

УНИВЕРЗИТЕТ
У КРАГУЈЕВЦУ



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Александра Д. Матић

ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ
РОМАНТИЗМА, АВАНГАРДЕ И МОДЕРНИЗМА
Докторска дисертација

Ментор: Др Часлав Николић, ванредни професор

Крагујевац, 2019. година

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ
I Аутор
Име и презиме: Александра Д. Матић
Датум и место рођења: 2. 4. 1990. Крагујевац
Садашње запослење: Асистент за ужу научну област Српска књижевност, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
II Докторска дисертација
Наслов: Фолклорни обрасци у српској књижевности романтизма, авангарде и модернизма
Број страница: 419
Број слика: 0
Број библиографских података: 449
Установа и место где је рад израђен: Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
Научна област: УДК 821.163.41.09"18/20"(043.3)
Ментор: др Часлав Николић, ванредни професор
III. Оцена и одбрана
Датум пријаве теме: 8. 5. 2017.
Број одлуке и датум прихватања теме докторске дисертације: 13. 12. 2017. IV-02-1123/9
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: Ментор: др Часлав Николић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност Чланови комисије: 1) др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност; 2) др Славица Гароња Радованац, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност; 3) др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област Српска књижевност.
Комисија за оцену докторске дисертације: Ментор: др Часлав Николић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност Чланови комисије: 1) др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност; 2) др Славица Гароња Радованац, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност; 3) др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област Српска књижевност.
Комисија за одбрану докторске дисертације: Ментор: др Часлав Николић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност Чланови комисије: 1) др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност; 2) др Славица Гароња Радованац, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област Српска књижевност; 3) др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област Српска књижевност.
Датум одбране дисертације:

САДРЖАЈ

I УВОД.....	11
I 1. ФОЛКЛОР: ЗНАЊЕ, МИШЉЕЊЕ, УМЕТНОСТ.....	12
I 1.1. Vox populi – ко је народ?.....	12
I 1.2. Формирање 'фолклорног канона' и текстуализација фолклора	21
I 2. УСМЕНО VS. ПИСАНО (комуниколошке и поетолошке специфичности)	27
I 2.1. Фолклор као текст културе (интертекстуални аспекти)	35
I 3. ОСВРТ НА ПРЕТХОДНА ИСТРАЖИВАЊА У СРБИСТИЦИ	40
I 4. ПОЕТИЧКЕ ВАЛЕНЦЕ ЕПОХА И ВЕЗЕ СА ФОЛКЛОРОМ	47
I 4.1. Теоријска мисао романтизма.....	47
I 4.2. Романтизам, авангарда и модернизам: читање „унатраг”	63
II ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ РОМАНТИЗМА	84
II 1. ФОЛКЛОРНО НАСЛЕЂЕ У ОБЛИКОВАЊУ ИДЕНТИТЕТА	85
II 1.1. (Де)конструкција епског хероизма	85
II 1.2. Делија-девојка и идеалтипске жене у романтизму	112
II 1.3. Драмско преосмишљавање епског идентитета (од ритуалне маске до трагичког двојништва)	129
II 2. МИТСКО-МАГИЈСКЕ ДИМЕНЗИЈЕ ПОЕТСКОГ СВЕТА У РОМАНТИЗМУ	151
II 2.1. Митске понорнице романтизма	151
II 2.2. Романтичарске митске висине	166
II 3. РОМАНТИЧАРСКИ ЖАНРОВСКИ ОКВИРИ И ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ... ..	180
III ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКЕ АВАНГАРДЕ	188
III 1. МАТЕРЊА МЕЛОДИЈА, РАСНИ ДУХ И ЗАКОНИ „РАЗСЛИЧАВАЊА”	189
(ново читање традиције).....	189
III 2. ОБРЕДНО-МИТСКИ СЛОЈЕВИ АВАНГАРДНЕ ПОЕЗИЈЕ	206
III 3. У ВРЗИНОМ КОЛУ АВАНГАРДЕ.....	237
III 3.1. Фолклорни фантазам и мистицизам у авангардној прози	237
III 3.2. Есхатолошко-историјска надградња мита.....	254
III 4. ПАРОДИЈА УСМЕНИХ ЖАНРОВА У АВАНГАРДНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	267
III 5. ФОЛКЛОРНИ НАРАТИВИ У МЕЂУРАТНОЈ МОДЕРНИСТИЧКОЈ ПРОЗИ	275
IV ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА.....	293

IV 1. ФОЛКЛОРНЕ ФИГУРЕ/ПОРТРЕТИ У ПОЕЗИЈИ СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА	294
IV 2. УСМЕНО ПАМЋЕЊЕ У МОДЕРНИСТИЧКОМ РОМАНУ	322
IV 2. 1. Усмено предање у роману <i>На Дрини ћуприја</i>	322
IV 2. 2. Завршетак романа у фолклорном кључу	344
IV 3. ТРАНССВЕТОВНИ ИДЕНТИТЕТИ ФОЛКЛОРНИХ ЈУНАКА И МОДЕРНИСТИЧКА ДРАМА	355
IV 4. СВАДБЕНИ ОБРЕДНИ КОМПЛЕКС И ЊЕГОВЕ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ У ПРОЗИ.....	366
V ЗАКЉУЧАК.....	385

Сажетак

Предмет истраживања дисертације *Фолклорни обрасци у српској књижевности романтизма, авангарде и модернизма* јесу фолклорни обрасци, под којима се обухвата традиционална уметност, мишљење, знање и пракса, инкорпорирани у писану књижевност српског романтизма, авангарде и модернизма, као три епохе које својим поетичким особеностима илуструју процесе афирмације различитих аспеката фолклора у околностима модернитета. Истраживање се усмерава и ка валенцама које се у поетици епохе и аутора отварају ка фолклору, ка новим тумачењима фолклорне традиције и прекодирања фолклорне грађе. Циљ рада је да се у дијалогу „литерарне”, „модерне” културе са различитим аспектима фолклора, као изразима шире традицијске културе, идентификују и протумаче процеси прекодирања од митског, обредног, паремијског ка идеолошком, социокултурном, религиозном, историјском, психолошком, филозофском кодификовању, али и да се предочи потенцијал фолклорних образаца да обезбеде перманентно присуство у српској књижевности 19. и 20. века и будућим поетикама, као бесконачно, живо произвођење значења. Како би се изашло изван стереотипног дискурса и уопштених слика прошлости, фолклора, традиције и наслеђа, истраживање се заснива на интердисциплинарном дискурсу при одговарању на витална питања која се односе на заступљеност, тумачење и оцењивање фолклорних образаца. Отуда је неопходно, достигнућима у етнолошким и културолошким истраживањима, успоставити методолошки оквир за разумевање фолклорне грађе. Како процес трансформације неизбежно захвата фолклорну грађу унутар литерарне творевине, он усмерава и избор методолошких поступака, односно спровођење два кључна поступка које је успоставио фолклориста Алан Дандес: идентификација и тумачење. Први задатак захтева аналитички приступ у проучавању, и указивање на постојећи фолклорни предмет, али је други корак значајнији за остваривање циља истраживања, а то је – да се покаже разлика у односу на већ постојећи предмет, односно да се кроз тумачење укаже на реконтекстуализацију и „прилив значења” фолклорних образаца. У ту сврху анализирана су дела српских писаца романтизма, авангарде и модернизма. Као корпус узет је поетски, прозни, драмски опус следећих аутора: Петар II Петровић Његош, Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Ђорђе Марковић Кодер, Лаза Костић, Станислав Винавер, Момчило Настасијевић, Растко Петровић, Милош

Црњански, Васко Попа, Миодраг Павловић, Бранко Миљковић, Љубомир Симовић, Иво Андрић, Миодраг Булатовић, Борислав Михајловић Михиз.

