистенцији јединственог српског мита, чију је идеалтипску верзију могуће реконструисати и представити. Другим речима, овај јединствени митски комплекс уочава се на (латентном, али свакако сасвим реалном) нивоу колективне психе српског етноса, сажимајући у себи неколико врло експонираних регионалних митова, који се међусобно прожимају и надопуњују, формирајући – на структурном аналитичком нивоу доступни – јединствени мит (Тодоровић 2012: 282–286), са јединственом општом поруком (и значењима), која повезује дијахронијско/историјско искуство српског етноса и савремене, најактуелније недоумице.

На основу претходно приказаних паралела (Тодоровић 2012: 282–286) можемо говорити о постојању вишеструко (дакле, кроз различите митске садржаје) манифестованог митолошког обрасца, базираног на представи о примордијалном „златном добу", односно о једној врсти привидног „рајског стања", које је нарушено прекомерним захтевима господара/натприродног бића, а којем се истовремено (митолошки) приписује и *заслуга* за постојеће благостање (Тодоровић 2011: 210). Ово натприродно биће (углавном приказано са три главе које, између осталог, симболички указују и на његову компетенцију у три различита света, односно на његову свеобухватну присутност и утицај), тј. епицентрално подручје његове владавине, географски је лоцирано у високим (потенцијално највишим) планинским подручјима – на просторима најизразитијих планинских врхова, али и у дубоким планинским језерима, односно – у примордијалним воденим пространствима. Између осталог, и планина Жељин се непосредно доводи у релацију са копаоничким простором, како у географском, тако и у етнокултурном, односно митолошком смислу. Такав случај је и са представама о али, при чему су сродне представе забележене како у вези са Жељином, тако и са Копаоником, као идеалтипском „небеском сохом" (Будимир 1969: 15–16), подручјем које је самим својим положајем – према свему судећи, још од прадавних времена – асоцирало на идеално боравиште натприродних бића, од општег (космичког и космогонијског) значаја.

Надовезујући се на претходно, за нашу анализу је посебно значајна чињеница да господар атмосферских појава, који борави у води, у близини планинских врхова, тражи смрт, тј. људске животе (односно животе младих људи, потенцијално деце)[10] у замену за лагодан живот, чиме не-

[10] Забележене су бројне варијанте у којима се наглашава чињеница да је становништво жељинској али приносило људске жртве, као и жртве у стоци (према једном казивању, примера ради, ала се хранила овцама и кравама, а нарочито је тражила коње).

посредно угрожава опстанак становништва (а пре свега његов наталитет и демографски развој), под маском „побољшања животног стандарда", односно увећања просперитета.[11] Другим речима, дугорочно посматрано, овакво понашање „господара атмосферских појава" доводи до уништења народа и његовог напуштања дате територије, што он/народ (коначно) непосредно уочава и решава да – суочен са (суштински лажном) дилемом *просперитет или идентитет* (Ђорђевић 2006: 109) – изабере идентитет, тј. да одрекне послушност жељинској, али и дефинитивно је (почев од напуштања психолошког модела зависности од ње и обожавања „идеје просперитета") уништи. Тиме, дакле, народ бира непосредни опстанак уместо лаганог и континуираног умирања – пре свега *идентитетског*, које је и *суштинска смрт* – у „просперитету".[12]

Колико је наведена ситуација актуелна у оквиру савременог српског етничког контекста и тренутка, не треба посебно доказивати,[13] већ је довољно само летимично прегледати текстове/садржаје на којима су посебно инсистирали српски медији током последњих година и деценија, а посебно током председничких и парламентарних избора. Иста питања и околности су више него актуелни и у тренутку настанка овог текста.[14] Посматрано са наведеног становишта, из домена колективне психе српског етноса још једном је (преко најистакнутијих митских комплекса и представа са традицијским предзнаком) послата јасна порука која – на *ванвремански*, а тиме и *савремен* начин – разрешава претходно поменуту, у последње време веома актуелну (*лажну*) дилему, егзистирајућу на нивоу српског етничког бића, а подржану од стране заинтересованих цен-

---

Понекад су жртвоване девојке, али постоје верзије о томе како је прождирала децу, или пак момке.

[11] Уп. са садашњом политичком ситуацијом у Србији, односно са захтевима да се Србија одрекне Косова и Метохије, као (културно-историјски и идентитетски) најзначајнијег дела сопствене територије, и то због „датума о почетку преговора приступања Србије Европској унији", што би – у складу са одговарајућим геополитичким условљеностима и цивилизацијским различитостима (уп. Тодоровић 2008) – значило управо једну врсту идентитетског самоуништења. В. напомену 14.

[12] Ђорђевић 2006: 106–109. Иван Ђорђевић, наиме, анализирајући употребу традицијских мотива у домаћој научно-фантастичној књижевности, на основу репрезентативних примера сагледава испољавање – у овом тренутку врло актуелне – релације просперитет/идентитет, кроз интерпретације новије српске фантастичне књижевности. У изабраним, илустративним примерима – питање које раздире главне јунаке „типичан је традицијски образац према коме се српски народ налази пред изазовом: определити се између просперитета, али по цену губитка вере, односно националног идентитета идентификованог са њом" (106).

[13] Уп. и разматране примере у поменутој студији: Ђорђевић 2006; в. пре свега Лазовић 1992; Лазовић/Весовић 2003.

[14] С тим у вези, можемо указати и на бројне, врло упућујуће наслове у различитим медијима. У наведеном смислу, посебно су илустративни текстови са насловима попут „Србија под притиском да се одрекне КиМ за – обећање бољег живота" (http://fakti.org/serbian-point/srbija-pod-pritiskom-da-se-odrekne-kim-za-obećanje-boljeg-života).

тара моћи који припадају другим цивилизацијским зонама (Тодоровић 2008: 250–253).[15]

Као последица борбе народа са његовим/народним непријатељем, који је дуго година био лажни добротвор,[16] на нивоу разматраног мита долази до стварања нове географске мапе, односно – као последица поменуте борбе настају села, реке, клисуре и планине, тј. (савремени/нови) географски контекст датог подручја. Ово ново устројство пројектовано је у виду меморијске матрице која – преко целокупног простора/окружења – подсећа на одлучујућу, најзначајнију и судбоносну битку коју један (српски) народ треба да добије уколико намерава да опстане и суштински напредује. То је, дакле, победа у борби за свој идентитет, без обзира на обећања која се (од стране поменутих, других/супротстављених ентитета; уп. Тодоровић 2008: 258–261) нуде у замену за идентитет и слободу.

Веома сличну поруку одашиље и косовски митски комплекс, као средишњи српски мит ванвременског карактера (Тодоровић 2010; уп. Ђорђевић 2006: 107–108; Љубинковић 1989). Према томе, занимљива паралела може се повући и на релацији *митске представе (= велики мит) о уништењу ајдаје/але (господара атмосферских појава) – косовски мит*, јер се и у косовском миту – сасвим у складу са константно доминирајућом колективном матрицом – апсолутни примат даје управо идентитету наспрам просперитета, тј. *царству небеском* у односу на *царство земаљско*. С тим у вези, уочавамо и наизглед нешто удаљенију, али суштинску идејну везу која наведене српске митолошке комплексе повезује са хришћанским/новозаветним библијским представама (пре свега са оним изнесеним у *Откривењу Јовановом*), где је јасно наглашена повезаност вечног живота и непристајања на захтеве анти хришћанског,

[15] У предоченом смислу, логично се долази и до тезе о томе да је управо у ту сврху, односно у циљу подржавања егзистенције лажне дилеме *просперитет – идентитет* (која никад, као озбиљна дилема, не би ни смела бити разматрана), инсталиран и *културни рат* (Антонић 2008; Аврамовић 2009; уп. Ђурковић и Вујадиновић 2010; овај рат је логично праћен и одговарајућим *етничким инжењерингом*), као централна културолошка доминанта коју су разоткрили најеминентнији социолози и други научници, а који се током последњих година и деценија води у Србији и земљама српског етничког простора. Један од основних циљева наведеног културног рата јесте управо преосмишљавање српског идентитета (Пипер 2004: 57–59, 41–42, 36–41 итд.) на рачун представа о будућем „просперитету" (у контексту лажног идеолошког и геополитички мотивисаног мамца који циља на уништење народа, јер – са становишта најбазичније идентитетске логике – *шта било коме вреди било каква, материјална или идеолошка надокнада уколико је изгубио идентитет, односно уколико више није оно што јесте и што, онтолошки посматрано, једино може бити* (Ђорђевић 2006: 107). Са становишта Ђорђевићевог разматрања сродне проблематике, национални идентитет је пречи народу од просперитета без идентитета, „чак и по цену стравичних последица које ће неминовно уследити" (107). А у позадини оваквих закључака – на плану српске колективе свести – увек се јасно сагледава косовски митолошки образац (107–108; Тодоровић 2010; Марковић 1998).

[16] Уп. са актуелном структуром односа Србије и центара моћи западне цивилизације; в. Тодоровић 2008.

универзалистички настројеног поретка, заснованог на стављању „просперитета" у први план.[17] Уосталом, и у претходно разматраним српским митолошким представама – како у систему формираном око мотива уништавања але/аждаје, заједно са сродним мотивима, тако и у косовском миту – јунак (Свети Ђорђе у неколико верзија, или пак други свеци, рецимо Свети Димитрије; у косовском контексту свети цар/кнез Лазар) се посвећује управо након борбе са антихришћанским снагама (које, у више варијанти, привидно и/или привремено тријумфују) (Тодоровић 2012: 281, 284–285).

Као што је претходно наглашено, и у наведеним, централним/најекспониранијим српским митолошким представама, под утицајем борбе са противником мења се географија одговарајућег подручја, тако да (аналогно обрасцу карактеристичном и за библијски контекст) долази до успостављања нове географије са сакралним предзнаком, која је непосредан резултат борбе против антихришћанских снага (Тодоровић 2012: 284, 285–286, уп. 276; Милићевић 1876: 423–424; Костић 1994: 52–53),[18] чиме је додатно подвучена управо релација *хришћанско – антихришћанско*, као једна од основних семантичких окосница разматраног митског комплекса (Тодоровић 2012: 286, 271). Исто тако, као што показују различите варијанте, један од основних финалних резултата разматраних (српских) митова је и тај да нехришћански народ који је живео у околини боравишта (натприродног/демонског) господара – у више верзија – постаје хришћански (или, пак, долази до посвећења хероја), чиме је претходно наведена релација још једном додатно подвучена (Тодоровић 2012: 274–275, 281, 284–285; Милићевић 1876: 424).

Овде је – треба посебно нагласити – од суштинског значаја, пре свега, чињеница да представе о жељинској али (у оквиру јединственог митског комплекса, заснованог на уништавању але/аждаје, тј. натприродног непријатеља/ покровитеља) садрже специфичну врсту семантичког кључа, неопходног за разумевање српске савремености на општем плану (као и савремености локалног простора, тј. Жупе, представљеног преко садржаја који су изузетно индикативни и када је реч о општем српском етничком контексту).

[17] В. бројне текстове који на овај начин тумаче *Библију*, а пре свега *Откривење Јованово*, тј. управо у духу неопходности супротстављања савременим процесима глобализације који се изједначавају са околностима појаве и деловања Антихриста у *Библији*. В. Горбунов 2009: 50 и даље; в. и „Дневник апокалипсе" 2010: 283 и даље; *Не бојте се*, 2006.

[18] Уп. са *Откривењем Светога Јована Богослова* (глава 21).

Општи закључци у ширем контексту (или – значај проучавања митског система формираног око жељинске але)

Анализирајући представе о жељинској али, у претходним студијама осврнули смо се на више њихових семантичких димензија, узимајући у обзир неколико кључева тумачења – почев од компаративних митолошких модела, све до идентитетске симболике (Тодоровић 2011; 2012).

Као што смо видели, представе о жељинској али превасходно наглашавају управо релацију *идентитет – просперитет*, која је од великог и суштинског значаја за српски етнички контекст, како некада (у време владавине Турака) тако и данас када се пред српски народ и државу Србију ставља сличан „избор" (као и некада), при чему се обликује једна од основних (лажних) дилема у српској колективној свести (Ђорђевић 2006: 109). Наиме, немогуће је својевољно се одрећи идентитета на рачун просперитета, јер губитак идентитета истовремено подразумева и нестанак одговарајућег ентитета. Другим речима, наведена дилема не може на суштински начин бити превладана у корист просперитета (а наштрб идентитета), а ова релација се у потпуности подудара са савременим релацијама (У складу с тим, и повезана, такође наглашена релација хришћанско – претхришћанско/нехришћанско допуњује наведени однос просперитет – идентитет у контексту непосредног наглашавања чињенице да је основа српског идентитета управо православна хришћанска вера. Ово је, исто тако, веома значајан аспект читавог, реконструисаног митског система.)

Из претходно наведених разлога, и жељинска ала – као завојевач који уцењује читав народ (аналогно пештерској аждаји и цару Тројану у сродним митским садржајима – Тодоровић 2012: 274–275), доносећи му берићет/просперитет (а пре свега „идеју о просперитету") на рачун жртвовања, али његове омладине, тј. потомства – у жупским/српским митовима мора бити уништена. Понављамо, управо овај семантички кључ је од посебног значаја када је реч о одгонетању базичне симболике комплекса представа о жељинској али, као и сродних митских представа забележених у другим српским областима.[19]

Наиме, основни мотиви и релације других, истовремено и повезаних и посебно наглашених митских система констатованих у Србији (а које су, као што је наведено, забележили већ Гиљфердинг, Милићевић,

[19] С друге стране, као што смо видели, бројни садржаји жељинску алу представљају као владара атмосферских појава и заштитника Жупе, симбола локалног идентитета. Међутим, и овај – наизглед супротни – семантички контекст у ствари је суштински комплементаран са претходним, јер додатно потенцира дубинско преиспитивање релације *просперитет – идентитет* на плану колективне свести (жупског и српског) становништва.

Караџић и Каниц) надовезују се на предочени комплекс представа о жељинској али (забележен у новије време), указујући на њихов широко распрострањени, општи национални значај. При томе се, дакле, и у овим другим/повезаним митским комплексима (који – на основу низа претходно наведених показатеља – на овом месту посматрамо као јединствени, „велики мит" српске народне митологије) такође наглашавају исти основни мотиви и митеме са – нешто слабије издвојеном, али ипак свеприсутном – базичном релацијом просперитет/идентитет (Тодоровић 2012).

У наведеном контексту, управо је митолошки комплекс о жељинској али кључни, у смислу тумачења неких од основних порука реконструисаног „великог мита". С друге стране, пак, пештерски и мачванско-поцерски митски комплекс посебно јасно наглашавају релацију хришћанско – претхришћанско/нехришћанско (Тодоровић 2012: 286–287, 270–274) у оквиру наведеног јединственог митског система („великог мита"), јер је дотични однос у жупским митолошким представама наглашен тек другостепено. У сваком случају, можемо констатовати да различити аспекти јединственог мита (односно – мит у целини) постају реконструкцијски доступни захваљујући компаративном сагледавању географски удаљених, али значењски међусобно повезаних митова српског етничког простора.[20]

Такође, треба подвући и то да смо се на овом месту – у виду сажетих одређења и закључака – фокусирали на један од најзначајнијих и најактуелнијих сегмената разматраног митског комплекса (формираног, дакле, на бази представа о жељинској али и сродним митским ентитетима), што, наравно, не значи да се дотична проблематика не може разматрати и развијати у бројним другим, различитим правцима. Овде се, пре свега, мисли на већ поменута питања, тј. проблеме додатног одгонетања основних дијахронијских токова који су условили настанак различитих верзија, као и на одговарајуће разоткривање порекла различитих мотива и митема обухваћених дотичним митским комплексом.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Аврамовић, Зоран. *Родомрсци*. Институт за политичке студије. Београд, 2009.

Антонић, Слободан. *Културни рат у Србији*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Бандић, Душан. *Народна религија Срба у 100 појмова*. Београд: Нолит, 2004.

Боснић, Драган. *Јесен на српском Тибету*. http://www.nacionalnarevija.com/tekstovi/Br%2024/Staze%20-%20Pester.html

[20] Уп. напомене 3 и 9.

Будимир, Милан. *Са балканских источника*. Београд: Српска књижевна задруга, 1969.

Гиљфердинг, Александар Ф. *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*. Београд, 1996.

Горбунов, Андреј. *Тајна звери: тумачење пророштва апокалипсе*. Београд: Словенско слово, 2009.

Дневник апокалипсе. Владимир Димитријевић, прир. Београд, 2010.

Ђорђевић, Тихомир. „Качићева песмарица у Метохији". *Наш народни живот*, књ. девета. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1934.

Ђорђевић, Иван. *Употреба традицијских мотива у домаћој научно-фантастичној књижевности*. Београд: Гласник Етнографског института САНУ 54, 2006.

Ђорђевић, И. *Антропологија научне фантастике: традиција у жанровској књижевности*. Посебна издања 68. Београд: Етнографски институт САНУ, 2009.

Ђурковић, Миша и Димитрије Вујадиновић. „Политика етнологије: компаративно истраживање односа према фолклорном наслеђу у Србији, БЈР Македонији и Хрватској". *Теме*, XXXIV, бр. 4, октобар–децембар. Ниш, 2010.

Зечевић, Слободан. *Српска етномитологија*. Београд: Службени гласник, 2008.

Каниц, Феликс. *Србија – земља и становништво*, прва књига. Београд: СКЗ – Рад, 1985.

Караџић, Вук Стеф. *Српски рјечник (1852)*. Београд: Просвета, 1987.

Костић, Здравко. *Легенде винородне Жупе*. Александровац: Металограф, 1994.

Лазовић, Владимир. „Велико време". *Тамни вилајет 2* – избор југословенског СФ-а. Београд, 1992.

Лазовић, В. и Владимир Весовић. „Бели витез." *Знак сагите* 14. Београд, 2003.

Лутовац, Милисав В. „Жупа Александровачка – Антропогеографска испитивања". *Српски етнографски зборник*, 93, Одељење друштвених наука САНУ. Београд, 1980.

Љубинковић, Ненад. *Косово у памћењу и стваралаштву*. Београд: Вук Караџић, 1989.

Марковић, Марко С. *Тајна Косова*. Србиње – Београд – Ваљево, 1998.

Марковић, Милош. „Топоними у Жупи везани за Лазара, Милицу и Милоша". *Митолошки зборник* 5, 2002.

Милинчић, Мирољуб и др. „Општина Александровац – доминантне насеобинско-популационе карактеристике". *Жупски зборник* 2, 2007.

Милинчић, М. и Дејан Сандић. „Општина Александровац – положај, основна обележја и однос према окружењу". *Жупски зборник* 1, 2006.

Милићевић, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*, књ. I. Београд, 1876.

Димитријевић, Владимир, прир. „Не бојте се ја победих свет" – хришћански одговор на изазове безбожног глобализма". Цетиње: Светигора, 2006.

Нешковић, Виолета. „Религијско тумачење неких топонима у северозападној Србији". *Museum*, 5, Шабац, 2004.

Павловић, Радослав Љ. „Подибар и Гокчаница". *СЕЗб*, LVI, Насеља и порекло становништва, књ. 30. Београд: СКА, 1941.

Пантелић, Никола. „Змај". *Српски митолошки речник*. Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, ур. Београд, 1998.

Петрановић, Богољуб. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*. Сарајево: Свјетлост, 1989.

Петровић, Јован Р. „Змич", „Бара и бик". *Карацић* за год. 1900. Алексинац, 1900.

Петровић, Петар Ж. „Ала". *Српски митолошки речник*. Београд, 1998.

Петровић, Сретен. *Систем српске митологије*. Ниш: Просвета, 2000.

Пипер, Предраг. *Српски између великих и малих језика*. Београд: Београдска књига, 2004.

Поповић, Павле. *Преглед српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

Раденковић, Љубинко. „Хала". *Словенска митологија*. С. М. Толстој и Љ. Раденковић, ур. Beograd: Zepter Book World, 2001а.

Раденковић, Љ. „Змај". *Словенска митологија*. Beograd, 2001б.

Раденковић, Љ. „Аждаја". *Словенска митологија*. Beograd, 2001в.

Свето писмо Старога и Новога завјета – Библија. Београд: Свети архијерејски Синод Српске православне цркве, 2007.

Тодоровић, Ивица. *Ритуал ума – значење и структура литијског опхода*. Посебна издања, књ. 53. Београд: Етнографски институт САНУ, 2005.

Тодоровић, И. „О општем геополитичком контексту и етничком идентитету – на примеру Горњег Полимља". *Симпозијум „Дани Сретена Вукосављевића"*, XXIII, Пријепоље, 2008.

Тодоровић, И. *Света структура – Трагање за јединственом основом културних феномена*. Посебна издања, књ. 71. Београд: Етнографски институт САНУ, 2009.

Тодоровић, И. „Матерњи језик сакралне географије Срба – митска симболика Косова у контексту одређења српског идентитета и пројекције историјске судбине". *Тематски зборник Косово и Метохија у цивилизацијским токовима. Језик и народна традиција*, књ. 1. Косовска Митровица, 2010.

Тодоровић, И. „Жељинска ала. Резултати нових истраживања народних митолошких представа Жупе". *Гласник Етнографског института САНУ*, LIX (2), Београд, 2011.

Тодоровић, И. „Резултати нових истраживања митско-религијских представа и идентитета на Пештеру и околним областима. Борба са пештерском аждајом и сродне представе." *Милешевски записи*, 9. Пријепоље, 2012.

Тодоровић, И, М. Марјановић, Б. Златковић. „Истраживање нематеријалног културног наслеђа Александровачке жупе". Тематски зборник. *Нематеријално културно наслеђе и локална средина – резултати савремених мултидисциплинарних истраживања Александровачке жупе*. И. Тодоровић, ур. Александровац, 2012.

Чајкановић, Веселин. *О врховном богу у старој српској религији*. Београд, 1994.

Чајкановић, В. *Стара српска религија и митологија*. Београд, 1994б.

Šaponjić, Zoran. *Sveti Đorđe, Alija i troglava aždaja*. http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2003/09/14/srpski/R03091301.shtml.

Шаулић, Новица. *Српске народне пјесме*. Београд, 1929.

Jung, Karl Gustav. *Duh i život*. Beograd: Matica srpska, 1977.

Jung, K. G. „Sinhronicitet: načelo neuzročnog povezivanja". K. G. Jung, V. Pauli. *Tumačenje prirode i psihe*. Podgorica: CID, 1989.

Jung, K. G. *Arhetipovi i razvoj ličnosti*. Beograd: Prosveta, 2006.

Krstić, Branislav. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Posebna izdanja knj. DLV, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 36. Beograd: SANU, 1984.

Lič, Edmund. *Klod Levi-Stros*. Beograd: Prosveta, 1982.

Lič, E. *Kultura i komunikacija*. Beograd: XX vek, 2002.

Novaković, Stojan. „Legende o sv. Gjurgju u staroj srpsko-slovenskoj i u narodnoj usmenoj literaturi". *Starine*, XII, Zagreb 1880.

Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.

Strauss, Claude Levi. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, 1977.

Vuković, Vice. „Sv. Jure (Krinj u Dalmaciji)". *Zbornik za Narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. XXVI, svezak 1. Zagreb: JAZU, 1929.

Ivica Todorović

ON THE COMMUNICATION ASPECTS AND POSSIBILITIES OF SERBIAN MYTH – BASED ON A REVIEW OF THE PRIMARY MEANINGS OF THE NOTIONS OF THE DRAGON OF ŽELJINE

Summary

Notions of the dragon of Željine – in keeping with their multi-layered semantic character – may be interpreted at several levels, that is – in several ways. First of all, the dragon of Željine is, on the one hand, the master of atmospheric phenomena and the local protector of Župa. On the other hand – as opposed to the above in a complementary manner – the dragon of Željine is essentially an enemy, primarily at the level of *identity*. Namely, by providing prosperity (benefits/welfare), the dragon of Željine at the same time materially/literally (by continually devouring people and cattle, children with similar names, brothers and sisters, selected young men and women, that is, those in the flower of youth) and symbolically (in view of the fact that people are forced to sacrifice/betray their future and independence, that is, freedom, for the sake of prosperity, obeying and also ”worshiping” the dragon as their patron) destroys the inhabitants of Župa. The said inhabitants can be viewed here as a representative expression of the Serbian ethnos and its fundamental historical dilemma (within the framework of an appropriate communication code and geopolitical context), that is – the main problematic framework of the Serbian ethnic situation over the centuries, and first of all today. In keeping with the above, in this paper we provide a brief overview of how a mythical system communicates with the current reality at a timeless level, and how a myth, that is, the collective psyche, provides answers to the key national and identity questions.

УДК 391.(497.11)”19/20”

Јасна В. БЈЕЛАДИНОВИЋ ЈЕРГИЋ*
Етнографски музеј
Београд

ОСНОВНЕ ОДЛИКЕ И ПРОМЕНЕ НАРОДНЕ НОШЊЕ У ЈАДРУ У 19. И 20. ВЕКУ

Подаци о народној ношњи у Србији до 19. века су оскудни, а за нека подручја их и нема. Тако је и у Подрињу, где се налази Јадар, о чијој ношњи има фрагментарних записа из првих и последњих деценија 19. века. Стога се рад о народној ношњи у Јадру заснива на сазнањима из личних истраживања на терену Јадра и околних области током 60-тих до 80-тих година 20. века. На формирање различитих ношњи по областима, и у Јадру, осим историјских, природних, привредних, друштвених услова и културних слојева, значајне су миграције становништва од 16. до средине 20. века. Слични услови су довели до обликовања три основна одевна типа – централно балканског, динарског и панонског типа са много варијаната. У додирном појасу динарских и панонских културних одлика развијала се ношња у Јадру. На основу сакупљених података, сачуваних ношњи у музејским збиркама и коришћењем компаративних података из стручне литературе, извесно је да ношња у Јадру у 19. веку садржи основна динарска обележја, а од краја 19. и почетком 20. века, под утицајем из панонског Срема, преко Мачве, платнена одећа поприма панонске одлике. Осим тога, многи традиционални хаљеци, страдали током Првог светског рата, више нису обнављани. Замењени су кожним хаљецима панонских обележја и понеким облицима српске војничке униформе. Истовремено, са успостављањем ближих веза села и града, нарочито у времену пре и после Другог светског рата, утицаји градске европске моде све су интензивнији, што у шездесетим и седамдесетим годинама 20. века доводи до готово потпуног напуштања традиционалних одевних облика и прихватања европске одеће, као и у другим срединама у Србији.

Кључне речи: Јадар, традиционална сеоска ношња, 19–20. век, панонска и динарска зона, тканине, крој, украшавање, миграције, утицаји, промене.

Централни делови Србије – од Поморавља Велике Мораве на истоку, преко простране Шумадије, Ваљевске Тамнаве, Колубаре и Подгорине, Поцерине, Мачве и области уз доњи ток Дрине на западу – представљају подручје чије становништво, осим старинаца, чине и бројни досељеници. Током дужег временског периода, негде од 16. века, па до

* jergic.stariji@sbb.rs

првих десетина 19. века, насељавало се динарско становништво из југозападне Србије, црногорских брда, Херцеговине, Босне, као и досељеници других миграционих струја (Барјактаровић, Павковић 1964: 20–35). Мада се у сеоским ношњама централне Србије, с обзиром на порекло и састав становништва, јављају одлике динарских и централно балканских ношњи, основне одевне карактеристике су панонске. Оне су више заступљене у женској одећи, са варијантним разликама од једне до друге области. Мушко одело уједначенијег је изгледа, а поред динарских и централно балканских особина, у платненој одећи и појединим хаљецима уграђени су панонски елементи. Рубни југозападни део централне Србије чине подрињске области Рађевина, Азбуковица, као и Јадар, који се, са граничним окружењем Мачве, Поцерине, Подгорине, Рађевине и Азбуковице са значајним панонским одевним обележјима (Бјеладиновић 1976: 135–152), издваја као област претежно динарских одевних особина током готово читавог 19. и почетком 20. века (Јовановић и Бјеладиновић 1964: 303–344).

Као што је случај и са другим крајевима у Србији, тако су и за Подриње подаци о ношњи до 19. века веома оскудни. Извесно је да је основна одлика у време миграционих кретања и досељавања становништва, узрокованих познатим историјским догађањима за време турске владавине, била велика разноврсност одевних предмета, од којих су једни карактерисали начин одевања стариначког становништва, а други имали обележја ношњи крајева одакле су досељеници потицали. Процес сажимања, са прихватањем односно напуштањем једних или других одевних карактеристика, задуго се довијао и резултирао у уједначене одевне целине становништва унутар сваке области. Општа одлика одеће и раније и у 19. веку, с обзиром на натурални начин привређивања, била је у њеној изради од материјала домаће производње, претежно од вуненог плетива, сукна, конопљаног и лањеног, ређе памучног платна, коже и крзна, у мањој мери и од тканина и украсних детаља занатске, радионичке и фабричке производње.

Најстарији подаци о ношњи у Јадру и суседним подрињским областима потичу из првих деценија 19. века, које су забележили Вук Стеф. Караџић и Јоаким Вујић. Односе се на женска оглавља, чија се употреба ограничава на прву половину 19. века, док поменуте појединe хаљетке, као и оне забележене у делима Милана Ђ. Милићевића и Владислава Карића, налазимо у одевном инвентару и у првој половини 20. века. Ти фрагментарни подаци, са сазнањима стеченим знатно каснијим детаљним истраживањима, пружају потпунију слику о јадарској ношњи, њеним типолошким одликама, променама у развоју и узроцима нестајања из употребе у другој половини прошлога века.

О ношњи у Јадру на почетку 19. века, осим описа памуклије и копорана, вредан је податак о женској капи, вероватно оглављу стариначког становништва, о којој је Вук, рођени Јадранин, забележио следеће: „*Тарпош* су носиле жене од прије у Јадру и Рађевини, и то је може бити у свему свијету највећа женска капа; она је округла као погача, и гдјекоја шира од аршина... носи се састраг те стоји од главе готово усправно, а испод грла је држи подбрадњак... Тарпош је оплетен од бијеле лозе и пресвучен капом од црвене чохе, са шамијом причвршћеном главичастим иглама, богато накићен парама, смиљем, ружама" (Караџић, 1935: 754). Према Вуку, у годинама Првог српског устанка, када се народ често из кућа склањао у шуме, велика капа нестала је из употребе, а уместо ње жене су носиле мању капу. Сима Тројановић о капи сличној тарпошу наводи да је „у Рађевини све до 1868. године био очуван неки мали женски шешир, али далеко од првобитног тарпоша, тек ипак као његов наследник" (Тројановић 1928: 148), те да је назив тарпош био познат за једну врсту капе у Моравском округу.

Истовремено кад и тарпош у Јадру, али са употребом све до седамдесетих година 19. века, на простору централне Србије, главе невеста красиле су кружне круне и венци, начињени слично као и тарпош, од низова новца смиља и паунових пера, познати под именом *смиљевац* (Зега 1926: 69–75). Било их је неколико облика – од великих капа у виду круне какав је шумадијски смиљевац и цветних капа у Моравском округу, рудничком и чачанском крају, кружног облика у Азбуковици (Вујић 1902: 30–31), са основом исплетеном од лозе, опточеном платном са причвршћеним низовима новца и на врху цвећем – до ваљевског смиљевца у облику венца начињеног од вештачког и природног цвећа окићеног разним иглама и сребрним накитом. Сви су имали прикачено платно беле или црвене боје које је висило низ леђа и пауново перје не само у декоративној, него и у функцији апотропеја. Како се различито обликовани смиљевци распростиру у областима са претежно панонским одевним обележјима, то се и они, као и тарпош, могу приписати одевној традицији стариначког становништва, тим пре што су у динарским областима југозападне Србије, Црне Горе, босанског Подриња – областима одакле потичу многи јадарски досељеници, истовремено када и у рашким крајевима, биле познате невестинске капе обликоване у виду рога или са два рошчића.

Готово сви остали делови сеоске ношње у Јадру, према фрагментарним подацима повесничара народног живота из друге половине 19. века и скупу чињеница стеченим у истраживањима у шездесетим годинама 20. века, показују динарске особине јадарске ношње чије аналогне везе налазимо у матичним крајевима динарске културе досељеног становништва.

У времену друге половине 19. и почетком 20. века и женска и мушка ношња, израђене претежно од тканина домаће израде, у односу на суседне области са богатијим одевним садржајем, нарочито у Мачви и ваљевском крају, одликују се једноставношћу, како у кроју и украшавању, тако и у броју хаљетака који се носе.

Код женске ношње у оглављу је карактеристична црвена сукнена капа, односно црвени плитки фес (*вес*), који носе и девојке и удате жене. Девојке косу чешљају већином у једну плетеницу пуштену низ леђа, а жене у две *витице* које обавијају у венац око главе, причвршћујући их главичастим иглама. Преко феса повезују велику дијагонално пресавијену белу платнену мараму, касније куповну мараму *шамију* у боји, чија пера везују на потиљку. Девојке празником носе само фес, а сваким даном, као и зими, мање мараме везане под брадом.

Основни доњи и горњи хаљетак је дугачка кошуља од конопљаног или од лаженог платна, почетком 20. века и од памучног беза. Она се кроји од једне поле платна пресложене по дужини тако, да у старијем слоју нема шава на раменима, а затим и са саставима. Равни рукави нашивени су у правој линији на главни део кошуље са кружним вратним изрезом. Да би се добила ширина у кретању, између предњег и задњег стана умеђу се клинаста проширења. Кошуља *цјелача*, са везеним црвено-црним орнаментима по огрљу и грудима, типичан је облик динарске кошуље, следбене дугачкој туници са рукавима. Под утицајем платнене одеће из Мачве, односно прекосавских области, од краја 19. века улази у употребу *сождрељена кошуља*, у струку пресечена и састављена, која доживљава пуни развој у првим деценијама 20. века. Преко цјелаче и касније сождрељене кошуље, по хладнијем времену носила се дугачка набрана сукња, у Подрињу односно у Јадру „памучна и по правилу бела" (Карић 1887: 128), са уским размакнутим уздужним пругама, протканим памуком у боји. И девојке и жене са предње стране опасивале су вунену ткану прегачу *бошчу* тамније основне боје са уским хоризонталним разнобојним пругама или клечаним геометријским орнаментима распоређеним по целој површини или само при дну. Обавезан део је и *појас* са два лица у виду ситних ромбова (*словца*) и крстића (*крстачи*). Празником су девојке, као и млађе жене, опасивале *опашај* – везени појас са украсним копчама пафтама, од сребра, седефа или од месинга, занатске израде.

Од горњих одевних предмета ношених преко платнене одеће значајну примену имали су зубун, гуњић, гуњ и памуклије. *Зубун* је један од најстаријих хаљетака са великом континенталном распрострањеношћу у женским ношњама јужно од Саве и Дунава. Облика је дугачког прслука, спреда отвореног целом дужином, без рукава, дужине до испод колена, у Јадру увек од сукна беле боје. У односу на зубуне у окружењу и у даљим

срединама, није богато украшаван. Дуж ивица хаљетка са оптоком од вунених гајтана црвене и црне боје нашивени су у једном реду кружно исечени комадићи црвене, црне или модре чохе који асоцирају геометризоване цветне облике. Испод зубуна облачио се *гуњић* у облику кратког јелека, од црног сукна, са прошивцима вунених нити и биљним мотивима у угловима предњих пола. Изразито зимска одећа био је црни сукнени *велики гуњ*. Дугачак до изнад колена, са дугим рукавима, опточен по крајевима црним вуненим гајтаном од кога су дугмићи и две–три петље за закопчавање предњих пола, наликовао је гуњу у Подрињу и средњој Босни. Сукнене хаљетке рукотворила су жене у кућној радиности, али и сеоске терзије. Истовремено користиле су се памуклије, рад мајстора памуклијаша у варошима, одећа турско-оријенталног порекла, израђена од куповних тканина, испуњена памучном грађом и прошивена. За разлику од зимске *велике памуклије* са рукавима, дужине преко појаса, било је малих памуклија, по облику сличних кратком јелеку. Истицала се празнична *ђудица* са богатим гајтанским везом стилизованих биљних мотива, коју су красили и јелек од чохе или од сомота, али извезени од златне срме. Те свечане хаљетке носиле су девојке и млађе жене, а преко венчаног одела невеста, у сеоским срединама уобичајило се и либаде. Током последњих деценија 19. и почетком 20. века, како либаде, тако и друге делове српске грађанске ношње, радо су носиле имућне занатске и трговачке жене у Лозници, варошком центру Јадра.

У другој половини 19. и почетком 20. века, мушка ношња, у односу на типолошку различитост женске ношње у Јадру спрам традиционалне одеће у околним крајевима са значајним панонским особинама варијантних разлика по областима (Бјеладиновић 1980: 82–83), била је уједначенијих одлика. То је на почетку 19. века уочио Вук Стеф. Караџић рекавши: „Ношња је женска готово у свакој наији друкчија, зато се о њој засад не може ништа казати; а мушка је у Србији готово свуда једнака" (Поповић 1964: 169). Слично је констатовао и Милан Ђ. Милићевић: „Мушко сељачко одело у Србији, не разликује се толико једно од другога, као што се разликује одело женско" (1894: 35). Иако је било разлика у мушким ношњама, запаженој уједначености допринеле су чињенице да су одела кројена од сукна беле боје, а од друге половине 19. века све више од сукна смеђе и мрке боје. И у једном и у другом случају као украсне апликације коришћени су вунени гајтани црне, понегде модре, ређе црвене боје. Платнена одећа била је махом од конопљаног или од лаженог платна, а чешљање дугачке косе у перчин пуштен низ леђа (Јовановић 1979: 43–45), и поред забране у устаничком времену, одржавало се, најпре код многих, а касније у појединачним примерима и пред крај 19. века, како је то било и у Јадру.

Унаточ предоченим заједничким особинама, касније систематска истраживања говоре и о одевним посебностима мушког одела унутар већине области и регија.

У мушком оглављу Јадрана, од средине 19. века па надаље, већина је косу кратко шишала, а бркови су задуго цењени и неговани. За покривање главе користио се фес (*вес*) са кићанком и без ње, као и плетена вунена црна шубара. Зими се око главе обавијао црвени вунени шал у виду чалме, што је истовремено било карактеристично за многе ношње на ширем динарском простору. После Српско-турских ратова улази у употребу војничка капа шајкача дуготрајне употребе до савременог доба.

Мушка кошуља *рубина* кројила се исцела. Истих је кројних особина као женска кошуља *цјелача*, само је краћа – до половине листова. Израђена од домаћег платна имала је широке равно кројене рукаве. Од краја 19. века улази у употребу *сождрељена кошуља* пресечена у појасу па састављена, под градским утицајем са додавањем крагне и манжетни при дну рукава. И једна и друга кошуља украшавају се везом, развијенији облик и низом поруба на грудима. Испод кошуље ношене су гаће, равно кројених ногавица, ужих него у Мачви и Срему. Имале су функцију основног доњег и горњег хаљетка не само лети, него и зими, када су се облачиле у два-три слоја. Како су чакшире од сукна беле боје, а касније и смеђе или мрке боје, биле ређа појава – зими су их носили махом имућнији и старији људи – те су *кошуље* (рубина и гаће) биле темељни део мушке ношње. По кошуљи се опасивао вунени појас, ткан са два лица, исто као и женски, али веће ширине.

Горње хаљетке сачињавали су прслук *гуњић* и *гуњ* са рукавима, најпре шивени од белог сукна, а касније од сукна смеђе боје, при крају 19. века и од индустријског шајака. Топли делови одела биле су и памуклије у облику грудњака и са дугачким рукавима. Сви ови хаљеци ношени су преко платнене одеће и уз ређе коришћене чакшире, обликоване са ужим (*полутураче*) или са ширим туром (*тураче*), обадва облика са уским ногавицама. Набране чакшире као и гуњ *крџалинац* са рукавима и дужине до појаса, преузети из грађанске ношње оријенталних особина и кројени од смеђег сукна, али више од тањег индустријског шајака, украшавани су црним вуненим или памучним гајтанима аплицираним у више редова. Уз њих су, као и уз платнену одећу, празником и пазарним даном могућнији људи опасивали кожни појас *силав* са преградама у којима су, уз новац, дуван, лулу и кресиво, појединци држали и кубуру. Преко свег одела по хладнијем времену огртала се *кабаница* од црвеног сукна, коју је и млада користила у свадбеном ритуалу, слично као и у многим динарским срединама.

Саставни део платнене одеће преко ногавица били су *тозлуци*, врста омотача од сукна беле или смеђе боје, касније од шајака и чохе. Вунену

плетену обућу у два слоја, исто као и у женској ношњи, употпуњавали су кожни опанци *прешњаци*, од краја 19. века *црвењаци* од полупрерађене коже и *џонаши* занатске израде.

Извесне промене у народној ношњи у Јадру, које се јављају при крају 19. века и постају све интензивније изражене током прве половине 20. века, узроковане су различитим чиниоцима. С једне стране, у традиционалним облицима у погледу кроја, као и нових одевних форми од значаја су утицаји панонског поднебља. Из Срема, преко Мачве и Поцерине, чија је богата ношња, одраз плодоноснијих услова живота, од раније је код Јадрана, са пасивнијим природним могућностима, изазивала дивљење, тиме и природан пут за прихватање неких новина, наравно следбено датим условима. С друге стране, преласком са натуралне привреде на робноновчане односе, побољшањем саобраћаја успостављају се ближи односи између области и на релацији село–град, развојем трговине постаје доступнија понуда занатских и индустријских производа, па су осетни утицаји и градске моде европског стила. Ценећи поменуте узроке промена које су се у јадарској ношњи дешавале поступно, важно је истаћи да су током Првог светског рата, у великом страдању народа у Подрињу, посебно у Јадру, пропадала материјална и културна добра, међу њима и народна ношња чији многи старији облици више нису обнављани.

У женској ношњи, у погледу оглавља нема битнијих промена. По коси сплетеној у две плетенице, млађе жене се свакодневно повезују белим или жутим шамијама, а старије жене марамом зелене боје, дијагонално пресложеном, чија пера укрштена на врату везују испод потиљка. Из употребе нестаје мали црвени фес, осим код понеких старијих жена у свечаним приликама. Исти је случај и са фесом у мушком оглављу, с тим што се уз капу шајкачу широке примене задржала у употреби и црна плетена вунена шубара, нарочито зими, тим више што је омотавање главе црвеним шалом у чалму потпуно напуштено.

Значајна промена у крају платнене одеће настала је већ крајем 19. века. Први степен одвајања горњег дела кошуље од доњих скута јавља се у дугачкој женској и нешто краћој мушкој *сождрељеној кошуљи*, са пресецањем и поновним зашивањем у пределу струка. Док се сождрељена кошуља код старијих жена задржава у употреби и до краја тридесетих година 20. века, код невеста, девојака и млађих жена, већ у годинама пред Први светски рат, платнена кошуља састоји се из два одвојена дела: *ождреља* и *скута*, што се у Мачви и Поцерини уобичајило у осамдесетим годинама 19. века (Радовић 1954: 27). Описујући појмове *кошуљац* и *скути*, Вук Стеф. Караџић забележио је да у првој половини 19. века „у Сријему и Бачкој мало жена носе дугачке кошуље, него кошуљце, који су мало дужи доље до појаса, па преко њих доле свежу скуте, који су начињени

као сукња" (1935: 711). У почетку прихватања ове кројне новине у Јадру, кратки кошуљац *ождреље* није се разликовао од изгледа горњег дела сождрељене кошуље са разрезом и закопчавањем средином груди, осим што се сада више користе мешано конопљано и чисто памучно платно. У даљем развоју у употреби се јављају две врсте ождреља: једно са дубљим вратним изрезом и уметком од чипке на грудима, а друго са затвореним недрима и закопчавањем на рамену (*швапско ождреље*), украшено везом и чипком. Уз све три врсте ождреља, носе се скути, у два-три и више слојева. Сваки понаособ био је састављен од пет до девет пола платна и набран целом ширином, с тим што је прва подсукња *скутић* била ужа, састављена од три-четири поле платна. Као и ождреље (кратка кошуља), тако су и скути (платнене сукње) били део свакодневне одеће израђиване од домаћег мешаног платна, а за свечаније прилике коришћени су исти хаљеци од памучног беза са *узводима* и, нарочито за невесте, од полусвиленог платна. При дну су скути украшавани порубима, везеним стилизованим мотивима претежно црвене боје или белом чипком. Ношени су лети и зими, тим више што вунена сукња домаћег ткања, следбено одевном садржају у 19. веку, касније, као ни после Првог светског рата, није била у употреби, што није био случај са женским ношњама у готово свим околним областима (Бјеладиновић 1974: 27–28). Преко платнених хаљетака опасивао се вунени или памучни појас, изаткан као и раније, са два лица (*словац* и *крстач*), а са предње стране прегача бошча двонитно тканог вуненог или памучног ткива, са утканим, али чешће једним редом цветних орнамената, извезених покрстицом и пуним бодом, распоређеним у доњем делу прегаче, често са чипканом оптоком и украсом од шљокица.

С променама у крају и облику платнене одеће, насупрот претежно динарском платненом и сукненом садржају у времену 19. века, јадарска женска ношња од првих деценија 20. века и после Првог светског рата, под утицајем платненог руха у северним областима, преображава се садржајно и визуелно у стилске особине белих платнених ношњи панонског одевног круга. Промене су видне и у орнаментици, више је вегетабилних него геометријских мотива. Сличне одлике присутне су и у мушкој платненој одећи са панонским начином облачења, у коме се кошуља носи преко гаћа. Код млађих особа уобичајава се широка, набрана бела сукња, чијим се облачењем преко доњег дела сождрељене кошуље постиже богатија осебујност платнене одеће у целини, слично као и у летњој ношњи младића и млађих особа у Срему и суседним војвођанским областима (Филиповић, ур. 1953: 57, 92), с тим што се у Јадру обавезно опасивао разнобојни вунени или памучни појас домаћег ткања.

Од горњих хаљетака у женској ношњи и даље се користе *јелек*, мала памуклија *ђудица* богатог декора од срме односно од буђме, *либаде* са широким рукавима и златном везеном оптоком, а у мушкој ношњи прслук *фермен* и капут *копоран*, традиционалног облика и гајтанског веза занатске израде, често ношених у пару, који су од раније прихваћени ширењем утицаја шумадијског одела, али уместо од чохе модре боје, у Јадру су већином од црне чохе, слично као и на босанској страни Дрине. За свакодневну употребу и за хладније време, исти облици са апликацијом гајтана, израђују се од шајака смеђе боје. И чохани и шајкани фермени и копорани облаче се преко платнене одеће, као и уз шајкане и штофане *панталоне* војничког кроја, преузете из униформе српске војске, после Првог светског рата прихваћене у готово целој Србији са употребном функцијом до скорашњег доба. Њиховим усвајањем у Јадру, у времену између Првог и Другог светског рата, дуговремена појава да се платнена одећа носи и зими, престала је код већине.

Многи традиционални хаљеци из времена 19. и почетка 20. века – женски *зубун*, *велики гуњ*, *велика памуклија*, затим мушки *гуњ крџалинац*, набране *чакшире*, кожни појас *силав*, црвени вунени *шал* за чалму око главе са фесом, *памуклија са рукавима*, црвена *кабаница* – после пропадања у ратним годинама више нису обнављани. Уместо њих, сређивањем прилика после Првог светског рата из Срема, посредством Мачве, улазе у употребу кожни делови одела – шубара *астраганка*, *кожух грудњак*, кожух са рукавима, кожни капут као и опанци *капичари*. Истовремено, све су учесталији нови одевни облици са особинама градске моде, најпре шивени од тканина домаћег трања, а потом и од фабрички произведених материјала. Тако у женској ношњи, још од раније, честу примену има блуза дугачких рукава *рекља*, а после 1930. године и сукња од штофа у боји. У тим годинама користе се костими *костини*, нарочито у венчаној одећи са белим валом и венцем на глави невеста, а грудњак и гуњ капутског кроја, од индустријског сукна шајака и штофаних тканина, слично као и џемпери заступљени су и у женском и у мушком оделу. Осим опанака занатске израде, користе се и ципеле, често и гумена обућа. Сходно таквим учесталим приливима, одевни садржај јадарске одеће добија полусеоски-полуградски карактер.

После Другог светског рата, сређивањем прилика и индустријализацијом земље, отварањем фабричког погона Вискозе у Лозници, где се запослио известан број Јадрана, утицај градских центара све је интензивнији, како у начину живота у кући и селу, тако и у одевању. У овоме предњачи млађи узраст који се у одевању све више изједначава са градском омладином, док се код старијих особа задржавају у употреби поједини делови одеће са традиционалним особинама, било у кројним

облицима или у врстама тканина. Међутим, убрзани процес промена који захвата већину сеоског становништва, већ у шездесетим и седамдесетим годинама 20. века, доводи до готово потпуног напуштања преосталих елемената традиционалног начина одевања и прихватања европских одевних облика градских средина, прилагођених потребама и укусу сеоског становништва у Јадру, слично као и у другим областима у Србији и на ширем простору.

ЛИТЕРАТУРА

Барјактаровић, Мирко Р. и Павковић, Никола. „Порекло и кретање становништва". *Јадар – Вуков завичај*, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 27 (1964): 17–44.

Бјеладиновић, Јасна. „Народна ношња у Ваљевској Подгорини, Колубари и Тамнави". *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 37 (1974): 9–64.

Бјеладиновић, Ј. „Одлике народних ношњи у подринским крајевима Србије и њихово место у односу на народне ношње динарског и панонског подручја". *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 39–40 (1976): 135–152.

Бјеладиновић, Ј. „Сеоске ношње и њихова типолошка класификација". *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 44 (1980): 75–97.

Вујић, Јоаким. *Путешествије по Сербији*. Београд: Српска књижевна задруга, 1902. Коло 11, књ. 72.

Зега, Никола. „Изобичајене младине капе у Србији". *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 1 (1926): 5–32.

Јовановић, Милка и Бјеладиновић, Јасна. „Народна ношња". *Јадар Вуков завичај*, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 27 (1964): 303–344.

Јовановић, Милка. „Народна ношња у Србији у XIX веку". *Српски етнографски зборник*, књ. 92 (1979).

Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Београд: Штампарија Краљевине Југославије, 1935.

Карић, Владимир. *Србија, опис земље, народа и државе*. Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1887, 115–133.

Милићевић, Милан Ђ. „Живот Срба сељака". *Српски етнографски зборник*, књ. I (1894): 35–48.

Поповић, Миодраг, ур. *Вук Стеф. Караџић*. Београд: Просвета, 1964.

Радовић, Босиљка. „Женска народна ношња у Мачви и Поцерини". *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 16 (1954): 7–47.

Филиповић, Миленко С. ур. *Српске народне ношње у Војводини*. Нови Сад: Матица Српска, 1953.

Trojanović, Sima. „Tarpoš". *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka*. St. Stanojević, ur. Knj. III, sv. 30. Zagreb: Bibliografski zavod, 1928.

Jasna Bjeladinović Jergić

BASIC FEATURES AND CHANGES IN THE FOLK COSTUME OF JADAR IN THE 19TH AND THE 20TH CENTURIES

Summary

Current knowledge on traditional folk costume suggests that, according to design features, areas along the Drina river, Jadar, Rađevina and Azbukovica represent a peripheral band between costumes of the Panonia and Dinara types. Data on folk costumes before the 19. century are scarce, and later findings relate to the 19th and the 20th centuries.

However, the migrations from the 16th till the 19th century, caused by historical events during the rule of the Turks, certainly induced a great diversity of dress. Some forms were typical for the costume of the prior population, while the other ones showed features typical for the regions from which the settlers originated (southwest Serbia, Montenegro, Bosnia, Herzegovina). In a long succession of coexisting and merging forms of the prior population folk costume, belonging to the Panonia type (prevalent in the Central Serbia, between river valleys of Morava in the east and Drina in the west) and the Dinara costume type of the immigrated population, folk costumes in Podrinje (valley of the Drina river) went through changes that resulted in coherent wholes within certain areas. Contrasting neighbouring areas, in which the Panonia features had prevailed, in the area of Jadar the folk costume of the Dinara type was formed to last until the beginning of the 20th century. It is also the northernmost area with the Dinara type of folk costume in the Midwest part of Serbia.

Basic garments of the women's costume in Jadar were: a red cap made of woollen cloth *sukno*, or a fez with a scarf, a long tunic-like linen shirt with sleeves, a waistband, a geometrically patterned front apron, a short vest *gunjić* and a long vest *zubun*, both made of woollen cloth *sukno* and, in the winter, a *gunj* with sleeves and a *pamuklija* stuffed with cotton. Garments of the men's costume were: a red fez or a knitted woollen winter hat *šubara*, with a red woollen shawl wrapped around the head in the winter, a linen shirt and underpants (in winter several had been worn together, in layers), a waistband, a vest *gunjić* and a long-sleeved jacket *gunj*, both made of *sukno*. The wealthier men wore some garments of the urban population traditional attire. Over all garments, a red cloak made of *sukno* was worn. Along with *opanci* made of raw hide or semi-tanned leather, 2–3 layers of knitted woollen footwear were worn.

More significant changes occurred at the end of the 19th century, initially in the linen clothes, causing the Jadar costume to take on traits of the white linen attire of the Panonia lands. Influenced by the costumes worn across the Sava and Danube rivers, which right from the first half of the 19th century included a two-piece shirt instead of a one-piece long shirt, this cut reached Jadar as a novelty by the end of the 19th century, having passed regions of Mačva and Pocerina. Firstly, both men's and women's shirts were tailored by cutting the cloth at waist (*sožderljena* shirt), and then women's shirts were tailored in two pieces: the upper part (*ožderlje*) and the lower part, a skirt (*skuti*). Linen skirts *skuti* were worn both in summer and in winter, in two, three or more layers, because a home-weft woollen skirt was not worn neither in the 19th

century, nor later, after the First World War. As far as men's attire is concerned, it became usual among younger men to wear garments made of cloth in the Panonia style, shirts over pants, and a wide linen skirt *vistan* emerged, increasing the width of the linen clothes, similarly to the garments worn in Srem and other parts of Vojvodina. Changes in economic life, developments in commerce and transportation since the late 19th century caused industrial fabrics, like woollen *šajak* and *čoha*, to be substantially used both in men's and women's attire. They were used to make men's vests *fermen* and jackets with sleeves *koporan*, lavishly adorned with braids and *bućma*. These upper garments were worn with linen clothes as well as with trousers made of industrially woven woollen fabrics, designed in the military style adopted from the uniform of the Serbian army in the First World War, the same way the originally military cap *šajkača* was adopted at the end of the 19th century. Preceding garments made of sukno (women's vests and jackets *zubun*, *gunjić* and *gunj*, men's folded trousers *čakšire*) were not remade after the First World War. Instead of them, garments made of leather and fur, like mutton pelt *astrakhan šubara*, vest *kožuh*, leather coat, as well as soft soled footwear *opanci kapičari*, were adopted from the folk costume worn in Srem, having previously been adopted in Mačva. Simultaneously, the city fashion design features were being taken over, as well as industrial fabrics, and the folk costume obtained half-rural-half-urban features. Advancements in socio-economic life and the industrialisation of the country after the Second World War, caused the traditional forms of folk costume to be rapidly replaced by the urban fashion, which led to almost complete abandonment of the traditional attire during the 1960-ties and the 1970-ties, while contemporary European forms of dress prevailed, after being adapted to the needs and tastes of the rural population of Jadar, similarly to the other communities in Serbia and beyond.

УДК 784(=163.41)

Димитрије О. ГОЛЕМОВИЋ*
Факултет музичке уметности
Универзитет у Београду

ПРОМЕНЉИВИ РЕФРЕН

Наоко контрадикторним називом *променљиви рефрен* у раду се истиче особина рефрена неких песама које припадају српском традиционалном народном певању да се садржај њиховог рефрена мења у току певања. Ова особина рефрена представља остатак из најстаријих времена, а у певању се среће код песама различите старости и жанровске припадности. Истовремено, она означава могући пут развоја које је имало певање, будући да је променљивост рефрена омогућила песмама да се певају у разним приликама, па тако и да промене функцију.

Кључне речи: променљиви рефрен, текстуална импровизација, песме за мртве, припојке, припевушке, мушко двогласно бордунско певање.

После више од три деценије бављења науком, без стида и без лажне скромности могу да закључим да је на том пољу још увек више појава чији смисао не разумем, од оних других – чију суштину познајем у толикој мери да о њима могу да слободно говорим и пишем. Једна од ових других несумњиво је рефрен у народном певању, чему сам посветио бројне радове, па чак и књигу,[1] што би требало да значи да је, макар с моје стране, ова појава „научно исцрпена". Међутим, рад који је пред вама, посвећен тзв. променљивом рефрену, можда ће ово оповргнути. Он то, ипак, неће покушати изношењем нових чињеница, већ њиховим другачијим „осветљавањем" и довођењем у нове односе. Хоће ли то бити својеврсна еквилибристика којој су склони многи научници кад им „пресуше идеје", или нешто ново и вредно хвале, остаје да просуде они који буду читали овај рад...

„Свако правило има изузетака", једна је од изрека која се најчешће користи у свакодневном животу, а понекад и у науци. Уз њу јавља се и друга, веома слична: „Изузетак потврђује правило", међутим, за разлику од прве она, најблаже речено, представља својеврсни оксиморон, осим

* golemovicd@gmail.com

[1] Књига је до сада доживела два издања, код нас и у САД (Големовић 2000; Golemović 2010).

ако се не схвати у значењу: „Изузетак допуњује правило”, која ми је од свих поменутих најближа према свом значењу.

Откуда помен изрекâ у раду који претендује да буде научан? У размишљању о томе како да најбоље приступим проблему којим ћу се бавити, тзв. променљивом рефрену, после низа покушаја да то учиним јасно и логично, посегао сам за изрекама, за шта „оправдање” налазим у народној пракси, где је њихово коришћење омиљен и незамењив начин људског изражавања и комуникације. Особина која краси изреке, а то је „право схватање” неке појаве, лишено „баласта научности”, који науку неретко чини веома нефлексибилном и догматичном, јесте оно чему тежим откад знам за себе. А како се то може применити на схватање појаве променљивог рефрена?

Као што је случај с другом од три поменуте изреке, и назив „променљиви рефрен” представља оксиморон, будући да је основна особина рефрена *непроменљивост*. Изражена на плану *форме*, *садржаја*, и *места појављивања*, непроменљивост чини рефрен сасвим другачијим од „основног” текста песме који је, будући да излаже њен садржај, променљив. Међутим, променљивост променљивог рефрена другачијег је „карактера” од оног типичног за текст. Његов текстуални садржај, по свом значењу, и даље је мање битан од садржаја песме, по чему се, уосталом, и поред промене која се на њему догодила, он и даље „препознаје” као рефрен. Осим овог „доказа”, изнећемо још неке који ће покушати да потврде речено.

Пре свега, нужно је истаћи то где се и у каквим видовима променљиви рефрен среће у српском народном певању.[2] Оно што је за њега карактеристично јесте да је заступљен у песмама различите жанровске припадности, па тиме и старости. Као основни, јавља се онај облик рефрена који садржи име неке особе, које се мења од прилике до прилике, што представља вид својеврсне текстуалне импровизације.[3] Један од најстаријих примера вокалне традиције где је присутан променљиви рефрен јесте песма за мртве из североисточне Србије,[4] у којој се променљивост изражава као „промена имена покојника” (пример бр. 1).[5] Ова особина указује на својеврсну практичност која омогућава да се иста пе-

[2] Ваља напоменути да сам се проблемом променљивог рефрена први пут озбиљније бавио у својој књизи о рефрену, али и да сам појам променљиви рефрен у правом значењу први пут употребио још 1989. године на Конгресу СУФЈ у Сокобањи, рекавши следеће; „Променљиви рефрен је тако назван јер се у њему речи током понављања замењују другима” (Golemović 1997b: 105).

[3] О овом начину стварања мелопоетског облика више је говорено у: Golemović 1997c: 57–82.

[4] Пева се искључиво онима који су умрли млади.

[5] Реч која представља „прави” рефрен у нотном примеру је подвучена непрекидном линијом, док је она која представља променљиви обележена испрекиданом.

сма изводи приликом сахране различитих покојника. Слична је и појава променљивог рефрена у песмама новијег порекла и забавне намене, тзв. припевкама, односно припевушкама у североисточној и југоисточној Србији. И код њих се појава променљивог рефрена испољава као тзв. замена имена, која се овог пута не чини из обредних или неких других сличних разлога, већ из забаве. У овим песмама се у везу доводе момак и девојка међу којима постоји симпатија, а за овим начином њеног јавног „обележавања" посеже се највише из разлога што је он у тадашњој патријархалној заједници био једини могући (пример бр. 2) (Големовић 2000: 44).

Појава промене садржаја текста као вид својеврсне импровизације некада није био редак ни кад је у питању интегрални текст, што је то, на пример, у песмама припојкама, односно сватовским песмама, као што су то оне из југозападне Србије које изводе јенђе (женски сватови с младожењине стране) док служе госте јелом.[6] Промену имена одређеног човека („објекта гатања") у басмама, које изводе гатаре, именујући их као „променљиву импровизациону компоненту", констатује и Миодраг Матицки, мада, будући да у тексту његовог рада изостаје одређени пример, није јасно је ли та промена остварена на плану рефрена или интегралног текста (1986: 27).

Иначе, да се не помисли да је термин „променљиви рефрен" нешто чији сам ја креатор, напоменуо бих да се он, колико ми је познато, први пут јавља код Светозара Петровића, који га, истини за вољу, не користи из разлога због којег се то овде чини, већ да обележи мање текстуалне измене у рефрену, као што је то, на пример, додавање разних узвика, везника, заменица, или пак промена падежа, времена, лица или броја (Петровић 1986: 387). Једна од таквих измена јесте и она која се јавља као последица својеврсне аутоматике у обликовању песме, која се односи како на интегрални текст, тако и на припевни рефрен. Тако, на пример, у песмама мушког бордунског двогласног певања из југозападне Србије, реч којом се завршава мелопоетска целина прво бива скраћена за један слог, на пример, уместо Милорада, јавља се Милора, после чега се рефрен који следи допуњава изостављеним слогом. Тако се у песми уместо рефрена: „И, које" (који је, иначе, најчешћи), јавља рефрен: „И, доје" (пример бр. 3) (Големовић 2000: 46 і 47).

Говорећи о појави променљивог рефрена, посебно је указано на његову заступљеност у песмама различите старости и жанровске припад-

[6] Оне тада мењају име јела, све у односу на то које долази на ред: „Как'о које јело носиш, тако пјеваш" (Golemović 1997c: 61, 68). Променљивост већег обима јавља се и код црногорских тужбалица и он је ограничен на припевни рефрен, који се мења током целе песме, а чија је функција у основи „динамичка", што значи да он умногоме утиче на „драматургију" тужбалице.

ности. Он, тако, представља својеврсног сведока развоја рефрена, указујући на то да и појаве које познајемо као сталне и стабилне, некада то нису биле, већ су се временом усталиле. Међутим, то не значи и да су се „окамениле", па је тако променљивост о којој говоримо сачувана чак и у неким облицима новијег певања, поставши њихова битна особина. Она је ту постала својеврсни манир, облик импровизације којега, као и код сваке друге импровизације, одликује ограничен број „решења", и који нема тенденцију да се даље развија, односно мења.[7]

Излагање о променљивом рефрену овде би могло да буде закључено: поменути су типови, речено је да је то појава заступљена у различитим жанровима, истакнута је и његова особина да се постепено у току процеса развоја устаљује... Међутим, оно што је могуће је најбитније кад је у питању променљиви рефрен јесте чињеница, боље је рећи претпоставка, да он представља једну од најзначајнијих особина у развоју певања уопште. Јер његова особина да се мења, истовремено омогућава и развој сâмог певања. Промена имена божанства којем је песма упућена, а које је најчешће чинило садржај рефрена, учинила је песму употребљивом и кад је у питању неко друго божанство. За том променом вероватно да су следиле и оне на плану основног текста које су песму још више усмеравале ка новом „циљу" и новом обреду, такође насталом трансформацијом првобитног. И тако је, може се претпоставити, од „једног" обреда и „једне" песме настало њих сијасет. Сви су мање-више слични, али не због тога што су у свом трајању утицали једни на друге, већ што су потекли с истог „извора". О овоме, чини се, недвосмислено сведочи једна асирска молитва. У њој се, будући да представља именовање, као својеврсна константа јавља рефрен с именом Бога, док се као променљива величина јавља особина да се током молитве то име, а тиме и рефрен мења:

„Оче Нанар, боже Аншар, главо богова;
Оче Нанар, велики боже Ану, главо богова;
Оче Нанар, боже Син, главо богова..." (Saks 1980: 33)[8]

[7] Пандан овој појави несумњиво представља појава хетерофоније у народном певању, где се у облицима најразвијеније хетерофоније, која је и најмлађа по постанку, променљивост јавља као последица намере, а не случаја, поступак за којим певач посеже из потребе за музичким обогаћењем песме.

[8] Занимљиво је да се у „заједници" с променљивим рефреном у овој молитви јавља и непроменљиви почетак стиха, као и „прави рефрен" што указује на заједничку појаву хомологије у певању и рефрена, којима само недостаје и појава „кумулације" – унутрашњег „нагомилавања" текста, па да се тако „комплетира" необично „тројство", као један од најчешћих облика изградње народних песама. Истовремено, овај начин стварања песама показује се и као универзалан, како у својој распрострањености, тако и у жанровској припадности. О томе сведоче многи примери народног певања (Големовић 2005: 14–21), али чак и они који припадају жанру новокомпоноване народне музике (Golemović 2007a: 129–141).

*

И, на крају, да закључимо. Променљиви рефрен, иако необичног и контрадикторног назива, треба схватити као нешто сасвим природно. Тиме што представља нешто што је истовремено и традиционално и савремено, он указује на карактеристику која је од највећег значаја за народно певање, а то је развојност. Својом појавом и особином да се мења, променљиви рефрен то је омогућио и певању уопште. Тако је обредно певање које је, може се претпоставити, на свом „почетку" било универзално (према „рецепту" *један* обред и *једна* песма), почело да се „разгранава", што није остало само у границама обредне праксе, већ је временом почело да живи и у оној „необредној", где је свој пуни развој доживело кроз појаву лирских песама.[9]

ЛИТЕРАТУРА

Големовић, Димитрије О. *Рефрен у народном певању: од обреда до забаве*. Реноме – Бијељина и Академија умјетности – Бања Лука, Београд 2000.

Големовић, Д. О. „*'Ај'мо рећи: један*", *Дани Владе С. Милошевића*. Научни скуп (зборник радова). Бања Лука, Академија умјетности Бања Лука, 2005, 14–21.

Матицки, Миодраг. „Припеви као самосталне усмене лирске форме". *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 16. Београд, Нови Сад, Тршић, 10–14. IX 1986, 27.

Петровић, Светозар. „Постоји ли уистину трочлани дванаестерац". *Облик и смисао*. Нови Сад: Матица српска, 1986, 387.

Golemović, Dimitrije O. „Srpsko narodno pevanje u razvojnom procesu: od obredne do ljubavne lirike". *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1997a, 23–56.

Golemović, D. O. „Pesme koje narod radije sluša nego što ih peva". *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1997b, 93–106.

Golemović, D. O. „Narodno pevanje između improvizacije i postojanosti". *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1997c, 57–82.

Golemović, D. O. „Newly Composed Folk Song as the Keeper of Traditional Composing Principles" (Новокомпонована народна песма као чувар традиционалних композиционих принципа). *Research of Dance and Music on the Balkans*. International Symposium Brčko, Decembre 06–09

[9] Више о томе може се наћи у: Golemović 1997a: 23–56.

2007, ed. D. Golemović, Association for Fostering of the Serb Cultural – Historical Heritage Baštinar, Brčko 2007. 129–141.

Golemović, D. O. *Balkan Refrain: Form and Tradition in European Folk Song, Europea: Ethnomusicologies and Modernities, No. 9*. Scarecrow Press, Inc.; Har/Com edition, (with audio CD), Lanham, Maryland-Toronto-Plymouth, UK 2010.

Saks, Kurt. *Muzika starog sveta.* Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd, 1980.

Dimitrije Golemović

VARIABLE REFRAIN

Summary

The term *variable refrain* is an oxymoron because the basic characteristic of a refrain is constancy. Expressed at the level of form, the content and place where a refrain occurs, constancy makes a refrain quite different from the ”basic” text of a poem, which is variable because it ”tells a story”. However, the variability of a variable refrain has a different ”character” from a typical text, because the meaning of its textual content is still less important than the textual content of the whole poem.

A variable refrain occurs in poems of different genres and eras. It also represents a kind of witness to the development of refrain, pointing to the fact that the things we know were not permanent and stable in the past, but have become so in the meantime. However, this does not mean that they have become ”hardened”, so that variability is preserved even in some newer forms of singing, becoming their essential characteristic. It has turned into a manner, a form of improvisation which, as any other improvisations, is characterised by a limited number of ”solutions” and does not tend to be more developed or modified.

УДК 784 (=163.41):398

Данка Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ*
Музиколошки институт САНУ
Београд

ПЕВАЊЕ ЕПСКИХ ПЕСАМА УЗ ГУСЛЕ СА АСИНХРОНОМ СЕГМЕНТАЦИЈОМ МУЗИЧКОГ И ПОЕТСКОГ ТОКА[1]

Рад је посвећен певању епских песама уз гусле које карактерише пауза након деветог слога (десетерца), односно, асинхрона сегментација музичког и поетског тока. Представљени су и анализирани звучни снимци, као извори који омогућавају потпунију спознају оваквог певања. Како сама форма није логична из аспекта наративне функције жанра, у циљу спознавања њене функционалности сагледана је у контексту српског и словенског музичког фолклора. С обзиром на то да је овакво певање некада било широко распрострањено, а у пракси савремених гуслара се може чути сасвим ретко, разматрани су и фактори његовог убрзаног нестајања. Велику одговорност за негативно квалификовање и потискивање „старинског" стила, па и „певања са преношењем последњег слога у наредни стих" имају градске средине, кругови образованих, културна „елита", на основу чега ауторка подстиче на промишљање о позиционирању савремених научника као ауторитета у односу на гусларство и епику данас и њихову одрживост за будућност.

Кључне речи: епика, певање уз гусле, певање са „преношењем"/паузом/цезуром, „старински" (гусларски) стил, асинхрона сегметација, (унутрашње) конструктивне границе, еволуција гусларске традиције, одрживост гусларства.

Српска епска традиција заједничко је поље интересовања истраживача различитих научних профила и генерација, она је велики изазов и инспирација коју делим са колегом др Ненадом Љубинковићем, па је то основни разлог да поштовање за његов рад изразим управо прилогом проучавању епике. Посебан подстицај за овакво опредељење је лично искуство недавног ангажовања на регистровању епског певања уз гусле као репрезентативног дела нематеријалног културног наслеђа Србије, специ-

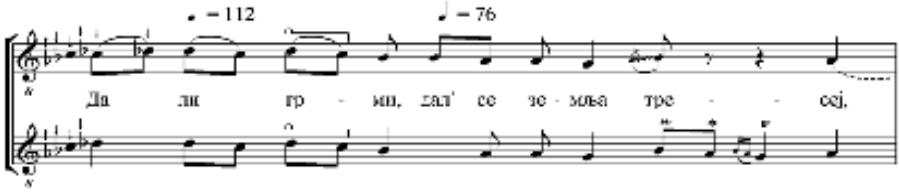
* danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

[1] Ова студија је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* Музиколошког института САНУ (бр. 177004), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

фичној активности из домена апликативне науке, такође блиској Ненаду Љубинковићу. Коначно, имам потребу да истакнем велике заслуге које му припадају за утврђивање веза између наших научних области. Својим професионалним ставом он је директно промовисао важност интердисциплинарне сарадње, а потребу за њом проучавање епике упечатљиво илуструје. Наиме, изузетну важност епике у српској културној историји пратила је збирно велика, али некоординирана пажња научника различитих профила. Разлози су разноврсни, али и у савременим околностима сарадњу међу дисциплинама, какву захтева систематично проучавање синкретичних форми, није једноставно организовати. С друге стране, проучавања из перспективе једне дисциплине носе ризик разматрања компонената израза за које истраживач није компетентан. Уз пуну свест о овом лимиту, у етномузикологији се уважавање целовитости текста, без обзира на његову комплексност, синкретичност, сматра недискутабилним. Осим тога, ослоњеност на теренска истраживања даје овој дисциплини прагматичну димензију, све значајнију у области друштвених и хуманистичких наука. Певање уз гусле није само културна историја, већ и жива пракса и стога научна спознаја ове традиције има сразмерно већи потенцијал. Епика је више од било ког другог музичкофолклорног жанра (зло)употребљавана од стране структура моћи у идеолошким борбама и (ре)конструисању колективних идентитета. Овај рад има циљ да осветли један мање познат елемент гусларског израза, потенцијално значајан за историјат епике, али и намеру да подстакне на промишљања о одговорности коју научници као ауторитети имају у односу на гусларство и епику данас.

Савремена српска гусларска пракса у највећем делу одражава респектабилан однос према границама стиха као синтаксичко-интонацијским маркерима: стихови се певају као целине, а разграничавају се (инструменталним) интерлудијумима (*разгуславањима*). Таква форма је упориште, односно, аргумент произвођења неповредивости синтаксичко-интонацијске границе стиха у метричку константу епског десетерца. Међутим, сразмерно су бројни писани извори у којима се као традиционални начин певања уз гусле помиње и „певање са преношењем последњег слога (у следећи стих)". Овакво певање је регистровано на широком подручју од Рудника и Прокупља у Србији, преко читаве Црне Горе, Херцеговине и приморских делова Хрватске, до Босанске Крајине (Murko 1913; 1951: 154, 382, 387; Sykora 1935; Slijepčević 1971: 131). Карактерише га асинхрони наступ унутрашњих граница поетског и музичког тока: гуслар пева стих тако да прави паузу[2] после деветог слога (десетерца), а на последњи

[2] Како се овај рад односи на певање епских песама, одлучила сам се за музичку терминологију. У етномузиколошкој литератури се користи и термин *цезура* (*ц. мело-*

слог се непосредно надовезује почетак наредног стиха, при чему паузу у певању испуњава инструментални звук, као у следећем примеру:

Да ли грми, да л' се земља тресе(ј), ја ли вију ветрови (с) планина? Све то трога није ни једнога, већ пуцају убојни топови: шенлук чини ага Бећир-ага...

Слика 1: Запис певаног стиха са паузом после 9. слога и запис (одломка) поетске компоненте примера певаног на овај начин

На овај начин морфолошке јединице се „ужљебљују", добија се архитектонски склоп шематски приказан на слици 2.

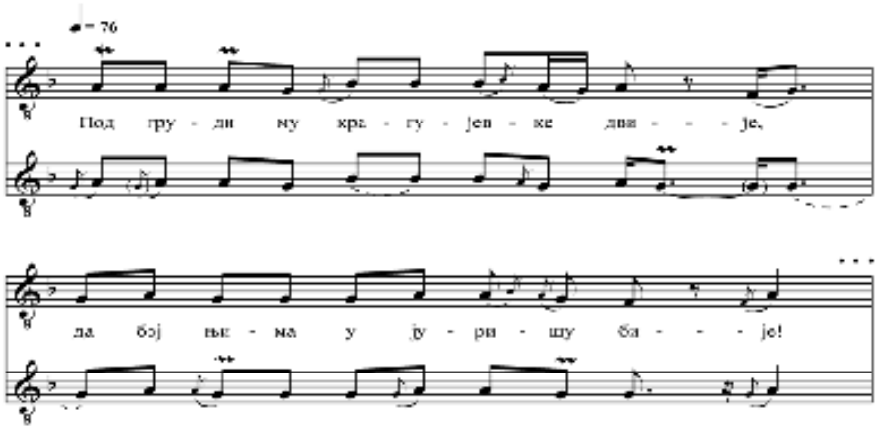
Слика 2: Асинхрони архитектонски ритам музичке и поетске компоненте

Иако је из аспекта наративне функције епике сасвим нелогично, певање са асинхроним сегментирањем музичког и поетског тока до данас није привукло очекивану научну пажњу. Са филолошке стране дата је сугестија да кључ треба тражити у музичкој равни (овакво мишљење Франка Волмана преноси Мурко – 1951: 393), а у публикованим етномузиколошким радовима се само помиње као карактеристика песама које припадају „старијем традиционалном слоју" (Големовић 2008: 140–141).

Интересујући се за овај начин певања приликом теренских истраживања, запазила сам да се у спонтаној пракси он среће веома ретко. Спорадично га користе неки од гуслара на чије је формирање утицао Бранко

дије/*напева*, као терминолошки пандан *ц. стиха*), али он у теорији музике подразумева пре свега нужне и сасвим кратке прекиде између фраза или мотива (на нивоу удаха код певања или дувачких инструмената), за разлику од прекида тока који се бележе знаком за паузу у нотном тексту и заступају тишину као елемент аудитивног израза. Прекиду тока о коме је у овом случају реч несумњиво одговара термин *пауза*.

Перовић из околине Никшића, један од најзначајнијих носилаца гусларске традиције друге половине 20. века (више у: Лајић-Михајловић 2007). Перовић је тај извођачки манир користио сразмерно често, био је то један од маркера његовог стила, али искључиво као решење за мању групу стихова, па га тако употребљавају и његови млађи следбеници. Примену овог принципа обликовања у Перовићевој интерпретацији илуструје следећи запис:[3]



Слика 3: Одломак из песме „Погибија Данила Перовића” у извођењу Бранка Перовића (аутор текста Саво Шоловић, транскрипција Д. Лајић Михајловић)

Као контраст доминирајућем принципу здруженог наступа граница стиха и музичке синтаксе, њихов асинхрон наступ се од стране аудиторијума доживљава као информација, сигнал наступа нечег битно другачијег, чак и као ексцентричност. Ексклузивним коришћењем оваквог моделовања остварује се веома ефектно динамизирање тока, па је примењивано на стихове које су гуслари процењивали као драматуршки значајне. Иако делује парадоксално да се важност одређених стихова истиче формотворним принципом који испеван поетски текст чини теже разумљивим, очигледно је да превладава искуство гуслара о ефикасности овог средства у привлачењу пажње, његовој прагматичности на психолошком нивоу. Како је манипулација пажњом аудиторијума један од примарних задатака у перформансима дугог трајања, попут гусларских

[3] На овај начин изведена су и наредна два стиха. По овом моделу Перовић је певао и традиционалне песме, а пример из извођења ауторизованог текста је одабран због квалитета снимка и, последично, поузданије транскрипције. Ради се о односу поетског текста и музике независном од риме.

интерпретација епских песама, разумљиво је да су средства потврђене ефикасности део традиционалног корпуса гусларских знања.

Судећи према теренским снимцима у институционалним фоноархивима, певање с паузом после деветог слога десетерца је током друге половине 20. века било ипак нешто шире присутно. Снимке прате само елементарни пропратни подаци, па се не може извести закључак о степену истраживачких утицаја (подстицаја) на примену овог начина обликовања. Због нарочите важности за проучавање асинхроног сегментирања, неки од њих заврећују појединачну пажњу.

Снимак певања гуслара Драгосија Драже Ђурића из Белог Брда на Косову сведочи да су се стихови са паузом певали и у дужим низовима: он је према истом моделу певао читав, релативно велик одломак песме „Марко Краљевић и бег Костадин".[4] С обзиром на то да је снимљен само одломак, остаје непознаница да ли се тако испевавала и песма у целини. Осим тога, овај снимак је посебно важан као сведочанство певања у коме су специфично комбинована два од помињаних елемената старинског стила: осим што предах прави пре последњег слога стиха, сам крај фразе (девети слог) он испевава кратким дубоким тоном, мелодија „понире". „Гутање" слога и сродне му ефекте остварене садејством ритмичких, динамичких и интонацијских средстава – кратко, тихо, дубоко певање, већина истраживача помињала је као начин обликовања последњег слога (Kuba 1899: 21; Wünsch 1934: 43; Murko 1951: 148).

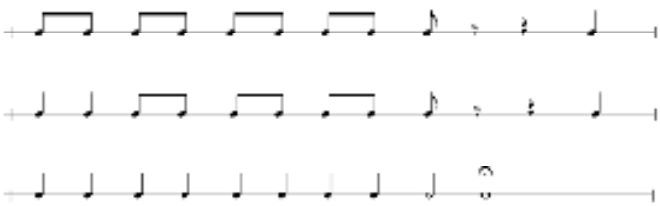
Специфичну потврду важности певања са асинхроним сегментирањем налазимо и у певању Драгослава Гола Мишића из Кукљина код Крушевца, кога је гуслама пратио његов син Жика.[5] Вокалне и инструменталне деонице су релативно неусаглашене, деоница гусала је више фон, него мелодија, али је кључно да је овај стари певач на исти начин извео одломке из неколико песама, чак и хроничарских, са актуелном тематиком, које је сам састављао.

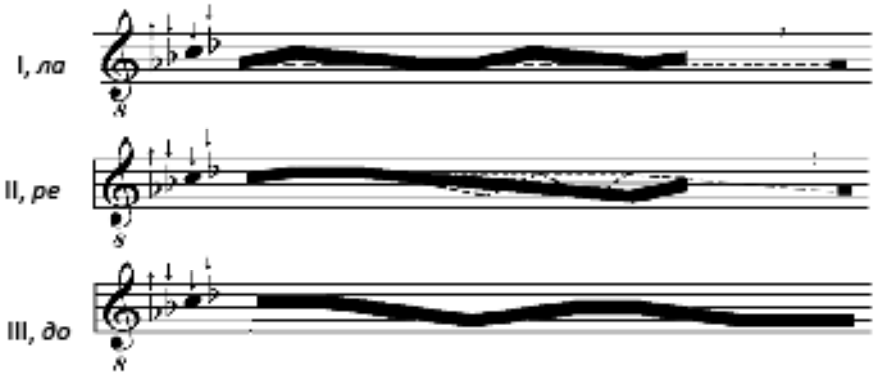
Кључни доказ да је асинхрона сегментација музичког и поетског тока примењивана и као основна обликотворна стратегија певања епских песама уз гусле представља снимак песме „Мали Радојица" у извођењу Светислава Тисе Јаћимовића из Страгара код Трстеника.[6] У његовој ин-

[4] Песма је у аудио мета-подацима забележена као „Бег Константин и Краљевић Марко" (трака 36: Косово_Лепосавић_Лешак_1963, фоноархив Музиколошког института САНУ). Биографски подаци о овом гуслару нису забележени, али се по боји гласа и стилу певања може закључити да се ради о старом човеку.

[5] Трака бр. 314, фоноархив Факултета музичке уметности у Београду. Снимци су начињени 1968, када је Драгослав Мишић имао близу 80 година, па је претпоставка да није био у стању да свира.

[6] Снимак се налази на траци бр. 439 у фоноархиву Музиколошког института САНУ. Јаћимовић је својевремено био познат гуслар, па га помињу и други истраживачи (видети: Murko 1951: 83; Slijepčević 1971: 131).

терпретацији ове песме основну градивну јединицу на макро-нивоу чини варијабилна музичка строфа којој у поетској равни одговара различит број стихова (7–21). Ток се гради варијантама три модела певаног стиха, од којих су два кључно препознатљива по паузи у певању после деветог слога, док се код трећег поетске и музичке границе подударају. Ритмичке и интонационе карактеристике мелодија (слике 3 и 4) у каузалној су вези са синтаксичким функцијама модела које детерминишу: због неподударања музичког и поетског завршетка прва два модела погодују „узглобљавању", што их предодређује за почетне и средишње позиције у строфи, док је трећи свим одликама усмерен на остваривање заокружења.

Слика 3: Ритмички модели у певању
С. Јаћимовића



Слика 4: Интонациони модели у певању
С. Јаћимовића

„Порозност" граничне зоне код прва два модела, њену бифункционалност – као разграничавајућег, али и повезујућег сигнала, обезбеђују пре свега музички елементи гусларског израза. Пауза која настаје у вокалној димензији има посебан енергетски набој или, како је то Зофја Лиса формулисала, „звучни смисао" (Lissa 1977: 106, 156, 168). Конкретно, у моменту

прекида певања после деветог слога примарна је тензија у вербалној димензији, тежња ка заокружењу стиха, али се наставак сугерише и трајањем и интонационим позиционирањем деветог слога (као у примеру на сл. 1). Кључну тензију образује сразмерно дуга пауза у певању, потенцирајући сигнализирање краја, док садржај инструменталног интерлудијума наговештава даљи ток. Коначно, у тренутку остваривања заокружења вербалне целине, у музичкој равни се образује „предтактна" тензија са тежњом ка разрешењу које уводи нови стих. На овај начин обезбеђује се снажан утисак континуираног тока, „кружног" или, прецизније, „спиралног" кретања у времену, с обзиром на информативност поетске компоненте.

Како је поменуто, у Јаћимовићевом певању асинхроност наступа поетских и музичких граница је присутна у читавој песми, па је посебно интересантно функционисање мелодијских модела на нивоу макро-форме. Кретање из горњег дела тонског амбитуса и силазни ток модела су једна од типичних одлика „епске мелодије", посебно граничних сегмената. Према лингвистичким истраживањима говорне интонације, оваква линија, односно „опште смисаоно гибање падајућег мелодијског типа" одликује исказну реченицу, а када се на основу паузе као граничног сигнала оформе самостални делови, реченичка мелодија се ломи, при чему свака новонастала целина добија силазну интонацију (Костић 1983: 93). Као силазни са саме границе интонационог поља инструмента, други модел, који се оперативно може именовати као *ре* (према транскрипцији гусала на *сол*[7]), препознаје се као најубедљивије силазни и у том смислу најпогоднији за почетак строфе. Ипак, ово није правилност, а посебно је индикативно то да се не користи као почетни у првој строфи. Песма почиње „општом уводном формулом" (Детелић 1996), која се читава испевава по *ла* моделу, а *ре* модел је резервисан за почетак „у ужем смислу" (посебну уводну формулу). У даљем току песме он се користи пре свега као формула којом се означавају почеци управног говора или стихови који га антиципирају, те га та функција непосредно везује за синтаксичку структуру поетског текста и драматуршко маркирање. На нивоу строфе, *ре* ‖: *ла* :‖ *до* структуром реализује се типична асафјевска тријада – комбинација иницијалног, (мултиплицираног) медијалног и терминалног (*и–м–т*) сегмента.[8] У централном делу песме у означавању унутрашњих конструктивних граница музичка компонента се додатно активира. Ди-

[7] Солмизационо именовање тонова је прагматичније када прецизно интонационо позиционирање није од пресудне важности, а посебно у вези са музицирањем у нетемперованом тонском систему, какав је случај са певањем уз гусле, што подразумева да исти ступањ може и значајније осциловати.

[8] Логичко-процесуалну формулу-тријаду коју чине импулс, кретање и завршетак, Асафјев је сматрао универзалном, присутном на свим нивоима музичке целине, базичном за комплетну процесуалну динамичност (Асафьев 1963: 129).

ректним надовезивањем *ре* и *до* модела користе се ефекти ритмичког успоравања тока и „надформулног" интонационог засвођавања (путем посредног односа важних „висинских тачака"), па они заједно образују (музичку) унутрашњу конструктивну границу „затварајуће" функције, што би се идеалтипски могло представити као:

... *ре*-модел ‖: *ја*-модел :‖ (*ре*-модел +) *до*-модел ‖ дужи интерлудијум ‖ *ре*-модел ...

Иако се функционисање описаних мелодијских модела по *и–м–т* принципу најјасније уочава на нивоу строфа, управо кроз амбивалентну природу *ре* модела и његово бифункционално деловање, првенствено иницијално, али и са-учешће у терминалном (у *ре+до* конструкцији), постаје јасно уочљива сродност музичких рамова. Нажалост, једини целовит пример ове врсте којим се располаже није довољан за извођење закономерности о корелацији уводне и завршне формуле у музичкој равни, као ни формула-пребацивача и понављаних (унутрашњих) оквира музичких строфа. Хипотетички је могуће да се *и–м–т* распоред модела односио и на песме у целини. Кључ је у процени вероватноће да се у том случају у читавој песми није прелазио ниво промена који разграничава варијабилност („монотематизам") од комбиновања различитих материјала („битематизам", „политематизам"), односно, у критеријумима „естетике истоветности" (Лотман 1970: 245–248), детерминисане, између осталог, (ограниченим) музичким потенцијалом који подразумева медијум „глас-условљен-гуслама + гусле-свиране-у-једној-позицији".

У светлости података о широкој распрострањености певања са „преношењем последњег слога на следећи стих" у прошлости, потврда да је функционисало не само као средство афектирања, већ и као обликотворни принцип, појачала је запитаност о његовој некадашњој функцији, али и разлозима нестајања овог традиционалног облика из праксе. Наглашавајући интригантност „преношења слога" као карактеристике „старинског" певања која највише од свих ремети „конструкцију стиха" и „синтактичку конструкцију", Мурко је описао и као „данас тако неомиљену, а ипак још јаку навику пјевача" (Murko 1951: 389, 393). У овој напомени налазе се клице одговора на поменута питања.

Важно је запазити, пре свега, да, упркос томе што је у питању „јака навика", рутинизирано примењиван поступак, сами певачи и казивачи нису имали јасно објашњење овог решења. Помињани физиолошки разлози (проблем дисања у датој ситуацији) и (недостатна) инструментална техника не разјашњавају његову систематичну примену. Чини се да је у питању један од оних поступака који се прихватају и преносе без посебног објашњења, као што се то у традиционалним културама често деша-

ва. Значајан део функционисања у њима базира се на имитативном принципу, поштујући ауторитет старијих, искуснијих, прихватајући „тако треба" као објашњење (Shils 1981: 33).

Опонирање логици вербалне комуникације и индикација да се ради о архаичном елементу традиционалне културе, указују на потребу да се принцип неподударања конструктивних граница поетске и музичке компоненте сагледа у ширем контексту музичког фолклора, међужанровских односа, етничких и ареалних музичко-фолклорних традиција.

У српској вокалној традицији констатовано је неколико варијаната овог принципа. Највећи степен сличности гусларској форми налазимо у примеру свадбеног тужења из Косовског Поморавља, чији основни мелодијски модел такође има паузу пре последњег слога (у том случају неустаљеног) стиха (Јовановић 2004). Чак и када се не реализује као пауза, задржава се мелодијска линија која сугерише заокружење на претпоследњем слогу, док испевавање последњег слога добија „предтактни" карактер. На Косову је записано и више мелодија за које је напоменуто да „потичу од гусала", али се изводе (само) вокално (Васиљевић 1950: записи бр. 79, 86, 99, 317). За разлику од епских песама које се изводе уз гусле, пауза се код њих налази два слога пре краја стиха. Овај облик асоцира на херцеговачко певања уз гусле које је, према предању, било у пракси крајем 18. века (Slijerčević 1971: 131). Ефекат „замагљивања" граница постиже се и различитим видовима ланчаног повезивања целина (*ланац у тексту*, *ланац у интерпретацији*, више у: Petrović 1976; Радиновић 1989), какво је типично за обредно-обичајне песме. На основу присуства форми са неподударањем граница стиха и напева српска вокална традиција део је ширег, словенског музичкофолкорног начина мишљења (Bartók 1978: 74–76; Земцовски 1968: 63; Радиновић 2011: 7). Илустративан је пример из Словачке, успаванка која се изводи са паузом пре последњег слога (шестосложног) стиха, што директно асоцира на форму из гусларске традиције, а посебно је разматрана као изузетак у тој традицији који се према контексту извођења може сматрати архаичним (Bartók 1978: 74–76, 87). У етномузиколошким круговима је широкоприхваћено тумачење да „замагљивања" каденци имају магијску конотацију: избегавање „апсолутног краја" песме, односно, остваривање „непрекидног" тока, по принципима имитативне магије, има за циљ обезбеђивање наставка кретања у природи и свеколиког живота (више у: Земцовски 1968). Због дужине текстова, понављања карактеристична за уланчавање нису погодна за наративне жанрове, па је то, вероватно, разлог што се слабљење каденце код епских песама (и тужбалица, успаванки) остварује специфичним, њима примереним начином. Другим речима, чини се да су у питању само различити видови сугерисања континуитета звучне,

музичкопоетске поруке, којом треба да се изнуди или измоли опстанак свог друштвеног и природног окружења. У том смислу, асинхроно сегментирање поетског и музичког тока у певању епских песама уз гусле може се прикључити елементима који афирмишу хипотезу о првобитној магијској функцији епике (о индикаторима ове врсте који се могу уочити из етномузиколошке перспективе више у: Лајић Михајловић 2010: 101–106). Управо овакво сегментирање апострофира и појашњава присуство гусала кроз функцију испуњавања „критичног времена", звучног премошћавања прекида у певању. Оне су те које обезбеђују континуитет, компензују оно што певач не може да оствари. Инструмент је „половина" извођачког тела, равноправни акустички извор, свакако много више од „пратње".

Имајући у виду да музика има изузетну моћ конзервације и да у овој димензији опстају трагови култура и функција које су у другим формама комуницирања изгубљене или су претрпеле значајне измене (Земцовский 1971: 26–29), реално је претпоставити да је музичка компонента епских песама сачувала трагове исконске функције жанра. Асинхроно сегментирање сведочи о важности музичког обликовања вербалног садржаја. Светлана Захаријева га објашњава као траг аутономности музичких обликотворних процеса који на општем, синкретичном нивоу назива „музичко-поетском полиметријом", односно, „архитектонском 'полифонијом'" (1979: 52, 164). Условно се може говорити и о доминантној позицији музичког аспекта, с обзиром на то да пауза у певању нарушава целовитост стиха, али је засигурно кључ у здруженом ефекту, поменутом магијском и прагматичном деловању на пажњу аудиторијума. Изостанак не само објашњења функције асиметричног сегментирања, већ уопште свести да се њиме потенцира континуираност тока, индикатори су „слепог" покоравања гуслара традицији. Несумњиво је да је период од таквог учешћа у преносу до готово потпуног искључења асиметричног сегментирања из праксе посебно важан за историјат традиције.

Изванредна, најупечатљивија илустрација времена промена су снимци које је начинио Алберт Лорд (Lord 2000: cd). Наиме, најстарији доступан звучни извор[9] који илуструје асинхроно сегментирање је снимак Антонија Ћетковића из Колашина (рођен 1865), начињен током истраживања 1935. године. Лорд је на основу варијаната песме „Чевљанин Раде и спушки капетан" снимљених од Антонија и његовог сина Милана, објашњавао промене које се дешавају на нивоу поетског текста (Lord 1990:

[9] Оригинали првих фонографских снимака епике са јужнословенских простора које је начинио Мурко 1912. уништени су током Другог светског рата, али су неке од галванопластичних копија сачуване у Фонограм-архиву аустријске Академије наука (више у: Graf 1975).

200–205). Иако су обојица били писмени, процес преношења репертоара је текао на традиционалан начин – усмено. Према Лордовој анализи, варијанте одражавају разлике у моралним назорима певача, однос према украшавању и уопште према развијању епизода и описа, па је Милано-ва верзија знатно краћа. Објављени су сасвим кратки одломци, али је несумњиво да се ради о суштински различитим стиловима певања уз гусле. Најуочљивији показатељ управо је морфолошка структура: Антоније пева са паузом после деветог слога, док код Милана музичке поетске границе наступају синхроно. У време када су снимци начињени Милан је имао двадесет година и очигледно је да су оца као ауторитета и учитеља потиснули неки други узори. Питање узрока стилских разлика међу Ћетковићима део је широке проблематике у вези са убрзаном еволуцијом традиције певања епских песама уз гусле у модерном добу, па и брзим нестајањем формотворног принципа на који је фокусиран овај рад. Наиме, еволутивни токови су неминовни, па у одређеном смислу и пожељни, као мера адаптирања на измењене услове функционисања, али се у случају епске традиције ради о брзини и степену промена који су се граничили са поимањем (р)еволуције. Речит показатељ овог је Мурково запажање током теренских истраживања 1930–1932, да се већ у то време „певање са преношењем" очувало само понегде „у планинама" (Murko 1951: 392). Читав систем друштвених и културних промена се у времену разграђивања сеоске патријархалне културе одразио и на гусларску праксу, али се чини да су неки утицаји ипак били од пресудног значаја за потискивање елемената „старинског" стила. Коме је то навика певача да певају „са преношењем" била „неомиљена" и како је дошло до њеног „анатемисања"?

Податак о томе да снимака певања са асинхроним сегментирањем има веома мало, упркос чињеници да су гусларе снимали практично сви фолклористи који су располагали опремом за снимање и издавачи комерцијалних плоча, продукт је активности спољних, егзогених фактора који су (пре)обликовали гусларску традицију (Shils 1981: 213). Примарно интересовање за вербални садржај већине истраживача епике из првих деценија 20. века индиректна је промоција „разумљивости" као квалитета певања, али је ова врста латентних утицаја била срамерно малог домета – односила се само на средине у којима су боравили током теренских истраживања. Далеко значајнији „притисак" долазио је од структура моћи из варошких, градских средина, а путеви су били различити. Поменути издавачи плоча нису марили за функционално-естетски систем „старинског" сеоског певања, насупрот, њихови комерцијални интереси су подразумевали реферирање на укус власника грамофона, већином грађана, па су и сарађивали са гусларима који су урбаној култури при-

падали по профилу активности и стилу певања. На плочама је овековечено и певање победника гусларских такмичења. Та нова, модерна врста гусларских окупљања била је веома популарна између два светска рата и имала је велики утицај на праксу (више у: Лајић Михајловић 2011). Публика је масовно присуствовала оваквим догађајима, па су такмичења гуслара била део интересне сфере владајућих структура. Између осталог, ово је подразумевало организовање тих манифестација у складу са новим друштвеним и културним вредностима, што се одразило не само на избор песама по тематици, већ и на структуралне и естетске одлике перформанса. Нове идеологије спроводили су представници друштвене елите, као организатори оваквих манифестација и интелектуалци, историчари, књижевници, композитори, као чланови „оцењивачких одбора" (Манојловић 1928). Бројна су сведочанства дословног наметања нових критеријума, а упечатљива је епизода са прве „утакмице" гуслара коју је иронично описао Милош Црњански:

> „Одбор који је судио, седео је на позорници иза гусара и саветовао га. То су били људи, који су познаваоци наше народне песме, често професори, који јој чине част. Они су имали читаву естетику гуслања. И принципе. Један међу њима не чује. И он је гласао" (Црњански [1925] 1999: 64–65).

Нови императиви су и елаборирани након проглашења победника: „сарајевски песник Мирон, који носи косу a la Rodolphe и сомотски вестон као боеми" одржао је предавање гусларима (од којих је већина била у народној ношњи) како треба да певају и то са више гледишта, између осталог, упоређујући гусле са виолином, односно, клавиром (Црњански [1925] 1999: 65). За кратко време важност ове манифестације је била толика да је већ на четвртом такмичењу жиријем председавао лично краљ Александар I Карађорђевић, а сразмерно томе растао је и утицај стила победника. У контексту општег пораста индивидуализма, такмичарски успеси су, уз концертне наступе по читавој земљи, од Љубљане до Скопља, па и иностранству, створили простор за појаву гусларских звезда. Из круга оваквих гуслара посебно се издваја фигура Петра Перуновића Перуна, гуслара који је поред општег имао и музичко образовање (више у: Лајић Михајловић 2008). Концертна каријера и политичка ангажованост донеле су му могућност да за своје идеје придобије велики део млађе гусларске популације. О његовом утицају сведоче речи Милована Барјактаровића, великог заговорника „новог стила", да је управо Перуновић у оквиру „реформе" „укинуо преношење последњег слога у стиху на следећи" (Murko 1951: 148).

У светлости конкретних података о учешћу научника и уметника у креирању и спровођењу културне политике која је убрзала изопштавање

„старинског" гусларског стила, јасније се може сагледати и одговорност сопственог позиционирања у односу на савремени тренутак традиције која представља предмет нашег научног интересовања. И данас пројекти у култури, од оних на глобалном нивоу, као што су пројекти УНЕСКО-а, или национално усмерени, али мас-медијима потенцирани, попут такмичења талентованих људи, подразумевају сарадњу научника. Осећај одговорности је индивидуалан, а (не)укључивање је често у вези са (својим или туђим) искуствима из таквих ангажовања. С друге стране, важно је истаћи да апликативни аспект није фактор деконструкције академске дисциплине, насупрот: он отвара нове могућности за холистичко проучавање људи, друштава и култура. У времену обележеном негирањем постојања (научне) истине, објективности и вредности досадашњег интелектуалног наслеђа, чини се да управо реферирањем на животну реалност и културну праксу у њој, друштвене и хуманистичке дисциплине добијају не само нове предмете проучавања, него и нове погледе на већ проучавано. Презентована студија резултат је опредељења за антрополошки оријентисану етномузикологију која је заинтересована за „људе који стварају музику" и „људе који доживљавају музику" (Titon 2008: 29), али за људе као (музичке) личности, њихове мисли и гестове који имају социјалну и историјску димензију. Из те перспективе проучавање једне форме конотира и промишљања о могућностима укључивања сазнања у образовање и културу: у програме рада музичких школа које образују младе гусларе, програме заштите певања уз гусле као нематеријалног културног наслеђа, пропозиције фестивала гуслара. Одговорно деловање подразумева интердисциплинарност.

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев, Борис Владимирович. *Музыкальная форма как процесс*, книга первая и вторая. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963.

Васиљевић, Миодраг. „Тоналне основе нашег музичког фолклора. Музиколошка студија". *Југословенски музички фолклор I*. Београд: Просвета, 1950.

Големовић, Димитрије. *Пјевање уз гусле*. Београд: Српски генеалошки центар, 2008.

Детелић, Мирјана. *Урок и невеста: Поетика епске формуле.* Београд: САНУ, Балканолошки институт (Посебна издања књ. 64, Н. Тасић, ур.); [Крагујевац]: Универзитет у Крагујевцу, Центар за научна истраживања, 1996.

Захариева, Светлана. *Формообразоването в българската народна песен*. София: Българска академия на науките, Институт за музикознание, 1979.

Земцовски, Изалиј. „Прилог питању строфике народних песама. Из јужнословенско-руских паралела". *Народно стваралаштво – Фолклор*, VII, 25 (1968), 65–66.

Земцовский, Изалий Иосифович. „Жанр, функция, система". *Советская музыка*, 1 (1971), 24–32.

Јовановић, Јелена. „Све сам га редила". *Лицеум*, 8 – Избегличко Косово (2004), 71–75.

Костић, Ђорђе. *Реченичка мелодија у српскохрватском језику.* Тршић – Вуков сабор; Београд – Рад, 1983.

Лајић-Михајловић, Данка. „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција". *Музикологија* св. 7 (2007), 135–156.

Лајић-Михајловић, Д. „Гуслар Петар Перуновић Перун као иноватор традиције певања епских песама уз гусле". *Дани Владе С. Милошевића*, Међународни научни скуп, Бања Лука, 10–11. април 2008, Зборник радова. Д. О. Големовић, ур. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, 2008. 197–214.

Лајић-Михајловић, Д. *Епска пракса као комуникациони процес: српске епске песме у фолклорној култури*. Докторска дисертација, рукопис, одбрањена на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, 2010.

Лајић-Михајловић, Д. „Такмичења као облик јавне гусларске праксе". *Музикологија* св. 11 (2011), 183–202.

Манојловић, Коста П. „Гусле и гуслари". *Музика*: *Часопис за музичку културу*, I, 1 (1928), 12–13.

Радиновић, Сања. „'Ланац' – нарочити вид кумулативног излагања текста у српским народним песмама и његов значај у музичко-формалној изградњи". *Зборник радова XXXVI конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије Сокобања 1989*. Београд: Савеза удружења фолклориста Југославије, 1989. 355–364.

Радиновић, С. *Облик и реч*: Закономерности мелопоетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе. Београд: ФМУ (Етномузиколошке студије – дисертације, св. 3), 2011.

Црњански, Милош. „Утакмица гуслара код Алипашиног моста". *Есеји и чланци*, I, Књижевност и уметност (Дела М. Црњанског, том X, књ. 21), Живорад Стојковић, прир. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, „Наш дом"; Lausanne: Editions L'Age d`homme, 1999, 62–65.

Bartók, Bela. *Yugoslav Folk Music*, Vol. 1. New York: State University of New York Press, 1978.

Graf, Walter. „Murko's phonogramme bosnischer epenlieder aus dem jahre 1912", *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 1*, Beiträge zur Musikkultur des Balkans*, I. Graz: Herausgegeben von Rudolf Flotzinger*,* 1975. 41–76.

Kuba, Ďudevit. „Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. Po stručnom svom putovańu iz g. 1890. i 1892. (Nastavak.)", *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, IV, I polovina (1899), 1–33.

Lissa, Zofia. *Estetika glazbe:ogledi*. Ljubljana: Naprijed, 1977.

Lord, Albert B. *Pevač priča* (1 – teorija; 2 – primena). Prevela Slobodanka Glišić. Beograd: Idea (Biblioteka „XX vek" br. 71/1, 71/2. Ivan Čolović, urednik), 1990.

Lord, A. *The Singer of Tales*. Stephen Mitchell and Gregory Nagy, eds. Cambridge – Mass; Harvard – Harvard University Press, 2000[2].

Lotman, J[urij] M[ihajlovič]. *Predavanja iz strukturalne poetika (uvod, teorija stiha)*. Preveo Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.

Murko, Matija. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, Preveli Jelka Arneri i Ljudevit Jonke. Zagreb: JAZU, 1951.

Murko, Matthias. „Bericht über phonograpische Aufnahmen epischer, meist mohamedannischer Volkslieder im nordwestlichen Bosnien in Sommer 1912", *Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien*, Nr. 30 (1913), 58–75.

Petrović, Radmila. „Folk Music in Yugoslavia". *The Folk Arts in Yugoslavia.* Papers presented at a symposium. Pittsburg 1976.

Shils, Edward. *Tradition*, London – Boston: Faber and Faber Limited, 1981.

Sykora, G[reta]. „О народним певачима у Кучима и Црногорском приморју", *Прилози познавању народне поезије*, II, 2 (1935), 260–263.

Slijepčević, Miloš A. „Nekoliko načina guslarskog kazivanja epskih pesama". *Rad XV kongresa SUFJ u Jajcu 12–16. septembra 1968. godine*, C. Rihtman, ur. Sarajevo: 1971, 131–133.

Titon, Jeff Todd. „Kowing fieldwork". *Shadows in the Field: New Perspective for Filedwork in Ethnomusicology*. Gregory Barz and Timothy J. Cooley, eds. Oxford: Oxford Univesity Press, 2008, 25–41.

Wünsch, Walther. *Die geigentechnik der Südslawischen guslaren*, Brünn – Prag – Leipzig – Wien: Musikwissenschaftlichen institutes der Deutschen universitat in Prag, 1934.

Danka Lajić Mihajlović

SINGING EPIC SONGS ACCOMPANIED BY THE GUSLE WITH ASYNCHRONOUS SEGMENTATION OF THE MUSICAL AND POETIC FLOW

Summary

Singing epic songs after the model characterized by a pause between the ninth and tenth decasyllabic syllable (fig. 1) was in the folkloristic literature from the early 20th century referred to as one of the attributes of a ”quaint” style. More recent field research proved this fashion of syllabic shaping to be rarely used today, and only for groups of fewer verses. Archival sound recordings confirmed that this manner of poetic formation was used in longer durations and as a dominant concept for shaping of an entire song. The asymmetric segmentation of the musical and poetic flow hinders the comprehension of poetic content, and is thus illogical from the perspective of narrative function of the genre. Certain similarities, evident in forms of ritual and other narrative genres in Serbian and Slavic folklore, implicate the possibility of asymmetric segmentation as yet another trace of the ancient magical function of epics and independency of the guslar’s expression musical component. Educated people and the urban cultural ”elite” held the key role for its rapid eradication from musical practice by prioritizing poetic content, and thus influencing guslars to subordinate musical segmentation to the poetic. According to this experience, this author underscores the importance, but also the sensitive nature of a possible inclusion of authoritative researchers in cultural and educational undertakings concerning contemporary guslar practice, as a representative constituent of Serbian intangible cultural heritage in need of preservation.

УДК 784(=163.41)

Јелена Љ. ЈОВАНОВИЋ*
Музиколошки институт САНУ
Београд

ПРИМЕНА ЉУБИНКОВИЋЕВОГ КОНЦЕПТА „КУЛТУРНЕ СРЕДИНЕ" У ЕТНОМУЗИКОЛОШКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА НА ТЕРЕНУ ЦЕНТРАЛНЕ СРБИЈЕ[1]

Етничка и културна слика централне Србије изузетно је сложена; ова област, као изразито метанастазичка, веома је захтеван терен за фолклористичка, па и за етномузиколошка испитивања. Пред проучаваоцима је задатак да идентификују (некада јасно одвојене, а чешће стопљене у мање или више сложене амалгамске облике) елементе различитих фолклорних дијалеката. У вокалном наслеђу, кроз различите елементе музичке структуре забележене на терену, пре свега у старијем сеоском певању, пројављују се и међусобно различити изрази идентитета појединих група становника, пореклом из различитих матичних културних и географских области.

Уз интердисциплинарно сагледавање елемената фолклорних дијалеката и чињеница о етничком пореклу становника Јасенице, од великог значаја за разумевање и тумачење одређених појава у њеном сеоском вокалном наслеђу јесте Љубинковићев концепт културне средине.

Кључне речи: културна средина, Шумадија, Јасеница, етномузикологија, идентитети, музички дијалекти, динарци, старинци.

Одређење појма *културна средина* које је дао Ненад Љубинковић (1982) јединствено је у домаћој фолклористичкој литератури. Овај појам обухвата културно окружење у којем обитавају и стварају припадници одређене заједнице „која поседује чврсту унутрашњу везу (једнако место становања, једнаки или узајамно-зависни интереси, као и обезбеђивање егзистенције на једнак, односно узајамно-зависан начин)" (Љубинковић 1992: 109). У овим заједницама постоје различити приступи у фолклорном стварању: класни, еснафски / егзистенцијални и географски (Љубинковић 1982: 96 и фн. 2), а шира заједница може садржати у себи више

* jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs

[1] Текст је резултат рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: Традиције, изазови, промене" (177004) Музиколошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

скупина које се, према наведеним карактеристикама, разликују међу собом и чине засебне културне средине. Овакав концепт може се сматрати свеобухватним и отуда добродошлим у проучавању у различитим доменима фолклорне културе, посебно духовне. Пружа широке могућности и у етномузиколошким проучавањима: драгоцен је за потпуније разумевање контекста традиционалне музике, како у савременим условима, тако и у прошлим временима, посебно кад је реч о грађи сакупљеној на теренима где је музика у време бележења још (била) у живој извођачкој пракси.

Пажње је вредна чињеница да Љубинковић у свом промишљању појма културне средине подразумева сагласје саме културе, целокупног физичког окружења које ту културу одређује, и фолклорног стваралаштва. Такав став се веома разликује од оног присутног у преовлађујућем дискурсу западних етномузиколошких методологија друге половине 20. века, ослоњених на концепт културе пост-просветитељског доба (Middleton 2003: 2). Упркос високим дометима у промишљању појмова културе и музике, такав однос неизбежно доводи до раздвојености (disjuncture) њихових поимања, па и научних третмана (Bohlman 2003: 46); у таквом дискурсу ова два појма стоје у опозицији (Zemtsovsky 1997: 188). Љубинковићев приступ не носи у себи овакав терет; он је близак гледишту источноевропских проучавалаца, који културу некад и не сматрају предметом, већ инструментом изучавања (Гумилев 2008: 178). Целину традиционалних умећа и стварања посматрају у врло широком контексту *културног предела*, узимајући у обзир све аспекте живота једне заједнице (Иванова 2002: 7, 9); другим речима, приступају материји подразумевајући „свеукупност свих облика животних активности" чланова заједнице на једној територији: природни (географски) предео, делатност, насеље као начин људске самоорганизације у природном пределу, језички систем и духовну културу (Калуцков 2002: 18; Гумилев 2008: 191, 194). Љубинковићев концепт културне средине подразумева такав, холистички приступ фолклористичким проучавањима, ма из које матичне дисциплине она примарно происходила. Овакав концепт подразумева да сваки од сегмената народног стваралаштва неизбежно потиче, и одређен је, целином, и да стога на такав начин мора бити и доживљен и посматран.[2]

Концепт културне средине показује се значајним и кад је предмет проучавања преношење елемената традиције једне културне средине у

[2] Такво схватање је у складу са „античком, средоземном мишљу" (Петровић 2005) о целини ствари, какво баштини и традиционална култура Балкана, јер „југоисточна Европа, под утицајем Византије и православне варијанте хришћанства, античку културу, посебно античку духовност имала је већ у својим темељима" (Љубинковић 2007: 139).

другу. Кад је о музици реч, од посебног је значаја уочавање правилности по којима се одређене песме или инструменталне мелодије у процесу преношења мењају, или пак задржавају одређене елементе као постојане (према: Гошовский 1971: 16). Таква проучавања су нарочито добродошла кад је у питању етномузиколошка грађа прикупљена у сеоским срединама изразитих метанастазичких области, у којима се по правилу срећу елементи којима се могу идентификовати различите групе становништва, јер је њихово порекло у различитим *матичним културним срединама* (термин преузет из: Љубинковић 1992: 109). Ти елементи су некада јасно препознатљиви, а некад се тек упоредно-типолошком анализом утврђује њихова веза са матичном културном средином, будући да се налазе у (каткад сасвим уникатним) амалгамским спојевима са елементима друге матичне средине.

У овом раду даћемо илустрацију појаве да житељи једне руралне културне средине, прешавши у другу и другачију руралну средину, мењају начин свог музичког изражавања (као и свог говора) и саображавају га музичком идиому окружења у којем су се настанили. Рад је заснован на резултатима етномузиколошких истраживања заснованим првенствено на грађи коју чине песме старијег сеоског вокалног слоја из једне од централних области Србије и Шумадије.[3]

О проблематици музичког наслеђа средишње Србије до сада је објављено релативно мало радова (в. Јовановић 2007: 190). Интердисциплинарна истраживања старије музичке традиције у овим пределима, са нагласком на области Јасенице, спроведена су последњих година са циљем утврђивања веза традиционалног сеоског певања и етногенетских процеса на овом терену.[4] Резултати истраживања потврђују велику разноврсност унутар вокалне традиције Шумадије, упркос неоспорним међусобним структурним и мотивским сличностима њених облика, по којима се традиција овог краја разликује од традиција других области у Србији (в. нпр. облике *сватовског гласа* у: Јовановић 2002: 79–84).

[3] Љубинковићеви радови посвећени поменутој проблематици обрађују тематику епских песама у том контексту (Љубинковић 1989, 1992). У овом раду пажња ће бити посвећена претежно лирским, а мањим делом епским песмама снимљеним на терену централне Шумадије.

[4] Реч је о истраживањима са циљем доношења претпоставки о везама између физиономије вокалног наслеђа области, снимљене на терену претежно током 70-тих и 80-тих година 20. века (што, по основаној претпоставци, чини резултат континуитета стања на терену током више од стотину година) и етногенетских процеса који су се одвијали на овом терену од 15. века наовамо. У том циљу, у раду је примењена методологија тзв. „московске етнолингвистичке школе" (Толстој 1995, 1995а, Плотникова 2004 и др.) и техника картографисања, која омогућава сагледавање међусобног односа снопова изоглоса, установљених према критеријумима које диктирају дати елементи музичке структуре и жанровска припадност песама, у циљу доношења одређених претпоставки о току промена и развоја мелопоетских облика у оквиру појединих жанрова у дијахронијској димензији (Јовановић 2010).

Централна Србија је једна од изразитих метанастазичких области на Балкану. Њеним простором су од 14. века наовамо, а посебно у последњих две стотине година, непрекидно текле селидбене струје у свим правцима (в. детаљно у: Цвијић 1966; Дробњаковић 1923, 1925; Недељковић 1996). Логично је, отуда, да се на њеном простору сретају елементи међусобно различитих фолклорних дијалеката (тумачење овог појма према: Толстој 1995а: 54), који се очитавају у различитим сегментима духовне културе (*Исто*). То је потврђено и етномузиколошким теренским истраживањима, првенствено упознавањем са старијом вокалном традицијом овог простора.