С обзиром на то да је у новој теоријској мисли указано на условљеност значења конвенционалним и контекстуалним чиниоцима, као и услед немогућности исцрпљивања контекстуалних могућности и учинака означавања, поставља се захтев да се преиспита однос који је досад разматран у проблемском оквиру народно/природно – уметничко/вештачко, анонимно/колективно – индивидуално, усмено – писано, те да се пажња усмери на целину проблема, тј. како се фолклорни обрасци, који јесу део једне традиционалне, усмене културе, фиксирани писаним текстом, излажу измени смисла кроз нова тумачења. Интерпретативне/конститутивне технике кроз које се твори смисао фолклорних образаца одвијају се у одређеном поетичком, друштвено-културном, политичком окружењу, које се такође анализира у раду. Та „неизречена места” културе, уписана у фолклорне обрасце, осветљавају се на темељу постструктуралистичких теоријских претпоставки, што производи и претпоставку да фолклорни обрасци делују у мрежи текстуалности као свеукупност своје конкретне реализације и претходних и будућих „текстуалних трагова” који су као „вишак”, у односу на оно што се зна и оно што је речено, присутни у тој конкретизацији. Тако се као основно методолошко полазиште узима разматрање конкретних фолклорних образаца у литерарним текстовима унутар којих се препознаје и „несвесно” традиционалне културе.

Поглавље *Фолклорни обрасци у српском романтизму* показује на који начин идеје о колективу, народном духу, гласовима народа, необрађеној фолклорној имагинацији, натприродном, које је у додиру са митским, мистичким, магијским доживљајем света обликује књижевност романтизма. Српски романтизам, као специфичан уметнички покрет, израста паралелно са процесом одржавотворења и јачања националног идентитета, оставља своје трагове унутар уметничког стваралаштва, те се и сам процес институционализације фолклора и његово инкорпорирање у литерарне текстове осмишљава кроз пратеће идеолошке и социокултурне процесе. Романтизам јесте тренутак афирмације и стабиловања једног културног обрасца који ће надаље бити оспораван и потврђиван, али свеprisутан у формирању литерарне традиције.

Поглавље *Фолклорни обрасци у српској авангарди* потврђује да се фолклор може посматрати као субверзивни елемент у подривању једне стварности и конституисању друге на темељима ирационалног, надстварног, у ослобађању логичких и моралних стега. Структурно, трансцендентно, наративно, жанровско и свако друго подривање унутар авангарде могућно је остварити управо средствима која се сматрају

традиционалним, канонским, догматским, а заправо садрже или им се може придодати супротно значење. Осим тога, са својом традицијом неомитологизма и склоности ка стварању сопственог мита, који се активно манифестује кроз парадигму смрти као обнове и новог рађања, тј. идеју циклизације, космизације и есхатолошког мита, приближава се фолклорном времену, једнако као и кроз приближавање различитих уметности, музике, речи, ритма, кроз обнављање обредног синкретизма.

Поглавље *Фолклорни обрасци у српском модернизму* настоји да укаже да је литерарни свет модернизма из пре-писменог света преузео свеобухватни симболички потенцијал у преиспитивању маргинализованих идентитета, егзистенцијалних категорија и модерног субјекта, одражавајући, у процењивању постојећих вредности, савремене модернистичке пројекте и перспективе. Фолклорни извори у модернизму посматрају се као носталгична морална, мистична и духовна накнада за недостатак целовитости и аутентичности и помирење митске и историјске перспективе у искуству модерног субјекта и, уопште, у основи модерног пројекта.

Дисертација *Фолклорни обрасци у српској књижевности романтизма, авангарде и модернизма* треба да протумачи, образложи и докаже следеће резултате истраживања: да се идентификују фолклорни обрасци који се јављају у епохи романтизма, авангарде и модернизма и да се утврде законитости по којима се одређени аспекти фолклора актуелизују у датом тренутку; да се идентификовани фолклорни обрасци протумаче са савремених теоријских позиција и да се утврди која се значења приписују у складу са поетичким особеностима епохе; да се утврди у којој мери се богатство фолклора очитује управо у разноликости обраде грађе у писаној књижевности; да се укаже да уписивање фолклорних образаца не подразумева само линеарни низ којим се настављају идеје романтизма у модерној књижевности, већ да се управо њихова обрада, чак и у најдеструктивнијим и антитрадиционалистичким стваралачким поступцима остварује на нов и провокативан начин; да се утврди модел за препознавање фолклорних образаца и њихових обрада и у делима других аутора који нису обухваћени корпусом.

Summary

The subject of dissertation *Folkloric patterns in Serbian literature of Romanticism, Avant-Garde, Modernism* is folkloric patterns under which notions of traditional art, sense, knowledge, practice incorporated into written literature of romanticism, avant-garde, modernism as these three periods illustrate, with their poetic peculiarities, the processes of affirmation of different aspects of folklore in the circumstances of modernity. I am directing research towards instances found in poetics of a period and author, which are concerning folklore, new interpretations of folkloric tradition and re-coding of the folkloric source material. The goal of my work is to identify and interpret processes of re-codifying starting with myth, ritual, paroemia, heading towards ideological, socio-cultural, religious, psychological, philosophical codifying, found in the dialogue of "literary", "modern" culture and various aspects of folklore, as expressions of a wider traditional culture, as well as to cite the potential of folkloric patterns to enable a permanent presence of an infinite, vivacious construct of meanings not only in Serbian literature of 19th and 20th century but in future poetics, too. To surpass stereotypical discourse and conventional images of the past, folklore, tradition, heritage, I am founding my research on interdisciplinary discourse while answering vital questions in regards to representation, interpretation, and assessment of folkloric patterns. Hence, it's necessary, by relying on achievements in ethnological and cultural researches, to establish a methodological framework intended for understanding the folkloric source material. As the transforming process inside literary creation inevitably includes folkloric source material, it directs the choice of methodological practices as well, i.e. conducting two key methods called identification and interpretation, founded by folklorist Alan Dundes. The first step requires an analytic approach with researching and indicating existent folklore subject, yet the second step is more significant in achieving the goal of the research which is underling the difference from the present subject, i.e. to highlight re-contextualization and "context inflow" of folklore patterns via interpretation. For that purpose literary corpus of Serbian writers of romanticism, avant-garde, modernism has been analyzed. The corpus of my work consists of poetic, prose, dramatic body of work by following authors: Petar II Petrović Njegoš, Branko Radičević, Đura Jakšić, Jovan Jovanović Zmaj, Đorđe Marković Koder, Laza Kostić, Stanislav Vinaver, Momčilo Nastasijević, Rastko Petrović, Miloš Crnjanski, Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Branko Miljković, Ljubomir Simović, Ivo Andrić, Miodrag Bulatović, Borislav Mihajlović Mihiz.

Considering the fact that new theory points out conditioning of meaning by conventional and contextual facts, as well as the inability to deplete contextual possibilities and the effects of denotations, a request is made firstly, for a revision of a relation which was, up to this moment, considered mostly in the discussion frames folk/natural – artistic/artificial, anonymous/collective – individual, oral – written, secondly, to direct the attention towards the entirety of the problem, i.e. how are folkloric patterns which are part of a traditional, oral culture, constricted by written text, exposed to meaning modification through new interpretations. Interpretative/constitutive techniques through which are creating the meaning of folkloric patterns are in a certain poetic, socio-cultural, political environment, which is also the subject of analysis. Shedding light onto "unspoken places" of culture, written into folkloric patterns is based on the grounds of post-structuralists' theoretical presumptions, which delivers a hypothesis that folkloric patterns operate in a textual network as a totality of their present actualization and both past and future "textual traces" which are present in the concretization as an "extra" in the relation with what is known and what is said. In that manner, consideration of actual, literary folkloric patterns, where "unconscious" of traditional culture is recognized, is taken as an elementary methodological benchmark.

Chapter *Folkloric patterns in Serbian Romanticism* demonstrates how ideas of the fellowship, folk spirit, voices of the nation, unrefined folkloric imagination, supernatural, which is in touch with the mythical, mystical, magical experience of the world, form literature of romanticism. Serbian romanticism, as a specific artistic movement, developing correlatively with the process of state-making and strengthening of national identity, left its marks on the creation of art, conceiving the process of institutionalization of folklore and its incorporation into literary texts through at-the-time-current ideological and socio-cultural processes. Romanticism is the moment of affirmation and stabilization of a cultural pattern which will from then on be deprecated and re-affirmed, still all-present in the formation of the literary tradition.

Chapter *Folkloric patterns in Serbian Avant-garde* confirms that folklore can be a subversive element in undermining one reality and, constituting another on the grounds of irrational and surreal, liberating logic and moral clamps. It's possible to accomplish structural, transcendental, narrative, genre, and any other type of undermining within the avant-garde with the same means considered to be traditional, canon, dogmatic, which contain an opposite meaning or to which an opposite meaning can be attributed. Besides that, with its tradition of neo-mythology and its inclination towards creating its own myth, which actively manifests in paradigm of death as a renewal and new birth, i.e. the idea of cycle, cosmos, eschatological

myth, it approaches the folkloric time, as well as with correlating of different arts, music, words, rhythm, through renewal of ritual syncretism.

Chapter *Folkloric patterns in Serbian Modernism* indicates that the literary world of modernism undertook from the pre-literate world the all-encompassing symbolic potential for revision of marginalized characters, existential categories, modern subject, reflecting and at the same time use it in the assessment of existing values, contemporary modernistic projects, and perspectives. Folkloric sources in modernism are nostalgic moral, mystic, spiritual atonement for the lack of wholeness, authenticity, as well as the reconciliation of mythical and historical perspective in the experience of the modern subject, and in overall in the foundation of the modern project.

Dissertation *Folkloric patterns in Serbian literature of Romanticism, Avant-Garde, Modernism* ought to interpret, analyze, prove the following results of the research: to identify folkloric patterns which appear in the periods of romanticism, avant-garde, modernism, and to determine the laws by which certain aspects of folklore actualize in a given moment; to interpret identified folkloric patterns by applying contemporary theory and to determine which meanings are attributed in compliance with poetic characteristics of the period; to determine in which degree the abundance of folklore is perceived through the transformational diversity of the written material; to signify that inscription of folkloric patterns isn't just a linear sequence in which the ideas of romanticism continues in modern literature, yet that their transformation, even in the most destructive and anti-traditionalistic creative actions, is achieved in a new and provocative manner; to deduce a model for recognizing folkloric patterns and their transformations in the works of other authors that are not in the corpus.

I УВОД

С обзиром на то да се насловом сугеришу два аспекта истраживања – први који се односи на фолклорну традицију и други који припада литерарној традицији, неопходно је осврнути се на у наслову назначене појмове, дефинисати их и одредити им опсег, унутар којег би се утврдио и корпус истраживања. Критичка анализа претходних истраживања појма фолклора представља полазиште рада с обзиром на то да је фолклор често посматран врло уско – као усмена књижевност, или пак широко – обухватајући поље етнологије, антропологије, социологије. Сагледавање промена при дефинисању значења и опсега фолклора последица је различитих друштвено-историјских, теоријских и критичких перспектива, од којих потиче и измењено схватање субјекта фолклора. Теоријски конструкти о фолклору и субјекту фолклора ће се јавити са појачаним интересовањем за народно стваралаштво, бележење и „текстуализацију” фолклора, те и истицањем естетске функције у први план. Са тих позиција, од самих почетака фолклористичких истраживања, када фолклор постаје посматран као израз специфичне друштвене групе која је његов стваралачки субјект, фолклор задобија релациони идентитет, било да је схваћен у хијерархијском односу ниске, пучке према „високој”, елитној култури и западним културним обрасцима, било као „Друго” писменог друштва, односно као усмена књижевност у односу на писану. Отуда се препознавање фолклорних образаца унутар литерарне традиције посматра као место сусрета културних образаца, као дијалог који изискује укључивање интертекстуалних теоријских претпоставки и интердисциплинарни приступ у сагледавању проблема. Сагледавање фолклорних образаца унутар писане књижевности почива на уверењу да књижевност није само део цивилизацијског, културолошког и друштвеног контекста, већ има моћ успостављања значења која ће се преливати у обрасце мишљења и спознавања стварности.

I 1. ФОЛКЛОР: ЗНАЊЕ, МИШЉЕЊЕ, УМЕТНОСТ

I 1.1. Vox populi – ко је народ?

Who are the folk? Among others, we are.

Alan Dundes

Иако су размишљања о фолклору и сакупљачки рад постојали пре формирања фолклористике као науке, први пут термин „фолклор” употребљава енглески археолог Виљем Џон Томс 1846. године у часопису *The Athenaeum*, у значењу „народне старине” (Popular Antiquities) и „народне књижевности” (Popular Literature). Наглашавајући да је појам којим се бави „more a Lore than a Literature”, Виљем Џон Томс упућује на шире разумевање новоскованог термина као подручје „традицијске духовне културе” (Бошковић Stulli, 1983: 17). Постављајући задатак да се фолклорне творевине бележењем сачувају од заборава, Томс ће ипак ограничити појам на крају свог текста, одредивши фолклор као „занимљиву грану књижевних старина”. Неодређеност у Томсовом писму условила је „неодређеност и многозначност” термина, која „од 1846. до данас није превладана” (Лозица 1982: 36), што показује да кривица није Томсова, већ је у самој природи појма. Таква неодређеност довела је до појаве низа тумачења значења и опсега фолклора: „Оквир му се у једном смеру проширио на свеукупну, тј. материјалну и духовну културу необразованих (нижих) народних слојева у урбанизованим културама; у другом смеру значење му се сузило на подручје традицијске уметности или још уже на подручје усмене књижевности” (Бошковић Stulli 1984: 18).

Непогодност за научну употребу таквог појма, коју подцртава Лозица (1982: 37), поставља захтев да се на почетку истраживања омеђе границе фолклора, да се дефинише приступ фолклору, који ће условити и даљу употребу термина „фолклорни обрасци”, који је у основи рада.

У покушају дефинисања фолклора најчешће се полази од разлагања и превођења саксонске сложенице, па су домаћи аутори предлагали превод: „народознанство” (Ђорђевић 1984: 11) или „народословље” у Вујаклијином *Речнику*. Проблем дословног превођења саксонске сложенице проистиче и из дефинисања њених саставних елемената (folk и lore), а пре свега значења речи „folk” (народ), с обзиром на то да се енглеска реч

односи на слабије образоване припаднике ширих друштвених слојева, на некадашње ниже сталеже (Лозица 1982: 37), док у другим културним срединама и историјским раздобљима носи специфична значења¹. Одређујући први део „саксонске сложенице” веома широко као „цјелокупну популацију наше планете”, што отвара поље низа хуманистичких наука, Лозица се потом усмерава на други део, „lore”, да у њему потражи разлику у предмету фолклористике. Међутим, и „lore” у значењу „скупа традиција и чињеница (о неком предмету)”, не обећава много, па тако фолклором можемо обухватити готово свако подручје духовне или материјалне културе народа (Лозица 1982: 37).

У дословном преводу – као *збир знања* у друштву фолклор постаје апстрактна творевина заснована на колективним информацијама, систем традиционалних веровања и обичаја народа који чувају и деле сви чланови групе, искључујући било какву езотеричност информација којима само одабрани стручњаци у заједници имају приступ (Бен Амос 2017). Фолклор је у таквом значењу прави само као *популарно знање* које се изражава слободно у „колективним акцијама масе”², у којима сваки члан групе учествује. Бен Амос овај однос друштвеног контекста и фолклора назива *односом припадања*, који управо отвара питање припадања коме, односно поставља захтев за идентификовање субјекта фолклора – који се назива народом.³ На темељу разликовања три врсте односа између друштвеног контекста и фолклора: поседовање, представљање и продукција/репродукција, Дан Бен Амос изводи и три концепције значења фолклора: „учење народа” (народна мудрост, знање), начин мишљења и врста уметности⁴.