Фолклористичка истраживања показала су да кроз средиште Шумадије пролази замишљена граница између метанастазичких области у Србији: западно од границе преовлађује већинско динарско становништво, а источно – друге групе становника, углавном српског порекла (в. нпр. Дробњаковић 1923: 197). Таква слика је приближно подударна и са сликом распрострањења говорних дијалеката у Јасеници: кроз њено средиште пролази граница између (на западу) шумадијско-војвођанског и (на истоку) смедеревско-вршачког говорног дијалекта (Реметић 1985: 402, 404; Бошњаковић 2008: 297; Ивић 2009: 41, 68). Са истом овом границом приближно се поклапа и граница између музичких / вокалних дијалеката. Наравно, треба имати у виду да није реч о крутој граничној линији, већ је у сва три аспекта сагледавања – етнолошком, лингвистичком и етномузиколошком – идентификован и прелазни појас између две целине, у којем се наилази на елементе оба културна дијалекта (термин према: Плотникова 2004: 17; в. и Јовановић 2010: 348). Положај Јасенице као области на граници два фолклорна дијалекта, тако да је у исто време и прелазна област између њих (Drobnjaković 1932: 199, 203) и периферна област њихових матичних ареала, чини је веома комплексном за истраживање, а такође и сасвим специфичном (више о оваквим теренима в. у: Плотникова 2004: 251).

Занимљиво је да је на целој територији Јасенице већинско динарско становништво (са 54,7% кућа). На западу, оно чини апсолутну већину (77,9%, а у већини насеља преко 90% кућа), док је на истоку присутно као већинско (51,2% куће), уз израженије присуство становника косовско-метохијског порекла (26,9% кућа). У оба дела области има стариначких родова (на западу 14%, на истоку 13% кућа; в. Јовановић 2010: 37).[5]

У Јасеници, дакле, постоји одступање од правила о поменутој метанастазичкој граници: динарци чине већину и у западном (Горњој, или

[5] Проценти су израчунати на основу бројчаних података које је дао Б. Дробњаковић (1923, 1925); до данас нису вршена друга истраживања састава и порекла становништва тог краја. Ове податке сматрамо релевантним за стање на терену у последњим деценијама 20. века, кад је реч о старијим слојевима традиционалног певања.

Крагујевачкој) и у источном делу (Доњој, или Смедеревској Јасеници). Већина их се у ове крајеве населила у периоду између Првог и Другог српског устанка; један део се населио за стално, било је инверзних сеоба у Срем, као и много локалних сеоба. Досељеници из области динарског система и западне Србије постепено су се померали према истоку и прелазили у низију (источну, или ниску Шумадију), уз сталан прилив из етапних динарских области. Део досељеника се задржао у вишим пределима западне Шумадије. Управо је чињеница о динарској већини и на западу и на истоку области од великог интереса за истраживање старијег музичког наслеђа ове области и за тумачење одређених чињеница везаних за њега.

Поставило се питање могућности уочавања правилности у учесталости или пак прорећености музичких елемената једног или другог вокалног дијалекта и њихов међусобни однос у самим музичким структурама, и то с обзиром на фолклорне жанрове (појам је узет у обзир према критеријуму примене песама у људском животу; в. Propp 1997: 42). Као најпогоднији за ову врсту проучавања показао се приступ „московске етнолингвистичке школе" (Толстој 1995: 46) и техника картографисања, примењена по угледу на њу (Плотникова 2004).[6]

Овако спроведена истраживања показују да терен два подрегиона Јасенице обједињују неки заједнички музички елементи, али да их истовремено одвајају значајне разлике. О томе је угледни истраживач овог терена, етномузиколог Љубинко Миљковић, писао:

> „Иако су народне музичке традиције Горње и Доње Јасенице суседне, што за лако перцептивну последицу има варирање примера једног са примесама менталитета другог краја и обратно, основне одлике тих музичких традиција су у извесном смислу чак и контрарно супротне […]. Према томе, међусобна неподударност је примарни аналитички резултат упоређења архаичне народне традиције та два субрегиона. […] Релативно аутономни, а у сваком случају паралелни развој је, упркос својеврсном прожимању најстаријих примера једногласја и двогласја на таквом комуникацијски целовитом терену као што је Јасеница, имао као један од резултата и формирање два фундаментално различита укуса, две естетике најстаријег музичког изражавања" (Миљковић 1986: XXXI–XXXII).

Слика вокалне традиције на терену Јасенице је следећа: у Горњој Јасеници, елементи динарског музичког језика конзистентно су присутни тамо где се и могу очекивати – у селима на југозападу, у брдско-планинским пределима Рудника, Венчаца и Букуље. Забележена грађа овде и репертоарски/жанровски и по музичким елементима припада музичком идиому који обухвата шири ареал: западну и југозападну Србију, Сје-

[6] Ареали распрострањености музичких елемената могу бити и предмет *мелогеографије*, пандану *етнолингвистичке географије* (Плотникова 2004: 11).

ницу, Пештер, Црну Гору, Херцеговину, Босну. Сигурно је да је оваквој ситуацији на терену Горње Јасенице погодовала не само апсолутна динарска већина, већ и место пребивања, где су динарски досељеници могли, и успели, да сачувају начин живота веома близак ономе у матичним културним срединама и сточарство као основно занимање.

Вокални израз динараца, какав и овде налазимо, одликује снажно, интензивно двогласно певање, у три вида двогласне фактуре (о основним одликама в. више у: Васиљевић 2003: 343; Девић 2002: 38–41).

Поставља се питање шта је са музичким језиком динараца, већинског становништва, у низијама – у Доњој Јасеници и на северу Горње Јасенице? Одговор гласи: упркос динарској већини, подаци о музичком (и говорном) дијалекту сведоче да овде елементи динарске културе не само да нису јасно видљиви, него често нису чак ни препознатљиви. На овом простору су или ишчезли, или су се прилагодили другој музичкој логици и естетици – изразу других група становништва које живе на том простору: досељеника косовско-метохијске (хронолошки најстарије и практично непрекидне током дугог периода) и других струја, а затим и старинаца,[7] на чији континуитет бивствовања у овој области указују етнолошки подаци, елементи говора и традиционалног певања (Цвијић 1966: 378; Недељковић 1996: 52, 55; Ивић 1955–1956: 98, 105, 113; Ивић 1957: 408, 412 и даље; Реметић 1985: 419; Бошњаковић 2008: 255; Миљковић 1986: XII–XIII; Јовановић 2010: 348). У свему томе значајну, а вероватно и пресудну улогу има чињеница да су у овом низинском крају, са благим брежуљкастим узвишењима, услови и начин живота значајно другачији него на западу – у основи привређивања је земљорадња.

Вокални израз становника ових крајева одликује, пре свега, једногласје (или, по П. Вукосављевићу, *истогласје*), уз другачије лествичне обрасце и, генерално, другу музичку естетику. Реч је о изразу који преовлађује у вокалној традицији косовског и, по свој прилици, стариначког становништва ових крајева.

Шта се, дакле, догодило са музичким изразом динараца насељених у нискоj Шумадији? Може се рећи да су по досељењу имали две могућности: одржавање матичне културе, или отварање према култури затечених становника (према: Љубинковић 1992: 112). Истраживања су показала да су у сфери *приватног* динарци задржали неке од елемената културе своје матичне средине, док су у сфери *јавног* углавном попримили елементе музичке културе нове средине. Свакако је то резултат процеса у ком су,

[7] Према Јовану Цвијићу, култура досељаваних Косоваца била је у великој мери сродна са културом стариначког становништва на простору Шумадије (1966: 168; в. и Реметић 1985: 25), тако да је основано претпоставити да су одређени фолклорни елементи током дугог временског периода били оснаживани тим сталним приливом и задржали се на овом терену све до краја 20. века.

прешавши у низију, променили начин живота и привређивања, за чим су нужно следили одређени компромиси ради успостављања нових односа, што је временом иницирало промене у начину говора и традиционалног певања.

Укратко ћемо, на основу неколико најизразитијих примера, указати на видове промена у динарском начину музичког изражавања у пределу ниске Шумадије.[8]

Од мноштва музичких елемената који су уочени анализом, као константе на којима се сагледава слика музичког наслеђа Јасенице и њених субареала издвајају се мелодијски модели (Јовановић 2010: 219–22). При анализи се пошло од идентификовања модела који су 1) заједнички за читаву област, 2) карактеристични за западни део и 3) карактеристични за источни део области. Овог пута пажња ће бити усмерена на моделе за које је утврђено да припадају динарском музичком наслеђу (с обзиром на њихову широку распрострањеност и велику учесталост у западним, динарским крајевима и у областима западне Србије). Остали параметри – фактура, тонски низови, орнаментика, стилске особине, тембр и друго – указују на регионалне и дијалекатске разлике у оквирима заступљености истих модела, и на основу њих се могу уочити и пратити промене у динарском начину вокалног изражавања у крајевима културне средине у коју су досељени. Различитости појединих елемената модела сведоче о припадности различитим српским вокалним дијалектима, који се сусрећу и преклапају на терену Јасенице. За сваки од модела биће дато по два или више примера на основу који ће бити могуће уочавање разлика у зависности од тога у којој су културној средини забележени.

Један од најкарактеристичнијих свадбених и славских модела на великом простору динарске регије (али познат и у другим крајевима Србије као *славски глас*; **пример 1**) заснован је на тринаестерачком стиху (4,4,5). У Шумадији је присутан још и у свадбеном (**пример 2**), али и у жетелачком (**пример 3**) и прелском жанру (**пример 4**), у које је, како се претпоставља, прешао из славског и свадбеног. У Доњој Јасеници је нашао изузетно широку примену у прелским песмама, посебно у онима са израженом комуникативном функцијом (Јовановић 2011), о чему сведочи богатство различитих мелопоетских облика произашлих из мелоритмичких ћелија овог модела (*Исто*).

Другу групу примера, која на упечатљив начин илуструје вид промене музичког језика динараца у новој културној средини, чини модел такозваног *ерског* певања, одн. певања *на глас*,[9] најчешће у десетерач-

[8] Детаљнија разрада ове проблематике дата је у засебном раду (Јовановић 2010).

[9] У Горњој Јасеници га је први запазио и о њему писао Ј. Павловић (1921: 147). Индикативно је да се емски термин за овакво певање, *на глас*, користи у Горњој Јасеници,

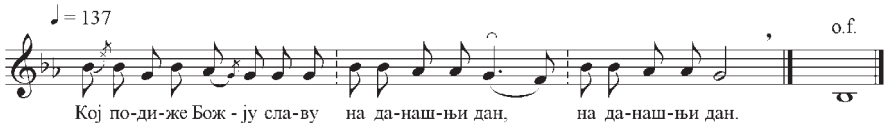
кој версификацији (4,6) са осмерачким (4,4) оквирним рефреном. Реч је о карактеристичној динарској бордунској форми (Девић 2002: 40), коју одликује двогласна фактура и тонски низ уских, нетемперованих интервала (**пример 5**). Међутим, варијанта оваквог певања са истока области показује другачије особине: иако је мелодијски модел задржан (уз изостављање рефрена), он се овде изводи једногласно и у тонском низу који је близак дијатонском (**пример 6**).

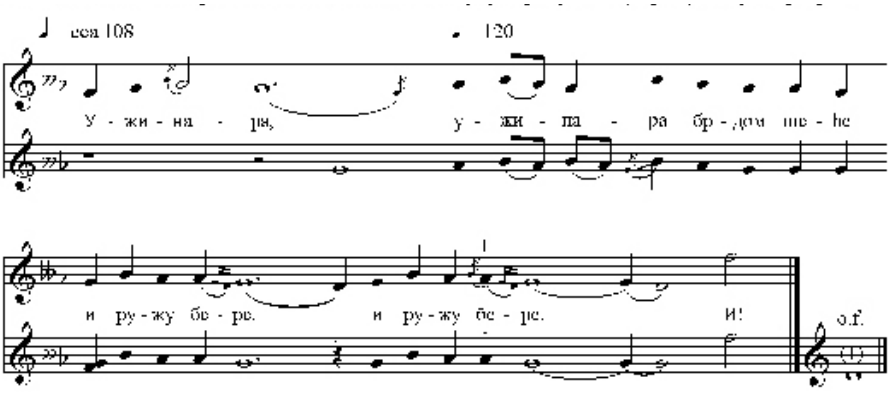
Наредни пример на којем се могу уочити промене у динарском певању јесте мелодијски модел *бројаница* одраслих, у осмерачкој версификацији (4,4). Он се у динарским областима јавља као самостални мотив који се у *бројаницама* понавља неограничен број пута са сваким новим стихом, уз наглашени, прегнантни ритам (**пример 7**). На истоку, он налази своје место само у дугим припевним рефренима придруженим лирским песмама различите садржине (**пример 8**).

Епско певање без гусала било је заступљено у читавој Јасеници готово до истека 20. века, а теренски снимци су начињени према певању певача аматера (упор. Љубинковић 1989: 212). Оне су у Јасеници најчешће певане на један јединствен мелодијски модел, типичан за динарски начин певања епских и приповедних песама (Радиновић 2007: 37, 39; Лајић-Михајловић 2007: 67). Из датих примера (**примери 9, 10**) види се да је начин извођења на западу и на истоку области у многоме сличан, а да је примарна разлика поново у тонском низу: на западу он је уски, нетемперован, а на истоку је дијатонски.

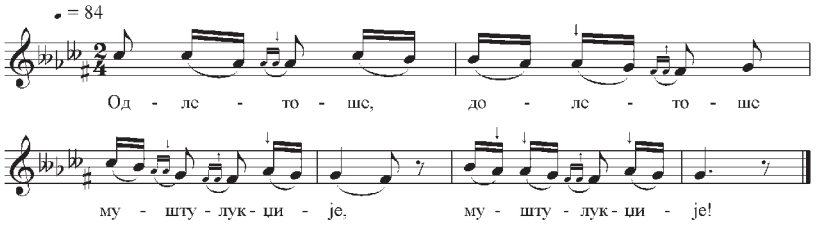
На основу увида у особине вокалне традиције у западном и источном делу Јасенице и уз интердисциплинарни приступ овој тематици, показује се значај промене културне средине за промену у физиономији елемената идентитета једне групе (српског) становништва, израженог кроз сеоско певање. Јасно је да концепт културне средине има могућност примене у методологији фолклористичких проучавања у Србији; штавише, он отвара пут мултидисциплинарном сагледавању појава, јер унапред подразумева њихово културно јединство, и, отуда, охрабрује могућност сусрета резултата изучавања у различитим дисциплинама. Јасно је да Љубинковићев концепт културне средине може бити примењен и на проблематику других предеоних целина у Србији и идентитета различитих група како у историјским, тако и у савременим, сеоским и градским срединама.

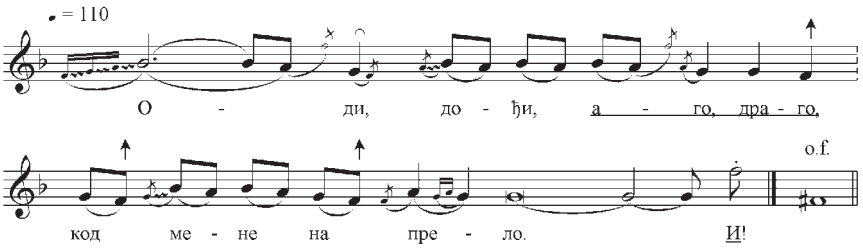
где је овакво певање карактеристично, а да се други емски термин *ерско* користи само у Доњој Јасеници, где је оно перципирано као „туђе", својствено *Еровима* у западним деловима области, а не житељима доњојасеничких села.

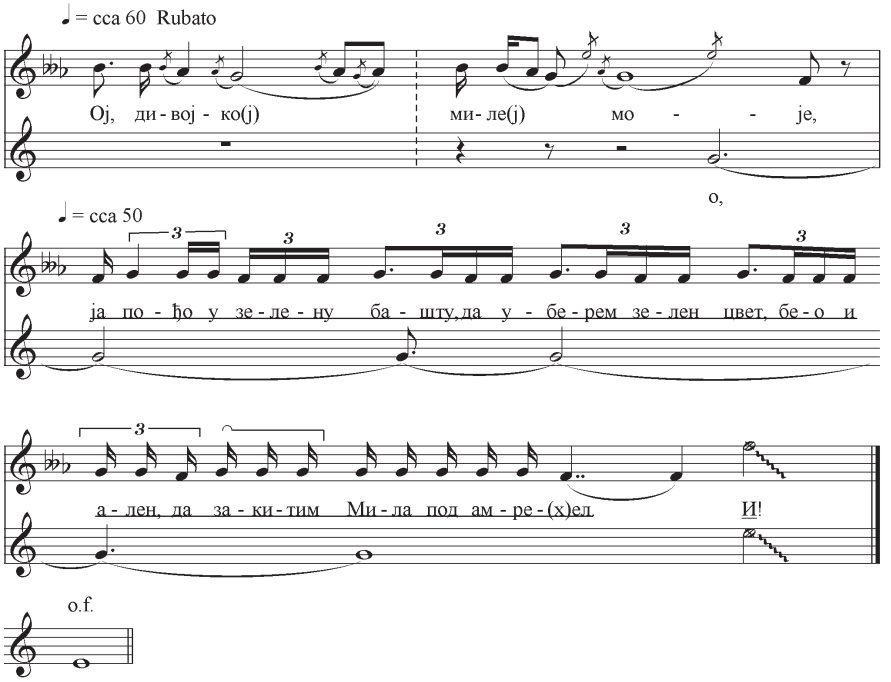
Нотни примери

Пример 1: *Кој подиже Божју славу на данашњи дан* – славска песма, с. Доња Трнава; снимила и записала: Јелена Јовановић (2006)



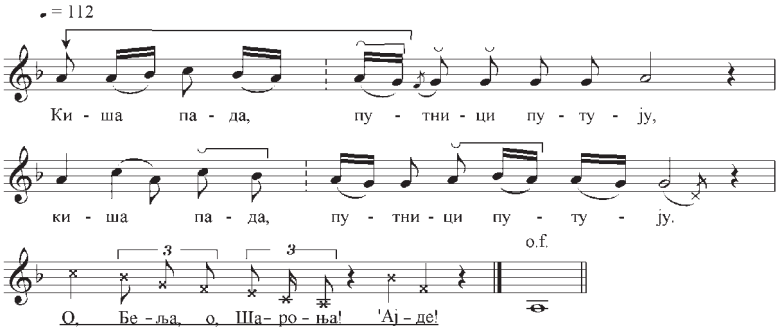
Пример 2: *Одлетоше, долетоше муштуклунџије*, с. Стојачак; Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 107



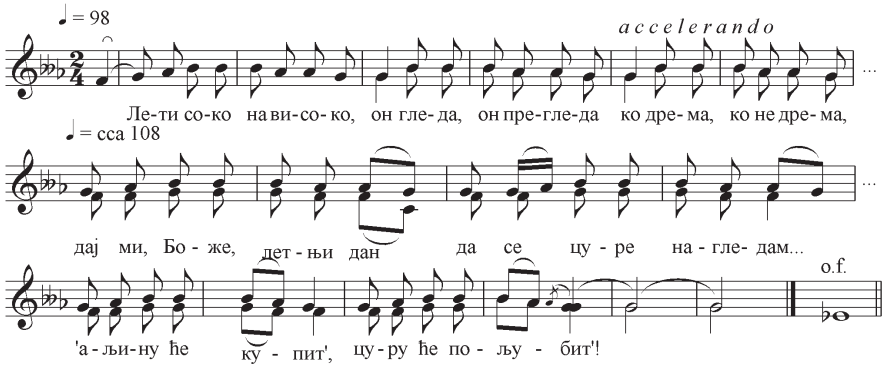
Пример 3: *Ужинара брдом шеће и ружу бере*, жетеличка песма, с. Доња Шаторња; Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасници (у Шумадији)*, пр. бр. 73

Пример 4: *Оди, дођи, аго, драго*, с. Вишевац,
снимио: Петар Вукосављевић (1971);
записала: Јелена Јовановић

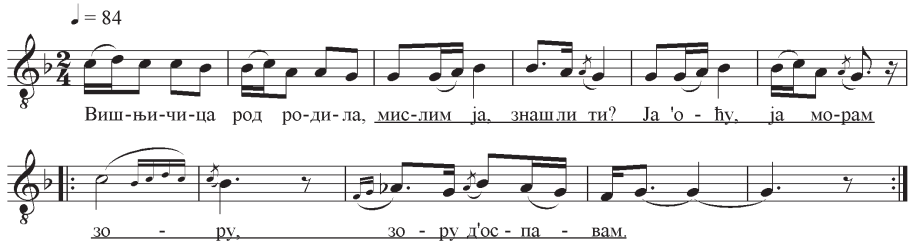
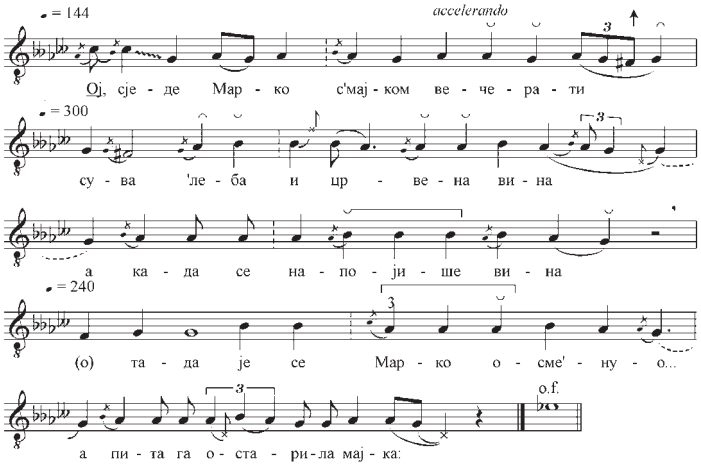


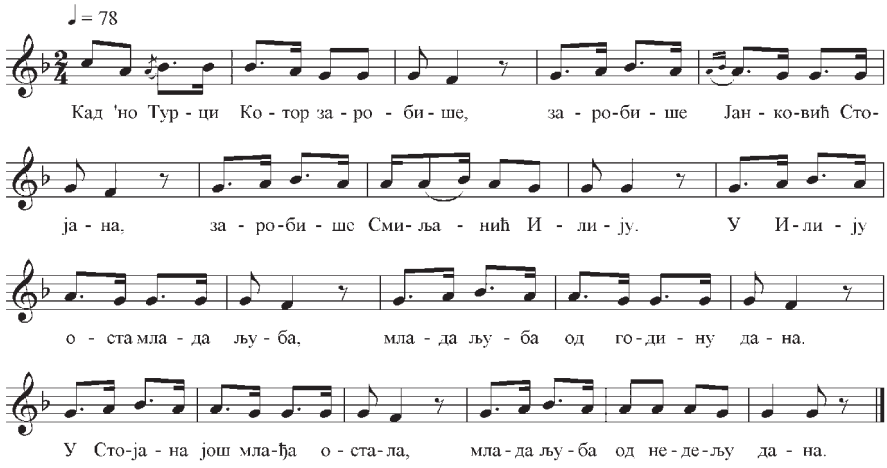
Пример 5: *Oj дивојко*, *миле моје* – бројаница,
на глас, с. Винча;
снимила и записала: Јелена Јовановић (1988)



Пример 6: *Киша пада*, *путници путују* –
рабаџијска песма, с. Горња Трнава;
снимила и записала: Јелена Јовановић (2007)



Пример 7: *Лети соко на високо* – бројаница,
с. Доња Шаторња;
снимила и записала: Јелена Јовановић (1988)

Пример 8: *Вишњичица род родила*, с. Церовац;
Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 356

Пример 9: *Сједе Марко с мајком вечерати* –
на гусларски начин, с. Овсиште
снимио: Петар Вукосављевић (1972);
записала: Јелена Јовановић.



Пример 10: *Кад 'но Турци Котор заробише*, с. Придворица;
Љубинко Миљковић, *Доња Јасеница*, пр. бр. 329

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Т. И. *Географическая среда и биология человека*. Москва, 1977.

Бошњаковић, Жарко. *Фонетске особине говора источне Шумадије*. Београд: САНУ: Институт за српски језик САНУ, *Српски дијалектолошки зборник* LV, 2008, 1–322.

Васиљевић, Миодраг А. „Структура тонских низова у нашој народној музици". *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Зорислава Васиљевић, прир. Београд: Просвета, 2003, 333–386.

Гошовский, Владимир. „Народная музыка как источник исторической информации". *У истоков народной музыки славян (очерки по музыкальному славяноведению)*. Москва: Советский композитор, 1971, 9–46.

Гумилев, Лев. *Конец и вновь начало. Популарные лекции по народоведению*. Москва: Издательство Аст, 2008.

Девић, Драгослав. „Динарско и шопско певање у Србији и метанастазичка кретања". *Нови звук* 19 (2002), 33–56.

Дробњаковић, Боривоје. *Јасеница – антропогеографска испитивања*, *Српски етнографски зборник* 25, Насеља и порекло становништва, књ. 13, 1923.

Дробњаковић, Б. *Смедеревско Подунавље и Јасеница*, *Српски етнографски зборник* 34, 1925.

Дробњаковић, Б. „Sur la composition ethnique de la population de la Šumadija" Extrait des *Comptes rendus du III-e Congrés des geopgraphes et ethnographes slaves en Yougoslavie 1930*, Belgrade: Imprimerie "Davidović" (1932), 199–203.

Иванова, А. А. „Концепция культурного ландшафта как методологический принцип организации комплексных полевых исследований". *Актуальные проблемы полевой фольклористики. Первая часть.* Московский

Государственный университет имени М. В. Ломоносов: Филологический факултет: Кафедра русского устного народного творчества: Издательство Московского университета, 2002, 14–23.

Ивић, Павле. „О неким проблемима наше историске дијалектологије". *Јужнословенски филолог*, XXI, књ. 1–4, Београд: САН, Институт за српски језик (1955–1956): 97–125.

Ивић, П. „О говору Галипољских Срба". *Српски дијалетолошки зборник* XII (1957).

Ивић, П. *Српски дијалекти и њихова класификација*. Слободан Реметић, прир. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2009.

Јовановић, Јелена. *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији) – сватовски глас и његови облици*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2002.

Јовановић, J. "Ethnomusicological Researches in Šumadija". *Research of Dance and Music on the Balkans*. D. Golemović, ed. Banja Luka: International Musicological Society: Musicological Society of RS; Sarajevo: Musicological Society FbiH; Brčko: Association for Fostering of the Serb Cultural-Historical Heritage Baštinar, 2007, 190–197.

Јовановић, J. *Вокална традиција Јасенице у светлости етногенетских процеса,* докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности: Катедра за етномузикологију, 2010. (рукопис)

Јовановић, J. „Песме са рефреном 'Ноћ, тамна ноћ' у вокалној традицији Јасенице". *Митолошки зборник*. Рача: Центар за митолошке студије Србије 25 (2011), 187–210.

Калуцков В. Н. „Топологический подход к исследованию традиционного культурного ландшафта". *Актуальные проблемы полевой фольклористики. Первая часть.* Московский Государственный университет имени М. В. Ломоносова: Филологический факултет: Кафедра русского устного народного творчества: Издательство Московского университета, 2002, 6–13.

Лајић-Михајловић, Данка. „Херцеговачки епски дијалекат". *Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука 2007, Научни скуп, Зборник радова*. Димитрије Големовић, ур. Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске, 2007, 57–73.

Љубинковић, Ненад. „Пролегомена за теорију о културној средини". *Расковник* 33 (1982), 91–100.

Љубинковић, Н. „Преношење епских народних песама из једне културне средине у другу (у оквиру истога језика) – особен вид усменог превођења". *Књижевно превођење – теорија и историја* (зборник радова). Кринка Видаковић-Петров, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, 211–216.

Љубинковић, Н. „Значај миграционих кретања за стварање и обликовање усмене епске народне песме". *Расковник* 67–68 (1992), 109–122.

Љубинковић, Н. „Антички култови и јужнословенски (српски) фолклор". *Антика и савремени свет*. Ксенија Марицки-Гађански, ур. Сремски Карловци, Сремска Митровица: Друштво за античке студије Србије; Београд: Службени гласник, 2007, 139–148.

Миљковић, Љубинко. *Музичка традиција Србије III – Доња Јасеница или ниска Шумадија*. Смедеревска Паланка, 1986.

Недељковић, Миле. *Записи о Шумадији*. Крагујевац: Библиотека „Шумадија": Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 1996.

Павловић, Јеремија. *Живот и обичаји народни у Крагујевачкој Јасеници у Шумадији*. *Српски етнографски зборник*, *Живот и обичаји народни*, књ. 22. Београд: Српска Краљевска Академија, 1921.

Петровић, Александар. *Аналогија и ентропија. Филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Косте Стојановића*. Нови Сад: Матица српска, 2005.

Петровић, Петар Ж. „Шумадија – Прошлост, име и положај области". *Гласник Етнографског музеја* 26 (1963), 141–165.

Плотникова А. А. *Этнолингвистическая география Южной Славии*. *Традиционная Духовная Культура Славян*. Москва: Российская академия наук: Институт славяноведения, 2004.

Радиновић, Сања. „Српске народне баладе и етномузикологија – немогућа мисија". *Нови звук* 30 (2007), 34–51.

Реметић, Слободан, *Говори централне Шумадије*. *Српски дијалектолошки зборник*, књ. XXXI. Београд: САНУ и Институт за српскохрватски језик, 1985.

Толстој, Никита Ильич. „Етнолингвистика у кругу хуманистичких дисциплина". *Језик словенске културе*. Веселин Илић, ур. Ниш: Просвета, 1995, 31–46.

Толстој, Н. И. „Језик и култура". *Језик словенске културе*. Веселин Илић, ур. Ниш: Просвета, 1995а, 47–61.

Цвијић, Јован. *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1966.

Bohlman, Philip V. "Music and Culture – Historiography of Disjuncture" *The Cultural Study of Music (a critical introduction)*. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, ур. New York and London: Routledge, 2003, 44–56.

Zemtsovsky, Izaly. "An Attempt at a Synthetic Paradigm", *Ethnomusicology* 41(2) (1997), 185–205.

Middleton Richard. "Music Studies and the Idea of Culture". *The Cultural Study of Music (a critical introduction)*. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, ур..New York and London: Routledge, 2003, 1–15.

Propp, Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ИЗВОРИ (УЖИ ИЗБОР)

Васиљевић, Миодраг А. *Народне песме из Војводине*. Драгослав Девић, прир. Нови Сад: Матица српска: Завод за културу Војводине, 2009.

Вукичевић-Закић, Мирјана. „Народна музика Груже и Левча". *Народне игре Србије, грађа*, свеска 3. *Народне игре у Левчу и Гружи*, Оливера Васић, ур. Београд: Центар за учење народних игара Србије, 1992, 138–164.

Вукосављевић Петар Д., Оливера Васић, Јасна Бјеладиновић. *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. Радио Београд, 1984.

Големовић, Димитрије. „Народно певање Тамнаве". *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 4–5 (1989), 93–106.

Големовић, Д. *Народна музика ужичког краја*. Београд: Етнографски институт САНУ, Посебна издања, књ. 30, св. 2, 1990.

Големовић, Д. „Народна музика Ваљевске Колубаре", *Истраживања VI, Ваљевска Колубара*, Ваљево, 1990а, 389–430.

Големовић, Д. *Црногорска народна музика*. Подгорица: Пергамена, 1995.

Големовић, Д. „Народна музика области Тимок и Заглавак". *Гласник Етнографског музеја* 62 (1998), 265–288.

Големовић, Д., Оливера Васић. *Таково у игри и песми*. Горњи Милановац: „Типопластика", 1994.

Девић, Драгослав. *Народна музика Драгачева – облици и развој*. Београд, 1986.

Девић, Д. *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса*, Београд, 1990.

Ђорђевић, Владимир. *Српске народне мелодије (Предратна Србија)*. Београд, 1931.

Манојловић, Коста. *Народне мелодије источне Србије*. Београд: САН, Посебна издања, књ. CCXII, Музиколошки институт, књ. 6, 1953.

Миљковић, Љубинко. *Музичка традиција Србије II – Мачва*. Шабац: Глас Подриња, 1985.

Мокрањац, Стеван С. *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*, *Сабрана дела*, Том 9. *Етномузиколошки записи*. Књажевац: Нота, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.

Jelena Jovanović

APPLICATION OF LJUBINKOVIĆ'S CONCEPT OF „CULTURAL ENVIRONMENT" ON ETHNOMUSICOLOGICAL RESEARCH IN THE REGION OF CENTRAL SERBIA

Summary

Interdisciplinary research of the older layer of rural vocal tradition in the region of Jasenica in central Serbia (Šumadija) have shown that in this area two different cultural and musical dialects meet and overlap. It results with a very complex image of vocal tradition, so the analytical approach might be applied to the tradition of the whole region, as well as to the traditions of the two subregions: Western and Eastern. Despite the fact that in both subregions the majority are the inhabitants of the same origin – Dinaric, and despite the fact their musical idiom is the dominant on the West, their influence on the musical idiom in the East is hardly recognizable, due to their contact with musical practice of the other groups of (Serbian) inhabitants there.

This paper is a contribution to the possible research direction encouraged by Ljubinković's concept of *cultural environment* within which a certain social entity lives and creates. If the group changes the cultural environment, its folklore idiom might also be changed. Such case has been shown in this paper on the example of Dinaric, highlander inhabitants settled in flat areas of Šumadija.

УДК 784(=163.3)

Веселка М. ТОНЧЕВА*
Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН
София

ТРАДИЦИОННАТА НАРОДНА ПЕСЕН ОТ ГОРА

Текстът представя в сравнителен аспект традиционните народни песни от двата дяла на областта Гора (Призренска и Кукъска Гора). Направен е кратък преглед на историческата информация за региона, както и на етномузиколожките изследвания на традиционните песни. Анализът на горанските народни песни маркира тяхната типология като ритуални и всекидневни, също и като мъжки и женски песни. В своите формални характеристики песните потвърждават единството на Гора като регион, което не е изгубено за почти един век след неговото „изкуствено" разделяне.

Ключови думи: Гора, горански традиционни песни, двуглас.

Гора[1] е област, разположена между планините Шар, Кораб и Коритник, в горното течение на р. Люмник, ляв приток на р. Бели Дрин (Димовски 1984: 173), на териториите на Албания (9 селища – Борье, Орешек, Църнелево, Оргоста, Кошарище (Кошарища), Запод (Запот), Пакиша, Шищавец, Очикле) и Косово (19 селища – Горна Рапча, Долна Рапча, Горни Кръстац (Кръстец), Долни Кръстац (Кръстец), Драгаш, Орчуша, Любовища, Радеша, Лещане, Кукаляне, Вранище, Млике, Диканце, Глобочица, Бачка, Брод, Зли поток, Крушево, Рестелица)[2], както и 2 селища в днешната Република Македония (Урвич и Йеловяне). За първо споменаване на някои от горанските села се счита Душановия *Хрисовул*, издаден през 1348 г. (с вариант 1352 г.) – според тази повеля земи, принадлежащи на горанските села, са подарени на манастира „Св. Архангели", построен от цар Стефан Душан в Призрен (Мишић, Суботин-Голубовић 2003: 11–16). През XV в. под името Гора е позната нахия с 27 села (Јастребов 1904: 90), изброени в Турския регистър от 1452/55 (Пешикан 1986: 63–64). Според данни от турските извори от XV и XVI

* vestonch@gmail.com

[1] Този текст представлява преработена и съкратена част от книгата *Непознатата Гора* (Вж. Тончева 2012).

[2] Двете части на Гора са познати също като Призренска Гора (Косово) и Кукъска Гора (Албания) по имената на най-близките градове Призрен и Кукъс.

в. за периода 1452/55 г. – 1591 г. населението се увеличава петкратно (Младеновић 2001: 43). Този прираст се отдава на преселения от съседните територии – например от Ополье, но преселниците са главно жители на овчарските региони в Западна Македония. М. Пешикан твърди, че споменатото увеличаване на населението може да се дължи на по-масови преселения от юг (Пешикан 1986: 88). В селата Урвич и Йеловяне преселниците са от селата Рестелица, Брод, Борье, Крушево и Лещан от края на XVIII в. (Трифуновски 1952: 413). Според турски закон от 1865 г. всички шарпланински *жупи* (области) влизат в състава на Призренския вилает. След Берлинския конгрес през 1878 г. е основан Косовски вилает, първоначално с център в Прищина, а впоследствие в Скопие (от 1887 г.) (Радовановић 1995: 31).

След Балканските войни областта Гора попада първоначално на сръбска територия, а по-късно последователно е под българско и под австро-унгарско административно управление. През 1925 г., когато окончателно е утвърдена държавната граница между Кралство на сърби, хървати и словенци и Албания, областта Гора е разделена, макар за това да няма никакви географски, езикови или етнически основания (Младеновић 2001: 36).

Музикалният фолклор на гораните в Албания – и песенен, и инструментален, е слабо проучван. Местният изследовател Н. Докле публикува немалко песенни текстове от родното си село Борье (Вж. например Докле 2000), но това не дава представа за музикалния език и музикалното мислене на тази група. Общността, населяваща сръбската/косовската част на Гора, е била и е обект на етномузиколожки интерес от учени от СФРЮ (Сърбия) и именно тези изследвания ще служат като опорни в този текст. Едни от първите целенасочени проучвания и музиколожки анализи на горанския песенен фолклор са направени от датчанката Бирте Треруп, извършвала теренна работа в тогавашната югославска част на областта – в селата Драгаш, Вранища (където документира сватба), Радеша, Кукаляне и Брод (Traerup 1974: 211). Всъщност Б. Треруп работи в Гора в периода 1959–1960 г., но публикациите – са едва от началото на 70-те години на XX в. Затова в края на 60-те години авторът от Република Македония (СФРЮ) Б. Ристовски обръща внимание, че до този момент са публикувани едва 46 горански песни от Миодраг Васильевич, като те са разхвърляни сред други песни в неговата поредица *Югословенски музикален фолклор* (изданието „Народни мелодии, които се пеят в Космет"). Според Ристовски никъде специално не са разглеждани нито „горанските песни", нито „горанската поезия" (Ристовски 1969: 138).

Тъкмо по това време (в периода 1967–1970) Институтът за фолклор в Скопие осъществява активна теренна работа в горанските села, които

са на територията на тогавашна СФР Югославия. Всички записани материали се намират в архива на института, а голям процент от песните са нотирани (Ристовски 1969: 141–142). Ристовски установява, че затвореният начин на живот в Гора създава условия за изграждане на собствени „поетически структури" със свои изразни възможности, но това същевременно е и фактор за консервиране на някои стари мотиви и форми (Ристовски 1969: 152). Той дори твърди, че горанският модел на живот, свързан устойчиво с печалбарството и гурбетите, не оказва влияние върху песните им – нито музикално, нито езиково (Ристовски 1969: 155).

Малко по-късно Т. Бицевски излага по-различна гледна точка – според него гораните, бивши гурбетчии и печалбари, пренасят в своя край богат песенен материал от други региони, който под влияние на тяхната песенна традиция по-бързо или по-бавно се трансформира и добива нов облик, като тези процеси имат и локален селищен характер. Все пак авторът прави уточнението, че тази констатация е относително частична, тъй като в Гора съществува двуглас, който по редица свои белези се различава от другите двугласни области в (тогавашна) Югославия (Бицевски 1973: 103).

Друг, по-съвременен автор, събирал и публикувал текстове на горански песни, е Харун Хасани, произхождащ също от югославския (сръбския, косовския) дял на Гора (с. Бачка, община Драгаш). С помощта на местни учители той успява да запише песните от 17 села в тази част на Гора (Хасани 1987). Неговият труд е конкретен принос към „изваждането от анонимност" на този „оазис" на Балканите (Хасани 1987: 10). Значително по-късна етномузиколожка работа, посветена на музикалния фолклор на гораните, отново от посочения сръбски дял на областта, е дипломната работа на Саня Станкович, защитена в Музикалната академия в Белград (сега Факултет за музикални изкуства към Университета по изкуствата в Белград) (Вж. Станковић 1993). От този текст тя публикува отделни статии (Станковић 1995; Станковић 1996).

И така, какъв е песенният фолклор на гораните и в каква степен могат да се наблюдават сходства и разлики между двата дяла на Гора (косовски и албански), предвид факта, че областта е функционирала като единно пространство до преди по-малко от век?[3]

[3] Теренните проучвания в албанската част на Гора (с. Шищавец и с. Борье) са извършвани от автора в периода 2008-2012 и (с малки изключения) са финансирани по проект „Културно-историческо и езиково наследство на „съседна" България" с ръководител доц. д-р В. Гешев (СУ „Св. Кл. Охридски"), финансиран от НФ „Научни изследвания" – МОН. Библиографската работа със сръбски (югославски) източници е реализирана в Република Сърбия в периода октомври-декември 2011 със стипендия от МОМН по програма за следдипломно обучение, специализация, обмяна на опит, провеждане на научни изследвания, четене на лекции и др. в изпълнение на междуправителствени спогодби за

Първото уточнение, което трябва да се направи, свързано с типологията на песента, е подчинено на полово разделение на песните, което обаче е определящо за музикалните белези и условното им отнасяне към различни времеви пластове. Тази дефиниция се отнася за цялата Гора като област. Мъжките и женските песни маркират различен тип и това според Б. Треруп се дължи на мобилността на мъжете, които са печалбари и гурбетчии и техният репертоар е значително „по-отворен", докато жените са съхранили „чистото женско пеене" (Traerup 1974: 212). Б. Ристовски също отбелязва, че при разделението на „мъжки" и „женски" песни в Гора последните имат доста скромен брой мелодически варианти (Ристовски 1969: 154), което може да се интерпретира като белег за старинност. Треруп дефинира женския песенен репертоар по следния начин: Много прости двугласни песни с обем от терца до квинта, основните вертикални интервали са прима и секунда, понякога и терца, но само при ненатоварени проходящи тонове. Секундовите съзвучия са в паралелно движение или при движение в една посока от прима в секунда или от секунда в прима. Песните се изпълняват в група от 2 до 4 жени – една „води", а друга „следи" и индивудуален вариант не е възможен (Traerup 1974: 212–213). Р. Петрович също споменава, че на юг в Сърбия, в областта на Шар планина и в областта Сретечка (Средечка, Средска) Жупа, съществува двуглас, който се изпълнява само от жени и девойки. Според Петрович този начин на пеене се нарича „на глас". Съответните термини очертават ролята на певиците, изпълняващи двата гласа – първата „иде напред" да „викне", а втората „иде по ню". (Petrović 1972: 336). Според Н. Кауфман народната терминология всъщност указва функцията на всеки от гласовете в двугласа. И това се потвърждава от множеството примери, които той дава за назоваването в различните двугласни подобласти в България (Вж. Кауфман 1968: 15–17) – вариантите „вика" и „следи" или „иде по нея" също са познати.

Мъжките песни имат доста по-различен характер – те са едногласни, мъжете пеят солово или групово в малки групи от 2–4 човека, тоновият обем и мелодиите са по-развити от тези на женските песни, мелодиите често имат ориенталско влияние. Авторката Б. Треруп (в началото на 60-те години на XX в.) успява да открие все още съществуващи постаринни песни и при мъжете – в тесен тонов обем, дори в някои случаи с остатъци от двуглас, т.е. мелодически близки до женските, които вероятно могат да се отнесат към старата традиция (Traerup 1974: 213). Днес обаче мъжкият песенен репертоар съдържа песенни образци от по-късен пласт, включва и медийно популярни песни. Интересно е, че жените в

образователен, културен и научен обмен – с Министерство на образованието и науката на Република Сърбия.

албанската част на Гора осъзнават много ясно разликата между мъжките и женските песни, и в техните представи мъжките, поради по-широката си разгърнатост, по-богатата орнаментика и въобще различна структура, са за тях по-трудни за изпълнение.

Анализирайки 170 песни, записани от сътрудници на Института за фолклор в Скопие (в периода 1967–1970), Т. Бицевски ги разделя условно на три групи: 1. Най-стари – двугласни песни; 2. Преходни – от двугласни към едногласни песни; 3. Най-нови – едногласни песни (Бицевски 1973: 103). Трябва да се отбележи, че тази класификация е напълно валидна и за горанските песни от албанската част на Гора. Двугласните песни от с. Борье, Кукъска Гора, носят белези на архаичност в структурата на диафонията. При втория тип преходни песни първият глас обикновено има мелодическа линия, която спада към едногласната традиция, а вторият глас (с известна условност го наричам така) изпълнява около 80% от музикалната строфа унисонно с първия и само на моменти, особено при подготвяне на каденцата, се явява на секунда под или по-често над първия, за да може веднага след това да каденцира с първия в унисон на финалиса. Бицевски смята, че този двуглас по-скоро има случаен характер, а не представлява устойчива традиция (Бицевски 1973: 104–105). Но тъкмо такъв е строежът на женските обредни песни (гергьовденски и сватбени) от с. Шищавец, Кукъска Гора. И това според мен доказва устойчивостта на тази структура, а не „случайния" – характер. Числено песните от третия тип са най-много – поради по-популярния им характер, по-висока мобилност и отвореност на ситуациите, в които се изпълняват (извънобредни, всекидневни).

Макар че Б. Треруп осъществява записи в сръбската/ косовската част на Гора, наблюденията, които прави, се отнасят и към характеристиките на двугласните горански песни от с. Борье в Албания. Когато става дума за съотношението между гласовете, тя отбелязва, че не изглежда съвсем ясно кой от гласовете носи „истинската" мелодия: Единият глас е малко по-подвижен от другия и винаги надвишава неговия обем с един тон или полутон. Този глас тя приема за първи и по-висок. Дори нещо повече, изследователката направила експеримент, при който помолила една жена от групата да изпее сама песента – певицата смесила двата гласа, за да конструира мелодия, съчетавайки движенията на първия и втория глас (Traerup 1972: 346). Същото наблюдение споделя и С. Станкович – слушайки двугласното пеене в Гора, човек трудно може да дефинира коя певица „води" и коя „тера" (следва). Създава се впечатлението, че гласовете разменят мелодическите си линии и роли. Според нея този начин за движение на гласовете е рядък за сръбската вокална традиция, но не е непознат (Станковић 1996: 116; Станковић 1993: 41).

В двугласните песни от с. Борье вторият глас е носител на семпло мелодическо движение, но първият глас също има скромна орнаментация – преди всичко с проходящи тонове и постѐпенност. Във вертикал най-честите съзвучия, до които достигат двата гласа, са секунда и унисон, докато терцата е по-рядка. Практически секундата е особено важен конструктивен интервал в песенната диафонична тъкан. И в с. Шищавец, където съществува междинна форма (която съдържа секундата, „разделяща" двата гласа), и в с. Борье, където се пее двугласно, възприемането на секундата е като консонантен интервал.

Особено типично за мелодическата структура на песните от с. Борье и с. Шищавец (Кукъска Гора) е извикването в края на строфата. Това се отнася преди всичко за обредните песни – гергьовденски и сватбени. Такава информация за косовските песни дава още Мокраняц – според него във всички косовски села певците и певиците в края на всяка строфа додават едно дълго „и", обикновено на октава, малка септима или малка секста от завършващия тон, а често и умалена квинта във възходяща посока, фалцетно (Мокрањац 1966: 14). Същото отбелязва и Петрович: съществената отлика на този двуглас се появява в каденцата – наблюденията върху обредни песни показват, че те винаги завършват с „и" – скок на двата гласа на октава или на голяма септима над финалиса и глисандо надолу (Petrović 1972: 336). С. Станкович споменава за извикване, което се явява с глисандо най-често с рефрена „а хай" в края на първия стих и в края на цялата мелодия. Това тя наблюдава в с. Рестелица, Косовска Гора (Станковић 1993: 42). В албанската част на Гора извикването е върху сричката „ой" и е най-често на малка септима над основния тон. Както и Ристовски отбелязва, обикновено стихът завършва с продължаване на крайния вокал. Характерно е, че в тези песни, особено обредните, всички крайни срички са отворени – завършват на вокал (Ристовски 1969: 154–155).

И в двугласното пеене, и в преходния между едноглас или двуглас тип, при изпълненията на жени в Гора се наблюдава още една типична черта – всяко село има свой „глас", като гласовете са много сродни, но певиците нямат съзнание, че „използват" един мелодико-ритмически модел в повече обредни песни. В горанската традиция не са познати термини, които се срещат в други краища на Сърбия, както и в България или на територията на Република Македония – например „сватовски глас" и „жетварски глас", които маркират функцията на песента. В Гора функционалността се задава най-вече от текста или от специфичния рефрен (ако има такъв) (Вж. и Станковић 1996: 117). С. Станкович дава пример със с. Радеша (Призренска Гора), където на Гергьовден всички песни са на един „глас", а на сватба – на друг. Наблюдението на авторката е, че

певиците не осъзнават факта, че пеят на един „глас" всички песни в обреда, правят го спонтанно (Станковић 1993: 42). В с. Борье (Кукъска Гора) също двугласните гергьовденски песни се изпълняват върху един-единствен мелодико-ритмически модел и устойчива диафонична структура.

Що се отнася до груповото или индивидуалното пеене, в цяла Гора по-популярно е груповото пеене. Това важи и за мъжете, а за жените в обредния контекст на пеене е задължително. Солово пеене Б. Треруп намира единично при жени, изпълняващи приспивни песни, или при индивидуална домашна работа (Traerup 1972: 345). В с. Борье, а и почти навсякъде, в двугласно пеещите региони (с малки изключения), първият водещ глас се изпълнява от една певица, а вторият – от две и повече, като антифонното пеене в албанския дял на Гора не е познато – пее само една група от 3, 4 или 5 певици. Пространственото ситуиране на изпълнителките е подчинено на двугласа – при обредното женско пеене те се позиционират една до друга с леко наведени глави, за да се постигне взаимното им вслушване и създаването на единен звуков комплекс. Така се получава и споменатото трудно различаване на всяка от партиите (Вж. и Traerup 1972: 345).

По отношение на мелодическите белези на горанските песни, и поточно на тоновия род, доминира диатониката, но се срещат и хроматични песни, разгръщащи се в амбитус чиста кварта или чиста квинта. Най-застъпен метроритмически тип е седемделният метрум с триделна група на първо време, от т. нар „македонски" тип (Вж. и Бицевски 1973: 104). Среща се и двуделният, по-рядко други, както и безмензурни образци. За седемвременния метрум Б. Треруп посочва и двата му варианта – с удължен дял на трето и на първо време (Traerup 1974: 213). Т. Бицевски също дава пример с 30-тина песни в седемвременен метрум (от втори тип), изпълнени върху подобни или различни текстове, но с висока степен на вариантност (Бицевски 1973: 105). Записите от с. Шищавец също са показателни в това отношение. Единственото изключение, което Треруп посочва, са обредните песни, записани от нея в с. Вранища (Косовска Гора), които се характеризират с редуването на различни метруми (Traerup 1972: 346).

Тоналната система е нетемперирана, интонационната лабилност е типична и въобще – колебливото тонално усещане е част от музикалното мислене на жените в Гора (Станковић 1996: 116). Особено характерна е лабилността на II степен, която варира между голяма и малка секунда в съотношението си спрямо финалиса (Вж. и Traerup 1972: 346). Тази лабилност се отнася и за обредните песни от с. Шищавец, където „разделянето" на двата гласа става тъкмо в каденцата и в едни случаи интервалът между двата гласа е голяма секунда, в други – малка секунда.

Изпълнението на песни във всекидневен контекст и в двата дяла на Гора в някои случаи е придружено от инструментален съпровод. За мъжкото пеене най-често съпровод в миналото е кавал или два кавала, единият от които „води", а другият „държи" (Б. Треруп също съобщава, че имала възможност да слуша мъжко пеене със съпровод на кавал, като изпълнителят сам си отсвирвал, Traerup 1974: 212), или тамбура – *„чифтелия"* (малка тамбура) и *„шаркия"* (голяма тамбура), които и днес са част от практиката. За жените единственият музикален инструмент е дайрето – според Б. Ристовски одомашнен вероятно след приемането на исляма (Ристовски 1969: 155).

В заключение може да се каже, че песенният фолклор на гораните и в двете части на областта е единен в своите музикални белези, както и във функционално отношение. „Изкуственото" разделяне на Гора преди по-малко от 100 години и различните траектории на развитие на Призренския и Кукъския дял не е повлияло върху диалектното единство на региона, което в песенния фолклор е особено видимо. И макар че социокултурната ситуация на гораните днес се мени твърде динамично, нивото на съхраненост на традиционните музикални знания и култура, особено в Кукъска Гора, е доста високо. Това се дължи както на патриархалния модел, който е все още жив, така и на съхранената и все още функционираща календарна и семейна обредност, чието документиране и научно осмисляне е необходимо и важно.

ЛИТЕРАТУРА

Антонијевић, Драгослав. „Етнички идентитет Горанаца". *Шарпланинске жупе, Гора, Опоље и Средска: антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике*. Драгослав Антонијевић, Милован Радовановић, ур. Београд: Географски институт „Јован Цвијић – САНУ, Посебна издања, књ. 40/2, 1995. 76–88.

Бицевски, Трпко. „Кон музичките карактеристики в горанското пеење". *Македонски фолклор*, бр. 11, год. VI, Скопје, 1973. 103–108.

Димовски, Божидар. „Областа Гора – природни карактеристики и население". *Македонци муслимани*. Скопје: Културно научни манифестации на македонските муслимани, 1984. 173–182.

Докле, Назиф. *Горански народни песни*. Скопје, 2000.

Кауфман, Николай. *Българската многогласна народна песен*. София, 1968.

Мишић, Синиша, Татјана Суботин-Голубовић. *Светоарханђеловска хрисовуља*, Извори за српску историју, Књига 3, Ћирилички споменици, Београд: Историјски институт, 2003.

Младеновић, Радивоје. *Говор шарпланинске жупе Гора*. Српски дијалектолошки зборник XLVIII, Српска академија наука и уметности, Институт за српски језик САНУ, Београд, 2001.

Пешикан, Митар. „Стари имена из Доњег Подримља". *Ономатолошки прилози*, VII, САНУ, Одељење језика и књижевности, Одбор за ономастику, Београд, 1986. 1–119.

Радовановић, Милован. „Антропогеографске, етнодемографске особености Шарпланинских Жупа, Горе, Опоља и Средске". *Шарпланинске жупе, Гора, Опоље и Средска: антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике*. Драгослав Антонијевић, Милован Радовановић, ур. Београд, Географски институт „Јован Цвијић – САНУ, Посебна издања, књ. 40/II, 1995. 11–75.

Ристовски, Блаже. „Кон проучавањето на народната поезија на Горанite". *Македонски фолклор*, број 3–4, Скопје, 1969. 137–157.

Станковић, Сања. „Орско и вокално стваралаштво жена у Призренској Гори". *Народне игре Србије*, св. 9 – Народне игре у Призрену, Метохији, Подгору, Гори и Рашкој, Београд, 1996. 111–126.

Станковић, С. „Основне музичко-играчке карактеристике Горе (На примеру женских игара уз пратњу певања из села Враништа)". *Шарпланинске жупе, Гора, Опоље и Средска: антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике*. Драгослав Антонијевић, Милован Радовановић, ур. Београд, Географски институт „Јован Цвијић – САНУ, Посебна издања, књ. 40/II, 1995. 202–213.

Станковић, С. *Индивидуално и колективно у орској и вокалној традицији жена у Гори*. Теза, рукопис, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за историју музике и музички фолклор, Одсек за етномузикологију, 1993.

Тончева, Веселка. *Непознатата Гòра.* София: ИК „Род".

Трифуновски, Јован Ф. „Урвич и Јеловјане". *Гласник Етнографског института САН*, I, св. 1–2, Београд, 1952. 409–419.

Хасани, Харун. *Горанске народне песме*. Приштина: Библиотека Народна књижевност, изд. Јединство, 1987.

Petrović, Radmila. „Dvoglas u muzičkoj tradiciji Srbije". *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, *Poreč 1970.* Zagreb, 1972. 333–337.

Traerup, Birthe. „Dvoglasno pjevane u Prizrenskoj Gori". *Rad XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, *Poreč 1970*. Zagreb, 1972. 345–349.

Traerup, B. „Народна музика Призренске Горе". *Рад XIV конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије у Призрену 1967*. Београд, 1974. 211–223.

Veselka Toncheva

THE TRADITIONAL FOLK SONG FROM GORA REGION

Summary

The text presents comparatively the traditional folk songs from the both parts of the Gora Region (*Prizrenska Gora* and *Kukaska Gora*). The text gives a brief overview of historical information about the region as well as ethnomusicological researches of the traditional songs. The analysis of the Goran folk songs marks their typology as ritual and everyday songs, as well as male and female songs. In their formal signs the songs affirm the unity of Gora as a Region, although the „artificial" state border, established nearly a century ago.

УДК 821.163.41.09:398

Милена Ч. ПЕТРОВИЋ*
Факултет музичке уметности
Универзитет у Београду

УНИВЕРЗАЛНОСТ УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ – ЗВУЧНИ ОБРАСЦИ ЖИВОТИЊА КАО МУЗИЧКИ МОТИВИ У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПЕСМИ

Блиска веза између људи и животиња постоји још од праисторијских времена (Гура 2005). Многе теорије доказују да се људски језик развио из имитације животињских звукова (Ottenheimer 2009). Ономатопеја у првобитним језицима представља фазу у развоју људског говора (Vajda 2008): у бројним језицима данас разноликост звукова које производе животиње одражава се у језичким терминима који имају ономатопејски карактер (Гура 2005). Људска потреба да разговара са животињама и разуме животињски језик огледа се у често присутном мотиву заступљеном у српском фолклору и познатом под називом *немушти језик*. Због блиске везе између људи и животиња, Срби су створили култ животиње којим се указује на значај тотемских животиња у свакодневном животу и ритуалима (Чајкановић 1994).

Порекло музике може да се тражи у мимезису (Heidegger 2008) као кључном средству првобитне људске комуникације (Mithen 2006). У традиционалним музичким културама земаља које су и данас у блиској вези са природом препознаје се имитација природних звукова и животињских звучних образаца (Doolittle 2008). Поједини животињски звучни обрасци служе као сигнали за почетак различитих домаћинских послова, наговештавају важне догађаје, приписује им се магијска снага или се користе у веровањима (Гура 2005). Можемо да претпоставимо да су људи имитирали животињске звучне обрасце и уградили их у првобитне ритуалне песме и плесове (Sachs 1953). Бројни су и познати српски народни плесови чији су називи животињског порекла (Васић 2002). Мали амбитус доказује велику старину српске народне песме (Големовић 2005), али представља и специфичност животињских звучних образаца.

Кључне речи: мимезис, ономатопеја, имитација, животињски звучни обрасци, ритуалне песме.

Мимезис – основа првобитне комуникације

Скоро милион година дуга, миметичка култура представљала је холистичку форму комуникације која је постојала у свим друштвима као

* p.milena@eunet.rs

део лова и религијских ритуала. Човекови преци (homo ergaster, homo erectus и homo heidelbergensis) користили су мимезис како би се идентификовали са тотемском животињом: свака животиња била је представљена својим препознатљивим ритмичким обрасцем. Осим имитације звучних образаца животиња, човекови преци су несвесно стварали везу између звука речи и физичких карактеристика животиње. Ономатопејски начин номинације у српском језику и данас можемо пронаћи у називима и именима животиња, а нарочито птица (*букавац, звиждун, гугутка, кукавица, кукумавка, пупавац, кликташ, крешталица, ћук*). Наићи ћемо и на именовање према месту становања (*камењарка*), према објекту исхране (*медвед, пчеларица*), боји (*зелембаћ, орао белорепан, белоглавица, зеленка, модрочел, црвенрепка*), физичким особинама (*брадаш, буљина, голуб гривнаш*) итд. У табуистичке називе убрајамо оне настале према месту живљења (*шумњак* или *онај из горе* – име је за вука), спољашњим особинама (*дугачка* је име за змију) или употребу заменица (*она* за медведа), родбинских термина (*тета* као име за медведа или лисицу) итд. (Гура 2005: 21). Такође, наилазимо на употребу личних имена за животиње (*Марија* је име за змију која узима облик девојке виле)[1] нарочито у својству назива животиња, и то оних домаћих, а ређе дивљих.[2]

У српском језику заступљена је разноликост језичких термина који дочаравају шумове и звукове које производе животиње и који имају ономатопејски карактер. Тако, на пример, кокошке кокодачу и квоцају, жабе крекећу, коњи ржу и када галопирају производе топот, миш шушка, а пчеле зује. Животињски гласови добијају различиту интерпретацију и служе као средства за њихову карактеризацију (Чајкановић 1994: 436). У метафоричком смислу, гласови животиња одговарају типичним људским звуцима, као што су певање, смех, кикот, плач, звиждање, стењање, гунђање, скичање итд. Гласови неких птица се тако одређују као певање, те читава група птица носи назив птице певачице. Међутим, и одсуство акустичких испољавања може да буде важно обележје, те се код риба оно разуме као немост (нем као риба).

Многе традиционалне културе које су живеле у блиском контакту са природом често су користиле ономатопеју у именима којима су означавали жива бића. У језику народа Хуамбиса у Перуу, називи трећине од укупно 206 врста птица су ономатопејског карактера (Mithen 2005: 169). Уколико се даље истражују имена која су људи давали животиња-

[1] У Лици постоји веровање да сваки човек има змију имењакињу, чије је убијање нарочито опасно за њега. У Македонији, у пролеће, када змије излазе из скровишта у којима су зимовале, девојке се окупљају крај велике рупе и дозивају по имену своје змије имењакиње. Сматра се да ће лети змије од њих бежати на оноликом растојању на коликом се разлеже њихов глас.

[2] Укротитељи змија у Лици употребљавају лична имена као називе змија, док српски медведари називају медведа Мартин.

ма, долази се до феномена звучног симболизма или звучне синестезије. Лингвиста Ото Јасперсен (Otto Jaspersen) сматрао је да вокал *и* асоцира на нешто мало, а вокали *у*, *о*, *а* на нешто велико. То је зато што се при изговору вокала *и* језик гура напред и горе, те се ствара мали отвор између језика и усана. Приликом изговора вокала *у*, *о*, *а* језик је спуштен, а уста отворена. Дакле, ови вокали производ су физичког покрета језика и усана, чиме се постиже мимикрија величине објекта који се именује. Истраживање познатог лингвите Едварда Сапира (Edvard Sapir) потврђује сличан став: испитаници су именовали столове према величини, имајући на располагању две бесмислене речи – *мил* и *мал.* Резултати су показали да су готово сви испитаници изјавили да име *мал* одређује велики сто, и обрнуто (Mithen 2005: 170). Можемо да претпоставимо да оваква асоцијација између звука и величине игра важну улогу у именовању животиња код традиционалних култура у данашњем модерном свету. Етнобиолог Брент Берлин (Brent Berlin) испитао је имена која народ Хуамбиса у Перуу користи за рибе и открио значајну асоцијацију између величине рибе и вокала који се налази у имену: рибе малих димензија означене су именима у којима се крије вокал *и*, док су рибе великих димензија чешће означаване именима која садрже вокале *е*, *а*, *о*, *у*. Слично је и у српском језику: називи за рибе малих димензија су *деверика*, *плашица*, *кленић*, *светлица*, а за оне већих димензија *јегуља*, *шаран*, *пастрмка*, *моруна*, *сом*, *штука*, *смуђ* итд. Берлин је затим испитао имена риба код народа Малај у Малезији и установио исти принцип у именовању врста риба. Како ова два народа, Хуамбиса и Малај живе на различитим странама планете, немогуће је да је сличност у употреби вокала настала из једног заједничког прототипског језика (Mithen 2005: 170). Берлин је затим у деветнаест јужноамеричких језика изучавао речи које се користе за означавање *тапира*, велике животиње која се споро креће, и *веверице*, мале и брзе животиње. У четрнаест језика су речи за тапира садржале вокале *е*, *а*, *о*, *у*, док се вокал *и* користио у речима које означавају веверицу. У српском језику се вокал *и* крије у именима мањих животиња као што су *вивак*, *глиста*, *жижак*, *кртица*, *ласица*, *миш*, *свитац*, *сеница*, *штиглиц*, док се вокали *е*, *а*, *о*, *у* налазе у именима која означавају животиње већих димензија: *медвед*, *ован*, *лав*, *крава*, *крмача*, *камила*, *жирафа*, *кобила*, *во*, *слон*, *коњ*, *јуница* итд. Имена која се користе за инсекте и жабе такође су организована према истом принципу, с тим што у овим именима ономатопеја игра одлучујућу улогу. Ономатопеја и звучна синестезија нису једини универзални принципи који су коришћени приликом именовања животиња: имена птица код народа Хуамбиса најчешће се изговарају високом фреквенцом гласа, док се ниска фреквенција користи при изговору имена риба (Mithen 2005: 171).

Животиње као митолошка бића

Човек је од најранијих периода историје живео у тесној вези са животињама. О томе сведоче стари митови и легенде у којима се човек претвара у животиње, бори се против њих, разговара са њима. Теорија о митском пореклу људског језика истиче да се митским језиком комуницирало са животињама. Један од таквих језика јесте језик птица. У српском фолклору је врло чест мотив немуштог језика, који представља метафору вечите човекове потребе да разуме и научи животињски језик. Познавање овог језика сматрано је даром среће, а онај ко овај језик разуме такође је у стању да разуме земљу и све друге животиње (Чајкановић 1994: 437).

У словенским традицијама се не може увек повући јасна линија између митолошких и животињских ликова (на пример, код Срба змија представља чувара куће). Такође, у народним представама, животињама се додељују одређена обележја у складу са човековом митолошком свешћу и његовим схватањем животиња (Гура 2005: 11). У откривању митолошке симболике животиња највише нам помажу обреди, јер у њима животиње фигурирају или непосредно (као обредне личности) или симболички (ликови обредног фолклора). Митолошке представе о животињама су у фолклорним текстовима приказане у казивањима из свакодневног живота, легендама и историјским предањима. Односи међу животињама у бајкама служе као алегорија људских односа у различитим животним ситуацијама (2005: 16). У митолошке представе о животињама спадају и фолклорни текстови – загонетке, заклињања, проклетства, дијалози са птицама, пословице, анегдоте, изреке и досетке, али такође и вербално опонашање гласова животиња и птица.

Осим популарног култа предака, у српској је религији био заступљен значајан култ животиња, који сведочи о важној улози коју је животиња имала у српском народу. Од давнина су Срби веровали у животиње – тотеме чија је улога била да штите племе, предвиђају будућност или лече болесне. Старо је веровање било да тотеми поседују паранормалну снагу и да представљају инкарнацију душа предака (Чајкановић 1994: 183). На пример, веровање у петла датира из праисторије, и то нарочито у динарским и планинским регионима (Vasić 2004: 80). Ономатопеја гласног кукурикања одражава се у именима које су различити народи дали петлу (Đorđević 1958: 966). У старој српској религији веровало се да су вук и змија тотемске животиње које нису смеле да се убијају, јер су предсказивале будућност и штитиле племе (Чајкановић 1994: 68).

Српски народ се у веровањима поистовећује са вуковима: сматрано је да је вук стари српски, прехришћански и племенски тотем. Србима је позната представа о вуку као о човековом двојнику. Такође, брачна сим-

болика се испољава код вука, те су у Србији познати *вучари* – група младића маскираних у вукову кожу који се, непозвани, појављују на свадби. Затим, у Србији се ђаво боји вука, те вукови тако плаше и уништавају нечисту силу. Према веровањима Срба, вампир може да се претвори у вука – понекад су у вампировом изгледу присутне вучије црте, а тело му је прекривено крзном као у вука. Вукови имају свог господара и покровитеља, те је код Срба господар вукова *вучији пастир* који има изглед старог вука или старца који јаше на вуку и који сваке године окупља све вукове и одређује им плен за следећу годину (Гура 2005: 96). У Србији су вукови пси Светог Саве, али у улози вучијег свеца сматрају се и арханђели Михаило и Гаврило. *Вучијим сватовима* се у Метохији називају вукови који се у чопору крећу за време божићног поста. Сматра се да су вукови нарочито опасни у децембру (вучији месец), од Светог Николе до Светог Саве. Код многих словенских народа познати су тзв. вучији празници, тј. дани посвећени заштити од вукова. Тако се код Срба, у време новембарских „вучијих дана", не баве никаквим пословима везаним за стоку (Тимок) нити се шишају овце у петак (Ресава), а да вуци не би јели стоку, месо се не једе на Светог Саву (Косово), у недељи Светог Ђорђа (Србија) и од Божића до Нове године (Војводина). Личани сматрају да ће се на оном месту на које ступи вук, одбити свако зло од људи, стоке и усева. У част вука, Срби на Светог Мартина кољу кокошку на кућном прагу (Гура 2005: 101).

У словенским веровањима о вуку музика има веома важну улогу. Када човек сретне вука треба да пева или звижди, јер ће тако да одагна вука, а он ће се смирити.[3] Према једној пољској причи, јеврејски музичари су се касно увече враћали кући са свадбе и упали су у вучију јаму у којој је био вук. Читаве ноћи свирали су виолине и контрабас и тако преживели. Постоји и прича о виолинисти кога вуци нису појели само зато што су се занели његовом свирком. У словенским традицијама устаљено је веровање да вукови никада неће ни дотаћи музичара, а вукови се још терају и звоњавом звона. Такође је значајно да поменемо коришћење вука у магијске сврхе, те да се код Срба користе вучије срце, око, зуби, канџе и крзно често као амајлије, лековита средства и ради заштите од урока (Гура 2005: 111).

Колики су значај животиње имале у српском фолклору показују и називи познатих српских празника према имену одређене животиње: Ђурђевдан (празник стоке), Мечковдан, Мишијидан итд. (Vasić 2003: 44). Стари српски плесови су називани по мишу, пацову, кози, змији, зецу, патки, врапцу итд. (Vasić 2002: 158), а позната су и кола под нази-

[3] У западној Србији се пчелињи рој утерује у кошницу звиждуком, док је старо косовско веровање да ноћно свирање на музичким инструментима привлачи мишеве.

вом свињарац, коњичко или голубарка (Vasić 2004: 84). У словенским традицијама, разноврсни крици животиња и птица служе као сигнали за почетак различитих домаћинских послова, као наговештаји одређених догађања, али се користе и у гатањима, те им се у веровањима понекад приписује магијска снага (Чајкановић 1994: 57).

Да је српски народ одвајкада живео у тесној вези са животињама показује и зоонимска метафорика, врло честа у српском језику: уочивши сличности између понашања и изгледа одређених животиња и човека, људи су преносили називе тих животиња на особе са одређеним карактером и физичким изгледом (лаже као пас, мудар као сова, глуп као сом, тром као медвед). Људи се неретко пореде са одређеним животињама када се њихова сличност повезује са психичким (јак као бик, гладан као вук, гледа као теле, љут као рис, вредан као мрав, храбар као лав, скаче као кенгур итд.) и физичким особинама (има очи као срна, врат као жирафа, браду као јарац, мали је као миш, мршав као глиста итд.). У сваком језику као метафоре преовлађују имена оних животиња које су у одређеној култури заступљене: најчешће се користе оне метафоре које означавају животиње са којима је човек често у контакту (крава, овца, пас, мачка, свиња, вук). У *Речнику* Матице српске, придев „ћуркаст" дефинише се као „глуп, будаласт", те је основно значење овог придева метафорично. За досадну особу каже се да је „вашка", али и „бува" или „стеница". Спора особа се назива „пужем", „корњачом", а глупа „козом", „гуском", „магарцем", „туком" или „ћурком". Поједина имена животиња у различитим контекстима описују различите особине људи. На пример, „вук" означава вредну и енергичну особу, али и гладног човека, понекад усамљену особу или здравог и снажног човека. На сличан начин, „пас" метафорично описује верну и послушну особу, уморног човека, неморалну особу, потрчка, лажљивца, мршаву, али и гладну особу. Метафоричном употребом животињских имена у српском језику доказује се утицај културе на језик и метафорична значења животиња, те је разумљиво зашто поједини зооними имају потпуно другачије значење у различитим културама.

Звучна испољавања животиња

Бројне теорије доказују заједничко порекло људског и животињског језика, засновано на афектима и крицима (Herder 1989: 8). На пример, постоји хипотеза (Vajda *The Origin of Language*) која заступа став да је језик настао у тренутку када су људи почели да именују различите предмете, радње и феномене, а на основу препознатљивог звука. На основу ове хипотезе, прве људске речи биле су тзв. вербални знаци чија је форма

прецизно одговарала значењу (*бум*, *бонг*, *трас*, *хоп*, *туп*, *куц*, *брм*, *пљас* итд). Друга хипотеза (bow-wow, Vajda, op. cit.) подразумева да се људски речник развио из имитација животињских звукова (*му*, *вау*, *мијау*, *бе*, *кокода*, *ау*, *кукурику*, *ква*, *га*, *кре*, *иа* итд.) и да су прве људске речи биле индексни знаци повезани са значењем. Међутим, уколико је ономатопеја представљала само ограничени део било ког људског језика, чини се немогућим да се читав људски речник развио из имитација животињских звукова. Јер, захваљујући урођеној креативности, човек ствара велики број речи. Стога се променљивост људског језика огледа и у чињеници да један знак може да означи више ствари.

У словенским традицијама се обележја која карактеришу делатност животиња, као посебних митолошких бића, испољавају акустичким и говорним карактеристикама (Gura 2005: 8). У словенским легендама и веровањима, животиње поседују моћ говора – оне су у рају говориле, јер су их томе научили Адам и Ева, а после истеривања из раја све животиње су престале да говоре (2005: 58). Занимљиво је да се у бројним словенским традицијама гласови птица схватају као различити говорни усклици и читави текстови, као, на пример, позиви, питања, молбе, претње, подсмеси, оптужбе, захтеви итд. Животињске звучне обрасце човек интерпретира различито, у зависности од индивидуалног језика одређеног географског поднебља. На пример, енглеска реч *cuckoo* изговара се са вокалом *у* који се, приликом изговора неких других енглеских речи, претвара у вокал *а*. Занимљив је податак да је једна Шкотланђанка наведену реч изговорила управо са вокалом *а*, а разлог томе била је чињеница да у крају у коме она станује не живе кукавице (Jaspersen 1922: 406). Ономатопеја кукавичијег гласа је тако интензивнија и важнија од лингвистичких стандарда (Guberina 1967: 45). Резултат ономатопеје огледа се у називима које је човек доделио кукавици и то не само у српском језику, већ и у другим словенским и индоевропским језицима (Ђорђевић 1958: 3).

Уколико се животиње споразумевају знацима који су природни и који су им урођени (Herder op. cit.), младе животиње ће исте ове знаке стварати чак иако су одгајане далеко од своје врсте (Vajda *Animal Systems of Communication*). Међутим, неки аутори сматрају да је песма птица научена вештина и да ће птица, уколико је одгајана без икаквог контакта са породицом или врстом, научити репертоар песама родитеља – усвојитеља: песма птица у основи садржи имитацију која доказује да је процес учења најважнији у животињском свету (Martineli 2008: 11). На сличан начин, деца ће научити одређене речи само уколико их прво чују, а затим понове, јер речи нису урођене категорије, баш као што нису урођени знаци којима животиње међусобно комуницирају.

Најстарији облици уметничке експресије и најранији универзални кодови људске комуникације јесу певање и плес. У српским ритуалним песмама и плесовима запажамо инкорпорацију животињских звучних образаца најчешће директном имитацијом у ритуалне сврхе. Прве песме и игре представљале су тако ономатопеју животињских звучних образаца, а имале су тачно утврђене емотивне, социолошке и културолошке функције. Такође, међу животињским врстама установљени су слични типови понашања, па тако животиње производе звуке када траже партнера, када међусобно, у дијалошкој форми, комуницирају младунче и родитељ, или када стварају упозоравајуће звуке и сигнале ради заштите гнезда, хране и потомака. Међутим, за разлику од човека, не постоји ни један звук који животиња производи задовољства ради (Kosk *Communication and Music*). Ипак, понекад се може запазити да вукови завијају високо подигнутих глава како би прославили успешан лов (Martineli op.cit.). Док се једни научници залажу за став да се порекло музике тражи у мимезису, тј. имитацији природних звукова (Heidegger 2008: 152), други научници (Darvin 2009) сматрају да су човекови преци стварали музику у периоду удварања, те да је музика, као креативан чин, врста биолошке адаптације, тј. начин да женка привуче мужјака (Miller).

Имитација животињских звучних образаца

У животињској звучној комуникацији можемо препознати неке од најважнијих музичких елемената као што су организација и форма, понављање и варијације, интервали и скале, ритам и темпо, звуци, боје, динамика (Martineli 2005). Неки од наведених музичких елемената уочени су како у животињским звучним обрасцима, тако и у српској народној песми и плесу.

Српске народне песме се певају солистички и у групи. Животиње изводе звучне обрасце најчешће солистички, али, када певају у групи, граде секундна сазвучја налик хетерофонији. Ово је певање врло карактеристично за Србију, а неки аутори сматрају да је настало услед тежње двоје извођача да певају унисоно (Golemović 2005: 152). Такође је значајно да наведемо да српску усмену, народну традицију карактерише преношење песама са генерације на генерацију. Овакав начин очувања репертоара, традиције и успостављање комуникације запажен је и у преношењу песама птица у друга, далека географска подручја (Martineli 2008: 9). У току певања бројне птичије врсте граде ритмичке и метричке варијације почетног звучног мотива: понављање и варијације почетног мотива представљају препознатљиву структуралну тенденцију у српским народним

песмама и плесовима. Сличности између музике човека и птица огледају се још и у употреби малих интервала, мелодијских мотива, присутности рефрена, риме, симетрије и репризе (Mithen 2005: 285).

Имитација вука запажа се у вучарским поворкама у којима вођа колоне започне певање, док остали учесници поворке понављају рефрен. Овакво антифоно певање представља један од најстаријих типова певања у српској народној традицији. Вучарске мелодије су састављене од три тона, док су њихове структуре тротактне. Готово све животињске врсте најчешће изводе мелодије уског амбитуса, као и оне састављене од малих интервалских помака: мали мелодијски амбитус у српској народној музичкој традицији често представља доказ велике старине песме (Golemović 2005: 127). На сличан начин, интервалски помаци терце/кварте наниже/навише веома су заступљени у пољу многих птичијих врста, као што су сеница, шева или кукавица. Такозвано узвикивање на вокалу *и* у женском певању на крајевима певачких фраза (2005: 141) донекле наликује силазном глисанду у завијању вукова. У завијању вукова, али и шакала, лисице и домаћих паса, јасно се чује бордунски тон препознатљив и типичан за старо српско народно појање, нарочито у хомољским планинама, подручју у коме живе вукови. Међутим, ово бордунско певање вукови допуњују пролазним, случајним секундним сукобима гласова, стварајући тако хетерофоно-бордунски тип певања, најстарији тип певања у српској народној традицији (2005).

Хетерофонија се може чути и у звучном обрасцу зрикаваца. Њихов двоглас се састоји у антифоном певању – један зрикавац започиње и понавља један тон, док други наставља и понавља други тон који је за секунду испод претходног тона. У току њиховог заједничког певања често настају секундни двозвуци. Реч је, дакле, о хоризонталној и вертикалној хетерофонији, тј. о двема наизменичним линијама које стоје у међусобном секундном односу, као и о секундним двозвуцима, карактеристичним такође и за велики број српских народних песама. Зрикавац се у појединим словенским веровањима пореди са коњем (кобилом) и козом (јарцем) и то, пре свега, у лексици – имена зрикавца везана су за коња, а понегде се зрикавчево зрикање пореди са рзањем. Понекад се зрикавац назива још и *божији коњ*, а верује се и да зрикавац носи Бога (Гура 2005: 387). У језичком погледу постоје лексичке везе између голицања (једног од основних занимања русалки) и зрикања зрикавца, а такође се помињу магијске способности овог инсекта.

Веза између човека и коња потиче од давнина. На појединим фрескама српских манастира насликани су јахачи на коњима заједно са плесачима. У многим српским народним плесовима и песмама чује се препознатљив ритам кентера и галопа. Реч је о ритмичким мотивима, али и о

њиховом метричком контексту, јер се поменути мотив у кентеру, тј. галопу, обавезно поставља у узмах на почетку музичке фразе. Међутим, у српским народним песмама и плесовима најчешће ћемо уочити имитацију ритмичких образаца кентера и галопа, али у метричкој инверзији: уместо узмаха, образац је постављен на први, тј. наглашени потез. Нарочито је значајно да се истакне да се ритмички образац коњског кентера и галопа чује и препознаје у ритму немог, гламочког кола. На сличан начин народ са острва Самоа у Пацифику користи своје ударачке инструменте којима имитира коњски галоп: за имитацију два кратка удара у галопу користе обе палице, а за имитацију једног дужег удара само једну палицу (Sachs 1953: 45).

Голуб и голубица се у народним представама словенских традиција света сматрају чистом и Божијом птицом. Као оваплоћење добра и кроткости, супротстављају се грабљивим, црним птицама и нечистим животињама (нпр. змији). Представа о голубу и голубици као светој птици потиче из хришћанске традиције – у виду голуба је свети дух сишао са неба у току Исусовог крштења (Гура 2005: 350). Бројна веровања везана су за звучна оглашавања голуба: ако се у пролеће први голуб чује на празан желудац, следи некаква штета (Ниш), кликтање дивљег голуба у пролеће повезује се са почетком сетве (Славонија), док је љубавно-брачна симболика голуба представљена у сватовским, љубавним и другим песмама, па је тако гугутање голуба и голубице симбол заљубљених. У пољу гугутке (врста птице из породице голубова) откривамо различите звучне мотиве. У једнима доминира ритмичка и артикулациона компонента, док се у другима распознаје тонално, мелодијско и интонативно јединство. На пример, понекад ћемо у певу гугутке препознати каденцу на другом ступњу која представља типичан завршетак фразе у бројним српским народним песмама. Како у звучним обрасцима различитих животињских врста постоји тежња за успостављањем тоналног центра, тако се ова каденца може сматрати тоникализацијом другом ступња. Изазовно је размишљати о ритмичким и метричким врстама у људском и животињском звучном миљеу, а у погледу хијерархије настанка, као и везе између њиховог настанка и процеса дисања. На пример, у једном од мотива гугутке уочавамо ритмички образац синкопе у парној метричкој групацији, чији се први део затим преноси у обрнуто пунктирани ритмички образац у троделној метричкој организацији. Понекад, овај се мотив скраћује и преиначава у однос кратко – дуго, у оквиру троделне ритмичке врсте и неравномерне метричке организације,[4] а понекад се додатно скраћује и постаје оштар пунктирани ритам у парној метричкој групацији. Све на-

[4] Бројне су српске народне песме створене у неравномерном метру (у мери 5/8), али и оне у оквиру којих се смењује равномерни (мера 3/4) са неравномерним метром (мера 5/8).

ведене ритмичке и метричке варијације истог мотива чини се да гугутка гради управо због инспиријума, тј. инспиријум за своју последицу има метро-ритмичку варијантност мотива (Darvin 2009: 130).[5]

У словенским традицијама паун је често повезан са свадбеним обредима. Познат је тзв. свадбени плес пауна и паунице, чија кореографија указује на пауново удварање пауници. Стога, у фолклорним песмама словенских традиција, паун и пауница оличавају лепоту младенаца у свадбеним похвалама – они имају „пауњи ход" или „обрве црне ... исцртане пауновим пером" (Гура 2005: 30). Када је реч о звучним обрасцима пауна, понекад можемо чути четворопотезни метрички образац (у мери 10/8) у хоризонтално неравномерном метру. Како овај метрички образац нисмо пронашли у српској народној музици, можемо га транспоновати у меру 5/8, у којој се смењује различито акцентована ритмичка група (дводелна и троделна, и обрнуто).

Пунктирани ритам представља препознатљиви звучни образац петла, али и ритмичку основу великог броја српских народних песама и плесова, као што је на пример *Влашко коло*. Међутим, пре овог типично ранојутарњег, пунктираног звучног обрасца петла који се одликује пре свега ритмичком специфичношћу, у тзв. глуво доба ноћи петао производи још један, овог пута, мелодијски звучни образац.[6] Реч је о мотиву који садржи молски трихорд *ре-ми-фа* у троделној метричкој групацији, толико заступљен у српској неродној музици. С друге стране, звучни мотив истарског ждрала у себи садржи интервалски помак прекомерне кварте која је уједно и амбитус истарске лествице. Овај интервал представља и амбитус доњег тетрахорда балканског мола, у коме су спеване бројне српске народне песме.

Закључак

Природа и култура не стоје у међусобно дуалистичком односу, већ представљају два пола исте ствари (Martineli 2005: 11). Стога су људи, изворно имитирајући животиње, њихове звучне обрасце инкорпорирали у своје првобитне ритуалне песме и плесове. Како су људи одувек живели у блиском контакту са животињама, стварали су митове и легенде о њима, давали им посебна значења, те веровали у животиње тотеме. Многе теорије доказују да се људски језик развио из имитације животињских

[5] Сви звукови, као изражајна средства код животиња, зависе од органа за дисање.

[6] Звучни образац петла записан је у три сата и петнаест минута ујутро 29. 8. 2011. године у Рипњу.

звукова. Међутим, док животињске врсте производе увек исте звуке, ономатопеја ових звукова је у различитим људским језицима другачија.

Најчешће се животињски звучни обрасци састоје од малог мелодијског амбитуса који, у оквирима српске народне песме, доказује велику старину песме. Бурдон је, као певачки принцип, типичан за старе српске народне песме, али се може пронаћи и у оквиру звучног обрасца вукова. Ритам галопа, али и његова метричка инверзија, представља ритмичку основу бројних српских народних песама и игара. Каденца на другом ступњу лествице једно је од најзначајнијих обележја већине српских народних песама, али се такође може чути и у певању гугутке. Међутим, у пољу гугутке се понекад препознаје и неравномерни метрички образац. Пунктирани ритам је карактеристичан за певање петла, али и за понеке српске народне песме и игре. Интервал прекомерне кварте заступљен је у балканском молу и истарској лествици, али је такође уочљив у звучном обрасцу ждрала. Можемо само да претпоставимо да је имитација звучних образаца животиња била заступљена у првобитној музици, као и да су животињски звуци уграђени у српску народну песму директном имитацијом у ритуалне и магијске сврхе.

ЛИТЕРАТУРА

Гура, Александар Викторович. *Симболика животиња у словенској народној традицији.* Љ. Јоксимовић и др., прев. Београд: Бримо – Логос – Александрија, 2005.

Ђорђевић, Тихомир. *Природа у веровању и предању нашег народа*. Београд: САН, 1958.

Чајкановић, Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије у пет књига.* Београд: БИГЗ, 1994.

Darvin, Čarls. *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja.* N. Mrdjenović, prev. Beograd: Dosije studio, 2009.

Doolittle, Emilly. "Crickets in the Concert Hall: A History of Animals in Western Music". *Transcultural Music Review*, 12, 2008.

Golemović, Dimitrije. *Etnomuzikološki ogledi.* Beograd: XX vek, 2005.

Guberina, Petar. *Zvuk i pokret u jeziku.* Zagreb: Zavod za fonetiku filozofskog fakulteta, 1967.

Heidegger, Martin. "The Origin of the Work of Art". David Farrell Krell, ed. *Basic Writtings.* New York: Harper Collins, 2008. 139–213.

Herder, Gottfried Johann. *Rasprava o poreklu jezika.* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989.

Jespersen, Otto. *Language: Its Nature, Development and Origin.* London: George Allen & Unwin Ltd, 1922.

Kosk, Kairi. *Communication and Music.*

http://unweb.org/zm/communication_and_music.htm 12. 4. 2010.

Martinelli, Dario. "A Whale of a Sonata – Zoomusicology and the Question of Musical Structures". *S.E.E.D. Journal*, Vol. 5, No. 1 (2005): 2–29.

Martinelli, Dario. "Zoomusicology and musical universals: the question of processes". *TRANS Revista Transcultural de Musica,* 12 (2008): 6–18.

Miller, Goeffrey. "Evolution of Human Music Through Sexual Selection". *The Origins of Music.* N. L. Wallin, B. Merker and S. Brown, eds. Cambridge: MIT Press, 2000. 329–360.

Mithen, Steven. *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language*, *Mind and Body.* London: Phoenix, 2006.

Ottenheimer, Harriet Joseph. *The Anthroplogy of Language: An Introduction to Linguistic Anthropology.* Wodsforth: Cengage Learning, 2009.

Rečnik srpskoga jezika. Novi Sad: Matica srpska, 2007.

Sachs, Kurt. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History.* New York: Norton & Company, 1953.

Vajda, Edward. *Animal Systems of Communication*.

http://pandora.cii.wwu.edu/vajda/ling201/test1materials/animal_communication.htm 18. 2. 2010.

Vajda, Edward. *The Origin of Language*.

http://pandora.cii.wwu.edu/vajda/ling201/test1materials/origin_of_language.htm 18. 2. 2010.

Vasić, Olivera. „Osnovni igrački obrasci Srbije". *Muzika kroz misao.* I. Perković i D. Stojanović Novičić, ur. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2002, 157–179.

Vasić, O. „Ime uslovljeno životom". *Folklor*, 005 (2003): 43–45.

Vasić, O. „Kult vuka u obredno-običajnoj praksi stanovnika Bosne i Hercegovine". *Dani Vlade S. Miloševića.* D. Golemović, ur. Banja Luka: Akademija umjetnosti, 2004, 80–96.

Vasić, O. „Najstariji oblici u srpskom igračkom nasledju". *Folklor*, 006 (2004): 45–46.

Milena Petrović

THE UNIVERSALITY OF ORAL TRADITION – THE SOUND PATTERNS OF ANIMALS AS MUSICAL MOTIFS IN SERBIAN FOLK SONGS

Summary

Since prehistoric times, there has been a close relationship between humans and animals (Gura 2005). Many theories argue that human language evolved from animal sound imitation (Ottenheimer 2009), while the imitation of animal sound patterns can be discovered in traditional music cultures which are still in close relationship with nature (Doolittle 2008). We can only assume that humans imitated animal sound patterns and incorporated them in their original ritual songs and dances (Sachs 1953). Small melodic ranges are typical of many animal species, and their incorporation into Serbian ritual songs suggests that they are, indeed, of very ancient origin (Golemovic 2005). Drones, heterophony and antiphonal singing can be heard in wolves' howling, but they are also recognizable in old Serbian folk songs. Galloping rhythms can be heard in numerous Serbian folk songs, while ending on the second scale degree is characteristic of most Serbian folk songs and is also found in the singing of a turtledove. Regular and irregular meter is a characteristic of a turtledove song, but in many Serbian folk songs and dances those meters are interchanged. The interval of augmented fourth, which occurs in the Istrian and Balkan scale, parallels the sung intervals of a crane. Finally, dotted rhythm, recognizable in the singing of a rooster, represents a typical rhythmic pattern found in many Serbian folk songs and dances.

УДК 78.031.4(=163.41)(497.113)

Марија В. ДУМНИЋ*
Музиколошки институт САНУ
Београд

ДЕЧЈИ РИТМИЧКИ СИСТЕМ У ПЕСМАМА СРПСКОГ ВОКАЛНОГ НАСЛЕЂА[1]

У тексту се говори о музичкој структури специфичној за певано дечје стваралаштво и музичким облицима намењених деци. Предмет анализе јесу објављене транскрипције српске фолклорне музике, иако ареал простирања овог система имплицира његову архаичност и универзалност. Окосница овог система јесте метроритмички образац, четворочетвртинска изохрона инваријанта која се реализује у складу са променљивом поетском метриком (углавном од IV до VIII). Осим музичких, разматрају се и генералне играчке карактеристике ових облика, као и ужи контекстуални оквир у којем егзистирају. У раду је дата типологија ових облика у српском вокалном наслеђу према њиховим музичким карактеристикама.

Кључне речи: дечји ритмички систем, метроритам, српска фолклорна музика.

Разматрања традиционалних архаичних принципа вокалног музичког мишљења често су укључена у етномузиколошка истраживања због своје важности и комплексне појавности. У овдашњој литератури ритму није посвећена довољна пажња, што је неоправдано, утолико пре што је осим мелодијских модуса примећено и постојање ритмичких (Bose 1989: 67). У ширем смислу, једним од њих може се сматрати и дечји ритмички систем – може се рећи репрезент архетипа музичког мишљења, највише заступљен у дечјим жанровима. Научници су му приступали с разних аспеката (нпр. Bielawski 1973; Bašić 1958; о приступима дечјем вокалном стваралаштву: Minks 2002), а терминолошки га је прецизирао румунски етномузиколог Константин Брајлоју (Brăiloiu) као дечји ритам (Brăiloiu 1967). Истина је да га има и у жанровима који не припадају деци, што

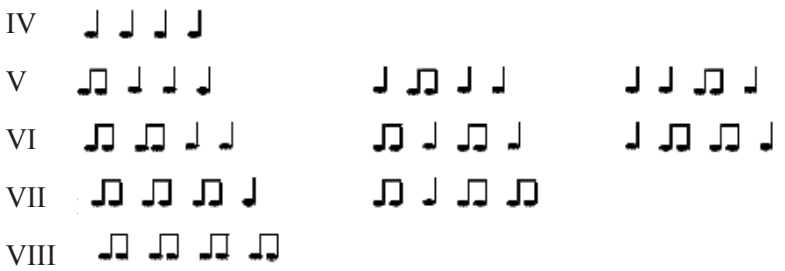
* marijadumnic@yahoo.com

[1] Текст је резултат рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: Традиције, изазови, промене" (177004) Музиколошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Захваљујем се и етномузикологу др Сањи Радиновић на драгоценим саветима током израде прве верзије овог рада.

доводи у питање ваљаност овог термина. С обзиром на то да је овај начин ритмичког обликовања најкарактеристичнији за те умотворине и да је већ прихваћен у етномузиколошкој литератури, назив је прихваћен и у овом раду.

На основу поменутих истраживачких резултата може се претпоставити да ови примери представљају једну од универзалија усменог фолклорног стваралаштва. Фундамент дечјег система представља његова метроритмичка основа у облику изохроне четворочетвртинске инваријанте (или нпр. четвороосминске, зависно од темпа извођења), која се парном деобом материјализује као осмовредносна серија. Поменути низ је подељен према поетској метрици: образац може комбиновати само осмине, четвртине или шеснаестине, осмине и четвртине, осмине и шеснаестине, ређе четвртине и шеснаестине, или осмине, четвртине и шеснаестине (пауза углавном нема значајну конструктивну улогу, нарочито ако се налази на крају фразе или јединице, где је често производ стакато извођења), а дешава се и промена уобичајене тезе (појавом предтакта, узмаха, синкопе), као и појава пунктираних и триолских нотних вредности у једној четвртини. Битно је да, упркос томе, промене, као ни разни прелазни облици и варијанте, не нарушавају установљени принцип (више у табелама – Brăiloiu 1967). Преовлађује десцендентна ритмика, односно расподела ситнијих нотних вредности на почетку фразе које ка крају бивају замењене крупнијим (Гошовский 1971: 25, 251 – према: Радиновић 2011: 254), мада то није и правило. Узрок дистрибуције је променљивост стиха – дужина стихова флуктуира од IV до VIII, а некада се те границе прекорачују. Упркос израженој импровизацији у извођењу, оквир представља увек кохерентна фраза од два двочетвртинска такта, тако да се ово може сматрати случајем у коме је оправдана употреба четворочетвртинског такта при записивању. Осим наведених параметара, може се уочити и слушно јединство. Опажајна једноставност успаванки „произилази управо из чињенце да се оне могу поделити на одређен број једнаких симетричних целина" (Mirković Radoš 1996: 106), а опсервација се може применити и на остале жанрове који садрже овај образац. Приликом сагледавања микроформе ова фраза се може поделити на два до четири микроодсека (Brăiloiu 1967: 131).

Према анализи мелографских записа (вид. *Изворе*), у Србији преовлађују следеће комбинације, зависно од дужине стиха:



Забележено је да дечји ритмички систем егзистира у дечјем фолклору (бројалице[2] и друге песме у дечјем извођењу – више: Вајић 2001; Fracile 1987a), умотворинама намењеним деци (успаванке, цуцалице и сл.), разним обредним песмама које најчешће интерпретирају деца (божићне, јеремијске, додолске, за престанак кише итд.), у појединим песмама одраслих (напитнице, шаљиве, песме уз игру) (Радиновић 2011: 254), а може се додати да је карактеристичан и за савремени навијачки фолклор (Bašić 1990). И осим жанровске разуђености, уочава се постојање овог принципа у различитим етничким наслеђима (нпр. српском и румунском у Војводини – Fracile 1987: 110–113), па и на географски ширем простору. На основу поменутих карактеристика етномузиколог Сања Радиновић сматра да „ови примери, генерално узев, представљају стилски најхомогенију и најраспрострањенију категорију у српском вокалном наслеђу" (2011: 254).

Наравно, у српском фолклору разлике су очите на нивоу поетског текста, јер свако говорно подручје има своје дијалекатске особености. У овом начину вокалног изражавања наглашена је нарација због које не постоји „рад са текстом", а често је присутно и обраћање другом лицу. Смисленост поетског садржаја је углавном детерминисана жанром, али није у свим примерима приоритетна. Полазећи од мишљења Ели Башић могло би се закључити да текст не мора бити семантички разумљив према критеријумима одраслог човека, већ да представља носиоца звучности, што значи да највећи значај има игра слогова који се уклапају према поменутом принципу у музички метар, као и то што је у том процесу рима од пресудног значаја (Bašić 1989: 513).[3] Управо због наглашености текстуалног, мелодијски план је у неким случајевима мање изражен, до

[2] Бројалице треба разликовати од разбрајалица. Наиме, бројалице су дидактичког карактера, а за данашње разбрајалице може се претпоставити да су некада биле у служби одређивања учесника у обреду (Величковски 2011: 57).

[3] Према савременим истраживањима фолклора намењеног деци, његов семантички садржај може садржати веома важне поруке о актуелом друштвеном статусу извођача (Juvančić 2010).

те мере да су ови примери често веома блиски говору, чак творевине на граници говора и певања. Одликује их изразита силабичност која подсећа на бројање, те се због тога неки од њих срећу у народу под називом „бројанице" (Golemović 1997: 108; Јовановић 2001).[4] Примећује се да део ових примера казивачи и не сматрају певањем, јер нису продукт интонативно посебног вокалног музицирања, на шта најбоље указује могућност њиховог извођења у приликама када је певање у правом смислу речи иначе забрањено (Golemović 1997: 112). Примери се углавном изводе једногласно – солистички или групно. У мелодијској линији су чести елементи који од певаног изражавања гравитирају ка манифестацијама говорног интонирања, као што су глисанда и понирања.

Мелодија је у најтипичнијим примерима уског амбитуса, најчешће око квартног, што је обим говорне интонације (према: Zatkalik, Vlajić, Medić 2003). Карактерише је интонациони модел таласне контуре који почиње узлазним покретом (често остваренim скоком), а наставља и завршава силазним делом који и доминира.

Посебно је интригантна проблематика обликовања музичког тока у овим примерима, будући да они најчешће почивају управо на понављању мелодијског таласа. Наиме, у скупу постојећих вокалних облика са дечјим системом испољавају се три типа макроформе. Најчешћа и најкарактеристичнија је литанијска (Радиновић 2011: 361; реч је о формалном типу L_3). Њу одликује понављање поменуте формуле уз орнаменталне варијације на мелодијском плану и стихична (астрофична) структура на текстуалном (нпр. „Љуља, љуља, љушке" – Големовић 1990: 57–58).

Размотрени су и облици са истакнутијим тзв. архитектонским принципом, тј. са тематски различитим и хијерархијски организованим деловима. Формално најзрелију групу чине музички строфични примери (више о оваквим примерима који садрже дечји ритмички систем – Радиновић 2011: 376). Посебно се истичу они са дужим припевним рефреном који контрастира основној мелопоетској целини (нпр. „Ветар дува преко града" – Големовић 1990: 183).

Интересантно је да текст тог рефрена, који може бити без одређеног значења или са значењем независним од остатка текста, неретко карактерише астрофичност. Поменути рефрен еманципацијом егзистира као самосталан музички монострофичан облик, што би уједно представљало и трећу групу макрооблика. На поетском плану оваквих примера, могућа је интеграција стихова у строфу помоћу смисла, риме и метра. Они су музички реализовани кроз једну компактну прокомпоновану строфу, а

[4] Ипак, постоје и примери са таквим називом који не припадају овој категорији, а разлог је вероватно то што народ скоро свако извођење у коме доминира силабичност сматра „разбрајањем", „набрајањем".

својом нерепетитивношћу се разликују од литанијских облика. Та строфа је и једина, што диференцира овакве примере од „обичних" строфичних (Радиновић 2011: 224).

Сви ови вокални облици често су праћени ритмичким кретњама, гестикулацијама или плесом у ком се такође може јавити дечји ритмички ситем. Постоје и психолошка истраживања која сведоче о томе да је управо покрет оно што је оваквом музичком изражавању обезбедило широку распрострањеност и континуитет у традицији, упркос разним трансформацијама (Sulițeanu 1968, према: Fracile 1987a: 63). Интересантно је да се неретко јавља „невербално скандирање" (Скоче 2003: 11) у улози пратње (као нпр. у навијању) или као структурна допуна вокалним облицима (као у јеремијском обреду). Углавном се испољава пљескањем рукама или лупањем у неки предмет (инструмент), а ритмичка окосница тих радњи такође се заснива на дечјем систему (нпр. „Јеремије у поље" – Миљковић 1978: 122).

Разматрани систем је у блиској вези са игром. Може се приметити изражено присуство дечјег система у дечјим и орским играма (према подели у: Васић 1990).[5] У дечјим играма се изражава одређеним једноставнијим кореолошким обрасцима сачињеним од гестова чији је звучни резултат поменуто невербално скандирање (као што је паровно пљескање рукама према посебно утврђеном обрасцу). Јавља се и у соло играма одраслих које прате скандирање (или певање) порука на савременим масовним манифестацијама, и тада су покрети најчешће изражени гестикулацијама руку (које могу такође производити звук) или скакањем. Када су орске игре у питању, музику често прати једноставно корачање које материјализује изохрону инваријанту, комбиновано са другим играчким мотивима.

Према мелодијским особеностима на овом месту се први пут издвајају категорије песама са дечјим ритмичким системом. Такође је и појавност форме утицала на следећу класификацију, јер се у појединим случајевима, повезаним са начином интерпретације и музичком формом, дечји ритам различито испољава. Певане песме су подељене према формалним особеностима, јер се у њима форма показала као једини константни фактор, а утемељеност таквог разлагања показују и мелодијске и жанровске карактеристике тих примера. Занимљиво је да се кроз начин поделе може хипотетички интерпретирати и еволуција ових облика (од скандираних литанијских до певаних самосталних припевних рефрена).

[5] Осим игре као плеса, јавља се и игра речима. Такође постоји и латентно присуство игара надметања: дечје умотворине често имају за циљ да избаце из игре неког учесника.

1. *Скандирани примери*

Ови примери се због специфичног начина извођења налазе између говора и певања (више о граничним облицима: List 1963). Њихова интонација је стилизована говорна, тј. у музичком смислу неразвијена и нефиксирана. Другим речима, она није певана у пуном смислу. Постоји заметак мелодије и сасвим дефинисана метроритмичка окосница, због чега се ови примери не могу сматрати ни рецитованим текстовима.

Записивању примера ове групе нису сви истраживачи посветили подједнаку пажњу, делом због наведеног става казивача, а делом и због тежег прецизног мелографисања. Самим тим, постоје разлике у транскрипцијама: скандирање поједини аутори бележе на једној неодређеној висини (нпр. Миљковић 1985; Jovanović 2004: 22), док неки с разлогом и у таквом начину излагања примећују различите тонске висине (нпр. Fracile 1987б; Ракочевић 2002). Треба напоменути да записивачи углавном нису бележили оригинални финалис ових примера, као ни динамичке и артикулационе ознаке. Значај тих напомена се огледа у томе што оне означавају карактер извођења – већи динамички интензитет се обично јавља уз вишу интонацију, а то је условљено приликом у којој се одређени пример интерпретира.[6]

Ове примере карактерише и једноставна форма, тј. литанијска, и најчешће се јављају у дечјим и умотворинама намењеним деци (нпр. „Плива патка преко Саве" – Fracile 1987б: 152).

2. *Примери који комбинују певање са скандирањем*

У певаним мелодијама које садрже дечји систем повремено се може јавити и скандирање. Његова појава је могућа на почетку, када има функцију увода (нпр. „У Северној Америци" – Fracile 1987б: 157).

Честа је појава да пример започне понављањем једноставног мелодијског обрасца. У том случају може доћи до скандирања у медијалном делу песме, што се може тумачити као физиолошки условљен предах (нпр. „Опа, цупа, лепа" – Ракочевић 2002: 157).

Из сличних разлога (опадање извођачке енергије) постоји и могућност промене у каденцијалном делу: скандира се на метроритмичкој основи дечјег система. Деградирање на скандирани начин интерпретирања

[6] Сасвим је логично да се нпр. успаванка изводи тише, док се рецимо змије терају басмом у којој глас поседује велики интензитет. Наравно, у одређеном степену утичу и индивидуалне особености извођења које се могу веома разликовати.

може бити праћено променом стиха и променом такта (нпр. „Цуцу, цуцу, на коњу" – Големовић 1990: 60). Реч је о затварању литанијске форме делом који има функцију својеврсне коде, која је често истакнута семантичком неповезаношћу са остатком поетског текста (нпр. „Добро вече, добри газдо" – Ракочевић 2002: 141).

3а. *Певани примери литанијске форме*

Осим скандираних, говору су блиске и извесне певане мелодије. Најкарактеристичније су монотоне у ширем смислу,[7] чија је основа преовлађујући централни нуклеус коме гравитирају додати тонови. Према Саксовом мишљењу, оваква мелодика се може назвати логогеном, тј. проистеклом из речи, те се ове мелодије могу сматрати блиске говору (Saks 1980: 42). Сасвим је логично да је у оваквим мелодијама акценат на ритму (нпр. „Јеремије у поље" – Девић 1986: 63).

Дечји систем се може јавити у разним мелодијама, а често се адаптира некој одређеној, једноставној и препознатљивој која одговара дужини стиха, као нпр. напеву типа *сол–ла–сол–ми*.[8] За њега је типично да је најнаглашенија трећа четвртина, пред њом се увек налази *ла*; *сол* је увек на тези, а *ми* на арзи и оно увек представља пад гласа, који чак и не мора бити тај тон. То се може протумачити као биолошка, па тек онда као естетска потреба (нпр. „У подруму дама" – Fracile 1987б: 157). Постоје и други клишетирани напеви чије су карактеристике често условљене особеностима вокалне традиције појединог локалитета.

3б. *Певани примери строфичне форме*

Ова група је издвојена на основу специфичне формалне организације која доноси и друге посебности: у мелодији постоје различите тематске целине које су делови строфичне структуре, те се самим тим губи бесконачна репетитивност која не дозвољава спајање мелостихова у мелострофу. Са друге стране, у овим примерима се може појавити и варијабилност стиха, што их повезује са литанијским, мада је чешћа фиксирана метрика.

Овакви облици су најчешћи у орским песмама (нпр. *пауна* – Вујчин 1998: 51) и у напитницама.

---

[7] Иако се у етномузикологији (нарочито бугарској) претпоставља да „изофони облици" представљају архаичан стадијум постепеног преласка рецитовања у певање и да су сачувани у дечјем фолклору (Радиновић 2011: 158), овакви певани примери нису пронађени у доступним зборницима.

[8] Нпр. „Ринге, ринге, раја". Према овој песми (немачког порекла) мотив је и добио име (Bašić 1990: 423–424).

Интерпретације ових мелодија могу бити вокалне или вокално-инструменталне, а понекад се препознају и у инструменталним варијантама.[9]

3в. *Певани самостални припевни рефрени*

Постоје песме са дужим припевним рефреном неразумљивог текста (или самог по себи смисленог, али самосталног од значења остатка поетског садржаја) које се због тога могу поредити са разбрајалицама. Такви рефрени, према мишљењу неких стручњака за књижевни фолклор, понекад су сродни текстовима басама (Големовић 2000: 42). Према својим структурним карактеристикама, они се налазе између литанијских и строфичних примера. Са литанијским их спаја флуктуирајућа метрика и често понављање мелодијског обрасца. Са друге стране, са строфичним их повезује чињеница да су део строфичне форме, а затим и мелодика која може бити и сложенија.

*

Поставља се питање да ли су овај систем деца преузела од одраслих или је обрнуто? Очуваност ових творевина до данашњег дана пружа потпору размишљањима о онтогенези у музичком развоју (Saks 1980: 44; Љубинковић 1976: 53). Постоји мишљење да „дечије песме представљају трансформацију музике коју су деца морала чути и коју ће готово сигурно касније у животу изводити" (Bleking 1992: 109). Такође, претпоставка је и да овај систем заправо уопште није дечји, већ да је тако уређен наметнут деци од стране одраслих, као симплификована варијанта њиховог стваралаштва, због едукативне улоге и једноставности, а да деца (осим система овде означеног као дечји) у својим умотворинама користе неправилнији метроритам (Bašić 1958: 241–253). У стваралаштву одраслих постоје и примери самосталних припевних рефрена који представљају случај када се одрасли с циљем забаве враћају дечјим изражајним средствима. Следствено томе, намеће се и друго интригантно (а такође нерешиво) питање: да ли сложенији примери потичу од једноставнијих или је обратно? Постоје мишљења према којима је овај систем веома стар и да су од њега настали развијенији облици, те и да је могућа била њего-

[9] Премда се у појединим примерима, махом вокалног порекла, може регистровати, осим специфичне ритмике, и типична мелодијска линија, о дечјем систему у инструменталним мелодијама се не може говорити са потпуном сигурношћу, јер нестају неки од основних параметара карактеристични за вокални израз. Ипак, оваква ритмичка матрица се може препознати у неким творевинама популарне музике, што отвара простор истраживању употребљивости једноставних образаца у популарној култури.

ва повезаност са архаичним обредима (више о односу дечјег и обредног фолклора – Земцовский 2006). С друге стране, неки сматрају да је он настао упрошћавањем и заборављањем сложенијих.

На основу изложеног, може се закључити да одлике система постоје не само у ритму, већ и у осталим музичким аспектима, због чега има довољно разлога да ови облици репрезентују не само дечји ритам, већ комплекснију структуру – дечји систем.

ИЗВОРИ

Бушетић, Тодор. *Српске народне песме и игре са мелодијама из Левча*. Београд: Српска краљевска академија, 1902.

Васиљевић, Зорислава. *Српско музичко благо. Цветник српских народних песама*. Београд: Просвета, 1996.

Васиљевић, Миодраг. *Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета, 1950.

Васиљевић, М. *Народне мелодије из Санџака*. Београд: Научна књига, 1953.

Васиљевић, М. *Народне мелодије лесковачког краја*. Београд: Научно дело, 1960.

Вујчин, Љубомир. „Народне игре Срба из Кордуна". *Народне игре Србије, грађа 14*. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 1998, 35–80.

Вукосављевић, Петар. „Народне мелодије Пештерско-сјеничке висоравни". *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. Београд: Радио Београд, 1984, 6–189.

Големовић, Димитрије. *Народне песме и игре у околини Бујановца*. Београд: Етнографски институт САНУ, 1980.

Големовић, Д. „Музичка традиција Азбуковице". *Музичка традиција Азбуковице*. Љубовија: СИЗ културе и физичке културе, 1989, 7–196.

Големовић, Д. „Народне певање Тамнаве." *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, књ. 4–5 (1989): 93–106.

Големовић, Д. *Народна музика титовоужичког краја*. Београд: Етнографски институт САНУ, 1990.

Големовић, Д. „Народна музика Ваљевске Колубаре". *Ваљевска Колубара*. Ваљево: Народни музеј „Милан Ракић" – СИЗ друштвених делатности, 1990, 389–430.

Големовић, Д. „Музичка традиција Такова". *Таково у игри и песми*. Г. Милановац: Типопластика, 1994, 81–203.

Големовић, Д. „Народне музика области Тимок и Заглавак." *Гласник Етнографског музеја*, књ. 62 (1998): 265–290.

Девић, Драгослав. *Народна музика Драгачева. Облици и развој*. Београд: Факултет музичке уметности, 1986.

Девић, Д. „Народна музика". *Културна историја Сврљига 2*. Сврљиг – Ниш: Народни универзитет – Просвета, 1992, 429–539.

Девић, Д. *Антологија српских и црногорских народних песама с мелодијама*. Београд: Карић фондација, 2001.

Докмановић, Јасминка. „Обредно певање за плодност (лазарице) у јужној Србији." *Музички талас*, књ. 7, св. 27 (2000).

Ђорђевић, Владимир. *Српске народне мелодије. Јужна Србија*. Скопље: Скопско научно друштво, 1928.

Ђорђевић, В. *Српске народне мелодије. Предратна Србија*. Београд: Српска краљевска академија, 1931.

Манојловић, Коста. *Народне мелодије из Источне Србије*. Београд: Научна књига, 1953.

Милојевић, Милоје. *Народне песме и игре Косова и Метохије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004.

Миљковић, Љубинко. *Бања: Етномузиколошке одлике и записи архаичке и новије вокалне традиције и инструменталне музичке традиције сокобањског краја* (рукописни зборник). Књажевац: Нота, 1978.

Миљковић, Љ. *Мачва* (рукописни зборник). Шабац: Глас Подрињa, 1985.

Миљковић, Љ. *Доња Јасеница*. Смедеревска Паланка: Центар за културу, 1986.

Стојановић, Стеван Мокрањац. *Етномузиколошки записи*. Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.

Петровић, Радмила. *Српска народна музика. Песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1989.

Петровић, Радмила, Јелена Јовановић. *„Ej, Рудниче, ти планино стара". Традиционално певање и свирање групе „Црнућанка"*. Београд – Г. Милановац, 2003.

Ракочевић, Селена. *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.

Станковић, Живојин. *Народне песме у Крајини*. Београд: Научна књига, 1951.

Dokmanović, Jasminka. *Ženske obredne pesme za plodnost u srpskom delu centralnobalkanskog Šopluka. Oblasti planinske Gornje Pčinje, Krajišta i Vlasine* (магистарски рад, у рукопису). Београд: Факултет музичке уметности, 1990.

Golemović, Dimitrije. *Dvoglasno pevanje novije seoske tradicije u Srbiji*. Београд: издање аутора, 1981.

Golemović, D. *Narodna muzika Podrinja*. Sarajevo: Drugari, 1987.

ЛИТЕРАТУРА

Васић, Оливера. *Народне игре и забаве у титовоужичком крају*. Београд: Етнографски институт САНУ, 1990.

Величковски, Боне. *Македонски детски фолклор*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков", 2011.

Големовић, Димитрије. *Рефрен у народном певању. Од обреда до забаве*. Бијељина – Бања Лука: Реноме – Академија умјетности, 2000.

Гошовский, Владимир Леонидович. *У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению*. Москва: Всесоюзное издательство „Советский композитор", 1971.

Земцовский, Изалий. „Детский фольклор и календарная песня". *Из мира устных традиций: Заметки впрок (к 70-летию И. И. Земцовского)*. Санкт Петербург: Федеральное агентство по культуре и кинематографии – Российский институт истории искусств, 2006, 117–122.

Јовановић, Јелена. „О песми бројеници у Горњој Јасеници." *Музикологија*, књ. 1 (2001): 131–140.

Љубинковић, Ненад. „Усмено дечје народно стваралаштво". *Неговање изворног фолклора у раду са децом*. Београд: Савет за васпитање и бригу о деци Србије, 1976.

Радиновић, Сања. *Облик и реч. Закономерности мелопоетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*. Београд: Факултет музичке уметности, 2011.

Скоче, Стипе. *Навијачки фолклор. Одређивање појма „навијачки глас", класификација, семиолошка анализа песама* (семинарски рад, у рукопису). Београд: Факултет музичке уметности, 2003.

Bajić, Vesna. *En den dinu: Brojalica kao specifičan vid dečjeg usmenog stvaralaštva* (семинарски рад, у рукопису). Београд: Факултет музичке уметности, 2001.

Bašić, Elly. „Brojalica. Melografski problem dječjeg poetskog stvaralaštva". *Зборник радова 3. конгреса СУФЈ одржан 1–9. 9. 1958. у Црној Гори*. Цетиње, 1958, 241–253.

Bašić, E. „Izađimo iz kule od bjelokosti – pomognimo razvoju djetetove muzikalnosti". *Зборник радова 36. конгреса СУФЈ одржаног 25–29. 9. 1989. у Сокобањи*. Београд: Удружење фолклориста Србије, 1989, 508–515.

Bašić, E. „*So–la–so–mi*: Glasanje djece, glasanje sportskih navijača". *Rad 37. kongresa SUFJ – Plitvička jezera*. Zagreb, 1990, 423–429.

Bielawski, Ludvig. „Polnische Volksgesänge ohne Strophenbau und Primitive Strophenformen". *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien: Bernicht über die 3. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Sys-*

tematization beim International Folk Music Council vom 24. bis 28. Oktober 1967 in Radziejowice. Krakow: Polska Akademia Nauk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973, 53–72.

Bleking, Džon. *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit, 1992.

Bose, Fritz. *Etnomuzikologija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989.

Brăiloiu, Constantin. „Ritmul copiilor – La rythme enfantine". *Opere I*. Bucureşti: Editura muzicală a uniunii din Republica socialistă România, 1967, 119–171.