У студији објављеној 1971. *Историја фолклора у Европи* Ђузепе Коцјара дефинише циљ фолклористике као сакупљање и изучавање различитих појава *народног*

¹ Разматрајући различите нијансе значења речи „народ” и његових изведеница које се повезују с поимањем народне поезије, Маја Бошковић Stulli издаваја пет основних типова дефинисања народа: народ је (1) нација, (2) нижи слој, (3) архаичан сегмент у склопу цивилизације (идентичан са сељаштвом у Европи), (4) темељни друштвени слој, носилац културе, (5) друштвена група везана заједничком традицијом и осећајем повезаности на темељу заједничке историјске подлоге (Бошковић Stulli 1983: 11).

² Фрејзерова одредница

³ Драгана Вукићевић у књизи *Писмо и прича* сумира идеје о народном кроз три доминантне концепције: народно у вези са природом у Русоовој концепцији, народно као национално у романтизму и народно као социјално у реалистичкој концепцији. Како ћемо видети надаље у раду, у питању јесу аспекти значења народног, који одговарају захтевима историјског тренутка, али се често и преплићу у концептима појединих тумача.

⁴ Другим двома концепцијама бавићемо се даље у раду.

живота (Кокјара 1984: 5). Фолклор би тако, за аутора *Историје фолклора*, представљао збир различитих елемената чије јединство почива на јединству његовог субјекта, тј. на „баштини тзв. нижих слојева цивилизованих народа” (Кокјара 1984: 8). Као и многи други проучаваоци који су сагледавали фолклор као израз народног живота, и Кокјара задаје циљ да се издвоје својства којима се одређује шта јесте народно, а шта не. Очигледно је да је у питању русоовски захтев у чијој је основи интенција да се успостави *природно Ја* народа које се, према Русоу, одражава у његовим навикама и обичајима (Кокјара 1984: 146). Међутим, исто тако претпоставка о постојању природног Ја народа окарактерисана је као утопистички, идеалистички пројекат, који ће Владимир Бити демаскирати при одбрани Бахтинове теорије карневализације, за коју се често сматрало да управо тежи да конструише стабилан друштвени субјект.

Бахтинов концепт карневализације подразумева једно осећање света пренето из обредне, карневалске праксе у језик књижевности. Карневалски фолклор сачуван је најпре у античким жанровима попут менипске сатире и сократовског дијалога, истичући се превасходно као укидање канона, ограничења, забрана, које уређују свакодневицу. У том укидању структура долази до карневалског зближавања, у којем сви учествују (Бахтин 1978: 123), али и до ексцентричних спојева светог и профаног, узвишеног и ниског, великог и ништавног и сл. (1978: 120). Спуштање и приземљавање доводи до централног догађаја карневала, а то је лажно крунисање и свргавање краља карневала, као чин који испољава трагове амбивалентности обреда, али и подсећа да ниједан статус није сталан и непроменљив већ је у континуираном процесу релативизације свих структура.

Проширивање концепције народног, којом се Михаил Бахтин бави у свом делу *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, потиче од уског одређивања наведених појмова, започетог у предромантизму и настављеног у романтизму, а које уопште није обухватило народни смех и уличну народну културу у њеном разноврсном испољавању. Постојеће представе о смеховној култури, сматра Бахтин, условљене су буржоаском културом и естетиком новог времена (Бахтин 1978: 10). Превредновање за које се Бахтин залаже отвориће пут ка једном целовитом аналитичком апарату, којим се може прићи и премодерном и модерном стваралаштву. Транспонованом појма карневала на језик литературе Михаил Бахтин је поставио теоријске смернице за успостављање везе књижевности са појавама народне културе, попут смеховног принципа, инверзије, гротескног преокретања, материјално-телесног снижавања, фамилијарног понашања итд. Осим тога, Бахтинов појам карневализације

најчешће се посматра у спречи са још једним његовим теоријским концептом, који је изнео у делу *Проблеми поетике Достојевског*, а то је полифонија.⁵ У основи оба концепта, карневализација и полифонија, почива дијалог, сагласје, међуодноси различитих гласова, односно постојање вишегласја, које треба да понуди различите погледе на свет, а тиме и ослобађање од хијерархија, наметнуте, надређене свести и метаистина. Битијево читање Бахтина међутим поставља кључно питање – како одредити шта је својствено народу, а не успоставити унапред идентитет и облик друштва и тиме упасти у противречност. Одговор је: „народ нема један начин, његов начин је многострукост која се сукобљава” (Бити 1992), што ће значити да конституисањем народа као субјекта долази до упадања у замку лицемерства модерног друштва, тако да природна субјективност народа и не може постојати другачије до као мит о првобитном, природном људском субјекту.

Природни живот и природна култура у почетку су били приписивани далеким и егзотичним друштвима, због чега Ђузепе Кокјара оцењује да током 18. века, на поцевима ревалоризације фолклорне традиције чији су најодлучнији представници били Ђанбатиста Вико и Жан Жак Русо⁶, „добри дивљак уступа место *добром народу*” (Кокјара 1984: 228). Кокјара узима крај 18. века за преломни тренутак од којег се народу више не приступа као нижој класи чију би баштину требало сматрати само узредним производом, али чини се ипак да се хијерархизација не укида, већ народ управо са позиције ниже класе, дакле са маргине долази у центар интересовања, што је последица струјања предромантизма и Француске револуције, која пропагира идеју народа као друштвенополитичког симбола и носиоца Декларације⁷ о правима човека и грађанина,

⁵ Роман Достојевског одређује се као полифонијски јер је све постављено у дијалогски став који „искључује сваку једнострану, догматску озбиљност, не дозвољава да се иједно становиште, иједан пол живота и мисли апсолутизује” (Бахтин 1967: 157). Суочавајући јунаке у „великом дијалогу”, аутор увек оставља дијалог незавршеним, отвореним, односно никада „не ставља завршну тачку” (Бахтин 1967: 157).

⁶ Под утицајем Викоа, Русо у свом делу „О пореклу и основама неједнакости међу људима” примитивног човека поставља као узор. Противстављајући природу и културу, он настоји да човека ослободи свих друштвених надградњи и „чистог и неисквареног” врати друштву (Кокјара 1984: 142). Такав придодатак, опасан надоместак је и писмо, као надградња живе речи, која у Русоовом тумачењу јесте један од темеља природног стања. У природи Русо проналази идеал слободе што представља само обележје живота дивљака супротстављеног цивилизованом човеку, не зато што је потчињен природним законима већ управо зато што *влада* природном снагом свог чистог нагона да дела и живи слободно.

⁷ Најосновнији документ Француске револуције, Декларација о правима човека, сматра Лиотар, осигуравао је легитимитет грађанина, именовањем аутора Декларације „ми, француски народ”, али је

која је требало да му обезбеди легитимитет. Нови модел друштва заснован на миту о народу покрећу интензивније догађаји око Француске револуције, али треба нагласити ипак да се занимање за живот и стваралаштво нижих сталежа јавило у Европи већ у касном средњем веку и подсетити да се израз „народна поезија” код Монтења јавља истовремено када почиње да се развија и мит о „добром дивљаку”, утемељен на идеалу чисте и природне једноставности (Бошковић Stulli 1983: 6), тако да народ задобија и значење прелазног стадијума у историјском развоју људског духа, па се то значење преноси у сам предмет фолклористике у њеним зачецима – као науке која је усмерена сакупљачки, желећи да очува од заборава прежитке старине (што ће је и приближити етнологији). Како је 'народ' представљен као колективни стваралачки субјект, његово стваралаштво је управо постало и место сусрета с другим, поље у којем је он слободно исказан.