Fracile, Nice. „Kontinuitet i promene u dečijem folkloru kod Srba i Rumuna u Vojvodini." *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog 29–31. 10. 1987*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987а, 61–74.

Fracile, N. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini. Komparativna proučavanja*. Novi Sad: Matica srpska, 1987б.

Golemović, Dimitrije. „Pevanje koje to i jeste i nije. Prilog proučavanju vokalne tradicije zapadne Srbije". *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: XX vek, 1997, 107–116.

Juvančić, Katarina. "'Singing from the Dark'. Applied Ethnomusicology and the Study of Lullabies". *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay, Svanibor Pettan, yp. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 116–132.

List, George. "The Boundaries of Speech and Song." *Ethnomusicology*, књ. 7, св. 1 (1963): 1–16.

Jovanović, Jelena. „Tokovi promene tradicije u pesmama koje prate božićne običaje Srba u gornjem Banatu u Rumuniji." *Muzika*, књ. 2, св. 24 (2004): 14–28.

Minks, Amanda. "From Children's Song to Expressive Practices. Old and New Directions in the Ethnomusicological Study of Children." *Ethnomusicology*, књ. 46, св. 3 (2002): 379–408.

Mirković, Ksenija Radoš. *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996.

Saks, Kurt. *Muzika starog sveta na Istoku i Zapadu. Uspon i razvoj*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1980.

Sulițeanu, Ghizela. „Kinestezia şi ritmica folclorului copiilor. Contribuția psihologiei la studiul comparat al folclorului muzical" *Revista de etnografie şi folclor*, књ. 13, св. 3 (1968): 211–227.

Zatkalik, Miloš, Smiljana Vlajić, Milena Medić. „Muzičke komponenete – Melodija". *Muzička analiza 1* (CD). Beograd: Clio, 2003.

Marija Dumnić

CHILDREN'S RHYTHMICAL SYSTEM IN SONGS OF SERBIAN VOCAL HERITAGE

Summary

This paper deals with the musical structure specific for children's vocal heritage and heritage for children. The subject of the analysis are transcriptions of Serbian folk music, although the dispersion of this system implies its universality and archaicity. The basis of this system is the methrorythmic pattern, the four-crochet isochrone invariant realised according to interchangeable poetic metrics (mostly from IV to VIII). This pattern also has other characteristics: a performing style (syllabic scanning or singing), melody (e.g. *sol–la–sol–mi* pattern), form (litany or /mono/strophic), the semantics of the poetic text and connection with simple dance structures. In this paper, examples of this pattern in Serbian vocal heritage are classified according to their musical characteristics.

УДК 39:636(497)
392/394

Љубица Б. МИЛОСАВЉЕВИЋ*
Културно-образовни центар
Бољевац

НАРИЦАЊЕ КАО „ОКАМЕЊЕНИ АФЕКАТ” У ПОСМРТНИМ ОБРЕДИМА ВЛАХА ЦРНЕ РЕКЕ

У овом раду износе се резултати теренског истраживања на подручју Црне Реке. Пажња је усмерена на нарицање, односно, лелекање (lălait – влашки) као једног од облика вокалне праксе у оквиру посмртног обреда Влаха. Ова специфична форма настаје искључиво услед шока и набоја емоција и немогуће ју је забележити изван њеног природног окружења, тј. ван обредног контекста. Одлике ове вокалне форме условљене афективношћу и многовековним понављањем постају константе, односно „заробаљени” или „окамењени” афекат, проистекао из човекових најдубљих осећања. У раду је размотрен обичајни контекст, односно временски тренуци у којима се нарицање појављује, као и детаљно анализиране музичке и текстуалне карактеристике ове вокалне праксе.

Кључне речи: Црна Река, Власи, посмртни обред, нарицање (лелекање), емоционалност, „окамењени афекат”.

Нарицање представља особену музичко-поетску форму која је саставни део култа мртвих код многих народа у свету. Као такво забележено је и међу Власима у Црној Реци, код којих су посмртна обредно-обичајна пракса и веровање у загробни живот веома развијени.

Власима се назива становништво романског говора у источној Србији, чији матерњи језик припада румунском дијалекту. Постоје две групе Влаха у Србији: Царани и Унгурјани. Власи Унгурјани досељени су из Трансилваније у Румунији, преко својих етапских области Баната и пожаревачког краја (Ђорђевић 1906: 28). Населили су се у Хомољу, Звижду, Стигу, Браничеву, око Млаве и Ресаве и у области Црне Реке, која је уједно и најјужнија област са овим становништвом. Заједно са Србима, Власи у Црној Реци чине већинско становништво.

Област Црна Река, у народу названа још и Црноречје, географска је регија у североисточној Србији, која заузима шири појас око реке Црни

* ljubicamil@gmail.com

Тимок или Црна река, према којој је овај крај и добио име. Прецизније, Црноречје се простире од насеља Криви Вир, односно, од самог извориштa Црног Томока, па до његовог спајања са Белим Тимоком код Зајечара (Јовановић 1883: 189–190).

Посмртни обред као један вид обредно-обичајне праксе Влаха, са читавим комплексом обичајних радњи и веровања, претрпео је најмање промена у процесима трансформације „модерног" друштва. На то је, вероватно, утицала и дубоко укорењена потреба овдашњих људи за ритуалним испраћајем покојника, која је и највећи разлог што се сахране данас обављају на исти начин како су се обављале вековима.

Значај посмртног култа посебно је изражен и улогом музике у њему, која је једнако велика као што је то, нпр., и у обичајима везаним за свадбу. Музичко изражавање у вези са посмртним обредом може бити троја-ко: вокално, вокално-инструментално и инструментално. Свако од њих може се јавити самостално, али није искључена могућност истовремене појаве вокалних и инструменталних форми.

У оквиру вокалне праксе, у контексту посмртног обреда, егзистира неколико облика музичког изражавања које заједничким именом можемо назвати *тужбалицама*, а извођење истих *тужењем*, иако представљају потпуно различите формалне творевине. Тужбалице код Влаха Црне Реке могу се поделити на: 1. „лелекаче", 2. „запевке" и 3. „петрекатуре". Подела је проистекла из народне терминологије за различите облике вокалног изражавања у оквиру култа мртвих.

Овом приликом пажња ће бити усмерена на лелекаче, као специфичан музичко-поетски феномен, који има велику важност у животу људи, а који је, с друге стране, недовољно проучен у нашој литератури, бар када је о овој области реч.

Лелекаче, за чије извођење се каже: lălait (на влашком) – лелекање, кукање или нарицање, карактерише посебана садржина, форма и начин стварања. Услед шока и набоја емоција, нарицање карактерише мали број некада једва артикулисаних речи или реченица кратког даха без тематске повезаности, инстинктивни, ескламациони јауци и уздаси у афекту архетипског бола, напрегнутост, вриштање и плакање без контроле, који веома потресно делују на околину и не остављају никог равнодушним. Колико је и сам народ свестан ових карактеристика нарицања, на основу којих их разликује од осталих видова тужења, сведочи и следећа изјава казивача: *Кукају без арију, без речи. То је нарицање* (Рујкић). Ова реченица, такође, показује и да кукање, иако само по себи представља специфичан вокални облик, народ не сматра певањем у обичајеном смислу те речи.

У оквиру посмртног обреда, нарицање се најчешће јавља од тренутка издисаја до укопа покојника. Сâм тренутак смрти оглашава се нарицањем које, поред изражавања велике жалости и афектног стања, има функцију и обавештавања околине да је у селу неко издахнуо, тако што укућани отварају прозоре и врата и кукају из свег гласа. Један од казивача наводи: *Када умре, кукамо ми који смо из куће, изађемо напоље и кукамо јако да оглашавамо да је умро* (Богић).

И жене и мушкарци могу да наричу невезано од година старости. Иако овај облик тужбалица и данас у народу живи у знатној мери, у литератури постоји мали број таквих примера, што је речено. Због одређеног тренутка у којем се појављује и афективности, веома га је тешко забележити на терену.

***

У наставку рада следи анализа текстуалних карактеристика, које ће бити разматране на два нивоа: садржајном и структуралном, а затим и анализа музичких карактеристика, при чему ће бити разматрани: стил извођења, мелодијско обликовање, као и закономерности мелопоетског обликовања.

Лелекаче, односно нарицаљке, карактерише непостојање утврђеног реда према којем се износи целокупан текстуални садржај, са високим степеном импровизације, али са постојањем извесних стереотипних места, тј. садржајних шаблона који се најчешће користе. Овај вид вокалног изражавања припада лирици. У њима се комбинују и повезују садржаји који, с једне стране, исходе из тренутног надахнућа особе која тужи, њених индивидуалних мисли, доживљаја и осећања у односу на конкретан случај, а с друге, из подсвесних, односно колективно несвесних слојева психе, који у ствари и представљају одређене стереотипове. Другим речима, нарицање у неком смислу обједињује „импровизацију традиције и тренутка” (Golemović 1997a: 124).

Треба напоменути да се на основу само два забележена примера у овом раду могу тек започети извесне како мелодијске тако и текстуалне анализе и на основу њих извести одређени закључци, који свакако представљају почетак истраживања ове вокалне праксе. Оно што се може уочити, када су садржајне особености у питању, јесте извесна неразвијеност нарицаљки, која се огледа нарочито на плану радње, односно у одсуству одређених описа радњи и збивања. Нарицаљке се своде на неколико елемената: дозивање покојника, као нпр: *Buorko, Buorko* (пр. бр. 1), или *Митă, митă* (пр. бр. 2), у директном обраћању, при којем се покој-

ник обавештава о доласку родбине на његов гроб, као нпр: *...ажunsâărâm ku baba Tina – ...стигосмо са бака Тином* (пр. бр. 1), или *mumă, numaj puot će strâg – мајко, не могу да те дозовем*, или му се упућују одређене кратке констатације: *Da va fi, mumă, đi jeŕ điminjaca, mumă, đi knd tuotă strg, mumă, maruog? Maruog, mumă, đeškiđe, mumă! – Зар није, мајко, доста од прошлог јутра, мајко, од кад те дозивам, мајко, молим те? Молим те, мајко, отвори ми!* (пр. бр. 2).

На основу структуре текста нарицаљке се могу сврстати у астрофични тип макроформалне изградње, што значи да текст у овој вокалној форми није организован у строфе. Текст се користи слободно и није метрички уједначен, што представља вокални облик веома близак прози. Иако је форма нарицаљки ослобођена версификације и нема једнако одређен број слогова, ипак се њена структура на неки начин може сагледати кроз мање мелопоетске целине које могу бити схваћене као стихови. Њихови оквири, односно дужине су одређивани на основу количине текста, тј. броја слогова испеваних на један дах. Овакви својеврсни стихови могу бити различитих метричких склопова и варијабилних дужина. Нарицаљка, дакле, представља слободан облик који чини мали број условно речено стихова, укупног броја три или четири. Треба посебно истаћи да сами певачи апсолутно нису свесни и не размишљају о броју слогова које певају на један дах, већ је дужина ових обликотворних делова сасвим случајна. Број слогова отпеваних на један дах у нарицаљкама може градити својеврсне једночлане стихове без иједне цезуре, као што је четверац, IV (иначе један од најређих у нашој вокалној пракси), затим двочлане са једном цезуром, којима припадају симетрични осмерац, VIII (4, 4), па и деветерац, IX (5, 4 или 4, 5) и десетерац, X (4, 6 или 6, 4) и на крају и трочлане стихове са две цезуре: XI (2, 6, 5) и XIII (5, 6, 2). На основу текста забележене две нарицаљке не може се рећи да доминира неки од побројаних стихова. Њихова различита дужина и структура последице су растрзане фрагментарне мисли тужилице и импровизације својеврсног текстуалног набрајања у виду ритмизованог говора. Постоји мишљење према коме се обично краћи стихови везују за афективно стање извођача, као последица недостатка даха, односно, количине ваздуха (Бањеглав 2002: 38). Друкчије виђење је да број слогова расте са повећањем емоционалне напрегнутости (Кауфман 1988: 101), што је потврђено и у нарицању Влаха Црне Реке (где један обликотворни део може садржати чак тринаест слогова).

Два ритмичка система заступљена у анализираним нарицаљкама, од којих је један специфична контаминација giusto silabic и parlando rubato система, а други parlando rubato, као и различите врсте побројаних својеврсних стихова, узроковали су разноликост метро-ритмичких

основа. Забележена два примера нарицања нису пружила могућност за успостављање евентуалног метроритмичког модела карактеристичног за овај вид вокалне праксе. Оно што је анализом утврђено је појава краће па дуже нотне вредности на местима слогова заступљених у дозивању покојника, које се јавља углавном на почетку, а могуће и у току нарицаљке, нпр:

Buor – ko

Buor – ko
mu – mă

Када су у питању ритмичке особености нарицаљки, још једна карактеристика јесте завршетак мелостихова краћом нотном вредношћу, најчешће осмином, ређе и шеснаестином, што представља одраз афективног певања (Кауфман 1988: 95).

У наставку рада биће разматране музичке особености, којима су обједињене стилске и мелодијске карактеристике нарицаљки, а које у великој мери зависе од тренутног извођачког надахнућа и емоционалног стања тужилице. Ипак, нису све музичке карактеристике подједнако осетљиве на узнемиреност извођача. Из тог разлога их је могуће поделити у две групе. Једну би чиниле оне које су веома условљене емоционалношћу, а другу, обратно, све карактеристике стила и мелодије на које емоционалност извођача нема утицаја, или пак има у незнатној мери, што битно не утиче на саму физиономију мелодије.

У прву групу спада: трајање, односно, дужина извођења нарицаљки, појава звукова специфичне природе, као и мелодијске карактеристике – динамика, темпо, интонација, регистар и украси; а другу чине: једногласни начин извођења, што се тиче стила, као и тонски низ, тонски обим и кретања мелодије са свим карактеристичним интервалима и скоковима, што се тиче карактеристика мелодије.

Музичке карактеристике на које емоционалност извођача утиче

Стилске. Нарицаљке представљају вокалну форму са највећим степеном емоционалности. Посматрајући целокупну посмртну вокалну праксу може се рећи да је тужење најближе тренутку смрти и најкраће, а с временом, како се туга стишава, тужење постаје дуже и тужилица има много више тема за „разговор” са покојником. Зато најкраће трају и

најмање текста имају примери нарицања, у којима се тужилица скоро у једном даху, у десетак секунди, обрати покојнику.

Једну од битнијих извођачких карактеристика нарицања представљају и специфични звукови ванмузичке природе. То су: плач, јецаји, шмркање, понирање гласом, итд. Сматрају се одразом специфичног емоционалног стања извођача и производ су случајности, који су везани за почетак или сам крај нарицаљке. Као један од видова звукова специфичне природе је и понирање гласом. У питању је глисандо који показује клизање мелодије са вишег на нижи тон, вероватно настао из „психолошке потребе" извођача за издисајем (пр. бр. 1). Нарицање готово да се никад не јавља без својих поменутих „сапутника". Узимајући у обзир његову музичко-поетску структуру, нарицање се може схватити и као „мелодизиран, фиксиран плач" (Кауфман 1988: 51).

Мелодијске. Пошто је нарицање превасходно везано за сам тренутак смрти и дан сахране, онда је и логично да је оно вокална форма која се, када је динамика у питању, изводи најгромогласније (пр. бр. 1). Међутим, није увек тако. Због велике исцрпљености од туге, а веома често и под дејством средстава за умирење, некада се жена умрлом обраћала слабијим интензитетом будући да је изгубила своју физичку снагу (пр. бр. 2). Нарицање, такође, не мора увек почети и завршити истом динамиком, што показују примери у прилогу. У једном случају интензитет извођења, у тренутку као „крик који мора вани" (Пилетић 1988: 223), односно „прасак" са ff динамике постепено опада до краја, односно примећен је благи *decrescendo*, који показује постепено смиривање узбуђења (пр. бр. 1). Динамика у другој лелекачи, обратно, од mf полако достиже f јачину. Овај постепен *crescendo* показује да тензија и узбуђење до краја нарицања расте (пр. бр. 2).

С обзиром на то, као што је већ поменуто, да је извођење нарицаљки веома кратко, може се претпоставити да је самим тим и темпо бржи од просечног темпа извођења (погледати означена темпа у транскрипцији примера).

Могуће је да интонација у нарицаљкама доживљава промене углавном у виду свог повишавања, као последица пораста тензије. Ова интонативна промена може се догодити нагло, што до сада није забележено у транскрипцијама из литературе, а што је случај у једној од запевки у прилогу (пр. бр. 2). На месту на којем долази до извесног интервалског скока коришћена је ознака која представља надоградњу ознаке за постепено подизање интонације, коју је увео је проф. др Димитрије Големовић (1990: 50, 51) са тачно исписаном величином интонативног скока.

На микро плану, пак, неке од интонативних променљивости у складу су са физиологијом узбуђеног говора. Интонативно колебање у мело-

дици, тј., неодређеност и нестабилност интервала, свакако да зависи од емоционалног стања извођача (пр. бр. 2).

Осим многих фактора који утичу на регистар извођења лелекача (пол извођача, доба дана и време, јачина извођења, итд.), такође се и степен узбуђености одражава на интонирање, који доприноси углавном вишој интонацији (Големовић 2011: 21). Зато су нарицаљке интониране у првој октави (погледати оригиналне финалисе на крају транскрипција).

Украсних тонова скоро и да нема, али је могућа појава звукова неодређене висине, чија улога није својеврсно украшавање мелодије већ поменута физиолошка потреба за издисајем.

Музичке карактеристике на које емоционалност извођача не утиче

Стилске. Нарицање се изводи искључиво једногласно, на два начина: појединачно или групно. Групно нарицање је неорганизовано. Ако се код покојника задеси више жена које знају да кукају, није реткост да оне у исто време, свака за себе, онако како јој „речи надолазе” изражава тугу за преминулим. О овом начину нарицања неки од казивача наводе: *Кука свако како коме дође, а може да кукају сви одједном како ко зна. Почне кад хоће, заврши кад хоће* (Матић). Веза између лелекача када је истовремено колективно неорганизовано оплакивање у питању, само је механичка. Жене које кукају међусобно се не слушају, а сазвучја која се том приликом догоде случајна су.

Мелодијске. На основу ова два забележена примера, може се претпоставити да су нарицаљке изграђене из тонских низова хроматске (пр. бр. 2), или дијатонско-хроматске структуре (пр. бр. 1). Као што је речено, могу бити и интонативно нестабилне и крећу се у опсегу сексте или септиме.

Нарицаљке углавном почињу највишим тоном, након којег следи падајућа поступна мелодика. Силазни мелодијски покрет осликава начин изражавања емоција, чији је адекватан психолошки след на релацији: напетост (односно највиши тон), опуштање (мелодијски покрет наниже) (Закић 1995: 167).

Мелодијска линија нарицаљки није чврсто устаљена, карактерише је непостојаност ритмичке структуре и речитативност, у чему се и огледа њена архаичност.

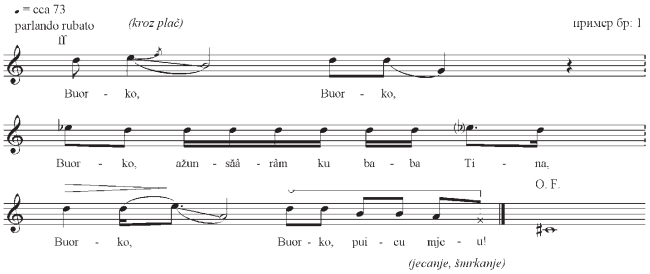
Што се тиче структуралне анализе ове вокалне праксе, може се запазити да се нарицаљка као једноставна целина састоји из два или више мањих мелопоетских обликотворних делова, кроз које се могу смењи-

вати контрастни тематски материјали, при чему је могуће варирано понављање једног од њих (ABAv – пр. бр. 1), или низање различитих тема (ABCD – пр. бр. 2). Појава више различитих тематских материјала може бити продукт непланираног спонтаног израза и тренутног надахнућа и инвентивности извођача, ове вокалне праксе. Оно што је веома битно јесте да се у сваком обликотворном делу нарицаљки, без обзира од којег тематског материјала је изграђен, може препознати исто генетско језгро, а то је падајућа мелодија од највишег тона, која је графички приказана.

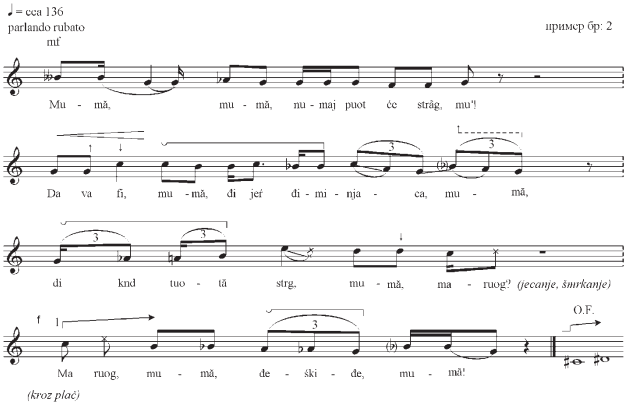
Када се уоче све околности око нарицаљки, како настају, у којој ситуацији и шта и на који начин саопштавају, занимљиво је да је њихова структура ипак чврсто постављена и у основи остаје непромењена. Она је истрајним понављањем и стрпљивим слушањем постала кодирана и толико уткана у подсвест стваоца и слушаоца да је временом постала део колективног несвесног памћења, који диктира и њено импровизовано излагање (Павловић 1991: 251, 252). Као модел проистекао из човекових најдубљих осећања, довела је до тога да случајност постане правило, односно до појаве тзв. заробљеног или окамењеног афекта (Големовић 1999: 46), унутар чијих утврђених оквира се суштински не може много импровизовати. Овакав модел створен кроз традицију служи да, каналишући га, бол држи под контролом.

Да ли је овај модел послужио као основа за изградњу и других облика посмртне вокалне праксе, односно да ли се може схватити као јединствена мелодијска праоснова целокупне влашке посмртне вокалне праксе, или чак и универзална за све људе, утврдиће нека од будућих истраживања.

Нотни примери



Пример бр. 1 – Нарицање за сином, извођач (непознат); место: Лубница; време и место извођења: на путу до гробља, на дан Тинине сахране; запис и превод: Филип Пауњеловић; нотни запис: Љубица Милосављевић.

Buorko, Buorko,	Борко, Борко,
Buorko, ažunsâârâm ku baba Tina,	Борко, стигосмо са бака Тином,
Buorko, Burko, puicu mjeu! Борко,	Борко, пиленце моје!

Пример бр. 2 – Нарицање за мајком, извођач: Љубица Николић; место: Лубница; време и место извођења: на дан сахране, крај одра; запис и превод текста: Филип Пауњеловић; нотни запис: Љубица Милосављевић.

Mumă, mumă, numaj puot će strâg mu(mă)*!	Мајко, мајко, не могу да те дозовем, мај(ко)*!
Da va fi, mumă, đi jeŕ điminjaca, mumă,	Зар није, мајко, доста од прошлог јутра, мајко,
đi knd tuotă strg, mumă, maruog?	од кад те дозивам, мајко, молим те?
Maruog, mumă, đeškiđe, mumă!	Молим те, мајко, отвори ми!

* *изостављен слог у певању*

ЛИТЕРАТУРА

Бањеглав, Симонида. *Музика и игра у посмртном ритуалу и култу предака у Србији*. (магистарски рад, одбрањен на ФМУ у Београду). 2002. (у рукопису).

Големовић, Димитрије О. *Народна музика титовоужичког краја*. Посебна издања, књ. 30, св. 2. Београд: Етнографски институт САНУ, 1990.

Големовић, Д. „Улога музике у посмртним обичајима Србије и Црне Горе". *Нови звук*. Београд: 1999, 43–50.

Големовић, Д. „Именовање као начин означавања народних песама у српском народном певању". *Дани Владе С. Милошевића*. Д. О. Големовић, ур. Бања Лука: Академија умјетности, Бања Лука – Музиколошко друштво Републике Српске, 2006, 5–15.

Големовић, Д. „Сеоско певање у западној Србији. Прилог проучавању музичких дијалеката у Србији". *СРБИЈА: музички и играчки дијалекти*. Београд: ФМУ, 2011, 7–60.

Ђорђевић, Тихомир. *Кроз наше Ромуне*. Београд, 1906.

Закић, Мирјана Вукичевић. „Оплакивање мртвих у Заплању". *IV Међународни симпозијум. Фолклор-музика-дело*. Београд: ФМУ, 1995, 152–184.

Јовановић, Драгољуб К. „Црна река. Прилог за историју и етнографију Србије". *Гласник Српског ученог друштва. Расправе и други чланци*, књ. 54. Београд, 1883, 187–256.

Кауфман, Николай и Димитрина. *Погребални и други оплаквания в България*. София: Българската Академия на науките, 1988.

Караџић, Вук Стеф. *Српски рјечник* (Беч, 1852), књ. II. Београд: Просвета, 1987.

Павловић, Мирка. „Импровизација као основни стваралачки принцим у модалним традицијама". *Folklor i njegova umetnička trenspozicija. Referati sa naučnog skupa održanog od 24–26 X 1991*. Beograd: FMU, 1991, 247–264.

Петровић, Едит. „Тужбалице црногорских колониста у Војводини". *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ.* (Рожаје, 1988). И. Кујевић, ур. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 1988, 185–191.

Пилетић, Светозар. „Крик који мора вани". *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ.* (Рожаје, 1988). И. Кујевић, ур. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 1988, 223–226.

Golemović, Dimitrije. „Narodno pevanje između improvizacije i postojanosti", *Etnomuzikološki ogledi*, knj. br. 95. Beograd: XX vek, 1997a, 57–82.

Golemović, D. „Pevanje koje to i jeste i nije (prilog proučavanju vokalne tradicije zapadne Srbije)”. *Etnomuzikološki ogledi*, knj. br. 95. Beograd: XX vek, 1997b, 107–116.
Rečnik književnih termina. D. Živković, ур. Бања Лука: Романов, 2001.

Списак казивача

Богић, Добрила (1935), село Луково.
Матић, Вероslавава (1946), село Јабланица.
Рујкић, Драгица (1937), село Подгорац.

Ljubica Milosavljević

WAILING AS A ”PETRIFIED AFFECT” IN THE FUNERAL RITES OF WALLACHIANS FROM CRNA REKA

Summary

Even though wailing is a product of an affective state of mind and is characterised by a small number of occasionally barely articulated words or sentences, short of breath and without any thematic coherence, moaning, screaming and uncontrolled weeping, it is interesting to note that its structure, after all, is firmly set and basically stays unchanged. Our analysis established the existence of a model in the form of a melody falling from the highest tone, which is manifested as the basis of the wailing chants of Wallachians from Crna Reka. Through persistent repetition and patient listening, wailing has become so much encoded and woven into the subconscious mind of the creator and the listener that, over time, it has become a part of the collective unconscious memory. Originating from man’s deepest feelings, it has led to the appearance of the so-called captive or petrified affect, within whose established boundaries one essentially cannot improvise much. Such a model, created through tradition, serves to control pain by channelling it.

УДК 781

Растко С. ЈАКОВЉЕВИЋ*
Музиколошки институт САНУ
Београд

ДОГМА СРПСКЕ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ – О УВЕРЕЊИМА И ДИСЦИПЛИНАМА У СВОЈИМ ЛОКАЛНИМ ОКВИРИМА[1]

Чињеница да етномузикологија, као дисциплина која проучава традиционалну музику и културу, у својој једновековној традицији представља већ дефинисану научну праксу, свакако не значи да је она у основи профилисана јединственим усмерењима у истраживању и проистеклим тумачењима. Стога се може рећи да постоје многе „етномузикологије", чија уверења и смерови истраживања зависе од бројних фактора, попут временског и просторног контекста, статуса и стања традиције која се проучава, научне праксе, па и друштвено-политичких избора и уверења која се уочавају у радовима из ове области.

Насупрот убеђењима да српска етномузикологија има врло одређен правац и метод истраживања, она у својим локалним оквирима указује и на то да је база дисциплине по својим начелима фрагметарна. Ипак, поједине научне премисе истичу се као основа приступа проучавању традиционалне музике и културе у Србији, која због своје проблематичности, доминантних веровања, субјективности, па понекад и инертности захтева шире посматрање, критички однос и преиспитивање. Легитимност примордијализма или „безвремености", односно прецизнијег одређења историјског тренутка у којем се формирају манифестације фолклора и њихова значења, релативности (националног) простора, односа према истраживачкој пракси и претходницима, као и амбивалентности према самим носиоцима традиције и фолклорне праксе, нека су од основних питања на која се осврће ова расправа. Указујући на неке од фундаменталних мањкавости српске етномузикологије у статусу и третману наведених категорија, чини се да је могуће успоставити критику о уверењима која владају овом дисциплином у свом локалном контексту, самим тим позивајући на ревизију досадашњих ставова.

Кључне речи: етномузикологија, музика, догма, фолклор, истраживање, објективност.

* ralefy@yahoo.com

[1] Овај текст резултат је рада на пројекту Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Разматрања Ненада Љубинковића, пре свега, указују на специфичан, слободноумни, ванстандардни, каткад бескомпромисни, али изнад свега свеобухватни и демократичан поглед о различитим манифестацијама, природи и материји фолклора у целини, од чега је и етномузикологија у Србији имала надасве велике користи. У прилог том слободноумном и виспреном погледу, овај критички осврт покушаће да укаже на поједине карактеристике етномузикологије на самосвојан, па можда и јеретички начин, а све у циљу охрабрења критичког мишљења и поспешивања дијалога о могућим трансформацијама етномузикологије и њеном даљем развоју који се чини нужним. Честа уопштена и директно нереференцијална места у осврту имају намеру да на неофанзивни или неутрални начин изнесу један другачији поглед о овој осетљивој теми, остављајући простор да се тако, према потреби, преиспитају одређена, сопствена, научна, па и лична начела којима се руководимо током бављења музиком унутар етномузикологије.

„Музикологија се развијала напоредо са музиком" (Adler 1885: 3). На почетку ове расправе поставља се питање шта је етномузикологија и који је предмет њеног проучавања? „Као саставни део човекове духовне културе музика представља њену верну слику, чак можда и највернију, јер се у њој – попут кајмака у тек скуваном млеку који је најбогатији масноћом – на најбољи начин одсликавају многе културне особине" (Големовић 1998: 5). У смислу ове метафоре, питање се поставља ко скупља кајмак, а ко пије млеко? Успон дисциплине која се фокусирала и заинтересовала за истраживања „друштвених и културних аспеката музике и игре у локалним и глобалним контекстима" (Pegg et al.) чини се да је одавно прешла пут сазревања – од написа о музици који су настајали пре и током 19. века, преко музичке етнографије, компаративне музикологије, па све до оформљења самосталне (и самодовољне) дисциплине 1950, када је Јап Кунст (Jaap Kunst) и сковао термин „етномузикологија" (Kunst 1950). Међутим, развој двају важних центара проучавања – Немачка и САД – који су доминирали још од 19. века, резултирао је њиховом синтезом (Myers 1993: 3), чинећи не само да се сама дисциплина установи, већ и да се одређене истраживачке праксе лоцирају као доминантне, док су друге сасвим природно, али не и нужно инфериорно постављене као њене периферије. Степен удаљења и инфериорности тако најпре произилази из капацитета локалне научне заједнице да обезбеди простор за развој дисциплине у њеним најразличитијим правцима, да спречи злоупотребе и отпор према другачијем виђењу, али и да пружи јасну подршку сваком настојању и напорима за њен напредак у локалним и светским оквирима.

Прогресивност идеја и бројни заокрети концепције рада, истраживачких пракси и може се рећи и правила, након Другог светског рата

постепено су мењали и саму етномузикологију, те је предмет бављења проширен на све аспекте музике у друштву, постајући тако свеобухватна научна дисциплина која се бави свим „музичким културама света" кроз сопствене методе истраживања,[2] па и присвајање већ установљених методологија сродних дисциплина, што је нарочито обележило њен савремени развојни пут.

Феноменолошки парадокс

Уопштено говорећи, етномузикологија као научна дисциплина поставља основна питања о музици, користећи најпре одговарајуће научне методе, емпиријске податке, присвајајући и изграђујући теоријске системе или пожељно спајајући сазнања и достигнућа свих наведених приступа. Сагласно свом главном фокусу, музици у друштву, она садржи специфичан однос према прошлости и уопште времену које је у тесној вези са самим методом проучавања. Тумачећи појаву/е музике у друштву, етномузикологија најпре представља историјску дисциплину која, на основу емпиријских података (бележене музике, тумачења казивача, историјских извора, литературе итд.), у често сложеној хронологији, успоставља објективни однос човека према музици у и током времена, обично прошлог, али и значаја прошлости за садашњост. Такође, она никада није неемпиријска, и као и музикологија темељи свој дискурс на „емпиријском разматрању и обратно мери у којој је то разматрање регулисано дискурсом. Идеја регулације је есенцијална таквом контексту" (Cook, Clark 2004: 3). Овакво становиште је изједначава, тачније нужно упућује на главне особине регулације временски одређених категорија културе, историчности и историографије, при чему „срж теоријског историчареве струке чини схватање о научности", како би главни прерогатив био „знање [...] остваривo једино проучавањем свих врста трагова (остатака) и порука (традиција) о човековом животу у прошлости, тј. на основу историјских извора" (Митровић 1992: 270). Прихватајући овакав смер истраживања, дисциплина нужно мора да поседује способност историографског сагледавања, односно објективног истраживања и научног бављења музиком у процесу развоја друштва, одређеним историјским поретком или временски прецизираним тренутком. Смисао и истина којима се тежи оваквим истраживачким постулатима условљени су дакле емирицизмом

[2] Методе које се сматрају аутохтоно етномузиколошким подразумевају основе самосталности ове дисциплине. Осим транскрипције музике као парадигматске методе у питању су и установљење цент-система Александра Џон Елиса (Alexander John Ellis), кантометрија Алана Ломакса (Alan Lomax), а делимично и Хорнбостел-Сахсов (Horbostel-Sachs) класификациони метод музичких инструмената.

који неумољиво упућује на суштину посезања за прошлошћу, реалног сагледавања музике у датом времену и њене улоге у „стварању историје" (Seeger 1993). Међутим, недоследност у том погледу каткад спречава етномузикологију у Србији да оствари самосталне, врхунске научне резултате и изнедри поузданије претпоставке, које упркос чињеници да располаже одговарајућим емпиријским подацима у виду теренских записа, архивских снимака и коментара, написа и стручних радова о датим темама, често не препознаје важност временског позиционирања сопственог материјала, угрожавајући самим тим валидност историјских извора које користи и резултата којима стреми. Догматски стварајући слику која на вешт начин обухвата музику из различитих временских периода, без реалне потребе, понекад и немогућности да се појаве музике у друштву анализирају у складу са временом којем припадају (сем у случајевима када је усмерена изградњи теоријске или методолошке перспективе), поткопава сопствене историографске основе, ризикујући да резултати постану предмет фикције, а не научне истине. Евидентно је да најмањи број студија тумачи музику јасно одређеног временског периода, тачно наглашавајући у своме тумачењу време у којем настаје одређена грађа, док се велики број истраживања пре фокусира на жељену слику традиције или музичког фолклора у свом безвременском, примордијалном облику. Овакав приступ нарочито долази до изражаја у тумачењима ритуалне музике и одређених културних форми које припадају прошлости, а које се, на основу релевантних, временски одређених, историографских, тачније емпиријских података (архивске грађе), свакако могу анализирати у складу са временом којем припадају. И заиста, Бруно Нетл (Bruno Nettl) такође сматра да су етномузиколозима у савременом контексту измакли главни објекти фетишизма. Он наводи следеће:

> „Музика урођеника и сеоски народ и неискварени класични системи били су њихов омиљен предмет бављења. Ова врста фокуса није у потпуности нестала, али су након Другог светског рата многи почели да схватају да врста неискварене аутентичности коју су раније посматрали више није постојала – и можда никада и није, јер оно што је 'чисто' данас, обично је било 'хибридно' јуче" (Nettl 2010: 206).

Дакле, уместо трагања за објективним позиционирањем музике у времену, тумачећи је кроз свој матични историјски контекст, утврђених начела историографије и научне објективности, и у српској етномузикологији приметна је појава ове фасцинације у виду компарације хетерогених материјала – музике која припада различитим временским периодима, односно оне која настаје у различитим контекстуалним условима и која се због болног губитка архаичне музике реанимира. Придодајући

анахронизам, оваква фасцинација и фетишистички третирана древност, свеукупне неосетљивости ка временским координатама, долази се до спознаје језгра њене окореле догме. Временске координате, које су мање или више опипљиве и достижне истраживачу, тако постају мање важне у тумачењу музике, негирајући да свака музика, чији се запис и вид појавности бележи, поседује тачан и посебан моментум свог постојања, односно да она настаје у свом специфичном друштвено-политичком и културно-историјском контексту који се мора подробно образложити.

Демагнетисани компас

Осврнимо се укратко и на категорију простора који се опредмећује у етномузиколошким радовима. Основна значења простора у етномузикологији могу бити вишеструко схваћена – од простора као физичке, географске категорије, политичког простора или националног простора, па све до простора извођења музике итд. Крајње сложене политичке и културне околности често усложњавају процес сазнавања, а неретко узрокују и принуђени пристрасан став истраживача у третману националног или етничког простора. У том смислу, догмом српске етномузикологије претендује се да некад свеобухватним балканистичким, а некад националистичким, аспирацијама буду описиване и тумачене појаве музике кроз призму жељеног етноцентричног простора, вршећи упис оних факата који одговарају оваквом гледишту, избегавајући компарације са коегзистенцијалним праксама, а често и освајачки приказујући наслеђа других као аутохтона, тиме избегавајући везе са непримереним, оријенталним, исламским наслеђем итд. (Pennanen 2008: 130–132). Међутим, у ранијој фази развоја етномузикологије у Србији истицање и политизација колективних идентитета чинила је да се научни резултат прилагођава општим политичким и идеолошким оквирима. Тако је у радовима Миодрага Васиљевића уписано наслеђе Јужних Словена као прихватљивог свенационалног простора на којем се остварују националне музичке праксе, назначене пуким географским одредницама у поднаслову или назнакама места бележења музике, а чије је национално обележје и могућа народна терминологија замаскирана теоретским одредницама музичких скала, попут античких лествица и категорија теорије западне уметничке музичке праксе (Васиљевић 1950). У Поговору другог издања Народних мелодија с Косова и Метохије (Васиљевић 2003), растерећеног првобитног наслова Југословенски музички фолклор из 1950, Ненад Љубинковић изводи закључак да је студија имала циљ и да се одупре оном што је „темељно уништавање сведочанстава српске духовности, трагова српског

живљења" (2003: 405). Поједина тумачења пак истичу да је Васиљевићев компромис простором фолклора био условљен политичком подобношћу, наводећи следеће:

> „Очигледно да се он помно интересовао само за српску фолклорну музику, па југословенско опредељење у наслову може да буде својеврсна мимикрија у времену када није било згодно истицати српски патриотизам; мада, постоји могућност да је, као код многих научника стасалих у првој Југославији, то екстензивно српство било помешано са југословенством, евентуално балканством, у непрецизан и ирационално засновани став о етничком јединству јужнословенског живља које се доказује сличностима у култури" (Миљковић Матић, 2010: 432).

У другом смеру иду освајања јединствених простора у студијама које се на експлицитан начин баве формирањем специфичних етничких простора и музике. Упркос одређеном броју студија и монографија које на целовит начин третирају географски простор, посматрањем традиција свих етничких група које га насељавају, ипак постоји теденција да се на изолован начин сагледавају ексклузивне праксе доминантних етничких група, апстрахујући на тај начин могућа прожимања са другим традицијама истог геокултурног простора. У том погледу, рана етномузиколошка истраживања широм простора југоисточне Европе претендовала су да се уклопе у шире геополитичке агенде националних идеологија. Урсула Хеметек тако наводи да су:

> „народне песме виђене као докази националности. Постоји такође и интеркултурни потенцијал у оваквом приступу који мањка расизмом, колонијализмом, империјалистичким тенденцијама, јер научници спроводе истраживања само „своје" културе, нечега што би требало да познају. Међутим, она су наравно под јаким утицајем национализма. Поређења се ретко чине, иако су увек пројектована (као код Беле Бартока у Мађарској или Илмари Крона у Финској) (Hemetek 2010: 2).

Овај проблем свакако добија своју пуну сложеност у раду етномузиколога на територијама западног Балкана, првенствено због сопствених флуктуирајућих геополитичких или просторних координата. Исто тако се може рећи да српска етномузикологија не мањка национализмом различитих видова. Иако етномузикологија свакако треба да посвети пажњу и односима националног идентитета и простора који му припада на утемељен и критички начин, осећа се присутност инерције за релативизацијом националних простора, односно стварања жељеног подручја националне музике које се поставља у складу са посебним потребама, романтизираних и острашћених квалификација, испред значаја реалних и научних факата које и профилишу етномузикологију као „егалитаријанске" дисциплине (Nettl 2005: 14).

Упокојени субјект

Расправу о још једној догматској категорији треба усмерити и према субјекту етномузиколошких истраживања у Србији, односно према казивачу традиционалне народне музике, јер је он неретко постављен као предмет жеље самих етномузиколога. У студијама с почетка 20. века, али и потом, које су се бавиле музичким фолклором евидентно је да се велика пажња посвећивала појединцу који ствара музику – од баба Јелене из Грачанице чије је певање забележио Стеван Мокрањац, преко певача Хамдије Шахинпашића у написима Миодрага Васиљевића, па све до Милеве Шкопрдић, Богоја Царијевића, Димитрија Перића и Крстивоја Суботића, описаних у радовима Димитрија Големовића. И заиста, нема ничег природнијег од везе даровитог појединца са својим тумачем – етномузикологом.

Чињеница је да су у ранијим радовима њихови аутори музику посматрали као дела појединаца, која је потом елаборирала шира друштвена заједница. Међутим, у студијама које су затим следиле овај се процес све ређе бележи. Тако се стиче утисак да је дисциплина, методолошки (догматски) посматрано, прогресивно ишла у супротном правцу – бавећи се „колективним идентитетом", као универзалистичким, униформним, сведеним и објективизираним представама/перспективама посматрања музичке културе. Такве идентитетске политике наравно нису проблематичне саме по себи, нарочито у ранијим етномузиколошким студијама када је оваква перспектива и била очекивана и легитимна, у складу са општим начелима хуманистичких наука које су биле оријентисане ка структурализму. Међутим, увидом у кретања и савремене перспективе може се сматрати да је сам поступак проблематичан, па у појединим случајевима и сасвим анахрон, неодговарајући, када се упоређује са контекстом актуелних студија етномузикологије које кроз делатност појединца управо долазе до потврде или одступања од профила културе и значења музичке традиције којој припадају.[3] Овакво начело указује на чињеницу да сам ауторитет дисциплине, дакле научник per se, ствара сопствену, жељену представу о музичкој култури, креирајући скуп значења на основу сопственог одабира, док значења и гласови појединаца тако бивају стопљени и представљени у овиру општег наратива, чинећи тако креативност и тумачење појединца готово изједначеним са креативношћу друштвене, односно етничке, националне, регионалне, локалне заједнице, па чак и

[3] Неколико недавно објављених етномузиколошких публикација указују на присутност односа између музике и индивидуе, показујући велику примењивост и прихваћеност тих запажања као једних од важних путева којима се дисциплина креће (Stock 2001–2003 и Ruskin, Rice 2012).

говором аутора. Насупрот значају овог питања за етномузикологију уопште, аутори су чешће склони да организују свој рад око питања моделирања традиције, изједначавања индивидуалних манифестација праксе, успостављања универзалних представа, „покрштавања" индивидуалних атрибута и мишљења о музици у заједничке моделе и наративе, самим тим угрожавајући значај и статус појединца у култури.

Друга важна одлика догматизоване етномузикологије у Србији је и постављање колективног идентитета или субјекта као носиоца праксе која више није показатељ реалног стања, тако да традиција која постаје жељена јесте у раскораку са реалним постојањем у култури. Замишљени субјект тако постаје носилац традиције, праксе, културе, делатности коју више ни сам не практикује, а која се из научног дискурса поставља и доживљава као форма „културе у прогресу", насупрот чињеници да се сами казивачи често осврћу на своја прошла искуства, а која нису довољно профилисана у самом образложењу и етномузиколошком тумачењу. Овим чином, етномузиколог, приказујући сопствену фасцинацију, жељену традицију, приписује субјекту идентитете, улоге носилаца праксе која у реалности не постоји, тачније музичке културе која је окончала свој историјски циклус.

Однос између етномузиколога и његовог субјекта такође треба тражити и у извесној апликативној димензији ове дисциплине која ће овом приликом бити само назначена. Наиме, велики парадокс ствара се и у односима етномузиколога и његових субјеката чије интересе по природи он треба да препозна и заступа као извесну културну вредност. Верујући да је музика и вештина која је најбоље приказивана од стране аутентичног носиоца праксе, било би најпре очекивано да етномузиколог као актер културе и ауторитет науке обезбеди могућности за представљање традиционалне музике уз помоћ традиционалних музичара/певача, пажљиво водећи рачуна да се само умеће субјекта прикаже као репрезентативни пример праксе у околностима кад је то и могуће, односно да шира јавност има могућност да се упозна са њиховим радом у оквиру бројних концерата и других манифестација, у чије је креирање етномузиколог директно и укључен. Међутим, врло чест је случај да етномузиколог штити првенствено своје интересе, док питања субјекта постају другоразредног значаја. Заступајући интересе носилаца праксе и/или традиције, етномузиколог заправо треба да штити и етику струке, што је уједно и важан облик заштите нематеријалног културног наслеђа.

Блаженопочивши аутор

Недостатак осврта на прећашњу литературу, неповезивање сазнања, неимобилисање развоја дискурса на темељима претходника, непознавање

или немогућност разматрања (постојећих) достигнућа етномузикологије, помоћних теорија и дисциплина на које се она ослања, није само одлика и мана српске етномузикологије. На овакве поступке и карактеристике етномузиколошког рада указује и Тимоти Рајс у две критичке студије које су имале циљ да укажу на чињеницу да етномузиколози често користе различите концепте и идеје око којих „организују свој рад", без увида у изворна значења, дефиниције или достигнућа прећашњих истраживања истих концепата који се користе (Rice 2010a/b). Све то чини саму етномузикологију недовољно јаком да изгради сопствене (оригиналне) концепте и методологије, а које се очекивано морају развијати од стране самосталне научне дисциплине. Међутим, судећи да Рајс сматра да би се „многи од нас [би се] сложили око тога да је етномузикологија, у општем смислу, алави присвајач теоретских перспектива других дисциплина" (Rice 2010a: 320), реална опасност вреба од удвајања неодговарајућег коришћења концепата и идеја, злоупотреба, неповезивања са изворним значењима које производе, нереференцијалности и немогућности даљег развоја идеје унутар етномузикологије, а у тренутним околностима и бега од самог музичког текста који овој самосталној дисциплини и даје суштинску основу легитимности. Иако се етномузиколози у Србији труде да свој рад организују око одређених концепата и идеја које имају упориште у музичкој теорији, сазнањима својих казивача или увида у постојећу литературу, с друге стране херметичност и недовољно познавање материје, као и одсуство радикалнијих продора савремене литературе, па и праћења других (савремених) хемисфера етномузиколошке мисли, односно присуство константног „ретроградног погледа", углавном све то спречава даљи развој наше етномузиколошке науке да се она развија у ширим оквирима. Супротно томе, она добија готово доминантно локални карактер и препознатљив ексклузивни профил који онемогућава истицање њених суштинских квалитета ван својих оквира.

Тако се изводе закључци да значајну ставку у развоју ове дисциплине представља и само истраживачко наслеђе, односно изградња и развијање научних и епистемолошких система на основама претходника и њиховог рада. Може се рећи да је етномузикологија у Србији заиста покрила највећа подручја бављења традиционалном музиком у датим друштвеним и геополитичким оквирима, али да је она парадоксално била неуспешна да се осврне на постојеће резултате, у мери која је и потребна. Не треба наглашавати да је у свако ново истраживање, било оно спроведено први пут или не, потребно уградити и дотадашња сазнања, научне чињенице о истоветним или сродним музичким праксама. Етномузиколошки радови у Србији заиста и указују на спрегу са прећашњим истраживањима, али махом у складу са случајним одабиром, а не потребама научности. Ре-

ференцијалност често није схваћена као неопходна, те зависи најпре од личне савести и одабира самог аутора. Тако, уместо навођења, па и елаборације или критике идеја које су установљене у радовима претходника, ново истраживање каткад бива изграђено без увида у дотадашњу литературу или се она користи селективно, без обавезе да изложи претходно стечена сазнања, искаже извесну дозу скептицизма; самим тим такви резултати остају без без критичког мишљења, али и последица које могу из таквих сазнања проистећи. Тачније, последице овакве праксе најпре не погодују самој дисциплини, те је и циљна читалачка група онемогућена да макар фрагментарно сагледа домете претходника и контекста. На тај начин, заинтересовани читалац често бива изложен једноумљу, што је свакако погубно за развој научне дисциплине. Анатемисање претходника, делимично осврtање на претходно стечена знања, одсуства другог мишљења, несензитивност шире научне заједнице да спречи овакве (зло)употребе, доводе тако до „упокојења" аутора који се онда чини неприметним у општем локалном и ширем дискурсу етномузикологије.

Фарисеји нове етномузикологије

У односу на претходно изложено, потребно је указати и на друге закономерности и одступања у бављењу етномузикологијом које се такође чине врло илустративним примерима њене дуалистичке природе у локалним оквирима. Доминантне политике истраживања етномузикологије у Србији представљају најпре подручје бављења „тврдим културним формама" (Appadurai 2008: 90), попут музике у оквиру ритуала која се као таква више не изводи у култури, потом географском дистрибуцијом народних инструмената и њихових органолошких (ерголошких) карактеристика, жанровских и формалних категорија народне музике итд. Наравно, ако се одузме догматизам и искључивост, ова доктрина представља посве плодно подручје рада, иако се често контекстуализује на неодговарајући начин, како је то претходно и назначено. Међутим, продор теорије не само да је ударио у дубоко укорењене традиције, некад разарајући драгоцену етнографију, већ је развио контроверзе и сукобе око саме форме – приповедања и теорије (Митровић 1992: 278).

С друге стране, бављење популарном музиком, концептуално-теоријским перспективама, фолклоризмима, студијама перформанса, студијама културе, па чак и „глатким" и „рапавим" антропологијама музике (Шуваковић 2003: 268), у Србији се неретко ова питања доживљавају периферним и научно недовољно оправданим, посебно када се узме у обзир чињеница да у нас до сада није објављена ниједна опсежнија мо-

нографска студија која је фокусирана на дате проблеме, док је на Западу објављено неколико значајних издања која разматрају управо ове аспекте, као и проблематику везану за музику у Србији.[4] Отпор средине и неприкосновеност догматских начела тако и даље суптилно маргинализују овакве појаве, третирајући их као недовољно озбиљне, неприоритетне, неразумљиве, па често и бескорисне, јер се и не разматрају достигнућа истих. Тако, напослетку, и сама научна пракса бављења овим темама категоризује се као јеретичка, подразумевајући да такво бављење етномузикологијом дестабилише узусе или догме које су деценијама стваране и које се у начелу једино перципирају као веродостојне. Отвореност и пружање могућности да се установи другачији курс тако не долазе до изражаја и чине домаћу етномузикологију удаљенијом од својих (припадајућих) светских токова.

Међутим, постоји и друга страна овакве позиције. Етномузикологија која користи теоријске концепте, платформе и оквире преузете из других хуманистичких теорија, дисциплина и наука, попут студија културе, студија рода, антропологије, филозофије и њених области, односно естетике и различитих теорија, чини се да све више удаљава етномузикологију од идеје дисциплине која проучава музику и игру путем својих припадајућих друштвених и културних контекста, постављајући је као теорију која проучава друштвене и културне контексте путем симболичног присуства објекта – музике, који је управо и одваја од других, сродних дисциплина. Тако профилисана „фарисејска школа" етномузикологије може да поприми и онај радикални облик – хипертрофиране теорије која претендује да анулира значај развоја посебне музикоцентричне теорије, са једне стране, и адекватну и суштинску натурализацију, интердисциплинарност и реалну потребу за тиме, као и већ установљене методологије које се из других дисциплина преносе у етномузикологију. Користећи се опсенарским интерпретацијама, теорије чији се научни контексти радикално мењају без чврсте аргументације, естетизираних или мантричких речи и концепата, који се по својој онтолошкој природи не дају уклопити и накалемити на одређене феномене музичког фолклора, односно усмено пренете музичке праксе, али који су зато „пријемчиви уху", дају резултат да, с једне стране, имамо музику са свим својим припадајућим историјским, контекстуалним, локалним особинама и значењима, а с друге јалову теорију која смислом не помаже разумевање претходног, или му вештачким путем приписује атрибуте које у реалности нису на тај на-

[4] Наведимо само неке од значајних публикација које су остварене од 2000. године: Ljerka Vidić-Rasmussen, Newly Composed Folk Music of Yugoslavia, 2002; Mirjana Laušević, Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America, 2007 и Ana Hofman, Staging Socialist Femininity: Gender, Politics and Folklore Performance in Serbia из 2011. године.

чин установљени или чак и не постоје. Тачније, оваква (зло)употреба теорије наглашава кризу сврхе истраживања – теорије која није сагласна стварности. Поред тога, диспропорционално статусу музике, теорија претендује да у таквом поретку инванзивним методама изазове упокојење субјекта (музичара-казивача), објекта (музике) и дисциплине, а не да докаже да путем исте можемо да појаснимо аспекте неопходне за разумевање музике по себи. Дакле, присвајајући концепте и идеје, етномузикологија мора да покаже оригинално порекло и значења идеје као такве, као и да детаљно образложи неопходности примене на одређеном материјалу или проблему унутар етномузикологије, што у крајњем смислу можемо сматрати и општим начелима научноистраживачког рада.

ЛИТЕРАТУРА

Васиљевић, Миодраг А. *Југословенски музички фолклор I. (Народне мелодије које се певају на Космету)*. Београд: Просвета, 1950.

Васиљевић, М. *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Зорислава М. Васиљевић, прир. Београд – Књажевац: Београдска књига – Нота, 2003.

Големовић, Димитрије. *Народна музика Југославије*. Књажевац: „Нота", 1998.

Љубинковић, Ненад. „Поговор. Поводом књиге Миодрага А. Васиљевића *Народне мелодије с Косова и Метохије*". Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Зорислава М. Васиљевић, прир. Београд – Књажевац, 2003, 403–407.

Миљковић, Јелена Матић,. „Дефинисање националног идентитета у делу Миодрага А. Васиљевића". *Политичка ревија*, год. (XXII) IX, vol. 24, бр. 2 (2010): 427–444.

Митровић, Андреј. „Мислити теоријски у историографији?" *Историјски часопис*, књ. XXXIX (1992): 259–285.

Шуваковић, Миодраг. „Етномузикологија као општа наука/теорија о музичким културама". *Човек и музика – Међународни симпозијум Београд, 20–23. јун 2001. Професору др Драгославу Девићу*. Димитрије Големовић, ур. Београд: Ведес, 2003, 263–276.

Adler, Guido. „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1* (1885): 5–20.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minesota, 2008.

Kunst, Jaap. *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam: Uitgave van het Indisch Institut, 1950.

Laušević, Mirjana. *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford University Press, 2007.

Myers, Helen. „Introduction". *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*. New York – London: W. W. Norton & Company, 1993, 1–15.

Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

Nettl, B. *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Urbana, Springfield, and Chicago: University of Illinois Press, 2010.

Pegg, Carole et al. „ethnomusicology". *Grove Music Online – Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52178> 20. 12. 2012.

Pekka Pennanen, Risto. „Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy". *Musicology*, No. 8 (2008): 127–147.

Rice, Timothy. „Disciplining *Ethnomusicology*: A Call for a New Approach". *Ethnomusicology*, Vol. 54, No. 2 (2010a): 318–325.

Rice, T. „Ethnomusicological Theory". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. XLII (2010b): 100–134.

Ruskin, Jesse D., Timothy Rice. „The Individual in Musical Ethnography". *Ethnomusicology*. Vol. 56, No. 2 (2012): 299–327**.**

Seeger, Anthony. „When Music Makes History". *Ethnomusicology and Modern Music History*. Stephen Blum et al. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 1993, 23–34.

Stock, Jonathan (ed.). „Ethnomusicology and the Individual". *The World of Music*. No. 43, 2001–2003.

Hemetek, Ursula. „Applied ethnomusicology as an intercultural tool: Some experiences from the last 25 years of minority research in Austria". *Proceedings of cAIR10, the first Conference on Applied Interculturality Research, Graz, Austria, 7–10 April 2010*, 1–9. Web.
<http://www.uni-graz.at/fAIR/cAIR10/text/procs/Hemetek_cAIR.pdf> 22. 12. 2012.

Hofman, Ana. *Staging Socialist Femininity: Gender, Politics and Folklore Performance in Serbia*, Leiden: Brill, 2011.

Cook, Nicholas, Eric Clarke. „Introduction: What is Emprical Musicology?". *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford University Press, 2004, 3–14.

Vidić, Ljerka Rasmussen, *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*, New York – London: Routledge, 2002.

Rastko Jakovljević

THE DOGMA OF SERBIAN ETHNOMUSICOLOGY – ON BELIEFS AND THE DISCIPLINE IN ITS LOCAL CONTEXTS

Summary

The fact that in its centennial tradition ethnomusicology as a discipline that studies traditional music and culture represents already defined scientific practice, does not mean that it has molded a unique research pathways and derived uniformed interpretations. Therefore, it can be said that there are many ”ethnomusicologies” which beliefs and research directions depend on numerous factors such as the temporal and spatial context, statuses and conditions of the tradition, scientific practices, as well as socio-political choices and beliefs that were seen in the works in this area.

Contrary to beliefs that the Serbian ethnomusicology has a very specific direction and method of research, in its local context it suggests that the development of the discipline is fragmented bases. Still, particular scientific premises pointed out as the basis of the traditional approach to the study of music and culture in Serbia, which because of its problematic, dominant beliefs, subjectivity, and sometimes inertia require a wider observation, critical and questioning attitude. The legitimacy of the primordialism or ”timelessness” and lack of historical specification in which the folklore manifestations and their meanings are being formed, the relativities of (national) space, the relations towards research practices and precedents, and also the ambivalence toward carriers of the folk traditions and practices, are some of the basic questions that pinpoints this discussion. Arguing some of the fundamental flaws of the Serbian ethnomusicology in the status and treatment of these categories, it is possible to establish criticism on beliefs that govern this discipline in its local context, thus calling for a revision of its previous views.

Упоредне перспективе

УДК 821.163.41.09

Жељко В. Ђурић
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ПУТОВАЊЕ ПО ИТАЛИЈИ ЈОАКИМА ВУЈИЋА ИЛИ У ВРТЛОЗИМА ВРЕМЕНА

У свом *Животописанију* Јоаким Вујић је цела два поглавља посветио Италији тако да се тај део његове књиге може третирати и као засебан и целовит птописни текст. Вујић спада, са Доситејем, Павлом Соларићем и Герасимом Зелићем у групу првих наших путописаца којима се и Италија јавила као одредиште. У раду о путовању Јоакима Вујића по Италији покушано је продубљено и сегментирано читање текста како би се доспело до неких његових значајних и вредних историјских, културних и књижевних слојева и карактеристика.

Кључне речи: Јоаким Вујић, Италија, путопис, просветитељство.

Оно што је и Јоакима Вујића најпре импресионирало у Венецији јесте вода, и то што „нема никаквы сокака, него су све канали“[1] па се човек мора кретати гондолама.

Вода је, такође, извориште друга два проблема:

> „Перво, што є вода слана, за то морасе сладка вода съ тверде землѣ у бурадма овамо носити. А друго, што слана вода не гаси ватру; дакле када єдань домь горе, то коштїе сь обадве стране мораю нїове домове сь барутомь у воздухь подпальивати.“[2]

Да је неопходно Венецију снабдевати слатком водом сасвим је јасно и разумљиво; али да слана вода не гаси ватру и да са пожар мора гасити тако што ће се околне куће дизати у ваздух, то изгледа прилично необично. Сам Вујић о томе више ништа не пише. Међутим, на основу неких текстова из оног времена могуће је приближити се значењу те његове реченице. У једним новинама из 1740. године говори се о својствима морске воде и, између осталог, каже: „L’acqua di mare è oleosa e non ispegne

[1] Јоаким Вујић, *Животописанїе и чрезвичайна нѣгова приключенїя*, Писмены Книгопечттеля Іоанна Претнера, Карлштадт, 1833, стр. 190.

[2] *Исто*, стр. 190–191.

il fuoco per cui teribilissimi sono gl'incendi dei bastimenti"[3] (Морска вода је уљаста и не гаси ватру због чега су пожари на бродовима страшни). У другом тексту, реч је овога пута о књизи, налазимо објашњење и за други Вујићевву тврдњу: „Il progresso dell'incendio pose in terrore tutta la Città; nobili, cittadini, popolari accorsero tutti, e furono impediti maggiori danni col demolire le case, soffocando il fuoco sotto un ammasso di rovine"[4] (Напредовање пожара изазвало је ужас у целом граду; племићи, грађани и народ, сви су дотрчали и већа штета спречена је тако што су рушене куће како би ватра била угушена под гомилом рушевина).

Читајући Вујићеве белешке о Италији, запала нам је за око једна још чуднија реченица. Вујић говори о главном венецијанском тргу Светог Марка и о високом торњу који се на том тргу налази; потом каже: „и када бы се у Венеџїю конь донео, то могло бы се и на истомь коню горе на торонь отяшити". Ево, уосталом, целог одломка:

> На истой пїаци стои и Светога Марка торонь, кои є 330 шуха[5] высокь, а за крыло има єднога ангела, кои є 16 шухїи високь. Овай торонь можесе сь мора на 15 мильїи далеко видити; **и када бы се у Венеџїю конь донео, то могло бы се и на истомь коню горе на торонь отяшити**... При лѣпомь времену често по нѣколико стотина Благородныи *Nobili* по нѣму прохождаваюсе измежду коихь никаквый другїй простый човекь несме се дати видити и сь ньима помешати.[6]

Пре но што покушамо да расветлимо значење ове необичне реченице, потребно је да кажемо нешто о бројевима у Вујићевом тексту о Италији, има их, као што се види, и у горњем цитату.

Замерено је било, наиме, Јоакиму Вујићу што превише користи бројеве у опису италијанских градова које обилази чиме је свом путопису знатно умањио вредност у односу на, рецимо, Доситејев *Живот и прикључења*:

Али, за разлику од Доситејевог дела (*Живот и прикључења*, Ж. Ђ), које нас уводи у свет моралних и сентименталних идеја, Вујићево нам пружа голу описност. Писац нам то, уосталом, и обећава у свом „Предисловију на благоразумнога читатеља", када каже да ће се у његовој књизи наћи „точна описанија европејски вароша и градова". Ово обећање он са претераном ревношћу испуњава, затрпавајући нас једном сасвим нелитерарном гомилом бројки. Он броји канале, театре, житеље и ћуприје

[3] „Gazzetta di Zara", n. 55, 1740, стр. 1.

[4] *Storia della Repubblica di Venezia* del Sig. Abata Laugier, tradotta dal francese, t. VIII, Carlo Palese e Gasparo Storti, 1768, str. 385. Напомињемо да су масна слова стављана по нахођењу аутора; преводи цитата са италијанског: Жељко Ђурић, преводи цитата са немачког: Зденка Ђурић и Павле Ђурић.

[5] Шух је исто што и стопа, старија мера за дужину, око трећине метра; видети: Јован Дошеновић, *Численица или наука рачуна*, Будим, 1809, стр. 166.

[6] Вујић, стр. 191.

по градовима Италије. Пребројава књиге у библиотекама и олтаре у црквама. Премерава катедрале и градске сокаке. Срачунава трошкове зидања у шкудама и талирима.[7]

Тачно је да у опису Италије Јоакима Вујића има доста бројева али они не фигурирају на такав начин како је, готово карикирано, приказано у наведеном одломку из студије *Српски путопис о Италији*. Он, у ствари, није поступао ништа другачије од многих аутора, италијанских, француских, немачких и енглеских, који су у оно време, односно у другој половини XVIII века и на размеђу са XIX, путовали Италијом и писали о њој, готово увек са намером да то што напишу послужи будућим путницима, као извор практичних искустава и сабраних основних знања о ита-

[7] Олга Ступаревић, *Српски путопис о Италији*, у зборнику *Упоредна истраживања*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1976, стр. 109. Доситеј Обрадовић се, у том раду, налази на челу списка српских књижевника који су писали о Италији и у редовима њему посвећеним говори се похвално и с поштовањем о његовом тексту „иако су његови пасажи о Италији ретки и у њима нема много Италије“ (стр. 107). Наредна три приказана аутора су Герасим Зелић, Павле Соларић па онда и Јоаким Вујић. Павле Соларић, ваљда због тога што је био Доситејев ученик и следбеник, („Велики путник, као Доситеј, Соларић не описује, и у томе је сличан Доситеју“... али, за узврат, он опширно разлаже своје идеје о васпитној улози пзутовања“, стр. 108) бива благонаклоно оцењен. За Герасима Зелића и Јоакима Вујића важе другачија начела: „Заиста је површно пропутовао Италију архимандрит бококоторски Герасим Зелић. Заокупљен својим црквеним пословима он не примећује градове кроз које пролази и које у хитњи само набраја“, каже се у тексту О. Ступаревић (стр. 107). У напомени је дат списак градова кроз које је „Зелић пролазио или се у њима дуже бавио“: Венеција, Падова, Виченца, Верона, Бреша, Бергамо, Милано, Лорето, Анкона, Фано, Пезаро, Чезена, Болоња, Парма, Пјаченца, бања Абано; на списку је и „Синигаја (?)“ која, видимо по знаку питања, није идентификована, а реч је о месту Сенигалија или Синигаља које је данас важно италијанско летовалиште на Јадранској обали. Неки градови и места су са списка изостали, као Трст, као Реканати (Ђакомо Леопарди, који је ту рођен 1798, имао је 11 година када се Герасим Зелић тамо обрео), као и Местре код Венеције. Герасим Зелић није био „архимандрит бококоторски“, како је речено у тексту, него је био велики Викар бококоторски, а за архимандрита при манастиру Крупа произведен је у Константинопољу јуна 1785. године. Ако је ико међу српским књижевницима из оног времена био „велики путник“ онда се то може рећи за Герасима Зелића који је прешао огроман број километара и који је о свом путешествију, и о италијанским градовима, оставио раскошан текст који у погледу језичког богатства, књижевне маштовитости, жанровске разноврсности и укупне поетичности надмашује, по нашем мишљењу, Доситејева *Прикљученија* која, наравно, имају друге квалитете и другачији значај. Доситеј, уосталом, помало иронично говори о путопису какав је негован у његово доба. Иако признаје да у Паризу „триста година да живиш, имаш туда шта гледати“, ништа о свему томе не пише (и рачуна како ће уштедети на хартији ако не буде писао) и препоручује: „Дакле, ко ‘оће то да зна, а далеко му се чини поћи и видити, а он, ако не зна француски, нека научи, пак нека купи књигу, зовому ‘Описаније Париза и Версаља са свим знаменитим вешт’ма у њима и наоколо’ ... и ту ће наћи све што сам год ја видио“ (*Живот и прикљученија*, Народно Дело, 1932, Београд, стр 141.)

Није боље прошао, видели смо, ни српски књижевник и путописац Јоаким Вујић који је, у зачетку, обезвређен као неко ко нам, видели смо у цитату, „пружа голу описност“ и затрпава нас „једном сасвим нелитерарном гомилом бројки“ испуњавајући, просто, „свој просветитељски дуг“. Хоћемо да нагласимо да је приказ, макар и кратак, путописног рада ова два књижевника, Зелића и Вујића, који су, такође, драгоцене појаве српске књижевне баштине, могао да буде не такав, као што јесте, да му ограничава вредности и упућује на његово једноставно класирање и архивирање, него такав да подстакне на продубљено читање и истраживање.

лијанским градовима и о томе како путовати до њих. Навешћемо текст са фронтисписа једне од бројних таквих књига:

> *Itinerario italiano* che contiene la descrizione dei viaggi per le strade più frequentate alle principali città d'Italia con carte geografiche ... Si è indicato la distanza in poste, in miglia, ino ore e minuti; sono notati gli oggetti più interessanti di Belle Arti, Antiquaria, e Storia Naturale, e le principali produzioni e manufatture dei diversi luoghi; sono accennati gli alberghi ecc. Sonosi premesse alcune tavole esperimenti le spese in dettaglio, il prezzo dei cavalli di posta, il rapporto della moneta, quello delle misure itinerarie, ed altre utili osservazioni.[8]
>
> (*Италијански итинерер* који садржи опис путовања по најпрометнијим путевима до главних италијанских градова, са географским картама... Означене су раздаљине у броју станица поштанских кола, у миљама, у сатима и минутима; указано је на најзначајнија дела и појаве лепих уметности, старина и природне историје као и главни производи и рукотворине у различитим местима; назначени су хотели итд. Дате су и неколике огледне табеле са појединачним трошковима, са ценама запреге на поштанским станицама, однос између различитог новца, различитих мера и друге корисна обавештења).

Нешто од таквих књига или приручника могао је имати, као помоћ при путовању и као узор приликом писања, и наш Јоаким Вујић. Набрајања, пребројавања и мере у текстовима ондашњих путописаца, па и Јоакима Вујића, својеврсна су слика погледа на свет, искуственог и рационалистичког, израз су потребе да се доживљај путовања учини стварним, опипљивим и за друге употребљиввим. А управо захваљујући бројевима у Вујићевом тексту о Италији успели смо да идентификујемо бар једну књигу коју је наш аутор делимично користио. Реч је о књизи немачког писца из прве половине XVIII века који се звао Јохан Готфрид Шнабел (Johann Gottfried Schnabel, 1692–1750): *Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier* (О каваљеру који изгубљено лута лавиринтом љубави). Реч је о такозваном галантном роману који је, као жанр, био веома популаран нарочито у XVIII веку; књига немачког аутора представља комбинацију путописног текста и пратећих љубавних догодовштина са еротским димензијом видљивом и из пар илустрација обнажених жена које су саставни део књиге.

Ова књига је Јоакиму Вујићу послужила као извор података о Венецији; поређаћемо, напоредо, неколико одломака, из којих се то види. Најпре неколико одломака који говоре о тргу Светог Марка. Поновиће-

[8] Реч је о трећем издању наведене књиге које је изашло у Фиренци 1803. године у штампарији Giuseppe Tofani e Comp. У дну фронтисписа читамо: „Si vende da Niccolò Pagni Mercante di stampe presso la locanda dell'Aquila nera" то јест да се књига „може купити код Николе Пањија, продавца штампе, у крчми код Црног Орла", једној од чувених фирентинских крчми у којој је боравио и Моцарт али је боравио и наш Јоаким Вујић као што се из његовог описа Фиренце види.

мо, на почетку, мало проширени, Вујићев пасус са чудном реченицом о коњу на торњу Св. Марка:

> Овде находесе до 53 малыи и великїи пїаца. Измежду коихь найветья єсть знаменита Святаго Марка пїаца; зашто є она 280 корацкляи дугачка а 110 широка, по коїой како ондашны Граждани, тако равно и странны у великоме числу прохождаваюсе; пакь комедїаше, фїгляре, лаже вашарне, по ужетыи играче, прорицателѣ и друге лакрдїаше гледаю....На истой пїаци стои и Светога Марка торонь, кои є 330 шуха высокь, а за крыло има єднога ангела, кои є 16 шухїи високь. Овай торонь можесе сь мора на 15 мильїи далеко видити; и када бы се у Венеціїю конь донео, то могло бы се и на истомь коню горе на торонь отяшити.... При лѣпомь времену често по нѣколико стотина Благородныи Nobili по нѣму прохождаваюсе измежду коихь никаквый другїй простый човекь несме се дати видити и сь ньима помешати.[9]

У немачкој књизи налазимо овакав текст:

> Es finden sich in dieser Stadt 53 große und kleine Plätze oder, wie man es anderer Orten nennet, Märkte, darunter ist der großte un berühmteste der St.-Marcus Platz, selbiger ist 280 Schritte lang und 110 Schritte breit. Auf diesen Platze pflegen bei guten Wetter die jungen Nobili di Venetia, zuweilen etlich Hundert stark, ihren Spaziergang zu halten.[10]
>
> (У овом граду има 53 велика и мала трга, или, како се на другим местима зову, пијаца, међу којима је највећи и најпознатији трг Св. Марка, који је дугачак 280 корака, а широк 110. На овом тргу се по лепом времену шетају млади венецијански племићи, којих понекад има чак неколико стотина.)

> Auf dem St.-Marcus platze trifft man zum öftern mehr als 50000 Menschen an, welche den Marktschreiern, Seiltänzern, Gaukelspielern und Wahrsagern zusehen. Man hat mir einsmals folgende zwei lächerliche Historien erzählet, an deren Wahrheit ich aber selbsten zu zweifeln nicht geringe Ursach habe. **Es wäre nehmlich ein solcher Seiltänzer von dem höchsten Turme auf einem Seile heruntergefahren und zu Fuß wieder hinaufspaziert. Er wäre bald zurückgekommen und mit einem Schubkarrn voller Steine auf dem Seile auf und nieder gefahren. Endlich habe er sich zu Pferde gesetzt, sei auf dem Seile hinauf geritten und im vollen Gallop wieder herunter gekommen**.[11]
>
> (На тргу Св. Марка сретне се често више од 50000 људи међу којима се могу видети пијачни продавци, ходачи по жици, жонглери и видовњаци. Једном сам чуо ове две шашаве приче у чију истинитост ипак немам ни најмањег разлога да сумњам. **Наиме, један такав ходач по жици спустио се по жици са највишег торња и пешке се попео натраг. Убрзо се вратио и са колицима пуним камења се попео уз жицу и спустио. На крају је сео на коња, узјахао уз жицу и спустио се у пуном галопу**.)

[9] Вујић, стр. 191–192.

[10] Johann Gottfried Schnabel, *Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier*, Insel-Verlag, Leipzig, 1738, стр. 126.

[11] Исто, стр. 138.

Видимо да се и у немачком тексту појављује мотив јахања на коњу до врха торња, као и код Вујића. Док је код Вујића то изречено у крајње херметичној и неразумљивој реченици, овде је ситуација описана јасније: видимо да је ту неки ходач по жици (и Вујић их, видели смо, спомиње) те да се пење и спушта са торња и пешке и са колицима и на коњу. И даље све делује прилично чудно и захтева додатно објашњење.

Још од средине XVI века, наиме, усталио се био у Венецији, за време Карневала, један посебно атрактиван облик забаве који је по први пут увео неки млади Турчин, ходач по жици, који је по ужету разапетом од једне галије до торња Светог Марка успео да стигне до врха тог торња, до скулптуре анђела (коју и Вујић спомиње у свом тексту). Отуда је тај подвиг добио име Турчинов лет, или Лет Анђела („il volo del Turco“, „il volo dell'Angelo“). У наредном периоду тај перформанс је понављан и усавршаван, а изгледа да је верзија са коњем, заиста тешко замислива, била реализована 1680. године. Отуда је, по свој прилици, коњ на торњу Св. Марка стигао и у текст Јоакима Вујића.

Наш писац је, по свој прилици, из ове немачке књиге, преузео и неке друге податке о Венецији:

> У овой вароши находесе до 150 прекрасныи Паллата...[12]
>
> Духовна зданїя состоюсе изь 70 церквый 39 Калудьерскїй а 28 Калудьрица манстыра; кь овыма долазе їоште и 17 богатый Хошпїталя.[13]

> Ferner zählet man darinnen über 150 prächtige Paläste, 70 Kirchen, 39 Mönnichsklöster, 28 Frauenklöster, 18 Oratoria, 17 Hospitäler...[14]
>
> (Даље, међу њих се убраја преко 150 красних палата, 70 цркава, 39 монашких манастира, 28 женских манастира, 18 ораторија, 17 болница.)

Посебно су занимљиви одломци о чувеном венецијанском бродоградилишту Арсеналу:

> Тамо толико различитыи оружїя находисе, да 200.000 Пешака а 25.000 Коньика свако магновенїе ока воружатисе могу. Овде такожде стое свакїй путь и по 200 топова готовыи, кои како на суву, тако и на води абїе употребитисе могу. У овоме Арсеналу ежедневно послую по 1500 до 2000 людїй... А годишнѣ препитанїе посленика на 500.000 Венецїанскїи Дуката износи. Они оставляю нїове ладье у предуговленїю раставлѣнне, пакь овыи ладя комаде держе загнюрене у морской сланой води. Они су частили были єдань путь єднога Краля у истоме Арсеналу, пакь у нѣговоме присутствїю начинили су были єдну цѣлу нову Галлїю: Ербо када є Краль за трапезу быо сео, то онда абїе посленицы почеше Галлїю правити, а када є онь оть трапезе быо устао, а веть Галлыя предь нѣговима очима

[12] Вујић, стр. 192.
[13] *Исто*, стр. 196.
[14] Schnabel, стр. 126.

по мору была є пловила. Ову параду учинили су они были и за другїй путь сь єднимь топомь, кога су они равномь скоростїю салили, и запалили, када є їоште знаменитый Гость при трапези быо седїо.[15]

Am Ende der Stadt nahe am Meere liegt das Arsenal, welches seinesgleichen in Europa nicht haben soll, man findet so viel Gewehr drinnen, daß auf den Fall in größter Geschwindigkeit 20000 Mann zu Fuße und 25000 Mann zu Pferde damit bewaffnet werden können. So liegen auch beständig 2000 Kanonen parat, die zu Wasser und zu Lande können gebraucht werden... Es arbeiten alle Tage 1500 bis 2000 Menschen darinnen, die Unterhaltung dieses Arsenals aber soll der Republik alljährlich über fünf Tonnen Goldes kosten. Die Schiffe werden allhier im voraus gebauet und hernach in das salzige Seewasser stückweise versenkt, worinnen sie desto dauerhafter werden. Man erzählet, daß der große Rat einsmals in diesem Arsenal einen König traktieret habe, da denn in seiner Gegenwart ein ganz neues Schiff gebauet worden, und zwar so haben die Bauleute den Anfang gemacht, als der König zur Tafel gesessen, da er aber abgespeiset und aufgestanden, habe das Schiff schon von seiner Augen auf dem Meere herumgesegelt. Zu einer andern Zeit hat man eben dergleichen Kunststück mit einer Kanone praktiziert, indem dieselbe in größter Geschwindigkeit gegossen, auch noch abgefeuert worden...[16]

(Na kraju grada, blizu mora, nalazi se Arsenal kojem navodno u Evropi nema ravnog i u kojem ima toliko oružja da u slučaju velike brzine 20000 pešadinaca i 25000 konjanika mogu da se se naoružaju. Tako, spremno stoji oko 2000 topova, koji mogu biti korišćeni na kopnu i na vodi... Svakog dana ovde radi između 1500 i 2000 ljudi, a održavanje ovog arsenala navodno košta Republiku preko 5 tona zlata godišnje. Brodovi se ovde grade unapred i nakon toga se u delovima potapaju u slanu morsku vodu i tako postaju otporniji. Priča se da je Savet u ovom arsenalu jednom ugostio nekog kralja, te da je u njegovom prisustvu napravljen ceo jedan brod i to tako da su graditelji počeli da prave brod kada je on seo za sto, a kada je završio sa ručavanjem i ustao, pred njegovim očima je brod već bio na moru. Drugom prilikom je ista tačka izvedena sa topom, gde je izliven i čak proban u najvećoj brzini....

Збир података и бројева толико је подударан да се са великом вероватноћом може тврдити да се Вујић заиста служио споменутом Шнабеловом књигом за неке делове свог текста Италији.

Ево још једног примера; у осмом поглављу свог животописа, које носи наслов *Краткое Описанїе Италїе и Характерстїке Народа Италїанскаго*, а које је, у ствари, нека врста допуне претходне главе (*Мое путешествїе по Италїи*), наилазимо на одломак о карневалу, о распусности која за време те светковине влада и о благонаклоном ставу свештеника-исповедника према телесним гресима верника (посебно према прељуби):

Измежду коихь надью се нѣкїи, да су онда ради нїове грѣхе предь Духовнымь Отцемь да исповѣде; тако када бы кои на седму Божїю заповѣдь дошао, сирѣчь не прелюбостворити, пакь бы предь нѣговымь Духовнымь Отцемь искренно и простосердечно овай грехь исповѣдїо: да є онь сь коїомь женомь блудь

[15] Вујић, стр. 194–195.
[16] Schnabel, стр. 127.

учинїо; то нѣговь Духовный Отаць илити Исповѣдникь на то отговорїо бы му само: Є! багателе! багателе! – – [17]

Немачки текст на сличан начин описује ту појаву:

Den jetzt gemeldten drei geistlichen Herrn sind noch drei Ratsherrn an die Seite gesetzt, onhe deren Konsens nichts darf geschlossen werden, wie man sich denn allhier, den äußerlichen Schein ausgenommen, überhaupt nicht viel aus der Religion macht. Unterdessen finden sich unter den venetianischen Geistlichen viel vortreffliche Oratores, und nach geendigten Karneval werden die geistreichsten und beweglichsten Bußpredigten gehalten; nur über das sechste Gebot wird eben nicht sonderlich geeifert und viel Wunderns wegen dessen Übertretung gemacht, sondern wenn jemand gegen seinen Beichtvater seine Übertretung desfalls bekennet, gibt derselber mehrenteils zur Antwort: Bagatelle! Bagatelle! Kleinigkeiten! Kleinigkeiten!![18] (Уз управо описане свештенике седела су још тројица чланова Савета, без чије сагласности није могла да се донесе ниједна одлука, као што се овде иначе, ако се изузме спољашност, религији уопште не придаје велики значај. Међу венецијанским духовницима било је много сјајних оратора и након окончаног карневала била су одржавана најдуховнија и најдирљивија покајничка богослужења; само се на шесту заповест[19] није са толико жара пазило и њено кршење није било чудно, већ би, кад би неко свом исповеднику признао прекршај, он више пута одговорио: "багателе! багателе! ситнице! ситнице!".

Да ли се Јоаким Вујић задржао на позајмљивању ових неколико података из књиге Јохана Готфрида Шнабела или га је она инспирисала и својом жанровском, „галантном", суштином? Да ли је његов путопис о Италији баш толико нелитераран и сентиментално оскудан као што га понеко приказује? Има, по нашем мишљењу, назнака да је извесну црту галантности и наш писац хтео да у свој текст угради.

Нешто од те галантне атмосфере видели смо из одломка о исповедању телесних грехова, нарочито прељубе, за време карневалских свечаности у Венецији.

Јоаким Вујић описује и трагичне исходе прељуба:

А овакова убїиства понайвыше бываю због жена, єрбо када кои кога надье кодь свое жене, илити буде милоснице, илити наложнице и курве, то онда ту мора абїе измежду ньи, какогодь измежду некрщеныи Турака кервь пасти, зашто за ово найнайпре едань другога убїе. ---[20]

[17] Вујић, 253.

[18] Schnabel, 137.

[19] Вујић говори о седмој божјој заповести „Не чини прељубе"; у католичкој и у протестантској цркви то је шеста.

[20] Вујић, стр. 255; да ли су цртице које смо задржали у цитатима знак, можда, да је интервенисала цензура будући да се појављују управо на „смелим" местима.

Могао је, затим, Јоаким Вујић, да од венецијанских цркава и манастира изабере многе значајније и славније; изабрао је, међутим, да опише цркву и манастир Свете Марије Магдалене како би галантни контекст љубавне грешности нагласио још једном епизодом. Срочио је, за ту прилику једну веома лепу, густу и поетизовану реченицу:

> **Овде є и єдань манастырь, у коему прекрасне Венеціянке дѣвице обдержаваюсе и покаянїя творе, када су се найпре у Венеціи задоволно провеселиле бйле**. За то се оне зову и *Обращаеме Le Convertite*, а нїовь манастырь єсть реда Августїнскога. Прежде у овоме манастыру быле су 300 оваквыи прелепыи и Мїру отказаемыи прекрасныи младыи Дама. – – – -[21]

О тим преображеним госпама читамо и одломак из једног италијанског извора; можда га је и Јоаким Вујић користио:

> *Le Convertite*: Questa Chiesa, e Monastero di S, M. Maddalena non leggo nè da chi, nè quando sia stata edificata, ma solamente la consacrazione di lei, che seguì nell'anno 1579 per opera di Giovanni Pietro Lioni. Dentro queste Sacre mura s'accolgono solamente quelle donne, che volendo abbandonar la colpa, cercano daddovero di porsi in sicuro da ogni mondano pericolo, e di consacrarsi al servizio di Dio, dove professano la Regola di s. Agostino, e chiamansi *Le Convertite*, che soglion essere da 300. in circa.[22] (*Преображене*: За ову цркву и манастир свете Марије Магдалене не могу да кажем ни ко ју је ни када саградио него само да ју је освештао Ђовани Пјетро Лиони 1579. године. У тим светим зидинама прихватају се само оне жене које, у намери да напусте грех, искрено траже да се склоне од свих овоземаљских опасности и да се посвете служењу Бога; придржавају се регуле св. Августина и зову се *Преображене*, а има их око 300).

Није пропустио да и он понови опаску о женама Сијене које су на гласу по свом „слободном" начину живота. Вујић то даје у једној краткој и не сасвим јасној реченици: „Овде жене живе свободнїе, неже ли по другїи мѣсты"[23]. Не каже, наиме, у чему се та слобода састоји.

Изражава своје дивљење лепоти венецијанских госпа и спреман је да, противречи утисцима Доситеја Обрадовића о лепоти енглеских жена:

> пакь када самь Благородну Господу Венеціане и прекрасне Госпоже Матроне Венеціанке видїо быо; то задуго време изь изумленїя мога нисам могао кь себи дотьи[24]

---

[21] *Исто*, стр. 201.

[22] *Cronaca veneta sacra e profana, o sia Un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della Città di Venezia*, Venezia 1736, стр. 454.

[23] Вујић, стр. 224; Има о томе и код Милоша Црњанског, у *Љубави у Тоскани*, у поглављу о Сијени.

[24] Вујић 202.

> А што се пакь тиче Італїанскога женскога рода, онь є заиста єдань оть прекрасныи на свѣту женскїи родова; не знамь у Англїи а имено у Лондону, ербо тамо ни самь быо, негп Блаженопочившїи Г. Досvθей описуе тай родь, да є особито єдань лѣпый родь; обаче я тежко могу вѣровати, да бы єдна Англїинкиня Італїанку лѣпотомь превосходила...[25]

Оно, пак, што мислимо да је највидљивији траг потајне Вујићеве жеље да у свој путописни текст утка нешто од својих литерарних амбиција друге врсте, јесу две описане посете позориштима у Италији: једна у Фиренци, друга у Риму. Упириличује, за те прилике, Јоаким Вујић, упознавање са младним и љупким госпођицама, Фаустином Капело у првом случају, и Матилдом Орландини, у другом.[26]

Овако нам Вујић описује фирентинску посету позоришту:

> между кога времена случисе єдань путь, да самь на вечерь отишао быо у Θеатерь, за видити и тамо примѣчанїя достойне вещи, и чути оперу под именемь *Il matrimonio segreto* то єсть Тайный Бракь и видити удивителый Баллеть, кои се онда онай вечерь представити буде. А наипаче ово ме е понайвыше отмамило было у Θатерь, што сам из цедулѣ Θеатралне видїо да тье онай вечерь нѣка ту знаменита певачица Італїанка именуема Грашїный[27] певати оперу, коју самь доста пути быо слушао у Трїесту.[28]

Потом нам Јоаким Вујић преноси садржај краће љубазне конверзације коју је имао са госпођицом Фаустином коју он ословљава са „Благородна Господично моя“, „Моя прелепа Господично“ и „прекрасна Господично моя“, а она њега са „Господине“, „Добрый Господине“ и „Ахь драгїй Господине“, тим редоследом. То је већ Јоаким Вујић „отац српског позоришта“, са драматуршким умећем, осећајем за сценски ритам и градације.

У тој конверзацији он њој саопштава да је родом из „Унгарїе“ из места које „зовесе Бая“. Уверљивост читаве сцене појачана је навођењем да је Фаустина докторова кћи и да су за време њиховог разговора ту „дошла и друга Господа, измежду коихь быо є и нѣнь кумь сь нѣговомь Госпожомь супругомь“.

Након конверзације, пажња је поново усмерена на сцену:

---

[25] *Исто*, стр. 255.

[26] О Вујићевом путовању по Италији говори се и у књизи Cultura serba a Trieste (a cura di Marija Mitrović), Argo, Lecce, 2009; посебно у раду Снежане Милинковић *Joakim Vujić e Trieste*.

[27] Грасини Ђузепина (Grassini Giuseppina или Josephina) италијански контралт 1773–1850.

[28] Вујић, стр. 219.

> А када се све у тишину было поставило; то онда дижесе Кортина Θеатрална, и мы оть нашег разговора престадосмо, пакь сь великимь удивленїемь слушалисмо прекрасну Оперу, и гледалисмо удивителный Баллеть.[29]

Неколико дана касније, у Риму, Јоаким Вујић је још једном био у тетару. И у овој прилици упознаје једну младу и лепу девојку. Не упознаје је директно на представи, као у првом случају, него упознавање претходи одласку у позориште: „приключисе єдань путь, да се я овде упознамь сь едномь прекрасномь дѣвичицомь коя се была звала Маθїлда Орландини“[30]. Отац јој је, каже Вујић, био сликар, а мајка јој се звала Летиција.

Потом се, као и горњем случају, појављује „Θеатрална цедуля“, ми бисмо данас рекли плакат, која привлачи пажњу Јоакима Вујића и пробуђује му жељу да ту представу погледа. Овога пута је госпођицу Матилду он лично позвао у театар али уз услов „да и нѣна Госпожа мати Летїцїа са нама у содружеству буде“[31]. А шта су гледали?

> Измежду тога времена башь предь мой отходь изь Рима, кои тье другїй дань слѣдовати, опазимь я єдну Θеатралну цедулю прилепльнну, на коїой написанно бяше, да тьесе онай вечерь єдна прекрасна Италїанска Опера подь именемь: *L'Italiana in Algiro*, то єсть, Италїанка у Алгїру представити: Пакь измежду певачица Италїанскїи дѣйствовати буде како перва певачица она дивна и целой после Єvропи позната певачица зовома Каталаный[32], о коїой самь свуда по Италїи слушао препохвално говорити и у звѣзде дичити.[33]

Поново се, као и у фирентинском позоришту са госпођицом Капело, између чинова развила конверзација, овога пута у троје пошто у њој учествује и мајка. Она га у једном тренутку пита да ли му се свиђа како Каталанијева пева; он одговара:

> Моя предрага Госпожа! Нѣно пѣнїе єсть непостижимо; ербо и Певачица Грашиный дивно пева, обаче Каталаный ню сь нѣнымь пѣнїемь, я бы рекао да превосходи.[34]

У потоњој конверзацији Јоаким Вујић развија својеврсну похвалу Мађарима јер сада „долазе и Маджары у просвѣщенїе“ и „такожде и нїовымь Маджарскимь єзыкомь починю топрвь певати Опере“[35]; и додаје:

---

[29] *Исто*, стр. 221.
[30] *Исто*, стр. 230.
[31] *Исто*, стр. 131.
[32] Анђелика Каталани (Angelica Catalani), италијански сопран, 1780–1849.
[33] Вујић, стр. 230.
[34] *Исто*, стр. 231.
[35] *Исто*, стр. 232.

> Та вы бисте чисто у изумленїе дошли, слушаютьи Маджарскога єзыка Краснорѣчїе, умиленїе и Сладкоглаголанїе, коя изь нїовы уста происходе... єрбо Францускинѣ и Англїнкинѣ могу мало уступити на страну Краснорѣчїю и Сладкоглаголанїю Маджарскїи Дама у нїовоме єзыку...[36]

Опис дружења са Матилдом и њеном мајком Летицијом Јоаким Вујић завршава на готово истоветан начин као у горњем примеру:

> Затимь подижесе Кортїна Ѳатрална, и мы оть нашега разговора на єдань путь престадосмо. – И тако после гледалисмо и слушалисмо цѣлу умилну Оперу; за тимь гледалисмо и удивителный Баллеть, кои ме у восхищнїе приведе.[37]

Вујић је могао, можда, присуствовати у Фиренци извођењу опере *Il matrimonio segreto*, познатог италијанског композитора Доменика Чимарозе; није искључено да је и славну певачицу Ђузепину Грасини у тој прилици слушао иако нисмо експлицитно пронашли да је баш 1803. гостовала у Фиренци; могао је, такође, у Риму, слушати другу славну певачицу из оних времена, Анђелику Каталани иако ни о томе нисмо пронашли поуздан податак. Није могао, међутим, те 1803. године слушати оперу *L'Italiana in Algieri* Ђоакина Росинија из простог разлога што је опера први пут изведена 1813.[38] године у венецијанском театру Ла Фениче.

Извесније ће бити да је своје тршћанске посете позоришту пре, али и после, путешетвија по Италији, укомпоновао у дијалогизоване призоре које смо представили. А тешко је, затим, поверовати да би се девојке из фирентинског или римског високог друштва упуштале тек тако у конверзирање са непознатим људима.

Преостаје да закључимо како је Јоаким Вујић, по свој прилици, желео да овим својеврсним жанровским експериментом, тим полусентименталним „међуиграма", свом путопису дода једну личну ноту и да му је у том погледу, изгледа, инспиративан био галантни роман Јохана Готфрида Шнабела.

* * *

Јоаким Вујић је на своје путовање по Италији кренуо 12. октобра 1803. године, а вратио се 29. новембра те исте године. Од својих послодаваца, и добротвора, тршћанског трговца Антонија Квекића и његове суп-

[36] *Исто*, стр. 233.

[37] *Исто*, стр. 233–234.

[38] Под истим насловом постоји и опера Луиђија Моске али је и она настала неколико година после Вујићевог путовања, 1808. године.

руге Ане Квекић, рођене Цвијетовић, добио је био месец дана да обиђе Италију и упозна се са њеним лепотама. То је, испоставило се, било мало времена за толико велики подухват. Планирани итинерер био је богат и захтеван, путовао је колима и видимо из његовог текста да је у многим градовима провео само по пола дана, у некима, чак, само ноћио.

Већ 24. октобра, пошто је дошао у Милано, схватио је да ће рок за повратак бити пробијен па стога пише Антонију Квекићу у Трст да то саопшти и замоли за разумевање. У сличној ситуацији се нашао и 12. новембра: на дан када је требало већ да буде у Трсту, Вујић из Рима пише још једно писмо својим добротворима (овога пута га насловљава госпођи Ани Квекић Цвијетовић). У оба писма са великом понизношћу и захвалношћу тражи опроштај због кашњења и моли да обилазак Италије продужи за још неко време. Занимљиво је да у писмима, нарочито у другом, синтетично приказује оно што је већ обишао (лепоте Милана па лепоте Рима), а кашњење правда „лепотом Италије“: „А томе моме задержанїю узрокь єсть прелепа и племенита Італїа сь нѣнима памятодостойныма красотама и радостима“[39], или, у другом писму: „понеже да раздражителна и предивна Італїа єсть кь тому была причина“[40]. Оба писма су занимљива јер попут каквих ауторефернцијалних уметака доприносе жанровској разноврсности путописног текста и појачавају његову субјективну димензију: другим речима, веома форсирани ритам путовања Јоакима Вујића оставио је трага и на ритам и густину текста о том путовању.

Осим књиге Јохана Готфрида Шнабела, за коју смо покушали да покажемо да ју је Јоаким Вујић читао и да је на његов текст о Италији оставила одређеног трага, он сам спомиње само једну књигу, опет немачког аутора, из које на крају свог поглавља даје један цитат. Реч је о књизи Јохана Вилхелма Архенхолца *England und Italien* која у више томова гговори о змаленитостима ове две земље[41]. Литература овакве врсте, иначе, не само да је, као што смо већ напоменули, бујала у XVIII веку него је била и веома много превођена; често напоредо постоје италијанска, француска, енглеска или немачка издања једних те истих књига. Јоаким Вујић се делимично школовао на немачком језику, тако да је тај језик веома добро знао, а у тренутку кад обилази Италију, већ је био саставио своју *Француску граматику*, док му је висок степен знања италијанског језика већ био потврђен, у Трсту, од стране његовог учитеља Ђованија Сироле.

У XVIII веку у Европи се развија, у ствари, модерни туризам који је најпре обухватао племство (нарочито младо племство за које је *Le grand*

[39] Вујић, стр. 212.
[40] *Исто*, стр. 235.
[41] Johann Wilhelm Archenholz, *England un Italien II*, Leipzig 1785, str. 31–32.

Tour био питање престижа и духовног формирања). Путовања су у то време, као и у време када путује наш Вујић, имала своја правила, организацију и професионалну подршку. Онај ко је хтео да путује сигурно и да током путовања види и научи све што је важно, ваљало је да има уза се особу која је по професији била *cicerone* или *avantcourier* или *bear leader*. Они су се старали о свему томе, о кочијама, о смештају, о храни о обилажењу знаменитости. И наш Јоаким Вујић користи њихове услуге, и он је био укључен у туристичку „привреду“ тог раздобља.

Већ му је у Венецији брат госпође Ане Квекић Цвијетовић, господин Христофор, био доделио извесног Шпиру, из Боке, да га по Венецији води и показује знаменитости:

> Тако измежду овога времена, єдань нѣговь изь оке сродникь именемь Шпира показивао ми є све ове чудесне и памяата достойне вещи, кое се год у овой великолѣпной вароши находе.[42]

А у напомени испод тог записа Вујић нам објашњава:

> Овде Благоразумнога Читателя вѣдомога творимь, да я по Италїи ни самь сва села и мале варошице крозь кое самь пролазїо био, описао; изь узрока, што бы онда ово описанїе оть Италїе состояалосе изь три части, то єсть тако бы велико морало быти. него самь само знамените вароши и градове описао био, крозь кое самь я пролазїо, пакь гди бы годь дошао, тамо бы самь свагди морао имати каквога искуснога человѣка, кои бы ми све рѣдкости и достопамятне вещи показивао; а я бы му нѣговь труд честно наградїо и свагда бы кодь мене таковый свободну трапезу имао.[43]

У Риму је поново прибегао тој готово неизоставној пракси:

> Любители оть Римскїи древностїи, погоде себи єднога знатнаго человѣка, како **што самь и я радїо**, кои сь нима нѣколико дана свуда по вароши ходи, пакь имь оть старыи Амфїѳеатра, Торжественныи Врата, Водовожденїя, Столпова, Штатуа, Обелїска и прочїи рѣдкостыи ученно наставленїе дае; и тако они за нове новце доволно видити и чути могу.[44]

У *Предисловију* свог животописа Јоаким Вујић се определио за такав садржински и језички регистар свог дела који неће бити високопаран, односно, како он сам каже, неће се читати „преславна и презнаменита Ироическа дѣла высокознаменитї и достопамятныи на свѣту Мужева“, него ће то бити дело „єднога понайвыше приватнога учителя и єднога

[42] Вујић, стр. 204.
[43] *Исто*.
[44] *Исто*, стр. 228–229.

малога у Роду Сербскому Списателя“[45]; дело које ваља да буде „вразумително, полезно, поучително, увеселително и нравоучитрлно“[46]. Из таквих опредељења произилази и избор садржаја које нам Јоаким Вујић представља у свом опису Италије. У њему, на пример, има, релативно много историје (разних владара, племића, битака и мировних споразума, разних историјских догађаја; посебно је често спомињан чувени император Карло V). Вујић воли да набраја италијанске универзитете и учене академије (у којима се, током векова, школовало италијанско племство). У два наврата, видели смо, говори о посети позориштима, у Фиренци и у Риму, али их не именује; нека друга знаменита италијанска позоришта именује и углавном их ревносно региструје у свом тексту. Ревносан је и кад говори о библиотекама; не пропушта оне главне и каже, за венецијанску Марчану да ју је „мудрый Франць Петрарха, кои ‘лѣта 1374 умрео, основао“[47]; за миланску Амброзијану да „дневно четыри сата отворенна быва“[48]; спомиње библиотеку у Парми и Лауренцијану у Фиренци, а за Ватиканску, у Риму, каже да јој „у цѣломе свѣту нема пара; особито што є и Хайделбергска Бїблїоѳека предье едо 100 година кь овой была соединѣна[49]. Спомиње само три италијанска књижевника (Метастазија, Таса и Петрарку) али је прецизно регистровао једну веома раширену италијанску књижевну моду из XVIII века, моду импровизовања стихова:

> По томь Італїани єсу чудотворны Стїхотворци, кои по 6 и вышше сати непрестанно на изусть на Стїхове говоре, и таковы по нїовомь єзыку зовусе Импровїзатори.

Још је необичније, међутим, да спомиње, у целом путопису о Италији само једног уметника, Коређа (Antonio Correggio) и то у погрешном податку о месту његовог рођењу.

Најревноснији је, пак, у набрајању гостионица у којима је боравио; те су гостионице заузимале важно место у ондашњим путничким подухватима, неке су биле веома на гласу, а неке су своја имена сачувала до дана данашњег. Биле су обавезно навођене у свим бољим туристичким води-

[45] *Исто*, стр. X.

[46] *Исто*, стр. IX.

[47] *Исто*, стр. 198; то није сасвим тачно, Петраркина је била намера да своје књиге поклони али то није остварено.

[48] *Исто*, стр. 209; не спомиње случајно Јоаким Вујић радно време ове библиотеке: то је једна од првих библиотека отворених за публику (1609. године).

[49] И овде Вујић показује одличну обавештеност будући да је то био заиста спектакуларан трансфер књига. У време Тридесетогодишњег рата, тачније 1628. године дошло је до тог издашног поклона којим је Максимилијан Баварски хтео да обележи велику победу против протестаната. Међу поклоњеним књигама је било око 2500 рукописа, од чега око 500 грчких. (Domenico Zanelli, *La biblioteca vaticana dalla sua origine fino al presente*, Tipografia delle belle arti, Roma, 1857).

чима из оног времена. Кад се поређају у низу гостионице које је Јоаким Вујић посетио и које је забележио у свом путописном тексту о Италији добија се један готово поетични низ сачињен од имена животња, бића и различитих боја: Златни јелен у Милану, Црни орао у Фиренци, Плаветни јарац у Ливорну, Златна круна у Сијени, Морске корњача у Витербу, Бели анђео у Риму, Црни медвед у Анкони, Бели Лабуд у Риминију.

У неколико случајева Јоаким Вујић је умео да одабере занимљив садржај и занимљиву перспеективву у представљању појединих италијанских градова. Свакако је реч, у тим случајевима, о личном избору, обављеном према сопственим књижевним склоностима и идејним назорима.

У Риму се Јоакиму Вујићу допала легенда о Пасквину и заједљивим и саатиричним пасквинатама. Та легенда потиче из римског доба и има различитих верзија; Вујић је настојао даа испрача кратко и колико толико кохерентну причу:

> Равно и честный Пасквїно не треба обде да се заборави. Овай є био єдань веселый Шустерь керпеджїа, кои є знао свима людма заклопаць дати, кои бы годь покрай нѣгова дома пролазили. А понеже да є близу кодь нѣга една каменна штатуа стояла, то надедоше му име Пасквїно, и цедулѣ кое оть Сатурическїй глава на истой штатуи прилеплѣнне єсу бывале, а Латїнски *Libelli Famosi* звалесе, былесу овоме Шустеру за воспоминанїе Пасквїнаде или Пасквїлле нареченне. Спрамь ове опеть штатуе, стояала є и друга єдна штатуа, коя є Морфеа, илити Бога Сновидѣнїя представляала. За то налазили бы се често по цѣли разговоры, ко бы Морфей и Пасквїно измежду себе єдань сь другимь держали.--[50]

Двема варошима у свом путописном текст о Италији Јоаким Вујић посвећује упадљиво више простора него неким другим кроз које је пропутовао, а које су, са опште тачке гледишта, од њих значајније. То су Лорето и Ливорно.

Кад је о Лорету реч, надугачко пише о чувеној Светој кући (*La casa santa*) коју су, по народном предању, анђели из Назарета пренели најпре у Далмацију, а отуда у Лорето.[51] Ту легенду Јоаким Вујић преноси посебним тоном којим се брижљиво, да не би било увредљиво, представљају, истовремено, њена овештала аподиктичност и крајње уздржна скепса аутора.

[50] Вујић, стр. 229; италијански извори најчешће говоре да је Паквино, који је дао име римској статуи био кројач, а друго име које се у легенди спомиње није Морфеј, бог сна, како мисли Вујић, него Марфорио, како се зове друга статуа, који учествује у тој размени сатиричних текстова.

[51] У ствари су блокови тог здања превожени, по свој прилици, бродовима.

> У овоме мѣсту єсть велкика Святныня Римо-Каѳолическе церкве, то єсть Домь Назаретский у коему преблагїй Спаситель наш Іисусь Хрїстось бяаше воспитань, и кои се именуе *La Casa Santa*, то єсть Святый Домь. **Дакле кадь се пыта:** Како є овай домь у Лоретто могао дотьи? **То таковоме отговорисе**: Святы Ангели єсу нѣга изь обѣтованне землѣ до Далмацїе донели, а оть онудь єсу га Италїани овамо пренели; **при томь морасе вѣровати, да є тако**.[52]

Пишући о Лорету, Јоаким Вујић на једном месту показје и своју „туристичку размаженост“: смета му, наиме, што у Лорету нема сјаја и раскоши високих друштвених сталежа којима се другде дивио, него доминирају занатлије; у другом делу белешке, Вујић нам, врло виспрено, обелодањује наличје такозваног „религијског туризма“, које се и дан данас може лако уочити у разним светлиштима, а које се састоји у томе да религијски занос, у таквом контесту, веома повољно утиче на угоститељски промет:

> Иначе ово мѣсто весма мало прїятности у себи содержи. Зашто 300 жителя єсу повышой части Шустеры, шнайдеры и другїй рукодялци: Обаче што се тиче Бїрцуза, онь овде найбольма пасира; ербо Хаджїе када се утруде с Богомоленїемь, а они тако отрче у Бїрцузь и тамо сь напиткомь прекраснога вїна обычествую прохлаждаватисе, одмаратисе и утѣшаватисе.[53]

„Варош“ Ливорно представља, за Јоакима Вујића, посебно упечатљиву слика урбаног просперитета заснованог на поставкама и вредностима рационалистичке, просвећене културе. У њој доминирају радишност, предузимљивост, толеранција, религијска и социјална, космополитизам:

> Ова варошь не лежи далеко оть Пїзе, и єсть єдно свободно морско пристанище за све на свѣту Нацїе, како у мирно, тако и у ратно време. Число жителя на 40.000 броисе, измежду коихь 18.000 само Жида находесе, кои ову варошь нїовь Рай именую, понеже да они у нїой сваку нїову свободу имаю. Она є една велика и богата терговачка варошь, коя наипаче сь хеспапы изь Восточный страна, како ти са свиломь, котономь, кафомь и стипсомь велику терговину води; За то сваке године два путь мале флотте изь Англїе и Холландїе овамо доплаваю.[54]
>
> Найпослѣдокь ово є найлепше, да сви закони[55] овде сносесе и чрезь овога терговина крѣпко благопоспѣшествуе.[56]

[52] Вујић, стр. 236.

[53] *Исто*, стр. 237.

[54] *Исто*, стр. 223.

[55] „Законе“ можемо двојако схватити: као правне норме којих се сви придржавају, али и као различите религије које негују толеранцију једна према другој што погодује, између осталог, економији.

[56] Вујић, стр. 224.

У свом опису Италије Јоаким Вујић ни на једном месту није споменуо да је српског порекла; штавише, у „разговорима у позоришту“ које смо навели каже за себе, да је из Мађарске, из места које се зове Баја, и похвално говори о мађарској култури која постаје просвећена и мађарском језику, милозвучном, на којем се и опере почињу певати.

Само се у Милану присетио свог православља, док је обилазио цркву светог Амброзија, свеца који је живео у IV веку, када је хришћанска црква била неподељена; и Вујић је, из одређених разлога, изабрао да тим поводом подсети на чињеницу да га и „нашего Благочестїя церква“ има у свом кааленадару те да је он чувен по томе што је аутор песме *Тебе Бога хвалим*[57]:

> Овде Благоразумноме Читателю представлямь и то, пакь му кажемь, да у оно време мы то есть Грецы и Римляни єсмо были єдинаго вѣроисповѣданїя; зато овога истога Светытеля и Угодника Божїега Амвросїа и нашего Благочестїя церква дань данашный почитуе, кога торжественный дань 7. Декемврїа абїе после Святаго Отца Никола установлѣнь єсть. ... обаче наша га церква припознае само за Єпїскопа Медїоланскаго, кои є ову благодаренїя пѣснь сочинїо и списао, коя гласи овыма рѣчма: „Тебе Бога хвалимь, тебе Господа исповѣдѣемь“[58].

Јоаким Вујић је био, дакле, учесник оног великог европског путничког заноса који је познат под именом *Le grand tour* и који је благотворно и обогаћујуће деловао на културну и друштвену комуникацију оног раздобља. Текст о Италији који је уклопио у своје *Животописание*, садржи драгоцена сведочанства о једном далеком времену и садржи податке који су имали, или могли имати, значајну просветитељску снагу али садржи, такође, идеје, слике и књижевне искре које говоре о стасавању једне важне фигуре српске књижевности.

БИБЛИОГРАФИЈА

Дошеновић, Јован. *Часленица или наука рачуна*. Будим, 1809.

Ступаревић, Олга. *Српски путопис у Италији*. У *Упоредна истраживања*. Институт за књижевност и уметност. Београд, 1976.

Milinković, Snežana. *Joakim Vujić e Trieste*, y *Cultura serba a Trieste*, a cura di M. Mitrović, Argo, Lecce, 2009, pp. 125–140.

Schnabel, Johann Gottfried. *De rim Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier*. Insel-Verlag, Leipzig, 1738.

[57] Ауторствво Амброзијево над том песмом оповргнуто је и остаје само као предање.
[58] Вујић, стр. 210.

Storia della Repubblica di Venezia del Sig. Abata Laugier, tradotta dal francese, t. VIII, C. Palese e G. Storti, 1768.
Zanelli, Domenico. *La biblioteca vaticana dalla sua origine fino al presente*. Tipografia delle belle arti, Roma, 1857.

Željko Đurić

IL VIAGGIO IN ITALIA OVVERO NEL VORTICE DEL TEMPO

Riassunto

Lo scrittore serbo Joakim Vujić, indicato generalmente come „il padre del teatro serbo“ nel 1803, da Trieste, dove lavorava come precettore, intraprende un viaggio in l'Italia per vedere i posti più belli e importanti di quel meraviglioso paese. Il viaggio che dura una quarantina di giorni è stato realizzato secondo le regole del *Grand tour*. Ne scrive, al ritorno, un resoconto che viene incorporato nella sua autobiografia, il genere prediletto degli intellettuali di quell'epoca. Nel presente lavoro viene tentata una lettura approfondita del suo testo sull'Italia con lo scopo di gettare una nuova luce, possibilmente vivificante, su quel preziozo proddotto linguisticco e letterario dell'illuminismo serbo.

UDK 821.131.1

Snežana S. MILINKOVIĆ*
Filološki fakultet
Univerzitet u Beogradu

”FORSE ERA VER, MA NON PERÒ CREDIBILE”. ARIOSTOV *BESNI ORLANDO* I PROBLEM ISTINE U VITEŠKOM EPU

Nakon kratkog pregleda istorije kritike koja je mahom negirala svaku vezu Ariostovog viteškog epa *Besni Orlando* sa konkretnim prilikama u kojima je nastao, autorka posredstvom analize dva pevanja (XXVIII i XXIX), pokazuje da je italijanski autor na vrlo živ način svojim delom učestvovao i u ondašnjoj potrebi da se izgradi određeni sistem vrednosti, kao i da se pozivao na neposredne, realne događaje. To što je krajnja poruka da su svi sistemi vrednosti krhki i da čovek ne uspeva da se izdigne iznad svojih posebnih interesa, nije dokaz da je L. Ariosto rešio da poništi stvarno, već da je, u posve modernoj paradigmi, uspeo da prikaže nedorečenost, pa i tragičnost takvog ljudskog postojanja.

Ključne reči: Ludoviko Ariosto, *Besni Orlando*, stvarnost, verodostojno.

Još kako je Frančesko De Sanktis u svojoj *Istoriji italijanske književnosti* (*Storia della letteratura italiana*, 1870–71) ustvrdio da Ludoviko Ariosto i njegov *Besni Orlando* (*Orlando furioso*) na najupečatljiviji način predstavljaju renesansni sunovrat italijanske književnosti[1], budući da slavni autor oličava vrhunsku, ali puku veštinu, čak ni skeptičan, već intelektualno ironičan odnos prema svetu, te da je, sve u svemu, „knez italijanskih majstora, kažem majstora, a ne pesnika”[2], poimanje ovog po svemu osobitog viteškog epa u italijanskoj kritici, jako dugo i bez obzira na različita teorijska polazišta, nije moglo da se oslobodi hipoteke dela u kojoj *stvar* (*res*) gubi svaki značaj u korist puke imaginacije, lepote slika i načina njihovog predstavljanja. Ovaj krajnje negativni stav De Sanktisa, u skladu s njegovom postavkom istorije italijanske knjiiževnosti koja se ogleda u mučnom i sporom dijalektičkom procesu s estetskim ishodištem i koja odslikava propadanje „nacije” započeto

* snezana.milinkovic@fil.bg.ac.rs

[1] „L’*Orlando furioso* ti da la nuova letteratura sotto il suo duplice aspetto, positivo e negativo. E’ un mondo vuoto di motivi religiosi, patriottici e morali, un mondo puro dell’arte, il cui obbiettivo è realizzare nel campo dell’immaginazione l’ideale della forma”. *Storia della letteratura italiana*, I, pp. 459–60.

[2] *Storia della letteratura italiana*, II, p. 519.

onog trenutka kada su Danteovi epigoni odvojili poeziju od stvarnosti, iz datih koordinata ne izmešta, suštinski, ni Benedeto Kroče. Poistovetivši Ariostovo delo s načelom „sklada/ harmoničnosti", u Kročea sinonimom za apsolutnu Lepotu, i ustvrdivši da se *Orlando*, za razliku od *Fausta*, na primer, može iščitavati kao savršena celina jer poseduje „sadržaj koji je uvek isti" – gde sadržaj, naravno, ne predstavlja „materiju" dela, već u formu pretočen osećaj koji se ostvaruje u uvek novim i drugačijim oblicima[3] – Kroče, u vlastitom interpretativnom kanonu „poezija i ne-poezija", *Orlanda* određuje kao sinonim za onu prvu i sve svoje sledbenike (a bilo ih je toliko) poziva da se bave tom skladnom, univerzalnom i „čistom poezijom" Ariostovom pošto se ona, u ovakvoj postavci, oslobađa negativnog predznaka, šta više, predstavlja pravi izazov. Ipak, uprkos promenjenom konačnom sudu i ovakvo viđenje, premda sa drugih razloga, Ariosta i njegovo delo odlučno odvaja od sfere individualnog i posebnog, problema „stvarnosti" i istorijske datosti da čak ni „kritika varijanti", taj „najoriginalniji doprinos" italijanskog promišljanja književnosti u drugoj polovini XX veka[4], čiji je cilj u začetku bio da u „dominantnoj klimi idealističkog intuicionizma usmeri pažnju na empirijsku i imanentnu jezičku suštinu književnog dela"[5], i koja sukob s Kročeom i kročeancima i započinje radom svog najznačajnijeg predstavnika Đ. Kontinija (G. Contini) posvećenom upravo Ariostu (*Come lavorava l'Ariosto*)[6], ne pomera, kada je reč o *Orlandu*, priču iz sfere „čiste" poezije/književnosti, jer analiza varijanti, pa i Ariostovih, postaje autonomni postupak, uronjen u zakonitosti teksta, bez ikakvih spoljašnjih, estetskih, ideoloških ili psiholoških pomagala[7]. Iako je doprinos kritike varijanti od neprocenjivog značaja za tumačenje *Besnog Orlanda*, naročito nakog pionirskog rada S. Debenedetija (S. Debenedetti) na upoređivanju tri postojeća izdanja/verzije ovoga dela i na analizi Ariostovih intervencija u tekstu[8], tek će L. Kareti (L. Caretti) i, pre svega, E. Biđi (E.

[3] Kroče će, između 1917. i 1919. godine napisati, i prvobitno u časopisu „La Critica" i objaviti, oglede posvećene Ariostu, Šekspiru i Korneju koje će, 1920, sakupiti u posebnu knjigu, Bari, Laterza (4. izmenjeno izdanje je iz 1950). Up. F. Audisio, *Benedetto Croce*, XII, *Storia della Letteratura Italiana,* „La critica letteraria dal Due al Novecento", vol. XI, pp. 929-967.

[4] Tako D'Arco Silvio Avalle u *L'analisi letteraria in Italia*, p. 54.

[5] Kako tvrdi G. Tellini, *Critica delle varianti d'autore. Gianfranco Contini*, p. 1140, pozivajući se na V. Branku (V. Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile. Con cinque nuovi studi*, pp. V–VIII).

[6] Rad najpre objavljen u časopisu „Meridiano in Roma", 18. jul 1937, a potom u knjizi *Esercizi di lettura*, pp. 309–21.

[7] Ovako sam Kontini definiše svoj pristup književnom tekstu koji je istovremeno i „čin" i pokazatelj neprestanog, nikada dovršenog stvaranja (delo *in fieri*). Up. *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), u *Varinati e altra linguistica*, p. 5.

[8] Istini za volju, S. Debenedeti upravo ovim svojim radom daje podstrek mladom Kontiniju da napiše rad posvećen Ariostu (*Come lavorava l'Ariosto*) i njime, zapravo, definiše postavke „škole" kritike varijanti. Naime, na molbu Kročea Debenedeti preuzima priređivanje izdanja *Besnog Orlanda* za Latercinu biblioteku „Scrittori d'Italia" i najpre odlučuje da, kako smo rekli, analizom postojeća tri izdanja dela (1516, 1521. i 1532), Ariostovih korekcija i dodataka, utvrdi zog čega se poslednja verzija, na kojoj počiva njegovo izdanje, ima smatrati „po-

Bigi) ponovo otvoriti pitanje odnosa tog i takvog samosvojnog teksta i prilika u kojima je nastao. Najpre će L. Kareti, u radu iz 1954. godine, nedvosmisleno istaći da „pravu 'materiju' *Orlanda* ne predstavljaju drevni vitezovi koji više ne postoje u svesti XVI veka, već upravo ono moderno shvatanje života i čoveka koje je prisutno na svakoj stranici epa", te da je na taj način Ariosto „viteški ep pretvarao u savremeni roman, u roman strasti i stremljenja ljudi vlastitog vremena"[9]. Dok će Biđi, u nešto drugačijem tonu, u predgovoru za izdanje dela koje je sam priredio nekoliko decenija docnije, ustvrditi da „isprepletanost realnog iskustva i književne tradicije u narativnoj materiji epa ne dovodi, kao u Bojarda, do njihovog poistovećivanja ili konfuzije, već se u delu uočava neprestana i jasna svest o izdvojenosti ova dva plana", kao i da je onaj već čuveni Ariostov „sklad" način da se „spozna i uredi [...] protivurečna suština naših iskustava u mučnoj realnosti u kojoj smo prinuđeni da živimo"[10].

Ova dva suda, već sama po sebi plod sinteze prethodnih stanovišta, pozivaju na zaključak da je Ariostov *Besni Orlando* delo u kojem je, po prvi put u italijanskoj, a u izvesnom smislu i u zapadnoevropskoj književnosti, odnos između književnog teksta i stvarnosti postavljen u paradigmi modernog koja počiva na subjektivnosti. Budući da su, kako je to primetio M. Praloran, svi prisutni formalni, ali i metričko-sintaksički elementi dati kako bi promenili našu percepciju događaja, a da je autorova dominacija nad temporalnom dimenzijom dela u svrsi postavljanja neprestanih logičkih zamki i gubljenja osećaja linearnog proticanja vremena, mi bivamo primorani da sagledamo događaje sa različitih tačaka gledišta. Ariostov savršeni jezik i stil, iznikli na velikoj lirskoj italijanskoj tradiciji, grade takvu *formalnu konstrukciju* čiji je krajnji cilj da prikaže koliko je tanka, a ponekad i nevidljiva linija koja odvaja *privid* od *istine* i kako se nekakva pretpostavljena monolitna slika sveta, u subjektivnoj perspektivi, neprestano razbija u spektar različitih, međusobno čak suprotstavljenih predstava[11]. Drugim rečima, kao dostojni sledbenik ferarskog učitelja *par excellence* Gvarina Veronezea (Guarino Veronese) i njegove hu-

slednjom autorovom željom" i na koji se način do nje došlo. Naravno, zbog poznate Kročeove netrpeljivosti prema svakoj vrsti aparata, minuciozni, precizni i nadasve genijalni filološki rad Debenedetija ostao je neobjavljen sve dok Č. Segre nije odlučio da ga, nakon smrti slavnog filologa, štampa, *L'Orlando Furioso' secondo l'edizione del 1532 e le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1960. Analizu fragmenata Ariostovog autografa, bez ikakvih dodatnih tumačenja i komentara, Debenedeti je objavio u *Frammenti autografi* 1937.

[9] L. Caretti, *Introduzione*, p. XVI.

[10] E. Bigi, *Introduzione,* p. 34, 53.

[11] Pokušavajući da ponudi odgovor na to zašto je Auerbah u delu *Mimezis* prenebregao bavljenje italijanskim viteškim epovima, a pre svega Ariostovim remek-delom, M. Praloran u radu *La tradizione cavalleresca in Italia e „Mimesis"* nudi kratak pregled i analizu najvažnijih pitanja koje otvara Auerbahovo poimanje pojma *mimezis* u odnosu na ovaj žanr i na *Besnog Orlanda.*

manističke postavke po kojoj je čovek i polazište i ishodište svekolike misli[12], Ludoviko Ariosto se, na sebi svojstven način, bavio onim što je još od Aristotela glavni zadatak i glavna odlika književnosti – polazeći od raznorodnog „delovanja ljudi", pokušavao je da dopre do nekakvih univerzalnih vrednosti koje se u tom pojedinačnom, izdvojenom delovanju kriju, a koje mi dovodimo u vezu s istinom. A ako se podsetimo, zajedno s J. Kristevom (1969), da se pojam *verodostojnog* u književnosti odnosi ne toliko na sličnost s *realnošću*, već na sličnost s *istinom*, onda i jedno ovakvo fantastično i na momente fantazmagorično delo kakvo je *Besni Orlando,* ne samo da se drži prerogativa *mimezisa*, već od nas tumača i zahteva da otkrijemo na kakvu se to *stvarnost* ukazuje i, najvažnije od svega, o kakvom to čoveku, koji je tu i takvu stvarnost i uobličio svojim delovanjem, govori. To što nam se ni slika *stvarnog*, a ni čoveka koja se iza ove „savršene poezije" pomalja neće do kraja dopasti, upravo i jeste jedna od onih *istina* koje je Ariosto u svojoj ironičnoj rezignaciji, kako je to rekao De Sanktis, i želeo da podeli sa nama. Pogledajmo, konačno, na koji način.

Premda je iz dela koje svoj smisao pronalazi u, kako smo već rekli, savršenoj konstrukciji celine kao idealnoj projekciji mogućeg sveta, teško izdvojiti određene delove i tumačiti ih odvojeno od ostatka teksta, pokušaćemo da se usredsredimo na XXVIII i XXIX pevanje jer će nam ona možda najbolje pomoći da spoznamo i kako *posebno* biva određeno celinom, i obrnuto, a i kako određena stvarnost, u svim svojim nivoima, može da postane predmetom savršenog stilsko-retoričkog izraza.

Još od uvodnih, na početku svakog pevanja obaveznih autorovih reči („Lasciate questo canto, che senza esso / può star l'istoria, e non sarà men chiara" – pustite ovo pevanje, jer bez njega / može teći priča i neće biti manje jasna)[13], XXVIII pevanje se postavlja kao umetnuta, samosvojna i zaokružena narativna celina koja na prvi pogled nema veze s ostatkom teksta i koja je, pride, potpuno određena svojim književnim predlošcima i intertekstovima. Naime, reč je o jednoj od najpoznatijih Ariostovih „novela", anahrono pripisanoj, na kraju XXVII pevanja, Frančesku Valeriju (Francesco Valerio),

[12] O značaju delovanja humaniste Guarina Veronezea u Ferari, pa i mnogo šire, i osobenoj filološko-filozofskoj klimi u kojoj se uz tumačenje najvažnih autora iz prošlosti, Platona i Aristotela, podjednaka pažnja posvećivala i svim drugim plodovima ljudske misli („presokratovcima", „lekarima", da navedemo samo neke), ali i samome iskustvu, up. E. Garin, *Motivi della cultura filosofica ferrarese nel Rinascimento*. Možda ovu atmosferu najbolje odslikavaju reči Čelija Kalkanjinija (Celio Calcagnini), koje navodi Garin, a kojima se ovaj brani od napada što kao „gramatičar" pretenduje da bude i filozof – ne uči se fizika bez logike, logika bez matematike, a ništa bez veština govorenja, „Ako je filozofija spoznaja ljudskog i božanskog, ako je *humanitas* spoznaja *humanis causa, quid est in caelo aut sub caelo quod ad me spectare non debeam arbitrari*?", pp. 430–431.

[13] Ariostovi stihovi uvek su citirani prema izdanju koje je priredio E. Biđi.

venecijanskom literati iz XVI veka[14]. „Novela” govori o dva plemića koja, slučajno spoznavši da ih žene varaju, kreću u potragu za časnom i vernom ženom da bi, zahvaljujući iskustvu s Fjametom, shvatili da takvih nema i da njihova ni po čemu nije drugačija od sudbine drugih muškaraca. Kako je to pokazao P. Rajna[15], a kako pozivajući se na njega navode i svi potonji tumači, sličnu priču pronalazimo i u delu *Il Novelliere* Đ. Serkambija (G. Sercambi), *De Ingenio mulieris adultera*, *exemplo CXVIII*, a neke elemente i u uvodnoj priči koja će poslužiti kao okvir pripovedanja u *Hiljadu i jednoj noći*. Ipak, zbog nekih očiglednih razlika u razvoju i motivaciji same radnje, sveopšti je zaključak da su se, najverovatnije, i Serkambi, a nezavisno od njega i Ariosto poslužili nekom od prethodnih, nešto drugačijih istočnjačkih verzija priče koja nam je ostala nepoznata, pogotovu ako uzmemo u obzir činjenicu da će Zapad tekst *Hiljadu i jedne noći* koji danas čitamo upoznati tek u XVII veku. U svakom slučaju, za nas je važno da već ovakva jasno istaknuta novelistička struktura pripovedanja, uz neke dodatne elemente koje ona podrazumeva, ukazuje na određeni konotativni okvir čitavog predočenog *slučaja* (osnovnog diskursivnog elementa svake novele): naime, ako imamo na umu da priča nakon diskusije u krčmi postaje primer o vernosti žena, a što biva izazvano Rodomonteovim razočaranjem u voljenu Doraliče (koja se, oteta, bez mnogo dvoumljenja podaje Mandrikardu), odmah u svest moramo prizvati Bokačovu novelu iz *Dekamerona* o trgovcu iz Đenove po imenu Bernabo (II, 9) čija radnja započinje upravo u jednoj pariskoj krčmi nakon identične rasprave o ženskoj odanosti[16]. Ako dodamo i sekundarne aluzije, poput imena „Fjameta”, što je ime ne samo jedne od pripovedačica u *Dekameronu*, već i *senhal* za Bokačovu voljenu gospu, kao i smeštanje radnje na longobardski dvor („Astolfo, re de' Longobardi...”, XXVIII, 4, 1) kao u noveli III, 2 (gde kraljica longobardska, nakon lukave prevare, spava s konjušarem), postaje jasno da se osnovni problem i novele i celog pevanja tiče ženske telesnosti i nagona, ali u potpuno obrnutoj perspektivi od one prizivane aluzijama na slavni model – ako je u

[14] Kako navodi E. Biđi u svom komentaru, Frančesko Valerio, sveštenik i humanista, prijatelj, pored Ariosta, P. Bemba i B. Kastiljonea, skončao je na vešalima 1547. godine osuđen zbog špijunaže u korist Francuske. U pismu markizu Đan Frančesku Gonzagi (Gian Francesco Gonzaga) od 15. marta 1506. godine Valerio govori o nekim svojim „novelicama”, pa ga Ariosto, u šaljivom tonu, predstavlja kao „autoritet” kada je reč o istinitim pričama koje se bave „pitanjem žene”: „Un gentilomo di Vinegia poi, /che qui mia buona sorte già condusse, /seppe far sì con veri esempi suoi, / che fuor de l'ignoranza mi ridusse. Gian Francesco Valerio era nomato; / che 'l nome suo non mi s'è mai scordato” – Plemić iz Venecije potom, / kojega moj srećan usud ovde dovede, / toliko je učinio svojim istinitim primerima, / da me je iz neznanja izbavio. /Đan Fračesko Valerio se zvao; / budući da njegovo ime nisam nikada zaboravio).

[15] U predragocenom delu *Le fonti dell'"Orlando furioso"* (capitolo XV, „Storia di Giocondo ed Astolfo), pp. 442–455.

[16] Doduše, Bokačova novela započinje u krčmi u Parizu, jer je Barnabo iz Đenove trgovac koji tu poslom boravi, dok ova Ariostova, verodostojno poštujući glavni tok radnje o sukobu između Karla Velikog i „Saracena”, to jest muslimana koji nadiru s Iberijskog poluostrva, biva smeštena u Arlu.

Dekameronu na delu slavljenje žena, i u smislu slobode izbora i etičke utemeljenosti njihovih postupaka (niko ne veruje, na početku priče o trgovcu iz Đenove, da žena može ostati verna i postupati časno bez obzira na nagon, što će žena svojim činjenjem u potpunosti opovrgnuti)[17], Ariosto se odlučuje za mizogini prosede jer će, pošto oni u to ne veruju, svim gostima, a da bi utešio Rodomontea (jer, eto, nije jedini) pokazati da su žene nezajažljive u svojim željama i da se, iz muške perspektive, njihovi nagoni nikada do kraja ne mogu spoznati. Ipak, a opet za razliku od *Dekamerona* gde se, kako smo pokazali drugom prilikom, autor od uvodnih rečenica dosledno drži jedne ideje o ženi i ljubavi[18], odmah nakon isprovedane novele Ariosto prelazi u suprotni registar poveravajući starijem gostu poduži komentar koji bi u potpunosti trebalo da opovrgne prethodno ispričano i da se nadoveže na uvodnu, autorovu *excusatio non petita* u kojoj se izvinjava gospama što će, navodno, morati da iznese takvu „lažnu" i „nepravedno pogrdnu" priču[19]. Ispada, tako, da sam autor u vrlo svedenim tekstualnim okvirima samo jednog pevanja svesno podvaja svoj prosede i spaja u nerazlučivu celinu nepomirljiva stanovišta u nekoj vrsti svesne, dakle racionalne igre krajnostima. A ako određene činioce iz ove mikro-celine povežemo, kako se to od nas prećutno i očekuje, s prethodnim, a naročito potonjim, XXIX pevanjem, pa i šire, jasno ćemo uvideti da je ova omeđena raspoloćenost zapravo načelo građenja većih, koncentričnih segmenata teksta. Jer, vraćanje pred kraj XXVII pevanja na ljubavne muke Rodomonteove koje su započele još u XIV pevanju (u oktavama 39–54 verenica Doraliče, kako smo rekli, vrlo brzo uzvraća na iznenadnu ljubav svog otmičara Mandrikarda), prilika je da se, ponovo, uvede tema ženske nestalnosti i nedoslednosti kada je ljubav u pitanju, ona žena „cosa mobil per natura", kako ju je još u svom *Kanconijeru* definisao Petrarka (182, 12), a tragom Vergilija („varium et mutabile semper femina", *En.*, IV, 569–570); ispripovedana novela samo je potvrda prethodno uvedene teme, dok reči starijeg gosta koji zagovara ravnopravnost među polovima, ukazujući da ni muškarac ne može da se pohvali svojom vernošću, ne samo što prizivaju u svest Rinaldovu epizodu iz IV pevanja i njegovo gnušanje, povodom Đinevrinog slučaja, nad gnusnim „legge di Scozia" (zakonom Škotske) i zalaganje za jednak društveni tretman

[17] Pomenimo uzgred da se fabula ove novele, jos od priloga A. Kronije iz 1958. godine, dovodi u vezu s pesmom iz usmene tradicije, *Ibrahim i Marko*, koju je zabeležio S. Milutinović-Sarajlija. Za detaljniju analizu prinuđeni smo da uputimo na naš prilog *Italijanski i srpski pripovedni materijal u svetlu Ekove „sceneggiatura intertestuale"*, str. 162–164.

[18] Up. S. Milinković, *Dekameron. Knjiga o ljubavi*.

[19] „Donne, e voi che le donne avete in pregio, / per Dio, non date a questa istoria orecchia, / a questa che l'ostier dire in dispregio / e in vostra infamia e biasmo s'apparecchia; / ben che né macchia vi può dar né fregio / lingua sì vile, e sia l'usanza vecchia / che 'l volgare ignorante ognun riprenda, / e parli più di quel che meno intenda." XXVIII, 1 (Gospe, i vi što štujete gospe, / za Boga miloga, ne obazirite se na ovu priču, / na ovu što se krčmar da ispriča na pogrdu / vašu i sramotu i prekor sprema; / iako vas ni ukaljati ni uzvisiti ne može / tako prost govor, i iako je već odavno znano / da pučanin neuk svakoga ruži, / i zbori više o onome što manje zna).

ženske i muške telesne želje/ljubavi, već nagoveštava potpunu promenu tačke gledišta u XXIX pevanju, više nego rečito iskazanu početnim stihovima prve oktave: „O degli uomini inferma e instabil mente! / come sian presti a variar disegno!" (O, nepostojani i nedosledni umu muškaraca! / kako samo spremno menjamo naum!). A i priča XXIX pevanja samo plastično dočarava stav o frivolnosti muških osećanja jer govori o onom očajnom Rodomonteu koji se namah zaljubljuje u Izabelu koja, pak, ovoga puta upravo primer ženske čvrstine, svesno žrtvuje svoj život želeći da ostane verna svom mrtvom dragom, Zerbinu. I to nije sve – već na kraju ovog istog pevanja, kada na scenu izvede poludelog Orlanda, autor će ponovo, gotovo očajno uzviknuti „ch'ad ogni modo tutte sono ingrate, / né si trova tra loro oncia di buono.", XXIX, 74, 3–4 (u svakom slučaju, sve su nezahvalnice, / i među njima se ne može pronaći ni mrvica dobrote), da bi se u čitave četiri uvodne oktave narednog, XXX pevanja ponovo izvinjavao „ženama", pravdajući se vlastitim stanjem zaljubljenosti koje ga nagoni da se ponaša kao „ludi Orlando"[20].

Ovo smenjivanje protivurečnih što autorovih, što kroz *dramatis personae* izrečenih stavova mogli bismo pratiti i kroz naredna pevanja, sve više umnožavajući one antitetične koncentrične kružnice na kojima se gradi delo i koje obesmišljavaju svaku potragu za izvesnošću izvan onog što nam je u datom trenutku dato i na šta je usredsređena naša pažnja. Ali, i ovih nekoliko primera koje smo naveli više su nego dovoljni da pokažemo da u začetku ovakvog postupka leži potreba Ariosta da se ne samo uključi u raspravu o jednoj od najprisutnijih i, istovremeno, najkonkretnijih tema humanizma, u tzv. „žensko pitanje", već i da to učini poštujući načela iste te humanističke rasprave, jasno data u delima koja ne pretenduju na isključivo pesničko-književni status.

Kako je još polovinom XVI veka ukazao S. Fornari, prvi tumač Ariostovog epa (*Della espositione sopra l'Orlando furioso*, 1550), autor u XXIX pevanju, u priči o Izabeli i njenoj žrtvi, preuzima *exemplum* iz tada možda najuticajnijeg traktata u potpunosti posvećenog razmatranju problema žene i braka, *De re uxoria* Frančeska Barbara (Francesco Barbaro)[21]. Napisano povodom ženidbe Lorenza Medičija, Kozimovog brata, 1416. godine, ovo kratko delo[22]

[20] Valja reći da je i samo izvinjavanje, na momente, vrlo ambivalentno jer u nekim trenucima opet za svoje stanje zaljubljenosti/ludila – identifikacija koja je uspotavljena još od samog naslova dela (budući da Orlando ludi zbog izneverene ljubavi) – okrivljuje suštinski svoju gospu.

[21] Primer ženske postojanosti nalazi se u odeljku II, 6; protagonista je Brasilia/Drusila iz Duraca koja se, poput Izabele, spašava praveći navodno magični melem koji sprečava svako ranjavanje i dokazujući njegovo delovanje na samoj sebi; i njeni, kao i Izabelin otmičar tako svojim rukama zadaju smrt željenim ženama. Kako je potom pokazao P. Rajna, *Le fonti...*, nav. delo, pp. 460-471, priča bi se mogla povezati i s nekim arapskim, prethodnim izvorima, ali to za tumačenje Ariostovog dela nema nekog većeg značaja. Up. takođe i G. Levi della Vida, *Fonti arabe dell'Isabella ariostesca*, pp. 170-196.

[22] O kakvom se sadržaju radi možda će se videti i iz naslova poglavlja: *Capita libri primi. Ca I. Quid sit coniugium et quae eius bona. Cap. II. Qua dote et quibus moriburs uxor sit*

učenika onog već pomenutog Gvarina Veronezea[23], koje je samo u Francuskoj u XVI veku doživelo četiri različita izdanja, na najbolji način spaja nauk i primere iz antike s potrebama novog društva koje u moralnom i odgovornom činjenju svojih najboljih predstavnika vidi ključ uspeha i pojedinca i cele zajednice. Kako takvo obrazovanje, a prvenstveno lučenje dobra od zla, započinje još od malih nogu, što će ponavljati svi brojni autori traktata posvećenih braku i porodici i, neposredno ili posredno, edukaciji – od L. Batiste Albertija (L. Battista Alberti)[24] do, na primer, L. Bekadelija (L. Beccadelli) koji prijatelju Dživu Gunduliću upućuje pismo-traktat o braku[25] – valjalo je najpre preosmisliti ulogu žene, supruge-majke, i u odnosu na učenu srednjovekovnu tradiciju i na stvarnost koja se živela. Tako žena, kao stub porodice, ne samo što postaje važan činilac u sistemu obrazovanja koje leži u osnovi čitavog humanizma i, dakle, etičke je prirode, već i dobija svoje jasno definisano i bitno mesto u društvu koje napreduje samo ukoliko svaki njegov član savesno obavlja namenjene mu dužnosti. Sasvim je logično da je u takvoj atmosferi i Ariosto, i sam humanista, osetio potrebu da se uključi u tu živu i važnu raspravu. Da je to tako, jasno pokazuje satira-epistola V upućena rođaku A. Malaguciju (A. Malaguzzi/Malagucio) povodom njegove ženidbe, napisana verovatno oko 1519. godine, gde otvoreno govori: „ma fui di parer sempre, e così detto / l'ho più volte, che senza moglie a lato / non puote uomo in bontade esser perfetto", 12–15 (uvek sam mišljenja bio, i tako i rekao / sam više puta, da bez žene kraj sebe / čovek ne može da dosegne savršenu dobrotu); da bi, sledeći gotovo doslovno Barbarove teme iz sadržaja, mladom rođaku savetovao da se oženi mlad, oko tridetesete, da mu nevesta bude desetak godina mlađa, da ne bude ni prelepa, ni ružna, već ljupka, vaspitana, vesela, draga, da nije bitno nasledstvo ukoliko mu ona sama ne odgovara i da svakako pazi da neguje „bračnu ljubav i nežnost", onu Barbarovu „charitas coniugalis". Jedino što u *Satiri*

ducenda. Cap. III. Qua aetate. Cap. IV. Qua nobilitate. Cap. V. Qua forma. Cap. VI. Quibus divitiis. Cap. VII. De iis, quae ad consilia mutanda faciant. Cap. VIII. De munere uxorio. Capita libri secundi. De uxoris officio. Cap. I. De charitate coniugali. Cap. II. De moderatione uxoria. Cap. III. De loquela. Cap. IV. De cultu uxoris. Cap. V. De victu eiusdem. Cap. VI. De coitus ratione. Cap. VII. De cura domestica. Cap. VIII. De librorum educatione et cura.

[23] Za boravka G. Veronezea u Veneciji, početkom XV veka, F. Barbaro je s njim učio grčki. Inače, dodajmo da je Frančesko deda Ermolaa Barbara koji je u Padovi držao čuvena i po tadašnju filozofsku, ali i književnu misao prevažna tumačenja Aristotela (1474–79).

[24] Leon Batista Alberti (1404–1472), tipični renesansni čovek, kako se to voli reći, i poznatiji po svom delovanju u oblasti arhitekture, autor je traktata pod naslovom *(Quattro) Libri della famiglia*.

[25] L. Bekadeli, nadbiskup u Dubrovniku (1555–60), dugogodišnjem prijatelju Dživu Gunduliću (Giovanni Gondola), dubrovačkom plemiću i trgovcu, verovatno oko 1565. godine šalje epistolu-traktat posvećenu problemu braka. Epistola je dugo godina ostala neobjavljena sve dok je nije 1850. godine u Veneciji, povodom večnanja Đera-Belati (Gera-Bellati), Đ. Fabro (G. Fabbro) priredio za štampu pod naslovom *Circa il pigliar moglie. Lettera inedita di Mons. Lodovico Beccatello*.

sama struktura ovog ironično-realističnog dela[26] Ariostu omogućava da bude neposredan i konkretan, dok u *Besnom Orlandu*, ne odričući se potrebe da se ovom temom bavi i da istakne sličnu poruku, pisac to čini na literarizovan i simboličan način, kako i pokazuje primer Izabele.

Ipak, u poetsko-narativnom tekstu čija primarna svrha nije pedagoške prirode, koji, dakle, ne gradi, već pokušava da pronikne u stvarnost, i ova se jasna poruka sudara, na prvom mestu, s onim što i pored svog truda izmiče čovekovim moćima, a što su humanisti (i ne samo) nazivali Fortunom, te i Izabela i njen Zerbino umiru a da nisu uspeli da uživaju u svojoj idealnoj zajednici[27]; a, na drugom, s onom podjednako važnom temom vezanom za „žensko pitanje" koja je ponovo izbila u prvi plan nakon definitivne prevlasti neoplatoničarske misli i njenog bavljenja problemom erosa, dobrog i lepog, ljubavi, poglavito u verziji M. Fičina (M. Ficino)[28]. A upravo ta tema, što je još važnije, podstiče i inspiriše onaj drugi, dijaloški diskurs humanističkih rasprava gde se kroz suprotstavljanje različitih stavova raznih učesnika u diskusiji dolazi do za sve prisutne (i u delu i izvan njega) prihvatljivog rešenja[29]. Najbolji primer i za ovu temu, ali i za način njene obrade pruža još jedan, u čitavoj Evropi onoga vremena vrlo popularan traktat – *Dvorjanin* B. Kastiljonea (B. Castiglione)[30]. Nakon izlaganja koje nam je predočilo kakav valja da bude idealni dvorjanin, cela III knjiga posvećena je savršenoj dvorskoj dami, a obrazlaganje je povereno Đulijanu de' Mediču. Njega, pak, neprestano prekida, ali i podstiče na dalja objašnjenja svojim mizoginim izjavama Gaspare

[26] Kao što je poznato, Ariostove satire (njih ukupno sedam) pokušaj su da se u italijansku književnost uvede žanr satire Juvenalovog i Horacijevog tipa. Ariosto uzima kao metrički predložak tercinu, stih je *endecasillabo*, i u njima se ogleda, kao i u pogledu jezičkog realizma i ekspresionizma, i uticaj Dantea. Inače, zbog njihove neposredne povezanosti za događaje i ličnosti iz autorovog života, *Satire* su jako dugo uzimane kao izvor za biografske podatke i njihova objašnjenja.

[27] Da i ne govorimo da se jedan od glavnih tokova radnje, enkomijastički motiv vezan za likove Bradamante i Ruđera, vrti oko teme „braka sa preprekama" – predodređen zvezdama, taj brak za Bradamante postaje nedostižna himera njene viteške *qu*ê*te*, a za Ruđera konačno ishodište koje mu omogućava da slobodno (na trenutke čak i previše slobodno) istraži sve što mu svet nudi.

[28] Mislimo, pre svega, na delo *Theologia platonica* (1469–74).

[29] Premda ovaj model dijalektičke rasprave može da podseti na sholastički princip rasprave poznate pod nazivom *quaestio disputata*, ova je sličnost upravo primer one identičnosti po sadržaju, a različitosti po formi na kojoj insistira E. Garen kada uspostavlja razliku između srednjega veka i humanizma. U najkraćim crtama, humanistička *quaestio* (ako nam je dozvoljeno da je tako nazovemo) suštinski promišlja određeni problem, najtešnje i najbliže vezan za čoveka i njegovo postojanje, ne zaklanjajući se ni i za kakvog „autoriteta", šta više, sumnjajući u autoritete same. Drugim rečima, to više nije logička vežba učenosti, već pokušaj da se logikom i učenošću pronikne u pitanje postojanja i stvarnosti. Up. P. O Kristeller, *Medieval Aspects of Renaissance Learning*, Duke University Press, Durham, 1974.

[30] Delo je nastajalo između 1513. i 1524. godine (u različitim redakcijama), a objavljeno je tek 1528. u Veneciji, nedugo pre Kastiljoneove smrti. Citati iz B. Castiglione, *Il Cortegiano*, 1965.

Palavicino (Gaspare Pallavicino), da će Đulijano, u jednom trenutku, morati da izjavi:

> Ma ditemi per qual causa non s'è ordinato che negli omini così sia vituperosa cosa la vita dissoluta come nelle donne, atteso che se essi sono di natura più virtuosi e di maggior valore, più facilmente ancora poriano mantenersi in questa virtù della continenzia... (...). Ma se volete dir il vero, voi ancor conoscete che noi di nostra autorità ci avemo vendicato una licenzia, per la quale volemo che i medesimi peccati in noi siano leggerissimi e talor meritino laude, e nelle donne non possano a bastanza esser castigati se non con una vituperosa morte, o almen perpetua infamia[31]. (III, cap. XXXVIII)

I pored toga što priznaje da je to tačno, Gaspare će gotovo lakonski odogovoriti:

> ... le quali [donne], per la imbecillità del sesso, sono molto più inclinate agli appetiti che gli omini, e se talor si astengono dal satisfare ai suoi desideri, lo fanno per vergogna, non perché la voluntà non sia loro prontissima[32]. (III, cap. XXXIX)

Premda će niko drugi do P. Bembo u IV knjizi, objašnjavajući načela neoplatoničarske ljubavi, pokušati da prevaziđe sučeljavanje koje smo samo dvema replikama nagovestili, pokušaj Kastiljoneov da sazda i predoči idealni ambijent dvora, tog novog (barem za italijanske prilike) političko-kulturnog centra koji diktira smernice svekolikog društvenog života, nećemo dalje analizirati ovom prilikom[33]. Ono što nam postaje važno jeste činjenica da su upravo ove reči (kao i mnoge druge posejane i po ovom i po sličnim delima) ugrađene kao ideje-vodilje u dva Ariostova pevanja kojima smo se bavili, a da je kontekst učene, ali oštre rasprave u koji su uronjene poslužio kao načelo građenja njihovog narativnog ustrojstva. Nema, dakle, sumnje da je naš autor i takvim „neverovatnim" pričama kakva je ona Fjametina ili Izabelina gotovo eksplicitno učestvovao u onoj ideološkoj dimenziji stvarnosti koja, vrlo često, i jeste jedina njena slika koju uspevamo ili želimo da vidimo. Jedino što za razliku od svojih „sagovornika", Ariosto neprestanim vrćenjem u krug gde nema napretka ni razrešenja želi da nam kaže da nikakvo prevazilaženje po-

[31] „Ali, kažite mi, sa kojeg razloga se nije uredilo da i za muškarce, kao i za žene, razvratan život bude izvor srama, pogotovu ako pođemo od toga da su oni prirodno vrliji i dičniji, pa bi trebalo da im je lakše da se drže vrline uzdržavanja... (...). Ali, ako ćemo istinu da govorimo, vi ćete poznati da smo mi zahvaljujući našoj moći sebi izborili slobodu po kojoj iste grehe u nas držimo beznačajnim, a ponekad i hvale vrednim, a da u žena mogu biti jedva dovoljno kažnjeni sramnom smrću ili barem večitom ljagom".

[32] „one [žene], zbog slaboumnosti čitavog roda, mnogo su više sklone požudi od muškaraca, a ako se nekad i uzdrže da zadovolje vlastite želje, to čine iz straha od sramote, a ne zbog toga što uvek prevagne voljno činjenje".

[33] Kao ni to što je B. Kastiljone sve četiri knjige *Dvorjanina* posvetio Alfonsu Ariostu, Ludovikovom rođaku i prijatelju koji je vršio važna zaduženja na dvoru u Ferari, i ne samo, i koji je, na ovaj ili onaj način, bio u vezi sa svim protagonistima ondašnjeg kulturnog života, od P. Bemba do Vitorije Kolone (Vittoria Colonna).

sebnog i suprotstavljenog suštinski ne postoji i da je, u čitavoj toj stvarnosno-ideološkoj predstavi koju svi gradimo, prevazilaženje aporija pravi i suštinski privid. Pogotovu što nam to ona surova realnost u kojoj svakodnevno, i telom i umom boravimo neprestano stavlja do znanja. Naime, kako je to pomenula A. Ico (A. Izzo), pozivajući se na tumačenje Fornarija i delo *Historia rerum Federici III* E. S. Pikolominija (E. S. Piccolomini), a da bi sve dobilo još „verodostojnije", a i mračnije tonove, događaji iz „crne hronike" onoga doba pružali su dovoljno povoda za sumnju da se oni u ideološkim konstrukcijama mogu nekako prevazići. Kako napominje Fornari, otmica Doraliče, koja pokreće Rodomonteovu priču, mora da je predstavljala Ariostov odgovor na svima tada poznat razbojnički poduhvat vojvode Valentina, Čezara Bordže, koji je, 1501. godine, oteo buduću nevestu venecijanskog kapetana, Karačola[34]. A strašna priča koju donosi Pikolomini vezana za gospodara Ferare, Nikolu III d'Este, sasvim je izvesno u osnovi problema ženskih i muških sloboda: poznat po svom raspusnom životu i mnogobrojnoj vanbračnoj deci, Nikolo d'Este, otkrivši zabranjenu vezu svoje mnogo mlađe žene Parizine i najstarijeg sina i naslednika, naređuje da oboje budu pogubljeni, a u Ferari donosi zakon po kojem će se svaka žena osumnjičena za prevaru kazniti smrću[35].

Ova brutalna realnost koja ne zna šta su to vera, moral ili, pak, „patriotizam", kako je to De Sanktis rekao za samog Ariosta, i može biti predmetom književnog dela samo ukoliko se iščitava kroz te tvorevine ljudskog duha kakve su, upravo, i vera i moral i „patriotizam". Ali, kako to naš autor gotovo svakim stihom gorko, ali pomireno potvrđuje, baš zato što su ljudske i ove su tvorevine prepune pukotina i čoveka, individuu gotovo uvek ostavljaju samog da se nosi s indiferentnim svetom i univerzumom. To je ona možda tragična *istina* ljudskog postojanja koju Ariosto želi da podeli sa nama, ali i da nam, načinom na koji nam je saopštava, ulije nadu – moć razuma i imaginacije iznalazi smisao, čak i kada ga nema, u igri savršenog pripovedanja u kojoj je sve istovremeno i od odlučujuće važnosti i apsolutno beznačajno. Tek je to ovladavanje svešću o apsolutnoj realativnosti svega, uz uživanje u savršenim formama, prava stvarnost i *Besnog Orlanda* i njegove publike.

[34] I P. Rajna uzima vrlo ozbiljno ovaj Fornarijev komentar koji se nalazi u odeljku *Allusioni che si veggono nell'Orlando Furioso: sopra molte cose, o ne' nostri, o ne' più antichi tempi accadute*, u *Spositione*, I, pp. 59 i dalje.

[35] Inače, ovakvih surovih događaja u Ariostovo doba bilo je na pretek i naveli smo tek neke koji se vrlo lako mogu dovesti u vezu s narativnom materijom epa. Na primer, kako saznajemo iz više izvora, kardinal Ipolit (koji je kardinal postao s 14 godina), u čijoj službi je do 1517. godin Ariosto bio, uspeva da oslepi brata Đulija zbog navodnog rivaliteta u ljubavi (premda se pretpostavlja da je Đulije pretendovao na ferarski presto); ili, s druge strane, sam vojvoda Alfonso, u čijoj je službi Ariosto od 1518. godine, koji ubija slavnog ferarskog pesnika na latinskom, Erkola Strocija (Ercole Strozzi), samo zato što se oženio ženom koja je prethodno odbila njegovu ljubav.

BIBLIOGRAFIJA

Audisio, Felicita, *Benedetto Croce*, XII, *Storia della Letteratura Italiana*, „La Critica letteraria dal Due al Novecento", vol. XI, Salerno Editrice, Roma, 2003.

Avalle, D'Arco Silvio, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1970.

Bigi, Emilio, *Introduzione*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Rizzoli, Milano, 2012 (ponovljeno izdanje iz 1982).

Branca, Vittore, *Alfieri e la ricerca dello stile. Con cinque nuovi studi*, Zanichelli, Bologna, 1981.

Caretti, Lanfranco, *Introduzione*, u L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Einaudi, Torino, 1966.

Castiglione, Baldassarre, *Il Cortegiano*, a cura di G. Preti, Einaudi, Torino, 1965.

Contini, Gianfranco, *Come lavorava l'Ariosto*, u *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze, 1947.

Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica,* Einaudi, Torino, 1979.

Croce, Benedetto, *Ariosto, Shakespeare e Croneille*, Laterza, Bari, 1968.

Debenedetti, Santorre, *Frammenti autografi*, Chiantore, Torino, 1937.

De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, *Introduzione* di N. Sapegno, Einaudi, Torino, 1975.

Garin, Eugenio, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, „Motivi della cultura filosofica ferrarese nel Rinascimento", pp. 402–431, Bompiani, Milano, 2001.

Izzo, Annalisa, *Misoginia e filoginia nell'"Orlando furioso"*, „Croniques italiennes", web 22 (1/2012), pp. 1–24.

Kristeva, Julia, *Σημειωτιχή. Recherches pour une semanalyse*, 1969 (it. prev. *Σημειωτιχή.*

Ricerche per una semanalisi, Feltrinelli, Milano, 1978 (p. 173).

Levi della Vida, Giorgio, *Fonti arabe dell'Isabella ariostesca*, u *Aneddoti e svaghi arabi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959.

Milinković, Snežana, *Italijanski i srpski pripovedni materijal u svetlu Ekove „sceneggiatura intertestuale"*, Naučni sastanak slavista u Vukove dane, „Srpska pripovetka", 31/2, Beograd, 2003, str. 161–168.

Milinković, Snežana, *Dekameron. Knjiga o ljubavi*, Arhipelag, Beograd, 2011.

Praloran, Marco, *La tradizione cavalleresca in Italia e „Mimesis"*, u *„Mimesis". L'eredità di Auerbach*, Quaderni del Circolo Filologico Padovano, 23, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, 2009, pp. 309–323.

Rajna, Pio, *Le fonti dell'"Orlando furioso"*, Sansoni, Firenze, 1900.

Sercambi, Giovanni, *Il Novelliere*, I–III, a cura di L. Rossi, Salerno Editrice, Roma, 1974.

Tellini, Gino, *Critica delle varinati d'autore. Gianfranco Contini*, u *Storia della Letteratura Italiana*, „Orientamenti della critica recente", vol. XI, pp. 1139–1151, Salerno Editrice, Roma, 2003.

Snežana Milinković

"FORSE ERA VER, MA NON PERÒ CREDIBILE". ARIOSTO'S *ORLANDO FURIOSO* AND THE PROBLEM OF TRUTH IN THE ROMANTIC EPIC

Summary

Following a brief overview of the history of criticism, which for the most part denied any connection between Ariosto's romantic epic *Orlando Furioso* and the concrete circumstances in which it was created, the present author, by analysing two cantos (XXVIII and XXIX), shows that the Italian author did contribute through his work, and in a very lively manner at that, to the then need to develop a particular system of values, and that he referred to immediate, real events. The fact that the final message is that all systems of values are fragile and that man does not manage to rise above the level of his particular interests does not constitute proof that L. Ariosto was determined to negate the real, but that he, resorting to a quite modern paradigm, managed to present the inconclusive nature, even the tragic character of such existence.

УДК 821.16

Миодраг С. МАТИЦКИ
Вукова задужбина
Београд

ИДЕЈА ИЛИРИЗМА У КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ
Предложак за појмовник о јужнословенској култури

Рановековни српски илиризам дошао је до ширег изражаја међу Србима у Аустријском царству највише захваљујући историографским делима несуђеног илирског деспота грофа Ђорђа Бранковића (1645–1711). Пандан грофу Ђорђу Бранковићу у Хрватској био је Павао Ритер Витезовић. Они су значајни „илирци" седамнаестог века чија су дела снажно деловала у доба великих националних покрета са тежњама обнове и стварања националне државе.

Кључне речи: илиризам, јужнословенски контекст, језик, историја.

Рановековни српски илиризам дошао је до ширег изражаја међу Србима у Аустријском царству највише захваљујући историографским делима несуђеног илирског деспота грофа Ђорђа Бранковића (1645–1711). У делима *Хронике Словена Илирика, Горње Мезије и Доње Мезије* (настале у периоду 1684–1688, док је био у служби влашког кнеза) и *Славеносрпске хронике* (настале на прелазу 17. у 18. век), позивањем на заједничко порекло Јужних Словена (погрешно сматрање да су јужнословенски народи потомци старих балканских Илира) и језик, на потврђену историографску слику о Србима као историјском народу, исказана је темељна конститутивна одредница српског илиризма, повезивање српскоправославне историјске и културне традиције изграђене на византијским темељима с аналогним западним моделима. У том контексту треба тумачити и *Историју разних славенских народов, најпаче Болгар, Хорватов и Сербов* (1794–1795) Јована Рајића, писану хибридним језиком. Иако је на почетку постојао концепт шире илирске државе Јужних Словена, иако се и након Велике сеобе 1690. године Арсеније Чарнојевић потписује као „патријарх свега Илирика", те „патријарх источнога Илирика", јасно се опажа тенденција постепеног национализирања и

секуларизирања српског илиризма. Тако се патријарх касније понајвише потписује титулом „патријарх славено-српски", први српски часопис слови *Славено-сербски магазин* (1768), већ прве српске новине говоре о паралелном трајању истих појмова и променама које следе: *Сербскаја новини повседневниja* (1792), *Славено-сербскија вjедомости* (1792–1794). У 19. веку именовање *сербски* превладава: *Србска летопис* (1824), *Србски славуј* (1827; 1836), *Србска пчела* (1830–1841), *Сербски родољубац* (1832), *Србска зора* (1836–1837). Протрајавање идеје илиризма у српској књижевној периодици јављаће се спорадично, у срединама где су представници Јужних Словена живели и деловали јединствено: *Славјанка* (Будим 1847), *Oesterreichischer Slaven-Kalender* (Беч, 1858), календар Александра Андрића аустрофилски настројен, те *Бачка вила* (Нови Сад, 1841–1845) Петра Јовановића окренута илирству због чега је уредник био у српској штампи жестоко нападан због помањкања свести о адреси на коју упућује свој алманах. Покрећући бечки забавник *Даницу* (1826) Вук Караџић жестоко напада будимске месјацослове јер сматра да се под етикетом „свесловенског календара" крије календар намењен само Србима у Мађарској.

Пандан грофу Ђорђу Бранковићу у Хрватској био је Павао Ритер Витезовић. Они су значајни „илирци" седамнаестог века чија су дела снажно деловала у доба великих националних покрета са тежњама обнове и стварања националне државе.

У Хрватској је језик, латински, био запрека идејама илиризма. Павао Ритер Витезовић издаје први календаре и мисечнике на кајкавском језику (*Meszecznik* за 1692). И он и други издавачи одређују их потом као хрватске, или регионалним појмом, топосом: *Zoroast hervacki aliti meszecznik* (1698–1705), *Нови вараждински календар* (почев од 1821). Упоредо се издају и календари на латинском (*Varasdiense Calendarium* 1774–1776), дуговеки *Calendarium Zagrabiense*.

За разлику од Срба, у Хрватској је илиризам представљао посебно књижевноисторијско раздобље. Као књижевни, културни и друштвенополитички покрет трајао је у пероду од 1835. до 1850. године. Развијајући на новим начелима хрватско национално окупљање, покрет се позива на књижевну традицију епохе ренесансе и барока у Дубровнику и Далмацији (и у српској традицији и образовању значајно место имају у 18. веку дела дубровачких и далматинских писаца и сматрана су као национална баштина; рани илиризам у Срба у великој мери одређује епоха барока), на усмену предају штокавског наречја (Андрија Качић Миошић, Антун Рељковић), одбацује кајкавски књижевни језик и развија језички стандард на основу новоштокавског језика. То су били политички разлози да Аустро-угарска власт забрани покрет, тако да и Гајева *Даница илирска*

мора да мења име. Група илираца из Загреба и Цариграда, на челу са Матијом Баном, долази у Београд и наставља рад као панславистичко демократско тајно удружење (седиште у „зданију код Јелена" које се тад називало „Илирска касина") које заговара уједињење Јужних Словена. Они издају и тридесет бројева листа за Југословене *Бранислав* (1844–1845), који се илегално штампа у Београду, уређује у Загребу и пребацује у Аустрију. Све ово говори да паралелно са националним програмима обнове и стварања сопствене државе, траје и идеја уједињења Јужних Словена.

О српском илиризму пре илиризма пише Зринка Блажевић. Предмет њеног изучавања јесу „национално-идентификацијски модели у историографским делима Ђорђа Бранковића (1645–1711)"[1], посебно процес секуларизације, имајући у виду однос према илиризму водећих људи црквене православне хијерархије: Арсенија Чарнојевића и Исаију Ђаковића. Пећки патријарх у егзилу, Арсеније Чарнојевић, 1698. потписује се у споменици цару Леополду као „архијерej и патријарх Источне Цркве Прве Јустинијане", имајући у виду цара Јустинијана као „илирског цара", те, потом, као „патријарх свега Илирика", па „патријарх источног Илирика", а касније понајвише као „патријарх славено-српски". Зринка Блажевић се посебно задржава на критици Павла Ритера Витезовића Бранковићеве несачуване споменице из 1694. године *Posteritas Despotarum Magnorumqve ducum Serbiae – Потомство деспота и великих кнезова српских* (Витезовић, *Atocion Despotarum Magnorumqve Ducum Serbiae posteritatis – Затор потомства деспота и великих кнезова Србије*) која се тиче коришћења термина „Slavo-Serborum Imperium", односно „Imperium Serbiae", чиме се „славенско царство приписује Србима".

Од илирских топоса у Бранковићевом историјском делу Блажевићка, поред веровања у заједничко древно порекло и језичко јединство, истиче и територијалну распрострањеност, било да је реч о ширем „словенском Илирику", у којем доминира топос вода – Дунав, Висла, Дњепар, Двина, Варава, Вагарија, Руса и Волга, или ужем, који настаје захваљујући словенским сеобама у Мезију, Панонију, Тракију, Македонију, Далмацију, Илирику из доба царева Јустинијана, Маурикија и Фоке, чиме се наглашава симболична повезаност с византијском историјском традицијом. Потом од топоса помиње националну карактерологију, националну географију, топос о националним херојима, националним свецима и националним институцијама. Када је реч о тенденцијама секуларизације и национализације илирских топоса, за односе Хрвата и Срба од посебног је значаја однос према језику.

[1] Blažević, Zrinka. „Srpski ilirizam prije ilirizma: nacionalno-identifikacijski modeli u historiografskim djelima grofa Đorđa Brankovića (1645–1711)". *Književna istorija*, XLIV, br. 146, 2012, 23–39.

Док Бранковић у делу *Хронике Словена Илирика, Горње Мезије и Доње Мезије* користи тезу о језичком јединству као додатни критеријум одређивања територијалног опсега славенских земаља, теза о идентичном територијалном протезању језика и народа постаће доминантна у *Славеносрпским хроникама*. Његов приступ језику којим су се споразумевали Јужни Словени као „јединственом језику" утицао је у великој мери на конституисање и ситуирање нове књижевности код Хрвата и Срба у 18. и 19. веку. То се посебно одражава на однос хрватске литературе према Доситеју и Вуку Караџићу.

У прилогу „Доситеј и Хрвати" објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1911. године, Ђуро Шурмин се овим питањем посебно позабавио. Пошао је од чињенице да су Доситејева дела, углавном, у 18. веку била позната само Србима у Хрватској. Разлог види у доминацији латинског језика у Хрватској и непознавању ћирилског писма. По њему су ипак премали помак учинила дела Андрије Качића Миошића (*Razgovor ugodni naroda Slovinskoga*, 1756) и Матије Антуна Рељковића (*Satir iliti divji čovik*, 1762). За Доситејевом идејом да треба писати и књиге штампати на народном језику кренуће Антун Михановић тек 1815. године, залажући се за писање књига на народном језику. Хрвате се мало дотицала борба међу Србима покренута Вуковом језичком и правописном реформом вођена између славено-српског и народног правца. Тек када је мисао словенска постајала јачом, када је дошло до веза Људевита Гаја са Србима у Бечу, Грацу и Пешти, када Павле Шафарик и Јан Колар почну да проповедају ново доба, почело је у Хрватској веће занимање за Доситејево и Вуково дело, схваћено је да је увођење народног језика знатно унапредило српску културу иако је српски народ преживео вишевековно ропство. Међутим, толерантнији Доситеј, човек који пре свега тежи просвети, напретку и култури, био је Хрватима далеко ближи од Вука. Када су Хрвати преносили басне употребљавали су као узор Доситејеву књигу *Басне*, а не Рељковићеву. И Хрватима је био потребан просветитељ народа, неко ко заговара једнакост права и дужности човека. Поред Гаја, Доситејева дела наишла су на велико интересовање Ивана Деркоса, Вјекослава Бабукића, који је био на наукама међу Србима у Сегедину, те Станка Враза, понајвише око 1834. и 1835. године, када и Вук пише о јединственом језику Јужних Словена. Доситејеве идеје су за учитеље словенске узајамности, Шафарика и Колара, Илире у Хрватској, биле далеко пријемчивије од оних које су налазили у Вуковим списима, у којима су, некад и без разлога, препознавали прокламовано јединство означено као „Српство као јединство". Интересовање за Вуково дело више је било усмерено на сакупљање народних умотворина, оне се највише прештампавају у Хрватској. С друге стране, у Срба је постојала бојазан да би се

кроз илирство могли претопити у нешто друго, што би реметило идеју о обнови српске државе. У том контексту треба тумачити и готово истоветне мапе јединственог јужнословенског, „илирског" језика у Доситејевом „Писму љубезном Харалампију" (1783), у којем се залаже за народни језик којим говоре „жители чрногорски, далматински, херцеговачки, босански, сервијски, хорватски, славонијски, сремски, бачки и банатски" и оне мапе језика из списа „Срби сви и свуда" који је Вук написао 1836. године и објавио га у *Ковчежићу* за 1849. годину: „Србија, Метохија (од Косова преко Старе планине, гђе је Душанова столица Призрен, Српска патријаршија Пећ, и манастир Дечани), у Босни, у Херцеговини, у Зети, у Црној Гори, у Банату, у Бачкој, у Сријему, у десном подунављу од више Осијека до Сентандреје, у Славонији, у Хрватској (и Турској и Аустријској крајини), у Далмацији, и у свему Адријатичком приморју готово од Трста до Бојане – народ једним језиком говори."

ЛИТЕРАТУРА

Blažević, Zrinka. „Srpski ilirizam prije ilirizma: nacionalno-identifikacijski modeli u historiografskim djelima grofa Đorđa Brankovića (1645–1711)". *Књижевна историја*, XLIV, бр. 146, 2012, 23–39.

Miodrag Maticki

THE IDEA OF ILLYRISM IN A LITERARY-HISTORICAL CONTEXT

Summary

Early Serbian Illyrism developed more fully among Serbs in the Austrian empire, largely because of the historiographical works of the would-be Illyric despot count Đorđe Branković (1645–1711). In his works *Hronike Slovena Ilirika, Gornje Mezije i Donje Mezije* (dating from 1684–1688) and *Slavenosrpske hronike* (written in the late XVII and early XVIii century), by invoking the common ancestry of the Southern Slavs (the mistaken belief that Southern Slavic peoples descended from the old Balkan Illyrians) and their common language, as well as referring to the confirmed historiographical image of Serbs as a historical people, he formulated the basic constitutive characteristic of Serbian Illyrism, namely the linking of Serbian orthodox historical and cultural tradition, based on Byzantine foundations, and analogous Western models. This context should also be applied to the interpretation of *Istorija raznih slavenskih narodov, najpače Bolgar, Horvatov i Serbov* (1794–1795) by Jovan Rajić, written in a hybrid language. Although the concept of a greater Illyric state of Southern Slavs existed at the beginning, although Arsenije Čarnojević signs as "patriarch of all Illyricum" and "patriarch of eastern Illyricum" even after the Great Serb Migration of 1690, there is a clear tendency of a gradual nationalisation and secularisation of the Serbian Illyrism. So, the patriarch later generally styles himself as "Slavonic-Serbian patriarch", the first Serbian periodical is named

Slaveno-serbski magazin (1768), the first Serbian newspapers already testify on the parallel existence of the same notions and subsequent changes: *Serbskaja novini povsednevnija* (1792), *Salveno-serbskija vjedomosti* (1792–1794). During the XIX century, the term *Serbian* prevails: *Srbska letopis* (1824), *Srbski slavuj* (1827; 1836), *Srbska pčela* (1830–1841), *Serbski rodoljubac* (1832), *Srbska zora* (1836–1837). The enduring idea of Illyrism will appear sporadically in Serbian literary periodicals, in those settings where represents of Southern Slavs lived and acted together: *Slavjanka* (Buda 1847), *Oesterreichischer Slaven-Kalender* (Vienna, 1858), an Austrophile calendar by Aleksandar Andrić, as well as Petar Jovanović's *Bačka vila* (Novi Sad, 1841–1845). The latter inclined to Illyrism, which lead to fierce attacks against the editor in Serbian press, accusing him of lacking awareness of his almanac's addressees. When founding his Vienna almanac *Danica* (1826), Vuk Karadžić heatedly criticizes calenders from Buda, claiming that the label of a "Pan-Slavic calendar" is applied to a calendar meant only for Serbs in Hungary.

Count Branković's Croatian counterpart was Pavao Riter Vitezović. They are both important seventeenth-century "Illyrians", whose work strongly influenced the age of great national movements that tended towards revival and the creation of a national state.

In Croatia, the Latin language was an obstacle for Illyric ideas. Pavao Riter Vitezović was the first to publish calendars and *misečniks* in Kajkavian (*Meszecznik* za 1692). Both he and other publishers later denoted those publications as Croatian, or with some regional term or *topos*: *Zoroast hervacki aliti meszecznik* (1698–1705), *Novi varaždinski kalendar* (from 1821). Simultaneously, calendars in Latin are published – *Varasdiense Calendarium* (1774–1776), the long-lived *Calendarium Zagrabiense*.

Contrasting with the Serbs, Croatian Illyrism represents a separate literary-historical period. As a literary, cultural and social-political movement, it lasted from 1835 to 1850. Developing the Croatian national gathering on new principles, this movement invokes the Renaissance and Baroque literary tradition of Dubrovnik and Dalmatia (Serbian tradition and education also assign particular importance the eighteenth-century works of Ragusan and Dalmatian writers, regarded as national heritage; early Serbian Illyrism is largely defined by the Baroque epoch), the oral Štokavian tradition (Andrija Kačić Miošić, Antun Reljković), abandons Kajkavian as a literary language and develops a language standard based on Neo-Štokavian. The Austro-Hungarian government prohibited the movement for political reasons, and Gaj's *Danica ilirska*, consequently, had to change its title. A group of Illyrians from Zagreb and Istanbul, led by Matija Ban, came to Belgrade and continued their activity as a Pan-Slavic democratic secret society (their headquarters were in "Zdanije kod Jelena", then known as "Ilirska kasina") advocating the unification of Southern Slavs. They published thirty issues of a periodical for Yugoslavs, *Branislav* (1844–1845), illegally printed in Belgrade, edited in Zagreb and then distributed in Austria. All that indicates that the idea of Southern Slavs' unification survives, simultaneously with national programmes for the renewal and creation of a national state.

УДК 821.163.41.09

Злата Д. БОЈОВИЋ*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

УРБАНО И РУСТИКАЛНО У ДРАМАМА МАРИНА ДРЖИЋА
Неколико опажања о рустикалном идентитету Држићевих драмских ликова

Рад се заснива на анализи оних места у драмама Марина Држића на којима се сусрећу два различита (не антагонистички постављена) света – урбани и рустикални. Ретки сусрети та два света истражују се и сагледавају у светлу мотивација одређених ликова, њихових поступака и њиховог језичког израза. Утврђују се културолошки оквири односа урбаног и рустикалног и књижевна (драмска) рецепција реалистичне позадине или основе манифестоване у сусретима два различита света и два различита погледа на свет.

Кључне речи: рустикално, урбано, Марин Држић, Станац, Венера, Адон.

Свако размишљање о ренесансној књижевности старога Дубровника, као изузетној и својеврсној појави, уз све представе и знања која о њој имамо и уз велики број писаца који су њен саставни део, од најстаријих хуманиста, међу којима је било и оних који су стекли европску славу и раних петраркиста XV и с почетка XVI, до Сасинових стихова о спаљивању моштију Светога Саве и у славу виталности дубровачке морнарице, с краја XVI века, увек је у своме средишту имало Марина Држића. Писца који је стварао само једну деценију, аутора не толико обимног колико разносврсног дела, чијих је насловом дванаест познатих драма, од којих су неке сачуване само у фрагментима, а једна у целини изгубљена, готово магичном привлачношћу премостило векове.

По општем суду књижевне историје, која се од првог издања његове највредније и најпознатије комедије *Дундо Мароје*, 1867 (а то је било поводом 300-годишњице пишчеве смрти, када је и почела да му се посвећује пажња) безмало век и по непрестано бави Држићевим драмама,

* zlata@scnet.rs

највреднији део његовог стваралаштва јесу комедије. И то, опет по сведеном суду књижевне историје, због реалистичности и духа ренесансног времена и ондашњег Дубровника, које су у себи сачувале и проговориле живим, сликовитим, богатим народним језиком, језиком прозе у време када су на цени били само стихови. Нагласили бисмо, и још више по ономе што је у тим комедијама надилазило локално и ренесансно, а што је у њима на најприроднији начин заоденуто у актуелну реалистичност.

Један вид те актуелне реалистичности било је једновремено постојање два света у драмама, урбаног и рустикалног, две културе, односно два искуства и два погледа на свет, које неминовно прате друштвени статуси, друштвене норме, систем затворене међусобне комуникације у оквиру једног и условност равноправне отворене комуникације са другим, различити идеали, различито схватање морала, рафинованост на једној, наивност и простодушност на другој страни, два система вредности, обичаји, веровања, навике, говор итд. На многима од супростности које су та два света стално сучељавала заснивали су се и најважнији драмски елементи – заплети, драматичност, комика, типизација и карактеризација ликова, идеје епохе чији су носиоци били, атмосфера имитованог живота.

Сучељавање ове две културе у уметности уопште, а самим тим и у књижевности у доба ренесансе заснивало се на посебном статусу града који је он заузео у новом друштву препорода. Град-држава, односно комуна, какви су били сви градови подручја која су захваћена препородом, још од првих хуманистичких васпостављања нових друштвених вредности, био је центар свих престижа, седиште власти, управе, градитељства, трговине, школе, уметности, комуникације са другим светом. Хуманистички елитизам, који је подразумевао искључиво ученост, комуникацију на старом, латинском језику, због чега је, уосталом, и доживео брзи крах упркос одиста револуционарном преокрету у односу на место човека у друштву који уместо покорног верника себе види као моћног индивидуалца, творца сопствене среће (uomo faber), био је покретач нове културе и нове световне литературе, али је истовремено тај елитизам био и велико ограничење. У њему је било сразмерно врло мало учесника јер је подразумевао само образоване. Није само латински био препрека за све оне који су остајали ван школе да буду део препорода, а то је подразумевало велики део грађанства (било је у Дубровнику неписмених и међу онима где се то не би очекивало, чак је и Држић преко једног свог лика опоменуо младе „срамота је у овому граду сад на скулу ходит, а није срамота не умјет ни легат ни писат"; женске школе нису постојале, осим у посебним условима, у манастирима), док је сеоски живаљ био искључен из сваког препорода, већ је и заснованост ренесансе на античкој традицији, као првој премиси хуманизма, човеку ван хуманистичке школе у

потпуности остајала непозната. Истина је да ништа од овога није могло да угрози народну културу, која има свој ток и своје вредности и која ће се, на свој начин, са ренесансом, а то у књижевности значи искључиво стварањем на народном језику, афирмисати, али статус града је и даље остајао примаран.

У ренесансним драмама, које по књижевној природи најфункционалније подражавају живот, на више начина се испољавала инфериорност рустикалног у односу на урбано, али су се у њима, исто тако, и изравнавале вредности разних етичких начела и разних искустава. (Овај однос не треба мешати са укрштањем идилично пасторалних и рустикалних, односно митолошких или фиктивних и реалистичких слојева еклога, понекад и других драма, јер је то имало сасвим другачије значење унутар устројавања неких драмских врста које су се мењале под наносом реалистичности, чак и хумора.) Сучељавање градског и рустикалног испољавало се првенствено у комедијама и нарочито у фарсама, чији је један од два основна типа, по дефиницији, за предмет имао исмевање сељака у граду. У фарсама је, иначе, чак и када су усредсређене на другу тему, а то је било огољено представљање живота грађанске породице, изоштрено пропраћена свака појединост која указује на сировост рустикалног. На пример, у Наљешковићевој фарси (такозваној Петој комедији) поругом је прокоментарисано порекло и понашање служавки (а оне су по правилу долазиле са села), и то не гласом неког од идеалних ликова, већ такође подсмеху изврнуте Госпође, што је још више добијало на тежини поруге:

„... јучер сте из влаха,
у вас није веће ни срама ни страха.
Једва сам од уши могла вас отријебит...”

Извођење та два света на дубровачку ренесансну позорницу није била Држићева иновација, сусрет градског и сеоског начела збио се у књижевности још на крају XV века у еклоги *Радмио и Љубмир* Џора Држића. То се није дефинисало, како би се очекивало, у супротстављању идиличне и грубо реалистичне слике села у односу на град, виђене из истог угла, очима двојице сељака, само различито мотивисаних, већ у опасци о градским госпођама, које се поигравају сељацима, дакле у супериорности грађанског која се у истом тренутку преобраћа у моралну подређеност:

„Нут како све тобом смијехом се шпотају
И хвале меу собом туј ер те скончају.”

Сусрет градског и сеоског у најпопуларнијим драмским врстама, у првом реду у комедијама и унапред обезбеђено формално надређено

место граду предодредиле су неке неизбежне околности. Радња се у свим Држићевим комедијама збива у граду, иако је град у комедијама више топос но ситуирана особеност. Догађа се у Риму, који је најчешћи топос и у античким римским и ренесансним италијанским комедијама XVI века (то је имало везе, посебно у почетку обнављања римске комедије и прерада Палутових драма чија се радња збивала у античком Риму), у Дубровнику, у Котору. Сви драмски ликови и карактери, као и радња, то јест сви односи који их воде кроз заплете, у основи илуструју урбане норме и урбану културу, било као афирмативну, било као критиковану варијанту живота, односно морала, времена, људских карактера. Компонована од елемената строго одређених нормативном поетиком – у радњи учествују типизирани ликови, заплет је заснован на типичним ситуацијама, радња се одвија увек на градском тргу – комедија, чија се радња могла одвијати само на тргу, била је на разне начине ограничена унутрашњом међузависношћу тих елемената. Сасвим је природно што се у тој комедији појављивао мали број ликова буколског порекла, па је и учешће рустикалног сразмерно мало. Такви ликови ипак нису изостали, унеколико због живости и шароликости која се очекивала на сцени ерудитне комедије (различити говори и наречја, костими, понашања и сл.), али и још више због животности којом је Држић на изузетан начин превазилазио безличну шему типичног и типизираног.

Реалност дубровачког градског живота биле су слуге, узимане за разне послове у кућама, које су најчешће потицале са имања племића и богатих грађана, из села дубровачког залеђа. Строго одвојене статусно, слуге су чиниле читав један друштвни слој који је учествовао у потпуности у животима породица у којима је служио, али са којима се никада званично није могао мешати. Посебно место су у том животу имале служавке, „дјевојке", годишњице, бабе (дојиље), влахињице које су читав живот проводиле у том статусу и више разумевале и боље познавале своје господаре од сваког другог. Како су комедије тога времена преносиле доживљај и слику градског живота, слуге су, као и сви други учесници у њему, биле потенцијални прототипови.

Пошто су слуге, које су у комедијама пратиле све главне учеснике у радњи, унапред биле строго одређене као типови, индивидуализација било које врсте, па ни пореклом, није била битан елеменат у стварању лика. Стога учешће слугу, које су одређене својим сеоским пореклом, у комедијама Марина Држића, без обзира на велику меру реалистичности на којој је он настојао, није био велики, али сваки од њих (влах, влахињица), који је на тај начин издвојен, прелазио је границу између типа и природног лика, и доприносио животности као најважнијем квалитету Држићевих комедија.

На порекло су најчешће указивале појединости. У комедији *Скуп* учествује стара служавка Варива, дугогодишња слушкиња такође старог господара, тврдице, који драматично проживљава опседнутост страхом да ће бити покраден. О њеном пореклу нема ниједне назнаке јер то нема никаквог утицаја на радњу. Међутим, посредним путем оно се јасно оцртава. Варива најчешће води дијалоге са младом служавком Грубом, а у тим дијалозима се, у њеним речима, у резонима, у сликовитости, у њеном речнику одсликава њено порекло. Када опомиње младу годишњицу Грубу да не треба да долази у кућу њеног господара речима „Грубе, овчице, млада, не доходи веће овди по огањ да ми те вук не уије...", тоном обраћања, мером поређења, речником уноси нешто народско што одудара од градског начина општења. Овакво обраћање баш Груби истовремено означава и Грубино порекло, које се потврђује у њеном одговору, спонтаној реакцији стихованим реченицама усменог књижевног порекла, које не опонаша дијалог грађана: „...Дјевојка се је мајчици молила: 'Не дај мене стару храбру, мајко моја драга; лачна бих била с старијем храбром, ако и има доста блага; од погледа млада храбра вазда бих сита била'." Овај дијалог између две слушкиње на тренутак их издваја од света за њих извештаченог језика и манира у коме се налазе и повезује простодушношћу која припада ономе из кога су потекле, са наглашеном симпатијом писца баш према том свету.

Од већег броја слугу које су најдоследније одговарале типовима ерудитне комедије, издваја се лик Влаха Кучиврата у комедији *Аркулин*, чије је порекло саджано већ и у његовом имену. Припада типу приглупог слуге-паразита. Као лик, међутим, он је веома сликовит и то захваљујући свим оним реалистичним појединостима које га одвајају од градског амбијента у коме се налази и коме припада. У том погледу он је обележен на разне начине. Пре свега пословичним говором чије је порекло недвосмислено, али не као илустрацијом народног начина изражавања, већ резона који потиче из главе једноставног, пренемагањима неоптерећеног сељака. Коментаришући јадиковање свог заљубљеног господара Аркулина (који је, иначе, један од низа типова тврдице) – „живот ти даривам/ односи се на извесну жену која не одговара на његову љубав/; може ли се веће дат" – слуга Влах у само неколико речи изговори све: и ко је и одакле је и шта мисли о господару и о његовом љубавном пренемагању: „Биједан ти даров! Ото те не би на турском пазару сомун хљеба продао". Он, веома природно, реагује и на најбаналније градске навике које се, рецимо, тичу строго одређеног времена обедовања, што је у супротности са једноставним животом средине из које је дошао. Његова реакција јесте у функцији дочаравања старог, непристалог заљубљеног господара који занет љубављу ни не мисли на јело, а Влах Кучиврат је тип слуге

коме је то прва брига, што је иначе топос у комедијама, једва приметним појединостима, проклињањем онога ко га је довео за слугу –„Тко ли мене доведе из Влаха, да му сам кмет, тер ме научи на њеке уре јести – разбиле с", и присећањем на фратре који о празницима просе по дубровачким селима – „Ту ти буде мој трбух каконо пратарски бисаци, кадно о светковини иду по Жупи просит", одједном излази из клишеа и постаје животан са свим природностима које оличавају њеово сеоско порекло. У свему овоме нема пишчевог подсмевања сељаку већ реалног доживљаја влаха у граду, чији резони нису подређени, они су само израз другог искуства.

Сусрет две културе још се наглашеније исказује у Држићевој фарси у чијој је окосници, по дефиницији, неснађен, наиван сељак у граду који је инфериоран у односу на слободу и дрскост градских младића. То је једна од карактеристика фарси уопште. Дубровачко ренесансно позориште и поред велике популарности овога жанра, будући да је изазивао необавезан смех, често подстицан и најнижим уметничким ефектима, грубостима, карикатуром, подсмевањем, каламбурима, није познавало велики број фарси, односно „комедиола", или „комедија", како су их у неодређеној терминологији савременици називали. Пре Држића не зна се ни за једну фарсу таквога типа (оне које је писао за дубровачки театар његов непосредни претходник, а у животу савременик Никола Наљешковић бавиле су се грађанском породицом). Прва би, по томе, таква фарса у којој се одмеравају село и град, два крајње различита животна искуства, два морала, два виђења света, била једна од најпознатијих Држићевих драма, *Новела од Станца.*

Овом приликом нећемо се бавити овом фарсом, у којој су супртности спроведене на неколико нивоа, која је приказала надмоћ живота над свим супротним филозофијама и времена, и друштвених класа, и култура, и порекла, јер оно на чему се сломио њен главни јунак Станац није била инфериорност усамљеног, бојажљивог сељака који се нашао ноћу у непознатом граду, у свему наизглед нејаком пред обесним маскираним градским младићима – држао је њега писац стално, током радње, изнад тога, наклоњен његовој озбиљности и исправности. Станца је сломио људски тренутак, у коме се развејао кратки сан о младости, и то у само једној реченици – „шта би Миона моја дала, ди сам ја стар, а она хубава младица". Задржаћемо се на једном другом делу, које је унеколико заклоњено спољашњом темом, а жанровски готово и неодређено. То је еклога из првог периода Држићевог рада, из године 1551, позната под именом *Венере и Адон.* Тема њена је, у спољашњем слоју, једна од најважнијих девиза ренесансе – *amor omnia vincit* – коју је у тој драми требало да потврди сједињавање богиње Венере и смртног Адониса. Све је уређено према познатој митолошкој причи. Уз велике напоре, користећи

се лукавством, уз помоћ Купидонову, Венера осваја Адониса.Тај део заплета ситуиран је у граду, прилагођен свадбеном весељу.

Напоредо са овом радњом одвија се још једна, потпуно независна, са истом иницијалном темом – пројектованом женидбом. Њоме еклога и почиње. За разлику од митолошког света, у овој радњи учесници су реални сељаци, власи. Неколико влаха је дошло у град, то је најближа родбина сељака Грубише, који је одлучио да напусти село („свакако по'ћу у Град дјевојку испросит / богме га на пашу не могу веће ит") и наумио да се ожени градском девојком. Уз груби хумор који изазива помен могућих изабраница, одвија се читава мала драма: мајка и најближи рођаци одговарају Грубишу и предочавају му да су градске госпође („виле"), опаке, занеће га, и он ће се изгубити, нису за њега, а ако су годишњице, обесне су, неморалне, нерадне (у љубавним односима су са господарима, дрске према господарицама, краду, пију), супротност су свему ономе што чини патријархалне назоре сеоског живота.

„Ум' ју годишњице и госпару браду
оскубсти, обијеснице, тамо у томем граду
госпи одговарат, и што могу, красти
и по граду ударат, кучетине, у ласти...
Цквару опила је а хљебе мажући
задњица свака је, да им их ни моћ вући.
А вина лончине све пуне имају,
што краду, рабине, пак пјане играју".

Међутим, сва одговарања мајке и рођака који би да врате Грубишу у село, где ће га оженити сељанком, њега не могу да уразуме

„Владе: Охај ве, синко мој, грацке годишнице,
водити на стан свој, худе пуштенице.
Ја ти ћу у селу дјевојку испросит
ка ти ће драга бит".

У тренутку кулминације радња у којој учествују сељаци се зауставља. Пред њих, у ефектном старом маниру „позорнице на позорници" иступа митолошки пар. Сељаци из прикрајка гледају како Венера преваром осваја Адониса и тек то, што је иначе имало своју функцију у еклоги (да потврди моћ девизе да љубав све побеђује) откривајући другу врсту аморала отрежњује сељака Грубишу. Уплашени, сељаци беже од града да сачувају свој свет. То је у основи фарса у којој сељак јесте доведен у град да буде исмејан, а који је из њега изишао чист, неокрњеног морала, чувајући своје патријархално осећање.

У свим сусретима два света, градски и сеоски, код Држића се нису никада помешала – ни у комедијама, ни у фарсама, ни у еклогама. Чували су, сваки за себе, свој културни и друштвено статусни идентитет у коме је варљивост људске природе чешће била обележје градског, а здрав разум и једноставна природност, сеоског поимања света и живота. Истовремено, ма колико културолошки различита, та два света су само сједињена одсликавала живот и аутор их је спајао универзалном и једино оправданом и стварном – мером људског.

Zlata Bojović

URBAN AND RUSTIC IN THE PLAYS OF MARIN DRŽIĆ

Summary

This paper analyzes the plays of Marin Držić (Skup, Arkulin, Venere i Adon), in which two worlds (the urban one and the rustic one) face each other. All examples show that the representatives of the city life as well as the representatives of the village life have kept their main features and characteristics. Everyone kept his/her own moral, the world view, his/her understanding of the life values. It turns out that in Držić's plays, in which have survived both the urban and the rustic side, these two worlds are never mixed. At the same time, they have never been an expression of antagonism. Combined, they portrayed the real life.

УДК 821.163.41.09

Бојан М. ЂОРЂЕВИЋ*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ПРИМЕР ТРИВИЈАЛНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СТАРОМ ДУБРОВНИКУ – *ЉУБРУЖИЦА* ТИМОТЕЈА ГЛЕЂА[1]

У раду се говори о досад потпуно непознатој поеми *Љубружица*, дубровачког фрањевца и књижевника из осамнаестог века, Тимотеја Глеђа, која се чува у рукопису. Доказује се, на основу књижевноисторијске, поетичке и компаративне анализе, да је ова поема један од првих примера тзв. тривијалне књижевности у старом Дубровнику.

Кључне речи: тривијална књижевност, дубровачка књижевност, просветитељство, поетика, наративност

1.

Настојећи да оцрта карактер и пружи тематско-мотивску мапу понешто занемарених дела дубровачке књижевности друге половине осамнаестог века, Дуња Фалишевац је закључила (2007: 65–80) да се дела из тог периода, пре свега тзв. „наративне" песме, не могу подвести под појам тривијалне књижевности која се управо у то време развијала у Европи. У суштини се може прихватити њена тврдња, базирана на Соларевој теорији (1995),[2] да забавно и тривијално нису истозначнице. Тако је и та тзв. „наративна" књижевност Дубровника сувише „усађена предметнотематским свијетом у свакодневицу, описујући веселу и нефрустрирајућу страну живота, придавајући важност емпиријском и осјетилном животу обичног појединца." Због тога, „дјела тог корпуса не посједују доминан-

* bojan.djordjevic@ikum.org.rs

[1] Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном простору* (178008) Института за књижевност и уметност, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[2] Видети посебно поглавља: „Постоји ли тривијална књижевност" и „Тривијална књижевност и свакодневни живот".

тна обиљежја тривијалне књижевности" (Fališevac 2007: 79). Дуња Фалишевац, међутим, за своје разматрање није узела у обзир дубровачке преводе италијанских поема и новела који су у тадашњи књижевни обзор малога града, чија се самосталност ближила крају, уносили и дах новог, просветитељског погледа који је афирмисао и сасвим другачију тематску и мотивску раван.

2.

Међу бројним рукописима дȇла дубровачког фрањевца Тимотеја Глеђа (1696–1787)[3] један се чува у Државном архиву у Дубровнику. Ради се о обимном рукопису Луке Павловића, под бројем 38. Рукопис је делом писан Павловићевом руком. Тај део, очигледно Павловићев препис са неког старијег рукописа, има назив *Пјевања Траторкиње и Сељанкиње и ине пјесни сложене по Н. Н. власт.[елину] дубровач.[кому] вијека XVIII* (*Pjevanja Tratorkinje i Seljankinje i ine Pjesni Sloscene po N. N. Vlast: Dubrovac: vjeka XVIII*). На другом листу исписан је детаљнији назив првога спева: *Живот с тужбенијем разговором из појате Траторке дјевојчице персијанске принесен из језика часолбашкога алити персијанскога у језик латински а из латинскога у језик словински, сложен у пјесан по Н. Н. Дубровчанину вијека XVIII* (*Scivot s' tuscbeniem rasgovorom is Pojate Tratorke Djevojcize Persianske Prinesen is Jesika Cjasolbasckoga aliti Persianskoga ù Jesik latinski a is Latinskoga ù Jesik Slovinski sloscen ù Pjesan po N: N: Dubrovcjaninu Vjeka XVIII*). Рукопис има 303 стране, с посветом „штиоцу" (тај читалац је, међутим, жена, како се јасно види), која гласи:

„Кому год си, *која* штијеш
Плачне ове тужбе моје,
Свијести, молим све проштијеш,
А у корист части твоје.
Ријечи, слова не замјери,
Ер разлико сваки пише,
Нег што је за те ти обери,
Врзи од тебе што је одвише".

[3] Биографију Тимотеја Глеђа доноси Мирослав Пантић, у: *Leksikon pisaca Jugoslavije II*, Matica srpska, Novi Sad, 1979, 233–234. Годину рођења и вероватно место рођења (Шумет) први је установио Петар Колендић (Колендић, 1935: 18–21). Међутим, једна белешка самога Глеђа уноси забуну. Наиме, у једном његовом аутографу који садржи двадесет пет „богољубних разговора", налази се Глеђева реченица: „Исписах годишта 1778 с руком од годишта 84." То би значило да је Глеђ, заправо, рођен 1694. године! Видети: Фрањевачка библиотека у Дубровнику, ркп. 91.

Овај обиман спев има дванаест „пјесни”, али има и празнина, да ли зато што их је било у италијанском изворнику, или што је писац оставио та места да их касније преведе.

Павловић се није упуштао у истраживање питања оригинала (до данас није утврђено кога је италијанског дела ово превод, али сада можемо тврдити, после пажљивог читања, да је „персијански” изворник *Траторкиње* уствари славна збирка прича *Хиљаду и једна ноћ*, из које су узете бројне епизоде), али се запитао ко би могао бити аутор, и претпоставио је да „ове пјесни склопи један од прошастијех племића Бонâ.” Домишљао се да би то могао бити Пијерко Михов Бунић, али је ту претпоставку заснивао само на чињеници да рукопис потиче „dalla Libraria di Pietro M[ichael]le di Bona.” Одговор о ауторству, међутим, нуди други рукопис, који се у Павловићевој збирци чува под бројем 52. Тамо се, не Павловићевом, већ другом руком, налазе исписани исти ови спевови, али иза њих стоји и *Приложак од некијех истомаченјех пјесни славна Метастазија у језик словински* (*Priloxak od gnekjeh istomacenjeh Pjèsni slávna METASTASIA ù jesik slovínski*). Метастазијеве „пјесни” су заправо преведене од стране Тимотеја Глеђа, а у питању је чак и његов аутограф! Пошто су истом руком такође записани и спевови у рукопису број 38, још је Мирослав Пантић у биографској белешци несумњиво закључио да је Глеђ аутор и ових спевова (Pantić 1979: 233). У рукопису број 52, међутим, налази се, поред *Приложака из Метастазија*, само други наведени спев (рукопис има 112 страна). И он је писан Глеђовом руком, што је навело дубровачког канцелара и сакупљача пословица, Ивана Алтестија, у чијем се поседу рукопис очигледно налазио, да изнад наслова дода име аутора, који је, и према њему, несумњиво „O. Timoteo Glegh M. B.” Још једна потврда да је Глеђ писац ових спевова налази се у предговору „штиоцу”, у коме се Глеђ позива на своје претходно дело, *Живот племке Траторкиње*, како га краће назива, и наводи да је и овај други спев исписао управо потакнут успехом претходног. Оно што је у овој посвети још занимљиво јесте да се Глеђ поново обраћа *читатељки*. Није јасно да ли је у питању нека конкретна жена тадашњег Дубровника или ће пре бити да је Глеђ био свестан којој публици ће се пре свега допасти оваква врста дела:

„Живот племке Траторкиње
проштила си, вјероваћу.
Прошт’ ћеш и ови сељанкиње,
за чâс већу ја имаћу.
У теби ће пака стати
од два један одабрати.
Не вјерујем да ал неђ’ знати
бољи обрат за уживати”.

Спев о коме је реч носи назив *Комедија Љубружице сеоске дјевојчице* (*Komedia Gliubrusize Seoke /sic!/ Djevoicize*).[4] *Љубружица* – како ћемо од сада краће звати овај спев – заслужује да се њиме позабавимо из неколико разлога. Најпре, могуће је да, за разлику од *Траторкиње*, овај спев није превод, већ оригинал. Наиме, у наслову није речено да је ова „комедија принесена у језик словински", већ да је „*сложена* у језик словински". Можда је Глеђ, после успеха који је очигледно постигао са претходним спевом, решио да се и сам окуша и испева сличан спев. *Љубружица* је, даље, осетно краће дело од претходног, такође незграпније у погледу композиције, што опет наводи на помисао да је у питању Глеђев оригинални спев. Но, док се не истраже бројни рукописи италијанских поема и новела из осамнаестог столећа, у то не можемо бити сигурни.[5]

Овај спев је значајан и због тога што на самоме крају садржи још једно, овога пута, прозно обраћање читаоцима, у коме Глеђ износи своје поетичке ставове и говори о сопственом делу, али и разматра нека питања „уредноописања", у чему иде трагом Игњата Ђурђевића и Ивана Антуна Ненадића:

> „Знам, мој придраги пријатељу, од које му драго си врсте чељаде, да у овому мому саламастру складању од ове наречене комедије нађеш пуно и пуно заходе не само у истомачењу ријечи, него јоштера и у начину од уредна писања. Ну, који му драги заход нађеш, покри' га, молим те, с твôм разборности, и с твојијем знањем, а то јербо ја нијесам сва ова исписао за ниједну моју славу, ну за уздржат' те забављена у дни од поклада, ако не будеш имати другога разговора, алити кога другога одахнутја. С друге стране, који му год ово штијеш, ну и узазнат будеш тко је ова сложио, не замјери видјећ ме толико у овој, колико и у другој комедији, алити сказању, да сам прем отворено сказао њека дјела. Јер како у дневи садање и дјеца се рађају с химбом, рјет' хоћу с малицијом, а и свако споло да живе мало да не у самовољи и плахости, без страха, без срама, тако и ја слободом уписах, показах, а то јербо поуздао сам се да или мало, или нитко смутио је се с овијем говорењем. А да убоштво није ми забранило, овако све ово био бих дао и под тијес, и тијем и на свјетлос без икакове бојазни за запланути од икаква срама, видући да и слабија сложења хваљена су мало да не од свакога."

Може се уочити неколико нивоа разумевања које нуди овај кратки Глеђев текст. Са филолошког становишта, Глеђ је још један у низу дуб-

[4] У рукопису Павловићеве збирке, број 44, налази се исти спев, али је назив исписан Павловићевом руком. Ту се наводи да је аутор исти онај Н. Н. као и у *Траторкињи*, а такође је име јунакиње према којој спев носи назив добило једно *д*: *Комедија илити сказање Љубдружице сеоске дјевојчице сложена у језик словински по госп. Н. Н. Дубровчанину* (*Komedia aliti skasanje Gliubdrusize Seoske Djevoicize sloscena ù jesik Slovinski po Gosp: N: N: Dubrovcjaninu*). Према речима почившег академика Мирослава Пантића, он је од професора Вида Латковића добио обавештење да се још један рукопис овога спева налази у Прчњу. У тај рукопис нисмо имали увида.

[5] М. Пантић је био мишљења (Pantić 1979: 233) да је то „вероватно препев неког још неидентификованог талијанског дела."

ровачких и бококоторских писаца осамнаестога века који је детектовао проблем недостатка правописне норме, због чега је и сам морао да се оправдава пред читаоцима због „захода" (грешака) у „уредноописању"; као што је, пре тога, у посвети *Траторкиње*, позивао читаоца да не замери због писања појединих речи, пошто „разлико сваки пише." Очигледно је да је Глеђ имао на уму готово истоветну тврдњу Игњата Ђурђевића који је у предговору свога спева *Уздаси Мандаљене покорнице* установио да свако пише „како ткому на ум доходи", а слично је устврдио и Иван Антун Ненадић у предговору своме *Науку крстјанском*: „Свак пише како му је мило, како му је драго, или како се веће погађа својим обичајнијем говором" (Ђорђевић 2011: 51–52). Глеђ, међутим, за разлику од њих, није отишао даље у размишљањима о потреби уједначавања правописа. Други ниво Глеђевог идејно-поетичког слова окренут је читалачком дискурсу, тј. смислу и дометима очекивања потенцијалног читаоца од самога дела. Ту је Глеђ био сасвим у општим местима када је, оправдавајући могуће „заходе" у своме стилу и композицији, скромно напомињао да је спев писао само ради забаве, за „дни од поклада", и да га је брзо исписао. То подсећа на Држићеву игру са гледаоцима *Дунда Мароја*, када такође каже да је комедију писао за покладне дане („за не пуштат проћ покладе без којегоди фесте или лијепе или грубе"), и да су је „шес Пометника у шес дана зђели и склопили" (Držić 1930: 259–260). Овај поетички отклон представљао је за Држића вишесмислени ефекат који је указивао на његову свест о томе колико се потцењује књижевни рад (што је касније посведочио Пометовим размишљањем о томе зашто не ваља бити писац). За Глеђа је то, међутим, било тек правдање пред евентуалним строгим судовима будућих читалаца. Но, трећи конотативни ниво који нуди Глеђево обраћање читаоцима најважнији је за нашу тему. Наиме, дотадашњи богобојажљиви писац религиозних списа и преводилац Метастазијевих религиозно-рефлексивних драма знао је да ће се у овом случају суочити са оптужбама за профанацију и да ће му сигурно бити натукнуто да њему, као припаднику фрањевачког реда,[6] не пристаје да пише световне спевове са љубавном тематиком и изразитом сензуалношћу. С једне стране, Глеђ је показао да уочава моралне проблеме свога града. Његове речи о томе да и мушкарци и жене, без разлике, испољавају „самовољу и плахост", да више нема ни страха ни срама, наликују на критике које су изрицали и његови савременици, други писци тадашњега Дубровника. Но, ако је, оправдавајући се због грешака у правопису или стилских недорађености у свом спеву, био скроман и снисходљив, Глеђ је овога пута веома отворен, јасан и чак пркосан! Уместо да критикује са моралне тачке гледишта

[6] Глеђ је, управо због своје „поводљивости" и „слободоумља", у једном тренутку дошао у оштар сукоб са старешинама свога реда (Pantić 1979: 233).

своје доба (у коме се и деца „рађају с химбом") и људе у њему, Глеђ то само констатује, али и прихвата ту чињеницу, те изричито наглашава да је и његов спев само одраз слобода које су овладале дубровачким наравима, те да овај спев не може учинити ништа што се већ није догодило, тј. не може „смутити" већ смућене људе и духове у граду. Ова фина и вешта ирониja, која иде до цинизма, прелази у пркос када Глеђ казује да би без зазора штампао свој спев, само да му то материјалне прилике дозвољавају. Завршна реченица, пак, сведочи о високом мишљењу које је Глеђ имао о себи као писцу, јер сматра да има много слабијих „сложења" од његовога; али такође сведочи и о ниској читалачкој свести Дубровчана, јер су и та слаба дела „хваљена мало да не од свакога."

3.

Тимотеј Глеђ је и раније имао склоности за профану литературу, што је посведочио и својим преводом барокног авантуристичког романа *Дианеа*, у своје време веома популарног Ђанфранческа Лоредана. Како је већ приметио П. Колендић, садржина тог романа је „до вртоглавице заплетена" (1935: 19). Има преоблачења девојака у мушкарце, јунаци се губе, па се опет налазе, доминирају описи раскошних палата, паркова и шума. Карактери јунака су једнозначни, а доминира сентименталистичка црта: „Чудни јунаци... Скоро увек немотивирано преосетљиви за сваку ситницу, одмах спремни да се кукавички расплачу при сваком неуспеху у љубави..." (1935: 20). Ипак, Лореданов роман нема елементе тривијалности. Од тог клишеа одваја га с једне стране барокна поетика која је ипак у његовој основи, а с друге јасна алегоричност која га везује са реалношћу тога доба. Како је већ примећено, у роману се алудира на сукоб Валенштајна и Фердинанда Другог (1935: 21). Свој превод Глеђ је посветио извесном анонимном читаоцу: „Глеђ на твоју службу."[7]

Дакле, није чудно што се Глеђ доцније оказао са још два слична дела, *Траторкињом* и *Љубружицом*, само што је овога пута посегао за неким италијанским новелама или поемама осамнаестога века, који су већ испољавали јасне елементе тривијалности, тј. палпа као жанра у настајању. Уочено је да је литература тога доба морала да следи потребе и жеље публике (De Sanctis 1965: 815), а оне су у Италији, након Аркадије, биле другачије него у претходном столећу. Писци сетечента су уживали велику популарност, било да су лиричари, новелисти, драматичари или мемоаристи. Они су, додуше, у своја дела уткивали извесне барокне еле-

[7] Фрањевачка библиотека у Дубровнику, ркп. 331.

менте, али само на стилском нивоу (метафоричност, кумулације, каткад и натуралистички призори). Међутим, сада, уместо религиозно-рефлексивног и моралистичко-дидактичког момента, претеже авантуристички. Тако је примећено да се указала потреба да се „стабилизује наратив", с тим што ће окосница бити читалачка рецепција (Tiozzo 2004: 21). Тако долази до све јаснијег раслојавања жанрова, и то није одлика само италијанске књижевности тога времена. У Италији је највише барокних елемената задржао Метастазијев театар, док је критичност и рефлексивност била резервисана углавном за мемоаре и филозофске списе. Тзв. забавна литература (поеме, спевови и новеле) нудила је, пак, уживање у *причи*, у безбројним компликованим заплетима, љубавним састанцима и раздвајањима, смртним опасностима, и обавезно срећним завршецима: „Il lettore segue il protagonista dell' opera in un viaggio straordinariamente vario, rischiosissimo e denso di ogni tipo di imprevisto. In nessun momento gli è dato di sapere quello che avverrà nell' attimo seguente, ed i pericoli..." (Tiozzo 2004: 24). Као главни елементи ових дела истицали су се *ризик*, као „најзначајнији конструкт" (Tiozzo 2004: 24), *опасност*, као „елемент тензије" (2004: 25), *суспенс* (Benvenuti; Rizzoni 1979: 46–65; Tiozzo 2004: 25–27), *континуирани ток нарације* (2004: 27–29), с*ензуалност* (2004: 30–32) и *слабост главног јунака*, због чега су то често биле девојке (2004: 32–33).

Посвећујући свој спев пре свега женама, Глеђ је показао јасну свест о раслојености читалачке публике у Дубровнику тога доба,[8] одредивши се, при томе, и према поетичком и према естетском нивоу. Своје спевове видео је као део маргине сопственог књижевног рада, указавши на њихов забавни, то јест тривијални карактер. Дакле, посматрајући *Љубружицу* (на коју се у овом раду фокусирамо), можемо установити да она са становишта реципијента сасвим испуњава услове који је сврставају у тзв. тривијалну књижевност. Но, то је случај и ако овај спев анализирамо „изнутра", пре свега са становишта композиције.

4.

Радња Глеђевог спева крајње је шематизована и прилагођена одређеном клишеу који можемо назвати *палпом*. Сам почетак је карактеристичан за дела овога жанра. Сиромашну девојчицу Љубружицу, де-

[8] Сасвим је нетачна Соларева тврдња (2007: 369) да је тривијална књижевност „прилагођена укусу свих слојева публике". Напротив, иако тривијалну књижевност могу да читају сви, она увек рачуна са тзв. тежишном рецепцијском тачком, а њу су у Дубровнику тога доба морали чинити мање образовани, али ипак писмени, људи, а међу њима и жене.

сетогодишњакињу која живи на селу (отуда у неким рукописима назив „Сељанкиња'"), отац, упркос мајчином противљењу, натера да оде у свет (у кући остаје њена млађа сестра). Извесно време Љубружица, усамљена и уплашена, лута шумом, потом успева да нађе пут, и на том путу среће две госпође, мајку и ћерку. Њена прича их гане и оне је узимају у службу. У тој служби доживљава разне пакости од остале „кућне чељади", поготово од дворкињица, али истрајава у својој чедности и наивности. Када се задевојчила, долази друга невоља. У кућу долазе многи младићи који јој „љубав казиваху". Једном, док је своје господарице пратила у лову, у њу се загледао младић по имену Фебо, иначе рођак њене господарице. Глеђ је читаоцима наговестио да ће се овај заплет даље развијати као окосница спева.

С друге стране, Љубружица остаје привржена оцу, с пуно разумевања за његов поступак, и зато жели да оде и посети своје родитеље. Но, већ на том нивоу, у сусрету са родитељима, овај спев креће у сасвим другом правцу од аркадијског типизираног приповедања. Наиме, Љубружицини родитељи сада живе у изобиљу, јер им је то омогућио Фебо. Његове намере су крајње сумњиве. Он, уствари, жели да родитељи наговоре Љубружицу да напусти госпођу и дође њему у службу. Читаво друго певање овога спева протиче у напорима Љубружициних родитеља да је наговоре да се врати њима или да оде Фебу. Међутим, Љубружица се лагано заљубљује у Феба, на шта несумњиво утичу и поклони које јој он шаље. Тада и госпођа мења ћуд и изводи лукаву игру. Даје Љубружици на поклон огрлицу, а одмах затим је пријављује судијама као крадљивицу. Од овог тренутка, заправо, почињу Љубружицине муке. Она пише Фебу, надајући се спасу од њега, и нудећи му се. Међутим, стиже је највећи удар! И Фебо је поверовао да је она крадљивица, те одговара: „вјереник бит' не могу сличној тамној лупежици". То је тренутак када се Љубружица, дубоко разочарана у мушку верност, зариче да се никад неће удавати: „волим сама вјековати нег химбеном драга бити". Ипак, Љубружици ће помоћи једна од девојака које су такође служиле код исте господарице, Сунчаница, која ће судијама испричати шта се десило. Гоњена грижом савести, госпођа Љубружици поклања кућу и имање у околини Дубровника (први пут се овде указује помен реалног у овом спеву). Но, сасвим у духу тривијализоване нарације, сада се поново јавља Фебо, који се Љубружици извињава што је поверовао гласинама. Она му не одговара, него са новом пријатељицом, која јој се нашла у невољи, Даницом (Љубружица је често зове „сестрицом"), одлази у своју кућу на селу. Потом доводи и своју млађу сестру, Русу.

Занимљиво је да Глеђ у сликању села није нимало идиличан. То је и једина критичка опаска у овоме спеву. Глеђ, наиме, слика сиромаш-

но село, са трошним колибама („складнијех кућа прем је мало, појатица пуно одвеће"), и готово напуштено. У једној шетњи шумом, Љубружица и Даница срећу момче. Љубружица је одмах препознала прерушеног Феба, али то није показала. Но, једнога дана, док су брали воће, њој се „раскопчало пуце" и указала дојка, на шта Фебо није могао да издржи, него ју је загрлио и пољубио. Она му, међутим, одговара да никада неће бити његова. Потом се ређају Фебови планови како да примами Љубружицу, али му то не успева. Желећи да јој се освети, разгласио је да је Љубружица затруднела са њим. Разочарана, девојка одлучи да иде у свет, пропраћајући то сентенциозним закључком да „ко каже да воли, тај сасма вухује". Глеђ сада поново уводи топос путовања, на коме Љубружицу чекају разна искушења. Успева да спасе Громичицу и Љубдрага, које су у шуми сељаци оставили свезане да умру од глади, због блуда. Они јој детаљно причају повест своје љубави и страдања. Наставиће заједно пут. На том путу заноћиће у колиби, али ће, на упозорење људи, отићи, јер колибу обноћ походе духови. Дошавши у град, сусрећу се са неморалом. На овом месту Глеђ слика контраст између лепог и богатог града и његове унутарње трулежи и неморала становника. Побећи ће сви из града (успут им се придружила још и девојка Ружица) када на њих насрну неки младићи. Одлазе у други град, где Љубружицина сестра Руса не успева да одоли лагодном животу и сјају и одаје се уживањима. Због тога Љубружица са сестром одлази из града.

У путу се поново догађају разне згоде. Љубружица опет успева да спасе једну девојку, овога пута Соколицу, од ловца који је гони. И Соколица Љубружици прича своју тужну судбину. Лутају, потом, из града у град (у једном остављају Соколицу која је ту нашла своју тетку). Но, у сваком граду Љубружица и њена сестра сусрећу се са оним од чега су побегле – насиљем, мушким насртајима, лажним обећањима и лицемерјем. Коначно, Љубружица схвата да се не може вечно бежати, већ да треба часно проживети живот. Због тога се враћа у своју кућу и на своје имање, решена да потражи Феба и уда се за њега.

5.

Већ у првом делу спева налазимо неке значајне чиниоце који указују на шаблонизовање радње. Најпре, Љубружица је типична прогнаница из раја, тј. из аркадијског окружења у коме је расла, и које песник слика као locus amoenus (неки Глеђеви описи веома су налик слици рајског предела у Ветрановићевом *Посветилишту Абрамовом*; уосталом, сличан опис постоји и у Метастазијевом ораторијуму *Issaco figura del Redentore*, који

је превео управо Глеђ). Одвајање од аркадијског окружења, тј. изгнанство из раја, нужно представља и губитак наивности и првобитне чистоте (Тропин 2006: 8–12). Стога не чуди што је већ следећи корак главне јунакиње повезан са стицањем свести о суровости људи. Ако је окосница наратива на самом почетку био мотив који препознајемо у бајци о Ивици и Марици (сиромашан отац одводи своју кћер од куће), следећи наратив у који Глеђ ставља своју јунакињу потпуно је налик на мотив Пепељуге.[9] Међутим, одмах треба рећи да је тај мотив тривијализован тиме што мајка и кћи, Љубружицине господарице, њу воле и штите, и што се младић Фебо не појављује као заштитник, већ као потенцијална претња, што се и показује у даљем току нарације.

А тај ток је карактеристичан управо за палп литературу. Клишетирано приповедање подређено је само једном циљу – једноставности. Основна одлика тривијалне литературе, посебно палпа, и јесте истосмерност и потпуна предвидљивост приче, без проблематизовања и замршених наративних склопова (Ђорђевић 2010: 276–278). Отуд и у *Љубружици* стална понављања истоветних ситуација (више пута она се брани од насртљивих младића, више пута спасава усамљене и угрожене јунаке, више пута Фебо покушава да је примами). Те репетиције се нижу у недоглед, али без икаквих варијација које би померале семантичку раван или утицале на карактеризацију главне јунакиње. Она је жртва, и таква доследно остаје до краја спева. Чак и крај није померио тачку гледишта. Повратак у село и вероватна удаја за Феба само су одраз разочараности главне јунакиње у људе и њеног уверења да нигде није – и не може бити – боље. Дакле, заплет овога спева јесте сложен, али је једнозначан. Појављује се мноштво ликова, али су они повезани лабавим везама. Приповедање се губи у осликавању односа међу ликовима, заправо у њиховом прилично натегнутом довођењу у везу (уз то, Глеђ чак и именима својих јунакиња често плаћа данак домаћој књижевној традицији – нема сумње да су Сунчаница и Соколица јасне асоцијације на Гундулићев еп *Осман*). Наративни ток Глеђ прекида дужим монолозима (посебно су исцрпни Фебов монолог о љубави када покушава да у воћњаку обљуби Љубружицу, Љубружицино размишљање о моћи богатства, те прича Громичице и Љубдрага). Љубружица је, према типологији хероја (Lofficier J. M; Lofficier, R., 2003–2004) типична палп хероина – помало мистериозна у очима оних који је упознају, сиромашна, незаштићена и усамљена, а храбра и доследна у борби против животних недаћа. Најзад, међу многим темама које тривијална књижевност, с краја осамнаестог и с почетка деветнаестог столећа, обавезно третира јесте и однос села и града, тј.

[9] Уосталом, неки проучаваоци и извесне јунакиње бајки (попут Пепељуге и Црвенкапе) сврставају у палп јунаке (Nevins 2005).

присуство туђинца (сеоског младића или девојке) у градској средини, и сви проблеми који из тога настају. Мноштво градова кроз које пролази Љубружица са сестром и својим пратиљама нуди само искушења и не оставља простора за било шта осим разочарања и страха.

Но, као што је речено, упркос мноштву ситуација у које Глеђ увлачи своју јунакињу, и упркос великом броју ликова, радња је крајње предвидљива и једносмерна. Ретке ретроспекције су увек у истој равни са тренутком у коме се одвија радња, и имају једину функцију да ту радњу објашњавају читаоцима који су се можда збунили у мноштву ликова и ситуација. Глеђ, сасвим по обрасцу тривијалне литературе, не прави никакве наративне искораке или заокрете. У целом спеву могу се уочити тек два рефлексивна места. Једно је на самом почетку, и то као пишчев глас. Наговештавајући основну тему романа, Глеђ у неколико строфа пева о превртљивости среће и несталности људске судбине, сасвим на трагу барокне рефлексивности, са јасним алузијама на Гундулића. Али, у даљем току приповедање неће, као у барокним спевовима, бити прекидано другим пишчевим рефлексијама. Такође, на почетку „пјесни треће" Љубружица у тамници размишља како је „зло бит сирота ал убога на сем свити", понављајући општа места о моћи богатства и непостојаности људске верности. И управо жртвујући рефлексивност приповедању, те стилску раван подређујући авантуристичком проседеу, Тимотеј Глеђ је *Љубружицом* сасвим закорачио у простор тривијалне, па и палп литературе, која се, тако, и са његовим спевовима, па били они и само преводи италијанских, уписала на књижевно-поетичку мапу дубровачке литературе.

ЛИТЕРАТУРА

Ђорђевић, Бојан. „Pulp fiction у српској периодици деветнаестог века". *Жанрови у српској периодици: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и језик – Нови Сад: Матица српска, 2010.

Ђорђевић, Бојан. „Предвуковска размишљања о писму и правопису". *Творци српског књижевног језика: зборник радова*. Београд: Вукова задужбина – Институт за књижевност и уметност, 2011.

Колендић, Петар. „Лореданова 'Dianea' у преводу Тимотеја Глеђа". *Јужни преглед*, X, 1. Скопље, 1935.

Тропин, Тијана. *Мотив аркадије у дечјој књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006.

Benvenuti, Stefano; Rizzoni, Gianni. *Il romanzo giallo*. Milano: A. Mondadori, 1979.

De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Salani, 1965.

Držić, Marin. *Djela*. Zagreb: JAZU, 1930.
Fališevac, Dunja. „Postoji li zabavna književnost u ranonovovjekovnoj hrvatskoj književnosti: raslojavanje književne kulture u Dubrovniku". *Poetika pitanja: zbornik radova*. Zagreb: FF press, 2007.
Lofficier, Jean-Marc; Lofficier Randy. *Shadowmen: Heroes and Villains of French Pulp Fiction I–II*. London: Black Coat Press, 2003–2004.
Nevins, Jess. *The Encyclopedia of Fantastic Victoriana*. Harvard: University of Harvard, 2005.
Pantić, Miroslav. „Gleđ Timotej". *Leksikon pisaca Jugoslavije*, II. Novi Sad: Matica srpska, 1979.
Solar, Milivoj. *Laka i teška književnost*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.
Solar, M. *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska, 2007.
Tiozzo, Enrico. *La trama avventurosa nelle autobiografie italiane del Settecento*. Roma: Aracne, 2004.

Bojan Đorđević

AN EXAMPLE OF TRIVIAL LITERATURE IN OLD DUBROVNIK – TIMOTEJ GLEĐ'S *LJUBRUŽICA*

Summary

Timotej Gleđ (1696–1787), a Franciscan from Dubrovnik, who translated Metastasio and wrote religious texts, is the author of two secular poems (one is entitled *Tratorkinja*, the other *Ljubružica*), most likely translations of two Italian novellas dating from the 18th century. One of the above poems, *Ljubružica* (preserved in two Dubrovnik manuscripts and one manuscript from Prčanj), aimed primarily at female readers, constitutes a typical example of trivial literature, which became very popular in Dubrovnik in the second half of the 18th century. The plot of Gleđ's poem is quite schematised and adjusted to the pulp clichés: from the protagonist, the poor and lonely Ljubružica, through a succession of seemingly complicated but actually one-directional events repeated following one and the same pattern, to a multitude of characters who are very loosely connected. To the very end, Gleđ adhered to the models of narration characteristic of trivial literature. He sacrificed reflectivity in favour of narration, and he completely subordinated the stylistic level to the adventure-type narrative. It is of interest how Gleđ addresses the readers at the end of his poem, explaining why he opted for this particular topic and presenting his thoughts on poetics and "orderly writing", that is, the rules of orthography.

УДК 821.163.41.09:398
821.163.42.09:398

Дејан В. АЈДАЧИЋ*
Інститут філології Київського національного університету
ім. Тараса Шевченка
Кијев

РАДОВИ ФОЛКЛОРИСТЕ МИХАЈЛА ГУЦА О РЕЦЕПЦИЈИ СРПСКЕ И ХРВАТСКЕ НАРОДНЕ ПОЕЗИЈЕ У УКРАЈИНИ

У тексту су представљени радови украјинског фолклористе Михајла Гуца о преводима и рецепцији српске народне поезије у украјинској култури: књига *Сербохорватська народна пісня на Україні* (1966), студије у зборницима и часописима, антологија и библиографије. Књига *Српскохрватска народна песма у Украјини* даје широки историјски контекст, информације о интересовањима за народну поезију Срба и околностима њеног превођења. У раду се указује на ауторове поредбене анализе оригинала и превода и на наведене необјављене преводе. Његова књига је у академској средини пропраћена бројним рецензијама у Украјини, Србији, Хрватској и Пољској. Гуц је саставио још антологију српске-хрватске народне поезије и библиографије превода на украјински. Помињу се и радови Михајла Гуца о преводима и рецепцији српске народне поезије у српским часописима и научним зборницима – о Вуку Караџићу, Иванку Франку, Миколи Лисенку.

Кључне речи: Михајло Гуц, фолклориста, српска народна поезија, хрватска народна поезија, украјински преводи, рецепција, библиографија.

Михајло Гуц је украјински филолог и фолклориста који је истраживао судбину српске народне поезије у украјинским преводима, обрадама и студијама, сакупљао и изучавао украјински фолклор, бавио се методиком предавања украјинског језика, архивски истраживао живот и рад украјинских књижевника Олене Пчилке, Лесје Украјинке, Василя Стефаника, и писао о фолклористима – својим учитељима Н. Кравцову и М. Риљском. Радови о преводима и фолклорним везама Украјинаца са јужним Словенима објављени су у публикацијама на украјинском, српском, бугарском и руском језику. Податке о животној стази Михајла Гуца дају текстови Надије Пазјак и (Пазяк 2000; Пазяк 2001) и Дејана Ајдачића (Айдачич 2008).

* dejajd@gmail.com

Животопис. Михало Васиљевич Гуц је рођен 11. јуна 1930. године у подкарпатском селу Јановка у станиславском (данас ивано-франковском) крају. Окружен живом усменом традицијом и поштовањем према њој, Гуц никада није прекидао везу са украјинским фолклором, било као зналац песме, било као потоњи записивач и тумач. Школовање Михајла Гуца је прекинуто другим светским ратом, па је средњу школу завршио у Рожњативу 1950. године, када је ступио на Универзитет у Чернивцима, недалеко од границе са Румунијом. Студије украјинске филологије је завршио 1955. дипломским радом о драматургији Михајла Старицког. Жеља да потпуније упозна рад М. Старицког је и довела Михајла Гуца до књиге превода српских народних јуначких песама, коју је овај објавио у Кијеву 1876. године под насловом *Сербські народні думи і пісні*. Очараност том књигом предодредила је и даље србистичке путеве будућег научника. По окончању студија, три године је радио као сеоски учитељ украјинског језика и књижевности у утиловском рејону Чернивецке области (1955–1958), да би ујесен 1958. године ступио на последипломске студије фолклористике при Институту уметности, фолклора и етнографије Академије наука УРСР, којим је управљао песник и фолклориста Максим Риљски. Гуц је почео да истражује српске народне песме у украјинским преводима и са колегама из одсека на терену сакупља фолклорну грађу. По окончању последипломских студија 1961. године, радио је као научни сарадник у одсеку славистике свог Института, објављивао научне радове и водио фолклорне експедиције студената Кијевског универзитета и Кијевског конзерваторијума у Закарпатје. Био је отпуштен са посла у Институту Академије као „сумњив" због национализма 1966. године. Таква оптужба могла је да доведе до необјављивања већ завршене дисертације у облику књиге, али је захваљујући ангажовању провереног комунисте Деја на конгресима незаобилазног слависте фолклористе, у улози уредника, ипак објављена Гуцова књига *Сербохорватська народна пісня на Україні* те исте године. Али, научни степен кандидата филолошких наука на основу књиге Михајло Гуц је добио тек 1970. године. Наредних двадесетак година М. Гуц је радио као уредник у издавачкој кући „Совјетска школа" („Радянська школа" сада „Освіта"), док је паралелно са тим писао фолклористичке и филолошке студије и предавао. У бурним годинама перестројке, самораспада СССР и формирања независне украјинске државе, од 1988. до 1993. био је запослен у Националном удружењу новинара Украјине. Од 1993. предаје украјински језик на катедри украјинистике Кијевског војног института командовања и везе, и са колегама је издао два методичка приручника. М. Гуц и данас предаје војним курсантима на катедри словенске филологије.

Михајло Гуц је аутор око 180 научних радова, међу којима су и књиге: *Сербсько-хорватська народна пісня на Україні* (1966), *Сербсько-хорватські народні пісні* антологија у којој је Гуц начинио избор и пратеће напомене (1970), збирка фолклорних записа Јевгеније Јарошинске *Народні пісні з-над Дністра* са избором, предговором и напоменама (1972), два илустрована албума *Леся Українка. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях: Альбом* (коаутор Н. Л. Росошинска) (1979, 1986), *Василь Стефаник: Альбом* (1983), приручнике *Українська мова у професійному спілкуванні. Посібник* (у коауторству са И. Олійник, И. Јушчуком) (2004), *Українська мова у діловому спілкуванні* (2005).

Дисертација и монографија. По иницијативи Максима Риљског у Институту за уметност, фолклор и етнографију Академије наука Украјинске совјетске социјалистичке републике (ІМФЕ АН УРСР) 1958. Н. Кравцов је позван да буде руководилац научних радова неколико последипломаца-аспираната, између осталог и рада Михајла Гуца (Гуць 2009: 181). Под менторством Николаја Кравцова, московског фолклористе који је преводио српске народне епске песме, објавио антологију и писао славистичко поредбене радове о епици се рађала студија украјинског србисте. Н. Кравцов је због идеолошки застереле феудалне теорије порекла (српских) народних песама био пет година у логору. После пуштања из логора Н. Кравцов је предавао руску књижевност у Тамбову, а када му је дозвољен повратак у главни град, радио је у Институту славистике и балканистике и предавао на Московском државном универзитету (Гуць 2009: 178–179). Године 1960. изашла је његова књига *Српски епос*. Поред зналца српске епике, Н. Кравцова, њу је веома добро познавао и директор Института у коме је Гуц радио, од стаљиниста прогањан и награђиван песник Максим Риљски, преводилац између осталог и српске епике. Делови дисертације М. Гуца су се појављивали у украјинским часописима и зборницима у Кијеву „Міжслов'янські фольклористичні взаємини" (Гуць 1963а), „Славістичний збірник" (Гуць 1963б), „Народна творчість та етнографія" (Гуць 1964а), „Радянське літературознавство" (Гуць 1965), „Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві" (Гуць 1966а), „Всесвіт" (Гуць 1966б), у Лавову „Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник XI (Гуць 1964б; Гуць 1964в) и на српском, у београдским „Прилозима за књижевност, језик историју и фолклор" (Гуць 1964б). Када је дисертација била при крају Михајло Гуц је отпуштен, што је, по усменом сведочењу, угрозило појаву планиране књиге и одбрану дисертације. Дисертант није допуштен на одбрану, али је стицајем околности књига објављена – јер је ваљало испунити издавачки план Института и уредника колекције, фолклористе Олексија Деја.

Структура монографије. До појаве књиге *Сербсько-хорватська народна пісня на Україні* Михајла Гуца украјински преводи народних песама Срба и Хрвата су били мало и несистематично истражени. Студије прве половине 20. века И. Франка, М. Вожњака, М. Драј-Хмаре, И. Брика, те низ огледа током педесетих и почетком шездесетих година М. Гољберга, В. Коптилова, В. Недића, Ф. Пријме, И. Ајзенштока, И. Јушчука, М. Шалате (Гуць 1966; Сербський фольклор 2005: 38–56, 72–73, 98–99, 102, 106) су указивали да је дозрело време за настанак целовите књиге која би. не само објединила постојећа сазнања, већ и открила нове чињенице у везама украјинске културе са народним песмама Срба и Хрвата. Монографија М. Гуца је прва целовита студија о преводима српске и хрватске народне песме од првих превода објављених 1837. до шездесетих година 20. века. Ова монографија представља и синтезу многогодишњег упорног рада Михајла Гуца на систематизовању и научно осмишљеном представљању огромног материјала, не само објављеног, већ и анализираног у различитим верзијама у огромној рукописној грађи низу архива.

Књигу чини увод, седам одељака књиге које отвара седам епиграфа које је аутор брижљиво одабрао: Јурија Федковича (1. Први украјински преводи српскохрватских народних песама), Јакова Головацког (2. Тарас Шевченко и српскохрватска лирска песма), Миколе Лисенка (3. Преводи и препеви српскохрватских народних песама у 60–70-им годинама 19. века), Михајла Старицког (4. Српскохрватски народни епос и лирика у преводима Михајла Старицког), Ивана Франка (5. Јужнословенски хајдучки еп и српскохрватска лирика у преводима И. Ј. Франка), Максима Риљског (6. Мотиви српскохрватског фолклора у стваралаштву Лесје Украјинке), стихови Максима Риљског (7. Српскохрватска народна песма у преводима украјинских совјетских песника), закључак и додатак са таблицом украјинских превода и препева. Додатак садржи хронолошке податке о свим аутору познатим преводима, а ове податке ће доцније М. Гуц још више проширити указујући на преводе појединачних песама. У књизи Михајла Гуца нема спомена класика марксизма, што је ретко у совјетским научним књигама. Аутор је због обавезујуће совјетске политичке терминологије у наслову и понегде у тексту користио назив „српскохрватска песма", али се у неким поглављима јасно одваја етничка припадност појединих песама. Текст прате портретне фотографије најзначајнијих преводилаца.

Допринос проширења корпуса превода. Истраживач наводи и податке о необјављеним рукописним преводима осам песама Јакова Головацког из архиве Маркијана Шашкевича. Драгоцени извор за детаљније испитивање нуде и подаци о необјављеним преводима две бугарске хајдучке песме у преводу Ивана Франка, те дванаест лирских песама у преводу Валеријана Полишчука из 1918. године.

Када је реч о објављеним преводима, Гуцова књига и његове библиографије су поуздан водич како за понекад заборављена прва издања, тако и за потоња прештампавања. Како након истраживања Михајла Гуца није објављено много нових превода, његовим библиографијама се и заокружује корпус превода српских и хрватских песама на украјински језик.

Допринос монографије у осветљавању историјских прилика. Овај допринос је очигледан од приказивања контаката Руске тројице са Србима, њиховим размишљањима о примени Вуковог правописа, неприлика са цензуром у Галицији, припреме првих превода српских лирских народних песама Маркијана Шашкевича и Јакова Головацког за алманах Зора, и објављивања у алманаху „Дњестарска Русалка" 1837. до околности настанка и објављивања превода почетком 60-их година 20. века. Преводи прве половине 19. века настали су у јеку словенофилских зближавања и развоја романтизма, док се у другој половини 19. века, када М. Лисенко компонује неколико песама на стихове српских лирских песама, а М. Старицки преводи епику, указује на атмосферу подршке устаничким Србима из Херцеговине против Турака. Оживљавање интересовања за српске и хрватске народне песме у совјетско доба илустровано је подацима о узајамним посетама књижевних делегација и појави издања нових превода после II светског рата.