Деветнаести век је под снажним утицајем романтичарских и националистичких струјања стваралачки субјект фолклора посматрао као хомогенизовану друштвену заједницу, колектив који функционише као јединствена целина од породице до племена или народа (Баузингер 2002: 99). Међутим, чак и када се јавила супротстављена струја истраживача који су претпостављали постојање „талентованог појединца”, који је првобитни стваралац, и даље је у првом плану било истраживање архаичних аспеката традиције, откривање древних митолошких корена и изворних значења. Таква фолклористика, објашњава Лозица, последица је идеологије буржоазије у време борбе за власт и стварања јединствених националних држава:

„Свако одступање од хипостазираног изворног стања фолклористи проматрају као декадентни процес, пропадање. Свој главни задатак они виде у спасавању посљедњих вриједности урбанизацијом угрожене народне културе, не видећи да се тако претварају у дисциплину којој је задатак заустављање историјског процеса” (Лозица 1982: 43).

Фолклор је тако добио задатак да задовољи потребе времена, поставши основа једној новој врсти легитимитета, тако да се својства народне културе и на првом месту народне књижевности сагледавају из перспективе идеологије једног историјског

класну борбу изводио из идеје о ослобођеном раднику, а не из народне традиције, што је заправо довело до самонегације у самом процесу конституисања (Лиотар 1990: 54).

раздобља у којем се народној култури приписују „аутентичност, изворност, неисквареност, што је све супротно космополитској култури виших друштвених слојева” (Чоловић 2000а: 87); најзад та је култура схватана као „примитивна, првобитна и способна да изрази једно оригинално аутентично осећање које нам долази из најдавнијих времена” (Чоловић 2000а: 87). Претпостављена природност народне културе, укореењеност у родно тле, порекло које вуче из предцивилизацијског раздобља, тј. раздобља неискварености, према Хердеровој оцени – народну културу чини природном културом, услед чега свако деловање у духу народа као универзална вредност сачувана у фолклору добија предност као сагласје са интересима народа у целини.

У том преображају и стварању идиличне слике живота *европског сељака* значајну улогу ће одиграти тзв. природна поезија, коју ће најпре као филозофску идеју развити Хердер, а потом и браћа Грим. У *Расправи о пореклу језика* Хердер разликује језик осећаја, као непосредни природни закон, од људског језика као вештачког, продукта разума (Хердер 1989: 8). Вештачки језик је, према Хердеру, потиснуо природни језик, али он може одјекнути испод грађанског начина живота и друштвене уљудности на „матерњем језику” (Хердер 1989: 8). Језик природе је језик народа (Хердер 1989: 9), чије одјеке Хердер проналази у заносу песама и певања старих народа, у ратним и религиозним плесовима, тужбалицама и обредним песмама (1989: 11). На тај начин доспева до концепције народне поезије као природне поезије, за разлику од уметничке, која је у стању само да подражава тонове природе, односно изворе на којима је језик мање артикулисан, али више осећајан.⁸ Како се у језику конституише начин разумевања света, западноевропски народи, који су, према Хердеру, потиснули свој природни језик нагона и ирационалног, заснивају читав метафизички поредак на разуму. Хердер, међутим, управо овим тврђењем доводи у питање метафизички поредак, јер процес подражавања у којем савремена поезија непрестано тежи да се оствари у свом изворном виду, а он јој упорно измиче, представља еквивалент западноевропској метафизици, која се такође разликује од пуноће природног поретка заснованог на ирационалном и губитак

⁸ У *Гласовима народа* Хердер народно песништво третира и изван усмене традиције као ванвременски агенс који прожима сваку истинску поезију, због чега у своју збирку поставља и стихове Гетеа, Хомера, Дантеа, што је идеја блиска Шелинговој о миту као праматерији и грађи сваке уметности, која се наставља и преображава и у индивидуалним стваралачким митологијама уметника (попут Дантеа, Сервантеса, Шекспира, Гетеа).

изворног ослонца надомешћује „умом”, јер је онемогућен да се изнова утемељи у језику (природном). Однос природне и уметничке поезије тако бива од Хердера протумачен као траума, као нужност и немогућност да се досегне до претпостављеног изворног природног говора који испуњава његову суштину и омогућује непосредно и једноставно разумевање. У том смислу природна поезија постаје привилегован појам епохе.

Браћа Грим су разрадила романтички појам *природне поезије* у којој цели народ има удела (Бошковић Stulli 1983: 7), те природна поезија своје оквире поставља на народну поезију као производ колективне душе, што објашњава и њену анонимност. Наиме, стварање поезије (која ипак увек представља један индивидуални чин) не одваја се од њеног ширења (које чини поезију анонимном). За њих постоји само геније нације као творац поезије који није збир или скуп појединаца већ заједничко рашћење и међусобно прожимање њиховог духа (Кокјара 1984: 275). На предоченој идеји развиће се митолошка школа фолклористике која се бави рестаурацијом мита и посматра мит као почетну форму из које еволуцијом постају сви остали епски фолклорни облици, као и сужеи бајке (Веселовски 2005: 601). Као припадници митолошке школе, браћа Грим су заступала тезу да, иако сама прича трпи одређене промене у зависности од личног удела приповедача, основа у њој остаје непроменљива, а вредност варијаната састоји се у томе што свака од њих чува заједничку и безличну основу која је сматрана есенцијом фолклора (Кокјара 1984: 284).

Чак и кад се јавила претпоставка о постојању непознатог талентованог појединца који ствара фолклорно дело, у објашњењу анонимности ствараоца у први план је стављан принцип колективитета. Наиме, тешкоће при утврђивању стваралачког субјекта фолклора тумаче се најпре архаичним пореклом, те периодом у коме ауторова личност није побуђивала занимање, па се стога није ни одржало сећање на њу (Јакобсон, Богатирјов 1971: 21), опет на темељу разлике социјалних облика, које Баузингер одређује као антитетичне појмове заједнице и друштва:

„заједнице јесу природни спојеви који настају заједничком крвљу, заједничким местом или чак заједничким духом – друштво је, пак, вештачко и оно свој израз налази у савезима, партијама, удружењима. Заједница претходи индивидуи, тако да се све индивидуално јавља само као еманципација, као производ заједнице – друштво, пак, претпоставља постојање индивидуалног, оно настаје договором међу индивидуама” (Баузингер 2002: 100).

Свакако треба узети у обзир да фолклорне творевине без прихватања заједнице не могу постојати, иако је у клици постојало индивидуално очитовање (Јакобсон, Богатирјов 1971: 21). Ова хипотеза донекле доводи до прожимања Бен Амосових концепата књижевности као уметности и као мишљења, нарочито у појму 'пасивне креативности', која подразумева реакцију заједнице као важан фактор чина стварања (Бен Амос 2017), што Јакобсон и Богатирјов називају *превентивном цензуром колектива* и придају јој значај као и активној машти народног уметника. Тиме се, наиме, не доспева до оног креативног дејства читалаца у процесу естетске комуникације, јер превентивна цензура је у домену производње текста као симболички поредак који намеће и начин произвођења и начин читања текста. Разматрајући усмену традицију као начин мишљења и поглед на свет, Нада Милошевић Ђорђевић тврди да се српска усмена традиција установила на особеном начину мишљења уписаном у поетске усмене обрасце и културне ритуале путем колективног, друштвеног памћења (Милошевић Ђорђевић 2002: 26).