Великани украјинске књижевности су преводили српску народну поезију – Михајло Старицки, Лесја Украјинка, Иван Франко, Максим Риљски. У центру пажње истраживача били су и И. Рудченко, О. Навроцки, В. Полишчук, Л. Первомајски, Ј. Шпорта и др.

Стилске поетичке особености превода. У књизи заузимају изузетно важно место. Већ у детаљаној анализи превода прве половине 19. века М. Шашкевича, Ј. Головацког и А. Могиле, аутор монографије брижљиво указује на владајуће погледе на превод и преводилачки таленат и мајсторство преводиоца. М. Гуц је као фолклориста и компаратиста анализираним текстовима приступао брижљиво, анализирајући стилске аспекте превода *реч о реч*, и *ред по ред*, тако да су његови наводи по правилу праћени двостубачним навођењем оригинала и превода, понекад чак са поређењем различитих верзија превода уз коментаре о учињеним изменама.

У време писања дисертације М. Гуц није владао језицима на којима су објављивани преводи српских народних песама на немачком, пољском и чешком језику. Он истиче да су преводиоци користили посредничке преводе, па се ослања, рецимо, на истраживања Ивана Брика (Брик 1930) о траговима чешких превода Ф. Челаковског. Иако је запазио одступање у версификацији од записа у Вуковој збирци, М. Гуц није указао на улогу међупревода, тј. превода посредника у украјинском преводу српских стихова у *Думки і пісні та ще дещо* (1839) А. Могиле, како је своју збир-

ку потписао харковски етнограф и песник Амвросије Метлински. Уз велике похвале већ давној књизи Михајла Гуца и неколико навода из ње, Петар Буњак и Мирослав Топић откривају посредничку улогу превода Кажимјежа Брођињског (Топић и Буњак 2009), показујући да је превод песме „Клетве девојачке" направљен са пољског превода, укључујући и промену версификацијске структуре песме. По налазима београдских полониста, песма „Три туге" је превођена са српског извора, уз коришћење превода Брођињског као коректива. Такође, аутор није могао знати за два пута одржано предавање Војислава М. Јовановића Марамбоа у Институтима САНУ, у јуну 1951. (Јовановић 2001: 440), јер је текст објављен из рукописне заоставштине у књизи *Зборник радова о народној књижевности* тек 2001. године. Војислав М. Јовановић је у тим предавањима (на другом предавању примере на пољском и украјинском је читао Кирил Тарановски) указао на посредничку улогу пољског превода Романа Зморског у украјинским преводима Михајла Старицког.

Одрази српског и хрватског фолклора у књижевним делима украјинских аутора. Гуц је писао о Шевченковој песми „Подражавање српског" наводећи и студију Владана Недића о Шевченку (Недић 1955). Владан Недић је познавао украјинску културу и са украјинског превео роман М. Коцјубинског *Фатаморгана*, а његова студија о српском мотиву код украјинског песника јавља се на неколико места у студији Михајла Гуца. Монографија осветљава и друга дела украјинске књижевности у којима се појављују теме, мотиви и ликови српских и хрватских народних песама, Ј. Федковича, И. Франка, С. Воробкевича, Лесје Украјинке („Вила посестрима"). Аутор показује како су она упила тематско и идејно богатство јужнословенских песама и обогатила украјинску књижевност.

Прикази монографије Михајла Гуца и њено цитирање. Иако монографија *Сербсько-хорватська народна пісня на Україні* није преведена, она је била позната српским и словенским фолклористима. Приказе о њој објавили су у Украјини М. Ковалъ, Т. Руда, Б. Степанишин, М. Чорнописки, И. Јушчук, у Пољској М. Лесив и К. Вроцлавски (*Сербський фольклор* 2006: 41–42). Белешку о књизи написала је Маја Бошковић у загребачкој „Републици" (Bošković 1967), а опширнији приказ Стојана Суботина објављен је у угледном часопису „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор" (Суботин 1967). У Србији је појаву књига М. Гуца осветлио и М. Мушинка (Мушинка 1968) а појавио се текст и у новосадском „Дневнику" (*Сербський фольклор* 2006: 41–42).

Аутори који су се бавили преводима српске народне поезије на словенске језике и дотицали питање украјинских превода, Људмила Поповић, Дејан Ајдачић, Петар Буњак и Мирослав Топић упућивали су на његову књигу и студије.

Антологија. Михајло Гуц је своје интересовање за српске народне песме проширио и прављењем антологије, али и превођењем епских, лирских и обредних песама, које су ушле у његову антологију *Сербсько-хорватські народні пісні*. Ова антологија обухвата 107 песама, у распону од најранијих преводилаца до приређивачу савремених преводилаца и нове преводе који су сачинили Иван Јушчук и Михало Гуц. У збирци се појављује 26 песама у преводу Михајла Гуца. Књигу су веома лепо обликовали познати украјински уметници Микола Гроха и Борис Тулин. Песме су подељене у три целине – епске, лирско–епске и лирске, а прате их коментари уредника. У додатку је представљено и 14 текстова у на српском, са мелодијом. У предговору Михајло Гуц истиче дубоки смисао и избрушену уметничку форму песама које ставља у ранг најлепших уметничких дела светске културе (стр. 6). По оквирним прорачунима Михајла Гуца на украјински је преведено око 15.000 стихова, а да неке од песама имају и по више превода. Као најлепшу песму истиче „Смрт мајке Југовића":

По садржају, архитектоници и поетској лепоти, по психологији и драмској напрегнутости, песму „Смрт мајке Југовића" може се сматрати врхунцем српско-хрваатске народне поезије. Лик мајке у њој прераста у симболички лик целе страдалничке Србије. И више од тога – мајка Југовића – то су све мајке, које су вековима сакупљале своје мртве синове на бојном пољу (Гуць 1970: 265)

Други радови о српском фолклору. Михајло Гуц је и после објављивања своје монографије објављивао студије о Вуку Караџићу, Ивану Франку, Максиму Риљском у оквирима украјинске рецепције српског фолклора и др. (Гуць 1965; 1966; 1970; 1971; 1972; 1976; 1983; 1986; 1987; 1988; 2002; 2006). Ваља посебно истаћи његове библиографије објављене у часописним верзијама у Украјини и у Србији (Гуць 1970, 1976). Михајло Гуц би желео ове библиографије да види и као посебну књигу, у оквиру одавно замишљене трилогије коју чине монографија, антологија и библиографија. Мало је данас таквих заљубљеника у српску народну поезију и људи посвећених њеној судбини ван Србије какав је Михајло Гуц. Иако већ у годинама, он планира да оконча и књигу са преводима различитих усмених врста из збирки Вука Караџића.

Михајло Гуц је са Иваном Јушчуком и Марком Гољбергом на највишем нивоу поставио темеље савремених истраживања украјинско–српских веза. М. Гуц је у свом раду сјединио знања и љубав према српској народној култури и дубоко разумевање дела украјинских стваралаца, који су преводили фолклор јужних Словена или били њим надахнути на писање. Одрастање уз народне песме у родном подкарпатском крају, дало је Михајлу Гуцу природно осећање фолклора, а многобројна читања

записа, пре свега Вука Караџића и украјинских превода јужнословенске народне поезије, дали су му занесену увереност и живо тумачење усмене традиције записане у књигама. У монографији *Сербсько-хорватська народна пісня на Україні* је примењен многострани приступ у коме су испољена компаратистичка и преводилачка вештина филолога, искуство фолклористе, знања архивисте, систематичност библиографа, историчност књижевног историчара, скрупулозност и обавештеност историчара обеју култура. И данас, скоро педесет година после појаве, књига Гуца је ненадмашена као целина и у многим својим детаљима. Она и до дана данашњег остаје једина књига на украјинском потпуно посвећена судбини српске и хрватске народне песме у украјинском фолклору.

ЛИТЕРАТУРА

Айдачич, Деян. „Михайло Гуць (До 50-річчя наукової діяльності)" *Слов'янський світ*. Київ, Вип. 6 (2008): 229–240.

Брик, Іван. „Переклади сербських народних пісень у „Русалці Днстровій" *Записки наукового товариства імені Шевченка*, т. 99. ч. 1, 1930. 213–231= *Українсько-сербський збірник Украс*, Вип. 1 (2006): 115–135.

Гуць, Михайло. „Маловідомі переклади і переспіви сербських народних пісень українською мовою". *Міжслов'янські фольклористичні взаємини*. Київ, 1963а. 162–195.

Гуць, М. „Переклади М. П. Старицького сербських народних пісень". *Славістичний збірник*, (1963б): 404–423.

Гуць, М. „Шевченко і сербська народна пісня". *Народна творчість та етнографія*, № 2 (1964а): 56–63.

Гуць, М. „И. Франко и српска народна песма". *Прилози за књижевност, језик историју и фолклор*, Књ. 32, Св. 3–4 (1964б): 212–226.

Гуць, М. „І. Франко – перекладач південнослов'янського гайдуцького епосу". *Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник одинадцятий*. Львів: Видавництво Львівського університету, 1964в. 142–150.

Гуць, М. „Недруковані переклади Я. Головацького з сербської та хорватської народної поезії". *Радянське літературознавство*, 1965, № 2: 74–79.

Гуць, М. „Лисенко і пісенна культура народів Югославії". *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві*. Київ, 1966а. 146–173.

Гуць, М. „Іван Франко про сербсько-хорватські пісні". *Всесвіт*, 1966б, № 9: 188–192.

Гуць, М. *Сербсько-хорватська народна пісня на Україні*. Київ: Наукова думка, 1966.

Гуць, М. „Вук Караджич і суспільно-наукова думка на Україні (XIX ст.)". *Міжслов'янські літературні і фольклористичні взаємини*. Вип. 1, Київ, 1965: 97–115.

Гуць, М. „Вук Караджич і українська фольклористика". *Вуков зборник*. Београд, Српска академија наука и уметности. 1966: 261–288.

Гуць, М. „Сербсько-хорватські народні пісні в українських перекладах (1837–1965)". *Слов'янське літературознавство і фольклористика: Республіканський міжвідомчий збірник*, Вип. 5. Київ, 1970: 110–144.

Гуць, М. „Визвольні ідеї в сербсько-хорватському епосі". *Визвольний рух слов'ян у народній пісенній творчості (XVII–XIX ст.)*. Київ, 1971: 54–81, 211–225.

Гуць, М. „З творчої майстерності Рильського-перекладача" *Всесвіт*. 1972, № 11: 146–149.

Гуць, М. „Иван Франко и българската хайдушка песен". *Български фолклор* (София), 1976, Кн. 3–4: 95–100.

Гуць, М. „Народна поезія сербів і хорватів в українських перекладах". *Зборник Матице српске за славистику*, № 10 (1976): 185–212.

Гуць, М. „З народного напившись джерела..." (Максим Рильський і сербсько-хорватська пісня): До IX Міжнародного з'їзду славістів". *Українська мова і література в школі*, № 8 (1983): 3–9.

Гуць, М. „Іван Франко і Вук Караджич". *Українська мова і література в школа*, 1986, № 8.

Гуць, М. „Велетень слов'янської фольклористики (до 200-річчя з дня народження Вука Караджича)". *Народна творчість та етнографія*, № 6 (1987): 31–38.

Гуць, М. „Світоч слов'янської культури (Про Вука Караджича): До X Міжнародного з'їзду славістів". *Українська мова і література в школі*, № 9 (1988): 3–7.

Гуць, М. „Пісенний пам'ятник героїзму південних слов'ян (До 600-річчя Косівської битви)". *Народна творчість та етнографія*, № 6 (2006): 61–68.

Гуць, М. „Сербский народный эпос в украинских переводах". *Преводна књижевност: Зборник радова XXIII–XXVI београдских преводилачких сусрета 1997–2001*, Београд, 2002, 321–323.

Гуць, М. „Перші українські переклади сербських народних пісень". *Українсько-сербський збірник Украс*, Вип. 1 (2006): 137–159.

Гуць, М. „Мій учитель". *Слов'янський світ*, 2009, Вип. 7: 177–193.

Јовановић, Војислав М. *Зборник радова о народној књижевности*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 2001.

Мушинка М. „Свідчення про українсько-югославську дружбу”. *Шветлосц*, № 1 (1968): 45–47.

Недић, Владан. „Један српски мотив у Шевченка”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 3, 1955.

Пазяк, Надія. „Ужинок народознавця на ниві україністики і славістики: До 70-річчя від дня народження М. Гуця”. *Народна творчість та етнографія*, 2000, № 5–6.

Пазяк, Надія. „Серце, відкрите людям”. *Дивослово*, 2001, № 5.

Сербський фольклор і література в українських перекладах та дослідженнях. 1837–2004. Матеріали до бібліографії. Київ, 2005, 264 с.

Суботин С. „М.В. Гуць. Сербсько-хорватська народна пісня на Україні”. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (Београд), Књ. 33, Св. 3–4 (1967): 294–297.

Топић, Мирослав, Буњак, Петар: „Поводом двају превода српских народних песама Амвросија Метлинског”. *Филолошки преглед*, 36, 3 (2009): 109–125.

Bošković, Maja. „Ukrajinska studija o narodnoj poezii Srba i Hrvata [М.В. Гуць. Сербсько-хорватська народна пісня на Україні, Київ, 1966]” Republika (Zagreb), 1967, № 1: 45.

Деян Айдачич

ТРУДЫ ФОЛЬКЛОРИСТА МИХАИЛА ГУЦЯ О РЕЦЕПЦИИ СЕРБСКОЙ И ХОРВАТСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ В УКРАИНЕ

Резюме

В статье представляются работы украинского фольклориста Михаила Гуця (1930), посвященные переводам и рецепции сербской и хорватской песни в украинской культуре, начиная от первых переводов, опубликованых в 1837 г. в альманахе „Русалка Днестровая”. В монографии „Сербохорватская народная песня на Украине” (1966) указывается на достоинства, переводческие подходы и результаты. Михаил Гуць составил также антологию „Сербско-хорватские народные песни”, две библиографии украинских переводов сербских и хорватских народных песен (1970, 1976) и написал многочисленные статьи о Вуке Караджиче, Иване Франко, Николае Лысенко, Лесе Украинке и др.

UDK 821.163.41.09
821.131.1

Dušica D. TODOROVIĆ*
Filološki fakultet
Univerzitet u Beogradu

STRANAC KAO HODOČASNIK U ROMANIMA *LJUDI GOVORE* RASTKA PETROVIĆA I *RAZGOVOR NA SICILIJI* ELIJA VITORINIJA

U okviru tematske mreže svakog pojedinačnog dela, figura stranca poprima naročite obrise, ali se svakako može dovesti u početnu vezu sa prilično rigidnim i stratifikovanim predstavama o strancu i određenim polarizovanim vrednostima. Na osnovu ponuđene imagološke tipologije stranca u književnosti (Ceserani 1998: 26), u ovom radu ispitujemo u prvom redu diskurzivnu aktualizaciju figure stranca kao hodočasnika u romanu *Razgovor na Siciliji* Elija Vitorinija i *Ljudi govore* Rastka Petrovića. Ishod istraživanja upućuje i na otvaranje nove teme – konfigurisanje putovanja kao duhovnog hodočašća. Iskustvo stranstvovanja nužna je stepenica na tom putu.

Ključne reči: Rastko Petrović, *Ljudi govore*, Elio Vitorini, *Razgovor na Siciliji*, imagologija, stranac, hodočasnik.

Mogućnosti uporednog proučavanja romana Rastka Petrovića *Ljudi govore* (1931) i Elija Vitorinija *Razgovor na Siciliji*[1] uključuju i analizu figure putnika – stranca. Putovanje na ostrvo podrazumeva izdvajanje, ali i mogućnost susreta ili, pak, sukoba sa drugošću. Na putovanju često slučaj uređuje susret; dijalog u tim okvirima i u svojoj eventualnoj narativnoj funkciji može da se čita kao prilika za susret (razumevanje i uzajamnost) i rast, ili, opet, kao propuštena prilika[2]. Razgovore u oba romana određuje u prvom redu fatička funkcija. Želja za putovanjem pokazuje se kao želja za susretom u rečima. U modernizmu to obično implicira i suočavanje sa granicama reči,[3] ali i pokušaj

* ladusica@beotel.net

[1] Vitorini je svoj roman počeo da piše 1937. godine, da bi ga u časopisu u nastavcima objavljivao tokom 1938. i 1939. Roman je u celini štampan 1941. godine. Mi smo koristili izdanje u originalu iz 1942. godine, ali za potrebe ovog rada, radi lakšeg eventualnog praćenja i konsultovanja, navodićemo postojeći srpski prevod Prosvetinog izdanja iz 1951. godine.

[2] Up. Luperini 2007.

[3] Uz početnu, već naslovom nagoveštenu tematizaciju razgovora, i diskurzivna strategija oba romana zasniva se u velikoj meri na govornim žanrovima. Bahtinovski primarni govorni

vraćanja poverenja u magijsku snagu komunikacije. Up. (Petrović 2008: 304) i (Guglielmi 1998: 108).

Imagologija nam svojom tipologijom figure stranca i vidova stranstvovanja nudi jedno od mogućih polazišta istraživanja. Ovom prilikom zadržaćemo se na tematizovanju stranca kao gosta, hodočasnika, siromaha ili prosjaka – brata u Hristu.[4]

Razgovor za trpezom i želja za susretom

Snažan antropološki valer deljenja hrane u ritualnosti obeda upućuje na značaj razgovora za trpezom u oba romana. Društveno strukturisano vreme – društvena igra konverzacije za trpezom, podseća i da je u osnovi komunikacije kao figure života uzajamnost. Podeliti hranu znači neverbalno komunicirati i empatijom:

> „[...] Ali kad su za istim stolom, niti može poželeti da ubija, niti mrzeti. Razlika u jeziku, u običajima, otpada čim dva čoveka počnu da se sporazumevaju, makar se i ne razumeli. Razlika nešto znači samo kad se kaže: njih razdvaja jezik, običaji. Vi ste videli u ratu, retko je da vojnik nije osećao sažaljenje prema zarobljeniku".

Tematizujući sažaljenje prema zarobljeniku, kojim se stranac – neprijatelj preobražava u stranca kao brata u Hristu, Rastkov stranac se i sam postavlja na isti kraj semantičkog polariteta. On odbija i ulogu gosta kao situacionu premoć koja mu počasnim mestom za stolom nameće i da se oseti kao „tuđin",[5]te naglašava da govori u ime ljudskog roda, implicirajući da je razgovor mesto utopijskih brisanja društvenih uloga, razlika i neslaganja:„[...]Ja ne govorim ni kao novinar, ni kao pesnik. Ceo svet ovako misli i oseća". (Petrović 2002: 29).

Rastkov bezimeni stranac,[6] a videćemo, i Vitorinijev Silvestro, takav status izričito povezuje sa pozicijom nekog ko artikuliše misli i osećanja svih ljudi u njihovoj ljudskosti kao suštinskom elementu zajedništva. Zanimljivo je i da se upravo u razgovoru za trpezom u Rastkovom romanu tematizuje iskrcavanje hodočasnika-misionara San Dijega na ostrvo. (Petrović 2002: 23).

žanrovi svojom prijemčivošću za, Ekovim jezikom rečeno, zajedničke čitalačke scenarije, traže pojačanu čitalačku saradnju u građenju smisla teksta, destabilišu instituciju književnog jezika određene epohe, te su u vremenima promene paradigme naročito zastupljeni i znakoviti. Bahtin 1980: 267.

[4] Antipod strancu kao bratu u Hristu je u oba romana diskurzivno prisutan kao neprijatelj – nepoželjni stranac. Up. Ceserani 1998: 26.

[5] „Ako mi dozvolite, ja bih ovde, a vi izvolite u čelo. Inače ću se osećati kao tuđin". Petrović 2002: 24.

[6] Rastkov putnik u razgovorima ne otkriva ime, poreklo, društveni status ili cilj putovanja, a jedini identitet koji nudi sagovornicima je identintet stranca; „[...] Jeste li činovnik?/ Ja sam stranac". Petrović 2002: 30–31.

Stranac sa sagovornicima za stolom deli veru u emancipatorsku moć civilizacije:

> „[...] celo čovečanstvo paziti uzbuđeno da takav pomor na njega ne naiđe. Svaki narod zasebno paziće na sebe neprestano, da se to na njemu ne zbude. Kao što svaki čuve pazi da ne dobije groznicu, ili još bolje da ne dobije nervozu u kojoj se, i bez spoljnih razloga, može potući sa susedom" (Petrović 2002: 27–28).

U jednoj od replika, bezimenom putniku se upućuje, međutim, i sledeća opaska: „— Ali ima naroda koji bi želeli da uživaju u miru svoju kulturu i drugih, koji nemaju kulture, i koji vole rat da bi se zabavljali rušeći." (Petrović 2002: 27). Ovde nagoveštena predstava stranca kao varvarina preklapa se sa figurom stranca kao osvajača-neprijatelja. Zanimljivo je da bezimeni putnik u svom odgovoru na navedenu opasku, odbacujući je, ukazuje na najmanji zajednički imenitelj među suprotstavljenim stranama – porodične veze i emocije koje su osnova međusobnog razumevanja:

> „Svaki narod je u toku vremena i s mukom prikupio ma i najmanje blagostanje, ma i najsiromašnije, i to je njegova kultura. Nijedan narod kao celina ne voli da to svoje blagostanje rizikuje, jer je rat uvek rizik, a da i ne govorim da nijedan narod ne voli da šalje svoje sinove u smrt" (Petrović 2002: 25).

Stranac često koristi komunikacionu strategiju „čuvanja obraza", ali uglavnom zadržava i diskurzivnu premoć – on završava, prekida ili ćutanjem odbija razgovor. Uskraćuje sagovornicima podatke o sebi, a često i „misao u sebi":

> „Odjednom vidim da sam se odista upustio u suviše apstraktno razlaganje, možda suviše književno. Rat? Ko zna, možda je rat zaista večit. Možda mržnja koja nastaje između ljudi neće nikada biti izbrisana. Svakako je glupo govoriti o tome sa ovim dobrim ljudima koje zbunjuje što treba da imaju o tome svoje mišljenje. Želim da promenim razgovor.
>
> Mislim da ću još koji put, ma jedanput, doći kod vas. Sve je neobično lepo.
>
> [...]
>
> Ti takođe, mislim u sebi, bićeš mati, tvoja jedinstvena večerašnja svežina biće samo uspomena. Našto se onda vraćati!" (Petrović 2002: 29).

Konverzacija se na taj način pokazuje kao prostor kultivisanja nagona koji su pretnja civilizaciji, te omogućuje građenje i održavanje zajednice (*celo čovečanstvo će paziti uzbuđeno da takav pomor na njega ne naiđe*). Istovremeno, monolog čitaocu pruža uvid u društvenu prinudu koja se u konverzaciji očituje i sputava ličnu, autentičnu misao i osećanja koja se u datoj situaciji ne mogu podeliti sa drugim.[7]

[7] Dobar primer kultivisanja u dijalogu kao i neophodne inferencije čitaoca koja računa sa njegovim poznavanjem kodifikovanog učtivog komuniciranja jeste u dva navrata ponovljena replika za koju možemo da učitamo da predstavlja neku vrstu poklona deci: „ – Da li si valjana,

Vera u emancipatorsku moć civilizacije i civilizovanog razgovora diskurzivno je određena i minimalnim prisustvom osnovnog dramskog, odnosno dijaloškog sukoba u delu, jednako kao i tematizovanjem govora kao kultivisane verbalne komunikacije. Sukob se, tako, uglavnom izbegava prekidanjem konverzacije i promenom teme: „Treba jesti, treba jesti, dragi moji, ja sam gladan, gospodin je gladan, vi ste gladni i zato se i prepirete...". (Petrović 2002: 24).

Upućivanje na zajednički obrok kao „lek" za komunikaciju javlja se ne samo kao konverzaciona strategija, već i u vidu ideje o poreklu sukoba u pretpostavljanju ličnog nagona zajedničkom interesu:

> — [...] kad bi svi u svetu radili prosto na tome da se ima što više za jelo, bilo bi dosta za ceo svet. Ovako jedni kažu: mi hoćemo da jedemo najviše! a onda drugi kažu: mi ne smemu dati da pojedete što pripada nama! i tako dok se prepiru prođe vreme za ručak ili treći pojedu sve, iako nisu gladni.
>
> — Sigurno, samo da objasnite i tu svoju ideju svetu svi morate naći pristalice i ove bi ustvari bile jedna nova sekta. Možda će se na nekoj ideji naći zaista ceo svet i početi zajednički verovati u nju... Do sad su, osim religioznih ideja, samo ideje Jednakosti i Slobode uspevale da okupe čitava čovečanstva, ali onda su odmah gubile svoj polet i kao da nikad niko nije razumevao više u čemu je jednakost i u čemu je sloboda.
>
> Po drugi put te večeri skretao sam razgovor na apstraktnosti, i to mi je bilo dosadno.

Podsetimo sada da sagovornici „prepoznaju" stranca kao pisca ili novinara na osnovu njegovog govora. Utopijski govor o opštem razumevanju i ljubavi oni tumače kao govor vešte ili lepe, ali nedelatne reči.[8] Stranac ne odbija samu ulogu, kao što prethodno učini kada je upitan da li je činovnik;[9] on, međutim, odbija da ga izgovorene reči pred njima legitimišu za tu ulogu. On u razgovoru ne priznaje moć govoru da ga u komunikativnoj situaciji suštinski odredi kao čoveka u odnosu na druge na osnovu razlike, dajući mu eventualnu diskurzivnu premoć ili ga dovodeći u poziciju „izdvojenosti od sveta".

U monologu, međutim, bezimeni Rastkov putnik čitaocu nudi „priznanje" o sopstvenom jeziku kao „možda suviše književnom" (Petrović 2002: 29), kao jeziku utopije. Dijalog je tako i simptom granice razumevanja među sagovornicima.

Svojim drugim uzletom u „apstrakciju", stranac počinje, međutim, borbu mišljenja, u skladu sa kognitivnom metaforom komunikacije kao bitke, mada je ubrzo i prekida.

Huana?/ – Kako se kaže? – Da, gospodine. /Čekaj, Huana. / – Kako se kaže?/ Hvala, gospodine". Petrović 2002: 15.

[8] O vrednovanju pragmatičnosti, delatnosti i „organizaciji" up: „Ja se bojim da Miguele nije čovek koji to ume. On je pomalo plašljiv, možda sanjalica.[...]." Petrović 2002: 25.

[9] Up. notu 6 u tekstu.

Konverzacionoj borbi ideja („apstrakciji") suprostavljen je u romanu dijalog kao prilika za susret u ispovesti. Devojka će se tako ispovediti strancu, koji privilegovani sagovornik postaje upravo zato što ne pripada zajednici. Ona traži olakšanje, a putnik trenutak sreće. Model dijaloga nije komunikacija kao bitka, već kao lek. Dijalog kao susret u uzajamnosti moguć je samo kao nedovršeni, nerazrešeni trenutak, bez zapleta – samosvrhovit i bezinteresan: „Da se osvrnula samo jedanput potrčao bih, i posle bih sve zaboravio; cela njena priča bila bi kao predigra" (Petrović 2002: 63). Reči nisu uvod u zaplet već prilika za epifaniju. One same su događaj.

Najsnažnija uzajamnost nije, ipak, iscrpena u dijalogu kao društvenoj igri – scenariju udvaranja ili ispovedanja, već se očituje kao epifanijski trenutak nadilaženja okolnosti, pragmatičnih ciljeva i radnji, pa i subjektivnosti – u tišini:

> „Približio sam je još više sebi; želeo sam uistinu da je utešim. I odjednom, apsolutna čarobnost i sreća ovoga trenutka uđoše u mene. Učni mi se da jedan deo te sreće, kao noćne tišine, mora preći i na nju. Voleo sam sa ushićenjem tu devojku koja je trpela u životu, koja još trpi i koja je došla da to kaže. Zaboravio sam zašto sam je zvao da dođe. Da je to bilo radi mene a ne radi nje. Ja sam egoistički želeo da radi daljeg 'moga' života ona unese u ovu noć jedno osećanje sreće; i ona mi je unela u ovu noć osećanje sreće, ali zbog sreće što znam da je to dobro radi 'njenoga' daljeg života. Bio sam srećan što ima nekog koji, obraćajući mi se u svojoj patnji, ne nailazi na čistu sebičnost..."

To je u romanu najdalji domet uzajamnosti iskaziv u verbalnoj komunikaciji ja–ti. U noćnom životu jezera stranac će „kao teškog poznanika" prepoznati trpljenje (i devojčino) u kriku – neartikulisanom govoru – (up. Petrović 2002: 37, 66 i 72).

Kod Rastka, a videćemo i kod Vitorinija, krajnje odredište putovanja je mit o novom životu, nagovešten i periodom od devet meseci koliko je proteklo između dve posete ostrvu. Istorijsko vreme, isprva tematizovano, ukinuto je, kao i ljudski govor, u noćnom životu jezera oslobođenom sećanja i istorije. Novi početak nije moguć ni za Silvestra ni za bezimenog putnika, ali je hodočašće u oba slučaja omogućilo rađanje novog dela; to nas, međutim odvodi u novu temu, izvan granica ovog rada – temu metatekstualnih implikacija oba romana.

Putovanje kao hodočašće: podeliti hranu i razgovor

Put na Siciliju je dvosmerno putovanje – u susret Siciliji na kojoj Silvestro otkriva da je stranac, ali i u put u sećanje na Siciliju, u kojoj taj stranac u sebi prepoznaje zaboravljenog dečaka, koji je davno napustio Siciliju – mitsku

zemlju detinjstva. Silvestrov put nastaje iz potrebe za duhovnom okrepom vaspostavljanjem vitalne veze sa majkom i rodnom zemljom, a preobražava se u potragu za sećanjem, za istinom i za identitetom, najčešće upravo kroz razgovore.

Čvorišni deo Silvestrove potrage za sećanjem, a time i za identitetom, tokom povratka kući kao trodnevnog uranjanja u istinu mita i njeno dijaloško propitivanje, počinje razgovorima s majkom kao obrednim činom okrepe. Podstaknuta Silvestrovim pitanjima, majka sinu u razgovoru za trpezom vraća i sećanje na hranu njegovog detinjstva, izlažući se potom i ispitivanju-iskušavanju pojmova ličnih i porodičnih mitova, koje Silvestro sučeljava s majčinim mitskim jezikom usmene mudrosti – jezikom koji isprva nije usmeren na potragu za istinom, već nudi okrepljenje i utehu, snagu i mogućnost novog rađanja.

Romantični mit o detinjstvu kao određujućem iskustvu ukršta se u Vitorinijevom romanu sa modernim mitom o Sicilijancu-prognaniku. Sicilija kao mesto Silvestrovog porekla preobražava lutanje u hodočašće, a taj put markiran je i intertekstualnim aluzijama na biblijski narativ. Hodočašće je rad na sebi kojim *peregrinus* – stranac postaje onaj koji se preobražava, te u srednjem veku *peregrinatio ascetica* uključuje i iskustvo stranstvovanja, gotovo u vidu rođenja drugog na putu.[10] Drugim rečima, želja za udaljavanjem od sebe i otkrivanjem drugog u sebi vodi ka novom rođenju.

Ako se, dakle, u Silvestrovom putovanju ka rodnom mestu profani patos sećanja na detinjstvo dovodi u vezu sa lestvicom duhovnih stanja koje predviđa hrišćanska tradicija, nalazimo se pred kategorijom sentimentalnog hodočašća.[11] Sentimentalno hodočašće artikuliše se na raskršću simboličkih sistema putovanja i sećanja.

Želja za putovanjem kao želja za otiskivanjem u razgovor

Već na brodu za Siciliju, pre razgovora s majkom za trpezom, Silvestro započinje razgovor pripremljen ritualnim obrokom – sicilijanskim sirom, a onda i pomorandžama. Već ovde je obrok prilika za junakov pokušaj da se priključi zajednici, da se okrepi osećanjem pripadanja, a sebe ponudi u ritualnoj razmeni sa zajednicom: „Nema sira kao što je naš".[12]

[10] Up. Schilirò, Massimo. „La terra e la linea. Il pellegrinaggio di Silvestro. *Elio Vittorini la mécanique des idées, la force de la poésie*", „Chroniques italiennes", knj. 79/80, sv. 2–3 (2007): 191–212.

[11] U okviru putovanja kao sentimentalnog hodočašća, funkciju madlene ima lubenica. Up. Vitorini, 1951: 50.

[12] Tu izjavu Silvestro u gotovo hipnotičkom govoru ponavlja pet puta. Vitorini, 1951: 12.

Okrepljen onim što smatra sicilijanskim doručkom, neupućen u prilike u kojima siromašni Sicilijanac ne doručkuje, Silvestro se upinje da započne razgovor, uprkos neobećavajućim neverbalnim signalima njegovih sicilijanskih saputnika: „Sitni Sicilijanci [...] gledali su me kako jedem [...] Ja sam se, jedući, osmehivao, a oni su me gledali bez smeškanja". (Vitorini 1951: 11).

Već i sama činjenica da Silvestro razgovor započinje na italijanskom umesto na dijalektu dodatno dezorjentiše Sicilijance na brodu: Jedan od njih upita: „– Ma jeste li vi Sicilijanac?/– Što da ne? odgovorih ja." (Vitorini 1951: 11.)

Uprkos želji da se ne oseti kao tuđin, te da se neproblematično identifikuje sa zajednicom Sicilijanaca, Silvestro je za Sicilijance stranac. Budući da, za razliku od njih, on jede ujutro, pretpostavka je da je taj stranac – Amerikanac. Spasavajući mogućnosti za dijalog kao susret, Silvestro je primoran da prihvati ponuđeni identitet:

> „Sicilijanac ne jede nikad izjutra", reče on najednom.
> Dodade: „Jeste li vi Amerikanac"?
> [...]
> Poslednje četiri reči izgovorio je uzbuđeno, oštrim zategnutim tonom, kao da mu je u neku ruku, radi smirenja duše, bilo potrebno da zna da sam Amerikanac.
> „Da, rekoh ja, primetivši ovo. Amerikanac sam. Od pre petnaest godina" (Vitorini 1951: 16).

Vraćanje pamćenja prepoznavanjem ukusa u obroku nudi Silvestru priliku za identifikaciju, ali njegov drugačiji ritual obroka isključuje ga iz zajednice Sicilijanaca, kao i iz zajednice gladnih:

> „Mogao sam reći da ne jede, kao i to da i ja, obično, ne jedem izjutra, da poznajem mnoge koji možda ne jedu više od jedanput dnevno, da je u celom svetu tako, i tako dalje; ali mu nisam mogao reći ništa rđavo o toj Americi u kojoj nisam bio, i najzad, ni to da ovo nije bila ni Amerika, niti šta stvarno, istinsko, već jedna njegova pretstava o carstvu nebeskom na zemlji. Nisam mogao; ne bi bilo pravo" (Vitorini 1951: 19).

Sada smo na terenu kolizije između istinitog i pravičnog, kao ideje iz domena odnosa. Silvestrov razgovor se ostvaruje u okvirima mogućeg susreta u empatiji. Susret ostaje u omeđenim granicama, i jedino što Silvestru preostaje jeste da kupi neku pomorandžu. Komunikacija novcem je opet, transfer – komunikacija koja želji za razgovorom kao putovanjem u susret suprotstavlja princip realnosti, odnosno moći; to je i trenutak kada Silvestro prelazi na voz, a Sicilijanac u očajničkom izlivu poviče: „Niko ih neće... Niko ih neće... Kao da su otrovne. Proklete pomorandže!". (Vitorini 1951: 17).

Pokušaj dijaloga, ovoga puta na inicijativu Sicilijanca, završava se tako ogorčenim monologom; mogućnosti za dalji razgovor su narušene, jer Silvestro prelazi na drugi kolosek, odlazi za drugim, potencijalno dijaloškim situacijama.

Silvestro će potom razgovarati sa drugim putnicima u vozu, dok će sa majkom započeti i razgovor o putniku iz majčinih sećanja:

> „S jednom malom torbom s preobukom, obučen kao vojnik, bez zvezdica, sa starim šeširom na glavi kao u žeteoca. Bio je izuo cipele, nosio ih je povezane, preko ramena. [...] izgledalo je kao da dolazi upravo odande gde je završen rat". (Vitorini 1951: 66); „[...] nije zapravo tražio, ali ja mu dadoh hleb koji sam bila ispekla čas ranije i začinih ga zejtinom, solju i vranilovom travom, a on je udisao vazduh, miris hleba, i hvalio gospoda! [...]moja mati reče kako je želela da čovek ne ostane gladan i žedan bilo čega i kako je želela da ga vidi smirenog, kako joj je izgledalo hrišćanski i milosrdno smiriti i njegovu glad i žeđ za ostalim[...]" (Vitorini 1951: 67).

U Silvestrovoj potrazi za određenjem pojma čoveka, traženi, novi kvalitet čovečnosti Silvestro definiše kao „biti više čovek": „Ubijete li nekog čoveka, on će biti više čovek. Tako je više čovek neki bolesnik, neki izgladneli; ljudski rod – ljudski rod pomrlih od gladi". (Vitorini 1951: 82); „Nije li glad sav bol sveta pretvoren u glad? Nije li čovek u gladi više čovek? Nije li više ljudski rod?" (Vitorini 1951: 84).

Silvestro je u prilici da u razgovoru sa majkom ispita i ideju stranca kao „dodatnog kvaliteta", kao onog koji je „više čovek", baš zato što je stranac: „On je bedan Kinez koji se nalazi na Siciliji, ne u Kini, pa čak ne može ni da govori o lepom vremenu s nekom ženom. Neki bedan Sicilijanac to može[…]. Zamišljam da jedna žena ne bi ništa dala nekom jadnom prolazniku koji bi bio Kinez umesto da je Sicililjanac". (Vitorini 1951: 83).

Promenu tipa dijaloga, od dotadašnjeg didaktičkog ka majeutičkom Silvestro izričito zahteva od majke. On više ne traži ritualne odgovore, ne traži snagu niti sećanje, već nove definicije, „čudne odgovore."

Tokom mnogih dijaloških susreta, Silvestro je sve manje stranac – prestaje da bude Amerikanac, a svoj identitet privremeno vezuje za porodičnu pripadnost, predstavljajući se Sicilijancima kao sin svoje majke (Vitorini 1951: 78). Međutim, u trenutku kada Silvestro odluči da okonča ciklus dijaloškog puta s majkom, ona podiže ruku u instinktivnom roditeljskom gestu udarca da bi sina kaznila za neposlušnost, ali shvata da je Silvestro za nju gotovo stranac, odrasli stranac: „Okrenu se kao da hoće da me udari, kao uvređena majka, ali vide da sam čovek od trideset godina, ne više dete, i da sam joj skoro stran i stade govoriti, vikati. Budalo! viknu." (Vitorini 1951: 99)

Ne treba zaboraviti ni da je Silvestrov brat, vojnik čija pogibija u ratu Silvestra zatiče na Siciliji, takođe nekome stranac, i to stranac u njegovom značenju neprijatelja, osvajača.

Na kraju, u ovom kratkom pregledu tematizovanja stranca u delu, podsetimo da je Silvestrovo početno stanje duhovne utrnulosti, pred putovanje, srodno egzistencijalnoj situaciji Kamijevog *Stranca* (Guglielmi 1998: 94–95). Što više Silvestrovo putovanje odmiče, ono je više *put ka,* nego *beg od.* Junak

polazi kao Kamijev stranac, stranstvuje u razgovoru, i na kraju odbije da se oprosti od oca poraženog porodičnom tragedijom, dok majku „očinski" ljubi u čelo: „Čak pomislih da je to mogao da bude i onaj majčin putnik[...]. I poljubih je u slepoočnicu. [...] Pozdraviću ga drugi put. Ostavi ga na miru. I izađoh iz kuće na vrhovima prstiju." (Vitorini 1951: 144).

Preuzeti na sebe ulogu stranca jeste, kao što smo napomenuli, i putanja hodočasnika.

Autor studije o Silvestrovom hodočašću podseća nas da je za Huga od Sen Viktora mudar onaj ko je video kako se ljubav prema rodnoj zemlji gasi [13] Dodajmo da se ta ljubav u oba romana tehnikama hipotipoze prenosi na druge predele, pejzaže sećanja i fantazije; na početku ovog rada naveli smo i utopijski dijalog Rastkovog stranca u misiji zajedništva ljudskog roda, gde svi narodi svoju ljubav prema rodnoj grudi prepoznaju i u nepoznatim predelima, upravo zahvaljujući sećanju.

Pomenimo i da „epifanijski" diskurs uvodne Rastkove napomene upozorava na potrebu da se istog trenutka zabeleži sve ono što se javlja u piščevom duhu, a ne ono što on vidi ili čuje oko sebe: „[...] obznanilo [...]"; „Prve reči koje su mi dolazile zapisao sam istog časa [...]"; „[...] sve što se javljalo u meni a izgledalo kao da će nestati odmah [...]". (Petrović 2002: 5).

Na kraju, kao pretpostavku za dalja istraživanja, možemo nagovestiti da se struktura hodočašća Vitorinijevog romana nazire i u Rastkovom delu. Navedimo u kratkom uporednom prikazu samo neke od mogućih analogija koje pozivaju na dublju analizu oba romana: 1. prelazak praga: Mesinskog zaliva/prelaženje jezera ka ostrvu u čamcu; 2. odluka o pravcu na raskršću: na stanici u Sirakuzi/odluka o ostrvu na koje se treba odvesti čamcem; 3. noćno čekanje u krčmi/noćni život jezera; 4. približavanje kao aluzija na podzemni svet: tunel/ čamdžija kojeg zovu Vodič; 5. stepenice koje vode na prag kuće/ uspinjanje iznad mesta na brdo pored zamka; 6. planina kao mesto ambivalentne majke, rođenja i smrti/čamac na jezeru privezan za obalu kao mesto susreta i prepoznavanje krika – objave granične situacije, blizine smrti i mogućeg novog života; 7. u oba romana, odlazak uključuje i povratak: na sever Italije/među ljude, u naselje. 8. Silvestro odgađa konačni obračun sa ocem, odlazi bez pozdrava opraštajući se i od samog sebe kao sina/iz jedinstvenosti novog rođenja putnik se isključuje kao junak, on ne bi „hteo da se može ponovo početi" – stigao je na odredište svog hodočašća kao duhovnog iskustva stranstvovanja u sebi. U oba romana putovanje nije, dakle, regresija u mit detinjstva; ono je i odlazak i povratak – nagoveštaj ponovnog priključivanja istorijskom vremenu.

[13] Schilirò 2007: 197.

LITERATURA

Bahtin, Mihail. „Problem govornih žanrova.” Preveo sa ruskog Mitar Popović. *Treći program*, knj. 47, sv. 4 (1980): 233–270.

Ceserani, Remo. *Lo straniero.* Roma: Laterza, 1998.

Guglielmi, Guido. *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto.* Torino: Einaudi, 1998.

Luperini, Romano. *L'incontro e il caso.* Roma – Bari: Laterza, 2007.

Schilirò, Massimo. „La terra e la linea. Il pellegrinaggio di Silvestro. *Elio Vittorini* „la mécanique des idées, la force de la poésie”. *Chroniques italiennes*, knj.79/80, sv. 2–3 (2007): 191–212.

IZVORI

Petrović, Rastko. *Ljudi govore.* Beograd: Gutenbergova galaksija, 2002.

Vitorini, Elio. *Razgovor na Siciliji*. Preveo s italijanskog Matija Radičević. Beograd: Prosveta, 1951.

Vittorini, Elio. *Conversazione in Sicilia.* Milano: Bompiani, 1942.

Dušica Todorović

LO STRANI ERO COME PELLEGRINO: *LJUDI GOVORE* E *CONVERSAZIONE IN SICILIA*

Riassunto

Considerando la tipologia imagologica della figura dello straniero in letteratura (Ceserani 1998: 26), nostro lavora porge l'attenzione in primo luogo alla figura dello straniero – pellegrino nei romanzi di Elio Vittorini Conversazione in Sicilia e Ljudi govore di Rastko Petrović. Gli esiti della ricerca profilano un altro tema – quello della configurazione del viaggio come pellegrinaggio. Essere stranieri a se stessi è una delle tappe obbligatorie di questo viaggio.

Поетика и методологија

УДК 821.14'02

Ксенија МАРИЦКИ ГАЂАНСКИ
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

ЈЕДНА ПЛАТОНОВА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА – О ТРАГЕДИЈИ

Посвећено драгој Мирјани и Ненаду,
са захвалношћу за вишедеценијско пријатељство
према Душанки, Ивану и мени

QFFFS

У раду се говори о преиспитивању дистрибуције израза *трагедија* у Платоновим списима. Ни модерни покушаји, које набраја Винклер, да се јарац представи као жртва боговима или као награда у неком такмичењу (иако је констатовано његово ликовно појављивање у пратњи Диониса), нису се показали успешним.

Кључне речи: трагедија, јарац, Платон, Винклер, интерпретација.

У недоумици да ли се у непрегледној научној литератури о Платону и трагедији (Lesky 1971: 263) уопште још може ишта ново рећи, кренула сам у мало преиспитивање дистрибуције израза *трагедија* у Платоновим списима. Не кажем „термина", јер тешко да се о трагедији као термину може говорити код Платона. Уосталом, о терминима се уопште може говорити тек од Аристотела. Чак и за Аристотела професор са Станфорда Џон Џ. Винклер (John J. Winkler) наводи његову употребу речи *tragizein* у значењу "the breaking or changing in voice which adolescent boys experience" (Winkler 1992: 59), дакле *мутирање*, да би закључио следеће: "I propose that *tragoidoi* began as slightly jocular designation of ephebic singers" (p. 60).

Иако се ово пикторескно тумачење није први пут појавило пре тридесет година (Винклер наводи раније претходнике са сличним идејама), не осећам да сам иоле ближе правом схватању трагедије као значајног драмског облика хеленске, и све касније светске, књижевности.

Стога бих се радије вратила плану са почетка овога текста.

У дијалозима Платон на неколико места користи речи из ове лексичке групе: *tragikos* (и адверб), *tragodein, tragodia, tragoeides*. Посебно је занимљиво да су *tragodein* и *tragodia* значењски раздвојени изрази. Први се јавља у *Кратилу*, други у *Филебу* и *Законима,* где се као опозит наводи *komodia*. *Филеб* и *Закони* су вероватно најкасније настали, свакако после 360. године, кад се Платон (427–347) већ ближио седамдесетој години. Ту он јасно каже да се ради о песми и драми.

Али место у *Кратилу,* дијалогу написаном бар четврт века раније, јесте *hapax legomenon* и семантички нема никакве везе са трагедијом као драмом.

У свом омиљеном полуироничном трагању за адекватношћу речи у том дијалогу, Платон *tragodein* схвата у смислу високопарног давања имена[1] (*Crat*. 414c) да би мало даље (418d) употребио у истом смислу вербални облик tetragodemenon[2], што Луј Меридје преводи „il a reçu une forme pompeuse".

Можда не бисмо морали на овај детаљ обраћати толико пажње да Платон у том истом дијалогу, само мало раније, није употребио придев *tragikos* у сасвим друкчијем, иако не сувише јасном значењу. Већ помињани Винклер сматра да је ово место најраније повезивање трагедије уопште са „јарцем": "Plato, *Kratylos* 408c-d is the earliest association of tragedy with goats – because of their rough (*trakh*-) hides" (op. cit. p. 118). Наведени француски преводилац *tragikon* на овом месту додуше схвата као "rappelant le bouc (*tragikon*)", 408c7, али, мало даље, 408c9, *peri ton tragikon bion* преводи само са "dans la vie *tragique*", стављајући *tragique* у курзив.

Другим речима, ово све није сувише јасно. Нарочито кад се узме у обзир контекст целог одељка, у ком се каже да је говор (*ho logos*) двострук (*diplous*): *alethes te kai pseudes,* истинит и лажан. „Истинит говор је гладак и божански и борави горе с боговима, а лажан доле са многим људима, рапав и трагичан; ту се, дакле, у трагичном животу, налази већина митова и лажи". Меридје објашњава: "Platon joue sur le sens de *tragikos*, et songe aux legendes mises à la scène par les tragiques qu'il condamne dans la République" (op. cit. p. 88 n. 2).

[1] Сократ у *Кратилу* (414c) овако говори о томе: „...Зар не знаш да су језичке називе који су првобитно успостављени, већ увелико измешали они који су хтели да те речи звуче високопарно (*tragodein*) па су им додавали слова и избацивали, само ради благогласја, те су потпуно извитоперене од тог улепшавања а и услед деловања времена..." (Платон 1977: 33)

[2] Cf. издање *Кратила* у Платоновим *Сабраним делима*, том 5, део 2, 2. издање, стр. 97, издао Louis Méridier професор на Париском универзитету (Les Belles Lettres, 1950).

Све је ово речено поводом објашњења за Пана, Хермесовог сина, *Pan aipolos* „козар", који има двоструку природу: горе је фин, гладак, а надоле *trakhys* и *tragoeides*, "semblable à un bouc". Шта заправо значи *trakhys* овде? *Tragoeides* је најочигледније: „сличан *трагосу*", што год да је *трагос*[3]. Који се то израз може подједнако односити на лажан говор и на доњи део тела козара Пана? Можда пре *груб* него *рапав* и *нераван*, што *trakhys* значи. Винклер је мислио на грубу кожу (rough hides).

С обзиром да се код Хомера (нпр. *Od*. 9, 239 и другде) помиње *tragos*, означавајући разне животиње, а и биљке, а Платон је Хомера назвао „учитељем и вођом трагичких песника" (*Rep*.X 595c), није уопште чудно што се израз *трагедија* тако дуго није повезивао са *tragos* у значењу „јарац". Сам Платон каже да трагедија обрађује озбиљне ствари (ta spoudaia, Lgg. VII 816e), а комедија смешне (peri gelota estin paignia), али то каже у *Законима*, свом последњем великом спису, где се не игра етимологијом, него за њега важнијим проблемом – цензуром полиса према миметичкој уметности. Ту му више нимало није важно да ли је нешто *tragoeides*.

Ни модерни покушаји, које набраја Винклер, да се јарац представи као жртва боговима или као награда у неком такмичењу (иако је констатовано његово ликовно појављивање у пратњи Диониса), нису се показали успешним. Уосталом, мала лексичка анализа доказује да није једнозначно на коју се животињу та реч *tragos* уопште односи. На пример, грчко *kapros*, код Хомера, значи „вепар, нераст", а потпуно кореспондира с називом за француско *bouc* „јарац" (Шантрен), корадикално је са латинским *caper* у истом значењу. То, међутим, значи "porc sauvage, sanglier", као и *aper, sus, porcus,* српско *брав* и *вепар. Aper* се односи и на рибу, а грчко *sys* је једнако са *hys*, *hyios*.

Другим речима, нема правог доказа да је *трагедија* "Gesang der Böcke", како назива Лески и каже да је то "weitaus wahrscheinlichste Auffassung". Нити је "billy goat singers", како се домишља Винклер за *tragoidoi.*

Јасно је зашто су познији аутори све прихватали без двоумљења стотинама година касније. Ту се показује и велики недостатак наших речника класичних језика, који не праве хронолошку диференцијацију и не виде евентуални семантички развој неке речи кроз миленије. Бојати се да је прошло време кад су постојали лексикографи за тако крупне послове.

Још увек је најуверљивија хипотеза професора Милана Будимира да је грчко *трагедија* паретимолошка адаптација ранијег негрчког термина *drakis* „глумац, лакрдијаш", који је играо и комичне и трагичне улоге (в.

[3] Liddell Scott Jones у свом речнику *A Greek-English Lexicon* немају израз *tragoeides*.

Гађански Марицки 2012: 193–196). Јер, све је старије него што обично мислимо.

Потпуно набрајање свих места код Платона која помињу трагичке песнике и трагедију, иако не сувише бројна, обухватила би и дијалоге *Гозбу, Менона, Фајдона, Софиста, Филеба,* више места у *Држави* и *Законима*, али таква детаљност овде не би била потребна, јер не би допринела друкчијој интерпретацији. Ипак је необично што се цео век после процвата трагедије у Атини, тај назив, такорећи успут, повезује са *tragos* можда га разумевајући у значењу „јарац".

ЛИТЕРАТУРА

Гађански Марицки, Ксенија. „Милан Будимир о трагедији". Зборник *Антика, савремени свет и рецепција античке културе*, Београд, 2012, 193–196.

Платон, *О језику и сазнању*, избор Ксенија Марицки Гађански, превод са грчког Ксенија Марицки Гађански и Иван Гађански, Београд, 1977 (Библиотека „Реч и мисао", XIII коло, књига 309).

Lesky, Albin. *Geschichte der griechischen Literatur*, Dritte, neubearbeitete und erweitete Auflage, Bern – München, 1971.

Winkler, John J. Froma I. Zeitlin, editor, *Nothing to Do with Dionyssos*. Athenian Drama in its Social Context, Princeton, 1992.

Ksenija Maricki Gađanski

AN INTERPRETATION BY PLATO – ON TRAGEDY

Summary

In this paper the author deals with a re-examination of the distribution of the term *tragedy* in Plato's writings. In his dialogues, in several places Plato uses words that belong to this lexical group: *tragikos* (and the adverbial form), *tragodein, tragodia, tragoeides.* It is of particular interest that *tragodein* and *tragodia* are semantically separate terms. The former occurs in *Cratylus*, the latter in *Philebus* and *Laws*, where *komodia* is given as its opposite. *Philebus* and *Laws* were probably the last to be written, certainly after the year 360 BC, when Plato (427–347) was almost seventy. He states quite clearly there that they refer to a poem and drama.

УДК 821.163.41.09

Војислав П. ЈЕЛИЋ*
Филозофски факултет
Универзитет у Београду

СУДБИНА ЈЕДНЕ БЕЛЕШКЕ

У раду се расправља о једној краткој белешци из Стеријине *Реторике* која сведочи о односу међу жанровима, као и о границама које раздвајају област поетике и реторике. Роман као жанр није забележен у Аристотеловој *Поетици*, а у нововековној књижевној теорији заузео је место епа. За припадност жанровску, па самим тим и сврставање у област поетике или реторике, није више мерило само опозиција проза стих, већ и начело фиктивности.

Кључне речи: поетика, реторика, Аристотел, Стерија, роман, еп, fictio, измишљеніе.

Белешке у старим књигама имају по правилу већи значај него што нам се на први поглед чини. А обично су затурене подно текста или се под ознаком белешке налазе у самоме тексту, па и на тај начин одвраћају нашу пажњу. Некада су вешто скривене у предговорима или поговорима. Када је реч о српској књижевности, а овде имамо на уму ону из 19. столећа, овакве белешке често представљају јединствене изворе за исте такве теоријске ставове о најважнијим питањима којима се баве реторика и поетика. О једној таквој белешци биће речи у овоме краткоме саопштењу.

Белешку налазимо у *Реторици* Јована Стерије Поповића, и то у њеноме другоме делу у коме Стерија говори о прозним саставима понаособ. Прозни састави који у реторику спадају, према Стерији, јесу следећи: *разговори, писма, описанија, повести, учевни састави* и *слова.* Тамо где говори о *повести*, у поглављу под насловом *Исторична сочиненија*, Стерија још помиње *летопис*, *животописаније*, коме прикључује и *некролог* и напокон *самобиографију*. На самоме крају овога поглавља Стерија додаје белешку следећег садржаја: *Нѣки додаю къ Повѣстницы Романъ, но будући да свакій Романъ на измышленію више или манѣ почива, а измышленіє спада у Поезію, зато мы нѣга тамо оправлямо* (Поповић 1974:

* vjelic@f.bg.ac.rs

613). Ова белешка, разумљиво је, могла је изазвати пажњу истраживача тек однедавно, од године 1974, од времена када је постала доступном читалачкој публици у своме штампаном облику. Према нашим досадашњим сазнањима истраживачи ову занимљиву белешку, према којој Стерија историју сврстава у област реторике, а историјски роман у област поетике, нису узимали у разматрање. То је и разумљиво, макар на први поглед. У овој прилици осврнућемо се на радове двојице истраживача који се тематски могу, свакако из различитих углова, довести у везу са наведеном Стеријином белешком из *Реторике*. Реч је о професорима Филозофског факултета, класичном филологу Мирону Флашару и естетичару Драгану М. Јеремићу. Међу стрпљивим и опрезним истраживачима Стеријиног списатељског посла и његових прегнућа на преношењу теоријских поставки из античке реторике и поетике у српску књигу, М. Флашар заузима свакако веома високо место. Да речено оснажимо биће довољно ако се осврнемо само на неколике његове радове, а посебно онај под занимљивим насловом *Аристотел, историја и роман.* Ако се сада поново вратимо Стерији и његовој белешци о роману, на месту је и питање да ли је још негде Стерија овакве своје поетичарске ставове излагао и где? А реч је о теоријским ставовима који сведоче о односу прозе и стиха, односно о границама које деле област поетике и реторике. Одговоре на ова сложена и тешко разлучива питања професор Флашар је тражио и налазио у Стеријиним предговорима, ономе за трагедију *Светислав и Милева* или у предговору за роман под необичним насловом *Роман без романа*. Овде изнесени Стеријини теоријски ставови у целини одговарају садржају горе поменуте белешке из *Реторике.* Остаје питање зашто се професор Флашар није позивао на Стеријину белешку из *Реторике*? Готово са сигурношћу можемо рећи да проф. М. Флашар, који је био веома опрезан у доношењу судова, за ову белешку није налазио, у то време, поузданог трага о њеноме извору. А пут до извора био је необичан. Када сам приводио крају рад на својој докторској дисертацији, тачније речено, када сам завршавао закључно поглавље, дошла су ми у руке два приручника на латинском језику, један за реторику, а други за поетику, из пера угарског професора Јожефа Григеља. У предговору за своју поетику под насловом *Institutiones poeticae*, Григељ је, да укаже на разлику између реторике и поетике, написао следеће: „Poetica tribus in primis se rebus ab oratoria facultate distinguit: *Versu, Dictione* Arti Poeticae propria, et *Fictione*" (Grigely 1808: 2). Ову реченицу са латинског могли бисмо овако превести: *Поетика се од реторике првенствено разликује у трима стварима: стихом, дикцијом која је својствена поетици и фикцијом*. Кључни појам у наведеној дефиницији је овај последњи у низу – *фикција*. Препознајемо га у Стеријином појму – *измышленіє*. Тако смо добили још једно мерило за

разликовање области реторике и поетике – начело фиктивности, а и одговор на питање о пореклу Стеријине белешке.

Занимљиво је, а и то овде морамо додати, да је М. Флашар објавио своју студију под насловом *Реторски, пародистички и сатирични елементи у романима Јована Стерије Поповића,* на више од три стотине страница, управо у *Зборнику историје књижевности* из године 1974. у коме је, као што смо већ рекли, први пут објављена и Стеријина *Реторика*. У томе раду професор Флашар не помиње ову Стеријину белешку из *Реторике*. А не помиње је ни у раду који је обајвљен 1982. у часопису *Савременик*. Рад је објављен, како смо већ рекли, под занимљивим насловом *Аристотел, историја и роман*, а својом тематиком најнепосредније се односи на проблематику на коју указује Стеријина белешка из *Реторике* о којој је овде реч. У овоме раду, да поновимо, он осветљава порекло и генезу настанка термина роман који, као што је познато, није био заступљен у Аристотеловој *Поетици*. Термин *роман* је познијег датума, а у античкој поетици заузео је место *епа*. Отуда се *Одисеја* сматра првим романом европским. Знамо, исто тако, да се неки текстови у античкој књижевности називају романима, па ипак најстарији приручник за поетику, онај Аристотелов, термин роман не користи. Рекли смо зашто професор Мирон Флашар у својим радовима ову белешку не помиње. Важност ове белешке и њена улога и судбина биће нам јасније ако укажемо још на неке занимљиве ставове из професоровог поменутог рада.

> „Aristotelova *Poetika* ne govori o romanu. Ali govori o dvema velikim književnim vrstama, o herojskom epu i drami. A na kraju sačuvanog teksta Aristotelove *Poetike* čitamo upoređenje između herojskog epa i tragedije. Filozof iz Stagire tu daje razloge sa kojih on smatra da tragediji treba priznati prvenstvo nad herojskim epom.
>
> Zar ovo ne znači da je Sterija, godine 1827, Aristotelovo upoređenje i ocenu relativne vrednosti epa i tragedije izmenio samo utoliko što je umesto herojskog epa stavio istorijski roman? I ne moramo li zaključiti da iza celoga Sterijinog predgovora stoji uverenje da pripovedanje u stihu ne treba razdvajati od onoga u prozi? Jer, kako smo zabeležili, za Steriju nema razlike ni između narodnih priča o starim vremenima i narodnih pesama sa istom tematikom. Očigledno: srpska junačka pesma (srazmerno kratkog obima) stavljena je u Sterije u isti onaj odnos prema narodnoj priči u koji je Sterija, posredno, zamenjujući bez ustezanja termin ep terminom roman, stavio herojski ep i istorijski roman. Ovo je zanimljiv, i, koliko je meni poznato, do sada nezapažen Sterijin pokušaj simetričnog razvrstavanja stihovanih i proznih oblika narativne književnosti. Pokušaj dvostruko zanimljiv jer je teorijski zasnovan na stavovima iz Aristotelove *Poetike* i na Aristotelovom sudu o umetničkoj vrednosti tragedije, kao književne vrste, nad herojskim epom" (Flašar 1982: 9).

Овај текст наводимо као занимљиво сведочанство и илустративни пример који показује на који начин се наш Стерија служио Аристотеловим поетичарским ставовима о најважнијим питањима књижевне тео-

рије, на пример о жанровима и њиховој дугој историји у којој су се они час строго раздвајали, а час опет спајали и преплитали. Ништа мање није важно ни веома успело поређење о односу у коме стоји народна прича о старим временима спрам народних песама у српској књизи као сведочанство о потирању разлике између прозе и стиха. О таквим поступцима сведочи и горе поменута Стеријина белешка из *Реторике*. Већ смо рекли да се наш реторичар у овоме тексту ослоња на исте такве ставове античких реторичара које преноси и угарски професор поетике и реторике Јожеф Григељ. А ево како М. Флашар оправдава свој добро осмишљени наслов предавања и текста који је потом објавио под насловом: *Аристотел, историја и роман*:

> „Posumnjaće neko još i više u opravdanost razgovora o Aristotelu, istoriji i romanu ako dodam: prva teorija romana javila se u Evropi tek u XVIII veku, u doba baroka; za prvi pak 'pravi' istorijski roman proglašava se rado roman Valtera Skota *Vejverli*, objavljen1814; i, napokon, mi roman, pa i roman istorijski, svrstavamo danas u imaginativnu i lepu književnost, a stari Aristotel odvaja lepu književnost sasvim načelno, po suštini njenoj, od istoriografije" (Grigely 1808: 6).

Уверени смо да сваком читаоцу пада у очи да у овоме исказу М. Флашар користи термин имагинативна и лепа књижевност. А тај термин заправо преноси тачно значење латинског термина *fictio* из горе навдене Григељеве дефиниције. И на Стеријин термин *измышленіє* из наведене белешке, а који се односи на латинско *fictio*.

На месту је сада и питање начелне природе, а односи се у широкоме луку на све истраживаче који су се бавили сложеним питањима жанрова у античкој и српској књижевности, те питањима естетике код Срба и почецима књижевне критике, историје и теорије опште књижевности, да ли су постојали неки трагови о приручницима из поетике и реторике из којих су учили сви наши реторичари попут Аврама Мразовића, Јована Ст. Поповића, Ђорђа Малетића. Да поменемо само њих. Ако узмемо у руке приручник за реторику најмлађег од поменутих аутора, Малетићев, наћи ћемо на првој страници његове *Риторике* из 1855. попис аутора који су му послужили као извори. Међу њима су Боне, Григељ, Зеленецкиј, Квинтилијан, Ридер, Сулцер, Цицерон и други (Малетић 1855). Једини је Малетић од наших нововековних реторичара, поред приручника за реторику, саставио и приручник за поетику под насловом *Теорија поезије*. Исто онако како је то учинио и Јожеф Григељ који је приручник за поетику саставио 1808, а приручник за реторику 1809. године (Grigely 1808; 1809). Указивање на ове сличности између угарског професора Григеља и нашег списатеља Малетића уверавају нас да смо на доброме путу да правилно схватимо улогу и судбину Стеријине белешке из *Реторике*.

Када је реч о изворима за Малетићеву *Риторику*, а то значи и за српску нововековну реторику уопште, треба додати и сведочење које о њима износи Драган М. Јеремић у својој студији *Естетика код Срба, од средњег века до Светозара Марковића*, објављеној 1989. године. Говорећи о Малетићевој *Риторици*, Јеремић казује следеће: „Риторика је уџбеник говорништва без општег естетичког дела, а у њему се он ослања на Бонеа, Григела, Зеленецког, Квинтилијана, Ридера, Сулцера и друге" (Јеремић 1989: 284). Имена античких и нововековних аутора, поменута на првој страници Малетићеве *Риторике*, јасно указују у коме су правцу наши истраживачи могли и морали да крену у трагању за непосредним изворима и узорима који су најнепосредније одредили основне токове књижевне теорије, критике и естетике код Срба. Два Григељева приручника, из поетике и реторике, свакако су имали запажену улогу јер су дуги низ година били неизоставни, а то значи обавезни, приручници у угарским гимназијама. С обзиром на чињеницу да су сви наши списатељи, који су школовани у угарским школама и били „слишатељи поетике и реторике", сасвим је извесно да су користили Григељев латински приручник за оба предмета – и поетику и реторику. Напоредним ишчитавањем текстова Мразовићевог и Григељевог приручника, на пример, својеврено смо установили да је Григељев приручник послужио нашем Мразовићу као доста верни предложак. Разуме се да то важи у истој мери за млађега Стерију и још млађега Малетића који, како смо видели, угарског професора Јожефа Григеља изреком наводи међу својим изворима. Из ових сумарних података сасвим је јасно да су ови приручници били заступљени у угарским школама све до половине 19. столећа, а да су их, још у првим деценијама истога столећа, наши аутори користили приликом састављања својих на словенском и српском језику написаних и објављених приручника за поетику и реторику. Као да је у потпуности свестан ове чињенице, Драган М. Јеремић, у уводу своје дисертације, овако закључује:

> „И ко не буде проучио утицаје хеленских, латинских, византијских, руских, немачких, француских и италијанских естетичара на српске естетичаре, неће у потпуности упознати ни знати све што је потребно о представницима естетичких струја и праваца ни нашег ни великих суседних народа, од којих су позајмљивали наши, историјском судбином закаснели естетичари" (Јеремић 1989: 4).

Из овога је јасно да је Јеремић заправо указивао на потребу сагледавања и утврђивања извора за српску естетику, не само нововековних већ и античких. Али ни сам није кренуо тим путем. Могли бисмо поставити питање зашто, али одговора правог нема. За коначно одгонетање судбине Стеријине белешке морамо поменути и следеће: Малетић је, како смо већ рекли, прво издање своје *Теорије поезије*, приручник за поетику, објавио

1854, и поново, по најновијим писцима, 1868. Ново издање је језички осавремењено у односу на прво. За нашу расправу овде занимљиво је да Малетић управо у приручнику за поетику расправља и о роману. Ево најпре Малетићеве дефиниције за роман:

> „Роман је епски спев, који нам представља више или мање идеалну слику друштвенога живота, у лицу појединих, више или мање знатних људи, и то или свестрано и укупно, или у неким одношајима и околностима, у оделу историјске истине, у избраном говору. Од новеле и поетске приповедке разликује се тиме, што су у њему догађаји више замршени, и што не представља само појединих тренутак у животу, него, подобно епу, карактер целога живота, или бар какве важне епохе у животу једнога човека и више људи. Он је, као и еп, у исто време слика времена и образованости, али нам не показује, као еп, прослављене историјске или митологијске јунаке, него *измишљене*, и више се бави с њиовим приватним судбинама и разположењем срдца, него с великим, светским догађајима. Јер ови ако се и наведу, биће само овлаш, само мимогред споменути" (Малетић 1868: 228–229).

Оно што одмах пада у очи јесте чињеница да Малетић у својој поетици говори о роману. Малетић је свакако знао да роман није имао своје место у Аристотеловој *Поетици*. Али је знао за Григељеве на латинском састављене приручнике за поетику и реторику. И да је Григељ у поетици назначио, као што смо на почетку навели, да се поетика од реторике разликује трима елементима: стихом, дикцијом и фикцијом. Отуда и Малетић у својој дефиницији за роман истиче да су јунаци у роману *измишљени*. То одговара латинском fictio из Григељевог приручника. Сада није потребно посебно објашњавати зашто је Стерија у својој белешци роман смештао у поезију. Малетић је то на делу показао.

Непознавање Григељевих приручника одвело је Драгана Јеремића на странпутицу и када је он говорио о Мразовићу и његовом *Руководству к славенскому красноречију*. Наиме, Јеремић доста уопштено говори о сличностима и разликама између Мразовићевог о Ломоносовљевог приручника за реторику. И не само то. Он још другачије суди о могућим Мразовићевим узорима.

> „Сва је прилика, међутим, да је он (Мразовић) своју реторику написао на основу неке књиге која је епигонски и схоластички разматрала већ давно утврђене проблеме реторике давно утврђеним дефиницијама. Архимандрит Гаврило Поповић, члан Друштва српске словесности, у светосавском говору 1856. године, евоцирајући своје некадашње учење реторике у карловачкој богословији у Сремским Карловцима, рекао је: 'Ту сам учио црквену реторику, која је у Француској сачињена, коју су Руси превели и у своје семинаре увели, и која је скраћено предавана у рукопису на славенском језику'. Вероватно је и Мразовић своју реторику написао према једној таквој или сличној компилацији, која је обилазила школе широм Европе, ширећи схоластички приступ беседништву и прози уопште" (Јеремић 1989: 95–96).

Нажалост, Григељев приручник, који је Мразовићу послужио као верни предложак, није ни поменут као могући узор.

Да укратко закључимо. Из свега наведенога јасно је да је Стеријина белешка из *Реторике*, о односу романа и историје, у свему ослоњена на Аристотелове теоријске ставове из *Поетике*. Не смемо сметнути са ума ни бројне посреднике – нововековне приручнике за поетику и реторику – који су нашим реторичарима могли да послуже као узор. Према нашим досадашњим сазнањима то су они из пера угарског професора Јожефа Григеља, писани на латинском језику. Ђорђе Малетић у својој *Ритори-ци*, видели смо, указује на античке и нововековне изворе, међу којима је и Григељ. И не само то. У својој *Теорији поезије* он говори о роману као жанру и његовој вези са епом. И што је још важније за ову расправу – он истиче да су у роману јунаци *измишљени* и тако најнепосредније указује на везу овога термина са латинским *fictio* у Григељевој поетици, као и са термином *измышленіє* у Стеријиној белешци. Нажалост, сада можемо са доста разлога и без околишања рећи да судбина ове белешке баца сенку на вредносне судове естетичара Драгана М. Јеремића о неким најваж-нијим стваоцима српским из 19. столећа и њиховим делима – Авраму Мразовићу, Јовану Стерији Поповићу и Ђорђу Малетићу.

ЛИТЕРАТУРА

Јеремић, Драган М. *Естетика код Срба, од средњег века до Светозара Марковића*. Посебна издања, књ. DXCV, Одељење језика и књижев-ности, књ. 40. Београд: САНУ, 1989.

Малетић, Ђорђе. *Риторика*. Београд, 1855.

Малетић, Ђ. *Теорија поезије*. Београд, 1868.

Поповић, Стерија Јован. *Реторика*, у: Иванка В. Веселинов, „'Реторика' Јована Стерије Поповића". *Зборник историје књижевности САНУ*. Београд, 1974.

Flašar, Miron. „Aristotel, istorija i roman". Poseban otisak iz časopisa *Savre-menik*. Beograd, godina XXVIII, br. 1–2, 1982, 9.

Grigely, Josephus. *Institutiones poeticae*. Budae, 1808.

Grigely, J. *Institutiones rhetoricae*, Budae, 1809.

Vojislav Jelić

THE FATE OF A NOTE

Summary

For a great many years, Sterija's note in *Rhetoric* on the relationship between a novel and history was no more than a conundrum which no one was able to solve. Clues were provided, first of all and most directly, by Đorđe Maletić, the youngest of our 19th-century rhetoricians. In his *Rhetoric*, published in 1855, among the sources dating from the era of antiquity and later on, he specifically mentions Grigelj. Grigelj's poetics and rhetoric manuals, judging by all indicators, were for a long time compulsory textbooks in Hungarian schools, where, among others, Avram Mrazović, Jovan Sterija Popović and Đorđe Maletić obtained their education.

УДК 001.891

Никола М. ГРДИНИЋ*
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

ЗАПАЖАЊА О НАЈЧЕШЋИМ ГРЕШКАМА У НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОМ РАДУ

Прва најчешћа грешка јесте уверење истраживача да у раду треба или чак мора да решава некакав велики проблем. Друга најчешћа грешка настаје због одсуства знања које треба да нас сачува од погрешних знања. Трећа најчешћа грешка проистиче из погрешног уверења да је боље ако се нешто истражује из више углова него из само једне перспективе. Четврта најчешћа грешка је када резултате рада унапред знамо или их можемо претпоставити. Пета најчешћа грешка је извођење вредносних судова из чињеница, односно приказивање вредновања као објективног описа. Шеста најчешћа грешка јесте одсуство самосвести о ономе шта се ради, и због чега се ради. Седма најчешћа грешка је уверење аутора да у раду није учинио ниједну грешку.

Кључне речи: научна истраживања, грешке, методологија.

Онога тренутка када се удаљимо од општеприхваћених правила, и здраворазумских схватања, и питање шта је грешка може бити дискутабилно. Приказ грешака једним делом израз је схватања о томе шта је грешка, и шта све може да буде грешка, на подлози индивидуалног разумевања природе истраживачког посла и његових принципа; другим делом избор је руковођен опажањем онога у чему се најчешће греши, а што је у колизији са некаквим општеприхваћеним принципима који су инперсонални, а који се обично не објашњавају, ваљда због тога што се подразумевају. О истраживачком раду написано је оно што бих волео да сам могао прочитати у времену када сам почињао да се бавим овим послом због могућности култивисања сопственог искуства и размишљања кроз укрштање са другачијим.[1]

* grdinicn@eunet.rs

[1] Једанпут би требало написати неку врсту нашег научног устава, или мање претенциозно насловљено са упутства, препоруке, савети за писање научног рада, ради скраћивања времена потребног да се уђе у проблемска питања истраживања, али и због стандардизације нивоа научне продукције. Одакле, рецимо, неко ко почиње одједанут може да зна све што му је потребно, на пример, да се исти термин у тексту не може употребљавати у различитим значењима, да у раду не треба писати на почетку о томе о чему

1. *Прва најчешћа грешка јесте уверење истраживача како у раду треба или чак мора да решава некакав велики проблем*

Ова грешка се према правилу јавља код почетника, али није само на њих ограничена. Потреба да се уради нешто крупно, велико, нешто што би могло бити значајно, има најпре психолошку основу, али је повезана и са стањем у науци (развијена-неразвијена научна традиција; постојање-непостојање стандарда).

У питању је концепт. Наука и култура изграђују се тако што се стално раде мале, ситне, али корисне ствари. И уношење једне дистинкције у познате појмове, обрада каквог појма, проналажење нових података, нова тумачења, по себи је сасвим довољно да се сматра научним доприносом. Све је то значајно, јер је корисно, мада се не може назвати „великим".

У емблему Матице српске налази се кошница са пчелама. Том сликом изражава се идеја: од сарадника се не траже велика дела, велики узлет генијске инспирације већ сталан рад са малим приносима које, међутим, треба чинити стално, и систематично. Таквим радом „мало и корисно, али стално", изграђује се култура, наука, као и свака друга вредност. Оно што бисмо ми понекад хтели у једном тексту. Епска тежња, или напросто потреба, према великом у избору циља, односно теме, може се узети као поуздан знак примитивизма. Проблем би могао бити у томе што се сматра да се цени само ако је урађено нешто „велико". Уместо нечег „великог" свако би требало да има оно што се помало неодређено назива „чист допринос науци". Значило би недвосмислен, јасан, користан, трајан, неспоран. И то је оно што се реално може постићи и чему треба тежити. А и тада ћемо у укупној научној продукцији бити међу оних, рецимо, 20 процената, што је опет мало друштво, али је достижно.

ће се писати већ да се одмах пређе на ствар; да треба избегавати преширока уопштавања из уске основе, или извођење закључака који не следе из претходног излагања, односно неизвођење могућих закључака из сопственог истраживања (упутство би гласило: не треба остављати другом да из вашег рада изводи закључке, искористите сами своја истраживања) итд. Овај прилог није то ни по сврси нити по настанку. Запажања су настала кроз време као последица реакција на литературу коју сам читао, слушање саопштења на бројним научним скуповима; нарочито рада са студентима које је требало увести у научноистраживачки рад, али и из искуства са самим собом. Постоји оно што истраживачи, онда када о томе говоре, називају „ужасом прескакања самог себе": када читамо своје раније написане радове видимо како нисмо умели да уочимо прави проблем, или како испод појединих реченица зјапе провалије које нисмо умели да видимо јер за то нисмо имали потребног знања.

2. *Друга најчешћа грешка настаје услед одсуства знања које треба да нас сачува од погрешних знања*

Стандардно знање стиче се из универзитетских уџбеника, у комуникацији и читањем стручне литературе. А уџбеници као и наука више прате моду и курентна знања него што дају ширу и потребну основу за истраживање. Сваку промену у науци прати и престројавање уџбеника и универзитетског градива, што је разумљиво у природним наукама, али потпуно неоправдано у хуманистичким. Да би неко био добар атомски физичар или хемичар не мора да зна учење грчких атомиста или Лавоазјеову теорију кисеоника. Променом научне парадигме ствара се нова теорија која даје потпуно нову слику света и описује га новом терминологијом. У хуманистичким наукама, напротив, стално се расправља о истим стварима које се само решавају на другачије начине, а увођење нових термина не истискује старе већ живе напоредо. Отуда је без познавања теорије уметности од Платона до романтичарских теорија уметничког стварања и даље немогуће замислити стручњака за литературу. Када је реторику у XIX веку заменила стилистика, а њу у XX веку теорија информација, знања из реторике отишла су у музеј науке; а како разумети књижевност од почетака до XVIII века (па и касније) ако немамо шира знања из ове области. Колико су поменути садржаји важни и потребни у истраживачком раду могуће је илустровати на неколико примера.

Први пример. Версификација. Поетика.

Поема *Беседа* Лазе Костића у своме времену изазвала је расправу због форме у којој је била написана. Личила је на механички збир различито тематски, стилски и жанровски обликованих делова. Истраживач који се помно бавио околностима, делом и садржајем полемике дошао је у недоумицу како да објасни мешање тако великог броја стихова различите структуре, односно наглашеног мењања ритма:

> „[Костић] је, ризично, како правоме песнику и доликује, читаву опасну игру успех-неуспех условио једино прихватљивошћу онога свога онако фиксираног низа сасвим лирских ситуација, а саме те ситуације желео је да много рељефније него сместа схватљивом, грубо директном и гусларски упрошћеном наративношћу обележи једино и само њима адекватним музичким, дакле метричким дистинкцијама, а до те скоро перверзно смеле мере да каткада читава његова *Беседа* изгледа као разметљиво раскошна песничка студија обиља метричких могућности и музичког максимализма српскога језика... Ја бар не видим да бисмо на ту поему друкчије могли гледати; а одмах да додам: то је веома висок начин гледања”.[2]

[2] Порекло цитата у овом и следећим примерима исте врсте не наводе се због тога да се не би скретала пажња на оно што је ирелевантно за саму интенцију рада.

Ово питање има два одговора. Према врсти то је полиметријска композиција, размерно чест, или обичан, поступак метричко-ритмичке организације песме у време романтизма (нпр. *Ђачки растанак* Б. Радичевића). Јавља се у не једној Костићевој песми (*Самсон и Делила*; *Спомен на Руварца* итд.). Теоријски основ оваквог обликовања песме у овом случају, то је јасно из Костићевог одговора критичарима *Беседе*, јесте романтичарско начело органске форме (облик песме изграђује се са полазиштем у садржају са променом теме, интензитета осећања, идеје, мења се и ритам, односно врста стиха, или облик као стихично-строфично; разумева се из опозиције према појму механичке форме). Једно би, дакле, било познавање морфологије стиха, а друго теорије уметничког стварања (поетике) тога времена.

Други пример. Емблематика.

Песма непознатог песника *Финикс дрво превисоко* (друга половина XVIII столећа) тематски је песма о љубави на даљину са фиктивним дијалогом. На почетку се у трећем лицу уводи тема:

„Финикс дрво превисоко
На ком појет дивни соко,
Верну своју помињући,
И у дневе и у ноћи.
Јер не може прегорети
Љубви сердца одолети".

Песма се наставља преласком на прво лице. „Дивни соко" тражи лек љубавном јаду, а затим се обраћа палми:

„Неверности овог света,
Где је мирис красна цвета?
Славна цвета финиксова
Жели душа соколова.
Источниче слатчајши,
Свега света краснејши.
Где усекну сладост твоја,
Да не има ја покоја?"

На крају песме се уводи глас „сокол птице":

„Нек не скорби твоје срце!
Бог ће бити у помоћи,
Да ћу верна тебе доћи!" (Павловић 1964: 211–212)

Зашто песник због својих љубавних јада тугује на палми (финикс), и њој се обраћа? Палма никако није типично дрво српског пејсажа. Њено порекло је у емблематској литератури. Симболизује идеју верности. Налазимо је у Алћатијевом зборнику *Emblematum libellus*. Емблем садржи натпис „Палма отежана теретом", слику која приказује палму са бременом, и потпис који у стиховима објашњава симболично значење слике (у експликативном преводу):

> „Треба се одупрети злу. Палмино дрво снажно се сагиба од терета да све пуца, усправља се и што га више (бреме) притиска оно тежи (да се издигне) изнад себе. Оно рађа и даје љупке плодове. Слатка урма пријатно мирише па се са великим почастима износи на сто. Иди тамо, сине мој, и не пропусти да то скупиш и не буди тром, јер ко је постојаног духа, и сам распламсава снагу" (Хенкел, Шене 1967: 192).

Кључна реч је постојаност (*constantia*), особина коју угрожава зло неверности (непостојаности), симболизовану бременом (теретом) које притиска палму. Када непознати песник каже за палму-финикс да се њена „сладост" прекинула („усекнула") то значи: песма није о љубавној чежњи, већ о патњи због сумње у верност. Из емблематске природе њеног главног мотива јасно је да песму треба посматрати у контексту писане традицији европског песништва, а не у контексту грађанске усмено-писане поезије; медитације повезане са емблематским значењем палме размерно су честе у европском песништву. Симбол је омиљен у доба барока, ретко који немачки песник XVII века ће га заобићи. Некако у исто време када и наш анонимни песник и португалски песник Барбис ду Бокаж (1765–1805), у песми *Љубомора*, обраћа се палми, жалећи се на верност љубљене:

> „Палме што стремите увис пуне плодова,
> Ви, који сте по слави равне ловору
> Ви, за којима јунаци жуде
> Као за златним дијадемама, као за краљевским благом,
> Чујте муке моје, јаде моје..." (Кајзер 1973: 83)

Песма *Финикс дрво превисоко* показује постојања контакта српских песника са европским песничким темама и поступцима. Оригинална је на начин на који се оригиналност у томе времену схватала: варирање познатог мотива. Без познавања фонда моралистичких идеја које су се кроз емблематску литературу изражавале сликама остаће нам неразумљиве многобројне песничке медитације и мотиви.[3]

[3] Наведени пример је уједно и пример како не треба радити – никада не треба резултате посебних истраживања саопштавати узгред, и успут, у раду са другом темом, већ од тога направити посебан рад.

Трећи пример. Реторика, топоси.

Свети Сава у биографији свога оца, насталој 1208. г., овако описује његов долазак у Свету Гору:

> „И стиже (Симеон Немања) на ливаду покоја, међу красна дрвећа растом и плодовима, у којој слатке птице певају, где слушаше и поживе миран и неметежан живот. (...) Ту и благи мирис. Зажеле у истини и почину на ливади красној, на којој појаше птица, која мењаше гласове и насићаваше 5 чувстава премудрих: виђења, слушања и мириса, гласа и додира птице. Изађе из отачаства његовог у свету ону ливаду, да речем у Свету Гору" (Радојичић 1962: 62).

Овај locus amoenus је стилска константа, феномен дугог трајања. Помињање задовољства за свих пет чула који опис предела треба да задовољи да би се сматрао идеалним индицира на реторска упутства. Очигледно је Сава учио реторику, само што ми о његовим византијским учитељима и евентуалном приручнику, помоћу кога се обучавао, за сада немамо сазнања.[4] Топос идеалног предела налазимо у свим европским књижевностима до појаве романтизма. Топос је нешто попут идиома, ако жели да се изрази нека идеја, онда се употреби одређени стилски поступак. На њему се може јасно илустровати структура знака: опис природе који обухвата кумулацију елемената који пружају задовољство за свих пет чула је значењско, а означено је идеалан предео. Код нас постоји континуитет његове употребе. У тој традицији најпознатији су Видаковићеви описи идеалног предела, али и Доситејев опис Хоповске долине.

Истраживачи су склони да овакве идиоме схватају дословно: „Тај опис, опис околине манастира Хопова из *Живота и прикључења*, то је први прави и потпуни пејсаж у модерној српској књижевности". Чак и онда када имају свест о томе да је реч о стилском поступку закључују: „Није искључено да би се у Видаковићевим описима као и описима других наших сентименталистичких писаца могли открити и утицаји европске ортикултуре XVIII века."

Примери од један до три показују улогу знања у истраживању која су значајна као услов, да би избегли грешке. Али препознавањем топоса или емблема, метричке форме или поетичког начела, још увек нисмо решили никакав проблем. Правилна идентификација коликогод да је важна и пуно нам помаже у послу није нешто веће од почетака знања. Још увек смо код елементарних чињеница. Питање је шта са њима даље.

Ако је до сада реч знање коришћена у смислу: знање о чињеницама које треба да нас спасе од погрешног „знања", сада је користимо у смислу

[4] У томе смислу значајан је превод Војислава Јелића Афтонијеве *Прогимназмате* (Нови Сад, 1997), јер је из круга приручника који су наши стари писци могли познавати.

знања о томе како поступати са чињеницама, шта са њима радити. Овде су могуће грешке у избору које могу произићи из основне дилеме повезане са питањем циља истраживања: да ли се ослањамо на идеолошки контекст или на теорију. Да ли смо оријентисани на дескрипцију принципа и законитости, или на прагматично деловање (види о томе ниже у шестом одељку). Можемо то размотрити на примерима интерпретације употребе топоса у нашој науци. У раду који користим за пример прве врсте упоређује се стилска реализација топоса идеалног предела код два писца прве половине XIX века, Јована Стерије и Видаковића. Полази се од констатације да се топос, мада схематизован, увек на различите индивидуалне начине реализује. Публика је познавла конвенцију и пратила на који начин је писац остварује, унапред уживајући у томе. Кроз упоређивање индивидуалних карактеристика реализације познате схеме извршена је књижевноисторијска карактеризација стила. У другом раду аутор је уочио употребу топоса идеалног предела у прози прве деценије друге половине XIX века. Уместо да је тумачи он је вреднује. Тако касна употреба реторског клишеа знак је споријег развијања прозе која је постала модерна и европска тек са реализмом када је коначно прихватила Вукову реформу. Вукова реформа и њено прихватање модернизовало је српску прозу и учинило је европском. Проблем са овим тврдњама је што су оне вредносне, а оне се не могу доказати чињеницама (види о томе ниже у петом одељку), већ су субјективан став, односно залагање за одређени начин вредновања културне прошлости. Осим што су вредносни ставови недоказиви чињеницама, они су и променљиви, откуда знамо како ће се кроз педесет-шездесет година на то питање гледати. Променом историјског контекста и другачијих потреба новог времена могућни су и другачији вредносни ситеми.

Питање је на који начин би се чињеница – позна употреба топоса – могла теоретизирати. Односно како бисмо оријентацију на контекст могли превести у оријентацију на утврђивање законитости, односно теоријску проблематизацију чињеница. Позна употреба топоса идеалног предела у прози друге половине XIX века могла би да се употреби за решавање проблемског питања да ли је са Вуковом револуцијом прекинут дотадашњи развој књижевности, или је он у неком облику наставио да траје? То питање би могло да се расправља, и решава, преко праћења употребе топоса. Њихова употреба у прози шездесетих година XIX века индицира да Вукова реформа није била брана даљем току и трајању претходног књижевног развоја.

Знање није у чињеницама. Чињенице се, оне које нам требају, могу релативно лако и брзо покупити из књига. Теорија објашњава чињенице, даје им смисао. Једино право знање је теоријско знање. Чињеничко знање његов је важан предуслов.

3. *Трећа најчешћа грешка проистиче из погрешног уверења да је боље ако се нешто истражује из више углова него из само једне перспективе. Из супротног правца формулисано: предмет који се проучава мора се ограничити; морају се тачно одредити границе у оквиру којих ће се предмет проматрати*

Грешка настаје због наивног уверења да ће се комбиновањем различитих теорија боље објаснити предмет истраживања него са ослонцем на једну. Наиме, сваки метод захвата један аспект уметничког дела (социолошки, психолошки, стилистички), а њиховим комбиновањем, мисли се, обухватиће се његов тоталитет.

Никада се у једном предмету не посматрају све чињенице, нити је то могуће, нити би се тиме нешто постигло. Свако истраживање подразумева редукцију на битно. Метод-теорија је основа за селекцију чињеница. Свако сазнање и његово продубљивање почиње издвајањем чињеница које ће се посматрати у неком предмету. И тек у тако издвојеном подручју када почнемо да размишљамо и постављамо питања можемо да стигнемо до сазнања која другачије не би била могућа. Тачно је да избор само једне тачке гледишта, једног приступа или метода (рецимо именом социолошког, поетичког) омогућава сагледавање само једне стране предмета који проматрамо, али заузврат на један дубљи и потпунији начин, који нам не би могла пружити променљива, или комбинована тачка гледишта, тј. истовремено осветљавање предмета са више страна. У истраживању предмета не треба мешати различите методе.[5] У приступу морамо бити свесни изабране методолошке позиције и доследно је спроводити. Предмет посматрамо само из једног угла управо зато да бисмо могли да га са те тачке што потпуније сагледамо. Основни принцип сазнања је ограничавање предмета сазнања. Доказ за то је историја науке, развијала се издвајањем и ограничавањем предмета проучавања из ширих оквира све до специјализованих субдисциплина. На тај начин померамо границе нашег знања које на другачији начин, сем ограничавањем предмета ис-

[5] За илустрацију може да послужи и данас популарна књига Роберта Гревса *Грчки митови* (Београд: Нолит, 1969), у којој су митови тумачени са полазиштем у различитим теоријама, па често и један мит са полазиштем у две теорије. Да је то тако, сваки читалац, ако и не познаје ову проблематику, може да се увери ако прво прочита, рецимо, предговор (Срејовић, Кузмановић Цермановић) *Речника грчке и римске митологије* (Београд: СКЗ 1987, VIII–XXXVI) где су приказане различите теорије тумачења мита, па опремљен тим информацијама прочита Грејвсова тумачења митова. У енглеској је она штампана као популарно издање за народ, код нас је штампана у серији *Књижевност и цивилизација* заједно са научним делима. Другим речима Гревс није имао научних претензија, узимао је тумачења из различитих теорија према критеријуму занимљивости и допадљивости потенцијалном читаоцу-купцу књиге. Писана је за тржиште. Потпуно је неупотребљива за стручни рад. Оно што је чини таквом јесте поменута особина, мешање тумачења насталих из различитих приступа.

траживања, не бисмо могли. Поступак ограничавања онога што ће се у предмету проматрати није само логички принцип истраживачког рада, то је начин на који се наука у друштву развија и без кога не би било увећавања знања.

У пракси, приступ са полазиштем у изабраном методу омогућава нам још и нешто што није део наше намере, омогућава нам да боље схватимо оно што се на тај начин не може објаснити. Тако стижемо и до сазнања која нису инхерентна методу када са њим почнемо да радимо. Сазнајемо његове ограничености у односу на грађу. Сазнајемо оно што нисмо ни намеравали, а ни очекивали. Ако истражујемо начела грађења песме, рецимо, у делу Бранка Радичевића, како ћемо објаснити са истог стајалишта органску форму његове песме *Јадна драга* и поступак замене јамба трохејима, и преправљања сонета. Или, у нашој авангарди заокупљеност питањем аутентичног националног израза у уметности (слично као у романтизму), и намерно деформисану употребу језика. Није могуће поменуте особине тумачити са једне тачке гледишта, једним изабраним приступом, јер чињенице припадају различитим низовима. Због тога се у истраживањима не тако ретко јављају поред изабраног метода и примесе другачијег, а да истраживачи тога нису ни свесни. Ипак је тумачење грађе важније од метода, осим у случају доктринарне привржености методу (циљ је да се метод демонстрира и докаже његова исправност), а у томе случају, колоквијалним језиком речено, немамо шта да причамо. Тако ћемо другачији приступ укључити у наше разматрање у оном степену, и на оном месту, и онолико колико је то потребно. Нема чистих примена метода као што ни дестиловане воде нема у природи.

Оно што се изабраном методом не може објаснити, односно потреба да се у објашњавању предмета истраживања укључе другачији приступи, показатељ је шта у истраживачком раду треба мењати, што води тражењу потенцијално плоднијег приступа. Свест о границама једног метода почетак је новог знања. [6]

[6] Другачије формулисано: свест о границама сопственог знања може да буде услов превазилажења тих граница. Пример ове врсте јесте Вернера Хајзенберга опис начина на који је дошао до открића места неодређености који је дао у књизи *Физика и метафизика* (Хајзенберг 1972: 130–135).

4. *Четврта најчешћа грешка је када резултате рада унапред знамо или их можемо претпоставити. Позитивна формулација овога става гласи: рад треба да садржи нешто што није пре започетих истраживања јасно или очогледно – некакву нову тврдњу*

Истраживач, ако је истраживач, не би требало да пише рад у коме би показао оно што се већ зна (тзв. труизми), или оно што се може претпоставити, или се зна да је тако, и пре започетог истраживања („тривијалан резултат истраживања").

Значајан проценат свега што се пише у науци је отприлике такав – претерано пуно је труизама и тривијалних резултата. Познате ствари у новим језичким формулацијама; радови у којима ништа није нетачно, који добро звуче, али у којима се ништа ново не тврди, ако се уопште нешто тврди. Истраживачи се чешће боре да артикулишу и конкретизују познато, уместо да буду истраживачи непознатог. У њима се више нешто показује да јесте, него што се нешто проблематизује или доказује каква нова тврдња. То није толико због недостатка креативности колико је условљено доминацијом једног начина мишљења и обичајима у друштвеној, научној заједници.

А до нових сазнања се долази на два начина: проширивањем корпуса текстова (уношење нових чињеница, непозати рукописи, подаци и сл.) и новим поставкама. Између та два начина стварања новог (увећавање знања) у науци је широка скала „нормалне" науке. Квантификују се поставке доминантног и општеприхваћеног метода. Када је то била интерпретација у стручним часописима и зборницима масовно су се интерпретирале песме и, ређе, прозна дела са ослонцем на неку од анисторичних метода (пажљиво читање, структурална анализа, феноменолошка интерпретација). При томе нам интерпретације нису показивале много више од онога што смо већ знали о каквој, рецимо, песми пре него што смо их прочитали. Наиме, смисао интерпретације требало би да буде упозоравање на неко значење уметничког текста које није очигледно, већ је непримећено или прикривено. Ако не испуњава тај критеријум, чему онда служи? И због чега онда то има истраживачки карактер? Слично је са испитивањем метода истраживања. Може се дати опис (приказ) неког метода ради упознавања са тим методом шире научне јавности, ради скраћивања времена потребног за стицање информација. Али, ако је то истраживачки рад онда би ваљда требало да се очекује критички приказ, или мисао којом се истраживач надовезује на предмет свога приказа, и даље је развија. Најзад, метод се може критички преиспитати на конк-

ретној грађи, јер увек постоји проблем примене тврдњи формулисаних апстрактним језиком у конкретној анализи. Тако могу да се сагледају границе метода, апорије, ограничења. Ако је истраживање, онда то не може бити пука примена. Уосталом, сама примена метода у тумачењу грађе не гарантује резултат. Интерпретација је креативан чин, подразумева за успех и одређени таленат за ту врсту послова. Квантификација метода у великој већини случајева као резултат има тривијалност или труизам, јер остаје у границама подробнијег показивања онога што већ знамо. То је као када бисмо истраживали сопствену телесну висину и тежину који су нам познати, али је не знамо сасвим прецизно. Назовимо то проблемом критеријума. Уместо да се квантификује познато, истраживач би требало да у свом критичком отпору потражи другачији приступ, укаже на другачију перспективу из које се појава може посматрати. Треба се ослободити терора метода и ауторитета, имати смелости да се тврди и оно што није општеприхваћено у заједници, наравно утемељено (са поштовањем чињеница) и са аргументацијом. Важно је имати идеју.

Питање: „А шта ви тврдите у вашем раду?", постављено на научном скупу једном референту, изазвало је тишину у сали. Неко је полугласно приметио да је то „опасно питање". А то је питање које уместо неког другог треба сам себи да постави истраживач у фази елаборације проблема и поставке рада, његове идејне замисли. Јер, какав је то рад у коме се ништа не тврди.

5. *Пета најчешћа грешка је извођење вредносних судова из чињеница, односно приказивање вредновања као објективног описа*

Разликовање чињеница од вредносних судова, онога што јесте од онога што треба, једна је од фундаменталних дистинкција у научним истраживањима, без чијег познавања је готово немогуће мислити и радити.[7] Њиховом мешању можемо да захвалимо за неке од најчудноватијих

[7] Ова дистинкција се оспорава, чак назива јадном фразом, како у природним наукама тако и у хуманистичким, посебно филозофији језика. Треба приметити да захтеви за укидањем дистинкције, или умањивања њеног значаја, имају неке аргументе, јер није увек лако разликовати једно од другог, и често остајемо запитани, и у недоумици, да ли је неки исказ који анализирамо опис онога што јесте или је треба-исказ. Опрека између њих није увек оштра, а удаљеност превелика, мада је у принципу јасна. Постмодернистичко нихилистичко негирање дистинкције повезано је најчешће са критиком рационалног мишљења, али су правци њеног укидања различити. Џон Серл покушао је доказати да се између јесте и треба може да направи мост, односно да се из чињеница могу извести вредносни судови (1991: 268–294), док се Пол Фајерабенд двосмислено односи према овој дистинкцији, залаже се за њено укидање (1987: 155–159); али зато Куна критикује

одељака у историјама наше књижевности и уметности. Вредносни судови не могу се изводити из чињеница. Између њих зјапи провалија преко које није могуће изградити мост. Нема начина да егзактно, помоћу чињеница, докажемо како је песник из наше месне заједнице лошији песник од Шекспира, мада је то савршено јасно. То је основни проблем у сваком истраживању уметности, јер се у таквим истраживањима веома пуно оперише вредностима. У томе је и њена битна разлика према природним наукама од којих се не очекује да естетски вреднују хемијски састав материје или субатомски простор. Вредносни судови се формирају на основу наших уверења о томе шта ми мислимо да књижевност треба да буде; на основу наше визије о пожељном правцу развоја, односно идеолошког опредељења.

Скерлићева критика Дисове поезије обично се сматра погрешком. Напротив. Грешка је сматрати Скерлићеву критику грешком, јер се чињеницама не може доказати ни да је био у праву нити у криву, може се само приметити да је имао оптимистичку визију књижевности која је била оборена успостављањем другачијег идеолошког налога уметности – да буде лепа и беспристрасна. Другим речима Скерлићеву критику не оповргавају чињенице, јер оно што је он констатовао (песимизам, мутан песнички израз) можемо и ми данас заједно са њим поновити као тачно. За његове савременике споран је био контекст у који је те чињенице доводио, а из тог довођења чињеница у два различита контекста настала су и два различита вредносна суда. Победио је онај који је био прихваћен у друштву. Чињеницама се не доказују вредносни судови, јер они из њих не произилазе, већ из наших уверења о томе каква би, или шта би, књижевност требала бити. Вредносни суд је визија, а она се оспорава другачијом визијом.[8]

Узмимо, затим, пример из наше класичне историографске литературе, а о питању о коме су се од XIX века до данас ломила историографска

да чини грешку што из описа (оно што јесте) изводи пропис (оно што треба) (2003: 227–229). Види и Кунов одговор у „Постскрипту" (1974: 277).

[8] Задатак књижевне критике јесте да вреднује, то је њена друштвена функција, а због своје прагматичности она је мање научна. Пример је наведен да би се објаснио механизам изграђивања вредносних ставова, и јасно објаснила разлика између јесте и треба. Да књижевна критика може да промени свој положај и функцију показује новија историја. У једном периоду критиком се називао и текст у коме се дело тумачило без вредновања, а тада је она била више наука него критика. У новијем времену критика добија, заједно са уметношћу, наглашено прагматичну функцију. За илустрацију промене може да послужи новински чланак *Дискусије о критици* који извештава о међународном семинару за критичаре чији је циљ: „Афирмисање улоге савремене уметности и значај њеног критичког промишљања у изградњи демократског и отвореног друштва... усвајањем европских вредности толеранције и интеркултуралног дијалога. Критика савремене уметности доприноси том дијалогу, јер открива начин на који савремена уметност (де)конструише националне митове, националне идентитете и представе које се стварају о другима, као и начин на који се носи са трауматичним појавама у друштву" (*НИН*, бр. 3170, 29. IX 2011, 45).

копља: однос старе и нововековне књижевности. Стојан Новаковић први је устврдио да у XVIII веку долази до дисконтинуитета између старе и нововековне књижевности и културе, а Скерлић је (као и други историчари) за њим то поновио. Дисконтинуитет су видели на различитим местима, и различито га вредновали. Новаковић неповољно, због раскида са средњовековном традицијом на народном језику импортовањем рускословенског. Скерлић је тај дисконтинуитет вредновао повољно, раскид са средњим веком је улазак у модерно доба, а налазио га је у увођењу рационализма који је од почетка према крају XVIII века све доминантнији. Скерлић дисконтинуитет види у романтизму, а поновно успостављање континуитета у његовом времену. Насупрот њему, Новаковић у романтизму види успостављање прекинутог континуитета наговештеног појавом Доситеја, коначно остваренog са Вуком Стефановићем. Које виђење је тачно? Питање је погрешно. Оба се заснивају на чињеницама, само им дају различит вредносни значај, и никакво додатно откривање чињеница не би једном или другом дало за право, јер се вредносни ставови ни не заснивају на њима. Изведени су из схватања о томе каква култура и књижевност треба да буду. За Новаковића у другој половини XIX века то је развој на народним основама, а за Скерлића је важан развој усклађен са европским. Из тих перспектива успостављена је хијерархија између чињеница и нешто се прогласило важним, а нешто споредним. Који начин гледања ће бити прихваћен и даље разрађиван (квантификован) зависи од прихватања оне визије (треба-идеје) за коју се консензусом у друштву оцени да више одговара потребама времена из кога се о њима размишља.[9]

Честа појава у истраживањима јесте импликовано извођење вредности кроз приказ чињеница, јер онда истраживач ствара привид објективности. То није толико жеља да се прикрије идеологија која се налази у позадини мишљења, колико да се вредносни судови (оно што треба) прикажу као објективан научни опис онога што јесте како би се постигла уверљивост, и обезбедило деловање за које се мисли да има друштвено оправдање и да ће у друштву бити прихваћено, и позитивно вредновано. Забуна, дакле, настаје када се вредновање приказује као објективни опис. Другачијом терминологијом речено када се треба-искази приказују као да су јесте-искази.

[9] Функција историје књижевности и јесте да књижевну прошлост проматра са становишта наше садашњости, да у њу уноси нови вредносни поредак и селекцију чињеница, са циљем да оснажи хтења усмерена према будућности времена из кога се о прошлости пише. Због неминовне субјективности историја књижевности и књижевна критика мање су научни од теорије књижевности. Онда када се историја књижевности ограничава на описивање и тумачење процеса, ближа је науци, па можемо говорити и о теоретизацији историје (види пример у другом одељку).

На пример, појмови као традиција и модернизам имају, тачно је рећи задобили су, вредносне примесе, па отуда нису само описни. У уметности самим тим што је нешто модерно није боље од онога што је традиционално, или обрнуто. Такав прилаз у коме појмови традиција или модерно имају позитиван и приоритетан садржај искључује објективност. Идеологије могу бити, често и јесу, сметња научном истраживању.

Слично је са појмовима слободни стих и сонет. Они су у култури добили вредносно значење, први се повезао са појмом модерног, други са културном изграђеношћу. Због тога су истраживачи настојали да почетке настанка и употребе слободног стиха преместе што дубље у прошлост, а употребу-неупотребу сонета схватали као знак културне изграђености-неизграђености. Треба зато нагласити да су то вредносно неутрална техничка средства за грађење песме. Песма није боља или лошија због тога што је написана слободним стихом, или у сонетној форми. Њихова употреба или неупотреба пре је знак који упућује на ситуацију у култури и њен однос према страним културама одакле се импортују.

Појам „социјалистички естетизам", специфичан за нашу науку, јесте вредносни суд који је добио статус описног појма. Под тим појмом у нашој књижевној и ликовној историји подразумева се прелазни период од предметног ка непредметном сликарству, као средњи пут између традиционалног и модерног израза; умерени модернизам. То долази отуда што је непредметно сликарство у уметности код нас добило изразито позитиван идеолошки предзнак. Нешто као борба за слободу, изједначавање са западним либералним светом, а против догматизма оличеног у предметном сликарству, односно традиционалном реалистичком поступку. Социјалистички естетизам је појам којим се само привидно описује једна етапа у развоју, као да је објективни опис. Али се јасно имплицира вредносни став самим тим што је прелаз ка нечем што има врхунско позитивно значење.[10]

У науци је стално присутна тенденција да се вредносни ставови претворе у чињеничке, да се поостваре. Практични циљ овог поступка јесте борба за инаугурацију вредности у науци и друштву насупрот конкурентских. Веома пуно примера има у друштвеном и политичком животу. На пример, начин на који се приказује друштвени напредак, успешност друштва, путем објективних показатеља, тј. чињеница, о просечном приходу по становнику, разним табелама и ранг-листама. Ваљда би мерило технолошког напретка могло да буде и однос према природи и њеним ресурсима, како се грађани осећају у окружењу у коме живе,

[10] О томе подробније пишем у раду „Проблем промене у култури (Сликарство и књижевност шесте деценије 20. века)". *Упоредна истраживања* 4, ур. Бојан Јовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007, 365–377.

да ли су задовољни, или нису. Питање је да ли је економски и нарочито технолошки раст напредак, ако за последицу имамо ефекте стаклене баште, истањен озонски омотач, поремећај климе. Другим речима, из статистичких чињеница не следе вредносни судови, а управо тако се вредносни ставови (оно што би по неком схватању требало да буде) приказују као објективни опис. Идеја глобализације је једна типична треба-идеја, а оправдава се напретком, опет једном треба-идејом. Проблем је: оно што треба не може се оспорити са оним што јесте, већ другачијом треба-идејом.

6. *Шеста најчешћа грешка јесте одсуство самосвести о ономе шта се ради, и због чега се ради*

Шта ми заправо хоћемо у истраживању књижевности? Истинолику слику свога предмета? Питање се обично не поставља, велика већина истраживача напросто га одстрањује од себе. Истраживање без самосвести („радим то што радим") о сврси сопственог посла не мора бити у последичној вези са квалитетом посла који се ради, али јесте важно. То што се ретко поставља, а готово никада о њему не расправља, може значити да за истраживаче представља известан проблем.

Питање циља може се поделити на два дела, на оно што је циљ и на оно што је средство да се тај циљ оствари. И једно и друго је заправо у неком идеалном смислу сасвим јасно, барем би ово прво требало да је такво. Потреба да се створи знање не може настати ни из чега, потребно му је вођство, а то је теорија, оно што ће му омогућити да раздвоји релевантно од ирелевантног. Теорија одређује шта ћемо да видимо. Даје упутства научнику како да поступа, и на који начин да гледа на проблем. Као резултат не добијамо опис, тј. оно што јесте, већ опис који прописује теорија-метод којим се служимо. Та теорија-метод која је прескриптивна изграђује се са полазиштем у циљу, а не у грађи. Другим речима према визији, идеји о томе шта треба. Све теорије-методе су треба-искази, према томе њихова научност се не може чињенички доказати. Њихова научност није у резултату, већ у методу. Да ли је то добар, односно „научан" метод верификује се (проглашава) у друштву, односно научној заједници, његовим прихватањем или неприхватањем. Према томе, у истраживању је најважнија сврха, јер се из ње изводи теорија-метод, а теорија одлучује о томе шта ћемо да видимо у грађи, односно да описујемо. Знање о књижевности нема циљ да да опис који је објективан, већ опис који је потребан. Као што није могуће изаћи из самог себе, или ходати без силе земљине теже, тако је немогуће и истраживање књижевности из-

ван друштвеног значења које то истраживање има, или може да има. Погрешно је и наивно уверење да су могућа истраживања без идеолошке позадине, односно да је могућа „чиста" наука. Из супротног правца формулисано: идеологије су неизбежне у тумачењу књижевности.

У даљој разради могу се разликовати две основне ситуације са различитим варијететима и међурешењима: да је циљ истраживања грађа, па се изграђује теорија усмерена према грађи, њу да тумачи, или теорија може бити усмерена према практичном друштвеном циљу. Њихов однос није крута опозиција, већ онај тип односа који описујемо изразима као више једно него друго, или мање једно него друго. Сцијентизмом називамо усмерење на грађу, тада су друштвени циљеви секундарни. Настоји се изградити теорија помоћу које ће се на адекватан начин проучавати књижевни феномен. Проблем са оваквим усмерењем је, постоје таква мишљења, у његовој аутистичности. Илустративна је у томе смислу Курцијусова критика рада који не може да се употреби у друштвене сврхе: У предговору своје *History of Criticism* каже George Saintsbury [...]: „Један пријатељ, подједнако благонаклон као и, надасве, компетентан а различитог смера у критичкој мисли, приговорио ми је да обрађујем литературу као нешто само за себе. Похитао сам да, признајући оптужбу, изјавим, како је управо то права претпоставка моје књиге". Наравно, литература се не може апсолутно изоловати, што је Saintsbury сигурно знао[11] (Курцијус 1971: 7).

Оваквом приступу који наводи као пример научне заинтересованости окренуте према самој себи, затворене према заједници, Курцијус супротставља свој приступ изучавању књижевности за који каже: „Моја књига није израсла из саме научне свховитости, већ је настала из брижног настојања да се сачува западњачка култура" (1971: 7). Наиме, његов истраживачки пројекат био је критичка реакција на појаву национализма у немачкој крајем тридесетих година прошлог века и на затварање културе у националне оквире ширењем мржње према другима. Настојао је да покаже како је европска култура јединствена, јер је настала на истим класичним основама, а да би тај циљ остварио изградио је метод-теорију: проучавање константних или повратних феномена дугог трајања у књижевности. Треба указати на разлику. Ни Сентсбери, као ни Аристотел на кога се он позива нису искључивали човека из својих разматрања

[11] Џорџ Сентсбери (Saintsbury) је то знао, у продужетку цитираних реченица то управо и каже, и прецизније објашњава своју позицију: „That literature can be *obsolutely* isolated is, of course, not to be thought of; nothing human can be absolutely isolated from the general conditions of humanity, and from the other functions and operations thereof. But in that *comparative* isolation and separate presentation which Aristotle meant by his caution against confusion of kinds, I do thoroughly believe" (Сентсбери MCMLXI: VI). Курзиви у цитату су изворни.

литературе. Аристотел, на пример, у XIV глави *Поетике* разматра шта је најбољи склоп радње у трагедији, полазећи од критеријума успешног/неуспешног деловања на гледаоца. И Курцијус наглашава да ће у његовој књизи књижевност бити у средишту пажње, као и читалац коме је књижевност намењена, тј. историјски, морални, филозофски и психолошки проблеми (топосе попут идеалног предела објашњава позивањем на Јунгове архетипове), али са друге стране има неприкривену везу са политиком. Ако је Сентсберијева књига пример хуманистичке активности која се одриче директног деловања у друштву, код Курцијуса је присутна изразита ангажованост у име хуманистичких идеала. Разликују се у степену и врсти хуманистичког ангажмана.

Постоје, затим, истраживања у којима је тежиште интереса на теорији; друштвени циљ је имплицитан; грађа је небитна. Књижевне теорије-методи се изграђују према прагматичним циљевима у друштву, да би деловале. Ова ситуација би захтевала пажљивије разматрање од онога које му можемо пружити, јер је феномен нашег времена. То је карактеристика тако званих постструктуралних теорија: интертекстуалност, семиотика (на начин Јулије Кристеве), деконструкција. У овим истраживањима књижевност је само материјал којом се доказује, односно потврђује теорија. Друштвене функције теорија су имплицитне – критика рационализма, сваке извесности у сазнавању, могућности стабилних значења. Последица је стварање једног флуентног стања у коме је све могуће.

Екстремни антисциентизам, односно инкорпорирање научних истраживања у друштвене токове, тенденција је нашег времена. Није циљ истраживања бит књижевног дела и његова комуникација са читаоцем, већ укључивање науке у расправу о друштвеним проблемима у складу са идејом о томе шта су проблеми, како их решавати, и шта је пожељан облик свести о тим проблемима. Главна усмереност је на деловање у друштву, без ослонца на утврђену теорију-метод. Нови историзам, критика колонијалног дискурса (извињење за бруталну форму колонијализма), студиј културе, имагологија, интеркултурална херменеутика, проблем другог, феминизам, квир књижевност, заправо и нису теорије већ друштвене теме које се истражују преко књижевности и других писаних докумената. А за њихово истраживање користе се све постојеће раније изграђене методе. Могли бисмо говорити, из те перспективе, о методолошком еклектицизму – употреби различитих метода које не повезује јединствено становиште. Добре су све оне методе-теорије помоћу којих се може остварити жељени циљ. Тако, на пример, повезују се постколонијални дискурс са феминизмом, а Нови историзам Бахтинову идеју хетероглосије комбинује са методом пажљивог читања.

Основни услов научности у хуманистичким наукама јесте њена неделотворност (неангажованост). Што је више истраживање оријентисано на деловање у друштву, ближе је ономе што зовемо примењена наука. Истраживач не може избећи одређену позицију. Може истраживати принципе грађења текста, или, попут Курцијуса, сматрати да истраживања књижевности треба да буду ангажована у функцији хуманистичких идеала, нарочито када су такви идеали у друштву нарушени, или се инкорпорирати у друштвене токове, па, рецимо, истраживати српску квир књижевност што би, вероватно, могло обезбедити публицитет и признање за иновативну, узорну, „научну" праксу. Књижевну науку није могуће одвојити од идеологија у потпуности, али у опредељивању за циљ истраживања постоје значајне разлике. Према томе се треба свесно одредити, јер ћемо у противном несвесно прихватати идеолошке позадине истраживачких теорија-метода које ће нама управљати, и радити са нама шта хоће. Колајуће идеје прихватају се на начин који је прикривен, јер се жели бити део онога што се сматра пожељном научном праксом. Као последица ми ћемо нешто радити, а нећемо поседовати свест о томе у коју или какву већу целину се својим радом уклапамо. Грешка је немати свест о сврси. Тада идеологије раде са нама шта хоће, уместо да их држимо под контролом и сами бирамо циљ свога истраживања свесни свих консеквенци учињеног избора.

7. *Седма најчешћа грешка је уверење аутора да у раду није учинио ниједну грешку*

Ако бих на питање да ли сам починио неку грешку у овоме раду одговорио са: „Не, нисам" – запао бих у (овде наведену као) седму најчешћу грешку у научноистраживачком раду. Опасно је мислити да грешка не може нама да се деси, од ње нико није заштићен.

Аутоцензура је битна у сваком послу, али не она по врсти инхибирајућа, већ креативна. Нема савршеног рада, односно рада коме се нешто (мање или више оправдано и засновано) не би могло приговорити. То нас не ослобађа обавезе озбиљног интелектуалног напора да грешку не направимо. Није реч толико о материјалним (чињеничким) грешкама, мада и о њима, колико о грешкама какве су овде наведене под бројевима од један до седам, од оне описане у првој тачци као научна мегаломанија, до стављања под контролу идеолошке позадине истраживања.