Према запажањима Бен Амоса, схваћен као посебан *режим колективне мисли* у сазнањима енглеске антрополошке и француске социолошке школе, фолклор се односио на (1) просечне, без икаквих знакова индивидуалности, „конвенционалне моделе људске мисли” и (2) на посебне обрасце размишљања примитивног човека, израз психологије раног човека. Концепцију посебног начина 'прелогичког' размишљања у перцепцији природне и друштвене стварности која се односи на примитивни менталитет развио је Леви Брил. Иако теорија Леви Брила није прихваћена без резерви, њени основни постулати често се аргументу узимају као основа за дефинисање фолклора као колективног мишљења, и надасве књижевног фолклора – схваћеног као „предступањ 'праве' (писане) књижевности, [...] 'још-не-књижевност'” (Лозица 1990: 113).

Тако се, наиме, поново долази до релационог идентитета фолклора и његових носилаца, овог пута у односу на друге цивилизацијске ступњеве. Отуда је и амерички фолклориста Алан Дандес позицију народа одредио као средњу карику с једне стране у супротности са „цивилизацијом” – као „нецивилизован елемент цивилизованог друштва”, а с друге стране, у супротности са тзв. дивљацима или примитивним друштвом, које је стајало још ниже на еволуционој лествици. Начин на који је народ заузео неку врсту „међупростора” између цивилизованих елита и нецивилованих дивљака Алан Дандес у есеју *Who are the folk?* сагледава кроз једну културну особеност: способност читања и писања. Народ се схвата као „неписмен у писменом друштву”, за

разлику од примитивних народа, који су у етноцентричкој перспективи означени као „прелитерарни” (што значи да ће се писменост остварити кроз културну еволуцију).

Приступ одржан током читавог деветнаестог века, који има хијерархијски поглед на фолклор, Дандес одбацује у корист модерног концепта, који садржи кључне друштвене дефиниције народа као „било које групе људи који деле најмање један заједнички фактор повезивања”: занимање, језик или религију. Без обзира на бројност и међусобну блискост чланова (било да је породица или нација у питању), свима је заједничко језгро традиције, које помаже да група има осећај групног идентитета (Дандес 2007). Дандес сугерише да, као аутономна варијабла, независна од постојања других група, слојева, класа, постоји много народних група поред ’сељака’, те да ни фолклор није реликт прошлости, већ израз живе садашњости народа. Народ се тако као носилац фолклора посматра у својој културној, социјалној, историјској хетерогености.

Преко концепта *огледала културе* (Дандес 2007: 53–67) Алан Дандес указује на могућност фолклора да открива разлике и сличности у начину размишљања, као средство културног разумевања, нарочито када се узму у обзир универзална људска искуства која се могу идентификовати у фолклору различитих народа. Упркос томе што је фолклор могао да се искористи као конструктивна сила за пропагирање интернационализма и интеркултуралности, веома често био је оруђе национализма, закључује аутор. Историја фолклорних студија открива да су фолклористи у многим земљама често инспирисани жељом да се очува национално наслеђе. С једне стране, производи фолклора слављени су као национално благо у прошлости, с друге стране, народ је погрешно идентификован са неписменим слојевима у писменом друштву и на тај начин народно као концепт је идентификовано искључиво као вулгарно и необразовано. Фолклор у овом искривљеном приказу изједначава се са сурвивалима из прошлости, који су осуђени да изумру.

Дакле, у тежњи да укажу на присуство фолклора као живе категорије, под утицајем филозофије језика и проучавања говорних чинова, савремена фолклористика проучава фолклор у контексту⁹, те не говори више само о традицији, нити реконструише имагинарна прошла времена, већ истражује фолклор као комуникацијски процес, што је, сматра Лозица (1982: 43), данак лингвистици и семиотици. Наиме, како ћемо

⁹ Контекст се употребљава у два значења, у зависности од методологије: као друштвена ситуација која узрокује настанак фолклорног дела и формира одређене уметничке форме понашања (1) и као међусобно деловање свих фактора у усменој уметничкој комуникацији (2) (Милошевић Ђорђевић, Пешић 1996: 120).

образложити у наредном поглављу, промена теоријско-методолошког апарата и контекстуални приступ у изучавању фолклора омогућило је проширивање значења и опсега појма фолклора.

I 1. 2. Формирање 'фолклорног канона' и текстуализација фолклора

У тренутку када почиње да се указује на фолклор као изворно, чисто, првобитно, као темељ идентитета и биће народа, он истовремено бива преломљен кроз призму идеолошких потреба епохе, аутора, друштвено-политичког и културног миљеа. Наиме, интересовање за фолклор може се посматрати као индикатор модернитета, како то у свом есеју „Folklore and the forces of modernity” објашњава Ричард Бауман, с обзиром на то да се дисциплина фолклора појавила тек у време када традиционално народно друштво, као идеално замишљено, постаје опадајући начин живота под утицајем технолошких и економских промена и новог поретка друштва заснованог на механичкој производњи. У таквом, измењеном поретку, са силно убрзаним мењањем начина живота, јавља се потреба да се сачувају вечне, природне, чисте вредности народног живота као стожер стабилног друштвеног система.

То потврђује и Чоловићева тврдња да моралне и естетичке вредности живота усклађеног са природом ипак нису биле нешто што је непосредно препознато и усвојено, већ да су, пре свега пренете на наше крајеве, те вредности остале непознате управо људима „из народа”, док су просвећени људи тежили да препознају и пренесу изузетне вредности фолклора и они, заправо, предузимају читаву серију филолошких, педагошких и политичких операција да те вредности расветле и протумаче тако да буду доступне свима (Чоловић 2000а: 88).

У тренутку кад почиње да се бележи, када постане објект промишљања, фолклор, међутим, престаје да буде животан, прерастајући у текстуални траг прошлости, који потом постаје подложен различитим прерадама у чину интерпретације. Дискурзивна пракса коју је успоставила романтичарска „текстуализација” фолклора подразумевала је извесну концептуализацију фолклора, која ће у различитим раздобљима бити

прихватана приликом стилизације дела у фолклорном кључу.¹⁰ Фолклорне творевине нису, међутим, увек компактна целина, монолитни систем који се преноси „с колена на колено”:

„У сировом стању фолклор је расут, хаотичан, без видљивог реда, аморфан, нелогичан, недоличан. Фолклорна грађа одликује се упадљивом фрагментарношћу, она никад не изгледа да чини целину, заокружен систем. Да би та грађа могла да послужи као чврста и уверљива подлога националног идентитета и политике која себи поставља задатак да осигура опстанак и процват тзв. националног бића, приступа се селекцији, класификацији и транскрипцији фолклорне грађе. При томе се одстрањују све противречности и друге логичке, естетичке или моралне слабости и недоумице” (Чоловић 2000а: 89).

У разматрању епског репертоара *Ерлангенског рукописа*, Лидија Делић објашњава да епска фолклорна традиција јесте „део ритма цивилизацијских промена” (Делић 2016), а Дуња Рихтман Аугуштин упозорава управо на ту супротност окоштавања фолклорних модела, као производа научне и културнополитичке праксе, и природе самога фолклора, који је као истинска људска појава одређен једном битном константом, а то је – променљивост. Мењају се фолклорне појаве с обзиром на људе који их стварају, на време у којем ти људи живе, на друштвено-политичке односе у којима живе, на околину у којој фолклорне творевине настају. Фолклорна појава није никад двапут иста као ни људске животне ситуације: „то су потоци и реке у које никад не можеш двапут стати” (Рихтман Аугуштин 1979: 10).

Критикујући рецепцију и истраживање усмене традиције Јужних Словена од Алберта Фортиса наовамо, Иван Лозица у тексту „Фаворизирани и занемарени жанрови у фолклорној традицији” говори о фаворизовању пре свега епике, која је посматрана као „неприкосновени репрезентативни род јужнословенског фолклора”, чему је допринела, пре свега, важна улога јуначке тематике у стварању националних митова у периоду

¹⁰ Ерик Хавелок у књизи *Муза учи да пише* тврди да је прошлост могуће сагледати једино из перспективе садашњости. Слика коју при том добијамо и коју примају наша чула јесте слика која се мења у зависности од тачке из које ми ту прошлост посматрамо, као и од светлости у којој нам се гледано из тог угла она показује (Хавелок 1991: 156).