* * *

Присуство овога рада који је другачији од задатог тематског оквира у зборнику радова у част Мирјане Дрндарски и Ненада Љубинковића има само једно оправдање, написан је у духу радова Н. Љубинковића. Његов рад у великој мери карактерише критичко преиспитивање знања. То да мислим на његове радове, пишући о томе како би требало, или како би све могло да се ради у науци, није ми било нарочито тешко, јер превише примера такве врсте нема.

ЛИТЕРАТУРА

Грдинић, Никола. „Проблем промене у култури (Сликарство и књижевност шесте деценије 20. века)". *Упоредна истраживања*, 4. Бојан Јовић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.

Гревс, Роберт. *Грчки митови*. Гордана Митриновић, прев. Београд: Нолит, 1969.

Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Зоран Константиновић, прев. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Кун, Томас. *Структура научних револуција*. Станиша Новаковић прев. Београд: Нолит, 1974.

Курцијус, Роберт Ернст. *Европска књижевност и латинско средњовековље*. Стјепан Маркуш, прев. Загреб: Матица Хрватска, 1971.

Павловић, Миодраг. *Антологија српског песништва*. Београд: Српска књижевна задруга, 1964.

Радојичић, Ђорђе Сп. *Развојни лук старе српске књижевности*. Нови Сад: Матица Српска, 1962.

Серл, Џон. *Говорни чинови*. Мирјана Ђукић, прев. Београд: Нолит, 1991.

Срејовић, Драгослав, Александрина Кузмановић-Цермановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1987.

Фајерабенд, Пол. *Против методе*. Марио Сушко, прев. Сарајево: Веселин Маслеша, 1987.

Фајерабенд, П. „Утеха за специјалиста". *Критика и раст сазнања*. Имре Лакатош и Ален Масгрej ур. А. Гордић, прев. Београд: Плато 2003, 226–263.

Хајзенберг, Вернер. *Физика и метафизика*. Вера Стојић, прев. Београд: Нолит, 1972.

Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht. *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.

Saintsbury, George. *A History of Criticism*, vol. III. London: William Blackwood & Sons LTD, MCMLXI.

Никола Грдинић

НЕКОТОРЫЕ ПРИМЕЧАНИЯ О САМЫХ ЧАСТЫХ *ОШИБКАХ* В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ

Резюме

Первая самая частая ошибка – это уверенность автора в том, что в работе надо решать некую большую проблему. *Вторая* частейшая ошибка рождается из-за отсутствия знания, которое должно нас беречь от неправильных знаний. *Третья* происходит из неверного уверения в том, что лушче если предмет исследовать из нескольких перспектив, чем опираясь на одну точку зрения. *Четвертая* самая частая ошибка когда нам уже заранее известны результаты исследования или когда мы можем предполагать какие они. *Пятая* ошибка – это выведение субъективных мнений из фактов, то есть предоставление своих субъективных замечаний в качестве объективного описания. *Шестой* ошибкой является отсутствие самосознании о том, о чем речь идет и почему именно об этом речь идет в научном исследовании. *Седьмая* ошибка – это уверенность автора в том, что в своей научной работе он не сделал ни одной ошибки.

УДК 821.163.41.09:398

Милан Р. ЛУКИЋ*
Београд

НАПОМЕНЕ О САКУПЉАЊУ, ЗАПИСИВАЊУ, КАЗИВАЊУ, ПЕВАЊУ – НАПОМЕНЕ САКУПЉАЧА, ЗАПИСИВАЧА, КАЗИВАЧА, ПЕВАЧА

У раду се указује на особит значај пропратних белешки за потпуније разумевање конкретног записа. Недостатак напомена о месту и времену настанка, о аутору, казивачу или певачу, разлозима и начинима казивања или певања, предмету, ликовима, темама и мотивима, утиску на слушаоце и записиваче, као и посебностима у вези технике и правила стварања или преношења, записивања или сакупљања, тј. неким битним изванјезичким елементима, може довести до пропуста у тумачењу. Уколико су записи нареченим напоменама бременитији, могућност кретања странпутицом је мања.

Кључне речи: усмено стварање, напомене и објашњења, сакупљање и записивање, казивање и певање, текст и контекст.

Једно од основних обележја савремене књижевности јесте проблем дефинисања њене поетике, установљења чврстих теоријских ставова и препознатљивих стилских и жанровских карактеристика. Сведоци смо неумереном рабљењу термина *постмодерне* (гле, напречац се појави, овлада свеукупним простором и преко ноћи, скрајнут, готово ишчезну!) и помало „анархистичком" приступу који подразумева, неки кажу, поновно освајање слободе стваралаштва (као да је било ускраћено?!). Али и у том галиматијасу разноврсних усмерења, једно од општих места, уз разглашену теорију цитатности, јесте особени значај који се придаје *напомени, коментару, фусноти, ендноти, објашњењу, тумачењу, допуни*... Такође, научни инструментариј све више осваја простор белетристике и у формалном смислу, па се дају индекси, регистри, библиографије, а пажња се, приликом цитирања, обраћа и на писмо и одређена издања, уз педантно навођење детаља битних за настанак и рецепцију дела, некад уз „преклапање" ова два временска плана – додуше, наречено има везе

* cmrmilan@eunet.rs

са чињеницом да се међу истакнутим предводницима постмодернизма налазе бројни универзитетски професори.

Овим уводним промишљајима истакнут је „академизам" новије књижевности, али нас интересује поетика усменог стваралаштва, однос записивача, односно сакупљача према фолклористичкој грађи, као и казивачев, тј. певачев став. Зато, на почетку, ево дијагнозе тренутног стања – ако је у постмодерни учињен наклон *ка учености*, у области усменог учињен је отклон *од учености*. Мало прецизније – оно што би требало да буде иманентно озбиљном фолклористичком запису све чешће се занемарује и релативизује, па се све ређе дају *напомене о казивачу*, месту и времену, начину и успешности, сврсисходности казивања, присутној публици, очекивању и реакцијама, редоследу, условностима и посебним аспектима казиваног. Додуше, мањак о казивачу „компензује" се вишком *напомена о сакупљачу*, па уочавамо несразмеру њиховог присуства у традицијском наслеђу – из XIX века, осим Вукових певача, памтимо неколико знаменитијих, нпр. Милутиновићеве и Петрановићеве, а слава оних који се појавише у наредном столећу утули се брзо по окончању земаљског битисања, а не остаде дуговека ни у случају неумерене записивачке глорификације: најближи великом Хомеру, Боже мили! није ни Тешан, ни Милија, ни Филип, него Авдо Међедовић из Бијелог Поља (Lord 1990: 5); с друге стране, пак, испод Вуковог записивачко-сакупљачког „шињела" изашло је сијасет познатих или признатих баштиника народне традиције, који оставише доста, по квалитету прилично неуједначене грађе.

Елем, проблеми бележења усменог стварања присутни су одавно, мада су на почецима мање приметни?! Нажалост, ни до данас нису разрешени, па се стиче утисак о увећавању, зато дајемо илустративан пример важности контекстуалних детаља везаних за најраније записану нашу епску народну песму – проблематичности записа допринело је непознавање језика на коме се певало, а како су ти стихови били део већег спева вековима су остали непознати и неистражени, док их зналац није открио и на прави начин прочитао, попут неког палимпсеста, дајући притом обиље података (Пантић 1984: 7–32): *ко је записивач* („песник скромног дара и дворанин невеликог угледа", Рођери де Пачиенца); *када је и где записана* (четвртак, 1. јуна 1497, након обеда, у пространом дворишту дворца маркиза од Битонта Андреа Матео Аквавива, у лепом, старом и богатом градићу Ђоја дел Коле); *ко је плесао и певао* (Јуба Вујкова, Радослава Рашкова, Вучица Милкова, лепа Вуксава, Ружа Буткова, вину склона Стија Радоњина, Цвијета и Ратко, Радеља и Јурко, Ђуро и Милица, и још шеснаест певача чија имена је вредни Рођери разабрао, а било их је још); *о коме се певало* (о тамновању Сибињанин-Јанка у Смедереву, после страдања на Косову, 1448); *коме се певало* (пресветлој госпи божанској

Изабели дел Балцо, новој краљици Краљевства Сицилије и Јерусалима); *на који начин* (Словени су „гласно викали [...] скачући као козе, окретали се и заједно певали", а пили су „по свом обичају" – и мушкарци и жене и деца!). Без ових напомена, тумачење би било отежано (камо среће да су и потоњи записи били тако детаљни), а недостатак нпр. имена̂ певача би, можда, омогућио накнадне мистификације које не би имале много везе са усменим стварањем.

Проћи ће седам деценија до објављених песама и коментара који помажу у разумевању и реконструкцији стања усменог песништва на овим просторима половином XVI века (Hectorovich 1568) – битни су они о *аутентичности записа* (иако песник, П. Хекторовић истиче да у њима – „не приложив једну рич најмању"), о томе *где се и када певало* (на излету од Хвара до Шолте, 1555), *којом приликом* (у барци, при рибању), *ко је то чинио* (добри Паскоје Дебеља и млади гиздави Никола Зет) и *на који начин* (неке певане скупа, неке појединачно, а неке бугарене „српским начином", како се одувек у друштву чинило, за који записивач и ноте прилаже). У односу на претходно поменути запис овде имамо потпуно изведене песме, високог домета и дотераног стиха, што значи да је увелико успостављена традиција усменог певања (уз могућност да је стваралац био даровитији и вештији или су, пак, те врлине красиле записивача). Потврду овом ставу налазимо у сакупљачкој збирци (Геземан 1925), насталој вероватно почетком друге деценије XVIII века, чији аутор је по свој прилици странац, а то је и каснији редактор. Важно је истаћи да више не пратимо само појединачне песме даровитих певача са уско локализованог простора, него је реч о осмишљеном пројекту, или потреби, да се са ширег и помало неодређеног простора Војне крајине (или Београда и околине, додаће неки!) прикупи разноврсна продукција (уз тематско-мотивску и структурну, уочавамо и естетичку и метричку разноликост) – од балада, лирских и епских творевина до „масних поскочица" и ласцивних стихова који су, нажалост, остали ненаштампани у издању из 1925. Нека ова напомена буде повод за дигресију да су утицајна била размишљања о томе да „опсцености" нема места у нашој култури (присетимо се Вуковог посрнућа – Н. Љубинковић би, можебит, употребио термин „стрмоглав" – када је пристао на „умивено" друго издање *Рјечника*, а срамоту његових настављача који раде на најобимнијем лексикографском делу и при том „забораве" на најфрекфентнији глагол у нашем језику/језицима, не желимо ни да помињемо, али сматрамо недопустивим да се у сабраним делима, и то у преписци, намењеној научницима и амбициозним студентима, уместо „примасних и смиешних песмица" које 1835. шаље вредни рисански поп Вуко, прирећивачи определе за тачкице и цензорске белешке „није за штампу" (Караџић 1989: 632–633, 754–756) или да

постоје неки други, ванкњижевни разлози који допуштају преправљање уметничког дела.[1]

За тренутак прекинути хронолошки низ наставићемо подсећањем на још једно значајно дело, овога пута из друге половине XVIII века (Fortis 1774), чији аутор је, гле чуда! поново странац – реч је о *Путовању по Далмацији*, у коме се налази не само једна од најпознатијих песама која је извршила пресудан утицај у презентацији и популаризацији нашег усменог певања у Европи, него и драгоцена запажања о том виду стваралаштва (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: 85–86). Фортис, наиме, уз лирске песме износи и „*обичаје уз које се изводе*, а уз епске говори о *месту, времену и начину извођења*, о стиху, лепоти, старини, о *уделу певача у извођењу* [...] помиње *певање уз гусле*, описује инструмент и детаљно казује о тзв. *путничком певању* [...] о *прихватању епске песме* од стране средине у којој живи, о снажном *утиску који она оставља* на слушаоца. Интересовању за баладу која је изазвала много различитих тумачења допринела је и Вукова напоменица да је преведена на италијански, па на немачки, као и ко је то учинио, а да је он годинама (деценијама!) покушавао да нађе лепшу и јаснију варијанту, али у томе успео није, па се одлучио да понови запис једног странца, који је доста мењао (овога пута су за то постојали књижевни, тј. језички разлози).

Дошли смо, ето, и до Вукових збирки и забелешки о усменом песништву (Караџић 1965): у првој ће *Пјеснарици* локализовати простор где се говори „најчистијим српским језиком", образложити жељу да изда народне песме, истаћи да их је „писао, као што сам чуо, да се пјевају", дати поделу на „женске" и „мушке", а уз песму о Марку и додатна објашњења; у другој *Пјеснарици* наводи опредељење за *избор дијалекатске основице*, *напомене певача*, *порекло* и *обичаје* који их прате, а за разлику од прве, „писане по сећању" из детињства (ево признања о коауторству или редактури!), овде штампа песме *из уста Срба и Србкиња* (попут Хекторовића, даје се на знање да интервенција било није, бар не великих). Застанимо мало – све и да је тачно да се песме баш тако бележе, „из уста певачевих у Вукове уши", шта ћемо с присећањем на муке с Милијом[2]:

[1] Поменућемо антологију Т. Остојића (1904), који у Пропратници наводи да су песме скраћиване, допуњаване, дотериване и изнова састављане, а нада се да му „неће замерити јер дело нема научне сврхе, него има естетичну и васпитну"?! Слично размишља и В. Ђурић (1990: 569), наводећи да неке приповетке „нису дорађене" (sic!), односно да су, осим правописних, учињене „*само* (курз. М. Л.) ове измене" – две су скраћене, а у двема су замењене опсцене речи (*Јарац живодерац* је записао свештеник Дамјан Груборовић, и ту је опсцена реч „гузица" замењена неопсценом речју „губица"; *Лаж за опкладу* записао је Вук, „по сећању" – ту се не мењају опсцене речи, него опсцене тачкице, тј. изостављају: најпре се „п..е" изоставља, а потом се „исп..е" замењује неопсценом речју „испусти"; затим се „г...о" замењује речју „шипак")?!

[2] Више о сусрету и нареченим мукама у знаменитој студији (Љубинковић 2012: 373–466)

ем је био стар, ем без стимуланса певању није био рад, ем му због тога „вид није био бистрији а дух оштрији", како је Бодлер поучавао, ем га је дружина задиркивала што с хромим и доконим време губи, ем га је и Вук „преслишавао" док праву илити жељену варијанту потрефио није (сетимо се допадљиве Лордове спознаје о стварању у тренутку извођења), ем га је наводио да пева оно што њему треба, на начин који је он у детињству упамтио, ем га је молио да „растеже речи" и „пева више пута", како би гушчијим пером то успео да прибележи – ко год је на терену и мало био зна колико таква неприродна ситуација правога певача спутава (декламатора, мање!) и онемогућава да се песми у потпуности преда, па нема разлога за ишчуђавање што је Милија после петнаест дана без поздрава утекао, а изгледа да Вука растужио није, јер је овај добио оно што је тражио?! Закључак би био да захваљујући трима великим песмама Старац Милија јесте у врху, али оно што до нас стигло није канда је толико лепо, несазнатљиво и непоновљиво да се само слутити може!

На формирање Вукових ставова о усменом стварању пресудно је утицао његов *spiritus agens*, предраги Ј. Копитар, али је за почетне кораке, поред Л. Мушицког, од изузетне важности и ауторитет Ј. Грима, нарочито његов *циркулар* – позив на прикупљање народних умотворина из 1815 (Караџић 1988б: 239–240). У њему се, поред сугестија шта би требало сакупљати, у којим приликама и где се може чути, дају и упутства на који начин то чинити треба – дакле, „*верно и истинито*, [без] улепшавања и без додатака [...] могу бити *важна сва одступања, понављања и варијанте*"; додаје да ће се најбоља грађа наћи у мирним, неприступачним селима, посебице код пастира, рибара и рудара, а пажњу усмерити треба на старе људе, жене и децу; писмо завршава навођењем „техничких детаља", молбом да „запишете сваку ствар на посебан лист, и на њему да наведете *место*, *предео* и *време записивања*, а поред Вашег имена, за случај потребе, и *име приповедача*".

Изграђене и јасне ставове о записивачко-сакупљачком раду Вук ће саопштити у помало запостављеном Лајпцишком издању *Народних пјесама* (Караџић 1824; 1833). У предговору првој књизи разврстава их на „јуначке" и „женске", уз напомене *ко и како, где и због чега их пева*, *чему се поклања пажња*, *о чему се пева*; потом говори о *постању њиховом*, а *технику стварања* појашњава анализом кратковеких „смијешних пјесама" локалног карактера којих се присећа из детињства; истиче Тешаново казивање „као из књиге", прави дистинкцију *где и како певају* „слијепци, путници и ајдуци", придодаје о *старини* и констатује да је „већ вријеме почети говорити и о *правилима*", па предговор закључује версификацијском анализом. Записивању и певању доста простора посвећује у четвртој књизи, у „рачуну од јуначки песама": пише о пореклу

Тешановом, начину живота и карактеру, годинама и смрти, даје физички портрет и белешке о хонорару (накнадама за записиваче бременита је преписка!), месту и времену записа, уз хвалоспев јер бољег нашао није – песме је „разумевао и осећао, и мислио је шта говори", а „није певао, него казивао"; потом о Филипу, уз упутнице на места у која је овај рапсод путовао и напомену да је од гуслања лепо живео; ту је и документарна проза о сарадњи с Милијом, старцу Рашку приписује ауторство, а у вези Стојана хајдука говори о варијантама; призива слепе песнике – Ђуру, Гају, Живану, Степанију, Гргуревчанку, а за храброг Анђелка сведочи да је стварао за време путовања; истиче важност језичких разлика, помиње попа Филипа који погину уз гусле певајући, деду Јоксима и сина му Тому, а указује и на проблеме са записивањем песама од стидљивих жена и девојака [према В. Врчевићу „бое се и промишљају да се као ш њима ругам" (Караџић 1993: 463)]. Посебно ће образлагати *избор песама и певача* (због приговора да не штампа све с реда), *начин настајања песме* (шта с њом може учинити добар или рђав певач), а важно је и указивање на *амбијент* одрастања и *однос према њима*: многе је из детињства знао – деда, стриц и родбина су по целу зиму песме певали и казивали, слушао их је од мајке и оца, а касније од устаника и устаничких вођа (код Ј. Ненадовића ретко се без певача јело!), биле су му миле и разумевао их је...

У наредном периоду Вук ће више пажње посвећивати квалитету записа, а мање белешкама о казивању, што чуди, јер се у међувремену упознао и са усменим стварањем других народа и разноликим поетикама за чије осмишљавање су ти коментари од преке потребе били, а рукописе је уништавао. Зашто, молићу лепо?!... Треба истаћи да грађу која нас интересује не налазимо само у песмарицама, него и у *Ковчежићу*, *Даници*, *Рјечнику*, збиркама пословица (њих је теже сакупити, па „ваља пазити и чекати док се која не рекне", а уз многе даје „толковање" о постању и наводи где су записане). Немамо простора за напомене Вукових савременика и следбеника – поменимо, бар, за усмено песништво важно „фонетско бележење" и бројна „примјечанија" несмиреног вртоглава Чубра Чојковића (Милутиновић 1990); духовита Врчевићева запажања о певању дужих песама и прихватање савета да се „најправилније говори ђе нема учени људи" (Врчевић 1864, 1865, 1869); некад утицајна размишљања Богишићева о бугарштицама: подсетимо на *недоумицу о акцентуацији*, *испуштање* „припјевних приложака", односно *небележење* „усклика" или тврдњу да су се у време записивања углавном певале, међу нижим слојевима (Богишић 1878); још увек непреведеног најбољег записивача из наших јужних крајева, који указује на проблеме са сакупљањем, а бележи и када се, где и коме певају песме, односно *када се не певају* – ни девојке ни жене не певају прве недеље поста (Јастребов 1886) или

занимљиве опаске сакупљача из Малеша, по коме је *песме „сачувао углавном женски свет*, који скоро сваким празником у колу пева", али су многе недовршене, „воле да се покажу, да много песама знају, па стога не довршивши једну, почињу другу" (Костић 1889, 1959) – јер смо намерни указати и на спецификум у бележењу приповедака: ту „треба *мислити и ријечи намјештати* […] по својству Српскога језика, да не би ни с једне стране било пређерано, него да би могао и учен читати, и прост слушати" (Караџић 1988а: 15–16). Ова обазривост разлог је зашто се њима мање бавио, јер је још 1815. обавестио Копитара да приповедака у Срба има као и песама (многе су лепе, али су многе срамотне[3]), а то ће поновити и у предговору *Рјечнику* из 1818, када ће уздахнути: „Како је приповијетке тешко писати!" У сваком случају, шездесетак штампаних за живота и двадесетак издатих након смрти, мало је у односу на број песама. И њих ће делити на „женске" („којекаква чудеса што не може бити") и „мушке" („нема чудеса, рекао би човјек да је заиста могло бити"), уз оне „између", а даће и *напомене о казивачима* – Тешан је „радо којешта весело и шаљиво приповедао", па се питамо зашто онда од њега није записао више приповедака (или јесте, а ми још нисмо сазнали?!), односно, зашто од издања из 1821. немамо сачуван рукопис ни једне приповетке; за сентомашког трговца Грују Механџијћа бележи да су у Земуну дању спавали а „ноћу приповиједали", а пише их на Вукову молбу; кнез Михаило је једну написао у Берлину, а Вук додаје да је слушана у детињству, од дадиља...

Задржимо се на том *намештању речи*, уз подсећање на предговор збирци из 1853. у ком сведочи о пореклу записа – највише је добио у писаној форми, што је с фолклористичког становишта проблематично. Наиме, без обзира што је молио да се ништа не поправља („гдје буде потребно да се која ријеч премјести или дода или изостави, то ћу ја чинити, као што сам радио и у овима свима које сам написане добио"), сви ти записи су пролазили кроз бар две „записивачко-редакторске руке": Вуковог сарадника и Вука. О дотеривању записивачâ немамо података, мада Врчевић пише о менама, а правда се да он мењао није и да су заиста народне; о Вуковом, пак, „премештању" сазнајемо поређењем рукописа и објављених текстова – резултат успоредбе је спознаја да преправки има, што ни он скривао није! Уосталом, и за прозне записе „по сећању" из првог издања већ уз наслов користи одредницу – *написао* (Караџић 1821). Чудно је да ова дистинкција није изазивала већу позорност науке, јер је Вук чинио нешто што није у складу са основним пос-

[3] То је додатни разлог, јер су црква и угледни грађани бурно реаговали због „непримерене слободе и дрскости" исказане у *Рјечнику*, а познато је да је Вук такве приповетке волео да казује пријатељима (Караџић 1996: 842).

тулатима фолклористике – ако је, дакле, половином XIX века, када је већ био надалеко познат и признат и овладао начинима презентирања усмене грађе, „записао" оно што је слушао у детињству, педесет година раније (?!), онда је неодрживо инсистирање на термину „народна приповетка", када је примереније говорити о подражавању „на народну". Наравно, ванредан осећај за народни језик и дух усменог стварања учинили су да их посматрамо у корпусу народне прозе, али смемо ли због тога бити толико критични према, рецимо, творачкој поетској комбинацији Дивјановић-Петрановић, где је у највећој мери испоштован исти тај дух или према бројним приповеткама објављеним у периодици и збиркама које се појавише након успеха Вукових – овде не мислимо на препричавања и преписивања која се еуфемистички подводе под „нелојалност или необавештеност појединих сакупљача" (Чајкановић 1999: 5–6), него на аутентичне народне приповетке у којима су присутни варијантни модели познатих и широко распрострањених приповедних структура или се спорадично јављају мање познате теме и мотиви. Ипак, чини нам се да ови промишљаји „не погађају мету" и да их треба преусмерити „на други колосек", који је сугерисао М. Пантић – „Вук је био прави народни приповедач" (Караџић 1988а: 385)! Небројено примера за овакву констатацију наћи ћемо не само у приповедним, него и у другим сакупљачким збиркама, али и у лексикографским, етнографским, историјским, књижевнокритичким и лингвистичким списима, и управо се тим пренебрегавањем Вука као сјајног усменог казивача, науштрб сакупљача и реформатора, чини велико огрешење о Вука стваралаца!

Наведимо још нека размишљања о бележењу прозе која је оставио педантни В. Чајкановић, проучавајући рукописне збирке у Архиву САНУ: за неке сакупљаче наводи да су „пажљиви, савесни и паметни" (М. Обрадовић и Ј. Воркапић), а код других истиче необразованост и „наивни стил" („самоуки" С. Ђурић и Ј. Мутић); некима замера што су поједине приповетке развучене, а друге фрагментарне и без важних детаља (В. Жуњић); не ускраћује, такође, ни напомене сакупљача, што подсећа на Вуков рад (Л. Грђић-Бјелокосић) или је особено – пиротски гимназијалци су приче записивали од родбине и познаника, потом их читали на часовима и по потреби поправљали (Н. Јакшевац). Као занимљив приступ у састављању антологије може се дефинисати опредељење да у избор унесе и посебно групише *примитивне приповетке*, с јасном функцијом – „дегенерисане приповетке, испричане према бољим, али давно заборављеним обрасцима", служе да покажу како је, у ствари, функционисала најстарија приповедачка проза и тиме употпуњују типску разноврсност, а С. Самарџија указује да се такви облици могу јавити и на крају развојног ланца, а условљени су како посусталим интересовањем

окружења у коме настају, тако и (не)даровитошћу казивача, тј. околностима бележења (Самарџија 1999: 664).

Поменимо и запажања о *околностима*, *специфичностима и амбијенту* погодном за усмено стварање, што такође доприноси комплексности комуникацијског процеса. В. Врчевић наводи да се приповетке највише у друштву казују, „ономе од кога се не стиди", те да је потребно време да се „разговор о нечему отвори", али треба пазити да саговорници не примете записивање, јер тада говоре другачије (домишљати Бокељ слао је мајку и сестру међу жене, да се друже, памте и казују му по повратку), а опет, неке се не могу наштампати због (не)пристојности или што се „многи гласови у причању не могу описати пером" (Врчевић 1868) – реч је, углавном, о психофизичком изражавању без речи. И М. Бошковић Стули указује на значај „изванјезичних елемената", околине и присутних слушалаца на казивање, својеврсну интеракцију казивача и публике, што уз тзв. „слушне вредноте говореног језика" (интонација, интезитет, регистар гласа и темпо говорења) представља основне дистинктивне црте у односу на писану књижевност (Bošković Stulli 1975: 153–174; 1983: 134–178).

Желећи да дамо свод записивачко-сакупљачким пословима, претходно изнетом додаћемо примере из праксе, а *инвентаром важнијих напомена* указати на значај њихов за потпуније тумачење и доживљај записа.

Напомене о казивачу су најбитније, посебице биографске и миграционе, као и оне о стасавању – да ли је реч о генетици или склоностима развијаним путем школе, због моде, из разоноде или потребе[4]; Вукови су углавном слепци, трговци и хајдуци, а имали су времена за путовање-слушање-казивање; образовни ниво је важан и треба га учинити доступним, као и изглед, склоности и социјални статус: *Весела Радовановић*, из Мужинца, казивала је сјајне „мрсне приче" – да би на прави начин биле протумачене, морамо указати на радост живота, ведрину на лицу, одсуство срама пред непознатим, а пожељно је додати да је бајала и вретеном жене поражала; *Мило Лабовић*, из засеока Краље, захваљујући урођеној елоквентности више пута се женио и имао шаљиве љубавне авантуре – у једној ласцивној анегдоти са странкињама помињу се његови огромни прсти и та „петофалусна лопата" факат је који морамо дати уз причу, а хвалисавост и нарцисоидност у песмама може се погрешно учитати без сазнања о шеретском духу којим саговорнике осваја; о *Десанки Ранђеловић*, из Мужинца, може се написати студија – песме је казивала из жеље да удовољи сину који је бојажљиво поменуо да их и његова мајка зна,

[4] Сакупљач циганских бајки, Прокупчанин Славимир Демировић, присећа се да је деда Лата, корпар, „смишљао лепе приче које смо ми радо слушали", како би децу привукао да му помажу у гуљењу коре са прућа (Борисављевић 2012: 12).

што говори о љубави и захвалности, јер се о њој под старост брине, али и о стиду или иним разлозима за интимистичку верзију уживања у њима и труду да од заборава отргне затомљене стихове, а снимци су лошији јер је од жеље „ломила" не само прсте него и микрофон – првоказано су били „дроњци" некадањих стихова, без одговарајућег ритма, неповезани, нејасни, а с мукотрпним присећањем помаљали су се из уснуле прошлости чвршће засновани делови, мотивисаније целине, обриси каузалности, да би праве песме „изрониле" сутрадан, након тешке непроспаване ноћи током које се није одвијао само процес отпретања и гонетања, него су се указале и творачке моћи, преко којих је полуслепа старица видела оштрије и даље од сапатника из села.

Напомена казивача има мање и своде се на тумачење речи, поступака, обичаја и одговарање, тј. усмерава их туђе интересовање; важнији су „неизазвани" узгредни коментари, указивање на веродостојност казиваног, истицање поруке, осуде или одобравања, из којих проговарају посебни афинитети или емоције и на основу којих се више може сазнати о односу према традицији, актуелним дешавањима или вредносним системима. *Дикан Петровић*, весељак из Наталинаца, коме гласни смех прелази у гротескно „шиштање", непитан износи карактерологију: „Ухватим га за косу да видим каква је; ако је оштра, пакостан је – тако кажу за такву жену, оштроконђа; онда му отворим уста – ако је зубе сравнио, стеже зубе, значи да је пакостан човек!" Млади *Петар Ступаревић*, из засеока Краку Флореску, школски ће издекламовати предуслове за копање блага, али ће приметивши записивачев осмех упозорити: „Не смеш да причаш ружно о томе, да ли је неко нашао – не говори се!" Поменута *Весела*, када ноћу не може да спава „опсети се неке приче, песме", а комшиница *Смиља* радо слуша „мрсне приче" (погнуте главе!), али их не казује: „Таман посла, не знам ја то ништа!" *Десанка* ће крстоношку песму пропратити носталгичним уздахом: „То млого добро било, ја то млого волим!" Локалну причу о сусрету с Богородицом, тиха и танана, лелујава *Тинка Павловић*, допуниће: „А људи пре, одавно, били глупи и веровали", другу о закопаном благу: „Оно се не да свакоме", а пусту жељу за разговором отплакаће: „И ја сам један човек душеван". *Станимирка Милошевић*, са Голака, појашњава казано: „Сад нема вампира, сад се начињу људи за живота", а снаха јој, корпулентна *Миросиња*, додаје: „Инекције сад примају!" После непотпуних љубавних враџбина, *Живана Стевић* из Јунковца ће се правдати: „Ја не знам, нисам радила, није ми требало – волео ме мој!" Распричани *Новак Лазаревић*, из Зарожја, са сигурношћу ће утврдити: „Уроци – то су урођене мане: или је неко врљав у очи, или неко сакат!", а *Зоран Ђекић*, из Краља, такође одлучно: „Никад рђа није узела гусле и да запјева уз гусле. Слаб човјек не умије да гусла!"

Често се и уверљивост на крају изоставља: „И тако то, је л видиш”; „И тако сам чула, то ви причам”; „То су бапске послове, то су са децом причали”; „И с тим се завршава”; „Толко о томе знам и то да ти кажем”; „То све истина”; „Тако било”; „Тако време”; „Тако се причало”; „Е, тад смо видели да има нешто”; „То истинит догађај био, причао ми...”.

Место и време казивања често недостаје, као и порекло казивача и казиваног, а миграције су биле честе и знатно су утицале на лексику, акцентуацију, теме и мотиве, начине, облике стварања и живљења; треба да знамо где је и када забележено, отпевано, одиграно, избајано – неће бити да су све песме о раду или уз рад записане у њиви или на моби: Вуков стриц уз рад је и епске песме „спјевавао” лако и брзо, а запис је касније уследио уз истоветну лакоћу, јер су добро познавали образац стварања, тј. законе формулативности (Милошевић Ђорђевић 2002: 22–56); измештање из амбијента у коме настаје може да утиче на квалитет: другачији је дојам, а богами и запис, ако се нариче ван гробља и куће умрлог; ако се бајка с препуним трпезама казује у време великог поста; ако се шаљива проза говори пред уштогљеним намерником из града; разликује се вокабулар „мрсних прича” на „мушкој седељци” или уз присуство одиве или угледника, као и споро, распричано, хедонистичко „зимско” приповедање од „летњег”, када приче морају бити и краће и ефектније због преко потребног одмора итд.

Начин и успешност казивања такође потребују: да ли је реч о казивању, певању, певању уз пратњу инструмента (каквог? ко га је правио? када? како? од чега? због чега? како се свира? постоји ли предање?), групном певању или певању у колу (ритам и начин казивања су важни при ритуалима и бајањима); ретки су они који „казују као из књиге”, па са особеностима треба упознати тумаче (нелагода, замуцкивање, понављање нису нужно недостатак, али на то треба указати, као и на казиваче који воле да „демонстрирају” оно о чему говоре – када се у *Веселиним* причама подиже сукња, онда и она то чини, без зазора; *Витомир Николић* из Овсишта воли да пева, али не уме, па ће *Светомир* рећи да пева „само по шталу”, а док старији брат није казао ласцивну песму ћутао је, да би потом он „ступио на сцену”); важно је и из ког покушаја је забележено (стара *Анка Лазаревић* из Зарожја у два дана је два пута понављала, готово дословце, исту баладу и оба пута на истом месту грешила, тј. прекидала казивање у стиху и прелазила у прозни ритам, што релативизује Лордов закључак да је свако казивање уједно и ново стварање), а битне су и паузе због умора, досаде, ометања са стране или „потребе за стимулансима”, па и о томе, ако утиче на квалитет, треба дати напомене.

Присутна публика и интерактивни односи од користи су тумачима: да ли је реч о некој врсти сакралне атмосфере, потпуној преданости казиваном

(тога се сећа *Жиђо Лукић* док је зими, током рата, као дечак у Брадићу читао народне песме окупљеним земљоделцима – у недостатку папира за завијање цигара збирку ће „попушити" деда Милорад, а стасали дера ће након тога наставити с декламовањем) или се присутни досађују, смеју или плачу (не смета ако је оно што се прича смешно или тужно, али јесте ако су реакције другачије од очекиваних); да ли казивача цене или му се подсмевају, да ли чашћавају или од стола одгурују, да ли га сажаљевају или од њега зазиру; да ли публика учествује у стварању – примедбама, коментарима, исправкама, допунама; да ли им завиде или желе да их натпевају итд.

Редоследу записа је и Вук посвећивао доста пажње, везујући га за хронолошки низ, односно мотивску блискост (отуда груписање у циклусе, повезивање преко ликова или варијанти), али наведени пример певања *полуслепе Десанке* говори нам да бисмо се могли руководити и естетским моментом у презентацији, и на то бисмо морали да скренемо пажњу; подсећање на *браћу Николић* из Овсишта овде је такође умесно.

Особеност записа јесте сазнање да ли је казивачу понуђен хонорар, тј. пева ли према наруџбини или из потребе: од бајача *Блаже Дамјановића*, из Јунковца, с највећом кућом у селу, а за чију лековиту воду која поуздано децу од вештица штити у реду се чека, не треба очекивати казивање тајанствених басми, али зато морамо с „резервом" прихватити и она о нечастивим силама, чије посете су учестале; поменимо и „спутавање" казивача због нечега или некога, нпр. због породичних проблема, окружења или „условности жанра" – бајалицу која „не размишља о пензији" тешко је приволети да казује; од девојке која ишчекује Ђурђевдан да би испробала љубавне чини не можемо добити „рецепте"; лелекање за блиским сродником разликује се од тужења по наруџбини, а и то зависи од надокнаде. И за крај, једна „посебност" везана за нареченог *Новака* – најпре је свирао и певао уз виолину веселе поскочице праћене устрепталим, несмиреним стрелама из наизглед згаслих очију, а замољен да отпева нешто уз гусле, исту ту виолину ставио је међу ноге и без припреме, али с несталом ведрином на избораном лицу и погледом упућеним у даљину, ка *бескрајном плавом кругу*, почео да „гуди" на једној жици, овога пута епске песме.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Богишић, В. *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*. Сабрао и на свијет издао В. Богишић. Књига прва с расправом о „бугарштицама" и с рјечником. Биоград: Гласник СУД, 1878.

Борисављевић, Д. „Ромске бајке деда Лате корпара". *Политика*, 27. 09. 2012.

Врчевић, Вук. *Јуначке херцеговачке пјесне (које само Срби турскога закона пјевају)*, књига прва. Архив САНУ, етн. зб. 62/1, 1869.

Врчевић, В. *Србске јуначке народње пјесне*, књига друга. Архив САНУ, 62/2, 1864.

Врчевић, В. *Србске јуначке народне пјесне*, књига четврта. Архив САНУ, 62/4, 1865.

Врчевић, В. *Српске народне приповијетке понајвише кратке и шаљиве*. Биоград: СУД, 1868.

Геземан, Др. Герхард. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Ср. Карловци: Зборник СКА за историју, језик и књижевност српског народа, 1925.

Геземан, Др. Герхард. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Ср. Карловци, Зборник СКА за историју, језик и књижевност српског народа. Прво одељење, књига XII, 1925.

Ђурић, Војислав. *Антологија народних приповедака*. Београд: СКЗ, 1990 (треће издање).

Караџић, Вук Стефановић. *Мала простонародња славено-сербска пјеснарица (1814). Народна србска пјеснарица (1815*). В. Недић, прир. Сабрана дела Вука Караџића, књ. 1. Београд: Просвета, 1965.

Караџић, В. *Народне српске пјесме*, књига прва у којој су различне женске пјесме. У Липиисци, 1824.

Караџић, В. *Народне српске пјесме*, књига четврта, у којој су различне јуначке пјесме. У Бечу, 1833.

Караџић, В. *Народне српске приповијетке*, написано В. С. У Бечу, 1821.

Караџић, В. *Српске народне приповијетке*. М. Пантић, прир. СД, књ. 3. Београд: Просвета, 1988а.

Караџић, В. *Преписка I, 1811–1821*. Г. Добрашиновић са сарадницима, прир. СД, књ. 20. Београд: Просвета, 1988б.

Караџић, В. *Преписка V*, *1833–1836*. СД, књ. 24. Београд: Просвета, 1989.

Караџић, В. *Преписка VI*, *1837–1842*. СД, књ. 25. Београд: Просвета, 1993.

Караџић, В. *Преписка XI*, *1855–1858.* СД, књ. 30. Београд: Просвета, 1996.

Костић, Станко. *Народне песме из Малеша*. Архив САНУ, етн. зб. 41, 1899.

Костиќ, С. *Малешевски народни песни*. Тодор Димитровски, ред. Скопје: Филозофски факултет – Институт за македонски јазик, 1959.

Милошевић Ђорђевић, Нада. *Казивати редом. Прилози проучавању Вукове поетике усменог стварања.* Београд: Рад – КПЗ Србије, 2002.

Љубинковић, Ненад. „Губитници Старца Милије". *Трагања и одговори. Студије из народне књижевности и фолклора (I).* Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012.

Милутиновић Сарајлија, Сима. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Добрило Аранитовић, прир. Никшић: Универзитетска ријеч, 1990.

Остојић, Тихомир. *Краљевић Марко у народним песмама*, I–III. Нови Сад: Матица српска, 1904.

Пантић, Мирослав. „Непозната бугарштица о Деспоту Ђурђу и Сибињанин-Јанку из XV века". *Сусрети с прошлошћу. Огледи и студије*. Београд: Просвета, 1984.

Пантић, М. *Народне песме у записима XV–XVIII века*. Антологија. Београд: Просвета, 2002 (друго издање).

Пешић, Радмила, Нада Милошевић Ђорђевић. *Народна књижевност*. Београд: Вук Караџић, 1984.

Самарџија, Снежана. „Уз ново издање 'Српских народних приповедака' Веселина Чајкановића". *Српске народне приповетке*. Веселин Чајкановић, прир. Београд: Гутенбергова галаксија, 1999.

Чајкановић, Веселин, прир. *Српске народне приповетке*. Београд: Гутенбергова галаксија, 1999 (прво издање – Београд: СКА, 1927).

Чајкановић, В. ур. *Чудотворни прстен. Најлепше српске народне приповетке*. Ниш: Просвета, 2002 (прво издање – *Српске народне приповетке*. Београд, 1929).

Яастребов, И. С. *Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ (въ Призрѣнѣ, Ипекѣ, Моравѣ и Дибрѣ)*. Изъ путевыхъ записокъ И. С. Яастребова, С.-Петербургъ, 1886.

Bošković-Stulli, Maja. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost, 1975.

Bošković-Stulli, M. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, 1983.

Fortis, A. *Viaggio in Dalmazia dell' abate Alberto Fortis*, vol I, in Venezia, MDCCLXXIV.

Hectorovich, P. *Ribanye i ribarscho prigovaranye i razliche stvari ine sloxene po Petretv Hectorovichiv Hvaraninv*. In Venetia M.D. LXVIII.

Lord, Albert B. *Pevač priča, 1. Teorija.* S. Glišić, prev. Beograd: Idea, 1990.

Milan Lukić

NOTES ON COLLECTING, RECORDING, NARRATING, SINGING – NOTES OF COLLECTORS, RECORDERS, NARRATORS, SINGERS

Summary

The distinctiveness of oral folk art is reflected in the fact that the observed record/text is often insufficient for a complete analysis. Looking at the elements of poetry from the oldest recorded poems to the present day, left by many of the participants both in the creation and in the transfer, as well as by some later interpreters, who filled in the details that had been overlooked by science, and looking at the present situation, we have applied certain theoretical postulates in practice and proved that the complexity of the approach towards the oral tradition must involve an interpretation of the given text based on the context in which it was created.

Савремени књижевни токови

УДК 821.163.41.09

Душан М. ИВАНИЋ*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

ХРОНОТОПИ СРПСКЕ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРОЗЕ (Прилог каталогу)[1]

Рад је прилог азбучнику карактеристичних или честих хронотопа у српској реалистичкој прози, гдје ове категорије повезују миметичке и естетске циљеве аутора. Изабрани су хронотопи/именице општег смисла. У епоси реализма просторно-временско мотивисање радње је једно од основних поетичких норми, повезано с регионалном и културном раслојеношћу живота у српским срединама.

Кључне ријечи: хронотоп, реализам, азбучник, мотивација.

Аутор полази од општеприхваћеног става да су простор и вријеме оквир цјелокупне реалности, те се приповједачка дјела која теже да ту реалност узму за основну грађу редовно искоришћавају просторно-временска стјецишта (хронотопе) као снажна чворишта текста. У раду се даје прилог азбучнику хронотопа у српској реалистичкој прози (роману и приповијеци), укључујући понегдје и драмске и пјесничке жанрове: од *авлије/дворишта*, преко *болнице*, *касарне*, *кафане*, *куће*, *огњишта*, до *чесме* или *шуме*. Избор хронотопа одговара најчешће двострукој функцији и поетици књижевних дјела ове епохе: да успоставе везу са савременом стварношћу и да естетске циљеве и маскирају и остваре сликама живота. Учесталост одређених хронотопа повезана је с просторним, временским и социјалним слојевима живота у различитим српским крајевима (Шумадија, Војводина, Далмација, Црна Гора, Војна Крајина и др.). Приповиједање ове категорије повезује с обзиром на миметичке и естетске циљеве аутора. У прилогу који је пред читаоцем издвајају се општи хронотопи, именице општег смисла, а са истим разлозима би се могао направити списак конкретних локалитета (Авала, Београд, Букуља, Ваљево, Калемегдан, Космај, Нови Сад, Стражилово, Теразије, Фрушка...). Избор

* dusan.div@gmail.com

[1] Рад је дио истраживања на пројекту „Поетика српског реализма" (178025), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

се мотивише сижејно (и фабуларно): радња, ликови, заплет и расплет. У епоси реализма просторно-временско мотивисање радње је једно од основних поетичких норми, отворено, међутим, за произвољне исходе, пошто је у власти приповједачеве имагинације. Хронотопизација приповиједања одговара искуственој слици свијета и на подлози те слике калеми очекивано са неочекиваним, необичним или чудесно-фантастичним. Како је утврдио Драгиша Живковић,[2] Симо Матавуљ је у споју крајње чудног са сасвим обичним налазио срж приповиједања и приповијетке. Хронотопи су средство суспрезања (или прилагођавања) имагинативне слободе и основна веза свијета текста са свијетом стварности.

Овај азбучник је прилог каталогу, попису неких од најчешћих хронотопа српске реалистичке прозе. Њиме се подстиче састављање прегледа, пописа знакова различитих области живота епохе с обзиром на конфигурације приповједних творевина. Та проза јесте свједок животних околности, али се у новијим културноисторијским истраживањима често заборавља да она није поуздан свједок. Сачувана је анегдота поводом Лазаревићеве приповијетке „Први пут с оцем на јутрење", како је његова мајка била огорчена што писац срамоти оца (Милојевић 1985: 19–20). Наиме, да би се сматрала фактографски поузданим, свједочанства прозе епохе реализма морају се више пута „премотати". У том смислу хронотопи су подједнако потврда искуствене збиље и естетских конвенција или естетских намјера. У повезивању ових двају аспеката срж је њиховог статуса у приповједачким дјелима.

Авлија > **двориште**.

Бал. Друштвено-забавни хронотоп, везан за грађански живот (забава са игранком и другим садржајима). У прози Ј. Игњатовића бал је један од облика друштвеног живота у градским срединама; у Ј. Веселиновића, писца са села, аналогни су баловима сијела и прела, кола; у С. Матавуља игранке („Нови свијет у старом Розопеку"). У Игњатовићевим романима бал је профилисан социјално (трговачки, пургерски, официрски, нобл-бал); то је мјесто удварања, супарништва па и туча између припадника различитих група и заната (*Трпен спасен*); опис учесника бала искориштава се као прилика да се даде панорама професија, игара и процедуре одвијања бала (*Трпен спасен*). Глишић је, зачудо, такође укључио бал у своју прозу: дио радње приповијетке „Злослутни број" дешава се у Смедереву, гдје се исмијава главни јунак, сеоски дућанџија, зеленаш вјешт новцу, а неспретан удварач. Стеван Сремац бал узима шаљиво, за

[2] Д. Живковић наводи као језгро умјетности приповиједања Матавуљев став да је оно „вешт навртај необичног, неслућеног, преко мере чудног, на оно што је преко обично, свакидашње" (Живковић 1994: 79).

сеоску игранку („Бал у Елемиру"). Бал и балови су ушли у српску литературу већ од 40-их година 19. вијека, а можда и раније: у периодици су тема разговора (*Подунавка*, 1843); Стерија има једну милобруку под насловом „Дечини балови", исмијавајући моду која обухвата и дјецу. Грађу за ову тему даје М. Лесковац (1972: 413–418).

Б(ј)екство > **одлазак**. Вид тајног или неочекиваног одласка (од куће или из друге средине). Врло често дио љубавних авантура (Игњатовићев роман *Трпен спасен*, „Школска икона" Л. Лазаревића) или посљедица стида због почињеног гријеха („Циганче" Ј. Веселиновића). Облик удаје у случају кад дјевојку не дају за младића кога воли („Одбегла" Ј. Веселиновића). Редовно уноси преокрет у радњу повезујући заплет и расплет (у структурама новелистичког обима). Догађа се такође у току одрастања, сазријевања и неспоразума јунака с родитељима или средином (Лазаревићев фрагмент „Вучко", *Васа Решпект* Ј. Игњатовића, Станка у *Горском цару* С. Ранковића).

Болница. Предмет приповиједања и описа; посљедње (некад и привремено) боравиште у роману *Васа Решпект* Ј. Игњатовића (Марија у лудници); Лазаревић болницу поставља у средиште радње: она је мјесто сусрета и позадина љубавне приче („Ветар"); Комарчић у роману *Један разорен ум* болници (и доктору) даје истакнуто мјесто у систему мотивације јунакове болести; његова приповијетка „Шах-мат" има поднаслов „слика из болнице"; Матавуљ у београдским причама уноси болницу као мјесто повезивања љубавне и радне сфере живота („Болничарка" – болничарка и доктор). Постаје чешћа тема с причама о српско-турским ратовима и са романима из дворског живота (П. Тодоровић, В. Ђорђевић).

Бунар. Као градску или маловарошку варијанту има > **чесму**. Извор, студенац се обично поставља у слободан простор шума и ливада. Бунар је транзитно мјесто (сеоски бунар), мјесто сусрета („Бодулица" С. Матавуља), загледања, упознавања, љубави итд. Прво јутро по свадби невјеста одлази на бунар и полива се са заовом (Веселиновић. *Сељанка*, ЦД, 3: 40) или са дјевером (Матавуљ: „Ошкопац и Била"). У Лазаревића бунар је мјесто помирења (поливање укућана на јутарњем умивању). У митолошкој традицији култно мјесто, с бројним обредима и вјеровањима у којима се повезује овај и онај свијет (*Словенска митологија* 2001).

Вајат. Засебна зградица на сеоском имању, у оквиру домаћинства, карактеристична за задружну организацију породице; у њој станују појединачне породице одраслих и ожењених чланова породичне задруге; посебно је намијењена младенцима. У Вука (СР: „женидба"), просторија за облачење невјесте и њен плач с другарицама. Веселиновић у роману *Сељанка* такође у вајату спрема младу за вјенчање, а трима приповијеткама („Богати сиротани", „Кевиљ" и „Јарани") дао је наднаслов *Зелени*

вајати (1895), симболично навјешћујући мелодрамско-идиличне садржаје сеоског живота.

Ватра > **огњиште**. Једно је ватра у природи (ловци, пастири), друго на огњишту. Али обе могу бити повезане с хронотопом причања, као временом/мјестом дружења, предаха, исповиједања. Међутим, то је и ритуално-обичајни хронотоп (млада, по доласку у кућу ритуално полива огњиште – нпр. *Сељак* Ј. Веселиновића). Ватра даје задовољство кућног мира, у причањима Ђукана Скакавца (Матавуљ), у његовим жаљењима што у своје вријеме није било овакве ватре. Други пут она освјетљава лица за посматрача-приповједача („У добри час хајдуци" Л. Лазаревића). Трећи пут је повод за импресије чисто ликовне. У Веселиновићевој приповијеци „Коморџија" открива не само лица, него и душу људи окупљених око ватре да се угрију на оштрој зими. > **Пожар**.

Вјенчање. Један од обредних хронотопа (дио свадбеног ритуала), према којему се успостављају норме (вјенчање у цркви, дивљи брак, скривено вјенчање, неканонско вјенчање). Упоредити С. Ранковића (*Горски цар*) или М. П. Шапчанина „Поремећен план". Сама процедура вјенчања постаје важна тема, у „Ђукану Скакавцу" С. Матавуља, али и у *Зони Замфировој* и *Ивковој слави*. Шаљиве варијанте има у Сремчевој приповијеци „Нацкова женидба" (промашено вјенчање). Такође је обред вјенчања и свадбе повод и прилика за еротске сусрете („Београдска деца" С. Матавуља). > **Свадба**.

Воденица. Најчешће демонско мјесто, у приповијеткама М. Глишића („После деведесет година": мјесто сусрета са вампиром; истовремено је то мјесто гдје вампир „ради", усмрћује људе); у приповијеткама С. Ранковића Кезун воденичар приповиједа своја искуства са ђаволом („Ђавоља посла"); у Вукићевићевој „Причи о селу Врачима и Сими Ступици" ђаво заузима мјесто у воденици и отада почиње суноврат сеоља и села. Воденичар је према правилу хронотопична личност, неријетко у дослуху с ђаволом (фолклор).

Врх (брије̏га, планине). Мјесто изласка, савлађивања висине, уздизања изнад несносне свакодневице, посматрања раскошних пејзажа (у романима С. Ранковића); у приповијеткама С. М. Љубише, М. П. Шапчанина и С. Матавуља мјесто сагледавања широке панораме или дубодолина. Спуштање с врха у долину честа је тема (опасност силажења) и прилика за разговор.

Град. Испрва на рубу сеоских приповиједака, у различитим значењима и улогама. Мјесто куповине (набавке), сједиште власти, канцеларија адвоката, школа, полиције, техничких новотарија (Глишић) и другачијих обичаја (Лазаревић, „Школска икона"). Често приповједач долази из града („капутлија", Ј. Г. Миленко), радознао или већ упознат са

сеоским приликама и обичајима. Град је мјесто одрођавања (С. М. Љубиша), изопачења (*Горски цар*), проституције (*Горски цар*, Бакоњина посјета градићу – *Бакоња фра Брне*), зеленаштва. *Чудан свет* Јакова Игњатовића у том је погледу ризница мотива. И Стеван Сремац, у романима из нишког и београдског живота, градску средину и градски начин живота узима као основ радње. У граду се остварују социјално-образовни интереси појединца (школовање, занат), с ризиком да утиче на одрођавање и деградацију патријархалних и моралних начела живота (нпр. Матавуљева приповијетка „Грешно дете"). Главно је мјесто радње у дјелима с дворском (П. Тодоровић, В. Ђорђевић), али и са сатиричном тематиком (институције власти у прози Р. Домановића: министарства, полицијске станице, скупштина). Одређени градови током епохе реализма постају оквирне теме (Београд: већ у прози Ј. Илића, потом у приповијеткама М. П. Шапчанина, дјелимично и Лазаревића; посебно у збиркама приповиједака С. Матавуља; у приповијеткама С. Сремца Ниш и Београд).

Градић. Мало мјесто, према Бахтину је мјесто цикличног свакодневног времена, гдје нема догађаја већ само понављања, пошто је вријеме лишено историјског кретања, одвија се у истим круговима (дан, недјеља, мјесец). Матавуљ овакве топосе има особито у приморским причама: итеративни глаголи указују на поновљивост феномена у оквирима еквивалентних временских одсјечака. Томе су сродне слике источносрбијанског града (Ниш) у прози С. Сремца. Трагови овог хронотопа карактеристични су за Лазаревића („Први пут с оцем на јутрење", „Он зна све", „Швабица"), у назнакама устаљених облика живота, на рубу главне теме.

Граница. Већим дијелом су радње граничарских приповиједака И. Вукићевића смјештене на шири простор границе између Србије и Турске, послије 1878. године. Граница је вишеструк изазов (животна опасност, контакт с другом културом и обичајима, ангажовање у потјерама, необични карактери јунака у овом простору). Као регија (Војна Граница) појављује се у прози Буде Будисављевића, рјеђе као мјесто радње (борбе на аустријско-турској граници).

Гробље. Мјесто гдје су сахрањени/гдје се сахрањују умрли. Појављује се на крају животног пута јунака (*Вечити младожења*), као мјесто похода у одређеним приликама (задушнице и сл.); као мјесто злочина („Чеврљино злочинство", дјевер на сахрани убија снаху, вјерујући да је вјештица и да је изазвала смрт његових најближих); мјесто подвала (гдје се искоришћава празновјерје о духовима, нпр. Глишићева комедија *Два новчића*). Такође је мјесто откопавања, односно сахрањивања вампира („После деведесет година" М. Глишића). У незавршеној Лазаревићевој приповијеци „Секција" главни догађај, убиство полицијског

чиновника који наређује откопавање убијеног покојника, одвијало се на гробљу. Матавуљев „Циганский укоп" у репортажном, натуралистичком маниру, описује циганске обичаје при сахрани и поступак сахрањивања.

Губилиште. Мјесто извршавања смртне казне. Готово случајан локалитет, предмет овлашне дескрипције, уступа простор понашању осуђеника, односу њиховом према околини (нека врста театрализације у Матавуљевој приповијеци „Синови"); пажња се посвећује рођацима (мајка), званичницима (војници, жандари, свештеници, судије), радозналим посматрачима (свјетина). Драма посљедњих тренутака насилног прекида живота током реализма се обликује између натуралистичке објективности (Матавуљ) и психонарације (Ранковић).

Двор (кнежевски, краљевски). Овдје се примјери ограничавају на српски и црногорски двор (такође српски, иако двор друге српске државе). Појављује се у романима П. Тодоровића (*Смрт кнеза Михаила*, *Силазак с престола*, *Прогонство Обреновића*) и Владана Ђорђевића (*Голгота: роман из балканског живота*), као мјесто политичких планова и нагодби, сплетки, убистава, самоубистава, прељуба. У *Причањима Вука Дојчевића* С. М. Љубише такође се низ анегдота веже за двор Ивана Црнојевића, гдје је двор више мјесто преношења/приповиједања шаљивих прича него њихове радње. У прози С. Матавуља (*Биљешке једног писца*) двор књаза Николе је мјесто окупљања, а једно поглавље његовог недовршеног романа *Десет година у Мавританији* има наслов „Посело у двору". У епоси реализма, међутим, настају и историјски романи Ј. Игњатовића (*Ђурађ Бранковић*), В. Ђорђевића (*Цар Душан*), С. Новаковића (*Калуђер и хајдук*), везани за стари српски двор (кнеза Лазара, цара Душана, деспота Ђурђа Бранковића и др.). (Ако би се пошло од правног смисла *двора* и његовог статуса у српском народу, у различитим периодима, очито је да књижевни домен обухвата све дворове преко којих је српски народ добивао или остваривао своја права и био у поданичком статусу. Дакле, аустријски двор, турски двор, дјелимично и руски (исељавање Срба у Русију и њихове везе са царским двором), а кратко вријеме и француски (кад је Наполеон освојио дио аустријских земаља на Јадрану).

Двориште/авлија. У Матавуљевим београдским приповијеткама **д**. је врло често мјесто одвијања главне радње („У Филаделфији", „Аранђелов удес"), сусрета, еротских изазова. Оно понекад заклања јунаке од јавности („Фронташ"), или изолује особењака и криминалаца („Ошкопац и Била"). Вратнице и/или капија на дворишту (авлији) разграничавају јавни и приватни простор (отварање вратница – за улазак, успостављање контакта; забрана да се дође и до капије). У *Зони Замфировој*, **д**. је мјесто уживања и знак богатства (стари Замфир). У *Ивковој слави*, пак, **д**. је мјесто комичних збивања, теревенчења и својеврсног „позо-

риштa у кући". Са урбанизацијом српске прозе и са промјенама начина живота у граду, двориште се социјализује: постаје заједнички простор више (под)станарских породица („У Филаделфији" С. Матавуља) и посебна тема (ироничне) дескрипције. У тим околностима двориште није више породични простор, те постаје нека врста > **сокака**, **улице**, мјесто оговарања, градског „театра" и сл. Зависно од замисли и жанровске оријентације, **д**. је мјесто идиле или раздора у сеоским приповијеткама Ј. Веселиновића („Браћа"), И. Вукићевића или Р. Домановића. С темама из школског живота школско **д**. постаје значајано мјесто збивања (Глишић, „Сањало" М. П. Шапчанина) или предмет описивања.

Долазак. Долазак госта, лађе, пријатеља, дјетета и сл.: као мотив/ тема редовно се хронотопизује, везује за просторно-временске оквире, који добивају сижејни потенцијал. Приповједач је често у положају гледаоца, нпр. у „Вертеру" Л. Лазаревића (долазак гошће, Марије, у бању води ка љубавној причи с главним јунаком) или, још очигледније – „Бодулица", гдје Матавуљ ставља приповједача и у положај гледаоца и у положај коментатора (који показује, идентификује придошлице итд.). Долазак је увијек везан за одређено мјесто, утолико је хронотопичан (гости у кући, долазак у туђу кућу; долазак у бању или сл.). Матавуљ од доласка/повратка члана породице (чудака) прави велике сцене у његовој родној кући („Др Паоло") или изневјерава очекивања паланчана од доласка богатог земљака („Ђуро Кокот"). Уводна глава *Сеоске учитељице*, са описом доласка учитеља и учитељице и понашања сељака према њима, потврђује значај оваквих хронотопа за концепцију основне радње: они имају (могу имати) симболичку или проспективну функцију у односу на основни ток радње и судбину јунака. > **Повратак**.

Дрво (врускавац, запис, храст/грм, багрем, трешња, јасен). Обиљежено дрво (запис), или дрво које обиљежава мјесто састанка, као оријентациона тачка, одговара уобичајеним животним околностима у сеоском простору, на путу и сл. Често се ове двије улоге подударају или преклапају, те примарно сакрална има другостепено профане улоге, или се од првобитно профане садржине и улоге претвара у сакрално-мистичну и мистериозну („стари врускавац" у Ранковићевој истоименој приповијеци). Дрво се у приповиједању често конкретизује као свједок пролазности живота, од дјетињства и љубавне идиле до мрачног гроба (Р. Домановић, „Под храстом"). Понекад је мјесто („испод") љубавних састанака или брачних спорова (И. Вукићевић).

Дућан > **радња**. Дио окружења великог броја јунака реалистичке прозе. За једне је **д**. метонимија личности/ карактера (Дамјан у Шапчаниновој приповијеци „Људи старог кова", Софроније Кирић, Мане кујунџија у романима *Вечити младожења* и *Зона Замфирова*), за друге пролазно

мјесто одрастања (шегрти: *Васа Решпект, Трпен спасен*) или комичних заплета, неприлика с муштеријама, уличних сцена (*Вукадин,* „Каскалов дућан"). Остаје и као мјесто сурета, разноликих социјално-комуникативних односа, укључујући еротске (продав/ац/ачица – купац), те заплета који из тих односа проистичу. Отварање дућана је честа тема описа („Аранђелов удес" С. Матавуља), те унутарњи изглед просторије и „попис" робе. У Игњатовићевим романима дућани су са модерним излозима, у Пешти, који чуде неискусног јунака путовања, сељака Ђоку Гроздића (*Чудан свет*).

Замак > **тврђава**. У српском реализму нема већег значаја. Међутим, у *Биљешкама* С. Матавуља тврђава се појављује на пјесничком хоризонту усмене традиције у контрасту с пустоши савремених прилика. Наравно, појављује се у историјској прози, романима и приповијеткама Ј. Игњатовића, Ч. Мијатовића и др.

Запис. Окултно дрво (храст) с урезаним крстом. У прози Ј. Веселиновића и С. Ранковића је мјесто окупљања о хришћанским празницима, почетак иницијације јунака и заплета романескне фабуле (*Горски цар*).

Затвор. Чест хронотоп епохе реализма у аутобиографско-мемоарској и фикционалној прози и у „причама из живота". Дио је животног пута главног јунака (*Васа Решпект* Ј. Игњатовића), гдје доспијева усљед грешке и неправде, а онда његове упорности да опстане као моралан човјек. Симбол изолованости, простор искушења (сукоби) или подвига (бјекство), институција закона (не увијек и правде). Затвор је на рубу „Главе шећера", казна за Радана; на рубу је приповијетке „Први пут с оцем на јутрење". У *Горском цару* затвор заузима врло важно мјесто у преокрету и у окончању јунакове судбине. Чувар затвора је повезан са зликовцима, и они заједно одређују Ђуричину судбину; затвор на крају је само потврда силе и правде. Документарна проза је богата овом тематиком: *Мемоари* (Ј. Игњатовић), *Министар у апсу* (В. Ђорђевић), *Дневник једног роба* (П. Тодоровић), *Испод земље или моја тамновања* (Мита Ценић). У Матавуља као локализам (шљепић, пржун), мјесто гдје извјесно вријеме проводе ситни преступници. Хумористички вид добија у Нушићевим *Листићима*, мада има аутобиографску подлогу (Нушићево тамновање због увреде краља Милана).

Канцеларија. Канцеларије су професионално диференциране: државне, адвокатске, школске, судске. У прози М. Глишића и Ј. Веселиновића мјесто сусрета представника власти и сељака, али и мјесто међусобних подвала и бурлескних сцена између чиновника („није ово лудачка кућа", каже капетан чиновницима у „Распису" М. Глишића). То ће се поновити у комедијама Б. Нушића (*Сумњиво лице*), у његовим једночинкама (*Мува*) и у роману *Општинско дете*. У Лазаревићевој прози, још потпуније у Матавуљевим приповијеткама, канцеларија се описује

из озбиљне перспективе. Посебно мјесто заузима у прози Р. Домановића и С. Сремца у сатиричним или хумористичким сижеима. Важна је и за Ранковића (суд, полиција). Итеративан мотив који се итеративно и приповиједа или глуми (крај Глишићеве *Подвале*, сељак из Трбушнице). У „Распису" или у „Глави шећера" важан је мотив дескрипције, по правилу иронично-сатиричне или хуморне. Јунак романтичарског кова, као што је Васа Решпект, осјећа канцеларију као затвор и муку, премда је већ у некој врсти затвора (касарна). Бива и мјесто исповиједања и тужби (Веселиновић, „Чича Пера"). Добрим дијелом је метонимија власти (или одређене професије) и њеног односа према грађанину.

Капија; **дворишна врата**. Мјесто раздвајања кућног и јавног простора. За капију су везани одласци и доласци, сусрети, састанци и растанци. На капији Замфирове куће организује се лажна отмица Зоне Замфирове. Капије су важан хронотоп романа Стевана Сремца и Јакова Игњатовића. Замфир, љут кад је чуо приче, забрањује Зони да изиђе и на авлијска врата. У прози су капије често мјесто ишчекивања, оговарања, неочекиваних сусрета (С. Сремац).

Касарна. Касарна се појављује као цивилизацијски „негативни" хронотоп у односу на идилични хронотоп природе или села, чак школе. Међутим, она је и излаз за стијешњеног јунака, искорак у односу на конвенционалан пут (*Васа Решпект*). У роману *Сељак* Ј. Веселиновића **к.** посредује кварење јунака, као и у прози С. Матавуља („Пошљедњи витезови", „Аранђелов удес", „Ђукан Скакавац"). У Матавуљевој приповијеци „Фронташ" касарна је опсесивна вриједност (официр као главни лик). Дакле и овај хронотоп је социјализован: за јунака грађанског профила, знак је његове девијантности (и мјесто сукоба и подвига личне храбрости); за човјека природног стања (сељак), извор је негативне етичке трансформације, одређивања, раскоријењивања. Но и томе се једни јунаци умију опријети, а други подлијежу (такође *Сељак*).

Кафана. „Но бирцуз такође има своје романтике... и > бирцуз има своје поезије – те какве поезије" (Ј. Игњатовић, *Чудан свет*). За Глишићевог приповједача **к**. је „проклета механчина", али и мјесто састајања, приповиједања, договарања („Учитељ"). Појављује се као омиљен мотив дескрипције, у свих (Глишићева „Глава шећера"; „Све ће то народ позлатити" Л. Лазаревића; један од најљепших хумористичких описа крчме је у С. Сремца, „Чича Јордан"). Домановић такође, „У сеоској механи" и „Гучов риболов": мјесто разговора, договора, шале, подсмјехивања. Врло чест, један од најчешћих хронотопа у прози српског реализма. Она је мјесто трошења новца, пијења/лумповања, провођења/авантура, па радно мјесто за крчмара или послугу (пјесма „Последњи гост" В. Илића). У фолклорном реализму је мјесто изопачивања и пропадања, али и мјесто

приповиједања, тијесно повезана са хронотопом причања (Ј. Г. Миленко, *У гостионици, Сремска ружа*). Касније ће, готово у свим романима (и у неким приповијеткама) Л. Комарчића кафана бити важно мјесто радње, често главног догађаја, свратишта главних јунака или пак мјесто приповиједања (роман *Драгоцена огрлица* почиње да се прича у кафани) и претресања новости (Глишић, Сремац). У кафани се склапају послови, одржавају политички састанци, редигују листови, или се људи друже. Такође нека врста читалишта, гдје стижу новине и претресају се савремене вијести. У *Васи Решпекту* је мјесто злочина (сукоба, убиства), коцке/туче, погодна да буде моменат преокрета, јавних испољавања и, не мање, пропадања (Стева Огњан из романа *Васа Решпект*).

Кафана је мјесто одакле се посматра живот споља, по реду појављивања пролазника и познаника: Матавуљ у приповијеци „Јако и Иванка" (5: 436). Она је мјесто поновљивости и смјењивања, новости. Тако обједињује циклично и линеарно вријеме, знакове понављања и пролажења („њеког јутра", „Понекад, богме, бура звижди", „Досадно нам је само кад киша пљушти"). Крчма је у средишту неких од најбољих Матавуљевих приповиједака, „Бодулице", „Новог свијета у старом Розопеку" (крчма као симбол мијена), „Уочи развода" (као мјесто разговора и чудних идеја). Подједнако се пажња поклања мјесту, јунакињи и гостима („Бодулица"). Пролазност (јунаци, гости, различити типови) и сталност (мјесто, јунакиња) смјењују се у хуморно интонираном приповиједању. У *Бакоњи фра Брне* мјесто сусрета главног јунака с младом крчмарицом, будућом љубавницом и с њеном мајком, љубавницом јунаковог стрица, фра Брне Нађвара. Омогућује сусрет приче (стара генерација) и стварности (нова генерација). Посебно мјесто кафана има у роману Л. Комарчића *Мој кочијаш*: мјесто доласка, политичких скупова, преплета радње. У београдским причама Симе Матавуља крчма/кафана је мјесто сусрета, разговора, шаљивих сцена („Уочи развода", „Жртве Јосипа Бупана", „У помрчини", „Кандидат" и др.), али и коцке и криминала, сусрета старих познаника и међусобног исповиједања (приповиједања: „Дигов посао" С. Матавуља). Важан је и врло чест хронотоп у прози С. Сремца и Ј. Веселиновића, те у завршетку романа *Горски цар* С. Ранковића (мјесто разврата и проституције). Мјесто забаве (игранке, балови). Пролазност, различитост и сталност гостију даје описима крчме и приповиједању (особито у С. Матавуља) изузетно пријатан ритам.

„Код казана". Ракијски казан (котао), дио прибора за печење ракије. Тај посао се обављао током касне јесени и зиме. Окупљао је људе уз рад, пиће и приповиједање. Један од важних хронотопа причања, којему ће истакнуто мјесто касније дати П. Кочић, И. Андрић и Б. Ћопић. У епоси реализма „код казана" се прича *Кумова клетва* Ј. Веселиновића.

Кола (> **кочије**). Појављују се редовно у путничко-путописним приповиједткама. Средство бјекства („Страшна ноћ" С. Ранковића) или доласка јунака у причу („Вертер" Л. Лазаревића). Уопште, превозно средство, које је и мјесто причања, упознавања, планирања одређених радњи (Глишићев „Распис"). У документарној прози (*Дневник једног добровољца)* кола су погодно мјесто за сусрете представника различитих професија и погледа на свијет (свештеник и социјалиста). Понекад је, кад су јунаци кочијаши, кочија главно мјесто радње, разговора, дјелимично у роману *Поп Ћира и поп Спира*, епизода с путовањем попова на конзисторију, највећим дијелом у Комарчићевом роману *Мој кочијаш.*

Коло. Врста игре (плеса), у којој се играчи/це држе за руке у кругу или у низу. Карактеристично за сеоске средине, појављује се и у граду, под утицајем понародњавања градске културе. Мјесто заљубљивања, удварања, љубоморе, завођења; такође у евокацијама младости (Веселиновић: „Код самртника", „Одбегла"). Има га као мјеста упознавања и заљубљивања у свих писаца (Веселиновић, Адамов, Сремац, Ранковић). У *Горском цару* је једно од кључних мјеста заплета (почетак сукоба између Ђурице и средине). Коло је дакле и мјесто надметања, инаћења, истицања, издвајања, сукобљавања. У романтичара (Јакшића) коло је објект напада Турака-насилника (отимања: „Краљица"), касније („Једна ноћ") мјесто упознавања и почетка љубавне драме. У *Зони Замфировој*: мјесто загледања и очитовања љубави, панорамичних представа мјешовитог свијета, излагања јунака погледу јавности; колико је мјесто слободног учешћа, бива и мјесто које се из обичајних или класних побуда забрањује (*Зона Замфирова*). Мноштво фразеолошких конструкција: бити у колу, ухватитити се у коло, вилинско коло, водити коло, врзино коло... „најлепши венац на свету – то је коло!" (Веселиновић), потврђује слојевит смисао овог хронотопа.

Комушање (**комишање**). Атмосфера благих ранојесењих ноћи и мјесечине, спој рада и забаве (Ранковић), причања, удварања, али и мјесто сукоба (супарници око дјевојака или сл., у Домановићевим приповиједткама из сеоског живота).

Крст. **Раскршће**. Мјесто сеоских скупштина, приватних састајања, гласова о другима или о догађајима. У Веселиновићевој приповијеци „Кумова клетва", сеоски кмет одлучи да кума да на батине: крши магијски однос и страда на крају. Сличну улогу има сеоски запис (обично на храсту).

Крчма > **кафана**.

Кућа, породична > **кухиња, соба**. Један од главних знакова миметичности реалистичке прозе. Чест је предмет описивања (домаћинска, трговачка, сиромашна сеоска, газдинска итд.), мјесто спорења (диобе,

сукоби између чланова породице или кућне задруге). Велик јој је простор дао Јаков Игњатовић у одрастању јунака (*Васа Решпект*, *Вечити младожења* и др.) или у породичним конфликтима (*Патница*). Неријетко се мијешају официјелне и породичне функције куће (кад је домаћин службеник, у власти, нпр. *Сумњиво лице*, претендент на политичку улогу – *Народни посланик*, корисник те улоге, *Госпођа министарка*, у комедијама Б. Нушића). Кућа бива главно мјесто радње: у њој се јунак рађа, васпитава, сукобљава, дружи, жени, добива дјецу, умире. Такође је мјесто с којега се одлази у свијет и мјесто на које се враћа. Растанци, дочеци, сусрети, сјећања, породичне расправе и сукоби (Матавуљ). > *Праг, прозор, соба, кухиња* су посебни хронотопи, везани за кућу. Куће су објекти описа (Ј. Г. Миленко). Мјесто сусрета, гошћења, до еротских изазова (домаћица – гост) (Матавуљ, „Мала жртва"). Такође мјесто сусрета с необичним личностима (домаћина) у прози Лазе Лазаревића, Илије Вукићевића и Милете Јакшића; мјесто коцкарске игре (Лазаревић) и (често затворено оку приповједача) неприступачних, сумњивих збивања у породичним односима („Ђукан Скакавац" С. Матавуља). У прози С. Сремца и других аутора кућа је хронотоп сусрета, гошћења и сукоба/свађа комшија, мужа и жене, дјеце и родитеља. Она често оличава јединство, односно морални идентитет породице или задруге (Лазаревић, Матавуљ, Веселиновић и др.), али и њеног растура, породичног насиља (Веселиновић: „Чича Пера"), убистава (Домановић: „Најтежа осуда"). Чест је објект материјалних интереса (стицање, куповина, губљење сопствене куће), предмет судских и новчаних спорова (Игњатовић, Глишић, Веселиновић), објект описивања (Грчић Миленко, Глишић, Веселиновић и др.).

Кухиња. С продором свакодневне приватности у прозу, **к.** постаје чест мотив приповиједања. У прози Ј. Игњатовића има истакнуто, готово повлашћено мјесто (и у историјским романима и у романима из савременог живота). Такође код С. Матавуља (*Бакоња фра Брне*), кухиња је важно мјесто сусрета с правом природом живота у манастиру. Одговара хумористичким тежиштима приповиједања и концепцији хумористичког јунака, те је овај хронотоп интензивно заступљен у прози С. Сремца. Пролазна и прелазна просторија сусрета и љубавних очитовања између послуге, оговарања и шаљивих сцена, али и у друштвеним окупљања породице ради договора и планова око будућности дјеце (Ј. Игњатовић).

Летњиковац > **љетњиковац**.

Ливада. Иако је и радно мјесто (косидба, купљење сијена, напасања стада), понајчешће је мјесто састајања младих (љубавни хронотоп), у прози М. Глишића и Ј. Веселиновића. Чест је мотив снова (Лазаревић, Матавуљ), са симболичким смислом.

Лудница. У романима *Васа Решпект* Ј. Игњатовића и *Један разорен ум* Л. Комарчића лудница је мјесто за умно обољелу особу: једном упропаштену породичним притиском; други пут мјесто гдје породица смјешта непожељног члана; посредно је огледало цијелога друштва (Љ. Јеремић). У Комарчићевом роману посљедње је мјесто умно разорене особе, истовремено расплет мотивацијских чворова романа.

Љетњиковац. Риједак локалитет. Појављује се у роману Ј. Веселиновића *Јунак наших дана*; једна варијанта.

Магистрат. Службена просторија у земљама Аустријске царевине, градска управа. Често мјесто спорова, сукоба, гоњења. У роману *Васа Решпект* Ј. Игњатовића јунак јури „сиротињског оца" да добије насљеђе. Магистрат је законом заштићено, изоловано мјесто, али га јунак узима као и сва друга мјеста гдје се узурпира слобода и лично право, правда. Јавни, конвенционални хронотоп дејством јунака (и његових противника) постаје романсиран.

Манастир. Радње реалистичке прозе често се вежу за манастире, нарочито у приповијеткама Милорада П. Шапчанина: разговори, калуђери и игумани као јунаци приповиједања, исповиједи и изљечења. Понекад је манастир циљ похода (Шапчанин); често је мјесто главне радње романа из потпуно различитих перспектива и концепција радње (*Бакоња фра Брне* С. Матавуља, *Порушени идеали* С. Ранковића). Такође је мјесто окупљања или колективних обреда („Амин" С. Матавуља). Манастир као мјесто радње бирају писци који су искусили манастирски живот (ђаковање, богословско школовање, министарство надлежно за просвјетне и црквене ствари).

Мост. У ширем смислу, дио ланца страшних мјеста (у прози Милована Глишића, „Ноћ на мосту", „Глава шећера"), гдје ђаво (и друге хтоничне силе) ноћу чека своје жртве. Постаје поприште сукоба или истрајавања књижевног јунака у борби с њима. Запостављa се саобраћајна, социјална улога моста за рачун вјеровања и легенди, књижевно интригантнијих и традиционалнијих тема.

Њива. Засебан комад посједа који се обрађује (оранице): оре се, копа, сије, чува од потрице, жање или се са ње скупљају други плодови (кромпир, кукуруз). Свака од ових фаза (орање, сјетва, жетва) тематизује се у прози реалиста. Њива је, међутим, много чешће мјесто сукоба или злочина око имања („Богомољац" С. Ранковића; „Све због дуката" Ј. Веселиновића), или предмет материјалних интереса/отимања посједа („Глава шећера" М. Глишића, „Кривоклетник" Ј. Веселиновића), евентуално љубавних разговора и састанака (доцније у Б. Станковића), радних разговора и шале. Као и случају других хронотопа, приповједачка проза посеже чешће за девијантним у друштвеним односима и у избору

мотива. Њива се описује по роду, квалитету, погодности, вриједности и по мјесту гдје се ради („Радни дан" Ј. Веселиновића). „Прва бразда" М. Глишића завршава на њиви: апологија рада и среће мајке-удовице која је дочекала мушку руку у кући! У „Роги" Глишић започиње радњу сукобом око штете коју је стока нанијела сеоском газди.

Обала. У прози С. М. Љубише и С. Матавуља мјесто окупљања, локалних скупштина, шетње, причања и разговора, сусрета, упознавања (за вријеме чекања брода у „Стотинару" С. Матавуља). Мјесто ишчекивања, неизвјесности („Све ће то народ позлатити" Л. Лазаревића); такође мјесто доласка брода и повратника из свијета, у „Бодулици" С. Матавуља. Обала, ријечна, појављује се и код других реалиста: Игњатовић тешке послове на обали уноси у мотивацију карактера и одрастања Пере Кирића (дружење с лађарима, посматрање упрегнутих коња док извлаче лађе-житарице на обалу Дунава).

Огњиште > **ватра**. У раном, фолклорном реализму, око огњишта се разговора, евентуално врача (Љубиша: „Скочидјевојка"); тај мотив опстаје и касније (И. Вукићевић: „Над гротлом"). Пошто је угљевље потребно за обреде, огњиште је чест хронотоп врачања (*Бакоња фра Брне*). Оно је обредно мјесто и у свадбама (невјеста у *Сељанци* Ј. Веселиновића искрама с уграка жели срећу). Хронотоп социјални, често описан да буде метонимија сиромаштва (дим, сирова дрва, сиромашна кућа, палента у лонцу). Тако Домановић („Слава"), донекле и Матавуљ („Пилипенда"). У Матавуља је о. мјесто окупљања и причања такође, уз трагове еротике („Ђукан Скакавац"). Око огњишта се ради („прење и плетиље" у приповијеци Ј. Веселиновића, „На прелу"). Огњиште метафоризује такође гостопримство и простодушност. Дио ентеријера (такође метонимијски карактер, по Велеку и Ауербаху), дио идиличног хронотопа породичне атмосфере и старих причања, у зимском окружењу („Зимска идила" В. Илића). Стојан Новаковић је, коментаришући *Путшаствије к граду Јерусалиму* Ј. Рачанина, писао да има утисак као да слуша стара причања код огњишта.

Одлазак > **долазак**. „Школска икона" Л. Лазаревића је скуп опозитних хронотопа одласка и повратка, везаних за кућу, школовање јунакиње (у Београду) и за њен повратак. Повезан је с мјестима окупљања (кућа, кафана) или образовања (манастир, град, друга средина). Обично се одлази од куће у школу; чести су описи растајања од домаћина (као гост); одлази се такође послом, по позиву (*Поп Ћира и поп Спира*), или ради забаве. Повезан је с мотивима опраштања, ишчекивања, препрека, изненађења, те са мотивима одрођавања и напуштања националне традиције (С. М. Љубиша, С. Матавуљ).

Парк. Урбани хронотоп; налази се већ у прози Доситеја Обрадовића, у другом дијелу *Живота и прикључења*. У приповијеци *Циганче* Ј. Веселиновић уводи Финансијски парк као тамно мјесто завођења (симболика) и неморала у београдском животу. Парк је у опозицији природи, као једна од ознака урбане средине; то је хронотоп љубави, односно (у поменутој приповијеци) завођења. У „Швабици" Л. К. Лазаревића је мјесто очитовања напетости и љубавних жеља, изван градске буке и институске гужве. У романима Ј. Игњатовића је простор шетњи, удварања и сусрета.

Пијаца. Мјесто трговине, размјене добара, неочекиваних сусрета, упознавања, превара, подвала. У Лазаревићевој приповијеци „Први пут с оцем на јутрење" пијаца је мјесто дневног, спољашњег живота, који се не додирује са животом лика-приповједача. Мотив је ране реалистичке прозе (В. Ђорђевић, „Крагујевац"), а касније и шаљиве поезије („Циганин хвали свога коња" Ј. Ј. Змаја или „Шетња једног стенографа по вашару" Љ. П. Ненадовића). Пијаца је одговарала панорамизацији свијета, предочавању комплекса културе у микроокружењу, мијешању функционалних и говорних жаргона (званично/приватно, страно/домаће итд.). „Снимци" пијаце су први огледи реалистичке прозе (Иванић 1976).

Плот. Ограда између имања или између кућа и дворишта. Млади, заљубљени парови стоје код плота између двију башта и разговарају о могућој женидби/удаји („Богати сиротани" Ј. Веселиновића); такође у роману *Поп Ћира и поп Спира* С. Сремца Јула и Шаца разговарају преко плота. Плот је био и облик границе према Турској послије 1878; „прећи преко плота" значило је отићи или побјећи преко границе. У том се значењу (граничне преграде) гдјекад нађе у граничарским приповијеткама И. Вукићевића и нишкој прози С. Сремца.

Повратак > **одлазак**. Везан за мјесто гдје је јунак живио (у младости или касније). Лазаревићева проза је пуна ових хронотопа, од „Школске иконе" до „Швабице" (крај приповијетке је везан за повратак јунака у завичај). Повратак је врло важан у *Сељаку* Ј. Веселиновића: млади сељак се из касарне враћа у село и брзо одваја од сељачког начина живота. У прози С. Матавуља неколико приповиједака настаје на мотиву повратника („Пошљедњи витезови", „Др Паоло", „Ђуро Кокот", „Ђукан Скакавац"). И овај хронотоп је веома чест и развијен, и повратник је изразито хронотопичан, свакако стога што омогућује, мотивише избор наративних јединица које потенцирају разлику (сад/некад, овдје/тамо, старосједиоци/повратници, он/остали), уводе новине с пута (чудно, преувеличано, фантастично) или отварају попришта сукоба око имовине и других интереса. Повратак ослобађа имагинативни потенцијал приче и мотивише (и јунака и збивања) као вјероватност, могућност, као болест или сл. стања не-

предвидљивих исхода. Повратник је редовно измијењен, одређен, изопачен, морално посрнуо. Изузетно је у „Швабици" Л. Лазаревића емотивно измијењен, „убијен", под утицајем личне одлуке. Повратак је често везан с доласком из рата (Лазаревић: „Све ће то народ позлатити", Вукићевић: „На стражи", „Под кровињаром" Ј. Веселиновића и др.), појачан мотивом ишчекивања, који постаје језгро приповијетке.

Подрум. Просторија испод нивоа куће, испод темеља, за потребе домаћинства. У прози епохе реализма чува основну улогу (у домаћинству) на маргиналном нивоу: постаје мјесто сумњиве (криминалне) радње („Аца Грозница" С. Сремца); у Сремчевом роману *Поп Ћира и поп Спира*, Јула и Шаца у подруму налијевају вино и испољавају љубавне жеље.

Пожар. Хронотопичан је по мјесту и времену одвијања (кућа, школа, штала итд.). Чинилац је драматизације, искушења, кризе или испољавања/провјере јунака („Школска икона"). У Домановићевим сеоским приповијеткама пожртвована бака страда у пожару („Баба Стана"). Пожар уништава посјед или дио посједа („Ветар" Л. Лазаревића); писцима је пожар естетска мотивација за судбине јунака, испољавање карактера, симболичких порука, страдања, прича из живота.

Позориште. У роману *Трпен спасен* господин и госпођа Гицан позвали су Ђоку Глађеновића на представу *Севиљског берберина*, али се Ђоки та берберска опера не слуша, не допада му се. Матавуљева приповијетка „Бакоња у Биограду" и особито „Гледајући Хамлета" доноси изванредан опис позоришне атмосфере и гледалаца. У прози С. Сремца („Путујуће друштво", „Калча у позоришту"), Р. Домановића („Позориште у паланци"), Б. Нушића (*Општинско дете*) дилетантска и путујућа позоришта честа су хумористичка тема, као и позоришне представе које изводе. И ситуације (представа), и ликови постају важне теме у конструкцијама заплета, односу публике према представи и њеном исходу.

Порта. Црквено или манастирско двориште. Мјесто окупљања за празнике, постаје мјесто разговора, спорења, сукоба („Најбољи лов" и „Прича о селу Врачима и Сими Ступици" И. Вукићевића). У С. Матавуља је простор гдје се „излажу" ликови, конфронтирају или портретишу у контрастима („На ново љето").

Праг. Конкретан дио животног (кућног) простора, греда која дијели собе или кућу и двориште (граница између куће, приватног, и свијета, јавног простора). У том својству се често појављује у прози реалиста: јунаци приповиједања сједе на прагу, стају на праг (Лазаревић) или леже пред прагом у ритуалној позицији (С. М. Љубиша, „Поп Андровић, нови Обилић"). Овај хронотоп истовремено носи и спајање и раздвајање животно-реалног и сакралног смисла. Према Бахтину (1989: 378), знак је кризе, преокрета, метафоричан и симболичан хронотоп, што ће рећи да

има јак сижејни потенцијал. У Лазаревића: уздизање очевог преображаја до хришћанског патоса симболише ступање оца с дјецом на праг уз звоњаву с цркве („Први пут с оцем на јутрење"). У свадбеним обичајима **п.** има обредно-магијску улогу (преношење младе преко прага). На прагу се сједи, праг се прелази (симболично) у одласку од куће. Прагови се обијају (симболично). На прагу се дочекује невјеста (*Сељанка*, Ј. Веселиновића, ЦД, 3: 33), чека се одлука (казна или опроштај, у поменутој Љубишиној приповијеци; у Лазаревићевој „На бунару").

Прело. „Оно што су беседе, балови и села варошкој омладини... то су прела сеоској." – васпитање, женидба, удаја (Уп. Веселиновић, 1: 40). Честа тема српске реалистичке прозе: мјесто главне радње, заплета и расплета, љубавних наговарања, оговарања, изјава, препричавања, шала. **П.** је спој фолклорне традиције и радних процеса, уз личне, интимне сфере живота. Оно је једно од изузетних мјеста причања, тако да се укрштају радно-забавни и чисто естетски аспекти (нпр. Веселиновићева „Кумова клетва" се прича на прелу). Зна бити и мјесто гдје се проводи оно што се другом приликом (коло) договорило („Одбегла" Ј. Веселиновића, 1: 54). Сеоско прело се у драми/комаду с пјевањем Ј. Веселиновића одвија испред куће: то олакшава покретљивост јунака.

Преноћиште > **пут**. Један од беочуга у хронотопу пута, постаје средиште приповијетке, мјесто основне радње („У добри час хајдуци!" Л. Лазаревића); хронотоп причања и аутопортретисања јунака („Мишко Убојица" И. Вукићевића), или еротских искушења између госта и домаћице („Мала жртва" С. Матавуља). Једном је мјесто неочекиваних збивања (упад хајдука), којима је путник, приповједач у 1. лицу, свједок; други пут вријеме и мјесто упознавања с необичном личношћу Мишка Убојице, а трећи пут се еротски изазови суспрежу моралним нормама. Радње неких обимних приповједачких дјела своде се и разгранавају у преноћишту (*Мој кочијаш* Л. Комарчића).

Пристаниште (**лука**). Морско и рјечно, мјесто пристајања бродова. У Матавуљевим бококоторским и приморским приповијеткама, с бродовима, одласцима и доласцима јунака, **п.** је често главно мјесто радње. У београдским такође, с доласцима бродова Дунавом и Савом (и ликовима који ће бити предмет приповиједања – „Нововерци"). Пристаниште је мјесто ишчекивања и доласка лађе („Све ће то народ позлатити"), мијешања људи с разних страна, мјесто разговора, сусрета, опраштања и суочавања с посљедицама сеоба (Матавуљеве приповијетке „Сеобе" и „Стотинар").

Прозор. Прозор је један од најважнијих визуелних канала у реалистичкој прози (уп. Русе 1993: 170 и даље). Мјесто с кога се разгледа село (панорама: Ј. Г. Миленко), или с кога се доживљава криза жеља и

остварења („Бела врана” и *Борци* Ј. Веселиновића, и др.), широки простори космоса и земаљских изазова. Отворен прозор на почетку приче и отворен прозор на крају приче имају супротан смисао: дјевојци више срце не лупа од љубави и среће већ од „земаљске правде”, пошто је премјештена у „учитељски Сибир”, атмосфера таме, фијука вјетра. Прозор је отворен према свијету, али кад је с притвореним капцима, крије непријатне догађаје или претпоставке шта је иза прозора („Ђукан Скакавац”). С прозора се дошљак показује свијету („да пијаца напари очи његовим ликом” – „Др Паоло”), или се млада жена загледа у дошљака-граничара („Граничари” И. Вукићевића). Отварање прозора је прилика да се опише изглед собе („Пошљедњи витезови” С. Матавуља).

Пут. Један од основних хронотопа у организовању приповиједања/текста: тиче се премјештања, кретања јунака у простору; догађаји могу бити међусобно еквиваленти, појачавајући неко својство, неки атрибут јунака до краја. Јунак је статичан (својства), а пут једном има неки циљ, други пут је бесциљан (неодређен). Врло је упадљива разлика у смислу пута за Милана Наранџића (авантуре, новац, женидба) и за Бранка Орлића (неодређен, узвишен циљ: човјечанство, нација, правда), јунаке романа Ј. Игњатовића *Милан Наранџић* (1860–1862). Пут(овање) је гдјекад реална мотивација новости, фабуларни комплекси (догађаји) долазе из живота. Пут подразумијева одлазак и долазак (који може изостати), перипетије, сусрете, растанке, улоге домаћина и госта, странца и домаћег. Хронотоп пута омогућује разнолике сижее: авантуристички, образовни, радни, забавни, митско-фантастични, службени, епски. Однос простора и радње је мотивисан: чудесан простор води у чудесну радњу, а свакодневан простор у свакодневну радњу; али се дешава да обичан простор посредује чудесну, фантастичну радњу (Матавуљ: „Привиђења нашег џентлмена”).

Хронотоп пута заузима уводне дијелове многих романа, *Један разорен ум* Л. Комарчића, *Дух времена сад је таки* П. Марковића Адамова, *Борци* Ј. Веселиновића; *Кочијаш* Л. Комарчића је сав на путу: успут се воде разговори о политици. Занимљиво је да се сакралне функције пута често, редовно пародирају или исмијавају. Јунак путује у заблуди да постиже циљ: *Хаџи Диша* иде у Јерусалим за благослов да коначно добије дјецу-насљеднике, а код куће остаје млади помоћник. Млада хаџиница рађа двојке, а Хаџи Диша захваљује богу на дару. Помоћник се, међутим, убија, не може издржати да буде одвојен. „Јексик-хаџија” С. Сремца: јунак путује у погрешно вријеме и умјесто титуле добива надимак „јексик” (непотпун, лажан). Десакрализација старих путева (религиозних, библијских) и дјелимична сакрализација пута развоја и напретка постају општа тежишта (Почело је с Досијевим одласком у манастир!). Већ у прози

Симе Матавуља (*Бакоња фра Брне*) примјећује се да роман више није обавезан да за моралне обрасце везује тип приче и концепцију јунака. Онај ко је успио (постигао циљеве) није обавезан да се држи моралних конвенција.

Херојска варијанта пута (као подвига) напушта се зарад савремених животних путева. Пут Софре Кирића је још спој епске и трговачке акције, а она у цјелини дјелује као подвиг (побједа), послије великих искушења, издржљивости и способности. Акције у новој генерацији редом пропадају и дјелују као пораз, иако је могуће и њихово другачије тумачење. У ствари се путовање (удаљавање, напуштање завичаја и родитељског дома, долазак у нове крајеве) претвара у усавршавање, сазнавање, учење (раније је напуштање водило у авантуре, фантастику и сл.). Али пут још има и чисто симболичке конотације, нпр. у приповијеци „Вођа" Радоја Домановића пут није реалан, животно могућ пут, већ алегорично-симболичан. Хронотоп пута прати низ помоћних хронотопа. У знатном дијелу прозе пут(овање) је печалба, одлазак за хљебом, зарадом. Циљеви су Америка, Њемачка, Русија, Суец. Постоји и животни пут: Милан Наранџић пролази „кроз разне странпутице живота". Обично је животни пут симболичко-моралног типа, пошто је странпутица силазак с правог пута, изопачење, али (сугерише јунак романа) као да се циљеви и не дају постићи идући „правим" путем.

Више него хронотоп причања хронотоп пута се веже за алегоричне, симболичне, апстрактне околности, те може да се попуни религиозно-митолошким и фантастичним садржајима. Постоје такође комични путеви душе на онај свијет или у рај (Б. Нушић: „Divina comedia"). Правда као циљ пута појављује се у роману *Чудан свет* Ј. Игњатовића (Беч, пут до цара). Мотив се појављује у комичној причи о превари. То све има форму пародије бајке: реализам преокреће бајковит сиже у комично-реалистичку причу – јунак се сусреће с лажним царем, будући заведен и наиван. Наивац у реализму не пролази, као у бајци, срећно. > **Преноћиште**, **кафана**, **кочије**, **сврatиште**.

Радионица, **радња**. Мјесто (простор) гдје се производи, обављају се занатски послови; такође и продавница (> **дућан**). Радионице се називају најчешће по занатским пословима који се у њима обављају: кујунџијска (*Зона Замфирова*), обућарска („Нововерци" С. Матавуља), кројачка, абаџијска, ашчијска итд.

Раскрсница/**раскршће**. **Р.** је стварни дио пута, са стварном дилемом – куда даље? Обредно-оклутни хронотоп у аутобиографији С. М. Љубише (приповиједа како су га као новорођенче оставили на раскршћу (јер су дјеца његовим родитељима умирала), да се нађе, тј. да наиђе, случајна кума. У *Српском рјечнику* Вук Караџић пише да многи припо-

виједају како им се на раскршћу нешто привиђало (демонско мјесто). У Домановићевој прози „Због љубави", убиство супарника се одиграва на раскршћу. На раскршћу се, међутим, игра коло („Одбегла", Веселиновић), окупљају се људи (панорама) или се обављају сеоска суђења (Веселиновић). Сакралне функције смјењују се профаним, конкретним раскршћима у селима и градовима, на путевима.

Салон. Риједак, маргиналан хронотоп. Бахтин о овом хронотопу има значајну грађу, у оквирима европског романа (1989: 157). У српској прози је нешто развијенији у роману *Јунак наших дана* Ј. Веселиновића и у романима из дворског живота (П. Тодоровић, В. Ђорђевић). Мјесто конверзације, музике, препирке, разговора о новостима.

Сан. Сан је један од честих мотива и, на одређен начин, хронотоп радње у реалистичкој прози. Сан је увијек лоциран, са актерима везаним за оног ко снива. У прози Л. Лазаревића („Швабица", „Све ће то народ позлатити", „Ветар") има симболичко-проспективан смисао (ливаде, шуме, вјетрови, дијелови одјеће, породични односи), често везани за завичајне локалитете, и у основи архетипски. У С. Матавуља постаје средшња тачка разрјешења приче („Поварета", „Спиритисти", „Доктор Ивановић"); Светолик Ранковић му даје и реалан и алегоричан смисао („Прва туга", „Уочи нове године"). Пера Тодоровић је узео сан као главно средство или начин алегоризације и проспекције, и у фељтонима, и у *Крвавој години.* Домановић сан искоришћава као средство сатиричне алегоризације („Данга").

Свратиште. У ширем смислу, устаљено мјесто гдје путник свраћа, задржава се. Оно се препознаје као > **крчма**, > **станица** или сл. У ужем смислу односи се на случајно мјесто гдје путник-намјерник, јунак приче или приповиједања свраћа. Нпр. у Вукићевићевој приповијеци „Мишко Убојица": природно је да људи оду у лов, задрже се, нађу се далеко од куће, па сврате код некога кога знају и причају с њим или слушају шта он говори. Кућа Мишка Убојице је само тренутно (као) свратиште. Такав се хронотоп појављује одавно, али се у реализму социјализује. Искоришћаван је у овом смислу код Игњатовића, Шапчанина, Владана Ђорђевића и др. Свратиште може бити циљ пута: приповједач се у Лазаревићевој приповијеци „На бунару" пита гдје ће или гдје би – и одлучује се за Ђенадића кућу. Цијела приповијетка потврђује вриједности које су на почетку уписане (снага патријархалне задруге), гдје конфликт само наглашава квалитет асполутизоване вриједности. Помало је тако и с приповијетком „У добри час хајдуци". И дужа путовања подразумијевају свраћања: У роману *Поп Ћира и поп Спира* свраћа се у крчму, гдје главни лик постаје бојтар – пијаница; свраћа се и код пријатеља, попа који посредује превару, али и умирује сукоб. > **Преноћиште**.

Слава. Обредни хронотоп, али и хтп. части, поноса сиромашне породице (Домановић, 1: „Слава"). У Веселиновићевом роману *Јунак наших дана* улога славе више није религиозно-обредно-породична већ пословно-друштвена. Слава се веже за кућу, има свој хроникални ритам (позивање/најава, долазак/дочекивање, ломљење колача/ручак), симболе (свијећа, жито). Међутим, *Ивкова слава* Стевана Сремца спаја забавно-комични и породични сиже, прерастајући у карневализовану јавну сцену, својеврстан циркус. Реалисти свечани, сакрални обред славе преобликују у правцу комично-трагичких исхода (девијантна логика фабуле) или потврђују њен узвишени смисао.

Соба > в. и **кућа**. Најчешћи, готово незаобилазан хронотоп реалистичке прозе: мјесто радње, окружење јунака, мјесто сусрета, причања; врло често је предмет описа (Ј. Игњатовић, М. П. Шапчанин, Л. Лазаревић, Ј. Веселиновић, „Код самртника", Матавуљ у великом броју приповиједака из београдског и приморског живота). Као идеал се појављује „моја кућица – моја слободица" за неког ко је био шегрт, калфа, сироче (Веселиновић, 1: 108 или „Јогуница"). Мјесто боловања, сиротовања, тјескобе, борбе за живот („Мали певач" Ј. Веселиновића). Реалисти радо описују просторије по социјално-професионалној припадности јунака: дућани, учитељске и ђачке собе. (Уп. Глишић, 1: 161, 407.) Студентска, ђачка соба у прози Ј. Игњатовића је мјесто радње, мјесто избјегавања кирије, примања другова кроз прозор. Игњатовића нарочито привлачи неуредност и сиромаштво таквих соба: нпр. двије столице, на једној је лавор и вода, на другој свашта – кад један сједи, други мора да буде на кревету. Роман *Васа Решпект* почиње да се приповиједа у гостинској соби; ноћна коцка се одвија у затворској соби. У прози Јанка Веселиновића соба је често мјесто причања, исповиједања, душевних немира (*Борци*). Приповједачу у првом лицу исповиједа се неко од сељана („Чича Пера", „Мали Стојан"), док се он налази у службеној соби (као предсједник општине, као учитељ). То су интимне историје, породичне несреће и нетрпељивости, и не приповиједају се јавно. Соба је, и као приватна и као службена, затворен, одијељен простор. Она може, међутим, постати поприште радње или њен оквир – сачувати трагове о ономе што се десило (Лазаревић, „Први пут с оцем на јутрење"); може бити и метонимија домаћина („Мишко Убојица") или неког стања (нпр. сиромаштва, „Пилипенда"). Понекад је мјесто читања и набрајања прочитаних књига (*Борци* Ј. Веселиновића, „Спиритисте" С. Матавуља). Посредно и симболичан простор, антиципација или назнака каснијих збивања. Спаваћа соба је повезана са интимом: карактерише јунаке/јунакиње или еротске везе које ће се десити или се дешавају између јунака (код Матавуља, „Аранђелов удес", „Мала жртва", „Грешно дете"); или је простор исповиједања,

мјесто писања, о таквим везама („Београдска деца” С. Матавуља). Соба изолује и повезује: интиман простор се искоришћава за интимне ствари и судјелује у повезивању једне интиме с другим интимама (у писмима, мислима, порукама). Соба је дјелимично изолован дио куће и служи сврхама које се не подударају са цјелином (кућом). Често у евокативним причањима о дјетињству (М. П. Шапчанин, „Божица”) или у приповијеткама из породичног живота (Л. Лазаревић).

Сокак > **улица** > **чаршија**. Пролаз између кућа у паланкама/градовима, мјесто сусрета, неочекиваних или планираних. У *Зони Замфировој* Мане се сусреће са Зоном на сокаку и ту први пут казује да је воли, али наилази на охоло изругивање: одатле почиње права перипетија. Сокак је метонимија чаршије, урбанизоване цјелине, с трговачким и занатлијским радњама и доконим свијетом и пролазницима који су ту по свом послу. Између једних и других долази до „позоришних сцена”. Једни су актери грубих шала, други њихове жртве, трећи гледаоци. Сремац у *Вукадину*, *Зони Замфировој* и др. има антологијске странице о сокаку, као и Матавуљ („Нови свијет у старом Розопеку”) или Нушић у фељтонима и *Општинском детету*.

Станица (жељезничка). То је нови, за реализам модеран хронотоп: писци су га открили брзо по градњи пруге и отпочињању жељезничког саобраћаја. У Ранковића (*Страх*) – мјесто ишчекивања и страха. Прије тога јавља се у Лазаревића метафора промашаја или сустизања („као оно на станици... трипут звонило”). Станица је нова метафора неизвјесности, животне судбине или тренутног стања. Она је ушла већ у романе Ј. Игњатовића као збир техничких непознаница за јунаке, а воз као каква аждаја (*Чудан свет*).

Суд, **судница**. Суд се као институција испољава у судници. Код Милована Глишића, судница је мјесто доношења одлука о лицитацији имања (продаја на добош), мјесто спорења сељака и зеленаша, парничења; такође мјесто комичних сцена (између практиканата). Особито је важно мјесто у прози Јакова Игњатовића, у романима *Чудан свет* и *Васа Решпект*: око имања, заоставштине, на подстицање самих адвоката; она је и мјесто договора „иза леђа”. Појављује се у Веселиновићевим приповијеткама „Кривоклетник” и „Кмет Илија”, те у комаду *Ђидо*. Понекад је у позадини догађаја, одакле се утиче на исход збивања.

Сусрет (> **пут**). Случај који погодује непредвидљивом бујању приче или настајању веома разноликих посљедица. У авантуристичкој концепцији пута сваки сусрет је извор нових заплета: сви сусрети су еквивалентни, бирају се по степену отворености за авантуру (Јаков Игњатовић). У Матавуљевој прози „Др Ивановић” сусрет је судбоносан, коначан. Снови укућана том сусрету дају мистичан оквир. Бахтин примјећује да је хронотоп сусрета нарочито погодан за „приказивање догађаја којим управља

случајност" (Бахтин 1989: 375); повезује свој и туђи свијет; зна бити тачка заплета и мјесто одвијања догађаја. Према Бахтину, сусрет у различитим дјелима добија различите нијансе: емоционално-вредносне (жељен, нежељен, радостан, тужан), композиционе (заплет, расплет) или неке друге... Сусрет у мемоаристици има врло јаке основе и примјере (значајни људи, значајне околности). Тамо по правилу има издвојено, у памћењу наглашено мјесто, с обзиром на догађај или на личност (Нпр. Матавуљев сусрет са Л. Костићем, у *Биљешкама једног писца* или сусрет Т. С. Виловског са Л. Лазаревићем, у његовим *Успоменама*.). У односу на сиже сусрет може имати веома непредвидљиву позицију: између старих познаника отвара сјећање и исповиједање и чини, истовремено, оквир за причу која ће се тек догодити („Дигов посао" С. Матавуља); такође обнавља заборављену љубав и отвара нову причу („Вертер" Л. Лазаревића).

Таван. Поткровље; под изнад доњих просторија. Мјесто гдје се ставља жито, суши месо, подижу старе ствари и сл. У реалистичкој прози је изоловано мјесто (дјечје игре, мјесто прикривања, скривања, љубавних састанака, прељубе и сл.), нпр. у Нушићевом роману *Општинско дете*.

Тамница > **затвор**.

Трг. Мјесто сусрета и дружења градског становништва. Такође мјесто за спектакле, циркуске представе, појединачна истицања и колективне договоре, као и за званичне церемоније („Данга", „Страдија" Р. Домановића). Редовно је у приповијеткама С. Матавуља из приморског живота („Нови свијет у старом Розопеку", „Др Паоло"), као простор који се описује из приповједачеве или туђе тачке гледишта (и тада најчешће иронично, јер тачка гледишта приповједачког става обухвата и тачку гледишта лика). Трг (алтернатива је сокак, улица) има важно мјесто у прози С. Сремца, не као мјесто радње него као мјесто театрализације „случаја", догађаја, по правилу изругивања и ироничних алузија. У *Зони Замфировој* трг не погађа само „побегуљу", већ и све друге који су око ње.

Ћумез. Неуредна кућица, обично у дворишту, за привремени боравак просјака, јуродивих, одбачених. Појављује се у приповијеткама М. Глишића („Вујина просидба"), И. Вукићевића („Стика") и С. Ранковића („Сеоски добротвор"). Симболише менталну или социјалну биједу: у првом случају лик бира простор, у другом (социјалном) средина осуђује на такав простор.

Храст > < **дрво**. Симбол судбине и пролазности, прати двоје људи од љубави до гроба, од среће до несреће (Домановић, „Под храстом"). То је врста поетског хронотопа, по улози статичног (реалистичког), нуминозног или симболичног. Такву улогу има Ранковићев стари врускавац у приповијеци истог наслова. Сличну улогу, симбола, у реализму има више предмета и биљака (нпр. у Илића кржљава крушка, или грм, тј. храст).

Циркус. Институција и мјесто гдје се изводе забавне представе. Најчешће се појављује у хумористичкој прози, с неочекиваним заплетима у еротским изазовима (С. Сремац, *Зона Замфирова*), у везама младића са циркусанткињама (обично странкињама). У расплету Сремчевог *Вукадина*, циркус је мјесто „подвига" и „славе" главног јунака; у једној од глава романа *Општинско дете* Б. Нушића перипетије с нахочетом везане су за циркус.

Црква > **манастир**. Одговара типу култних, транзитних, забавних, али и симболичких хронотопа. Мјесто је причешћа (често у сјећањима јунака и поређењима садашњег и прошлог збивања, *Сањало* М. П. Шапчанина), очишћења, сусрета (окупљања), проклетстава („Амин" С. Матавуља). Може бити десакрализован (усљед погрешне перспективе јунака, нпр. како Бакоња у роману С. Матавуља види светитеље, или усљед дјеловања ванских сила, похаре, у поменутом роману). Цркве су посредници супарништва двију вјера („Нови свијет у старом Розопеку" С. Матавуља), мјесто окупљања, сусрета и рјешавања спорова у одређеним приликама („На младо љето" С. Матавуља, „Самртна чаша" Ј. Веселиновића), причешћа („Покајан гријех" С. Матавуља); мјесто обреда вјенчавања („Ђукан Скакавац"), гдје се пружа слика придошлица, женидбеног пара, свештеника.

Чаршија (сокак/улица, градић). Означава трговачки дио града, односно трговачко-занатлијску четврт, с радњама, тргом, сокацима (улицама), прометом робе, људи, са занатским услугама. Она је затворена у свој круг припадника и истовремено отворена за пролаз, контакте, долазак са стране. Има јако мјесто у роману *Хаџи Диша* Д. Илића, али и у других писаца урбане тематике. Сремац: *Зона Замфирова*. Нушић (комедије и друштвене драме, али и приповијетке, фељтони).

Чесма. На чесми, пуној свијета, најприје се оглашава лажна отмица Зоне Замфирове. Чесма је мјесто сусрета и разношења вијести или стварања гласина. У „Бодулици" сусреће се Роза са својим будућим мужем, и ту се најприје „почупају". У „Аранђеловом удесу", уопште у београдским приповијеткама Симе Матавуља, **ч.** је мјесто окупљања, загледања, сукоба – нпр. Матавуљево „Грешно дете". Као један од историјски обиљежених локалитета је Чукур-чесма, гдје је почео сукоб, који ће бити повод бомбардовању Београда, 1862. Овај локалитет је, поред документарно-умјетничке прозе (*Бомбардање Београда* Ј. Ристића, 1872), нашао мјеста и у романескној прози (Л. Комарчић, *Један разорен ум*, 1893).

Шеталиште, **шетња**. Мјесто сусрета, успостављање веза (љубав, познанство), изласка у јавност и кокетовања. Свако мјесто гдје се одвија шетња постаје и нека врста шеталишта, које је у основи обиљежје градских средина. Отуда се најчешће налази у романима Јакова Игњатовића,

као променада (*Васа Решпект*, *Вечити младожења*, *Трпен спасен*), мјесто „показивања", суревњивости, загледања. У Лазаревићевој „Швабици" за вријеме шетње очитују се љубавне жудње. Или се у „Школској икони" успоставља веза између учитеља и младе Маре, попине кћерке. У *Борцима* Ј. Веселиновића такође између учитеља и дјевојке (Јово и Мара).

Школа. У Јакова Игњатовића школа је једно од мјеста искушења и одрастања. Често репресивна за развој личности. Она је (Игњатовић) и мјесто комичних и, готово исто тако, озбиљних, сурових поступака. Кад је везана за лик приповједача (Веселиновић), може бити (као зграда) мјесто одакле се посматра околина или се састаје с другим јунацима. У Глишићевим приповијеткама искоришћена је за шаљиве згоде или подвале (долазак инспектора, ревизора). Најзначајнију слику школе прве половине 19. в. дао је можда Шапчанин (*Сањало*), али таквих слика је много и у Јакшића, Лазаревића, Веселиновића, Матавуља, Ранковића. У Светолика Ранковића је главно мјесто радње (*Сеоска учитељица*), с вишеструким обиљежјима: мјесто учења, завођења (састајања), сукоба између Гојка и Љубице. Лазаревићева „Школска икона", с учитељем, школом као мјестом сукоба и преплитања старог и новог, неспоразума између идеја, карактера јунака и патријархалне традиције. За Р. Домановића школа је предмет изругивања и пародирања наставних метода („Мртво море").

Шума. Као симболички хронотоп у сновима (Лазаревић и др.), мјесто радње у ловачким причама М. П. Шапчанина, Илије Вукићевића и у *Горском цару* С. Ранковића (мјесто хајдуковања/скривања, напада и сусрета). Шума је и мјесто скровитих оаза (извори, језера) и интимно-тајанствених радњи (купање, сусрети-састанци љубавни) и, не мање, извор сталне опасности и неизвјесности (губљење пута).

ИЗВОРИ

Цјелокупна (или одабрана) дјела писаца епохе реализма: Ј. Веселиновића, И. Вукићевића, М. Глишића, Р. Домановића, Ј. Игњатовића, В. Илића, Л. Лазаревића, С. М. Љубише, С. Матавуља, Б. Нушића, М. Поповића Шапчанина, С. Ранковића, С. Сремца.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, Михаил. *О роману*. А. Бадњаревић, прев. Београд, 1989.

Живковић, Драгиша. „Приповедачка уметност Симе Матавуља". *Европски оквири српске књижевности*, IV, Београд, 1994.

Иванић, Душан. *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*. Београд, 1976.

Иванић, Д. *Свијет и прича*. Београд, 2003.
Иванић, Д. „Краљ Милан у жанровском кругу". *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 57/1 (2009), 35–43.
Јеремић, Љубиша. *Трагички видови старијег српског романа*. Београд, 1987.
Кокановић, Маријана. „Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији – друштво и политика на плесном подијуму у XIX веку". *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 41/2009, 55–65.
Лесковац, Младен. *Антологија старије српске поезије*. Нови Сад – Београд, 1972.
Милојевић, Вукосава. *Лаза К. Лазаревић*. Београд, 1985.
Прошић Дворнић, Мирјана. „Вечерње забаве (балови) у Београду крајем XIX и почетком XX века". *Етнолошке свеске*, 5 (1984), 23–32.
Столић, А., Н. Макуљевић, прир. *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*. Београд, 2006.
Русе, Жан. *Облик и значење*. И. Димић, прев. Београд, 1993.
Словенска митологија. Енциклопедијски речник. С. М. Толстој, Љ. Раденковић, ур. Београд, 2001.
Финдрик, Ранко. *Вајати, знамење младости*. Сирогојно, 1999.
Фотић, Александар. *Приватан живот у српским земљама у освит модерног доба*. Београд, 2005.

Dušan Ivanić

THE CHRONOTOPES OF SERBIAN REALIST PROSE
(A contribution to the catalogue)

Summary

This paper represents a contribution to an alphabetical overview of characteristic or frequent chronotopes encountered in Serbian realist prose, where these categories connect the mimetic and aesthetic aims of the author. The selected chronotopes/nouns are those that have a general meaning. In the era of realism, the spatial-temporal motivation of plot development is one of the basic poetic norms, connected with the regional and cultural layering of life in Serbian surroundings.

УДК 82

Бојан Ј. ЈОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

ОД УТОПИЈСКОГ ДО (АНТИ)УХРОНИЈСКОГ ХРОНОТОПА – ПРОСТОР, ВРЕМЕ, ИСТОРИЈА[1]

У раду се полази од одређења синтагме „утопијски хронотоп" која је све учесталија у истраживањима утопијских, дистопијских и антиутопијских текстова, као и у изучавањима књижевности и културе заснованим на бахтиновским идејама. Разматра се значење њених саставака – утопије и хронотопа, као што се уводи и сродан термин „ухронијски хронотоп", којим се означавају различите појаве везане за теме „ухроније" – утопије будућности, односно алтернативне историје. Показује се да ухронија у већини случајева није одговарајући назив за утопију са наглашеним временским / историјским аспектом, и указује како се у „жанровским романима" Борислава Пекића јавља несвакидашњи спој особина које омогућавају да се о њима говори као о истинским (анти)утопијама / (анти)ухронијама савременог доба.

Кључне речи: хронотоп, утопија, ухронија, Томас Мор, Луј-Себастијан Мерсије, Шарл Ренувје, Борислав Пекић.

Без обзира на чињеницу да је синтагма „утопијски хронотоп" у последњих десетак година све присутнија у (академским) проучавањима као појмовно-терминолошко оруђе у изучавању утопијских, дистопијских и антиутопијских текстова и на западу и на истоку,[2] односно у

* alias@bvcom.net

[1] Рад је настао на пројекту 178008 „Српска књижевност у европском културном простору" који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[2] Можда и најбољи пример савремене примене хронотопске анализе на утопијске текстове среће се у разматрању поремећаја протока времена у ренесансним утопијама у тексту Черил Котрел Смит „Острвска утопија и хронотоп: изобличења времена у утопијској прози ренесансе". Cheryl Cottrell-Smith, "The Island Utopia and the Chronotope: Temporal Distortion in Utopian Fiction of the Renaissance." *Bristol Journal of English Studies*, Issue 1 (Summer 2012), У руској науци, одговарајуће примене могу се наћи нпр. у: Ланин Б.А. *Анатомия литературной антиутопии*// Общественные науки и современность. 1993. No 5. С. 154–163. Шишкина, С. Г. „Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра." Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ 2 (2008): 199–208. Шадурский, М. И. „Литературная утопия: к вопросу о теории жанра." *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений. Под редакцией НН Андреевой, НА Литвиненко и НТ Пахсарьян. М* (2007): 30–37.

бахтинов(ск)им разматрањима књижевних и културних појава, она још увек не може да се назове уобичајеном нити пак да се сврста у ред признатих / саморазумљивих концепција. Тамо где се среће, пре свега у вези са појединачним ауторским поетикама, њеној оправданости, заснованости и употребљивости требало би приступити са знатном дозом опреза, будући да се по аналогији понекад учитава у изворно Бахтиново учење,[3] док се, са друге стране, неретко употребљава да означи мноштво феномена различитог нивоа, обима или домена. Поред тога, њеном несигурном статусу доприноси и скорашња појава сродне / конкурентске замисли „ухронијског хронотопа", која само доприноси повећаној замршености (односа) сличних израза и феномена.

Разлоге за споро прихватање синтагме *утопијски хронотоп* и њену недовољну јасност и разговетност требало би потражити најпре у чињеници да ни сами њени саставци нису саморазумљиви – као књижевни жанр, утопија је именована на основу дела Томаса Мора из 1516. године, остварења ране ренесансе посвећеног верским, друштвеним и политичким питањима државне заједнице смештене на удаљеном острву, при чему је дати назив у најмању руку двосмислен, ако не и хотимично ироничан: Моров латински неологизам традиционално оставља недоумицу да ли је реч о одговарајућој грчкој речи назив *outopia* („не-место") или *eutopia* („добро место").[4]

Када је реч о другом делу синтагме, идеја хронотопа је почетком XX века уведена у природнонаучне дисциплине, захваљујући новим теоријама Ајнштајна и Минковског у физици и математици, потом и Ухтомског у биологији. Укључивањем темпоралне димензије у поимање стварности учвршћено је уверење да је на време и простор неопходно гледати као на нераскидиву целину, која неизоставно обухвата и физички или биолошки субјект. Концепт *хронотопа* (временско-просторног континуума) тако је са једне стране интегрисао модел стварности, са друге га је, пак, релативизовао, управо по временској оси, разломивши га на референтне системе и субјекте: у физици на посматраче / путнике међусобно различитих инерцијалних стања, при чему време не протиче на исти начин у

[3] Примера ради, у анализи хронотопских особености прозе Џека Керуака, Џастин Томас Трудо употребљава синтагму „утопијски хронотоп" као изворно бахтиновску иако се она из Бахтинових идеја може извести само посредно, пре свега на основу авантуристичког односно идиличног хронотопа. „Jack Kerouac's Spontaneous America: 'A Performance Genealogy of the Postwar Avant-Garde,' Justin Thomas Trudeau, *KALEIDOSCOPE*, Volume Three, Fall 2004, стр. 48.

[4] Опет, у преписци са Еразмом Ротердамским Мор два пута назива своје дело *Nusquama* „нигде" / „нигдина". У писму од 3. септембра 1516, у коме од Еразма тражи да се побрине око издавања, Мор пише: „Шаљем ти моје „Нигде", које је нигде добро написано". („Nusquamam nostram nusquam bene scriptam ad te mitto."); 20. септембра, он поново пише: „Нешто раније сам ти послао моје „Нигде" („Misi ad te iam pridem Nusquamam...") O'Brien 1992: 24; 31.

истоветним референтним системима који се разликују по брзини кретања или сили гравитације; у биологији на скупове унапред датих схема временских и просторних односа између јединки и догађаја у окружењу (људског) организма, које се разликују од врсте до врсте, али и од јединке до јединке.[5]

Нови поглед на стварност пронашао је своју примену и у поетици: тумачење књижевноуметничког света битно одређеног прожимањем времена и простора, такође кроз појам хронотопа, у књижевној је теорији добило значајно место у истраживањима Михаила Бахтина, при чему су изворна природнонаучна значења појма потиснута, а нова је примена постала готово метафоричка.[6] И поред разнородне употребе термина, у науци о књижевности усталило се пре свега жанровско значење хронотопа – књижевни жанрови и жанровски облици (претежно романескни) одређују се суштинском узајамном везом са реалним, историјским временима, и одређеним њиховим видовима који се појављују у књижевноуметничким делима. Настанак жанрова на тај је начин условљен конкретним историјским временом; оно га, међутим, не одређује до краја, будући да се опстајањем кроз традицију жанровских облика који су одавно изгубили плодотворно, изворно и одговарајуће значење, у књижевности сустичу појаве из крајње различитих раздобља, што на крају доводи до значајног усложњавања књижевноисторијске динамике и обезбеђивања својеврсне типолошке постојаности хронотопа.

Управо је утопија добар пример за ове процесе: са једне стране утопију као жанр уводи Морово дело специфичне садржине; утопијски импулс, међутим стране, као тежња за (књижевним) представљањем другачије / идеалне (људске) заједнице, боље или горе од искуствено познатих, односно оностраног света у дословном смислу те речи, присутан је и делатан далеко пре Моровог списа, практично од самих почетака цивилизације, и укорењен у митско-фолклорно предање и религијски доживљај света, пре свега кроз представе острва блажених / мртвих, раја, обећане земље, итд.

У овако оцртаном (развојном) моделу, представе о Елисијуму, златном добу код Хесиода и Хомера, идеја јудео-хришћанског раја, мит о Атлантиди или „правој земљи" из Платонових дијалога *Критије*, *Тимаја и*

[5] Види опширније у: „Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа", *Теорија – естетика – поетика*, Годишњак XXIII, Серија С, Теоријска истраживања, књ. 13, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008,

[6] Бахтин на крају увода у истраживање самокритички упозорава и на не до краја прецизну употребу термина, односно на чињеницу да теоријске формулације са хронотопом у вези нису „сасвим тачне и потпуне", и допушта могућност да ће потоња истраживања на изучавању времена и простора у уметности и књижевности „допунити, и можда суштински кориговати карактеристике хронотопа романа" какве предлаже у сопственим анализама (Бахтин 1989: 193; 195).

Федона по правилу су конкретизоване негде у океану или на небу, имају облик острва, државе или града, понекад и небеског тела, и датиране су или пре почетка историјског времена или после његовог краја. Долазак до утопије стога је нужно везан за особено путовање кроз простор и време, обично фантастичне врсте; често се и пука жеља за авантуром, чак и пуки стицај околности,[7] окончава доспевањем до бољег, или пак само другачијег места, без обзира да ли путници крећу уобичајеним (брод, балон, летећа машина) или пак мање обичним (крила, птице, џиновска опруга, топ, времеплов) превозним средствима. У утопијској традицији морепловци захваћени олујом бивају насукани на обале идеалне заједнице; у другим су случајевима чак бачени увис стотинама километара и претворени у ваздухопловце, и доспевају до земље у ваздуху „налик на сјајно острво" – до Месеца.[8]. Током времена, како се даљине које путници морају прећи на путу до утопије протежу и изван граница Земље, захтевима путовања поклања се све већа пажња, праћена настојањем да се непосредно спозна устројство свемира.[9] На тај начин, мотивски комплекс утопије повезује се и са мотивом откровења, потраге за истином или пак сазнавањем и излагањем одређене врсте темељног или езотеричног знања, које превазилази оквире утопијске заједнице или човечанства, имајући притом и одлучујући значај за њега.

На ужем плану, будући да је утопија суштински другачија од обичног света, један од обавезних састојака утопијског хронотопа јесте представљање утопијске структуре, опис најзначајнијих особина места на коме се утопија налази, њеног становништва и унутрашњег устројства. Становници утопије, људског обличја или не, увек располажу одређеним спознајама и вештинама које им омогућавају да друштво организују на начин битно другачији од уобичајеног. Утопијско знање утемељено је колико у космолошким толико и у научно-технолошким увидима – са јачањем свести о увећању и значају научног знања и његове потенцијал-

[7] Најстарија забележена утопија медитеранског културног круга, египатска прича „Бродоломник" са почетка II миленијума пре нове ере, приповеда о морнару који након потонућа лађе на којој је пловио доспева до рајског полу-митског острва Пунт, негде у Црвеном мору, настањеног светим змијама које говоре. Мотив (фантастичног; нехотичног) путовања, као и слика другачије, туђ(инск)е друштвене организације, присутни су тако од самих почетака утопијског жанра. (Приче 1997: 21; *Book* 1999: 18)

[8] Месец спада у најомиљеније дестинације фантастичних путовања утопијског/раннаучнофантастичног карактера. О путовањима на Месец од Лукијана до раног XIX века види Marjorie Hope Nicolson *Voyages to the moon*. Macmillan Co., New York, 1948., и допуњено издање из 1960.

[9] Будући да потрагу у спољашњем свету увек прате и унутарња, духовна и душевна кретања, посебна врста путовања, такође кроз традицију присутна од античких дана, одвија се у сну или у необичним психолошким стањима, када се путник налази у екстази, делиријуму, или је на самрти. Као и спољашња, и унутрашња се авантура често одвија широким астралним пространствима, те излети ове врсте садрже и подробно разрађену астрономску страну.

не улоге у преображају друштва, утопија постаје и изразито напредна у науци и технологији, које својим непрестаним напретком дају узор и за могуће усавршавање човека и људске заједнице у целини. Развијајући се кроз историју, након померања нагласка на филозофска и политичка питања државе у антици и ренесанси – и кодификовања Моровим делом – утопијски модел се у модерним временима тако обогаћује и актуелним научно-технолошким и идеолошким разматрањима, као што се, по правилу, сада пројектује у далеку будућност.

Напоредо са наглашавањем будућег времена као новог природног аспекта утопије, у истраживања се уводи и утопији сродан појам – „ухронија", као ознака за особине књижевног света посебних, „футуристичких" особина, мање или више блиских (класичној) утопији. Ухронија у једном од значења представља временско „продужење" утопије – (идеални) друштвени систем у времену које још не постоји али које ће, по свему судећи, доћи („још-не"). (Nigam 2010: 250). Тумачење ухроније као временског аспекта утопије у крајњој линији подразумева укидање или „убиство" времена („хроноцид") као нужну последицу идеалног поретка у коме је све устројено на најбољи могући начин и стога нема потребе за променом, а самим тим ни за историјом. (Епштејн, 2001 : 17)

Узорито дело које по једном виђењу представља настанак жанра ухроније и установљава ухронијску традицију – али без именовања жанра – налази се у роману *Година 2440* (*Сан кога можда није ни било*) Луја-Себастјана Мерсијеа из 1771. (*L'An 2440: Un Reve s'il en fut jamais*), у коме се уснули Мерсијеов приповедач буди након 700 година у Паризу будућности, преображеном применом науке, математике и механике. Овакав наративни поступак отвара нови низ могућности за утопијско приповедање: алтернативно друштво може бити осмишљено и испланирано, а не само сањано: у ту сврху, несавршена данашњица може бити унапређивана до боље сутрашњице. Ухронија тако дозвољава могућност да се покаже како утопијско друштво еволуира из ауторовог сопственог света, и у многим случајевима посебна пажња се посвећује прелазу у нови друштвени поредак, што је често и главна тема. (Fitting 2010: 138–139)

Наведено схватање ухроније и ухронијског хронотопа, међутим, у највећој мери није суштински ново, будући да се утопија у хронотопском разматрању посматра не само просторно већ и временски, односно да се проблем времена „пре" и „после" историје – нпр. земаљског раја до пада Адама и Еве или постапокалиптичног Небеског раја, нужно укључује у шире схваћени утопијски модел. Тако се „утопијски хронотоп", као спекулативни термин изведен из бахтиновског учења, образује на основу Морове *Утопије*; у дати хронотоп, међутим, у потенцијалном облику,

укључују се и све историјски реализоване особине утопијског модела – фантастичне или реалистичне, позитивне или негативне, просторне или временске – које заједно образују парадигматски скуп утопије као суштинског „не-места" али и „не-времена", битно различитог у знатно широј концепцији од онога што је постулирано Моровим именовањем књижевног дела / жанра. „Памћење жанра" на тај начин омогућава да, и када се историјски услови уметничког обликовања измене, употреба мотивских елемената и структура из дате парадигме покаже „вишак значења" који призива логику целине, садржану у утопијском хронотопу.[10]

Враћајући се на идеју ухроније може се, међутим, приметити да, ако укидање времена, односно историје, није ново већ парадигматски присутно, било са становишта прошлости, било из перспективе будућности, оно што представља новину јесте идеја да се утопија представи не као суштински различита од „обичног" света већ као његов продужетак, потенцијално стање / стадијум до кога се из садашњости може доћи хотимичним путем промене, развоја или усавршавања – еволуцијом или револуцијом. Овакво квантитативно разликовање, односно генетичко повезивање свакодневне стварности и утопијског „не-места", омогућава и тумачења ухроније другачија од оних, која на њу гледају као на временски аспект утопије, на крај или „убиство" времена („хроноцид") као нужну последицу идеалног поретка. Тако постоје и виђења која ухронију одређују у темељно различитом кључу – за разлику од утопије, традиционално смештене на удаљено место или у удаљено време, на временско-просторне границе људског света, према овом схватању ухронија је одређена преуређењем димензије прошлости колективне људске егзистенције. Полазећи од низа догађаја који је забележен као „стварна" историја, ухронија се тако најчешће представља као алтернативна прошлост – след догађаја који су се, услед измењених околности, могли одиграти на начин другачији од нама познатог, доводећи до темељне промене постојећег стања ствари односно до нечега сасвим неочекиваног / непознатог.

У оквиру овог схватања долази и до кодификације назива – као и утопија, и термин „ухронија" је неологизам који је у 19. веку сковао филозоф и писац Шарл Ренувје у наслову дела *Ухронија (Утопија у историји): апокрифни историјски нацрт развоја европске цивилизације какав није био, такав какав је могао бити.* Пошавши од претпоставке да се римски цар Марко Аурелије одриче престола, поново успостављајући римску

[10] Са друге стране, не „памти" само жанр – и сам хронотоп у књижевности чува потиснута значења научних дисциплина из којих је потекао, омогућавајући да се у разматрању конкретних појава обухвати широк спектар особина. У складу са тим, у моделу утопијског света основни моменти у разумевању одговарајућег хронотопа тражили би се како у временско-просторним тако и у биолошко-психолошким и идејно-идеолошким својствима.

Републику утемељену на лаичким демократским вредностима, Ренувје у свом роману-огледу приповеда историју западног средњовековља која се сада битно разликује од остварене: са изостанком хришћанства као званичне вероисповести нестају и разлози за каснији настанак „мрачног средњег века" у Западној Европи. Без обзира што је Ренувје творац назива, моделовани уметнички свет који служи као повод именовања књижевног дела / увођење жанровског обележја, као и у случају Морове *Утопије*, није без преседана – фикционално преуређивање историјских токова у европској се литератури може уочити још код римског историчара Тита Ливија, који у *Историји Рима од оснивања града* расправља о могућем исходу похода Александра Великог на Запад и неизбежном сукобу са војском Рима, што би, према унеколико пристрасној процени римског историчара, у коначном исходу довело до потпуног пораза грчког војсковође. Традиција спекулација на тему ухроније као алтернативне историје након Тита Ливија обухвата имена попут Ф. Шилера, Х. Хајнеа, М. Твена, К. Дојла, К. Чапека, О. Хакслија, Р. Киплинга, Ф. К. Дика, итд, али не и Мерсијеа, што није неочекивано, будући да његово остварење припада битно другачијем моделу ухроније.

Како било, паралела која се успоставља између утопијског не-простора и ухронијског не-времена задовољава само уколико се феномен утопије посматра на равни идеологије / социологије односно друштвеног пројекта остварења заједнице која се прижељкује / пројектује као идеална, или, са друге стране, следа догађаја који су другачији / бољи или гори од фактични остварених или неких из скупа могућих. Овакво посматрање у начелу занемарује дубоку суштинску разлику / опозицију између света утопије и света стварности, и заправо не нуди одговарајући модел за оностраност и оновременост које утопија представља у својој сржи. Разлози за такво поједностављење леже у тенденцији из XIX века да се утопија посматра пре свега као начин друштвенополитичке рефлексије, а не као књижевни жанр са сопственим скупом формалних карактеристика. Непотпуно гледиште ове врсте не може се са успехом применити на анализу класичне утопије, будући да ови текстови нису ни политички, ни револуционарно-програмски у смислу да не упућују на конкретну примену утопијског идеала на стварни свет. Напротив, они често садрже прикривену критику самог појма утопије, успостављајући темељну и непремостиву несаобразност између реалности људског постојања и ограничења утопијског друштва (Racault 2003: 10–19).

Утопијски се хронотоп, међутим, током времена и сам мења, (привремено) потискујући старе и уводећи нове елементе у жанровско моделовање, те је стога разумљиво да ни класична утопија не може да послужи као општеважећи модел за све књижевне конкретизације. Захваљујући

непрестаној динамици између историјских могућности, претпоставки жанра и конкретних књижевних остварења, у савременој књижевној традицији постоје особито занимљива прожимања утопије и ухроније на начин који одговара природи утопијског простор-времена у модерној ери: један од упечатљивијих примера уочава се управо и у нашој књижевности, у жанровски обележеним („роботским") делима Борислава Пекића *1999*, *Атлантида* и *Нови Јерусалим*. У литератури је више пута речено да се последње раздобље Пекићевог рада одликује прозним експериментима усмереним ка обликовању „жанр романа", као споја неколиких различитих (књижевних) традиција, распона од високе до тривијалне књижевности. Теме (анти)утопије,[11] односа свој-туђ, (неконтролисаног) развоја науке и технологије, краја света и пропасти човечанства, алтернативне историје и цикличног кретања времена омеђеног настанком и нестанком различитих (не-људских) цивилизација, уобличене кроз дијалошку размену идејних концепата и радњу која обухвата трагикомичне међуљудске односе (тј. односе међу ликовима) и ироничне па чак и ци-

[11] Пекићева позна остварења називају се начелно „антиутопијским" романима, при чему се уводе и ближа жанровска одређења попут одредница „антитехнолошки роман"; апокалиптично дело / роман катастрофе (Кекић 2004). Све ове уже и шире ознаке кроз историју припадају књижевном облику за који се традиционално везује критичко промишљање фиктивних и постојећих друштава, као сложеном жанру у коме се укрштају елементи фантастике (касније и научне фантастике) и тематизују теме апокалипсе / катастрофе, неретко у форми пародије и сатире, и у коме се неретко јавља и идеја о крају историје повезана са критиком технолошке цивилизације.

Иако нераскидиво везан за старији термин „утопија", сам термин „антиутопија" јесте и терминолошки, али и генолошки млађи од грчког неологизма који је сковао Томас Мор. Антиутопија тако означава нарочити књижевни / уметнички жанр / свет, односно идеолошки / друштвени / политички модел у коме се наглашавају негативне стране „идеалних" друштвених заједница, приказаних у утопијама. За разлику од принципа наде у утопији, у антиутопији долази до изражаја забринутост и страх аутора пред могућностима застрањења у друштвеном, душевном и етичком развоју човечанства. У складу са тим, антиутопија у најширем смислу означава протест против технократизма и некритичке примене науке, против сивила стандардизације умова и облика живота, против раскида са природом и насиља против ње, против бездушног егоизма тоталитаризма, брисања идентитета човека и његовог претварања у безлични број или део бесвесног стада, итд.

Изрази сличног или истоветног значења антиутопији јесу негативна утопија, дистопија, какотопија. Док неки неки проучаваоци не придају већи значај њиховом разликовању, други раздвајају пре свега антиутопију од дистопије, сматрајући да је „антиутопија" тобожња утопија, заједница чији је хегемонијски принципи желе приказати као боље организовану од било које друге алтернативе која се може замислити, што заправо није случај; дистопија се види као заједница у којој су друштвенополитичке институције, норме и односи између појединаца јасно организовани на знатно гори начин него у заједници у којој живи аутор. Антиутопија и дистопија имају и регионално значење, будући да се „антиутопија" употребљава пре свега у словенским културама док се „дистопија" усталила у западној литератури.

Историјски, утопија се јавља у антици док се успон антиутопије везује за другу половину XIX века; као прва антиутопија, међутим, често се одређује Платонова *Држава*, узор тоталитарног милитаризованог хијерархијског устројства са неограниченом врховном влашћу. Најзначајније антиутопије XX века јесу *Р.У.Р.* Карела Чапека (1920), *Ми* Јевгенија Замјатина (1921/1922), *Врли нови свет* Олдоса Хакслија (1931), те *1984*. Џорџа Орвела (1949).

ничне призвуке, у Пекићевој се позној фази спајају у, највећим делом, убедљиву уметничку целину.

У њој се из мита о платоновској утопији – Атлантиди, испреда непозната, али права планетарна повест, скривена у догађајима који се традиционално узимају за историјски важне и важеће. У Пекићевим варијацијама на тему пропадања и немилосрдног рата цивилизација и сојева, нестајања људске / роботске врсте те зачињања нових врста човеколиких бића која имају прилику да наследе особине ишчезлих врста и исправе њихове грешке, открива се право лице судбине човечанства. Пишући о будућности, Пекић тематизује текућа научна и философска питања, и окреће се прошлости, како би у генолошком памћењу како књижевности, тако и митологије, пронашао и актуализовао одговарајуће форме. При томе се (философски) дијалог односно драма из жанрова озбиљно-смешног, у оквирима најширег романескног обликовања, намећу као најпогоднији облик за изражавање високоапстрактне и наизглед коренито нове садржине, подсећајући тиме да су многобројни мотивски састојци онога што ће добити облик модерне антиутопије / научне фантастике већ проживели дуговеку традицију у европској култури, и да је квалитативно нову појаву заправо донео њихов нарочити спој у одређеном цивилизацијском тренутку.

Опет, иако Пекићева уметничка визија у себи садржи битне елементе и класичних и нововековних (анти)утопија / дистопија, она у начелу није истоветна са њима, већ представља суштински нови облик. Уколико би требало потражити ознаку за Пекићево моделовање света, роботску антропопеју описану као спој „негативне утопије, класичног епа и савремене истребљивачке драме", (Пекић 1993: 103) то би пре свега била (анти)ухронија / дисхронија, по аналогији са (анти)утопијом и (дис)топијом, међутим, ипак битно другачије врсте од оних понуђених прототиповима Мерсијеа односно Ренувјеа.

У Пекићевом позном моделу књижевног света крију се, наиме, додатни аспекти ухроније / утопије у времену од оних већ успостављених: темељно мењање значења и садржаја историје кроз њену ре-интерпретацију, засновану на откровењској спознаји о дубљој повесној истини према којој ни историјски догађаји ни њихови протагонисти нису онакви каквим се чине, односно периодично циклично варирање полазних премиса путем покушаја и погрешака кроз катастрофично-апокалиптичне резове. Обнављање Атлантиде / Новог Јерусалима које стоји у основи таквих покушаја, у дубокој је сагласности са претпоставкама утопијског хронотопа у његовој пуноћи, туђој човеку какав јесте, то јест у крајњој линији јесте не-људска. Човечанство ван утопије, или још-не у утопији, захваљујући самој људској природи, судбински је предодређено да ника-

да не досегне идеално устројство прописано јасно исказаним и подробно разрађеним програмом, техничким или идеолошким. Као и у случају утопије, и код (пекићевске) ухроније се показује да је људска несавршеност – или, другачије, непредвидљивост и слобода – последња брана потпуној дехуманизацији човека, нужно садржаној у утопијском / ухронијском хронотопу, без обзира што је пут до ње поплочан добрим намерама.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, Михаил М. *О роману*, Београд: Нолит, 1989.

Епштејн, Михаил Наумович. „Хроноцид". *Блуд рада: есеји, каталози и мали трактати.* Београд: Стилос, 2001.

Кекић, Ивана Б. *Антиутопија у прози Борислава Пекића*. Београд: Филолошки факултет, 2004.

Пекић, Борислав. *Време речи.* Београд: БИГЗ – СКЗ, 1993.

Приче 1997: *Приче из старог Египта.* Београд: СКЗ.

Billig, Volkmar. *Inseln. Annäherungen an einen Topos und seine moderne Faszination*. Berlin: Humboldt-Universität, 2004.

Book 1999: *The Faber Book of Utopias.* edited by John Carey. Faber & Faber.

Nigam, Aditya. "The Heterotopias of Dalit Politics: Becoming-Subject and the Consumption Utopia". *Utopia/Dystopia Conditions Of Historical Possibility*, Michael D. Gordin, Helen Tilley, and Gyan Prakash, Editors. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010.

O'Brien, Brian. "J. H. Hexter and the Text of *Utopia:* A Reappraisal." *Moreana* 110, 1992, 19–32.

Racault, Jean-Michel. *Nulle part et ses environs: Voyage aux confins de l'utopie litteraire classique (1657–1802)*. Paris: Presses de l'Universite de Paris-Sorbonne, 2003.

Fitting, Peter. *Utopia, dystopia and science fiction*, Gregory Claeys editor The Cambridge Companion to Utopian Literature Cambridge Companions to Literature, 2010, 138–139.

Bojan Jović

FROM UTOPIAN TO (ANTI) UCHRONIAN CHRONOTOPE – SPACE, TIME, HISTORY

Abstract

This paper begins with a definition of the phrase "utopian chronotope," increasingly present in studies of utopian, distopian and antiutopian texts, as well as in studies of literature and culture based on bakhtinian ideas. Connotation of its elements – Utopia and Chronotope, is discussed, and an analogue term "uchronian chronotope" is introduced, to denote different phenomena related to the topics of "uchronia" – future utopia and alternative history. It is demonstrated that uchronia in most cases is not appropriate designation for utopia with a pronounced temporal / historical aspects, and it is showed how "genre novels" of Borislav Pekić contain unusual combination of qualities that make it possible to describe them as the true (anti) utopias / (anti) uchronias of modern times.

УДК 821.163.41.09 КОСТИЋ, Л.

Славица О. ГАРОЊА РАДОВАНАЦ*
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу

ЖЕНСКИ ЛИКОВИ/ТИПОВИ НАШЕ НАРОДНЕ ЕПИКЕ У ЧЛАНЦИМА И БЕСЕДАМА ЛАЗЕ КОСТИЋА[1]

У раду се разматрају чланци и огледи Лазе Костића о женским ликовим/карактерима у српској народној поезији, разматра се позиција са које их песник с краја 19. века сагледава у односу на данашња истраживања, са сумирањем овог подухвата као пионирског у родном третирању наше усмене поезије (епике).

Кључне речи: Лаза Костић, народна (епска) песма, женски ликови/типови, „женско начело".

Како је добро примећено, појава женских ликова у епској поезији, у приличној мери је детерминисана подређеном улогом жене у односу на епског јунака. „Јуначка песма углавном, види жену само уколико је она у кругу деловања епског јунака." (Крњевић 1992: 62). У том смислу, већ је пред крај 19. века песник Лаза Костић, у својим, по много чему иновативним чланцима и предавањима (нарочито тзв. бечким беседама), разматрајући одабрана питања и примере народне песме, први указао на значај женског принципа у нашој народној епици, односно „женско начело" у њима. Штавише, гледајући из родне перспективе на нашу епику, он је приказао и активну улогу жена у јуначкој епици, понекад реципрочну по значају у односу на мушко/јуначко окружење, која партнера често извлачи из кризе (мудрим саветом, женском интуицијом, емотивном реакцијом или чисто мушким средством – кроз травестију –преобучена у мушко, кроз особено изграђени тип делије-девојке). Тако, на основу Костићевих сагледавања можемо говорити, парадоксално, и о својеврсној равноправности полова у нашој епској поезији. То је, свакако, огромна

* sagronja@gmail.com

[1] Овај рад је настао на основу истраживања која се спроводе на пројекту „Књиженство – теорија и историја женске књижевности на српском језику", број 178029, под руководством проф. др Биљане Дојчиновић, уз финансијску помоћ Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС.

разлика у односу на стереотип који влада о јуначкој песми, као песми искључиво у славу херојског претка, родоначелника, односно, мушког принципа. Другим речима, усмена епика је запамтила и изузетне примере женских карактера и типова у јуначкој (мушкој) епској традицији.[2] О увидима Лазе Костића из његових, често по периодици расутих чланака с краја 19. века[3], свеобухватно и исцрпно бавила се већ Хатица Диздаревић Крњевић (Крњевић 1992), која је сачинила и својеврсну реконструкцију најважнијих естетско-филозофских начела Лазе Костића о нашој народној песми. Кроз изразито усмеравање песникове пажње ка женским ликовима, јунакињама („женске главе") и типовима, што посредно може сведочити и о изразито наглашеној песниковој „Аними" (Nastović 2011: 113–151), сви ти текстови делују као замашни филозофско-теоријски пројекат, први такве врсте код нас, а који нажалост, није у свим аспектима довршен и доведен до краја.

Укратко, Лаза Костић се у свим наведеним радовима бави одабраним песмама из Вукових збирки (бечког издања), посматрајући их увек у универзалној равни са примерима из светске књижевности.[4] Теоријско-естетско „женско" начело Лазе Костића настајало је на примерима народних песама које су умном и образованом песнику биле, пре свега, уметнички провокативне (што сведоче и драмске обраде појединих народних песама у његовом опусу).[5] Уз национални ангажман (попут бечког предавања из 1877), поједини текстови о женским ликовима и типовима тако постају пионирски текстови ове врсте код нас, чије је увиде Костић стално продубљивао новим радовима, замишљајући и један целовит естетско-теоријски систем, који, нажалост, није довршио.

[2] Поштовање жена, сем у неким примерима епике (нарочито сачувано у дворској етикецији, нпр. у бугарштицама), постоји и у нашим средњовековним списима. Кнегиња Милица је називана „ваистину мужаственом женом" (Константин Филозоф), а нескривено (мушко) поштовање изазивале су још неке племкиње и владарке код средњовековних писаца (Јелена Балшић, мајка Ангелина и др). (Вид. Томин, 2011) Ни епска песма, у почетку, није била далеко од овога става, мада је латентно присуство мизогиније, нарочито о кривици жена за пропаст царства (мотив „свађе Лазаревих кћери" у Косовском предању, или жене из куће Бранковића које се окривљују за пропаст Деспотовине). Вид: М. Пантић (1978: 138–224); Љ. Пешикан-Љуштановић (2007: 99–130).

[3] У питању су следећи Костићеви радови или беседе: „Ромео и Јулија – једна понуда на одомаћивање Шекспира у српском народу" (1866), „Косовка девојка" („Матица", 1867); „О јунацима и женама" (1867, „Матица", недовршено); „О злим женама" (1871, „Застава"); „О лепим женама у животу и у песми" (1872, „Позориште"), „Женске главе српске народне појезије" (1876, „Јавор"); „О женским карактерима у српској народној поезији" („Српска зора", Беч, 1877); „Основе лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме" (Нови Сад, 1880).

[4] Читајући у овом кључу нашу народну поезију, Лаза Костић је претеча једном другом великом естетичару из прве половине 20. века, Бранку Лазаревићу у огледу „Три највеће југословенске вредности" (1930). Вид. Лазаревић (2005: 63–80).

[5] Лаза Костић, трагедија *Женидба Максима Црнојевића* (1866), настала на предлошку истоимене песме у Вуковој збирци (II, 88), док је комедија *Гордана* (1887) настала као инспирација песмом „Љуба хајдук Вукосава" (Вук III, 49) (Вид. Л. Костић 1989).

Костићеве „омиљенице" биле су посебно две песме: „Косовка девојка" и „Смрт Омера и Мериме". Овим песмама он се бавио у више наврата, стварајући око њихових мотива и специфично језгро свог свеукупног доживљаја народне поезије. Уздижући женски лик трагичне и безимене косовске веренице у истоименој беседи (1867) у образац општенационалне етике, као „савршен модел девичанског и женског уопште", он каже: „Ја не знам да се и у ком народу примакла женска тако близу идеалу девичанства и женства, као што је Косовка девојка" (Костић 1990: 10).

„Начело женства" Костић налази у „закону светском", у тренутку када Косовка Девојка тражи несуђеног вереника на разбојишту, што песник доживљава као суштинску природу жене, која „никада није тако узвишена у радости, као у тузи" (Костић 1990: 11). Називајући ову песму „епском баладом", Х. Крњевић примећује да Костић „Косовку девојку типолошки одређује као статичну, пасивну и трагичну јунакињу", којој је провала историје у лични живот упропастила сваки сан о личној срећи, што суштински припада поетици балада. (Крњевић 1992: 54). Истовремено, Костић велича нарочито њену „кроткост и смисао за жртву", која се приближава „праоблику женског пола", са закључком да српска народна песма има „у основи своје природе од свију народа најосетљивију живу за армонијски распоред између мушке и женске особине" (Костић 1990: 11). Поредећи ову јунакињу наше народне песме са женама из античких трагедија (Еурипидова *Медеја*), Костић изводи закључак да жена, „ако хоће да остане жена… не може бити јуначица трагедије", тј. носилац драмске радње, а најмање тип са „мушким понашањем", у распону „од Медеје до Жане д Арк", односно коју у духовитој игри речи Костић назива „Жандарка" (Костић 1990: 11). Другим речима, идеал „женства" или женског принципа песник сагледава из патријархалне перспективе, где је строго детерминисано родно понашање, подељено на две опречне сфере (мушку и женску) са јасним законитостима и нормама, а све врсте „искорака" из тих норми нарочито жене, уколико уђе у „мушки забран" (као активне и делатне јунакиње попут митског обрасца Медеје[6], или историјске Јованке Орлеанке), песник у духу свога времена одбацује. („Женска глава, што је ближа трагичним јуначицама, тим је даља од жене; а што је ближа жени, тим је даља од јуначице трагедије" – Костић 1990: 270). За њега је, суштински по овом, „начело женства" садржано у

[6] Медеја – античка хероина, свештеница и чуварица „златног руна", траг матријархалног поретка који на неки начин и она руши, прихватањем да у име љубави изда оца и брата, дакле сопствену територију, а браком (удајом за Јасона) уђе у другу. Други чин ове трагедије јесте брачно неверство Јасоново, из чега ова хероина као тип активног женског принципа, са демонолошким својствима, убија сопствену децу, тиме ништећи и патријархални поредак и институцију брака на коју је пристала, али коју, на овај начин поништава.

појму пасивности, потчињености, способности за жртву и патњу, што је религијски рефлекс Велике Мајке или Жене – надопуне мушком принципу (хероју, витезу, владару) (Bahofen 1990; Елијаде 2011).

У огледу „Ромео и Јулија – једна понуда на одомаћивање Шекспира у српском народу" (1866), први преводилац Шекспира код нас, Лаза Костић, изводи прецизну поредбену анализу овог најпознатијег Шекспировог дела о двоје трагичних љубавника, са својом „омиљеницом" – баладом „Омер и Мерима" (Вук, I, 343, 344, 345). У том смислу, кроз своју анализу Костић износи суптилнији и дубљи разлог смрти двоје љубавника са Балкана – они пресвисну од туге због немогућности да буду заједно, док у Шекспировој драми, љубавници у сукобу са мржњом у окружењу, који су већ своју љубав спојили пред Богом, само трагичним сплетом околности одлазе у смрт. Они се убијају, док код наше баладе *самоубиства нема* (подвукла С. Г.), што је само по себи виши степен етичности. Управо у томе Лаза Костић истиче уметнички суптилнији поетски завршетак наше баладе (у односу на помирење Шекспирових јунака над мртвим телима љубавника, Костић 1990: 284). Љубав Омера и Мериме се уздиже и наставља кроз култ биља и мириса у највише духовне/ поетске сфере, где над њиховим гробовима, украшена „цветним орнаментима", одуховљена љубав цвета и преко смрти у „мистичном додиру душа умрлих", апострофирана у, за Костића, програмском стиху читаве ове песме: „Ђул мирише – Омерова душа" (Крњевић 1992: 53).

Остали женски типови и песме које су Лазу Костића инспирисале да кроз њих обједини свој естетичко-теоријски приступ нашој народној песми, односно „женском начелу" у њима, своде се на још неколико уочених женских типова. Тако, у огледу „Поглед на једну лепу главу (Илијада)" он посебно апострофира лик Мајке Јевросиме, из песме „Урош и Мрњавчевићи" (Вук, II: 33), која је носилац не само врхунског колективног и етичког принципа, већ и дубљег, матријархалног (Костић 1990: 75–76; Bahofen 1990; Елијаде 2011).[7] Упоређујући је са Тетидом из Хомеровог спева *Илијада,* песник извлачи паралелу поново у корист нашег певача (Старац Рашко), односно, вреднује поступке главних јунака које пореди (Ахила и Марка Краљевића), а који су знатно одређени улогом мајке:

> „Две јунакиње постављене су као два, квалитативно посве различита вида љубави: Јевросимина љубав према сину је пуна обзира према другима, а изнад свега правична и морално просветљена узвишеним алтруизмом – људски живот није скупа жртва да би се сачувала душа" (Крњевић 1992: 71).

[7] „Јевросима нема пара међу матерама. Најславније, најузоритије, најматерније матере, и пре и од Христа, веселе су поред ње, – па и сама Марија Давидова богородица..." (Костић 1990: 76).

Зачудо, Лаза Костић у овом контексту не сагледава другу велику мајку српске епике, Мајку Југовића у песми „Смрт Мајке Југовића" у односу према њеној „епској чврстини", а насупрот „моралној чистоти" Мајке Јевросиме (Крњевић 1992: 71).

И у предавању „О јунацима и женама" (1867), песник се бави специфичним мотивским кругом епских песама и женског типа „неверна љуба".[8] Иако је реч о разноликим типовима „неверних љуба", песник их је груписао посматрајући овај проблем из једне изразито патријархалне позиције, посредно откривајући и свој став о браку и женама. Наиме, у браку као неприкосновеној патријархалној институцији, вековима је формиран модел „верне љубе" што значи: послушне, ћутљиве, помоћнице јунаку, податне, неприметне и сл., где је свака активнија личност жене систематски поништавана, а свака врста побуне, поготово „прељубе" најсвирепије кажњавана, с ретким изузецима[9]. Размишљање у овом правцу као да је произвело нов оглед Лазе Костића под насловом „О злим женама" (1871), а по опробаном моделу поређења женских типова из наших народних песама, којима налази паралеле у Шекспировим трагедијама *Краљ Лир*, *Магбет* и *Ричард Трећи*. Налазећи сродности или „негативно начело" женске природе са „црним аветима" из светске књижевности – као наличја човечног, и тамној страни с оне стране добра и лепоте, Лаза Костић нарочиту пажњу овде обраћа типу мајке-крвнице из песме „Јован и дивски старјешина" (Вук, II: 5). У поређењу овог негативног типа са Мајком Јевросимом или Косовком Девојком, песник извлачи „читав свет женског срца…од рајског врхунца, до божјег постоља па до најдубљег пакла тог неизмерног срца". И даље: „У тим пакленим дубљинама леже најцрњи ал' и најзгоднији облици за трагичне јуначице" (Костић 1990: 80–81), из чега и Х. Крњевић изводи закључак, да је наша усмена књижевност била кадра да изнедри „тако силовите женске карактере, тако размакнуту скалу женске душевности" (1992 : 71). Еротски зов јачи од материнског, у коме се заборавља и сопствени пород типолошки се преноси и на жене-прељубнице, које се окрећу против својих господара, зарад новостечених љубавника.

---

[8] Овде песник нарочиту пажњу обраћа на песме „Женидба краља Вукашина" (Вук, II 24, Стојана Хајдука), и „Невјера љубе Грујичине" (Вук III, слепе Живане). Ту тему проширује и у каснијим огледима још неколиким примерима (у огледу о Јакшићевој „Јелисавети" (Матица, 1870). Ову типологију Костић проширује женским ликовима из епских песама „Бан Милутин и Дука Херцеговац", 30; „Бановић Страхиња", 43; „Јован и дивски старјешина" 7, „Бог ником дужан не остаје", 5, све из Вукове 2. књиге).

[9] Узгред, свакако треба направити разлику између „невере" жене Страхинића бана (која стицајем околности то постаје, а спаљује све мостове за собом „издајом" мужа у двобоју – са свом сложеношћу не своје личности, колико позицијом у којој се нашла. Уосталом, и крај песме у рангу је највећих песничких решења (Старца Милије) кроз „неочекиван" банов опроштај жени. Но, он никако није иницран љубављу према жени, већ системом витешког кодекса и уствари само враћањем „тазбини" – „мило за драго".

Као да је желео да сачини својеврсну противтежу овој теми (о „злим женама"), Лаза Костић ново предавање посвећује „О лепим женама у животу и у песми" (1871). У средиште свог интересовања овог пута он узима само једну песму. То је песма „Сестра Леке капетана", Старца Милије (Вук, II, 39). Она је дата поново у паралели са једним светским делом, овог пута *Декамероном*, Ђованија Бокача. И овде је Костићево полазиште филозофско, оно исходи из једног општег естетског начела: „Лепоту која није и доброта није признавао" (Крњевић 1992: 91), претворено кроз Костићеву песничку игру речима у својеврсни неологизам „Лепота лика је само огледало племените душе. Леп образ, без лепе душе, то је без-образлук" (Костић 1990: 89). У том контексту, прелепа сестра Леке капетана није адекватан избор, нити образац за ову Костићеву тезу. Она представља управо антипример естетског начела за које се Костић залаже. Њена лепота је спољашња, хладна и празна форма, јер је не краси племенитост душе, већ напротив, охолост. У том смислу, увреда коју је изазвала код три највећа српска јунака, повлачи епску казну. Лепота лика и душе, тај идеалан склад, према томе, у овој песми није присутна. Хатиџа Крњевић луцидно примећује да је Костић, „хотећи оправдати злочиначки чин Марка Краљевића [...] жртвовао најпривлачнији тренутак у песми: стид, страх и немоћ епског јунака пред недокучивом тајном лепоте" (Крњевић 1992: 93), односно слабост мушкарца пред лепотом жене. Костићево естетско опредељење, по речима Х. Крњевић, повело га је од народне песме „према царству појава, према празаконима, праизворима и праоблицима јединцате лепоте" (Крњевић 1992: 67).

Сви наведени огледи Лазе Костића синтетизоваће се свакако у предавањима под насловом „Женске главе српске народне појезије" (1876), односно, у бечкој беседи „О женским карактерима у српској народној поезији" (1877). За ове синтезе Лаза Костић је прибегао посматрању знатно шире грађе народних песама.[10] У тој својеврсној „личној антологији", узимајући песме „са различитих страна", тј. жанровски и мотивски разноврсних, не само прилагођених (бечкој) публици којој се обраћао, већ и оним песничким примерима у којима је откривао потенцијал за своје тезе (али и самосталну уметничку обраду!), Лаза Костић је, очигледно, одабрао провокативне примере у којима се женски принцип остварује и мимо патријархалне норме. Иако међу њима привидно нема никаквог „сродства", нешто ипак представља заједничко језгро свих одабраних примера. То је надметање (агон) два супротна пола, са различитим сте-

[10] Тако је у првом предавању разматрао следеће песме из Вукових збирки: „Бећар Мара и Перо Бугарин" (I 206), „Вукоман и Вукоманка" (I 758), „Варадинка Мара" (I 750), „Марко знаде шта је за ђевојку" (I 761), „Наход Момир" (II 29), „Женидба Влашића Радула" (II 87) „Златија старца Ћеивана" (III 40) „Синовица попа Милутина" (III 71), „Сестра Ђурковић сердара" (II 72).

пенима остварења женског принципа, и различитим уметничким резултатима.

И док је мотив песме „Бећар Мара и Перо Бугарин", пример прекршеног побратимства (од стране мушког пола), анализа исте институције (побратимства) у песми „Вукоман и Вукоманка" има сасвим другачију и деликатнију обраду, посматрана такође са позиције борбе међу половима, а смештена у нормирано патријархално право „прве брачне ноћи". „Укорен" због следећих стихова из ове песме: „…Кад је мене твој баба довео / ја сам њега двапут побратила / он је мене трипут ударио: / – Нисам тебе за сестру довео / већ сам тебе за љубу довео! / Још не прође ни година дана / Чедо роди млада Вукоманка… (Вук I: 758), Костић поводом те песме закључује:

> „По свршетку те песме можете и то видети како једна иста мисао, једно исто чувство може бити узроком и жалосног и шаљивог догађаја; како једна замисао може бити основом и трагедије и комедије, према томе како се сврши, да ли жалосно или весело, да ли громом или батином. […] Рекох да је установа посестримства поникла по свој прилици из тежње да се блажено доба девојачке невиности што дуже очува…" (Костић 1990: 94).

Развијајући мотив „невиности", Костић је посветио пажњу и балади „Наход Момир" (слепе Живане), кроз чији сиже Костић напомиње „како би се из тога градива са врло малим додатком дала саставити лепа трагедија, много лакше и лепше, него од мајке Југовића..."[11] (Костић 1990: 96). Сасвим другачијег типа су епске песме „Женидба Влашића Радула", „Златија старца Ћеивана", „Синовица попа Милутина", „Сестра Ђурковић сердара", обједињене заједничким мотивом делије-девојке, за који је раније Костић тврдио да „није довољно женствен", али које сада посматра као значајан феномен српске јуначке песме. То су жене, које су у „провали историје" у лични живот, узеле судбину у своје руке, али само док кризни тренутак не прође, и то у виду мимикрије, тј. опонашања мушког модела (преоблачења у мушко, ратовања, руковања оружјем). Овим избором Лаза Костић као да оповргао своје раније тумачење да тип делије-девојке (којим обилује наша епика – Krstić 1984: 671), не може бити „права жена", односно, да она изневерава „женско начело", како га он схвата. Напротив, делокруг женског присуства у епици овим типом Костић је битно обогатио, употпунивши женски принцип овим местом у оквиру нормираног друштва и свог времена.

[11] „Грозда је (са Момиром) од најлепших прилика за драматичну обраду. Око Грозде је препун зрак драматичне муњевине. Већ у самој првој замисли, у положају, лежи недогледна, дубока трагичност" (Костић 1990: 96).

Чувена бечка беседа Лазе Костића „О женским карактерима у српској народној поезији" (1877) само је проширен и заокружен увид у ову тему – женске карактере наше народне поезије. Политички догађаји (српско-турски рат и злонамерно извештавање бечке штампе) иницирали су српског песника да посебно брижљиво напише ово предавање и одржи га на немачком језику у Научном клубу у Бечу, 28. марта 1877. године. Пажњу у овом предавању, сем споменутих песама, песник је проширио и другим.[12] Занимљиво је да је за ово предавање Костић избацио песму „Вукоман и Вукоманка (за коју је јавно критикован да „вређа морал"), а први пут увео песму „Љуба хајдук Вукосава", за коју је навео да је „она заслужила да је песник попут Шекспира овековечи у шаљиву игру" (Костић 1990: 297), а што је управо сам Костић урадио, објавивши драму по мотивима из ове песме, под називом *Гордана*, 1887). Приметно је, нарочито у овој песми, да се у насталом кризном тренутку жена типа делија-девојка, неустрашиво избори за свог господара (спасава га из сужањства), али чим се изравнају настали друштвено-историјски поремећаји, и криза престане, она се опет смерно враћа у свој првобитни статус – покорне патријархалне жене, потчињене господару.[13]

Ово предавање Лаза Костић је започео карактеристичним уводом:

> „Одаберите си главне представнике женских карактера из поезије свих народа, почевши од Омира и грчких трагика, од индијске драме, а макар и од Библије па све до модерних првака-песника, те си сваки одабрани карактер представите као један звук, поређајте ове звукове на клавијатуру тако да женске врлине дођу на страну виолине, а пороци и мане на октаве баса – ја ћу ипак то исто да урадим са женском елитом из српских народних песама..." (Костић 1990: 287).

Свакако да је у овом предавању највише пажње изазвала Костићева анализа песме „Огњена Марија у паклу" (Вук II 4) „стара црногорска легенда, барем толико стара колико и Данте", која показује пут „кроз рај у пакао", паралелна „Дантеову спеву" (Костић 1990: 288–289). Да би доказао почетно полазиште, Костић је позвао слушаоце „у шетњу а ла Данте кроз рај и пакао поетског света у Срба", са водичем, Светим Петром, који отвара двери „појаса вечитог женског".[14]

---

[12] Реч је о следећем комплексу песама: „Огњена Марија у паклу", „Чини на Алил-агиници" (уместо избачене „Вукомана и Вукоманке"), „Наход Момир", „Женидба Влашића Радула", „Златија старца Ћеивана", „Смрт Омера и Мериме", „Љуба хајдук-Вукосава", „Урош и Мрњавчевићи" (све из Вукове 2. и 3. књиге).

[13] Познато је Вуково тумачење последњих стихова песме „Љуба хајдук Вукосава": *А не бој се, драги господаре / ја сам твоја вјерна љубовца; / но опрости оне топузине, / е сам многе ноге осветила*, које он даје у напомени: „Што ју је он газио и тукао ногама" (Караџић 1977: 236).

[14] Ову основу-тезу Лаза Костић је спровео међу првим својим замислима, у најранијем тексту (1866) под називом: „Основа за српску 'Дивину комедију'" (Костић 1990: 7–8).

Тријумф који је доживео у бечкој штампи, као и објављивање овог предавања на српском[15], упутили су Костића у најамбициозније подухват, који је нажалост, као и много тога касније, остао недовршен. То је рад „Основа лепоте у свету с особитим обзиром на народне песме" (1880). Управо је овај текст, заснован на споменутим примерима народних песама, требало да представи круну Костићевог рада, како на народној песми, тако и на извођењу неких општих теоријско-естетских начела, заснованих на тези о „женском начелу".

Иако се у својој недовршеној студији није непосредно дотакао примера народних песама, нема сумње да је, пишући свој Поговор, Костић имао на уму управо песме о којима је мислио и писао у току једне деценије (од првог рада, „Основи лепоте у свету" 1867, до бечке беседе 1877). Тако Лаза Костић пише:

> „...Што сам се дубље пуштао у чари песничких створова нашега народа, све ми се јасније, све очевидније, све несумњивије истицао пред умни поглед праузрок те јединцате лепоте, те почнем истраживати праоблик тог првог узрока у осталим појавама природе…" (Костић 1990: 334).

Друга, чисто теоријска поставка, чини се још значајнијом:

> „Ето, ти жестоки контрасти, те невидовне супротице, ти замашни укрштаји [...] што сам их спазио у међусобној премости им, *сведем на један основни закон светски*. [...] Ако су ми се и отпре свијале књижевне мисли најрадије око смера *да из наших народних песама изведем нову теорију естетике,* која би се у згоди и прилици могла развити *у нов поглед на свет*..." (подвукла С. Г.) (Костић 1990: 334).

ЛИТЕРАТУРА

Костић, Лаза. *О књижевности и језику.* Нови Сад: Матица српска, 1990.

Костић, Лаза. *Трагедије*. Прир. Ж. Младеновић. Нови Сад: Матица српска, 1989.

Костић, Лаза. *Комедије.* Прир. Ж. Младеновић. Нови Сад: Матица српска, 1989.

Крњевић, Хатица. *Вековита јабука Лазе Костића.* Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност, 1992.

Лазаревић, Бранко. „Три највеће југословенске вредности". *Огледи: наше највише вредности*. Сабрана дела Бранка Лазаревића, књ. 2. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

[15] „Српска зора", мај–јун 1877, св. 5–6.

Пантић, Мирослав. „Кнез Лазар и Косовска битка у старој књижевности Дубровника и Боке Которске". *Из књижевне прошлости*. Београд: СКЗ, 1978.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Свете и проклете – жене из породице Бранковић у историји и усменој традицији". *Станаја село запали*. Нови Сад: Дневник, 2007.

Томин, Светлана, *Мужаствене жене српског средњег века*. Нови Сад: Академска књига, 2011.

Bahofen J. J, *Matrijarhat*. Prevela Olga Kostrešević. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Z. Stojanovića, 1990.

Elijade, Mirča. *Rasprava o istoriji religije*. Preveo Dušan Janjić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.

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

Nastović, Ivan. *Letnji san Isidore Sekulić: i drugi eseji*. Novi Sad: Prometej, 2011.

ИЗВОРИ

Вук I – *Српске народне пјесме*, књига прва (1841). Београд: Нолит, 1977.

Вук II – *Српске народне пјесме*, књига друга (1845). Београд: Нолит, 1977.

Вук III – *Српске народне пјесме*, књига трећа (1846). Београд: Нолит, 1977.

Slavica Garonja Radovanac

FEMALE CHARACTERS/TYPES OF OUR FOLK EPIC POETRY IN THE ARTICLES AND ORATIONS OF LAZA KOSTIĆ

Summary

The paper discusses the articles and orations of Laza Kostić on female characters and types of Serbian folk epic poetry. It is observed that the poet was especially inspired by the character of the Maid of Kosovo, the figure of Mother Jevrosima, the *deli*-girl [*deli* (Turkish), mad, brave] type, as well as the ballad "The Death of Omer and Merima", whose tragedy the poet considers to be superior to that of Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*. Based on these insights, Laza Kostić determined the basis of the aesthetic and philosophical theories relying on the structure of our folk poems, which, in terms of value, as well as the female characters depicted in them, he considered to be equal to the greatest works of world literature.

УДК 821.163.41.09

Валентина Д. ПИТУЛИЋ*
Филозофски факултет
Косовска Митровица

КУЛТ ЈУНАКА У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА[1]

У приповедачком опусу Григорија Божовића посебно место чини слој традиционалне културе у којем писац своју пажњу фокусира на култ јунаштва. Како је живот Срба у Старој Србији био изложен сталним зулумима, традиционална култура била је у служби очувања идентитета. Писац слика појединца који се издваја из колектива по свом јунаштву који, по моделу епске биографије јунака, брани оно што је од предака примио у наслеђе. Примери чојства и јунаштва у поетици Григорија Божовића готови су модели из епских биографија јунака, по чијим узорима се живело и одолевало зулумима.

Кључне речи: Стара Србија, јунаштво, Срби, Албанци, Турци, зулуми, традиција.

Григорије Божовић је био научни и политички радник, учитељ и приповедач, писац великог броја прича, репортажа и путописа, које је између два светска рата објављивао у *Политици*. Рођен је 1880. године у Ибарском Колашину, чувеном по горштацима који су неговали култ јунака и пружали отпор завојевачима. Потиче из свештеничке породице. Основну школу завршио је у Колашину, 1895. године Богословско-учитељску школу у Призрену, а 1898. Духовну академију у Москви, литерарни одсек. Био је учитељ у Призрену и Битољу, посланик Народне скупштине Срба за Битољ 1909. године, а после ослобођења Косова и Метохије од Турака био је председник призренске општине, окружни начелник и инспектор Министарства социјалне политике. У ђачкој дружини *Растко* у Призрену показао је своју склоност ка писању, а своје прве радове објавио је у *Цариградском гласнику*. Под оптужбом да је сарађивао са италијанским окупаторима стрељан је у Београду 4. јануара 1945. године.

* valentinapit@beotel.rs

[1] Ова студија је настала као резултат рада на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду" (бр. 178011) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

Григорије Божовић 1908. године објављује своју прву књигу *Из старе Србије*. Јован Скерлић је дао позитивне оцене његовом књижевном стваралаштву јер је отворио нове теме Старе Србије у контексту српске књижевности. У својој поетици отворио је нове просторе, дотад непознате српској књижевној јавности. Поникавши у средини под турском влашћу, васпитавајући се на народном предању и епском наслеђу, живећи у средини где је пуцањ пушке често реметио свакодневни живот, Божовић је у своје литерарно стваралаштво уткао психолошку карту српског народа. Као путописац он даје веродостојне податке о лепоти и страдању културне баштине некадашњег немањићког царства, сликајући средину у којој се сударају различите културе. У једном разговору са Бранимиром Ћосићем 1927. године он ће рећи: „Мада сам сав васпитан у руској и скандинавској књижевности, и француским класицима (Флобер, Балзак, Доде, Мопасан и Франс – овај последњи због стила и језика) ви видите да сам поред тога сав за традицију и у традицији." (Божовић 2005: 231).

Григорије Божовић је писао о Старој Србији и Македонији, о српском, муслиманском и албанском живљу, о патријархалној култури о обредно-обичајној пракси и предачком наслеђу, које је у функцији очувања идентитета српског живља. Његово прозно стваралаштво имало је за циљ подизање националног духа српског живља. Пишући о моделу патријархалне културе у приповедној прози с тематиком Старе и Јужне Србије Миодраг Матицки наводи да су јунаци његове прозе свесни свог националног идентитета, који чувају и по цену страдања, где главе породице „улогом у патријархалном моделу, имају одлике епских јунака" (Матицки 2010: 279). Он по снази приповедања издваја приповетке *Тиваидска напаст* и *Злате из Слатине*.

Архаична свест појединца и колектива, коју Божовић издваја као чувара идентитета, јунацима даје ореол ратника који своје јунаштво изражава моделима епске традиције. Често позивање на јунаке, чије су епске биографије чуване у свести Косоваца, чини тихи отпор непрестаним зулумима. Писац повремено слика Милана Ракића како се диви примерима чојства и јунаштва Срба, који су у тешким условима одолевали турским зулумима. Оно што је код Божовића доминантно то је фокусирање на Ракићев однос према честитости Срба, који су од њега тражили помоћ само онда када је била у питању велика невоља. Ракић се дивио, пре свега, примерима чојства. Моравце из гњиланске околине Божовић пореди са историјским ликовима који имају и своје епске биографије. За чича Мојсила Златановића у приповеци *Оклопник без страха и мане* каже: „овај старац има и вољу и крепост једнога Вукашина Мрњавчевића, иако је сад бедан рајетин у крају" (Божовић 2005: 28). Он долази код Милана Ракића, у Приштину, у седиште за Стару Србију, са митрополијом и кон-

зулатом. Божовић слика необичну, готово светачку појаву човека коме су Турци затворили сина. У читавој галерији ликова јунака доминантни су они који нису само јунаци на мегдану, већ по свом стоичком подношењу невоље и одлучности да остану на својој земљи. Он себе подређује колективу јер неко мора да дочека мајку Србију када дође слобода: „Остаће на њој когод жив да дочека Србију" (Божовић 1990а: 89). Чича Мојсил говори: „Притиснуће је душманин, па ми је тешко да умрем, а нико мој да не дочека мајку Србију" (Божовић 1990а: 89). Тихи, пасивни јунаци, спремни да трпе и дочекају јунаке ослободиоце из Србије, били су прави пример стоичког духа и јунака највишега реда јер се они „зубима ухвате за земљу" и тако чекају ослободиоце.

Епски јунак-жртва, који у делокругу епских биографија мора да се докаже у боју, код Григорија Божовића замењен је јунаком-жртвом који се не доказује на мегдану, већ у личним обрачунима са Турцима и Албанцима, и то само онда када је угрожен.[2] Својом чудесном снагом и одлучношћу да остане на својој земљи Мојсил Златановић осоколио је Милана Ракића. Григорије Божовић завршава приповетку сликом два писца у Приштини којима је усправни Гњиланац улио нову наду:

> „Спасосмо осуђена сина чича-Мојсила Златановића. Није нас баш много коштало. Потресен, Милан Ракић никако не допусти да старац плати. Али пристаде да дођемо сви у кафану код Стојана Бојковића, где нас чича-Мојсил широке руке почасти. Беше пророчки надахнут и крепак.
>
> Па кад на Косово паде тиха ноћ, и кад звезде чудно затреперише ону чежњиву песму, коју је код нас само Ракић без позе осетио, он позва нас двојицу-тројицу, те без каваза и оружја пођосмо низ Диван-Јол право на Газиместан. Душе су нам биле пуне крепости Мојсила Златановића. Милан Ракић застаде и окрену се Преполцу. Рече да је најсрећнији што је каплар српске војске и тихо, тихо, сав у истинском заносу поче да рецитује пророчке стихове *На Газиместану*" (Божовић 2005: 21).

Писац се често у својој приповедачкој прози креће пределима из епске традиције. Једно од њих је славни Чечан[3] где се „не преливају бистри џефердари са сребрним карикама" (Божовић 1990: 12) као и Равни Кота-

[2] У приповеци *Оклопник без страха и мане* Григорије Божовић описује атмосферу пред Балкански рат: „Школе нам се затвараху, свештеници хапшаху, виђенији људи убијаху у рукама власти а арнаутски зулум беше превршио сваку меру" (Божовић 2005: 17).

[3] „U *Rječniku JA* kaže se da mesto pod ovim imenom ne postoji i da nije potvrdjeno nigde osim u narodnoj epici. Čečan je, međutim, poznato arheološko nalazište j/z od Vučitrna na Kosovu, sa antičkim utvrđenjem koje je korišćeno i u srednjem veku. Smatra se da je bio napušten već krajem X i početkom XI v. Nikoliko kilometara severno od Čečana nalazi se selo Pantini – vizantijski Pantin – kod koga se 1168. vodila čuvena bitka između Nemanje na jednoj strani i njegovog brata Tihomira sa vizantijskim saveznicima na drugoj. Utvrdjenje na Čečanu posle toga je izgubilo raniji pogranični znacaj buduci da se Nemanjina vlast proširila dalje na jug. Verovatno je dodatno stradalo za vreme prodora Mongola 1241, a početkom XIV v. pominje se samo kao zapusteli grad, odnosno kao brusničko gradište" (Detelić 2007: 92).

ри и јунаци Никац од Ровина и Танкосић Осман. У атмосфери тегобног живота под Турцима писац слика слојевитост психичких типова Срба, Албанаца, Турака, Македонаца, Горанаца… Оно што им је заједничко то је поштовање јунака. Врло развијен култ јунаштва огледао се у многим приликама. И када су били љути непријатељи јуначки кодекс знао је на тренутак да их уједини, а то је било само онда када се из колектива издвајао јунак по свим својим врлинама, посебно када је у питању чојство.

Писац је сликао и разноликост етнопсихолошких заједница које су живеле једна поред других. Албанци су углавном наоружани, преки, са строго одређеним правилима племенске заједнице, у којој је доминирао култ колективног јунаштва.[4] Насупрот Албанцима из Дренице, који своје јунаштво показују када су у групи, Божовић слика Србина, који корача поред своје жене и сина „са готово празним фишеком око паса" (Божовић 2005: 23). Фокусирањем писца на Срби јунака, који корача поред свог тек замонашеног сина чију „титанску снагу за дела, не уклеса ни наш еп, ни Његош" (Божовић 2005: 23) писац открива најлепше особине ових људи „ћудљиви и снебивљиви, мрзећи хвалу и кочоперење, они личе један на другога – сви су у обичном животу и свакодневници врло скромни, а на делу прави лавови" (Божовић 2005: 23). Доминантан јунак у Божовићевој прози је онај који обрађује земљу јер „доказавши своју моћ јунак мора да се врати мајци земљи" (Павловић 2000: 120). Његови јунаци у исто време обрађују земљу и бране огњиште. Светост простора земље на неки начин јунака уводи у светост сакралног простора битке и погибије које су за Миодрага Павловића „такође свете службе, литургије, и које се догађају једном заувек" (Павловић 2000б: 120). Писац каже да су то јунаци „који за робовања зубима држаше земљу нашу, а у бунама бише истинске војводе, готови да по окршају збаце доламу и прихвате ралицу" (Божовић 2005: 23).

Григорије Божовић се фокусира на јунаке албанског и српског корпуса. Албанци су најчешће у групи, а оптичка призма писца често се фокусира на усамљеног Србина. Он ће српску пушку назвати „пушка очајница", јер је под албанским зулумима често била немоћна. Он слика јунака Сталета Кијевљанина, који се одметне у кулу због албанских

[4] „За њима наступаху око стотину Дреничана све један за другим, са пушкама у руци, које се тако код њих носе само у приликама озбиљне опрезе. Они су свакога тренутка готови, јер су оружана племенска снага, ако би когод у безумљу својем прекршио стародавне заповести о неприкосновености онога који се под бесом спроводи. Корачаху они размашито, зајапурено и брзо, брижно загледајући у сваки грм. Не што их је страх, но што тако ваља, пошто их је више и под оружјем. Још ту одмах они би имали да казне свакога који би наумио да њихово братство осрамоти. А за јуначки узмах није довољно само витештво, но још више памет и опрезност. Тако су их и стари учили. Јер пушка, љуто убојита арнаутска гуја, не воли махниту српску лудост, но тачно измерену могућност за успех, муњевити и спасоносни. Није ништа глупље но лудо погинути" (Божовић 2005: 22).

зулума, да би осветио своју браћу. Мотив одметнутог јунака, који после сваког боја свира у гусле и тамбуре, ствара амбијент у којем „невероватне приче о тој његовој радњи потекоше као таласи, докле се о њему не створи веровање да га пушка не бије" (Божовић 2005: 28).

Писац издваја неколико типова јунака: албански, код којих пушка лако опали, оне који поштују кодекс витештва у односу према другоме, јунаци Срби који трпе и опале из пушке само када су нападнути, јунаци одметници са обе стране, стари ратници и витезови луталице, они који се одметну у хајдуке, као и атамани[5] који су по брдима чували стражу. Григорије Божовић слика своје савременике и атмосферу села и града. Из планинских врлети силази у мирне, равничарске пределе и у миљеу градске пијаце суочава се са несигурношћу свих национа, јер на пазару не смеју да носе пушке. Једино обележје јунака остају штапови у рукама: „И није им право што су као распасани без оружја и малога и великога. Зато су се покуњили, те сваки, мимо свој обичај, носи у руци овећи штап. Кад није пушка, нека се било шта нађе у руци." (Божовић 2005: 53)

Код Божовићевих јунака, у било којој заједници, уочава се заједничка особина, свако од њих жели „да умре јуначки". Из сложеног миљеа Старе Србије издваја се и јунак способан да „једним епским замахом умири све" (Божовић 2005: 54) као и онај о коме „потече прича као о змају, а не човеку" (Божовић 2005: 54). Сваки јунак поставља питање „шта мислиш: да ли сам и јунак" (Божовић 2005: 56), као што се труди да пред народом покаже своју храброст („око њега велики народ, који жали његову бујну главу, а он пева") (Божовић 2005: 56).

Сликајући турске и албанске зулуме писац обраћа посебну пажњу на динарски варијетет, посебно у селима око Колашина. Колашинци су велики јунаци. Код њих лако опали пушка. Они лако плану, пркосни су, а они који су пребегли у Србију сањају о томе да освете Косово. Занимљиво је његово запажање о Србима који су због зулума морали да оду у Србију. Они одлазе да би стасали до пушке и ножа и да би се осветили. Они који су остајали под турском влашћу или су трпели или су се турчили, али су породице слале и своју децу у Србију, стварајући на тај начин одложеног јунака који ће одрасти у слободи „до пушке и ножа, па ће као змајеви прелетати преко Копаоника у свој родни завичај, да по његовим путовима и сутјескама дочекују аге и бегове, субаше и охоле нахијске чауше" (Божовић 1990а: 23).

[5] „Иза десног врха Демир-Капије, на једном брдашцу сеђаше на овнујској кожи стравичан атаман. Дуже косе, у бради, са огромном дервишком капом, испод које сјајаху два крупна зелена ока. Пуши на дугом чибуку, а белокорни јатаган извукао из ножница и метнуо поред десног колена. Иза њега држи му момак његова коња и две-три самарице које им носе комору" (Божовић 2005: 38).

Епски декор у богатом опусу Григорија Божовића јесте и слика гуслара који пева епску песму о славним Немањићима. Народном певачу је важно, да у духу епске традиције, да подробан опис и генезу ратовања, коју ређа хронолошки. Занимљива је слика колективног плача, после песме коју гуслар изводи пред публиком.

У средини централног варијетета (Цвијић 1991: 408–415) која је, због турских зулума била изразито лирска, где је утихнула епска песма, што је својство динарског варијетета (Цвијић 1991: 337–49) повремено, као сећање на славна времена глас гусала надјача све остало. Било је довољно да Колашинац уз гусле запева епску песму о српским јунацима па да тек потурченог Србина подсети на стару веру. У Великој Хочи Хамза Вукашиновић, у атмосфери пијанства и песме, доживљава трансформацију.[6] Епска песма, у средини где су присутни Срби, Турци и тек потурчени Србин изазива најдубље осећање контакта са прецима. Гуслар преузима функцију наратора, који древне архетипске обрасце јунаштва преноси у средину узаврелих страсти. Колико је усмено наслеђе било у служби очувања идентитета, али и изазивач сукоба у прилици када су присутни Турци, казује атмосфера у којој Колашинац гусла о Косовском боју.[7] По јунаштву на највишој лествици била је Велика Хоча – „ниједно село, ниједан крај није дао толико јунака, ни толико невероватних подвига у Турском царству" (Божовић 2005: 69). Међутим, писац чак и њихово јунаштво нијансира, издвајајући међу њима средњовековну борбеност, а међу свима „најотменије јунаштво је било у породици Мијајловић" (Божовић 2005: 69). Писац се фокусира на посебан тип јунаштва, које представља као наслеђено средњовековно витештво наглашавајући уздржаност, памет и мудрост, господство и узвишеност домаћина. Они су имали урођено витештво и ретку особину да се не хвалишу својим јунаштвом. Писац их издваја од других по томе што су „дивно умирали и окретали пушку увек кад је требало било селу, било крају, било части или

[6] „Дуруту не би мило, али на велико Хамзино наваљивање узе гусле и кликну као вила, озбиљно ређајући *Женидбу паше од тиранина*, којега је мајка усаветовала да за стара свата позове Краљевића Марка, који је после својим чудним мегданом на Кунарпланини учинио да стара пашиница дочека у дворима дивну снаху. Турци се изненадише и гуслару и песми. Вукашиновић од задовољства сам шчепа од слуге кондир с вином и пружи га Дуруту, молећи га да потегне „као некад наши стари"... Па му и то би мало. Но чим Сено попи каву и испуши цигарету, он му пружи гусле:

„Тако ти крста сад једну још постару; јену како је било у Косову! (Божовић 2005: 61).

[7] „За све време трајања дугога увода зашто се изгубило царство, глас му је био једна језива тужбалица док се војске не сударише: он тада подиже главу и обори очи на Хамзу крај оџака, који га побожно слушаше. Онда плахо размахну гудалом и закликта страшни сукоб и лом. Доведе Милоша у шатор и нагну га да прими пружену му за пољубац царску ногу. Па га песма занесе као да је у Колашину и као да ту нема Турака: војводина нога, у не знам каквом опанку, стаде цару испод грла. Но башу том тренутку као бесни скочи на ноге Селман Чибуковић, истрже од певача гусле и крвнички га лупи њима по глави:

– Ах, влашка свињо, још има на земљи Турчина!" (Божовић 2005: 62)

оној притајеној, негде дубоко у души заповести, да се под наслеђеним именом остане жив или умре. Мијајловића пушка пуцала је само кад је требало. И вазда са чашћу и невероватном срећом. Господски, витешки. То су признавали и Арнаути" (Божовић 2005: 69).

Оружје, као статусни симбол јунака, морало је често да зађути. Тома Мијајловић из Велике Хоче, док му жена склања оружје, јер је дошло опасно време, из нарамка пушака у њеним рукама узима један револвер и задене га у појас. Писац вешто слика осетљивост људи тог краја. Док се домаћин на гласу причешћивао „сваке године вином из лојза царева" (Божовић 2005: 71) многи тек придошли, ко зна од куда, сада су главни предводници зулума. Божовић прави ретроспективу српске царевине, уз стално сећање на славну прошлост. У атмосфери зимске вечери, газда Тома Мијајловића, кроз снежну ноћ посматра „безбројне црквице некадашње властеле онамо по виноградима" (Божовић 2005: 72) док се побожно крсти одлучује да *не може више да буде раја* (Божовић 2005: 72). Култ јунаштва надвладава стечени рајински менталитет. Писац приповетку „Заостали ждрал" завршава реченицом; „И два револверска пуцња прекратише јуначко мучење" (Божовић 2005: 72).

Григорије Божовић са посебним пијететом пише о часним примерима српског поштења. Он их ставља на пиједестал јунака највишег реда, јер је средина са свим својим сложеним друштвенополитичким обележјима стварала хероје и антихероје. Божовић издваја Србина са Златара, на путу кроз Стару Србију речима „Као да је с неба као какво знамење пао на Косово" (Божовић 2005: 8). Он у том тренутку као да представља модел коме теже Срби у ропству под Турцима. Готово митска слика Шумадинца пред Ракићем, у поробљеној Приштини који „као да је из камена исклесан од првороднога уметника" постаје архетипски образац јунака највишега реда, као замагљена слика претка који напрасно оживи. На крају приче, после позајмљеног новца који Шумадинац с каматом враћа српском конзулу Ракић, затворивши врата за њим, остаје одлучан да истраје до краја: „Милан Ракић нечујно притвори врата и поносито осети да је вредно мучити се у прљавој и азијатски намрштеној Приштини." (Божовић 2005: 10)

Писац се бави универзалном категоријом јунака. Он надилази историјско време, националне, верске и језичке баријере. Упркос свим разликама, писац ће рећи: „Јунак је јунак што било да је, и за свакога ко себе у људе убраја. Био он Србин, Турчин, Арнаутин, Татарин. То ваља признавати." (Божовић 1990а: 157). Кроз оптичку призму његовог пера назиру се слојеви који говоре о историјском, политичком, етнолошком, антрополошком, психолошком миљеу не само српске, већ и осталих етнопсихолошких заједница које су историјским (не)приликама биле осуђене да

живе једна поред друге. Иманентно својство свих (неговање култа јунака) створило је читаву лепезу сложених односа где је јунаштво издиференцирано, тако да његова слојевитост и сложеност захтевају подробнију анализу која би интердисциплинарним приступом сагледала овај врло сложени проблем. Овом приликом дотакли смо један слој приповедачке прозе Григорија Божовића чије време, (како у поговору књиге *Косовска прича* Гојко Тешић каже) „тек долази".

ЛИТЕРАТУРА

Божовић, Григорије. *Чудесни кутови,* Приштина: Јединство, 1990.

Божовић, Григорије. *Неизмишљени ликови*, Приштина: Јединство, 1990а.

Божовић, Григорије. *Косовска прича*, Београд: Политика, Народна књига, 2005.

Матицки, Миодраг. „Модел патријархалне културе у приповедној прози с тематиком Старе и Јужне Србије". *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима*. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2010.

Павловић, Миодраг. *Огледи о народној и старој српској поезији*. Београд: Просвета, 2000.

Павловић, Миодраг. *Поетика жртвеног обреда*. Београд: Просвета, 2000.

Цвијић, Јован. *Балканско полуострво*. Београд: САНУ, Завод за уџбенике и наставна средства, Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине", 1991.

Detelić, Mirjana. *Epski gradovi*, leksikon. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Balkanološki institut SANU, 2007.

Valentina Pitulić

THE CULT OF THE HERO IN THE NARRATIVE PROSE OF GRIGORIJE BOŽOVIĆ

Summary

Grigorije Božović wrote about Old Serbia and Macedonia, about the forms of patriarchal culture that served the purpose of preserving the identity of the Serbs. Writing about the model of patriarchal culture in narrative prose connected with the topics relating to Old and South Serbia, in his prose works he aimed to raise the level of the national spirit among the Serbs. The archaic consciousness of the individual and the collective puts up a quiet resistance to constant oppression, and the writer compares his heroes with historical figures who have their epic biographies. In the gallery of characters that he creates, the dominant ones are those who are not heroes on the battlefield only, but are prepared and resolute in their intention to stay on their own land and stoically endure all hardships.

In the literary opus of Grigorije Božović, the cult of the hero had an important role, especially in an environment where different cultures are mixed, very often looking at each other through the sight of their guns. The writer singled out examples of humanity and heroism even in situations when the protagonists belonged to two opposing camps, thus showing how the cult of the hero predominated over all the others.

УДК 821.163.41.09 ПЕТРОВИЋ, Р.

Марија М. ШАРОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

БРАНИТЕЉ ЗАБОРАВЉЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ – ДРЕВНА НАРОДНА КУЛТУРА У ДЕЛУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА[1]

У раду се разматра однос између паганства и хришћанства у делу Растка Петровића, као најважнија тачка пишчевог поимања и вредновања народне културе. Предност је овде дата *Бурлески господина Перуна бога грома*, с једне, и есејима истога аутора, с друге стране. Овај избор мотивисан је жељом да се, на примеру *Бурлеске*, види како је конкретно изгледао приступ Растка Петровића народној култури, чија је теоријска експликација дата у есејистичким радовима. Предмет рада су појаве које се у Петровићевом опусу јављају са учесталошћу опсесије, тј. не само фолклор и мит као елементи древне народне културе, „народознанства", већ и продор и прихватање хришћанства, које за Петровића представља основни узрок промене у народном животу и тренутак ревалоризације читаве фолклорне парадигме.

Кључне речи: Растко Петровић, авангарда, фолклор, митологија, паганство, хришћанство, народна књижевност, уметност, традиција и култура.

У необичном повратку Растка Петровића изворима народне културе, његовој књижевноуметничкој и теоријској ревалоризацији усмене књижевности, и покушају установљавања почетака словенских уметности, разликује се неколико целина од којих би свака могла бити предмет засебне студије. Навешћемо неке од најзначајнијих, без претензија да и једну од њих помније и озбиљније проучимо. Такав подухват подразумевао би поштовање вишедимензионалности и анализирање бројних облика традицијске духовне културе, за које овом приликом, нажалост, нема довољно простора. Стога ћемо се овде задржати на пуком набрајању, чији је циљ да упути, макар и сасвим површно, на најважније везе између уметничког стваралаштва, тј. индивидуалног уметничког израза Растка

* marija.sarovic@ikum.org.rs

[1] Рад је настао у склопу пројекта „Српска књижевност у европском културном кругу" (ON 178008) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Петровића, с једне, и народне традиције и уметности које су, неоспорно, представљале најзначајније источнике инспирације, посебно у раном периоду Петровићевог стваралаштва, с друге стране.

Најпре бисмо, у том смислу, издвојили језички слој Петровићевог дела. За Петровићеву поезију из двадесетих година прошлога века (*Откровење*), прозно дело *Бурлеска господина Перуна бога грома*, а посебно за његове есеје о народној уметности, карактеристичан је аутентичан и, на моменте, неразумљив прајезик инвокација и бајалица. Он представља или део пишчевог индивидуалног уметничког израза (као у *Бурлески*, *Старословенским причама*, или у поезији збирки *Откровење* и *Поноћни делија*), или се јавља као предмет Петровићевог теоријског истраживања (посебно у есејима *Младићство народнога генија, Народна реч и геније хришћанства, Хелиотерапија афазије* или *Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести*). Затим, ту је и пишчев специфичан положај унутар авангардног покрета, који ствара напетост између окретања прадавној словенској прошлости, као анахронизма у доба авангарде окренуте будућности, и његове неоспорне припадности авангарди, не само у историјском смислу, по тренутку у коме је стварао, већ много пре по бројним уметничким поступцима који су у основи авангардни. Из исте ове напетости произлази и комика. Комичност *Бурлеске* настаје као резултат авангардног снижавања, с једне, и појаве мотива потеклих из магије и паганског ритуала који са доласком хришћанства губе свој смисао и постају смешни, с друге стране. Напетост се овде ствара јер се комично снижавање смењује са дубоком, исконском, шаманистичком вером у природу и љубављу према њој. Са претходним је, опет као засебан слој, повезано паганско, анимистичко и фантастично – култови природе, митолошка и фолклорна фантастика, словенска митологија – и однос свега наведеног према народној култури као непресушном извориште инспирације. Посебан предмет истраживања могло би бити и поређење Петровићевог уметничког израза, као израза уметничког стваралаштва, са творевинама народне књижевности, њиховим језиком и мотивима. Компаративни метод могао би се, на пример, применити на повезивање бајковних елемената и структуре народне бајке и њихове стилизације у *Бурлески*, а исту пажњу заслужује и фолклорна фантастика, заснована на старословенској митологији и појединим мотивима народне уметности и традиције.

Рецимо сада понешто о свакој од ових целина. Као писцу доба авангарде, Растку Петровићу експериментисање са књижевним облицима и жанровима није могло представљати тешкоћу, нити је то био књижевни поступак непознат новаторском духу авангарде. Међутим, оно што Петровића чини изузетком јесте чињеница да се, уместо са новим, радије окретао експериментисању са неким старим техникама. Овде се првенс-

твено мисли на истраживање могућности које пружају старије књижевне форме, а посебно облици усмене књижевности. Отуда можда и лакоћа и успех са којима је Станислав Винавер пародирао стил, мотиве и језик Расткове *Бурлеске*, будући и сам врстан познавалац народне књижевности. Основне мотивске целине Петровићеве *Бурлеске* биле би потрага за примитивним, за „чистим" митом (тј. за оним његовим обликом који би, реконструисан према оскудним изворима, био највероватнији) и техникама екстазе. Овде спада и експериментисање са опсесивним говором и дечјим језиком, блиско руском зауму, али и примитивној поезији, разбрајалицама, басмама, бајалицама, као облицима народне поезије најстаријих времена. У *Бурлески* је Растко користио и загонетке, тужбалице, врачања, мелодију епског десетерца и осмерца усмене лирике. Поред бројних мотива потеклих из наше народне поезије, он је лирске стихове у *Бурлески* сачињавао по моделу додолских и других обредних песама са обавезним припевом. Многе је прозне обрте у овоме делу образовао по узору на народне изреке, сматрајући да се у њима налази суштина речи, да су се „прве митске легенде, концепције, космички митови" развијали, сажимали и „утврђивали у враџбинске формуле, у магијске језиковне знаке, у заклетве, у изреке, у загонетке, чија су деловања и чини на ред природних догађаја" тако постајала „јача и извеснија" (Петровић 1974б: 324). Ову теоријску тезу изнету у есеју *Младићство народнога генија* налазимо практично примењену у *Бурлески* на многим местима, кроз употребу уводних и завршних формула народне бајке, или, рецимо, паралелизма и понављања типичног за епску поезију.

Навешћемо само два примера овакве стилизације, коју често карактерише авангардно снижавање. Описујући инцестуозну љубав бога Радгоста и његове сестре, мотив знан свим митологијама света, Петровић следи модел народне баладе. У *Бурлески* он је повезан још и са сижеима народне књижевности, какви су женидба са препрекама, и поменима мноштва старословенских божанстава. На сестрину опомену о грешној љубави, Радгост одговара парафразом лирског стиха „убава мома рода нема", што у *Бурлески* звучи овако: „За крепког младића нема закона, нити за лепу девојку има рода!" (Петровић 1974а: 17). На другом месту, Набор Деволски, јунак *Бурлеске*, каже: „Исто (...) у долини, у планини или рају, све је то увек исто! Увек тло под ногама, а небо далеко" (Петровић 1974а: 72–73), што је исказ у коме се као архитекст јавља библијска *Књига проповедникова*, укомпонована са народном пословицом „Небо далеко, а земља тврда".

Кад је реч о специфичном језику у делима Растка Петровића и вези са прајезиком, важном темом његових есеја, онда треба поменути и незанемарљиву сличност између овог и језичког израза руског песника-ша-

мана, Велимира Хлебњикова, о којој је лепо писао Радован Вучковић. Ова веза посебно је уочљива у заумном језику исцељења, који песнички језик и непосредно повезује са народном поезијом најстаријих времена: „Натприродни ентитети, демони болести одређени су атрибутима народне, нехришћанске, односно паганске религиозности и према њима се успоставља одређени ритуални однос" (Јовановић 2000: 154). За овакав језик кључан је појам границе, како између реалног и фантастичног, земаљског и хтонског, тако и граница унутар језика. Након изласка ван граница наметнутих разумом и рационализацијом, језик прелази у простор заумног света: „Полазећи од архаичне представе о речима као потенцијалним стварима чије изговарање актуализује именовану стварност", промрмљане речи бајалице поништавају уобичајену реалност и активирају нови комуникацијски код. „На тој основи не-језика темељи се моћ бајаличког ритуала", митско превирање оностраног и настојање да се оно одреди кованицама (Јовановић 2000: 158–159). До сличног закључка Петровић ће доћи у есеју *Хелиотерапија афазије*, говорећи о појави која се разматра у скоро свим авангардним манифестима – трошењу језика, његовом хабању и аутоматизацији, те очуђавању као начину да се таква аутоматизација заустави. Овде Петровић, као и Хлебњиков, избављење од свакодневног језика налази у преокретању комуникацијског кода.

Део утицаја народне књижевности и уметности на дело Растка Петровића огледа се и на мотивском нивоу, и тај утицај је на мотивском плану практично неизмеран. *Бурлеска* је неисцрпни каталог мотива потеклих из народне лирске и епске поезије, као и народне бајке, шаљиве приче, етиолошког предања. У већем броју присутни су и мотиви потекли из народне књижевности, онда када је она већ била христијанизована, па се у њој могу наћи и одјеци апокрифне књижевности. У есеју *Митургија Растка Петровића* Светлана Слапшак наводи мотиве народне поезије (а првенствено епске, премда се у овом низу дају издвојити и чисто лирски мотиви) који се јављају у *Бурлески*: раздвајање космоса, астралног и хтонског божанства, црни бик и четири реке Доњег света, инцест у другој генерацији богова, прицип Ероса отелотворен у словенском божанству Велесу, приказ живота богова на неком пародијском словенском Олимпу, ковање оружја, ручак богова, смртни јунаци. Мотиви које Слапшакова издваја као ближе класичном епу (мада су то и неки од већ наведених) јесу каталог народа, завада, мешање богова у животе смртника, некромантија, јунакови подвизи, јунаков пут на небо, крвава свадба. Ово мотивско разуђивање, сматра Слапшакова, није само по себи релевантно за опис пишчевог поступка, али може да помогне у успостављању интертекстуалности његове прозе (Слапшак 1989: 165). Мишљења смо да је оно, ипак, релевантно и за пишчев поступак, као и за утврђивање фолклорних

извора које је писац користио, пошто је реч о изворима и мотивима који ипак нису свакодневни, нити су до његовог времена били најрадије проучавани или транспоновани у уметничкој књижевности. Првенствено се ово односи на изворе старословенске митологије, које је писац, због оскудности историјских споменика, као и студија, морао тражити управо у етнографији, народној књижевности и народном језику. Ову реконструкцију он спроводи на основу древних облика религијске свести задржане и сачуване у песмама, причама и народном говору. Поред мотива које наводи Светлана Слапшак, и Хатиџа Крњевић додаје овом списку неколицину, сматрајући да је у *Бурлески* „већ очигледно познавање класичних образаца наше усмене поезије" (Крњевић 1989: 228) и анализирајући неке засебне мотиве (сиже родоскврног греха између брата и сестре који потиче из народне баладе, и особиту прераду мотива народне песме из старијих времена, *Огњена Марија у паклу*, који је у народну традицију и дошао из апокрифне књижевности, те преображај исконских веровања из песме *Женидба Милића барјактара* у песничке мотиве). Ми бисмо, пак, овоме додали још неколико мотива, очигледно архаичних и потеклих из старе паганске вере, које хришћанство није прихватило, али није ни директно уништило – прежитке старих веровања и ритуала, какав је рецимо онај о васељенском храсту. На овоме мотиву можемо се уверити да се Петровић није заустављао на строго класичним и популарним мотивима, већ је бирао управо оне у којима је остварена синтеза паганства и хришћанства. По речима Веселина Чајкановића, управо су овакви паганski елементи доспели до нас, јер је култ дрвета и биљака „једини од старих култова са којим се црква, нарочито наша православна, брзо и безусловно измирила (...) Колико је наша црква показала мало интересовање да ратује против старинског култа дрвета, најбоље се види из чињенице да у култу светога дрвета, записа, у адорирању његовом и приношењу жртава њему, узимају учешћа и свештеници." (Чајкановић 1994: 169). У првој књизи *Бурлеске*, након приче о љубави соларног, месечевог и божанства зоре, Петровић у овај мит, дат у словенској варијанти, уплиће причу о освети богова неверном лунарном божанству: „Кад стигну за девет мора, месец ухвати утву, стрпа је у недра (...) убије аждају, откине с дрвета златну јабуку. То је дрво онај храст почетка света" (Петровић 1974а: 19). Нешто даље, каже се: „Две голубице слећу на храст васељенски, један сват повади златне ножеве, отвори срца тицама. Сви вичу: 'Крв, крв, крв!' Пева се, пева се, пије се! Уто Перун долеће на ватреним колима да свети сестру. Небом грми, облацима тутњи (...) Перун замахну копљем тако да из погођеног храста крв потече (...) Натопише се тада крвљу и венци сватовски и велови, застирке на столовима..." (Петровић 1974а: 20). Само на овом одломку који читав не заузима више од две

странице, Петровић је повезао неколико великих, универзалних митова о небеским телима са оним локалнијим, словенским, користећи притом још и добар број појединачних митема, народних веровања, сижеа из народних прича (утва златокрила, од злата јабука, змија младожења) као и припеве потекле из народне поезије. Само дрво храста налази своје место у овој епизоди *Бурлеске* као дрво бога громовника. У грчком миту дрво посвећено Зевсу, богу неба и грома, у старословенској је митологији храст природно припао Перуну, а у хришћанству светитељу на кога су пренете његове атрибуције, Светоме Илији громовнику. Софрић наводи да „код старих Литванаца дуб беше посвећен богу грома и буре Перкуну (Перуну) коме су у светоме лугу вечити огањ подржавали" (Софрић 1990: 90). Ако погледамо горњи одломак из *Бурлеске*, постаје јасно да ова аналогија сигурно није била непозната Растку Петровићу. За ово потврду проналазимо и у његовом есеју *Младићство народнога генија*, где се, у коментару архаичне литванске дајне о женидби божанства месечине богињом сунца, у веома сличној стилизацији даје иста легенда: „'Аухрена слављаше своју свадбу. Перкун на једним колима уђе кроз врата, и уби зелени храст. Крв храста отичући окваси моје хаљине, накваси мој венац'" (Петровић 1974б: 321–322). Нешто даље, у истом есеју, Петровић помиње украјинску песму у којој се пева како је „Перун упао на свадбу Месеца и Сорје, пролио, мачем својим, црну крв храста и натопио њом венце и хаљине", а онда се ова песма пореди са „нашом дивном и језивом песмом краљичком из алексиначког округа", у којој Свети Петар убија два голуба, а њихова црна крв прска му по хаљинама (Петровић 1974б: 344). Из претходних примера јасно се види Петровићев синкретички метод, склоност према мотивима паганске религије који су опстали и након прихватања хришћанства, и истинска фасцинација древном словенском културом.

Да се вратимо есеју Слапшакове, у коме она утврђује да ова мотивска разуђеност није од суштинског значаја за опис пишчевог поступка, али јесте за успостављање интертекстуалности његове прозе. Показали смо важност мотива за пишчев поступак, а када је реч о интертекстуалности, њен циљ у Петровићевој *Бурлески* не би био само у постављању широке мреже референцијалности тога дела, већ би она требало да нас доведе и до конкретног увида како се, захваљујући интертекстуалним везама, исконско веровање или традиција преображавају у песничке мотиве. Такав је случај са мотивима народне песме *Женидба Милића барјактара* која је Петровића дубоко фасцинирала. Наравно, ни он сам не настоји да у свакој народној песничкој инспирацији, нити по сваку цену, открије „мистичарски карактер", мада недвосмислено тврди да се праве песничке творевине, „врло тесно везане за *анимизам, тотем и фетиш,* свака-

ко због своје природно велике сугестивности, нису могле затрти, но су поступним психолошким пребројавањем допрле и до нас. Чини нам се да је *Женидба Милића барјактара* једна од таквих..." (Петровић 1974б: 319, подвукла М. Ш.). Овде опет видимо склоност према одређеној врсти мотива који у себи синтетишу два велика духовна наслеђа – паганства (анимизма) и хришћанства.

Паганско, анимистичко и фантастично представљени су у Петровићевом делу култовима природе, митолошком и фолклорном фантастиком и старословенском митологијом[2]. Однос између паганства и хришћанства кључан је за разумевање Петровићевог поимања народне културе и његовог књижевног покушаја да ту културу оживи и преосмисли. У есејистичким радовима, као и у *Бурлески*, коју сматрамо применом теоријских постулата изнетих у есејима, налази се неколико оригиналних ауторових замисли о паганству и старој култури, па они представљају важан извор идеја за могуће изучавање српске усмене књижевности, али и политеистичке митологије и религије. Тумачење Ђорђа Јанића, у тексту *Растко Петровић и хришћанство*, иако у правом догматском кључу, даје драгоцене смернице за Растково поимање народне традиције. Јанић исправно закључује да Петровића „из народне религије привлаче русаље, нав, ритуална, скоро људождерска игра коју игра деспот Бакић пред својим гостима и ратницима, на телима поубијаних Турака. Он људождерство Бакића и Баторија назива фетишистичком игром, иако ту, у строгом смислу, нема ничег од фетишизма. Али има везе са 'Објашњењем' које је дао поводом песме *Споменик путевима*. А то нас опет наводи на траг његовог схватања вере, па и хришћанства (оног за које се он потајно залаже) као баханалија које трају без прекида" (Јанић 1989: 358). У овом тумачењу видљиво је занемаривање онога што је заправо основна религијска концепција Растка Петровића: потрага за екстазом. Његовим се анимистички доживљеним примерима одриче свака религијска вредност и пренебрегава се могући синкретизам вере. Поред Лазе Костића и Момчила Настасијевића, Растко Петровић је један од ретких писаца који је народну веру покушао да рехабилитује, сматрајући притом, као и Настасијевић, да је уметник првобитно свештеник, маг, посредник између божанског и света људи. У Јанићевом тумачењу занемарује се Петровићево инсистирање на универзалности вере, већ се примећује само његов покушај да Богородицу замени „старом супарницом, давно пора-

[2] О овим темама опширније смо писали у неколиким радовима: *Проблем врлина у роману..., Бурлеска господина Перуна Бога грома Растка Петровића: између мита и фантастике* (зборник Слов'янська фантастика. Збірник наукових граць, ур. Д. Ајдачић, ВПЦ „Київський університем", Київ, 2012, 243–258) и *Бурлеска господина Перуна бога грома Растка Петровића: литургија и фантастична имагинација* (зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 61, св. 1, 2013, 149–174).

женом" Венером (Јанић 1989: 360). Говорећи у једном од есеја о дубоко инстинктивној и артистичкој вештини ткања, дрводеља и кујунџија као о претечама словенске уметности (Петровић 1974б: 287), он нешто даље испољава и опсесију макабрескним мотивима честим у старој, обредној и митолошкој поезији, доводећи сваки од ових уметничких израза у везу са почетком песништва код Словена, на чему му пребацује Јанић, сматрајући га пантеистом, па и богохулником. У овом есеју са поднасловом *Први почеци песништва код Јужних Словена* Петровић, говорећи о плесној уметности, наводи запис из хронике „како је кнез Павле, по својој победи над Турцима у Ердељу 1485. године, играо на мртвим телесима. Народ је и сам (...) говорио о играма вила, вештица и др." (Петровић 1974б: 291). Ритуални транс који се постиже кроз плес, познат и у трансу русаља, у *Бурлески* је стилизован другачије, као својеврстан словенски *danse macabre*:

> „Пошто је стечено много заробљених, сватови, све играјући, веселећи се и борећи, пободоше много шиљатог копља у земљу, честог као шума: па по њему притискоше робове, да им црева покуљаше и крв се изли потоком. Ноздрве се раширише сватима, упише у себе кукњаву. Војводи базилеовом, кад га ухватише, скидоше каише коже са грбине и изнесоше га на ломачу, запалише, запеваше. На лешевима изгинулих поставише огромну трпезу, сви свати седоше и једоше, кнез Павле и Батори у чело (...) По вечери Павле кнез скочи, па захватив зубима један леш, разигра се по пољу и заврте бесомучно" (Петровић 1974а: 81).

Прастари мотиви крваве свадбе и мртвачког плеса које је Петровић анализирао у својим есејима и стилизовао у *Бурлески* вероватно су изазвали негодовање код хришћански оријентисаних тумача какав је Јанић. Но, *Бурлеска* је била тумачена и на супротан, и подједнако неумерен начин, као типично авангардно кршење традиције. Слапшакова *Бурлеску* сматра искључиво делом „травестирања, пародирања и деструкције у времену које се труди да што пре подигне корисна здања за нејаки национални дух" (Слапшак 1989: 165).

Мишљења смо да су и ортодоксно верничка и екстремно авангардна схватања дела Растка Петровића искључива и неумерена. Колико год Петровић могао бити сматран авангардним антитрадиционалистом или антихришћанским писцем, свако овакво тумачење одриче му оно на чему је највише инсистирао – настојање на оживљавању, а не на уништењу традиције, било да се она односи на монотеистичку, било на политеистичку концепцију вере. Стога његове есеје заиста треба посматрати као „својеврсне уметничке програме и као одбрану једне запостављене традиције, при чему се свакако подразумева и могућно спајање модерне уметности са оним што је архаично и архетипско" (Вуковић 1989: 383). Ово се свакако односи и на синтезу двеју најважнијих религијских, а не

само уметничких концепција. Народна поезија и проза продужавају живот мита, пружајући му ново уточиште и могућност опстанка, и стога у Растковом повратку старословенском миту, народној култури и свему оном што она чини, не треба тражити ни само антихришћанске ставове, нити само авангардну деструкцију. У раном књижевном стваралаштву, као и у есејима, Петровић је очито далеко више на трагу старе народне вере него хришћанства, што се лепо подударило са авангардним токовима када је реч о антитрадиционализму. Дâ се, међутим, наслутити да антитрадиционализам није био ни најјачи ни примарни покретач у Петровићевом књижевном покушају оживљавања старе вере и народне културе, јер и паганско наслеђе коме се окретао представља традицију, и то најјачу традицију коју је наш народ имао до доласка хришћанства. У теоријском смислу, Петровић се углавном кретао у оквирима позитивистичке науке с краја XIX века (француске социолошке и енглеске антрополошке школе), која је подробно изучавала везе између мита, обреда и књижевности, тј. синкретичност читаве првобитне културе.

Есеј *Младићство народног генија* би се можда могао сматрати и кључним документом за Петровићево синкретично виђење традиције као мешавине паганства и хришћанства. Сматрао је да се у народној уметности може наћи већ изграђени еквивалент за „скоро сваки морални, етички, чулни принцип". У народној уметности видео је огромну „духовну архитектуру чија је база дубоко задрла у митолошке, или, дубље, у геолошке слојеве, а која се истовремено пење у страховите чисте висине и проткива најсуптилнијим, најспиритуалнијим орнаментима" (Петровић 1974б: 314).

Петровић је много држао и до разликовања најстарије народне поезије и оне која се данас узима као класична (махом песме Филипа Вишњића или песме косовског круга). Сматрао је да је ова прва „у свом *примитивном* облику *најнародниja*, јер је и *најмитологичнија*" (Петровић 1974б: 315, подвукла М. Ш). Говорећи даље о необичној синтези која овако настаје, он већ у немањићкој поезији проналази црквене хришћанске и апокрифне елементе, а затим је, у феудално доба, описује као „јако витешку и јако трубадурску". Судар ових двеју концепција Петровић види у песмама косовског круга (или косовске епопеје, како је он називa). У овим анализама Петровић полази од „примитивних радова", тј. основног или геолошког фолклора, а пажњу највише воли да поклони особеним народним умотворинама које су до њега биле или веома мало проучаване, или уопште и нису биле постављане као предмет проучавања – исте оне које су у критици најчешће биле схватане као његова склоност ка фетишизму, егзотици или, пак, презир према сопственој традицији:

> „Можда ће при самом прегледу ових и сам читалац моћи одједном јасно уочити основне одлике нашега темперамента, као *примитивних* људи, с једне

> стране, и као *расних карактера*, с друге стране, и уочити много јасније но што би то могао читајући *Вукову народну песму, где народ није више давао сировину свога темперамента, но је већ пружао прерађену* једном вишом снагом која је била зрелост његова генија, а којом је, као и појединац уметник, деформисао стварни свој темперамент, богатио га сраћањем са страним генијима и допуњавао новим перспективама..." (Петровић 1974б: 317, подвукла М. Ш).

Кратак прилог о значају народног живота и традицијске културе у делу Растка Петровића завршићемо неколиким опаскама у вези са митолошком и фолклорном фантастиком. Можда ће у њима бити најуочљивији пишчев покушај да ревалоризује народну културу, заборављене традиције и свежину паганства, које, да поновимо, не сматрамо ни само авангардном деструкцијом, нити презиром и неразумевањем хришћанске традиције, већ пре једним елиотовски оријентисаним новаторством. Речима самог Петровића,

> „овим улазимо у срж онога што је тајанствено у духовном животу народнога уметника; баш у саму ону радионицу где се изграђује из колективних делиријума, из расних заноса, из религиозних визија, из друштвених нервоза, из митолошког ритуала, из мађије, из заносне промене годишњих времена: велики духовни ритам простране будуће народне етике (...) То нису заноси хришћански религиозни, јер су и сами ти обичаји туђи хришћанству, нити је то деловање митологије у њеној снази, пошто је народ већ изгубио њен главни смисао..." (Петровић 1974б: 335).

Дакле, све ово митолошко наслеђе хришћанство је могло да прихвати и асимилује зато што више није поседовало живу религијску вредност. Постало је „културолошко наслеђе". Класично наслеђе, каже Елијаде, „'спасли' су песници, уметници и филозофи. Од краја антике – када их ниједна образована особа више није могла схватити дословно – богови и њихови митови преношени су (...) *делима*, креацијама књижевности и уметности" (Eliade 1976: 16, превод М. Ш). У случају Растка Петровића, ова граница налази се на другој тачки у времену, оној која одговара тренутку христијанизације словенских племена, али суштинска реакција на „нестанак" мита остаје иста. Он опстаје једино у уметничким делима, неретко у фантастичном обличју.

Фолклорна фантастика често је захвална за реконструкцију паганског религијског система, и стога је, природно, као средство такве реконструкције, заступљена у Петровићевом делу. Фонд фантастике у усменој књижевности, каже Самарџија, чине различити елементи – „архаичне представе, рудименти паганске митологије, хришћанско-религијско поимање живота, 'померена' тумачења историје, чак и стилска средства" (Самарџија 1997: 187), при чему разликује четири њена основна типа: ритуалну (обредну), митолошку, епску и фантастику метафоре. Са изу-

зетком епске фантастике, у којој изостаје Петровићу омиљена комика и детронизација, сви остали типови су присутни. У први тип спадале би врсте какве су веровања, клетве, благослови, басме и обредне песме „у којима естетска функција није примарна, већ је текст само један елемент у процесу човековог комуницирања са природом" (Самарџија 1997: 188). Ово је свеприсутан тип фантастике у *Бурлески,* с тим што Петровић, стилизујући ове врсте, у ствари инсистира и на њиховој естетској функцији. Митолошка фантастика укључује

> „елементе паганске и хришћанске религије, као и оне представе које су резултат њиховог прожимања. Она обједињује две основне категорије које Вук означава као 'побожне' и 'особито митологичке', а сем одговарајућих лирски врста, свој уметнички израз у овом типу остварују бајке, етиолошка и есхатолошка, митолошка и демонолошка предања, усмене обраде апокрифних списа и библијских мотива" (Самарџија 1997: 188–189).

Овде спадају сви они мотиви и мотивске целине које чине споне између уметничке и народне књижевности, а у раду су већ истицани као примери Петровићеве синтезе. *Бурлеска* изворно потиче са тла домаће имагинације и у томе је њен прави културолошки значај. Немогуће је разумети домаћу религију и културу ако игноришемо космогонијске митове из којих су оне потекле, а каквих је у *Бурлески* напретек. Уз Петровићеве есеје, ово дело је најочигледнији доказ да су народна уметност и традицијска култура биле природни и неразлучиви део његове културе. Без таквог односа према сопственом духовном наслеђу не могу се ваљано разумевати и усвајати ни тековине универзалне културе.

ЛИТЕРАТУРА

Винавер, Станислав. *Пантологија српске и југословенске пеленгирике.* Литричин, Мирјана, прир. Београд: Жагор, 2007.

Вучковић, Радован. *Поетика хрватског и српског експресионизма.* Сарајево: Свјетлост, 1979.

Јанић, Ђорђе Ј. „Растко Петровић и хришћанство". *Књижевно дело Растка Петровића*. Вуковић, Ђорђије, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, 329–368.

Јовановић, Бојан. *Дух паганског наслеђа у српској традиционалној култури*. Нови Сад: Светови, 2000.

Крњевић, Хатиџа. „Есеји Растка Петровића о народној уметности". *Књижевно дело Растка Петровића*. Вуковић, Ђорђије, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, 217–242.

Настасијевић, Момчило. *Есеји, белешке, мисли.* Новица Петковић, прир. Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга, 1991.

Петровић, Растко. *Бурлеска господина Перуна бога грома. Старословенске приче*. књига 1. Београд: Нолит, 1974.

Петровић, Растко. *Есеји и чланци.* Јован Христић, прир. Београд: Нолит, 1974.

Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига, Алфа, 1997.

Слапшак, Светлана. „Митургија Растка Петровића". *Књижевно дело Растка Петровића*. Ђ. Вуковић, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, 161–170.

Софрић, Павле Нишевљанин. *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*. Београд: БИГЗ, 1990.

Хлебњиков, Велимир. *Краљ времена Велимир I.* Превод с руског Вера Николић, Бора Ћосић, Милица Николић. Београд: Просвета, 1964.

Чајкановић, Веселин. „Религија и култ дрвета и биљака". *Стара српска религија и митологија, Сабрана дела из српске религије и митологије, књига пета.* Војислав Ђурић, прир. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, 1994.

Eliade, Mircea. „Allegorization and Euhemerism", *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*, *volume one.* Beane, Wendell C. and Doty, William G. eds. New York: Harper Colophon Books, Harper & Row Publishers, 1976, 13–16.

Marija Šarović

DEFENDER OF A FORGOTTEN TRADITION – ANCIENT FOLK CULTURE IN THE WORK OF RASTKO PETROVIĆ

Summary

In this paper, the author deals with the relationship between paganism and Christianity in the work of Rastko Petrović, as the most important element of this writer's understanding and evaluation of folk culture. Emphasis is laid on *A Burlesque of Mr Perun, God of Thunder*, on the one hand, and on this author's essays, on the other. This selection was motivated by the present author's wish to show, relying on the example provided by *A Burlesque*, what Rastko Petrović's approach to culture was like specifically, the theoretical explication of it being presented in that author's essays. The subject of this essay are phenomena which occur in Petrović's opus with the frequency characteristic of an obsession, that is, not only folklore and myth as elements of ancient folk culture, "folk knowledge", but also the influx and adoption of Christianity, which to Petrović represents the basic cause of the change in the life of the people and the moment of the revaluation of the entire folk paradigm.

УДК 821.163.41.09 Праизовић, Љ.

Тијана Д. ТРОПИН*
Институт за књижевност и уметност
Београд

ТРАНСПОЗИЦИЈА БАЈКЕ – ОД ФОЛКЛОРНЕ, ПРЕКО АУТОРСКЕ БАЈКЕ, ДО ЕПСКЕ ФАНТАСТИКЕ (*Кнежевић и Северни ветар* Љиљане Праизовић)[1]

Овај рад бавиће се делом прерано преминуле и недовољно познате ауторке Љиљане Праизовић *Кнежевић и Северни ветар*. Иако тај кратки роман формално спада у савремени жанр епске фантастике, ауторка је у њега инкорпорирала многе елементе фолклорне бајке, почев од језичких елемената па до одређених наративних мотива, што се посебно истиче у кратким уметнутим повестима; међутим, ова ауторка успоставља јаке стилско-мотивске везе и са домаћом традицијом ауторске бајке. У свом раду, покушаћу да установим основне врсте транспонованих елемената бајке у делу Љиљане Праизовић, као и функцију и значај који они носе у *Кнежевићу*.

Кључне речи: Љиљана Праизовић, *Кнежевић и Северни ветар*, транспозиција народне бајке, ауторска бајка, епска фантастика, фантастична књижевност.

Увод: жанровско одређење дела

Љиљана Праизовић (1958–2001) неправедно је занемарена списатељица чији је невелики опус у потпуности посвећен различитим видовима фантастике. Нажалост, данас је врло тешко стећи потпунији увид у њене текстове, расуте по антологијама и периодици (често су у питању тешко доступни часописи штампани у малим тиражима или часописи за децу, по природи ствари лоше чувани). До данас је њено једино самостално објављено дело остао кратки роман *Кнежевић и Северни ветар* (1994). Иако је у доба објављивања прошао релативно незапажено, током година је постао цењен међу љубитељима српске жанровске фантастике,

* tropint@ikomline.net

[1] Овај рад написан је у оквиру пројекта 178008 „Српска књижевност у европском културном простору", у Институту за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

а Гордана Малетић је уврстила један одломак у своју антологију српске ауторске бајке, *Птице останице* (2008).

Треба нагласити да је одредница *роман* тек провизорна. Ради се о тексту невеликог обима, што одскаче од конвенција жанра епске фантастике (фентезија) склоних обимним романима повезаним у серијале; што је још важније, *Кнежевић* је писан изузетно „згуснутим", језгровитим стилом који се често граничи са лириком по бризи поклоњеној стилу и ритму реченице, одступајући од епске расплинутости каква је својствена фантастичним романима Толкинове традиције. Иако се заплет поклапа са општим местима епске фантастике – обухвата сазревање јунака који пролази кроз разна искушења, али и коначну борбу добра и зла, пребачену са метафизичког на материјални ниво – већ и површно читање указује на то да се ово дело Љиљане Праизовић пре може повезати са једном другом традицијом: транспозицијом народне бајке у ауторску. Као што је то често случај са делима на граници између жанрова, и овде се не може недвосмислено одредити припадност жанру – не само што је *Кнежевић* на граници између ауторске бајке и кратког фантастичног романа, већ се не може поуздано одредити ни циљна читалачка група, тј. да ли је у питању дело које припада дечјој књижевности, омладинској или књижевности за одрасле.

Структурално, *Кнежевић* је грађен као оквирна приповест о једном сегменту историје земље Потекне (лирско-фантастичне транспоноване Србије), са више уметнутих краћих повести различите природе, које су јасно издвојене из оквирне целине: то су бајка „О Светолику и Милици", која се наставља у „О Светолику и Белогрлом Соколу" и „Како је Светолик задобио карту небеских путева", потом етиолошке приче „Како је настало језеро живе ватре" и „Како су настале Западна и Јужна Потекница", и, на крају, две повезане повести које нуде специфично преобликовање библијског мита о паду Сатане и о човековом паду: „О Бестијалу Пламен-Језику" и „О последњем ветру, Адском". Све оне показују различите књижевно-историјске утицаје, али оквирна прича „Кнежевић и Северни ветар" и „О Светолику и Милици" садрже највише транспонованих елемената народне бајке.

Транспозиција: одређење појма

Мирјана Дрндарски у свом делу *На вилином вијалишту* пише о транспозицији бајке, издвајајући различите типове транспозиције у уметничкој књижевности: бајку новелистичког типа као прелазни облик према уметничкој бајци, бајку као уметнути елемент који представља

супротност стварности, бајку као педагошку литературу, бајку за децу изграђену на савременим мотивима, бајку као сатиру, антибајку и специфичну „прекинуту бајку" код Андрића (Дрндарски 2001: 49–76). Јасно је да се ови типови транспозиције у појединим делима могу укрштати и поклапати. Примери које М. Дрндарски наводи укључују, између осталог, Ивану Брлић-Мажуранић и њене *Приче из давнине*, али и дела Карела Чапека, Радоја Домановића и Франца Кафке.

Гледано са овог становишта, *Кнежевић и Северни ветар* показује карактеристике различитих типова транспозиције: најуочљивије је да се, као у бајци новелистичког типа, напушта линеарна структура бајке и да постоје одређени елементи којих у народним бајкама нема („наговештаји психолошког осликавања јунака, разрађени дијалози, драмски постављене сцене" – Дрндарски 2001: 54–55), али недостају „реалистички и дискретно комични тонови" које Дрндарски наводи као кључно обележје новелистичке бајке. Са друге стране, присутан је и чак наглашен педагошки тон који је, рецимо, истакнут у делима Иване Брлић Мажуранић (59). Према типологији коју нуди Љиљана Пешикан Љуштановић (2009: 27–28) може се установити да *Кнежевић* показује више одлика ауторске бајке, изузев заокружене и сведене радње, која је овде замењена сложеном наративном структуром.

Снежана Шарановић Чутура у својој монографији *Нови живот старе приче*, посвећеној упливу усмене књижевности на савремену српску прозу за децу, разликује две групе дела са израженим фолклорним елементима: „Дела са тематиком из националне прошлости и дела са тематиком из савременог живота" (2006: 6). Међу ауторима који мотиве и структурне одлике усмене књижевности преносе у прозу за децу са историјском тематиком, али и са наглашеним присуством фантастике, она истиче Драгана Лакићевића, Светлану Велмар Јанковић и Тиодора Росића, предлажући термин „псеудоисторијска" проза (2006: 17). *Кнежевић и Северни ветар* не уклапа се у потпуности у овај корпус дела: најпре, његова тематика се не може назвати историјском, па чак ни псеудоисторијском у смислу који нуди Снежана Шарановић Чутура, будући да су постојећи географски, историјски и литерарни мотиви преобликовани у фантастичном модусу, у кохерентном и доследном опису имагинарног света. Стога се не може успоставити непосредна тематско-мотивска веза са овом групом дела. Са друге стране, одсуство тематике из савременог живота у потпуности одваја *Кнежевића* од друге струје савремене фантастике за децу.

Преобликовање језичких фигура народне бајке

Изузетна пажња поклоњена је језику: Љиљана Праизовић изградила је врло упечатљиву и особену стилизацију архаично-фолклорног типа, њен језички израз заснован је пре свега на језику бајки из Вукове збирке. Непосредност приповедања одржава се честом употребом приповедног презента: „Нешто се Кнежевићу стегне око грла" (1994: 18); „Они, међутим, сачувају једно Бестијалово крило и из њега начине много бестијаловића" (48). Осим њега, Праизовићева често користи и аорист: „Учини му се да тога не би на југу раније, па се запути тамо и заустави се у селу Жалина..." (16); као и имперфекат: „Многи се јунаци тада са обадве стране надметаше једни са другима..." (53). Опредељеност за ова глаголска времена, а нарочито екстензивна употреба приповедачког презента, поетички су врло значајне. Надаље, повремено се јављају фразе преузете из народне епске и лирске поезије, које појачавају семантичке везе са фолклорном баштином – такви су изрази: „...Кнежевић ћути, ништа не говори" (91) и „Магла ова паднала" (83). Формулаични израз народне поезије, „бисер суза", код Праизовићеве се појављује транспонован у конкретан предмет, чаробни бисер настао од мајчине сузе.

Повезане са честим инверзијама и елиптичним исказима, као и са упадљивом употребом ретких, застарелих или дијалекатских речи и израза, ове одлике упућују на окретање старијој и народној приповедачкој традицији. Ипак, повремено се може разазнати и утицај познијих приповедача, пре свега Настасијевића, од кога Љиљана Праизовић преузима честе гномске исказе, некарактеристичне за бајку. „Људски сат и онај други, чије се име зна али не уме да се изговори, различито куцају" (6); „Штогод са човеком да чини, знање чини и са временом" (14); „Када се, међутим, ради смрти узмиче, то се узмиче у живот" (48).

Транспоновани мотиви народне бајке

Осим „чистих" мотива народне бајке у *Кнежевићу и Северном ветру* интегрисани су и мотиви хришћанских апокрифних предања (пад Луцифера/Светлоноше), новозаветни мотиви (кушање Исуса), али и алузије на модерну историју и географију – тако да се у географији митске Потекне лако може препознати Србија, у чијој се топографији издвајају Западна и Јужна Морава (Западна и Јужна Потекница), Косово (Широпоље) и Ситница (Сребрница). Овај аспект романа пресудно га одваја од бајке, било народне било уметничке, будући да се простор бајке не

може повезати са препознатљивим, реално постојећим простором, нема фиксну и познату топографију. Ипак, поједине просторне одреднице у роману су јасно семантички одређене, и преузимају своје значење и значај из народних бајки (Радуловић 2009: 34–46). Важно је и то што се код Праизовићеве може препознати јасна трипартитна подела простора, за разлику од уобичајеног дводелног простора српске народне бајке, што се такође да повезати са упливом хришћанства на бајковни свет:

> „Другде се истиче да су двокомпонентност простора и његова граница (често нематеријализована) битни првенствено са сижејне стране. Суштинска двострукост усложњава се и поделом на микрокосмос (близу, људски свет), мезокосмос (онај свет, али близу, свет шумских демона) и макрокосмос (онај свет, али далек, небески демони или змај). Онај свет заправо се дели на мезо- и макрокосмос, мада мезокосмос може бити и граница. Двоструки карактер света може бити представљен и хоризонтално и вертикално; у историјскопоетичком смислу, други свет такође се везује за свет мртвих, нарочито за мит о силаску у доњи свет. Слици света може се додати трећи члан – небо, чиме се добија трострука структура космоса" (Радуловић, 47).