формирања балканских држава (Лозица 1990: 112).¹¹ Посматрано у равни теорије књижевности, сматра Мирјана Детелић, епска песма се „не може добро упознати нити правилно тумачити” изван познавања вредносног система културе у којој настаје фолклорна творевина (Детелић 1995: 321).

У очувању наше фолклорне баштине, али и у конституисању свести о националном идентитету, највећи значај имао је сакупљачки рад Вука Стефановића Караџића, јер су истовремено, имајући у виду наведена сазнања о природи фолклора, кроз Вуков рад пре свега на збиркама *Српских народних пјесама* стабилизирани одређени репрезентативни обрасци усмене, најпре епске поезије, али и уопште колективног искуства и националног памћења, тако да су рукописи и збирке других сакупљача понекад успостављале „апокрифни” однос према постављеном стубу не само народне поезије већ и етичке, религијске, духовне скале вредности. Аналогија се намеће с обзиром на напомену Слободана Јовановића да је друга књига Вукових *Српских народних пјесама* међу млађом интелигенцијом посматрана као „народно јеванђеље” из кога се ишчитава чиста српска етика и општа представа о Србима као херојском народу (Јовановић 2009: 11).

Процес инструментализације фолклора у периоду с краја 18. века и у 19. веку и осмишљавање фолклора као природне, изворне, чисте народне творевине дејство је диспозитива¹², који се указује већ у поговору *Мале простонародне славеносербске пјеснарице*, у коме Вуков интерес за културни модел европског романтизма („на таласу русоизма и хердеризма” (Дамјанов 2015: 585) своју интерпретацију добија у исказу да народна епска поезија садржи „негдашње битије српско и име”, односно да властиту природу етничитет генерише кроз епске фолклорне форме. Идентитет се тако гради на модусу мита, односно кроз наративну прагматику, тако да у процесу самоидентификације културе долази до одстрањивања прича и догађаја који се не могу уклопити у образац на коме почива њихов културни идентитет. На почецима Вуковог сакупљачког рада диспозитив даје снагу у борбама за независност и кроз причу прибавља легитимитет устаницима, односно, како то објашњава Жан Франсоа Лиотар – сама прича јесте ауторитет који обједињује један посебан идентитет (Лиотар 1990: 52),

¹¹ Више о политичким функцијама фолклора в. Иван Чоловић, *Бордел ратника*; Раул Жирарде, *Политички митови и митологије*.

¹² Дејство диспозитива на постанак традиције и ауторитета објашњава Лиотар у једном од писама обједињених у књизи *Постмодерна протумачена деци*.

те је стога наслов студије Алберта Лорда *Певач прича* веома погодан избор за оцртавање позиције саме приче, пре него статуса певача. Поред *Српских народних пјесама*, велики значај при апропријацији културе утемељене на народној традицији имало је управо утемељење народног језика као књижевног и Вуков *Српски рјечник*, који се почиње посматрати као „велики код” на коме се ствара поменути културни образац¹³, управо јер чува значајне културне слојеве, те ће *Рјечник* бити подстицајан и за многе романтичарске и реалистичке наративе патријархално-народњачког сензибилитета. Преко њега је, према Меши Селимовићу, Вук постао „национална институција”, дајући књижевности, али и култури уопште, дух свог *Рјечника* (према: Делић 2015: 614).

Захваљујући Вуку, културно и социјално нижи сталеж („народ”) афирмисан је као „права мера вредности на свим нивоима – алфа и омега свега прогресивног, новог и модерног”, тврди Сава Дамјанов (Дамјанов 2012: 108):

„Вукова језичка реформа представља истинску и значајну иновацију и захваљујући њој у ткиво српске књижевности коначно је суштински интегрисан један богат и вредан традицијски ток који је дотле егзистирао углавном на маргинама тзв. високе литературе (усмено стваралаштво), али је та реформа својом пуристичком димензијом водила знатном редуковању стилско-језичког простора наше књижевности, у крајњој линији, изједначавању језичког и вредносног аспекта уметничког дела, што је резултирало дуготрајним неправедним обезвређивањем писаца који се нису повиновали тој норми” (Дамјанов 2012: 122).

Тврдња о међусобној условљености ауторитета који приповеда и легитимности наратива коју потцртава Лиотар наговештена је већ у тексту „Фолклор као нарочит облик стваралаштва”, у којем ће Јакобсон и Богатирјев (указавши најпре на деветнаестовековну праксу усредиштења апстрахованог колектива као стваралачког субјекта) у процесу стварања, рецепције и преношења фолклорне творевине утврдити значај *превентивне цензуре заједнице*, односно културне традиције којом је стваралац условљен, те у том смислу функционише изван појма ауторства. Одрицање ауторства које је посведочено и у Вуковом Предговору за прву књигу *Српских народних пјесама* није једноставно прикривање елемената импровизације, већ израз осећања колективне свести, која и јесте чинилац разлике између „народног певача” и песника. Отуда се

¹³ В. Миодраг Поповић, *Памтивек: Српски рјечник Вука Ст. Караџића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1983.

проблем субјекта фолклора, ауторства и односа колективитета и индивидуалитета, који ће обележити у великој мери фолклористику 19. века, полако преосмишљава у корист сагледавања таквог дијалектичког споја у којем стваралац као део заједнице црпе свој легитимитет из наративних образаца унутар којих делује, а истовремено је тим истим обрасцима ограничен, те условљен да одбацује све што није функционално у одређеној заједници (Јакобсон, Богатирјев 1971: 18, 19).

Управо са предоченог полазишта постављамо и главна питања нашег истраживања: Јесу ли фолклорни обрасци хомогене творевине које своје значење исцрпљују у поједностављеном, апстрахованом поимању традиционалне културе као конзервативне појаве или су у питању конструкције које своју динамику дугују управо културним, социјалним, друштвеним, идеолошким оквирима унутар којих настају и преносе се како у дијакхронијској тако и у синхронијској равни? На који начин се потом у књижевноисторијском току ти обрасци реактуализују, као готови формати, пожељни културновредносни обрасци или форме чији се хоризонт значења сагледава неодвојиво од поетичких искустава епохе?

*

У досадашњим истраживањима осветљен је утицај усмене књижевности на писану, што ће свакако бити значајно полазиште рада, јер се културна, као ни језичка, условљеност не може занемарити при тумачењу, али се у овом случају у обзир узима и друга перспектива, те се као проблем поставља управо (не)довршеност фолклорних образаца, чија се нова концептуализација остварује у складу са књижевноисторијским токовима. Циљ истраживања је предочавање потенцијала фолклорних образаца за перманентно присуство у српској књижевности 19, 20, и у будућим поетикама као бесконачно, живо произвођење значења. Одатле се као проблем који треба разјаснити јавља конзервативан приступ фолклору са „априорним вредносним мерилима”, кроз национални патос или класно-социјална мерила (Бошковић Stulli 1983: 6), потом кроз нераздвојивост фолклора са појмовима традиције и континуитета. У новом приступу фолклору следимо став Хермана Баузингера, који указује управо да је фолклор у одређеним поетичким токовима постављен као алтернативни свет, „оно што се налази изван владајућих норми, што стоји изван конвенционалног” (Баузингер 2002: 201). Фолклор посматра и као ескапистичку сферу, у којој примитивни (или дивљи) човек и његово стваралаштво оличавају супротност конвенционалности и етикецији (Баузингер

2002: 202), али и као провокацију (Баузингер 2002: 210), што се на хоризонту српске књижевности увиђа пре свега у стваралаштву авангардних аутора.