Транспозиција мотива народне бајке у *Кнежевићу* се може пратити и анализирати на више нивоа. Томе погодује и структура романа – у оквирну причу смештено је неколико мањих, заокружених прича: тако „О Светолику и Милици" најтешње прати форму народне бајке и користи мотив спуштања у пакао да би се избавила (овде задобила) вољена жена (AT 400), али и мотив животиње-помоћника (AT553). Светолик, да би задобио кнегињицу Милицу, мора наћи Белогрлог Сокола и карту небеских путева; потрага га води у подземни свет, где, опчињен, заборавља „све што га везује за дневно светло" док се не сусретне са Соколом и заједно са њим не изађе из подземног царства. Потом се враћа Милици, Белогрли Соко му доноси карту небеских путева, а Миличин отац, кнез Аврам, бива кажњен због своје похлепе и охолости.

Праизовићева, међутим, форму народне бајке и у овом случају истовремено транспонује у уметничку бајку и разара изнутра: не толико уношењем нових структурних елемената колико њиховом новом, другачијом интерпретацијом. Мотив чаробног заборава чест је у народним бајкама, али у „О Светолику и Милици" он има нешто другачији карактер, проширен је у односу на сталну фразу „и тога часа све заборави". Пре свега, заборав укључује и другачији вид, опсену: „Више се није ни сећао зашто је ту, а све је ствари видео не какве јесу, већ каквима их је у својим сновима сањао, те га ове сасвим затравише и занеше" (1994: 31). Ауторка овде одступа од кључног обележја народне бајке које је Макс Лити назвао „недостатком дубинске перспективе" и „апстрактном стилизацијом": „Бајка ретко спомиње осећања и особине због њих самих,

или зато да би створила атмосферу. Спомиње их тек онда када то утиче на радњу, а и тада их нерадо назива правим именима" (Лити 1994: 18). „Фигури бајке недостаје свет осећања као такав, а уз то и свака психолошка дубина (18) ...она (бајка) појединачне предмете не описује, већ само именује" (28). Праизовићева се поиграва са тим топосима народне бајке: иако и код ње јунак (Светолик) може да по вољи вади очи како би их некоме другоме позајмио и да их после добије натраг – што се уклапа у Литијев приказ „папирних" јунака који немају ни физичке ни психичке опипљивости – када пише о растанку Светолика и Милице, она подрива и изокреће ту особину бајке помињући чињеницу да је Милица „очи исплакала" чекајући: „А што у чекању протекне то је само човек" (1994: 28).

Коначно, „карта небеских путева" у потпуности одудара од уобичајених чаробних предмета за којима се трага у бајкама, иако испуњава своју функцију; у њој, наиме, препознајемо астрономску карту: „Она беше пуна и звезда и црних рупа и несазнајних и људском оку невидљивих ствари" (36). Ово је једино место у читавом роману где се осећа веза са једним другим жанром: научном фантастиком.

Етиолошка предања

„Како је настало језеро живе ватре" и „Како су настале западна и јужна Потекница" представљају пастише етиолошких предања. Њихова функција је, истовремено, „продубљивање" фиктивне историје Потекне, стварање привида богатог историјског и легендарног наслеђа, али и повезивање различитих временских слојева радње – те повести творе прелаз од „савременијих" прича о Кнежевићу и његовим родитељима, па и о Светолику и Милици, ка митским наративима о Расима, Адском ветру и Моријаку. Карактеристично је за ове етиолошке повести да не објашњавају само настанак језера и река, већ и мане или врлине које су јунаци оставили свом потомству у наследство. Притом се може приметити да су добре одлике – вештина упредања и ткања месечине – наследили само Светоликови потомци, док је негативно одређена особина после Симеона остала свим становницима Потекне – „не виде зло све док их не шчепа за гушу а после се већ не бежи" (41); ово је у складу са фатализмом и извесним песимизмом који прожимају *Кнежевића*, бојећи слику света коју нам нуде.

„Језеро живе ватре" повезује се истовремено са хришћанском традицијом (огњеним језером Откровења) и са народном традицијом према којој је језеро станиште хтонских бића – у овом случају повезано са алом: „*Језеро* је везано за појаву демонских бића, најчешће змаја (...), аждаје (...) или але (...)" (Радуловић 2009: 42). Симеон, удавивши алу у

језеру, тим чином претвара сву језерску воду у „живу ватру" и навлачи гнев виле, господарице језера, која проклиње и њега и све људе Потекне. Овај мотив може се повезати са мотивом виле која се свети због повреде станишта, честим у народној песми (Шаранчић Чутура наводи примере транспозиције овог мотива у књижевности за децу), али језеро код Праизовићеве не чува обична вила већ Иларија, Госпа од Месечеве Планине: „а то није била вила него владарка над свом водом земном и подземном" (Праизовић 1994: 38). Хтонски карактер овог лика појачан је другим особинама (слепилом, влашћу над сновима и привиђењима), као и чињеницом да Иларија припада малобројним ликовима изван јасно одређене црно-беле моралне схеме присутне у *Кнежевићу*: „Моћна је она, али не знам на којој је страни. Што се тиче снова, њих је и оваквих и онаквих, а све расте, и лоше и добро" (64).

Транспозиција мотива мита

Друга половина *Кнежевића*, осим елемената народне бајке, укључује два врло видљива интертекстуална повезивања: реинтерпретацију мита о паду Луцифера (Сатане) уз милтоновски призвук, али и реинтерпретацију косовског мита, као и алузије на савремену историју. И поред проблематичних идеолошких момената, какви се морају очекивати када се у манихејском кључу приказује и тумачи историјски догађај подигнут на митски ниво (овде пре свега појава полузверског народа Баца), импресивна је вештина са којом Љиљана Праизовић познате и постојеће мотиве мења и на који начин уграђује интертекстуалне алузије у свој наратив.

Најзанимљивију транспозицију и најсложенију обраду свакако је доживео мотив ветра као живог бића. Ветар у словенској митологији јесте често персонификован, демонско биће које се повезује са (х)алом, неодређене физичке појаве, углавном опасно, штетно и прождрљиво (Петровић 2004). Треба напоменути да се у имену Северног ветра, *Морijак*, јавља и корен речи *морити*, коју уз *дерати* Тања Петровић наводи као најчешће семантичке елементе назива ветрова у нашим крајевима. Ветар Моријак у себи спаја транспоноване бајковне одлике ветрова (опасан, непредвидљив, готово свезнајући) са Проповом функцијом помоћника – он је својеврсна менторска фигура Кнежевићу. Али не треба губити из вида ни значај северца у грчкој митологији – Моријак показује и стандардне особине Бореја: силовит је, нагао и снажан.

Љиљана Праизовић све те одлике, познате и из народних бајки попут *Змије младожење*, развија и спаја их са библијским мотивима: њен

Северни ветар није само персонификовани ветар већ, како сазнајемо у „О Бестијалу Пламен-Језику", литерарно преобликована, али и даље препознатљива варијанта анђела – „најмлађи гласник" Бога Сведржитеља. Ту подударност у „О последњем ветру, Адском" потврђује појава „небеског ветра" Габријела и његова борба против Светлоноше, Адског ветра, у којој Габријелу помажу четири ветра са свих страна света.

У другом делу *Кнежевића*, Моријак задржава демонске одлике ветра, али их хришћанска конотација потискује у други план; истовремено, поновљена прича о коначној борби добра и зла сада, уз јасне одјеке милтоновске борбе небеских и паклених сила, поприма елементе косовског мита (битка се води на пољу Широпољу, на југу Потекне; након битке, из крви погинулих ничу макови – очигледна је паралела са предањем о косовским божурима). Библијски мотиви су, уопште узев, много јачи и присутнији у завршном делу романа; то се посебно односи на сцену у којој Светлоноша куша Кнежевића, обликовану према сцени кушања Христа у пустињи: „Поставићу те над свима њима, само ће тебе једног да славе на вјеки вјеков. Сви ће теби клицати, Кнежевићу, и над свиме ћеш владати" (91). Као и Исус, Кнежевић одолева искушењу.

Преовладавање хришћанске симболике и напуштање паганских мотива, видљиви у другом делу *Кнежевића*, доводе до завршетка који је неуобичајен за народну бајку и лакше се може повезати са традицијом ауторске бајке, отворенијом према атипичним, не сасвим срећним крајевима. Кнежевић Ратимир се заједно са својим атом узноси на небо, а његово место на земљи заузима Светолик; тако ауторка, заправо, нуди двоструки расплет – истовремено класичан крај народне бајке (јунак Светолик се жени вољеном девојком и влада добро и праведно) и крај у духу хришћанског веровања (јунак односи победу над ђаволом и уздиже се у небо).

Закључак

Као што смо показали, Љиљана Праизовић у *Кнежевићу и Северном ветру* комбинује елементе народне бајке, словенских и хришћанских митова, као и митизовану историју, али их пропушта кроз свој особени књижевни филтер и обликује у оригиналну фантастичну визију. Разазнавање појединачних преузетих мотива и препознавање њиховог порекла нису неопходни за уживање у тексту, нити очекивани део читалачке рецепције; напротив, сви ови слојеви стопљени су у интегралну целину. Будући да изостаје игривост, самосвест ове конструкције, иронични однос према изворима, поетика ове ауторке не може се одредити као пост-

модерна; напротив, она се може одредити као антимодерна, у складу са запажањима Зорана Кравара о жанру тзв. високе фантастике:

> „У подтексту или у ужем контексту многих примјерака врсте наслућује се примисао да би мит на подручју наративне књижевност могао бити чинитељ својеврсне 'конзервативне револуције' и замјена за облике приповиједања настале под утјецајем хуманизма, просвјетитељства, позитивизма и сцијентизма" (Кравар 2010: 130).

Дело Љиљане Праизовић, богато значењима, може се разматрати са више становишта. Треба се надати да овај рад, који захвата само аспект транспозиције бајковне грађе, представља почетак интензивнијег проучавања њеног стваралаштва.

ЛИТЕРАТУРА

Дрндарски, Мирјана. *На вилином вијалишту: о транспозицији фолклорних жанрова*. Београд: Рад – КПЗ Србије, 2001.

Кравар, Зоран. *Кад је свијет био млад*. Београд: Службени гласник, 2010.

Лити, Макс. *Европска народна бајка*. Београд: Орбис, 1994.

Малетић, Гордана (ур.) *Птице останице: антологија српске уметничке бајке*. Београд: Bookland, 2008.

Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга – Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2011.

Петровић, Тања. „Ветрови као митолошка бића у представама јужних Словена у источном делу Балкана". *Studia mythologica Slavica* VII, 2004, 143–154.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009.

Праизовић, Љиљана. *Кнежевић и Северни ветар*. Београд: Орбис, 1994.

Радуловић, Немања. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.

Шаранчић Чутура, Снежана. *Нови живот старе приче.* Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2006.

Tijana Tropin

THE TRANSPOSITION OF A FAIRY TALE: FROM FOLKLORE, THROUGH AUTHORIAL FAIRY TALE, TO EPIC FANTASY
(*The prince and the Northern wind* by Ljiljana Praizović)

Summary

This paper deals with the novel *The Prince and the Northern Wind* (*Knežević i Severni vetar*), written by the short-lived and neglected author Ljiljana Praizović. Although, formally, this short novel belongs to the fantasy genre, the author incorporated many components of the folklore fairy tale into it, from linguistic elements to certain narrative motifs, particularly in the short interpolated stories; however, this writer established strong stylistic and motif connections with the Serbian tradition of the literary fairy tale. The aim of this article is to review the basic forms of transposed fairy tale elements in Ljiljana Praizović's novel, as well as their function and importance in *The Prince and the Northern Wind*.

УДК 012 ДРНДАРСКИ, М.

Љиљана С. ДУКИЋ*, Боривој Ј. ВЕЗМАР**
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

БИБЛИОГРАФИЈА МИРЈАНЕ ДРНДАРСКИ

Монографије

1. Никола Томазео и наша народна поезија / Мирјана Дрндарски. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989. – 354 стр. (Студије и расправе / Институт за књижевност и уметност; књ. 23).
2. Između prosvetiteljstva i predromantizma: (usmena tradicija u Dalmaciji) / Mirjana Drndarski. – Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1994.
3. На вилином вијалишту (о транспозицији фолклорних жанрова) / Мирјана Дрндарски. – Београд: Рад: КПЗ Србије, 2001. – 178 стр. (Библиотека Вуков сабор).
4. Први српски устанак – од историје до „народне историје" и њене усмене митизације: (почетак настајања нове српске државе) / Ненад Љубинковић; Мирјана Дрндарски. – Београд; Орашац: ИП Наша прича Плус; Задужбинско друштво „Први српски устанак", 2012. – 352 стр.

Приређена издања

5. Народна бајка у модерној књижевности / приредила Мирјана Дрндарски. – Београд: Институт за књижевност и уметност; Нолит, 1978. – 133 стр. (Библиографија: стр. 123–132).
6. Упоредна истраживања, св. 3, Никши Стипчевићу / уред. Мирјана Дрндарски. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1991. – (Годишњак / Институт за књижевност и уметност ; 14. Сер. А, Компаративна изучавања српске књижевности; 3). – (Ами Буе—посредник између две културе / Мирјана Дрндарски: стр. 297 – 304).

* dljilja.sd@gmail.com
** borivojvezmar@gmail.com

Преводи

7. Kultura informacija komunikacija / Umberto Eko; prevela Mirjana Drndarski. –Beograd: Nolit, 1973. – 444 str. – (Prevod dela La struttura assente).

Чланци

8. Лингвистика Бенвенута Терачинија / Мирјана Дрндарски // Израз: XI, (1967), стр. 122–124.
9. Употреба Пасата ремота и пасата просима на Северу, Југу и у Тоскани кроз дела Павезеа, Алвара и Палацескија / Мирјана Дрндарски // Живи језици: XI: 1–4 (1969), стр. 91–98.
10. Транскрипција и превод архивских докумената која се односе на живот и рад Вука Стефановића Караџића / Мирјана Дрндарски //Архивска грађа о Вуку Караџићу / уред. Голуб Добрашиновић. – Београд: Државни архив Србије, 1970.
11. Српскохрватске народне песме на италијанском језику у преводу Емилија Теце Мирјана Дрндарски // Упоредна истраживања: I, (1976), стр. 381–595.
12. Допринос Мелкјора Чезаротија решавању италијанског језичког питања / Мирјана Дрндарски // Филолошки преглед: XV: I–IV (1977), стр. 63–76.
13. Неки видови приступа уметничкој транспозицији народне бајке / Мирјана Дрндарски // Народно стваралаштво (Фолклор): XV–XVI: 57–64 (1976–1977), стр. 179–187.
14. Помени наше народне поезије у Леопардијевом Зибалдоне – у контексту његове поетике / Мирјана Дрндарски // Упоредна истраживања II / уред. Никша Стипчевић. – Београд: Штампарија Култура, Институт за књижевност и уметност, 1982, стр. 247–255. (Компаративна изучавања српске књижевности; 2).
15. Наслови српскохрватских народних песама у италијанском преводу Николе Томазеа као одраз етичко-естетичке рецепције усмене поезије / Мирјана Дрндарски // Зборник радова XXXII конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије одржаног у Сомбору 1985. године / уред. Магдалена Веселиновић Шулц. – Нови Сад: Удружење фолклориста САП Војводине, 1985. – стр. 433–438.
16. Косовске песме из Вукове збирке у виђењу и тумачењу Николе Томазеа / Мирјана Дрндарски // Зборник радова о Вуку Караџићу / уред. Славко Леовац. – Сарајево: Институт за језик и књижевност; Суботица: Минерва, 1987. – стр. 625–630. – (књ. 6)
17. Песме „Бој на Мишару" и „Бошњаци на Москову" – разлика у стилском поступку у виђењу једног Вуковог савременика / Мирјана Дрндарски // Зборник радова XXXIV конгреса СУФЈ. – Тузла, 1987. – стр. 113–116.
18. Типови транспозиције бајке у епским народним песмама о женидби / Мирјана Дрндарски // Зборник радова XXXV Конгреса СУФЈ. Рожаје 26–29. септембра 1988. – Титоград, 1988. – стр. 340–345.

19. Хајдучке песме у зборнику Николе Томазеа / Мирјана Дрндарски // Старина Новак и његово доба – зборник радова са међународног научног скупа одржаног 16–17. септембра 1986. године у Доњем Милановцу / уред. Радован Самарџић. – Београд: Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, 1988. – стр. 251–258. – (Посебна издања / Српска академија наука и уметности, Балконолошки институт; књ. 35).
20. Елементи верске и националне пројекције у народним песмама из збирке Николе Томазеа / Мирјана Дрндарски // Зборник радова XXXVI Конгреса СУФЈ, Соко Бања 26–29. IX, Београд, 1989, стр. 292–296.
21. Приступи превођењу наших народних песама на италијански језик или о могућностима комуникације између двеју култура / Мирјана Дрндарски // Зборник Књижевни превод: теорија и историја. – Београд: Институт за књижевност и уметност, Пожаревац: Браничево, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1989. – стр. 217–225.
22. Пропаст царства српскога и Обретеније главе кнеза Лазара у виђењу и тумачењу Вуковог савременика Николе Томазеа / Мирјана Дрндарски // Расковник: 55–56 (1989), стр. 105–114.
23. Његош у виђењу Николе Томазеа / Мирјана Дрндарски // Научни састанак слависта у Вукове дане-зборник Његошево песничко дело / уред. Мирослав Пантић. – Београд: МСЦ, 1990. – стр. 295–299. (18/2).
24. Motiv okovanog delije u jednoj pesmi iz okoline Slunja / Mirjana Drndarski // Zbornik radova sa XXXVII Kongresa SUFJ Plitvička jezera, Zagreb, 1990. – стр. 25–27.
25. Niccolo Tommaseo – interprete e raccoglitore della poesia popolare serbocroata / Mirjana Drndarski // Italica Belgradiensia: 3 (1990), str. 111–126.
26. Калк Христове тајне вечере у епским народним песмама о Косовском бој у / Мирјана Дрндарски // Македонски фолклор: XXIV: 48 (1991), стр. 77–81.
27. Косовска битка у виђењу Филипа Грабовца и Андрије Качића Миошића / Мирјана Дрндарски // Научни састанак слависта у Вукове дане – Косовски бој у књижевном и културном наслеђу / уред. Мирослав Пантић. – Београд: МСЦ, 1991, стр. 439–443. (19:1990)
28. Предромантичарска схватања народне поезије Алберта Портиса / Мирјана Дрндарски // Годишњак Института за језик и књижевност у Сарајеву, Сарајево: Институт за језик и књижевност, 1991. – стр. 236–242. (20/1991)
29. Семантичко-етимолошко одређење бајке / Мирјана Дрндарски // Расковник: XVIII: 67–68 (1992), стр. 123–128.
30. Сучељавање рационализма и предромантизма – Иван Ловрић и његова полемика с Албертом Фортисом/Мирјана Дрндарски // Зборник у част Војислава Ђурића / уред. Иво Тартаља. – Београд: Филолошки факултет, Филозофски факултет, институт за књижевност и уметност, 1992. – стр. 141–147.
31. Милутиновићева Пјеванија у свом времену – прилог проучавању рецепције / Мирјана Дрндарски // Зборник радова Сима Милутиновић Сарајлија 1791–1991. уред. Марта Фрајнд. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1993. – стр. 235–239.

32. Мотив тајне вечере у епским народним песмама – саопштење са III Научног скупа фолклориста Војводине, 20. новембар 1992. / Мирјана Дрндарски // Фолклор у Војводини: 7 (1993), стр. 36–38.
33. Даница, српски илустровани календар – књига за народ / Мирјана Дрндарски // Расковник: 77–78 (1994), стр. 158–161.
34. Затварање животног циклуса (поводом новог броја „Расковника") / Мирјана Дрндарски // Задужбина: VII(1994), стр.?
35. Иво Андрић у италијанским историјама југословенских књижевности / Мирјана Дрндарски // Иво Андрић у свом времену и данас-Научни састанак слависта у Вукове дане / уред. Злата Бојовић. – Београд: МСЦ, 1994. – стр. 325–329. (22/1994).
36. Томазеов Предговор за необјављену збирку далматинских народних песама / Мирјана Дрндарски // Даница, Српски народни илустровани календар за годину 1995, Београд: Вукова задужбина, 1994, стр. 209–215.
37. Фолклор у Расковнику и „расковнички став" о фолклору / Мирјана Дрндарски // Задужбина: VII: 26 (1994), стр. 14.
38. Ново осветљавање Светог Саве / Мирјана Дрндарски // Задужбина: VIII: 30 (1995), стр. 11.
39. Слом Првог српског устанка у народној поезији и историји / Мирјана Дрндарски// з Карађорђе у епу и историји: зборник радова / уредник Ненад Љубинковић. – Београд: Институт за књижевност и уметност,СО Велика Плана, 1995. – стр. 38–42.
40. Трансформација улоге помагача из бајке у јуначкој народној песми / Мирјана Дрндарски // Фолклор у Војводини: 9 (1995) , стр. 81–89.
41. "La scoperta del vero Omaro" di Giulio Bajamonti / Mirjana Drndarski // Italica Belgradiensia: 4, (1995), str. 105–119.
42. Драмски елементи српске народне поезије у схватању европских романтичара / Мирјана Дрндарски // Драма у српској књижевности – Научни састанак слависта у Вукове дане / уред. Злата Бојовић. – Београд: МСЦ, 1996. – стр. 107–112. (25/1)
43. Лик Карађорђа у једној италијанској романтичарској драми о Марку Краљевићу / Мирјана Дрндарски // Карађорђе у драми (и на филму): зборник радова / ур. Ненад Љубинковић. – Београд: Институт за књижевност и уметност,СО Велика Плана, 1996. – стр. 35–41.
44. „Певање на народну" у служби „пропаганде фиде" (Филип Грабовац, Андрија Качић Миошић) / Мирјана Дрндарски // Право и лажно народно песништво: зборник радова / уред. Мирослав Пантић. – Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа", 1996. – стр. 61–67.
45. „Расковник" – различит и доследан / Мирјана Дрндарски // Задужбина: IX 4 (1996), стр. 13.
46. Рутински број Расковника / Мирјана Дрндарски // Задужбина: IX 36 (1996) стр. 7.
47. Томазеово тумачење српских народних песама у контексту његовог схватања историјског романа / Мирјана Дрндарски // Историјски роман: зборник радова / уред. Миодраг Матицки. – Београд: Институт за књижевност

и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, 1996. – стр. 125–129. – (Посебна издања; књ. 14).

48. Бој на Салашу – Вишњићев образац устаничке песме / Мирјана Дрндарски // Споменица војводе Стојана Чупића – зборник радова / приред. Миодраг Матицки, Ненад Љубинковић. – Салаш Ноћајски: Завичајно друштво „Војвода Стојан Чупић", 1997. – стр. 39–43.
49. Карађорђеве војводе као епски помагачи / Мирјана Дрндарски // зборник радова Карађорђеве војводе у историји, епу и драми: зборник радова / уред. Миодраг Матицки. – Београд: Институт за књижевност и уметност, СО Велика Плана, 1997. – стр. 127–154.
50. Митолошки елементи у песмама типа Краљевић Марко и вила бродарица / Мирјана Дрндарски // Мит – зборник радова / уред. Богољуб Шијаковић. – Нови Сад: Филозофски факултет, 1997. – стр. 707–713.
51. Тајна вечера у епским народним песмама – од калка до транспозиције / Мирјана Дрндарски // Српска књижевност и Свето писмо – зборник радова „Научни састанак слависта у Вукове дане" / уред. Злата Бојовић. – Београд, 1997. – стр. 139–143. (26/1).
52. Деепизација лика Марка Краљевића у усменој поезији у Далмацији / Мирјана Дрндарски // Расковник (тематски број): Марко Краљевић. Историја – мит – легенда: бр. 87–90 (1997), стр. 129–144.
53. Ново ишчитавање легенде о Марку Краљевићу (Марко Краљевић – историја, мит, легенда / Мирјана Дрндарски // Расковник: 87–90 (1998), str. 13.
54. Промена улоге епског противника у устаничкој песми као одраз нове државотворне идеологије / Мирјана Дрндарски // Карађорђев устанак – настајање нове српске државе – зборник радова / уред. Ненад Љубинковић. – Београд: Институт за књижевност и уметност, СО Велика Плана, 1998. – стр. 126–132.
55. Расправе дају печат новом двоброју „Расковника / мирјана Дрндарски // Задужбина: X: 44 (1998), стр. 15.
56. Српске књиге за народ у европском контексту / Мирјана Дрндарски // Књига за народ-зборник радова. – Панчево: Градска библиотека Панчево, Свеске, Београд:Институт за књижевност и уметност, 1998, стр. 15–19.
57. Типови узајамности историје и усмене епске песме/ Мирјана Дрндарски // Народна епска поезија и историја – зборник Филолошког факултета у Приштини/ уред. Владета Вуковић. – Приштина: Филолошки факултет у Приштини, 1998. – стр. 165–172. (књ. 8).
58. Анегдота – осмишљена политичка порука (Карађорђе и кнез Милош „у говору и твору") / Мирјана Дрндарски // Утемељивање нове српске државности-зборник радова/ уред. Ненад Љубинковић. – Београд: Велика Плана: Институт за књижевност и уметност: СО Велика Плана, 1999. – стр. 163–168.
59. Вила бродарица и вила изворкиња – сличности и разлике / Мирјана Дрндарски // Расковник: XXIV 93–94 (1999), стр. 98–112.

60. Народна бајка о змају и њена транспозиција у уметничкој књижевности / Мирјана Дрндарски // Рашка – тематски број Народна књижевност-поетичка истраживања: XXIX 33(1999), стр. 69–78.
61. Народна проза у „Књижевном северу" / Мирјана Дрндарски // Књижевни север (1925–1935) / уред. Марија Циндори. – Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за српску књижевност, Београд,1999. – стр. 27–31. (Серија Историја српске књижевне периодике; 10).
62. Седам година обновљеног српског народног календара „Даница" (1994–2000) / Мирјана Дрндарски // Расковник: 95–98 (1999), стр. 158–160.
63. Између фолклористике и социологије културе („Расковник" за 1999) / Мирјана Дрндарски // Задужбина: XII 51(2000), стр. 11.
64. Од митолошког наслеђа до социологије културе (поводом новог броја „Расковника") / Мирјана Дрндарски // Задужбина: XII 53(2000), стр. 13.
65. Од фолклорне чињенице до социокултуролошке информације. Поводом фолклорне грађе у старим путописима / Мирјана Дрндарски // Расковник: 99 (2000), стр. 74–88.
66. Косовска легенда у страним путописима XVI века од успутне белешке до литерарне инспирације / Мирјана Дрндарски // Књижевност старе и јужне Србије до Другог светског рата. Зборник радова / уред. Владимир Цветановић. – Београд: Институт за књижевност и уметност,Балканолошки институт САНУ, 2001. – стр. 113–121. (Посебна издања / Институт за књижевност и уметност [и] Балканолошки институт САНУ ; књ. 23).
67. Путопис као политички документ. Рад Стојана Новаковића на објављивању старих, путописа / Мирјана Дрндарски// Књига о путопису – зборник радова/ уред. Слободанка Пековић. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001. – стр. 95–101. (Годишњак / Институт за књижевност и уметност ; 18. Сер. Б, Историја књижевности; 4).
68. Српско усмено стваралаштво у рецепцији путописаца XVI и XVII века / Мирјана Дрндарски // Српска књижевност у контексту европске књижевности , Научни састанак слависта у Вукове дане / уред. Злата Бојовић, Београд: МСЦ, 2002. – стр. 91–98. (30/2).
69. Култ Светог Саве у описима путника XVI и XVII века / Мирјана Дрндарски // Светосавска читанка / приредио Миодраг Матицки. – Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003. – стр. 134–136.
70. Никола Томазео и српска народна поезија: између естетике и психологије / Мирјана Дрндарски // Свет речи: часопис за српски језик и књижевност: VII: 15–16 (2003), стр. 45–49.
71. Критичка размишљања радозналог ерудите: Никша Стипчевић, Критичке и друге минијатуре, Платонеум, Нови Сад, 2002 / Мирјана Дрндарски // Зборник Матице српске за књижевност и језик: 1–3 (2004).
72. Породични врт у. народној песми—симбол вечитог трајања / Мирјана Дрндарски // „XVIII столеће", књ. 5, (Врт) / уред. Никола Грдинић. – Нови Сад: Друштво за проучавање XVIII века, Завод за културу Војводине, 2004. – стр. 54–60.

73. Никола Томазео и српска народна поезија / Мирјана Дрндарски // Зборник Матице српске за књижевност и језик : LIII 1–3 (2005), стр. 281–290.
74. Рецепција Горског вијенца у Далмацији у контексту политичких прилика око половилне XIX века / Мирјана Дрндарски // Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима: Посвећен успомени на проф. др Христу Георијевског: бр. 1, (2005), стр. 137–145.
75. Tomaseo e la poesia poplare serba: tra estetici e psicologia / Mirjana Drndarski // Niccolo Tommaseo dagli anni giovanili al ”seccndo esilio”, a cura di Mario Allegri. – Accademia roveretana degli agiati, Edizioni Osiride, Rovereto, 2004 (2005), str. 177–185.
76. Путовање као откривање и сучељавање култура / Мирјана Дрндарски // XVIII столеће, књ. IV („Путовања”) / уред. Никола Грдинић. – Нови Сад: Друштво за проучавање XVIII века, Завод за културу Војводине, 2006. – стр. 35–43.
77. Вишњићеви описи битака у Првом устанку / Мирјана Дрндарски // Настајање нове српске државе (У историји и усменом народном стваралаштву) / уред. Ненад Љубинковић. – Београд: Велика Плана: Институт за књижевност и уметност: Скупштина општине Велика Плана, 2006. – стр. 97–107.
78. Војвода Младен Миловановић – први градоначелник Београда / Мирјана Дрндарски // Подружница задужбинског друштва „Први српски устанак” у Београду/ уред. Бранко Златковић. – Београд: Задужбинско друштво „Први српски устанак”, 2006. – стр. 46–49.
79. Поводом трећег броја часописа „1804” / Мирјана Дрндарски // Књижевност и језик: год 53, бр. 3–4 (2006), стр. 343–346.
80. Античко митолошко наслеђе у српској народној поезији / Мирјана Дрндарски // Антика и савремени свет – зборник радова / уред. Растко Васић, Ифигенија Драганић, Ксенија Марицки Гађански. – Београд: Друштво за античке студије Србије, Архив Срема, 2007. – стр. 99–105.
81. Неки мотиви античке грчке митологије у срспким народним песмама / Мирјана Дрндарски // Свеске: часопис за књижевност, језик, уметност и културу: год. 18, бр. 83 (2007), стр. 67–71.
82. Сан Марка Краљевића као драмска инспирација – Стерија и Дал’Онгаро компаративна анализа / Мирјана Дрндарски // Књижевна историја: XXXVIII, 130 (2006–2007), стр. 549–557.
83. Доситеј и италијанско просветитељство / Мирјана Дрндарски // XVIII столеће књига VII / уред. Никола Грдинић. – Нови Сад: Друштво за проучавање XVIII века, Завод за културу Војводине, 2008. – стр. 187–192.
84. Јунонин паун у свадбеном ритуалу Јужних Словена / Мирјана Дрндарски // Европске идеје, античка цивилизација и српска култура – зборник радова / уред. Растко Васић, Ифигенија Драганић, Ксенија Марицки Гађански. – Београд: Друштво за античке студије Србије: Службени гласник, 2008. – стр. 81–97. – (Едиција Антика и савремени свет; том 2).
85. Лепота као коб или трагично надметање са божанством / Мирјана Дрндарски // Антички свет, европска и српска наука – зборник радова / уред.

Ксенија Марицки Гаћански. – Београд: Друштво за античке студије Србије, Службени гласник, 2009. – стр. 124–129. – (Едиција Антика и савремени свет; том 3).

86. Гробљанска поезија од материјалног сентиментализма до патриотског романтизма / Мирјана Дрндарски // Годишњак катедре за српску књижевност са југословенским књижевностима:посвећено успомени на Предрага Стаојевића: бр 5 (2010), стр. 183–189.
87. Ружа—симбол љубави и обнављања живота / Мирјана Дрндарски // Античка култура, европско и српско наслеђе – зборник радова / уред. Ксенија Марицки Гаћански. – Београд: Друштво за античке студије Србије: Институт за теолошка истраживања, 2010. – стр. 185–199.
88. Епски јунак и његов противник од најстаријих времена до српске револуције / Мирјана Дрндарски // Годишњак катедре за српску књижевност са југословенским књижевностима: посвећено успомени на проф. др Радмилу Пешић: бр. 6 (2011), стр. 223–229.
89. Анексија Босне и Херцеговине у виђењу Ива Андрића / Мирјана Дрндарски // Иво Андрић у српској и европској књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане / уред. Злата Бојовић.- Београд: Међународни славистички центар, 2012. – стр. 713–717. (41/2).
90. „Путовања" Алберта Фортиса – економска и политичка мисија / Мирјана Дрндарски // Жива реч: зборник у час проф. др Наде Милошевић Ђорђевић / уред. Снежана Самарџија, Мирјана Детелић. – Београд: Балканолошки институт, САНУ: Филолошки факултет, 2011. – стр. 155–163.
91. Доситеј и италијанско просветитељство / Мирјана Дрндарски // Избор из зборника XVIII столеће / приредио Никола Грдинић. – Нови Сад: Друштво за проучавање 18. века – Завод за културу Војводине, 2012. – стр. 127–131.
92. I viaggi di Albrto Fortis: la missione economica e politica / Mirjana Drndarski // Italica Belgradiensia: (2012), str. 108–115.

УДК 012 ЉУБИНКОВИЋ, Н.

Љиљана С. ДУКИЋ*, Боривој Ј. ВЕЗМАР**
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

БИБЛИОГРАФИЈА НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА

Монографије

1. Kultura usmenog i pismenog izražavanja (skripta za studente Više pedagoške ljubljanske akademije – odeljenje u Beogradu) / Nenad Ljubinković. – Beograd: b.i., 1972. – 88 str.
2. Kultura i stvaralaštvo I (skripta za studente Više PTT škole u Beogradu) / Nenad Ljubinković. –Beograd: Skriptarnica studenata Više PTT škole, 1977. – 128 str.
3. Kultura i stvaralaštvo I. Uvodna predavanja: skripta za studente Više PTT škole / Nenad Ljubinković. – Beograd: Skriptarnica studenata Više PTT škole, 1978. – 32 str.
4. Kultura i stvaralaštvo I: skripta za studente prve godine Više PTT škole / Nenad Ljubinković. – 2. dop. izd. – Beograd: Skriptarnica studenata Više PTT škole, 1982. – 212 + (2) str.
5. Kultura i stvaralaštvo II: skripta za drugu godinu studija studenata Više PTT škole / Nenad Ljubinković. – Beograd: Skriptarnica studenata Više PTT škole, 1984. – 96 str.
6. Kultura i stvralaštvo I: skripta za prvu godinu studija za studente Više PTT škole/ Nenad Ljubinković. – 3. izd. – Beograd: Skriptarnica studenata Više PTT škole, 1984. – 212 + (2) str.
7. Петар II Петровић Његош – књижевник и државник / Ненад Љубинковић. – Београд: Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 1996. – 29 стр. – (Уз текст приложени дијапозитиви, аудио касета).
8. Огледи из социологије културе и уметности / Ненад Љубинковић. – Београд: Универзитет Браћа Карић – Академија уметности, 2000.

* dljilja.sd@gmail.com
** borivojvezmar@gmail.com

9. Пјеванија црногорска и херцеговачка Симе Милутиновића Сарајлије. Прилог проучавању народне поезије Вуковог времена / Ненад Љубинковић. – Београд: Рад, 2000. – 300 стр. – (Библиотека „Вуков Сабор").
10. Огледи из социологије културе и уметности / Ненад Љубинковић. – Београд: Универзитет Браћа Карић – Академија Уметности, 2001. – стр. 113.
11. Методологија научног рада. Мали подсетник намењен студентима музичких академија / Ненад Љубинковић. – Београд – Цетиње: б.и. , 2001. – стр. 49.
12. Вождовац за сва времена. Монографија Вождовац / Видоје Голубовић, Јована Лазић, Ненад Љубинковић. – Београд: Градска општина Вождовац, 2009. – 269 стр.
13. Трагања и одговори. Студије из народне књижевности и фоклора (I) / Ненад Љубинковић. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. – 501. стр.
14. Први српски устанак – од историје до „народне историје" и њене усмене митизације: (почетак настајања нове српске државе) / Ненад Љубинковић; Мирјана Дрндарски. – Београд; Орашац: ИП Наша прича Плус; Задужбинско друштво „Први српски устанак", 2012. – 352 стр.

Приређена издања

15. Усмена књижевност југословенских народа. Репринт првог издања (1978). / Ненад Љубинковић: Сеул: б. и.; б.г. , 330 стр. – (неформално треће издање књиге, потпуни репринт издања из 1978).
16. Шаљиве народне приче / избор, предговор, речник мање познатих речи Ненад Љубинковић. – Београд: Рад, 1976. – 235 + /1/ стр. – (Библиотека „Дом и школа").
17. Усмена књижевност југословенских народа / предговор, сви непотписани текстови у књизи – шест штампаних табака, приређивање текстова, речници Ненад Љубинковић. – Београд: Просвета: Нолит: Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 1978. – 330 +/1/ стр. – (Лектира за прву годину заједничких основа средњег усмереног образовања).
18. Јуначке народне песме / избор, предговор, речници мање познатих речи Ненад Љубинковић. – Београд: Рад, 1979. – 364 стр. – (Библиотека „Дом и школа").
19. Усмена књижевност југословенских народа / Ненад Љубинковић. – 2. изд. – Београд: Просвета: Нолит: Завод за уџбенике и наставна средства, 1982. – 330 + (1) стр. – (Лектира за прву годину заједничких основа средњег усмереног образовања).
20. Наш народни живот. Том 1 / Тихомир Ђорђевић; ур. Иван Чоловић; прир. Ненад Љубинковић. – Београд: Просвета, 1984. – 370 стр.
21. Наш народни живот. Том 2 / Тихомир Ђорђевић; ур. Иван Чоловић; прир. Ненад Љубинковић. – Београд: Просвета, 1984. – 349 стр.
22. Наш народни живот. Том 3 / Тихомир Ђорђевић; ур. Иван Чоловић; прир. Ненад Љубинковић. – Београд: Просвета, 1984. – 442 стр.

23. Наш народни живот. Том 4 / Тихомир Ђорђевић; ур. Иван Чоловић; прир. Ненад Љубинковић. – Београд: Просвета, 1984. – 334 стр. – (Живот и дело Тихомира Р. Ђорђевића / Ненад Љубинковић: стр. 275–290. – Изабрана библиографија / Ненад Љубинковић: стр. 291–299. – Напомена приређивача / Ненад Љубинковић: стр. 333–334.
24. Карађорђе у епу и историји: зборник радова са научног скупа и поводом њега / прир. Ненад Љубинковић. – Велика Плана: Институт за књижевност и уметност: Стручна књига: Скупштина општине Велика Плана, 1994. – (Занимљивости о Карађорђевим портретима / Ненад Љубинковић (потписано псеудонимом Божидар Радивојевић): стр. 145–147; Значајна места Првог српског устанка у околини Велике Плане према сведочењу из средине деветнаестог века / Ненад Љубинковић: стр. 148–151; Од историје до ”народне историје” – Карађорђрв недовршен прелазак из живота у мит. Транспозиција историјских чињеница о Карађорђу у усмену епску хроничарску песму, анегдоту, предање / Ненад Љубинковић: стр. 57–78).
25. Карађорђе у драми и на филму: зборник радова са научног скупа и поводом њега / прир. Ненад Љубинковић. – Велика Плана: Институт за књижевност и уметност: Скупштина општине Велика Плана, 1996. – (Заборављена драматизација Драгутина Костића гласовите Вишњићеве песме „Почетак буне против дахија” / Ненад Љубинковић (потписано псеудонимом Божидар Радивојевић): стр. 62–65; Проблем драмског обликовања Карађорђевог лика и драма „Црни Ђорђије” Мила Кордића**.** / Ненад Љубинковић: стр. 90–95).
26. Стојан Чупић – Змај од Ноћаја у устаничком епу. Путови настајања епске легенде / Ненад Љубинковић // Споменица војводе Стојана Чупића // прир. Ненад Љубинковић; Миодраг Матицки. – Салаш Ноћајски: завичајно друштво „Војвода Стојан Чупић”, 1997. – стр. 44–58.
27. Босна и Херцеговина / Владимир Ћоровић; прир. Ненад Љубинковић; Ирена Арсић. – Бања Лука: Београд: Глас српски – Ars Libri, 1999. – стр. 259 + /3/. – (Библиотека Изабрана дела Владимира Ћоровића; том 2).
28. Југословенска књижевност / Павле Поповић; прир. Ненад Љубинковић. – 1. изд. – Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999. – 235 стр. – (Сабрана дела Павла Поповића; књ. 9). – (Поповићева синтетичка сагледавања југословенске (југословенских) књижевности у вићењу и вредновању савремене стручне критике / Ненад Љубинковић: стр. 205–224).
29. Мостар / Владимир Ћоровић; прир. Ненад Љубинковић; Ирена Арсић. – Бања Лука: Београд: Глас српски – Ars Libri, 1999. – стр.151 + /3/. – (Библиотека Изабрана дела Владимира Ћоровића; том 3).
30. Утемељивање нове српске државности: Зборник радова са научног скупа и поводом њега / ур. Ненад Љубинковић. – Београд: Велика Плана: Институт за књижевност и уметност: Скупштина општине Велика Плана, 1999. – (Реч уредништва / Ненад Љубинковић: стр. 5–6; Различито сагледавање и тумачење историјских превирања у зависности од каракатера и друштвеног статуса појединца / Ненад Љубинковић: стр. 169–182; Семантика и симболика синтагме Света Гора и лексема Вилиндар, Вилендар и Хиландар

у нашој епској народној поезији / Ненад Љубинковић: стр. 15–38; Critical Summaries / Ненад Љубинковић: стр. 211–212).

31. Хисторија Босне / Владимир Ћоровић; прир. Ненад Љубинковић; Ирена Арсић. – Бања Лука: Београд: Глас српски – Ars Libri, 1999. – стр. 658 + I–IX * /2/. – (Библиотека Изабрана дела Владимира Ћоровића; том 1).
32. Настајање нове српске државе, 185. годишњица другог српског устанка / ур. Ненад Љубинковић. – Велика Плана; Београд: Скупштина општине Велика Плана; Институт за књижевност и уметност Београд, 2001. – („Бој на Дубљу" Пантелије Срећковића. Историјска драма у служби националног отрежњења / Ненад Љубинковић: стр. 127–140; Обележавање годишњица – подстрек проучавању књижевног наслеђа / Ненад Љубинковић: стр. 215–218; Реч уредништва / Ненад Љубинковић: стр. 225–226; Два прилога проучавању Првог устанка. 1 Хајдучки карактер устанка, 2. Српска / Ненад Љубинковић: стр. 109–124; Сећање на новинара, књижевника, драмског писца Милета – Мила Кордића (Расово, 1944. – Београд, 2004) / Ненад Љубинковић: стр. 181–190).
33. Миодраг А. Васиљевић – живот и дело: зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године / ур. Ненад Љубинковић; Зорислава М. Васиљевић. – Београд: Институт за књижевност и уметност: Удружење грађана Миодраг А. Васиљевић, 2006. – 170 стр. – (Миодраг А. Васиљевић – утемељивач српске етномузикологије / Ненад Љубинковић: стр. 13–17).
34. Улога устаничке народне песме у стварању епске визије васкрса српске државе / Ненад Љубинковић // Рађање модерне српске културе**:** Зборник радова / ур. Ненад Љубинковић; Милош Немањић; Душан Иванић; Радослав Ђокић; Жарко Требјешанин. – Београд: Завод за проучавање културног развитка, 2006. – стр. 141–154.
35. Српско усмено стваралаштво: зборник радова / ур. Ненад Љубинковић, Снежана Самарџија. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. – 467 стр. (Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама и лајпцишка Пјеванија Симе Милутиновића / Ненад Љубинковић: стр. 19–67).

Чланци

36. Poreklo motiva nošenja odsečene glave posle pogubljenja u jednoj šiptarskoj pesmi o kosovskom boju / Nenad Ljubinković // Glasnik Muzeja Kosova i Metohije: V (1959–1960), str. 325–331.
37. Opis kosovskog boja kod turskog hroničara Mule Nešrije i naše narodne pesme o kosovskom boju / Nenad Ljubinković // Glasnik Muzeja Kosova i Metohije: VI (1961), str. 161–172.
38. Да ли су религиозни елементи у косовској легенди настали у XVIII веку у Срему? / Ненад Љубинковић // Ковчежић. Прилози и грађа о Доситеју и Вуку: књ. VI (1964), стр. 106–110.

39. Ко је дванаести војвода у народној песми „Смрт војводе Каице”? / Ненад Љубинковић // Народно стваралаштво – Folklor: св. 9–10 (1964), стр. 717–721.
40. Poreklo poslednje volje sultana Murata u Višnjićevoj pesmi „Početak bune na dahije” / Nenad Ljubinković // Glasnik Muzeja Kosova i Metohije: VII–VIII (1964), str. 361–168.
41. Алојз Шмаус: Из проблематике историјског развопја косовске легенде / Ненад Љубинковић // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор: XXXI, св. 3–4 (1965), стр. 291–292.
42. Две приче о косовском бојy из рукописне збирке попа Дене Дебељковића / Ненад Љубинковић // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор: XXXI, св. 1–2 (1965), стр. 81–92.
43. Др Бранислав Крстић / Ненад Љубинковић // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор: XXXII, св. 3–4 (1966), стр. 306–307.
44. Драгослав Анзонијевић, Вук Караџић у музеју браће Грим / Ненад Љубинковић // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор: XXXII, св. 1–2 (1966), стр. 127.
45. Из историје „Старинара”. (I) Валтровићева писма Илариону Руварца / Ненад Љубинковић // Старинар – орган Археолошког института САНУ: XVII (1966), стр. 173–178.
46. Један древни мотив у косовској легенди / Ненад Љубинковић // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор: XXXII, св. 1–2 (1966), стр. 90–92.
47. Владан Арсенијевић као фолклорист / Ненад Љубинковић // Народно стваралаштво – Folklor”: св. 21 (1967), стр. 41–46.
48. Јелен у бугарштицама / Ненад Љубинковић // Народно стваралаштво – Folklor: св. 26–27 (1968), стр. 173–177.
49. Непозната Шантићева писма. I. Шантићева писма Владимиру Ћоровићу, II. Шантићева писма Јелени Скерлић-Ћоровић (са уводном студијом) / Ненад Љубинковић // Путеви: 6 (1968), стр. 559–593.
50. Судбина необјављене збирке приповедака Милке Гргурове / Ненад Љубинковић // Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968 / ур. Милан Ђоковић. – Београд: Народно позориште: Нолит, 1968. – стр. 603–609.
51. „Crkveni letopis” biskupa Andrije Zmajevića i narodne pesme dugoga stiha / Nenad Ljubinković // Narodno stvaralaštvo – Folklor: sv. 28 (1968), str. 245–252.
52. Nepoznata Šantićeva pisma / Ненад Љубинковић // Oslobođenje: god. IV, br. 7321, (10. oktobar 1968).
53. Нова теорија о постању епског десетерца / Ненад Љубинковић // Savremenik: св. 10, (1969), стр. 295–296.
54. Новија књижевност у Срба Јована Ристића (уводна студија, белешке и коментари Ристићевог текста) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 4 (1969), стр. 941–978.
55. О сабраним делима Вука Караџића (поводом анкете о издавању сабраних дела Вука Караџића / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 3 (1969), стр. 701–705.

56. Помени скалпирања у народним песмама Југословена / Ненад Љубинковић // Народно стваралаштво – Folklor: св. 29–32 (1969), стр. 117–119.
57. Седамдесетогодишњица од покретања часописа „Караџић" / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 5 (јесен 1969), стр. 89–91.
58. „Književni Jug" 1918–1919 / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 6 (1969), стр. 371–394.
59. Монографија о Алексиначком, Поморављу / Ненад Љубинковић // Гласник Етнографског музеја: књ. 34, (1971), стр. 119–122.
60. Ни српски, ни митолошки, ни речник. Поводом књиге Српски митолошки речник / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 12 (1971), стр. 810–813.
61. Autobiografija Vase Pelagića / uvod, komentari, priprema teksta Nenad Ljubinković // Oslobođenje: (juli i avgust 1971). – (u nastavcima).
62. Neke metodološke pogreške Bogišićeva izdanja bugarština / Ненад Љубинковић // Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije: (1971), стр. 257–264.
63. Компаративни приступ проучавању народне књижевности / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 17 (1972), стр. 183–185.
64. Народне песме дугога стиха (I) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 16 (1972), стр. 373–601.
65. Народне песме дугога стиха (II) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 17 (1972), стр. 18–41.
66. Библиографија радова о народној књижевности / Mirjana Bogavac, Vojislav Maksimović, Luka Šekara: Bibliografija radova o narodnoj književnosti. Posebna izdanja Akademije nauka Bosne i Hercegovine, knjiga XVIII, Odeljenje za književnost i umetnost, knjiga I, Sarajevo, 1972, 226 + (2 strane) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 19 (1973), стр. 321–322.
67. Млади Скерлић о важности писмености / Ненад Љубинковић // Књижевност и језик: св.2, (1973), стр. 208–211.
68. Монографија о Насредин-хоџи / Ivan Šop: „Nasredinove metamorfoze", Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1973, 148 + (2) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 21 (1973), стр. 181–182.
69. Народне песме дугога стиха (III) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 19 (1973), стр. 433–479.
70. Типолошки приступ проучавању народног епа: поводом књиге Бориса Николаевича Путилова – „Ruski i južnoslavjanski geroičeski epos", Москва, 1971, 311 + (3 стране) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 19 (1973), стр. 518–520.
71. Hatidža Krnjević: Usmene balade Bosne i Hercegovine / Ненад Љубинковић // Народно стваралаштво – Folklor: св. 49–52 (1973), стр. 178–180.
72. Дечије народне игре / Ненад Љубинковић // „Политика" (у подлистку „Политика за децу" од 21. марта и бр.1636 у наставцима до, закључно, 13. јуна 1974. и бр. 1647, потом од 29. августа 1974. и бр. 1658 до, закључно, бр. 1660. и 12. септембра 1974. године).

73. Епске народне песме из рукописне збирке Дене Дебељковића**.** Саопштење поднето на XIV конгресу Савеза удружења фолклориста Југославије (10. Септембра) / Ненад Љубинковић // Рад XIV конгреса СУФЈ (1974), стр. 67–72.
74. Између анализе и конструкције – „сремска теорија" о постанку јуначких народних песама / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 23 (1974), стр. 569–573.
75. Миљана Радовановић: Вук Караџић, етнограф и фолклорист / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 23 (1974), стр. 136–137.
76. Повратак Ива Војновића / Ненад Љубинковић // Политика (6. јул 1974).
77. Ivo Vojnović danas i ovde / Nenad Ljubinković // Teatron: 2 (1974), str. 125–126.
78. Гласови јуначке прошлости (Драгутин М. Вуковић, Гласови јуначке прошлости, Колашин, издање аутора 1973, 215 страна) / Ненад Љубинковић // Народно стваралаштво – Folklor: св. 53–56 (1975), стр. 201–204.
79. Епска народна традиција Муслимана Босне и Херцеговине. (Povodom knjige Đenane Buturović: Epska narodna tradicija Muslkimana Bosne i Hercegovine od početka 16. vijeka do pioave zbirke Koste Hoermana (1888). Poseban otisak iz Glasnika Zemlajskog muzeja, Etnologija, sv. XXVII–XXVIII, Sarajevo, 1972–1973, 100 strana) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 29 (1975), стр. 157–159.
80. Зборник историје књижевности САНУ – Преиспитивања у области науке о усменој књижевности. (О монографијама Новака Килибарде и Наде Ђорђевић) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 27 (1975), стр. 572–574.
81. Народно стваралаштво Срба, Хрвата, Муслимана и Црногораца / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 30 (1975), стр. 327–329.
82. Увод у проучавање богумилства, богомилске јерсси и богомилске књижевности / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 28 (1975), стр. 717–718.
83. Усмене баладе Босне и Херцеговине / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 27 (1975), стр. 574–579.
84. Od simbola-znaka do poetskog simbola / Nenad Ljubinković // III program radio Sarajeva: februar-mart (l975).
85. Simboli i tipovi simbola u usmenoj književnosti / Nenad Ljubinković // III program radio Sarajeva: februar (1975).
86. Миодраг Матицки: Српскохрватска граничарска епика (Београд, Институт за књижевност и уметност, 1974, 310 + 1) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 31 (1976), стр. 442–446.
87. Усмено дечије народно стваралаштво / Ненад Љубинковић // Неговање изворног фолклора у раду са децом / Сусрети дечких група изворног фолклора СР Србије. – Београд: Савете за васпитање и бригу о деци СР Србије, 1976. – стр. 53–58.
88. La version officielle turque et la tradition islamique sur la bataille de Kossovo / Nenad Ljubinković // Uluslararasi Turk kongresi bildirilari, Cilt II. den Ayribesasim. – Ankara 1976. – 153–157 str. – (Saopštenje podneto na prvom međunarodnom kongresu folklorista – turkologa u Istambulu, jun 1975).

89. Maja Bošković-Stulli: Usmena knjiuževnost kao umjetnost riječi (Zagreb, 1975, 267 + /1/) / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 31 (1976), стр. 446–451.
90. Легенда о Владимиру и Косари – између писане и усмене књижевности / Ненад Љубинковић // Научни састанак слависта у Вукове дане: књ. 6, св. 2 (1977), стр. 139–145.
91. Македонске усмене песме из Етнографске збирке Српске академије наука и уметности / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 36 (1977), стр. 899–901.
92. Народна епика у виђењу и тумачењу Новака Килиобарде / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: 35 (1977), стр. 653–656.
93. Прилог проучавању законитости развоја епске легенде у Јужних Словена. Епска легенда о Краљевићу Марку и епска легенда о Титу / Ненад Љубинковић // Гласник Етнографског института САНУ: књ. XXVI (1977), стр. 11–25.
94. Старо и ново у обликовању епске легенде о Титу / Ненад Љубинковић // Народно стваралаштво – Folklor: св. 57–64 (1976–1977), стр. 17–30.
95. Народне друштвене и забавне игре у два издања Вуковог Српског Рјечника / Ненад Љубинковић // Ковчежић. Прилози и грађа о Доситеју и Вуку: књ. XVI (1978), стр. 53–59.
96. Типови понављања у епској песми српскохрватског језичког подручја / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: књ. 40 (1978), стр. 709–713.
97. Istorija jugoslovenskih književnosti namenjnea iseljenicima (koncepcije, problemi izrade) / Nenad Ljubinković // Iseljeništvo naroda i narodnosti Jugoslavije i njegove uzajamne veze s domovinom. – Zagreb: Zavod za migracije i narodnosti, 1978. – str. 634–642. – (Saopštenje podneto na naučnom skupu jednakog naslova kao i knjiga, u Zagrebu, 2. do 4. oktobra 1978).
98. Leksikon pisaca Jugoslavije, knjiga II, Đ-J / ur. Živojin Boškov. – Novi Sad: Matica srpska, 1979. – str. 626–627. – (obrađen Vladimir M. Jovanović).
99. Концепције историја књижевности српскохрватског језичког подручја (од Лазара Бојича до Ђуре Шурмина / Ненад Љубинковић // Научни скуп слависта у Вукове дане: књ. 9 (1980), стр. 217–225.
100. Косовска легенда у руском летописном своду из времена цара Ивана IV Грозног / Ненад Љубинковић // Студије и грађа за историју књижевности: књига 1 / Мирослав Пантић, Марта Фрајнд. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1980. – стр. 5–22.
101. Коњаницима у сретање или есеји Миодрага Павловића о усменој поезији / Ненад Љубинковић // Savremenik: 6 (1980), стр. 217–225.
102. Пролегомена за теорију о културној средини / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 33 (јесен 1982), стр. 91–100.
103. Естетичка категорија дирљиво у српскохрватској народној поезији / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 38 (зима 1983), стр. 104–106.
104. Књижевност народноослободилачке борбе / Ненад Љубинковић // Социјалистичка Република Србија. Том 2 / Михаило Малетић. – Београд: Књижевне новине, 1983. – стр. 191–193.

105. Навала еротике (или од Црвеног бана до вретена у кудиљу убоденог, до еротских народних приказни и тзв. завештаног тетреба) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 35 (пролеће 1983), стр. 99–111.
106. Откривање Филипа Вишњића или савршенство анализе / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 38 (зима 1983), стр. 107–109.
107. Пролегомена за теорију о културној средини / Ненад Љубинковић // Усмено народно стваралаштво. Зборник радова о нашем фолклору**.** – Београд: Народна књига, 1983. – стр. 91–100. **–** (Библиотека „Расковник", књ. 3).
108. Стара српска књижевност (О старој књижевности у Срба, О усменој књижевности у Срба) / Ненад Љубинковић // Социјалистичка Република Србија. Том 2 / Михаило Малетић. – Београд: Књижевне новине, 1983. – стр. 145–154.
109. Библиотека „Источници" (Књига Деде Коркута, Песма о Ролану, Беовулф, Сунђата) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 40 (лето 1984), стр. 111–120.
110. Елементи драме и позоришта у усменом стваралаштву / Ненад Љубинковић // Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама / ур. Драгослав Антонијевић. – Београд: Балканолошки институт САНУ, 1984. – стр. 81–86. – (Посебна издања Балканолошког института САНУ, књига 21).
111. Збирка народних умотворина Милована Ђ. Глишића / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 42 (зима 1984), стр. 121–125.
112. Монографија о Морићима – јунацима баладе (Đenana Buturović, Morići od stvarnosti do usmene predaje, biblioteka „Kulturno nasljeđe Bosne i Hercegovine", Sarajevo, Svjetlost, 1983, 328 strana) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 41 (јесен 1984), стр. 114–116.
113. Огледи о усменом песништву. (Munib Maglajlić, Od zbilje do pjesme. Ogledi o usmenom pjesništvu. Biblioteka „Osvjetljenja", Banja Luka, 1983, 221 + /1/) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 42 (зима 1984), стр. 125–126.
114. Одлике усменог стваралаштва ослободилачке борбе и револуције / Ненад Љубинковић // Култура и наука у народноослободилачком рату и револуцији / ур. Михаило Апостолски. – Скопје: Савет Академија наука и уметности СФРЈ, 1984. – стр. 329–341.
115. Проблеми изучавања мита (Е.М. Мелетински, Поетика мита, Београд, Нолит, 1983, 397 страна / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 41 (јесен 1984), стр. 107–109.
116. Хајдуци и клефти (Миодраг Стојановић, Хајдуци и клефти у народном песништву. Посебна издања Балканолошког института САНУ, књига 18, Београд, 1984, VIII + 294) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 42 (зима 1984), стр. 121–123.
117. Modeli epskih junaka i njihovih protivnika u srpskohrvatskoj deseteračkoj epici / Nenad Ljubinković // Zbornik radova XXXII kongresa SUFJ. – Novi Sad, b. i., 1985. – str. 271–275. (Saopštenje podneto na XXXII kongresu Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Sombor, sepetmbar, 1985).

118. Narodna kultura i savremenost (okrugli sto) / Nenad Ljubinković // Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku: br. 71 (1985), str. 106–127.
119. Павле Поповић – писац историја књижевности („Преглед српске књижевности", „Југословенска књижевност", "La litterature yougoslave") у светлу савремене критике / Ненад Љубинковић // Студије и грађа за историју књижевности. Књига 2 (посвећена академику Мирославу Пантићу) / ур. Марта Фрајнд. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1986. – стр. 297–317.
120. Вук Караџић о народној поезији. Од прве Пјеснарице 1814. до припреме трећег, тзв. бечког издања 1840 / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 49 (јесен 1987), стр. 3–14.
121. Губитници Старца Милије. I. Бановић Страхиња / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 47–48 (пролеће-лето 1987), стр. 81–104.
122. Губитници Старца Милије**.** II. Женидба Максима Црнојевића (Од таштине до суноврата) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 49 (јесен 1987), стр. 73–94.
123. Савременици о Вуку и његовом делу (одломци) / избор и редакција Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 47–48 (пролеће-лето 1987), стр. 5–10.
124. Усмено стваралаштво и сведочењима, сагледавањима, тумачењима (II) (поводом књига Луке Грђића Бјелокосића, Љубомира Зуковића, Маје Бошковић-Стули, Ђузепа Кокјаре) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 49 (јесен 1987), стр. 121–131.
125. Усмено стваралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (I) (о књигама Алберта Фортиса, Бранислава Крстића и Веселина Чајкановића) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 47–48 (пролеће-лето 1987), стр. 153–162.
126. Усмено стваралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (III) поводом књига Луја Лежеа, Спасоја Васиљева, Дивне Зечевић, Миодрага Матицког / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 50 (зима 1987), стр. 203–216.
127. Deepizacija epskog junaka (Alija Đerzelez u viđenju Iva Andrića i Marko Kraljević u viđenju Starca Milije). / Nenad Ljubinković // Zbornik radova XXXIV kongresa SUFJ. – Tuzla, b. i., 1987. – str. 413–419. – (Saopštenje podneto na XXXIV kongresu Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Tuzli od 22. do 26. septembra).
128. Vukova četvrta knjiga lajpciškog izdanja i budimska Pjevanija Sime Milutinovića / Nenad Ljubinković // Zbornik radova o Vuku Stefanoviću Karadžiću. – Sarajevo: Institut za književnost, 1987. – str. 631–642. – (Saopštenje podneto na naučnom skupu „Vuk u svome vremenu i danas", Sarajevo, jun 1987).
129. Белешка о „Караџићу" / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 51–52 (пролеће-лето 1988), стр. 187–188.
130. Белешка о листу „Коњоводац" / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 53–54 (јесен-зима 1988), стр. 70–72.

131. Биљка расковник (мушки расковник, отвор трава) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 50 (зима 1987/1988), стр. 9–19.
132. Губитници Старца Милије. III. Сестра Леке Капетана (Кобна лепота и стрмоглав јунака / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 50 (зима 1987/1988), стр. 85–103.
133. Губитници Старца Милије. IV. Гавран Хармбаша и Лимо (од епског узлета до људског суноврата или трагична спознаја сопствене кратковекости) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 51–52 (пролеће-лето 1988), стр. 71–98.
134. Губитници Старца Милије.V. Песник – зловидник/ Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 53–54 (јесен-зима 1988), стр. 139–148.
135. Милан Ђ. Милићевић. Уз осамдесетогодипњицу смрти / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 53–54 (јесен-зима 1988), стр. 195–198.
136. Роман о сеобама (Миодраг Матицки, Глува лађа**,** издавач „Дечије новине". Горњи Милановац 1987) / Ненад Љубинковић // Народне новине: год. XLIV, бр. 7849 (субота-недеља, 28–29 мај 1988), стр. 11.
137. Слојевитост и специфичност поетике хајдучких усмених народних песама / Ненад Љубинковић // Старина Новак и његово доба – зборник радова са међународног научног скупа одржаног 16–17. септембра 1986. године у Доњем Милановцу / ур. Радован Самарџић. – Београд: Балканолошки институт САНУ, 1988. – стр. 191–199.
138. Теоријско одређивање усмене шаљиве народне приче. Проблеми дефинисања. Проблеми систематизовања (Прилог поучној деструкцији) / Ненад Љубинковић // Zbornik radova XXXV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije (Rožaje, 26–29 septembar 1988). – Титоград, 1988. – стр. 575–578.
139. Усмено народно стваралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (V) (поводом књига Хатице Крњевић и Марије Клеут) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 53–54 (јесен-зима 1988), стр. 181–193.
140. Усмено народно ствралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (IV) поводом књига о Вуку Караџићу – Срезњевског, Кулаковског, Стојановића, Поповића, Селимовића, Добрашиновића, Костића, Тасића / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 51–52 (пролеће-лето 1988), стр. 147–168.
141. Bibliografija srpskih almanaha i kalendara. (Povodom knjige Miodraga Matickog: Bibliografija srpskih almanaha i kalendara, I, u ediciji Bibliografije Odeljenja jezika i književnosti Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1986, str. /8/ + 1144) / Nenad Ljubinković // Rad XXXIV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije: sv. 2 (1988), str. 63–64.
142. Lyric Folk Songs of the Slavonian Border / Nenad Ljubinković // Narodne pesme slavonse granice – Folk Songs of the Slavonian Border / Slavica Garonja. – Beograd: Narodna knjiga, 1988. – str. 119–120.
143. Албанска песма записана на Крфу 1916. године/ Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 55–56 (пролеће-лето 1989), стр. 123–125. – (Потписано псеудонимом: Халил Лубен).

144. Друга, трећа и четврта књига „Српских народних пјесама" тзв. другог, лајпцишког издања Вука Караџића / Ненад Љубинковић // Научни састанак слависта у Вукове дане: књ. 17 (1989), стр. 121–129.
145. Запис усмене народне епске – (не) веродостојан израз одређене културне средине / Ненад Љубинковић // Зборник радова XXXVI конгреса Савеза удружења фоклориста Југославије: (1989), стр. 297–301.
146. Колика туга беше по земљи... (Изводи из записа, хроника и иних историјских сведочанстава о косовскоме бoју 15. Јуна 1389) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 55–56 (пролеће-лето 1989), стр. 11–40.
147. Косово у памћењу и стваралаштву / прир. Ненад Љубинковић. – Народна библиотека „Вук Караџић", 1989. – 336 стр. – (Библиотека „Расковник", књ. 7).
148. Косовска битка у памћењу и стваралаштву (1–4) / Ненад Љубинковић // Rad. List Saveza sindikata Jugoslavije: br. 2893 (23. jun 1989); br. 2894–5 (30. jun 1989); br. 2896 (17. jul 1989); br. 2897 (21. jul 1989).
149. Косовска битка у своме времену и у виђењу потомака или логика развоја епских легенди о косовскоме бoју / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 55–56 (пролеће-лето 1989), стр. 127-164.
150. Косовска легенда изван граница средњевековне српске државе / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. II, бр. 6 (јун 1989), стр. 8.
151. Косовска легенда у историји и традицији / Ненад Љубинковић // Политика Експрес: Фељтон објављен у 29 наставака од 13. фебруара (бр. 8953) до закључно 13. марта 1989. године (бр. 8982).
152. Огледало српско – утук на лајпцишку Пјеванију Симе Милутиновић / Ненад Љубинковић // Научни састанак слависта у Вукове дане: књ. 18/2 (1989), стр. 197–201.
153. Преношење епских народних песама из једне културне средине у другу (у оквиру истога језика) – особен вид усменог превођења / Ненад Љубинковић // Књижевно превођење, теорија и историја (зборник радова са истоименог научног скупа) / ур. Кринка Видаковић – Петров. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989. – стр. 211–216.
154. Приказ косовске битке у делима турских историчара Муле Нештије, Идриза Битлисија и наше народне епске песме о косовском бoју / Ненад Љубинковић // Кораци: часопис за књижевност, уметност и културу: год. XXIV, св. 5-6 (1989), стр. 311–320. – (тематски број „Косовска битка – шест векова" / ур. Јелка Ређеп).
155. Рецепција косовске легенде у песмама Филипа Вишњића и Старца Милије / Ненад Љубинковић // Косово у усменој и средњовековној књижевности (зборник радова са истоименог научног скупа) / ур. Слободан Симоновић. – Крушевац: Народна библиотека, 1989, стр. 43–48.
156. Војвода Момчило у савременим хроникама и усменој епској народној песми / Ненад Љубинковић // Упоредна истраживања. Књига 3 (зборник радова у част проф. др Никше Стипчевића) / ур. Мирјана Дрндарски. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1990.

157. Главније биље у веровању и певању код нас Срба – Павла Сифрића Нишевљанина / Ненад Љубинковић // Главније биље у веровању и певању код нас Срба // Павле Софрић Нишевљанин. – Београд: БИГЗ, 1990. – стр. 255–271.
158. И расеја се... српски народ. Спомен на мале и велике, вечите и свакодневне сеобе и расејавања народа српског / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 61–62 (јесен-зима 1990), стр. 3–10.
159. Огледало српско – утук на лајпцишку Пјеванију Симе Милутиновића / Ненад Љубинковић // Научни састанак слависта у Вукове дане: књ. 18/2 (1990), стр. 197–202.
160. Усмено народно стваралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (VI) (поводом књиге Марка Терсеглава) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 59–60 (пролеће-лето 1990), стр. 131–135.
161. Усмено народно стваралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (VII) /поводом књига Алберта Бејтса Лорда и Милета Недељковића / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 61–62 (јесен-зима 1990), стр. 127–136.
162. Teorijsko određivanje usmenog narodnog vica – problemi i nedoumice / Nenad Ljubinković // Zbornik radova XXXVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije: (1990), str. 362–366.
163. Гусле или избор илирских песама сакупљених у Далмацији, Босни, Хрватској и Херцеговини Проспера Меримеа / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. IV, бр. 16 (децембар 1991), стр. 13.
164. Од Косовске битке до Косовске легенде / Ненад Љубинковић // Научни састанак слависта у Вукове дане: књ. 19/1 (1991), стр. 151–162.
165. Растко Немањић – Сава Немањић – Свети Сава. (Свети Сава поново школска слава у српским школама) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 63-66 (пролеће-лето-јесен-зима 1991), стр. 147–158.
166. Стрмина корака звезду Даницу тражи: од ходочаћа до милодарја / Ненад Љубинковић // Гора божурова / Даринка Вучинић. – Београд: Доситеј, 1991. – стр. 107–108.
167. Сима Милутиновић Сарајлија (1791–1847) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. IV, бр. 14 (јун 1991), стр. 11.
168. Теорија формуле А. Б. Лорда у светлу рурално-урбаниох односа / Ненад Љубинковић // Македонски фолклор: год. XXIV, бр. 47 (1991), стр. 115–123.
169. Усмено народно стваралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (VIII): поводом новога издања Милутиновићеве „Пјеваније црногорске и херцеговачке", као и књига Муниба Маглајлића, Радмиле Петровић, Зоје Карановић, Марије Клеут / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 63–66 (пролеће – лето – јесен – зима 1991), стр. 181–191.
170. Вукова награда етномузикологу и етномузикологији: поводом додељивања Вукове награде за 1992. годину проф. др Драгославу Девићу / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 69–70 (јесен-зима 1992), стр. 137–142.
171. Два непозната фолклорна записа Петра Кочића / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 67–68 (пролеће-лето 1992), стр. 72–82. – (Потписано псеудонимом: Халил Лубен).

172. Ђачки „Коњоводац” / Ненад Љубинковић // Два века српског новинарства / ур. Михаило Бјелица. – Београд: Институт за новинарство, 1992. – стр. 221.
173. Значај миграционих кретања за стварање и обликовање усмене епске народне песме / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 67–68 (пролеће-лето 1992), стр. 109–122.
174. Најстарији записи прозних народних предања о косовскоме бој у на простору Косова (од Бенедикта Курипечића до Евлије Челебије) / Ненад Љубинковић // Зборник радова посвећен проф. Војиславу Ђурићу. – Београд: Филолошки факултет: Институт за књижевност и уметност, 1992. – стр. 53–66.
175. Сведоци добра, сведоци зла – оживљена баштина**.** (Поводом књиге Миодрага Матицког: Библиографија српских алманаха и календара, I. Посебна издања САНУ, едиција „Библиографије”, књига 1, Београд, 1986, 1144 стр.) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. V, бр. 19 (септембар 1992), стр. 10.
176. Узајамност новогрчке и наше народне поезије (Миодраг Стојановић: Антологија новогрчког народног песништва, Београд, СКЗ, 1991) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. V, бр. 17 (1992), стр. 12.
177. Усмена књижевност у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (IX): поводом књига Ж. Требјешанина и М. Недељковића / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 67–68 (пролеће-лето 1992), стр. 169–175.
178. Лајпцишко издање Народних србских песама Вука Стефановића Караџић: предлог за репринт издање поводом стотину седамдесете годишњице од штампања првих трију књига / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. VI, бр. 22 (јун 1993), стр. 4.
179. Миодраг А. Васиљевић – оснивач српске етномузикологије (поводом тридесетогодишњице смрти) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 73-84 (јесен-зима 1993), стр. 117–123. – (Потписано псеудонимом: Халил Лубен).
180. Напомена уз текст Владимира Ћоровића: Владимир Ћоровић: о Вуковој употребни глаголских прилога / Ненад Љубинковић // Задужбина: год.VI, бр. 22 (јун 1993), стр. 6. – (Потписано псеудонимом: Х. Лубен).
181. Народне умотворине у записима Владимира Ћоровића (поговор, белешке) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 71–72 (пролеће-лето 1993), стр. 3–16. – (Потписано псеудонимом: Халил Лубен).
182. Три коледке – први кључ за читање и тумачење будимске и лајпцишке Пјеваније Симе Милутиновића / Ненад Љубинковић // Сима Милутиновић Сарајлија**:** Културно дело и културноисторијска улога: зборник радова са научног скупа одржаног 15 . и 16. октобра одржаног 1991. године поводом двестагодишњице песниковог рођења / ур. Марта Фрајнд. – Београд: Институт за књижевност и уметност: Вукова задужбина, 1993. – стр. 175–199.
183. Усмено народно стваралаштво у сведочењима, сагледавањима, тумачењима (X) (Узајамност записаног историјског предања и усмене епске народне песме у студијама Јелке Ређеп и Наде Милошевић-Ђорђевић) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 71–72 (пролеће-лето 1993), стр. 161–164.
184. Folklore, Fakelore, Fucklore (I) / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 73–74 (јесен-зима 1993), стр. 83–96.

185. Simbolika vrata (vratara i ključa) u Bibliji i u narodnoj poeziji / Nenad Ljubinković // Folklor u Vojvodini: sv. 7 (1993), str. 39–48.
186. Zakonitosti razvoja epske legende u Južnih Slovena (od XI. do XV. veka) / Nenad Ljubinković // XI. Medzinarodny Zjazd Slavistov. Zbornik resume. – Bratislava: Veda Vydavatelstvo Slavenske akademie vied, 1993. – str. 123–124.
187. Андрићева деепизација епског јунака – теоријски дијалог са усменом епском песмом и њена надградња (поводом прве Андрићеве збирке приповефдака из 1924) / Ненад Љубинковић // Научни састанак слависта у Вукове дане: књ. 22/1 (1994), стр. 99–109.
188. Двестагодишњица штампања „Историје" Јована Рајића / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за годину 1994: год. 1 (1994), стр. 62–69.
189. Значење топонима „Усране купине" у повељи краља Милутина цркви светог Ђорђа Горга код Скопља / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 75–76 (пролеће-лето 1994), стр. 109–115.
190. Краљевић Марко – историја, мит, легенда / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за годину 1995: год. 2 (1994), стр. 177–188.
191. Предисторија будуће рецепције и стручне критике будимске и лајпцишке Пјеваније Симе Милутиновића Сарајлије / Ненад Љубинковић // Ковчежић: књ. XXVIII–XXIX (1994), стр. 29–44.
192. Видо Латковић. Тридесет година од смрти проф. др Вида Латковића – Тата Вида, како би то радије рекли његови многобројни ученици / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. VIII, бр. 29 (март 1995), стр. 5.
193. Вукова друга Пјеснарица (Беч, 1815) и најстарији нотни записи српских народних песама / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 79–80 (пролеће-лето 1995), стр. 107–117.
194. Истине о нашим просторима: Дарко Шаренац: „Краљевић Марко у машти ликовних уметника", BIPIF, Beograd, 1995. godine (na srpskom i engleskom) / Ненад Љубинковић // Илустрована Политика: бр. 1910 (19. VIII. 1995). – (Рубрика „Читати – не читати!").
195. Косовски еп Стојана Новаковића / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. VIII, бр. 30 (јун 1995), стр.14.
196. Приступ проучавању народне поезије у „Књижевном северу" / Ненад Љубинковић // Književni sever (1925–1935): zbornik radova / ur. Marija Cindori // Novi Sad: Matica srpska: Institut za književnost i umetnost, 1995. – str. 17–26. – (Научни скуп одржан маја 1995. године у Суботици).
197. Четири стуба храма српске вере, културе и државности (Четири српска великана: Свети Сава, Доситеј Обрадовић, Вук Караџић, Петар II Петровић Његош / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. VIII, бр. 30 (јун 1995), стр. 15.
198. Problemi sistematizacije i klasifikacije usmenog narodnog stvaralaštva / Nenad Ljubinković // Folklor u Vojvodini: sv. 9 (1995), str. 7–31.
199. Душанов Законик / Ненад Љубинковић // Даница. Српски народни илустровани календар за 1996. годину: 3. год. (1996), стр. 52–61.

200. Змај у усменој традицији / Ненад Љубинковић // Даница. Српски народни илустровани календар за 1996. годину: 3. год. (1996), стр. 157–180.
201. Марко Краљевић у балканском руху, Марко Краљевић у новом светлу / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. IX, бр. 33 (март 1996), стр. 13.
202. Марко Краљевић у виђењу ликовних уметника (Darko Šarenac: Kraljević Matko u mašti likovnih umetnika, Beograd, BIPIF,1995 / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. IX, бр. 34 (јун 1996), стр. 6–7.
203. Митолошка основа јеремијских песама /Ненад Љубинковић // Мит**.** Зборник радова / ур. Томислав Бекић. – Нови Сад: Филозофски факултет, 1996. – стр. 679–690. – (Филозофски факултет у Новом Саду организовао је од 27. до 29. октобра 1994. године „Трећи међународни интермедијални симпозијум" под радним насловом „Мит").
204. Нова ишчитавања, нова осветљавања епског Марка Краљевића / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 85–86 (јесен-зима 1996), стр. 95–98.
205. Обред – особени вид народне драме у Срба, обред – припрема рецепције комада с певањем у Срба / Ненад Љубинковић // Научни састанак слависта у Вукове дане: књ. 25/1, (1996), стр. 19–24.
206. Откривање српске музичке баштине – или завештање мелографа / Ненад Љубинковић // Српско музичко благо. Цветник српских народних песама // прир. Зорислава М. Васиљевић. – Београд: Просвета, 1996. – стр. 9–17.
207. После шест векова – спорно и неспорно у епској легенди о Краљевићу Марку/ Ненад Љубинковић // Задужбина: год. IX, бр. 34 (јун 1996), стр. 6.
208. Пример како треба издавати школску лектиру / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. IX, бр. 34 (јун 1996), стр. 2. – (Потписано псеудонимом: Х. Лубен).
209. Усмена епска народна песма, певачки репертоар и редактура издавача – својеврсно опомињање историјског романа / Ненад Љубинковић // Историјски роман: зборник радова / Миодраг Матицки. – Сарајево: Београд: Институт за књижевност: Институт за књижевност и уметност, 1992. – стр. 93–99. – (штампано 1996).
210. Problem sistematizacije i klasifikacije usmenog narodnog stvaralaštva. (Žanrovi u folkloru, žanrovi u narodnoj književnosti ili...?) / Nenad Ljubinković // Folklor u Vojvodini: sv. 9 (1996), str. 9–27.
211. Аграрна година и народни календар / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровнаи календар за 1997. годину: год. 4 (1997), стр. 242–254.
212. Виле у веровању Срба / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 1998. годину: год. 5 (1997), стр. 308–322.
213. Владимир Ћоровић и његово дело / Ненад Љубинковић // Историја српског народа. Књига трећа / Владимир Ћоровић; рукопис припремили за штампу Ненад Љубинковић и Ирена Арсић. – Бања Лука: Београд: Глас српски: Ars Libri, 1997. – стр. 491–503.
214. Епика Првог српског устанка – народни информатор о темељним одликама националног, политичког и просветног програма Карађпрђеве Србије – уз придодате основне одредбе јавног и кривичног / Ненад Љубинковић //

Карађорђеве војводе у историји, епу и драми: Зборник радова са научног скупа и поводом њега / прир. Миодраг Матицки. – Београд: Велика Плана: Институт за књижевност и уметност: Скупштина општине Велика Плана, 1997. – стр. 133–148.

215. Манито село Красово човекове младости / Ненад Љубинковић // Манито село Красово / Миле Кордић. – Београд: Народна књига, 1997. – 226–231.
216. Мостар моје младости Владимира Ћоровића: Белешка уз текст: Владимир Ћоровић, Мостар моје / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 1998. годину: год. 5 (1997), стр. 105–106.
217. Народни календар и аграрна година / Ненад Љубинковић // Даница. Српски народни илустровани календар за 1997. Годину: 4. год. (1997), стр. 242–254.
218. О времену и разлазима настанка Ерлангенског рукописа старих српскохрватских народних песама / Ненад Љубинковић // Ковчежић. Прилози и грађа о Доситеју и Вуку: књ. XXXII–XXXIV (1995–1997), стр. 95–104.
219. Поетски текст у служби мелодије – поетски текст украс мелодије / Ненад Љубинковић // Имена ми мог: певана поезија / Радмила Тодоровић Бабић. – Београд: Р. Тодоровић Бабић, 1997. – стр. 141–144.
220. Реч уредништва / Ненад Љубинковић // Карађорђеве војводе у историји, епу и драми: Зборник радова са научног скупа и поводом њега / прир. Миодраг Матицки. – Београд: Велика Плана: Институт за књижевност и уметност: Скупштина општине Велика Плана, 1997. – стр. 5–6.
221. Рођење, свадба, смрт – у веровањима, обичајима и умотворинама Срба. Логика симетрије или логика вечитог кружења. Први део: Рођење / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 1998. годину: год. 5 (1997), стр. ?
222. Свети Сава – божији угодник, државник, митски родоначалник (Осмишљена самоградња култа) / Ненад Љубинковић // Братство (Нова серија): св. 1, (1997), стр. 41–58.
223. Слово на почетку / Ненад Љубинковић // Расковник (тематски број): Марко Краљевић. Историја – мит – легенда: бр. 87–90 (1997), стр. 5–8.
224. Спев Гаврила Ковачевића о Косовскоме бoју, Историја Јована Рајића и идеје Андрије Качића Миошића / Ненад Љубинковић // Јован Рајић – живот и дело / ур. Марта Фрајнд. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1997. – стр. 109–118. – (Посебна издања; књ. 19).
225. Транспозиција историјских чињеница у епско и митско ткиво епске легенде – легенда о Косовском бoју, легенда о Марку Краљевићу / Ненад Љубинковић // Од мита до фолка. – Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности: Универзитет у Крагујевцу, 1997. – стр. 24–51. – (Библиотека „Лицеум", књ. 2).
226. Три биографије устаничког војводе Петра Николајевића Молера у контексту Српске револуције (политичка, епска и судска) / Ненад Љубинковић // Карађорђеве војводе у историји, епу и драми: Зборник радова са научног скупа и поводом њега / прир. Миодраг Матицки. – Београд: Велика Плана:

Институт за књижевност и уметност: Скупштина општине Велика Плана, 1997. – стр. 90–106.

227. Critical Summaries – Reviews / Ненад Љубинковић // Карађорђеве војводе у историји, епу и драми: Зборник радова са научног скупа и поводом њега / прир. Миодраг Матицки. – Београд: Велика Плана: Институт за књижевност и уметност: Скупштина општине Велика Плана, 1997. – стр. 191–196.
228. Note biografiche sui poeti / Nenad Ljubinković // Momenti poetici. Scelta e traduzione dal serbo di Rajna Mandolfo Živković / prir. Rajna Mandolfo Živković. – Beograd: Čigoja štampa: Institut za književnost i umetnost, 1997. – str. 185–207.
229. Аграрна година и народни календар (2) / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календдар за 1998. годину: год. 5 (1998), стр. 289–301.
230. Аграрна година и народни календар (3) / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 1999. Годину: год. 6 (1998), стр. 231–240.
231. Богдан и Павле Поповић у мемоарским записима Јелене Скерлић Ћоровић портрет / Ненад Љубинковић // Књижевност и језик: год. XLV, бр. 2–4 (1998), стр. 90–91.
232. Етномузиколошки огледи Димитрија О. Големовића (Димитрије О. Голчемовић, Етномузиколошки огледи, Библиотека „XX век”, св. 95, Београд, 1997) / Ненад Љубинковић // Расковник: св. 93–94 (јесен-зима 1998), стр. 163–169.
233. Јуначка епика српског народа 1840–1905 / Ненад Љубинковић // Јуначка епика српског народа 1840–1905 / Мирко Добричанин. – Београд: Чигоја штампа, 1998. – стр. 483–484.
234. Караџић Тихомира Р. Ђорђевића / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 1999. Годину: год. 6 (1998), стр. 145–150.
235. Легенда о Светом Сави. – од црквеног великодостојника и државника до народног културног хероја, митског учитеља и родоначалника / Ненад Љубинковић // Свети Сава у српским школама / аутор изложбе, текста у каталогу и каталошког пописа Љиљана Танеска. – Београд: Педагошки музеј, 1998. – стр. 41–53.
236. Манито село Красово човекове младости / Ненад Љубинковић // Манито село Красово / Миле Кордић. – Београд: Народна књига, 1998.
237. Митско ткиво – један од конститутивних елемената епске легенде Јужних Словена – легенда о Косовском бој у, легенда о Марку Краљевићу / Ненад Љубинковић // Митолошки зборник: I (1998), стр. 31–73.
238. Мишљење о рукопису др Мирка Скакића Вук у свом и нашем времену / Ненад Љубинковић // Вук Караџић у свом и данашњем времену или уочавања са временске дистанце / Мирко Скакић**.** – Београд: НБ „Вук Караџић”, 1998. – стр. 141–143.

239. Народне песме дугог стиха (II) / Ненад Љубинковић // Народна књижевност. Епске песме у старим записима / прир. Бошко Сувајџић. – Београд: Крагујевац: Филолошки факултет: „Нова светлост”, 1998. – стр. 253–256. – (Библиотека Лицеј. Књ. 3).
240. Од епске народне песме и „песме на народну” до књига за народ / Ненад Љубинковић // Књига за народ: Зборник радова. Посебно издање часописа „Свеске”. – Панчево: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека Панчево, 1998. – стр. 44–49.
241. Особености у транспозицији историјских чињеница у усмену епску песму и легенду / Ненад Љубинковић // Зборник Филолошког факултета у Приштини: књ. 8 (1998), стр. 23–44.
242. Петар II Петровић Његош – књижевник и државник. Скица за могући портрет / Ненад Љубинковић // Књижевност и језик: год. XLV, бр. 2–4 (1998), стр. 1–28.
243. Пионирска настојања да се проучи књижевна и културна делатност српских писаца са Косова с краја 19. и с почетка 20. века // Ненад Љубинковић // Књижевност Старе и Јужне Србије до Другог светског рата: Зборник радова. Београд / ур. Владимир Цветановић. – Београд: Институт за књижевност и уметност: Балканолошки институт САНУ, 1998. – стр. 245–248.
244. Рашко В. Јовановић: Један други Нушић / Ненад Љубинковић //Један други Нушић / Рашко В. Јовановић. – Смедерево: Дом културе, 1998. – стр. 277–279.
245. Света Гора Доње Зете / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 1999. годину: год. 6 (1998), стр. 354–361.
246. Студија Душана Ј. Поповића О Цинцарима / Ненад Љубинковић // О Цинцарима: прилози питању постанка нашег грађанског друштва. – Београд: Прометеј, 1998. – стр. 521–560.
247. Устанички еп – надахнута и осмишљена Карађорђева политичка порука / Ненад Љубинковић // Српска вила: бр. 8 (мај 1998), стр. 21–38.
248. Фолклорни корени путописно-новинарске прозе Григорија Божовића // Ненад Љубинковић // Књижевност Старе и Јужне Србије до Другог светског рата: Зборник радова. Београд / ур. Владимир Цветановић. – Београд: Институт за књижевност и уметност: Балканолошки институт САНУ, 1998. – стр. 71–76.
249. Аграрна годнина и народни календар (4). Философска осмишљеност смрти / Неанд Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 2000. годину: год. 7 (1999), стр. 317–331.
250. Библиотека „Вуков сабор” на странпутици! (поводом књиге Миодрага Вукића „Вук Караџић између Гетеа и Грима”, односно Vuk Karadžić zwischen Goethe und Grimm, Београд, Рад – КПЗ Србије, 1998) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XI, бр. 46 (март 1999), стр. 12.
251. Владимир Ћоровић – писац историјских синтеза – писац историје српскога народа / Ненад Љубинковић // Српска проза данас – Владимир Ћоровић – живот и дјело**.** Ћоровићеви сусрети прозних писаца у Билећи. Научни скуп у Гацку / прир. Радослав Братић. – Билећа: Гацко: СПКД „Просвјета”,

1999. – стр. 177–187. – (Зборник радова са истоименог научног скупа одржаног у Гацку 20. и 21. септембра 1998).
252. Воденице – тајновита здања / Ненад Љубинковић // Воденица Божја и Ђаволља // Милутин Дедић; Михаило Вујанић. – Сремска Митровица: Монада, 1999. – стр. 5–10.
253. Етнолошко читање књижевности / Ненад Љубинковић // Лесковачки зборник: XXXIX (1999), стр. 271–278.
254. Зачетак епске биографије змајевитог јунака деспота Стефана Лазаревића / Ненад Љубинковић // Рашка. Часопис за књижевност, уметност, науку и културу: год. XXIX, бр. 33 (1999), стр. 36–52.
255. Како натпевати вилу – Браћа Теофиловић / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 95–98 (пролеће, лето, јесен, зима 1999), стр. 169–178.
256. Косово – судбинско поприште српске историје / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XI, бр. 47 (1999), стр. 1.
257. Косовска легенда, трагедија српскога господара и вожда Карађорђа Симе Милутиновића и Смрт Карађорђева Пере Тодоровића / Ненад Љубинковић // Пера Тодоровић – живот и дело**.** Зборник радова / ур. Весна Матовић. – Београд, Институт за књижевност и уметност, 1999, 271–276. – (Посебна издања; књ. 22).
258. Мостар Ћоровићеве младости / Ненад Љубинковић // Српска проза данас – Владимир Ћоровић – живот и дјело**.** Ћоровићеви сусрети прозних писаца у Билећи. Научни скуп у Гацку / прир. Радослав Братић. – Билећа: Гацко: СПКД „Просвјета”, 1999. – стр. 321. – (Зборник радова са истоименог научног скупа одржаног у Гацку 20. и 21. септембра 1998).
259. О зловремену / Ненад Љубинковић // Књижевност: св. 6–7 (ратни број, 1999), стр. 907–910.
260. О зловремену / Ненад Љубинковић // Књижевне новине. Лист за књижевност и друштвена питања: (3. мај 1999. Ратно издање 5), стр. 4.
261. Писцима су потребни читаоци / Ненад Љубинковић // Српска проза данас – Владимир Ћоровић – живот и дјело**.** Ћоровићеви сусрети прозних писаца у Билећи. Научни скуп у Гацку / прир. Радослав Братић. – Билећа: Гацко: СПКД „Просвјета”, 1999. – стр. 114–115. – (Зборник радова са истоименог научног скупа одржаног у Гацку 20. и 21. септембра 1998).
262. Поповићева синтетичка сагледавања југословенске књижевности / Ненад Љубинковић // Павле Поповић: Југословенска књижевност / прир. Ненад Љубинковић. – Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999. – 235 стр. – (Сабрана дела Павла Поповића, књ. IX).
263. Приступ проучавању народне поезије у Књижевном северу / Ненад Љубинковић // Књижевни север (1925–1935): Зборник радова / ур. Марија Циндори. – Нови Сад: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1999. – стр. 17–25.
264. Прошлост, садашњост и будућност тзв. новокомпоноване народне музике и турбо фолка / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 95–98 (пролеће, лето, јесен, зима 1999), стр. 140–147.

265. Семантика и симболика синтагме Света Гора и лексема „Вилиндар" и „Вилендар" у нашој епској народној поезији / Ненад Љубинковић // Научни састанак слависта у Вукове дане: књ. 28/1 (1999), стр. 187–198.
266. Срби у земљи матици, Срби у дијаспори – проблем плодотворне узајамности / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XI, бр. 48 (1999), стр. 9.
267. Српске народне приповетке и пословице / Ненад Љубинковић // Српске народне приповетке и пословице. Цветник / сабрао Дејан Томић. – Нови Сад: Прометеј, 1999. – стр. 5–9.
268. Хисторија Босне Владимира Ћоровића у светлу критике. Неколики карактеристични изводи / Ненад Љубинковић // Српска проза данас – Владимир Ћоровић – живот и дјело. Ћоровићеви сусрети прозних писаца у Билећи. Научни скуп у Гацку / прир. Радослав Братић. – Билећа: Гацко: СПКД „Просвјета", 1999. – стр. 311–317. – (Зборник радова са истоименог научног скупа одржаног у Гацку 20. и 21. септембра 1998).
269. Владимир Ћоровић: О херцеговачкој географској номенклатури / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за годину 2001: (2000), стр. 226–237.
270. Две стотине двадесет пет година (погрешне) рецепције „жалостне пјесанце племените Асанагинице" / Ненад Љубинковић // Расковник: бр. 99 (пролеће 2000), стр. 106–116.
271. Историја – усмена епска народна хроника – предање (Поводом књиге др Миодрага Матицког Историја као предање, библиотека „Вуков сабор", уредник Љиљана Симић. Бањоград, Рад, 1999) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XII, бр. 50 (март 2000), стр. 12.
272. Милован Глишић: Суд о историјском роману / Милован Глишић; прир. Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за годину 2001: (2000), стр. 328–331.
273. Откривање заборављеног (Асмус Серенсен након сто година међу Србима) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XI, бр. 49 (децембар 2000), стр. 12.
274. Павле Поповић о Његошу / Ненад Љубинковић // О Његошу / Павле Поповић; прир. Ненад Љубинковић**.** – Београд: Завод за уџбенике и нставна средства, 2000. – стр. 179–187. – **(**Сабрана дела Павла Поповића, књига VIII).
275. Рецепција српских народних песама у руској књижевности 19. века. (Поводом књиге Луке Шекаре Српска народна пјесма у руској књижевности 19. Вијека, Бања Лука – Српско Сарајево, Академија наука и умјетности Републике Српске, 2000, 358 страна) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XII, бр. 51 (јун 2000), стр. 13.
276. Семантика обредних опхода – вучари / Ненад Љубинковић // Расковник: св. 100 (лето 2000), стр. 32–40.
277. Случај Асмуса Серенсена и његовог капиталног дела / Ненад Љубинковић // Књижевност и језик: год. XLVII, бр. 1–2 (2000), стр. 78–81.
278. Цветници српске народне духовности у служни националног освешћивања / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XII, бр. 50 (март 2000), стр. 11.

279. Веселин Чајкановић и антологијски избор српскиих народних нприповедака / Ненад Љубинковић // Чудотворни прстен – најлепше српске народне приповетке / ур. Веселин Чајкановић. – Ниш: Прометеј, 2001. – стр. 339 – 350. – (Библиотека „Словенска ризница").
280. Вуково дело и савремени однос према традицији / Ненад Љубинковић // Задужбина: бр. 56 (септембар 2001), стр. 4.
281. Значај етнолошког приступа тумачењу књижевног дела / Ненад Љубинковић // Споменица поводом смрти др Видосаве Стојначевић научног саветника Етнографског института САНУ – од њених колега и поштовалаца / прир. Владимир Стојанчевић. Београд: САНУ, 2001. – стр. 33–40.
282. Монографија о гуслару Перуну Перуновићу Мирка Добричанина / Ненад Љубинковић // Гуслар Перун / Мирко Добричанин. – Београд: Interpress-Друштво за неговање традиције ослободилачких ратова Србије до 1918, 2001. – стр. 199–190.
283. Петокњижни омаж проф. др Мирка Скакића љижевнику и љожевном китичару Меши Селимивићу поводом 90-годишњице рођења / Ненад Љубинковић // Значења: св 40 (2001), стр. 223–225.
284. Пред првим бројем зборника „Феникс" / Ненад Љубинковић // Феникс. Прошлост, садашњост, будућност: бр. 1 (2001), стр. 5–6.
285. Прилог реаспрацви да ли је народно стваралаштви узметност. Некоји проблеми теоријског одређевања уметности / Ненад Љубинковић // Интердисциплинарност теорије књижевности: зборник радова / ур. Милослав Шутић. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001. – стр. 223–229. – (Годишњак; 19. Серија Ц. Теоријска истраживања).
286. Прошлост, садашњост и будућност тзв. новокомпооноване народне музике и турбо фолка / Ненад Љубинковић // Фрула. Лист сабора фрулаша „Оj Мораво": бр. 8 (26–29. јул 2001), стр. 3–4.
287. Студија о вишезначности етничког хумора века у хумористичкој штампи Србије / Ненад Љубинковић // Етнички хумор века у кумористичкој штампи Србије / Гордана Љубоја. – Београд: Етнографски музеј, 2001. – стр. 400–402.
288. Studija prof. dr Dimitrija Kalezića Sveti Petar Sarajevski kao književni motiv / Nenad Ljubinković // Свети Петар Сарајевски као књижевни мотив. Студија из упоредне књижевности / Димитрије Калезић. – Београд: Управни одбор митрополије Дабро-Босанске – Сарајево, 2001. – стр. 76–80.
289. Антологија српских и црногорских народних пјесама са мелодијама (приредио Драгослав Девић, Београд, Карић фондација 2002) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XIV, бр. 58 (2002), стр. 12.
290. Веселин Чајкановић и антологијски избор српскиих народних приповедака / Ненад Љубинковић // Чудотворни прстен – најлепше српске народне приповетке / ур. Веселин Чајкановић. – 2. изд. – Ниш: Прометеј, 2002. – стр. 339–350. – (Библиотека „Словенска ризница").
291. Гусле вечни сведок и народни путовођа / Ненад Љубинковић // „Гусле". Лист Савеза гуслара Југославије и Републике Српске: бр. 15 (октобар 2002), стр. 4–5.

292. Записи, писма и тамничке забелешке Петра Кочића у рукописној оставштини Владимира Ћоровића / Ненад Љубинковић // Сабрана дјела. III / Петар Кочић. – Бања Лука; Београд: Бесједа; Ars Libri, 2002. – стр. 267–298.
293. Нишка тврђава кроз историју стваралаштву / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 2003. годину: год 10 (2002), стр. 111–117.
294. О Вуковој поетици усменог народног стваралаштва (поводом књиге проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић – Казивати редом. Прилкози проучавању Вукове поетике усменог стварања Библиотека „Вуков сабор", књига 21, Београд, Рад – КПЗ Србије, 2002) / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XIV, бр. 60 (2002), стр. 12.
295. Огледи из социологије културе и уметности / Ненад Љубинковић. – 3. изд. – Београд: Универзитет Браћа Карић – Академија Уметности, 2002. – 133 стр.
296. Петар Кочић сучељен са временом, са друштвеним превирањима и стваоцима – у виђењу и приређивању Јована Н. Ивановића / Ненад Љубинковић // Петар Кочић у паралелама: хрестоматија / Јован Н. Ивановић. – Бања Лука: Матица српска Републике Српске, 2002. – стр. 417–420.
297. Покладе у обичајима и усменом народном стваралаштву / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за 2003. годину: год 10 (2002), стр. 208–215.
298. Три биографије Петра Николајевића Молера. Епски, јавно-политички и приватни лик угледног учесника Српске револуције / Ненад Љубинковић // Колубара: Велики нарони календар за просту 2003: (2002), стр. 116–128.
299. Маска и маскирање у усменом народном стваралаштву и у општијем контексту/ Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XV, бр. 64, (септембар 2003), стр. 6.
300. Народне мелодије с Косова и Метохије (поводом књиге Миодрага А. Васиљевића) / Ненад Љубинковић // Миодраг А. Васиљевић, Народне мелодије с Косова и Метохије / Миодраг А. Васиљевић, прир. Зорислава М. Васиљевић. – Београд: Београдска књига – Нота Књажевац, 2003. – стр. 403–407.
301. Покушај новог ишчитавања народне баладе о злосрећној судбини „Племените Асан – агинице" / Ненад Љубинковић // Школски час српског језика и књижевности: часопис за методику наставе српског језика и књижевности: год. 21, бр. 1 (2003): стр. 107–113.
302. Религиозно народно мишљење и народни обичаји у виђењу васељенских црквених сабора / Ненад Љубинковић // Зборник у почаст академику Мирославу Пантићу / ур. Радомир Ивановић; Миодраг Матицки. – Београд: Институт за књижевност и уметност – Филозофски факултет у Новом Саду, 2003. – стр. 187–206.
303. Свети Сава – културни херој и идејни творац српског православља / Ненад Љубинковић // Светосавска читанка / Миодраг Матицки. – Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003. – стр. 60–69.
304. Српска револуција – осмишљен чин устројства државе / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XV, бр. 64, (септембар 2003), стр. 5.

305. Цинцари у стварању и обликовању чаеешије у варошицама и градовиома Србије / Ненад Љубинковић // Свет речи, часопис за српски језик и књижевност: год. 7, бр. 15–16 (2003), стр. 50–52.
306. Путеви и странпутице новокомпоноване српске народне песме и њених критичара / Ненад Љубинковић // Српска вила: год. X, бр. 17 (мај 2003), стр. 28–36.
307. Свети Сава – културни херој и идејни творац српског православља / Ненад Љубинковић // Српска вила: год. X, бр. 18 (октобар 2003), стр. 79–88.
308. Вилинско вијалиште – Вилински, Божански врт / Ненад Љубинковић // XVIII столеће. књ. 5 („Врт”): радови са научног скупа одржаног у Новом Саду 9. и 10. октобра 2003. / ур. Никола Грдинић. – Нови Сад: Друштво за проучавање XVIII века, 2004. – стр. 61–67.
309. Епска хроничарска песма, усмена казивања и писана хроника народу намењена/ Ненад Љубинковић // Књижевна историја: год. XXXVI, св. 124 (2004), стр. 455–456.
310. Непознати фолклорни записи и тамничке забелешке Петра Кочића / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: год. XXXVII, св. 125–126 (2005), стр. 389–408.
311. Песмом оглашено освојење Београда – Милисав Чамџија / Ненад Љубинковић // Даница: Српски народни илустровани календар за годину 2006: (2005), стр. 512–517.
312. Пут којим нисмо пошли / Ненад Љубинковић // Дела / Доситеј Обрадовић; избор и поговор: Никола Грдинић: Београд: Драганић: Библиотека града Београда, 2005. – стр. 436–441.
313. Филип Вишњић – велики песник и хроничар Првог српског устанка / Ненад Љубинковић // Зборник радова Музеја у Аранђеловцу: Шумадијски записи II / Светлана Радојковић. – Аранђеловац: Музеј у Аранђеловцу, 2005. – стр. 37–59.
314. Фолклорна грађа у делу Петра Костића-Призренца и проблем ауторства књиге Милош С. Милојевић у Призрену и његовој околини / Ненад Љубинковић // Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима: повећено успомени на проф. др Христу Георгијевског (24. X 1943 – 3. VI 2000): год. 1, бр. 1 (2005), стр. 29–39.
315. Хајдуци у Првом српском устанку / Ненад Љубинковић // „1804”: часопис задужбинског друштва „Први српски устанак”: год. I, бр. 1 (2005), стр. 22–24.
316. Допринос Вука Караџића политичкој независности Србије – Вуков дијалог са европском рецепцијом Балкана / Ненад Љубинковић // Зборник радова у част академика Радована Вучковића / главни ур. Рајко Кузмановић; ур. Љубомир Зуковић. – Бања Лука: Академија наука Републике Српске, 2006. – стр. 478–488.
317. Заборављена српска устаничка артиљерија – топџибаше / Ненад Љубинковић // Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима: повећено успомени на др Живана Живковића: год. II (2006), стр. 75–83.

318. Јунаци освојења Београда 1806. / Ненад Љубинковић // Подружница Задужбинског друштва „Први српски устанак" у Београду: 1806–2006 / ур. Бранко Златковић. – Београд: Задужбинско друштво „Први српски устанак", 2006. – стр. 38–45.
319. Међаши путовања у кругу (рођење, свадба, смрт) / Ненад Љубинковић // XVIII столеће: радови са научног скупа одржаног у Новом Саду 25. и 26. октобра 2001. књ. IV, („Путовања") / ур. Никола Грдинић. – Нови Сад: Друштво за проучавање XVIII века: Завод за културу Војводине, 2006. – стр. 44–49.
320. На кладенцу народних умотворина. – Вуков следбеник – Љубиша Рајковић Кожељац / Ненад Љубинковић // Задужбина: бр. 75 (јун 2006), стр. 10.
321. Народне пјесме из старијих, највише приморских записа и тзв. лајпцишка Пјеванија Симе Милутиновића / Ненад Љубинковић // Зборник Матице српске за књижевност и језик: књ. LIII, св. 1–3 (2006), стр. 291–336.
322. Повратак ходочасника отаџбини / Ненад Љубинковић // Шумадија. Родољубиве и завичајне песме / Ђорђе Николић. – Орашац: Одзиви Филипу Вишњићу, 2006. – стр. 57–62.
323. Полихисторик Владимир Ћоровић. Од уочавања и анализе до историјских синтеза / Ненад Љубинковић // Историјски лексикон / Владимир Ћоровић; прир. Драган Лакићевић. – Београд: Српска књижевна задруга, 2006. – стр. 5–22. – (Поучник/ Српска књижевна задруга: Нова серија; 11).
324. Портрети устаника (Војвода Јанко Катић, Цинцар Јанко, Гагић Јанко из Болеча) / Ненад Љубинковић // „1804": часопис задужбинског друштва „Први српски устанак": год. II, бр 3 (јул 2006), стр. 12–14.
325. Портрети устаника (Хаџи Ђера – Хаџи Георгије Ђорђевић. Хаџи Рувим Нешковић, Хаџи Мелентије Стефановић / Ненад Љубинковић // „1804": часопис задужбинског друштва „Први српски устанак": год. II, бр 2 (фебруар 2006), стр. 20–22.
326. „Свој" и „туђ" у интеракцији на балканским просторима до почетка осамнаестог века. Фрагменти / Неанад Љубинковић // Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима**:** зборник радова / ур. Миодраг Матицки. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006. – стр. 77–84. – (Посебна издања; књ. 30).
327. Татари и мензулане / Ненад Љубинковић // Задужбина: год. XVIII, бр. 76 (септембар 2006), стр. 10.
328. Тобџија Тома Милоновић Морињанин / Ненад Љубинковић // Даница: српски народни илустровани календар за 2007: (2006), стр. 423–433.
329. Антички култови и јужнословенски (српски) фолклор / Ненад Љубинковић // Антика и савремени свет: зборник радова / ур. Ксенија Марицки Гаћански. – Београд: Друштво за античке студије Србије – Архив Срема, 2007. – стр. 139–148.
330. Митолошки речник Станојевићеве Енциклопедије / Ненад Љубинковић // Митолошки речник / Петар Булат; Веселин Чајкановић. – Београд: Српска књижевна задруга, 2007. – стр. 5–13. – (Библиотека „Поучник". Нова серија, књ. 13).

331. Портрети устаника (IV) – Станоје кнез из Зеока, Стева Јаковљевић „из Лијевча, гнезда хајдучкога", Станоје Андрејић Палалија / Ненад Љубинковић // „1804": часопис задужбинског друштва „Први српски устанак": год. III, бр. 5 (јул 2007), стр. 24–26.
332. Портрети хајдука устаника (несуђени харамбаша Станоје Главаш, Харанбаша Ђорђе Ћурчија – Ћурт, Дамњан и Глигорије Недић) / Ненад Љубинковић // „1804": часопис задужбинског друштва „Први српски устанак": год. III, бр. 4, (фебруар 2007), стр. 23–26.
333. Први срспки устанак сагледан из анегдотско – казивачког угла: Бранко Златковић: први срспки устанак у говору и твору – анегдоте и сродне приповедне врсте усмене књижевности о Првом срспком устанку, Београд – Аранђеловац, Институт за књижевност и уметност / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: год. 39, бр. 133 (2007), стр. 675–678.
334. Роми и музичка традиција народа Балкана / Ненад Љубинковић // Даница: српски народни илустровани календар за 2008: год. 15 (2007), стр. 253–263.
335. Јужнословенски (српски) фолклор и антички култови / Ненад Љубинковић // Даница, српски народни илустровани календар за годину 2009: (2008), стр. 280–293.
336. О усменој духовности житеља српских простора / Ненад Љубинковић // „1804": часопис задужбинског друштва „Први српски устанак": год. IV, бр. 6 (фебруар 2008), стр. 4–8.
337. Поговор / Ненад Љубинковић // Записи народних песама (штампана музикалија): Србија / Миодраг А. Васиљевић. – Књажевац: Нота, 2008. – стр. 381–387.
338. Ревизија стереотипа и ишчитавања – Вук Караџић / Ненад Љубинковић // XVIII столеће. Књига VI (Нова виђења): радови са научног скупа одржаног у Новом Саду 10. и 11. новембра 2005. / ур. Никола Грдинић. – Нови Сад: Друштво за проучавање XVIII века: Завод за културу Војводине, 2008. – стр. 107–116.
339. Семантика појаса и опасовања (од античких митова до српских народних умотворина / Ненад Љубинковић // Европске идеје, античка цивилизација и српска култура: зборник радова / ур. Растко Васић; Ифигенија Драганић; Ксенија Марицки Гаћански. – Београд: Друштво за античке студије Србије; Службени гласник, 2008. – стр. 173–179.
340. Сима Милутиновић и Тереза Албертина Луџза фон Јакоб / Ненад Љубинковић // Талфј и српска књижевност и култура / ур. Весна Матовић; Габријела Шуберт. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. – стр. 79–91.
341. Студија Душана Ј. Поповића О Цинцарима / Ненад Љубинковић // О Цинцарима: прилози питању постанка нашег грађанског друштва. – 3. изд. – Београд: Прометеј, 2008. – стр. 521–560.
342. Устаници – браниоци Лознице и Подринског краја / Ненад Љубинковић // „1804": часопис задужбинског друштва „Први српски устанак": год. IV, бр. 7 (јул 2008), стр. 8–10.

343. Dr. Gerhard Gesemann: Die serbo-kroatische Literatur (ed. Literatur der slavischen Völker) // Ненад Љубинковић // Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима: посвећено успомени на проф. др Новицу Петковића: год. IV (2008), стр. 261–268.
344. Бојеви на Каменици, Чегру, Делиграду – рана симболична најава скорог суноврата Карађорђеве Србије / Ненад Љубинковић // „1804": часопис задужбинског друштва „Први српски устанак": год. 5, бр. 8 (2009), стр. 12–16.
345. Диоскури – јахачи на белим коњима – подунавски коњаници – свети ратници Теодор Тирон и Теодор Стратилаз и „Тодорци" (I) / Ненад Љубинковић // Зборник Матице српске за класичне студије: 11 (2009), стр. 185–189.
346. Миле Недељковић – прегалац који је радом обележио деценије на размеђи миленијума / Ненад Љубинковић // Даница – српски народни илустровани календар за годину 2010: год. 17 (2009), стр. 298–306.
347. Наговештаји Фаустовог мотива / Ненад Љубинковић // Књижевна историја: год XL, св. 138 (2009), стр. 601–628.
348. После два века – место Вука Караџића у српској књижевности и култури/ Ненад Љубинковић // Књижевна историја: год XL, св. 136 (2009), стр. 463–470.
349. Кнез Ранко Лазаревић – прва жртва / Ненад Љубинковић // „1804": часопис задужбинског друштва „Први српски устанак": год. VII, бр. 10 (2010), стр. 36–37.
350. Проштена молитва Владете Коларевића / Ненад Љубинковић // Проштена молитва: земни привид и нека сведочења / Владета Коларевић. – Аранђеловац: Баштина и будућност – Аранђеловац 1859, 2010. – стр. 282–284.
351. Трансформације усменог (српског) епског исказаи гуслања на српским и балканским просторима на размеђи миленијума // Ненад Љубинковић // Фолклор, поетика, књижевна периодика: зборник радова посвећен Миодрагу Матицком / ур. Станиша Тутњевић. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. – стр. 177–202.
352. „Женско" и „мушко" писмо у свадбеном обреду / Ненад Љубинковић // Жива реч. Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић / ур. Снежана Самарџија; Мирјана Дрндарски. – Београд: Балканолошки институт САНУ; Филолошки факултет, 2011. – стр. 331–340.
353. Особеност усменог народног стваралаштва, односно народне књижевности / Ненад Љубинковић // Годишњак Катедре за срспку књижевност са јужнословенским књижевностима: посвећено успомени на проф. др Радмилу Пешић: год. VI (2011), стр. 101–108.
354. Рецензија: Коров и без везе / Ненад Љубинковић // Коров и без везе / Светлана С. Стојковић. – Београд: С. Стојковић, 2013. – стр. 9.

БЕЛЕШКА УЗ ЗБОРНИК

Уважавајући и високо вреднујући научне, педагошке и културолошке доприносе Мирјане Дрндарски и Ненада Љубинковића, Научно веће Института за књижевност и уметност из Београда донело је одлуку да се дугогодишњим руководиоцима институтских научноистраживачких пројеката, истакнутим фолклористима, брачном пару Љубинковић-Дрндарски, посвети зборник радова.

Обиман зборник који је пред читаоцима садржи четрдесет девет радова. Велики одзив аутора, различитих генерација и научних усмерења, од тек свршених студената до колега универзитетских професора и академика, сведочи о угледу, ауторитету и значају који Мирјана Дрндарски и Ненад Љубинковић уживају у нашем научном, књижевном и културном животу.

Како је то уобичајено за пригодна издања ове врсте, зборник се отвара радовима који садрже биобиблиографске податке и који експлицитно истражују и описују научну делатност и свеукупно стваралаштво ових аутора. Нижу се, затим, текстуални прилози који су у већој или мањој мери у дослуху са разноврсним истраживачким, методолошким и теоријским интересовањима аутора. Такви радови подељени су у пет целина. У првој, уједно и најобимнијој, налазе се текстови о усменој (народној) књижевности којом су се Дрнадски и Љубинковић највише бавили у својим дугим и плодоносним каријерама. Сродним научним дисциплинама (митологија, етнологија и етномузикологија) посвећен је наредни блок радова, а потом следи корпус текстова који се односе на компаративна изучавања књижевности којима се особито бавила Мирјана Дрндарски. Четврто поглавље зборника посвећено је поетичким и методолошким проблемима у науци о књижевности и фолклористици. У завршној тематској целини заступљени су радови о савременијим књижевним токовима и посебно о њиховим везама са фолклорним и архетипским наслеђем.

На крају књиге прилажу се библиографије радова које су саставили Љиљана Дукић и Боривој Везмар. Напомињемо да се међу списком Љубинковићевих радова није нашло стотинак прилога објављених у дневној штампи, као и у неким другим издањима које, овом приликом, није било могуће обрадити.

Склапајући корице зборника, објављеног у склопу делатности пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, верујемо да он представља лепу посвету заслужним проучаваоцима књижевности и фолклора, те и да својим садржајима вредно доприноси даљем развоју тих научних дисциплина.

Уредници

ПРОМИШЉАЊА ТРАДИЦИЈЕ
Фолклорна и литерарна истраживања
Зборник радова посвећен
Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Београд, Краља Милана 2
имејл: ikum@ikum.org.rs

За издавача
Др Весна Матовић
директор Института

Преводи на енглески језик
Новица Петровић

Коректура
Уредништво

На корицама
„Начинише од стакла тепсију“,
цртеж Мирка Рачког

Штампа
„Чигоја штампа“

Тираж
300 примерака

ISBN 978-86-7095-206-5

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09:398(082)
821.163.41.09(082)
398(082)
016:929 Дрндарски М.(082)
016:929 Љубинковић Н.(082)
012 Дрндарски М.(082)
012 Љубинковић Н.(082)

ПРОМИШЉАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ : фолклорна и литерарна истраживања : зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу / уредили Бошко Сувајџић, Бранко Златковић. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2014 (Београд : Чигоја штампа). - 738 стр. : слике М. Дрндарски и Н. Љубинковића ; 24 cm. - (Посебна издања / Институт за књижевност и уметност ; #књ. #37)

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија уз сваки рад. - Резюме; Summary.

ISBN 978-86-7095-207-2
1. Сувајџић, Бошко [приређивач, сакупљач]
а) Дрндарски, Мирјана (1941-) - Биобиблиографије b) Љубинковић, Ненад (1940-) - Биобиблиографије c) Српска народна књижевност - Зборници d) Српска књижевност - Поетика - Зборници e) Фолклор - Зборници
COBISS.SR-ID 205685516