Пошто се најчешће указује на то да је са Вуком успостављен национални културни и књижевни канон на темељима „народне културе” у периоду смене поетичких парадигми с краја 18. и почетка 19. века (в. Жељински 2015), потребно је испитати како тај механизам функционише у различитим периодима књижевне историје, с обзиром на то да многи аутори модерне поетске облике стварају на обрасцима усменокњижевног и, шире, фолклорног искуства, а да не усвајају „популистичку друштвену свест (традиционалне вредности, култ народа и српског села, итд.)” (Дамјанов 2015: 590). Модернистичка поезика најчешће се ослања на митско-архетипске аспекте фолклора, или се у свом провокативном, пародијском усмерењу идентификује и у „антиобрасцима” фолклорног наслеђа, парадоксално изнова се потврђујући и афирмишући, јер да би се нешто поништило, речима Александра Флакера, најпре мора бити и уписано као такво.

Са Баузингеровог становишта, значајно је указати на то да на фолклорне појаве не треба гледати као на окамењене историјске феномене (Баузингер 2002: 231). И, премда померања нису тако изразита као у литератури, фолклор се не може посматрати као јединствена категорија, јер стваралачки оквир фолклора није хомоген. Поред тога што сам фолклор није неутрална категорија (Баузингер 2002: 232), и свако преузимање и уписивање фолклорне грађе у нови текст успоставља прећутно приписивање нових вредности, те отуда (1) преузети фолклорни обрасци помажу при сагледавању промена поетичких одлика епоха и аутора, једнако као што (2) литерарна традиција која се темељи на фолклорним обрасцима указује на разноврсност и богатство фолклора. Фолклорним обрасцима, дакле, приписују се извесне вредносне категорије у зависности од историјског и културног контекста у којем они настају, али и литерарно дело које их инкорпорира прелама их кроз своју стваралачку перспективу.

Условљеност значења конвенционалним и контекстуалним чиниоцима, као и немогућност исцрпљивања контекстуалних могућности и учинака означавања захтева да се размотреном проблемском оквиру народно/природно – уметничко/вештачко, у чији се опсег уписује и релација анонимно/колективно – индивидуално, придода и однос усмено – писано, који ће неизбежно покренути питања односа усмене и писане традиције.

I 2. УСМЕНО VS. ПИСАНО (комуниколошке и поетолошке специфичности)

Тек 20. век у фолклористици ће начинити помак ка истраживању начина постојања фолклорне традиције у друштву, као и технике усменог стварања књижевног фолклора. Теоријски модел заснован на бинаризму усмено – писано покреће и сагледавање односа фолклора и писане књижевности постављен на темељима разлике у процесу стварања и медију изражавања. Ролан Барт ће у тексту *Варијације о писму* установити онтолошку разлику између усмене и писане комуникације, указавши да писано није само проста транскрипција усменог, већ да се ради о две различите зоне контекста, односно два језика (Барт 2010: 40): један је језик слуха, а други језик вида, графички материјализованих симбола. Барт истовремено указује и на неједнакост статуса два језика, али и настоји да деконструише мит према којем језик тек преводи мисао бивајући њеним равнодушним инструментом” (2010: 41). Према је Ролан Барт тежио да укаже на „империјализам” говора спрам писма, сама чињеница проблематизовања медија комуникације омогућила је преиспитивање односа усмено – писано. Истовремено, оријентација на изучавање фолклорног перформанса јавила се као реакција на филолошке анализе које су се бавиле само написаним фолклорним текстовима, на концепције по којима је причање приче или певање песме само репродукција нечега што претходно постоји (Лозица 1990: 113).

Међу првима су истраживања усмерили у новом правцу Јакобсон и Богатирјов у поменутом чланку „Фолклор као нарочит облик стваралаштва”, с намером да оспоре тезу да између усмене поезије и литературе нема начелне разлике и да се у једном и у другом случају ради о продуктима индивидуалног стваралаштва. Истичући да приликом стварања фолклорног дела није довољна објективација (извођење) као потврда настанка, већ и усвајање заједнице, а то значи процес преношења (Јакобсон, Богатирјов 1971: 20), чини се да аутори тиме заправо потврђују динамични идентитет фолклора, с обзиром на то да суштину његове појавности одређују кроз процес рецепције, кретање и варирања.

Ипак, сосировско полазиште у постављању проблема постојања фолклора доводи ауторе до разликовања с једне стране извесне ’праваријанте’, не у смислу извора, већ у значењу структуре којој би одговарао појам *langue* и која „постоји изван појединих особа, оно постоји потенцијално и само је комплекс одређених норми и подстицаја, подлога живој традицији коју извођачи оживљују индивидуалним стваралаштвом, као што ствараоци *parole* поступају са *langue*” (Јакобсон, Богатирјов 1971: 21) и с друге

стране њених објективација које у извесној мери увек садрже индивидуалне иновације и одговарају појму *parole*.

На истим теоријским поставкама аутори разликују усмереност фолклорних и литерарних дела: са аспекта извођача фолклорног дела, та дела представљају ванперсоналну чињеницу (*langue*), док за писца литерарног дела оно се јавља као *parole*, тј. зависно је од индивидуалних остварења. *Parole* допушта богатију разноликост модификација него *langue* (Јакобсон, Богатирјов 1971: 27), што се у чланку доказује разноликошћу сижеа карактеристичних за литературу, а с друге стране ограниченошћу сижеа приповедака у фолклору (Јакобсон, Богатирјов 1971: 28). Друга разлика постављена је према критеријуму односа према цензури, која је незаобилазна претпоставка постанка фолклорних дела, за разлику од литерарних која не морају узимати у обзир захтеве средине, сматрају аутори (Јакобсон, Богатирјов 1971: 22). Такав је однос имао на уму и Јуриј Лотман, одредивши поетски систем књижевног фолклора кроз естетику истоветности, али је знатно раније Алберт Лорд утврдио постојање два појма песме у усменој поезији: „Један је *општа идеја повести*, која укључује сва њена певања. Други појам је онај који се односи на *посебно извођење* или *текст*” (1990: 179). На темељима језичких метафора у тумачењу начина постојања епа, већ Алберт Лорд је тврдио да морамо престати с покушајима да нађемо изворник било које традиционалне песме (Лорд 1990: 180), јер песма коју слушамо јесте и та изворна песма, али свако извођење је више него извођење, оно је репродукција. Наиме, природа усменог стваралаштва огледа се у обнављању колективног са елементима индивидуалне импровизације. Држећи се овог правца размишљања, певачево прво певање, које се не подударе са појмом изворника, Лорд назива *искусственим стварањем песме*. Појам *односа међу песмама* прихватљивији је од појма изворника и варијаната, сматра аутор. Отуда следи да није исправно говорити ни о варијанти, јер нема изворника који би био вариран (Лорд 1990: 181).

Остављајући само питање извора фолклорног дела по својој суштини изван граница фолклористике (1971: 23), Јакобсон и Богатирјов замерају романтичарима истицање генетичке самосталности и самониклости фолклора, сматрајући да су за фолклористику битнији функција преузимања, избор и трансформација преузете грађе. Међутим, за разлику од Лорда, Јакобсон и Богатирјов критикују и тезу према којој народ не продукује, него репродукује, јер „немамо права да повучемо непремостиву границу међу продукцијом и репродукцијом”, с обзиром на то да репродукција није пасивно преузимање. У том смислу аутори не праве разлику између литерарних стваралаца и

певача приликом преузимања грађе из старине, јер разлика у тим уметничким формама настаје приликом интерпретације, односно у функцији коју грађа задобија у датом поетичком окружењу, „па чак ни они формални елементи за које се у први мах чинило да су се преузимањем сачували, не смеју се сматрати идентичним са својим узором: у тим уметничким формама настаје измењена функција” (1971: 24).

Дакле, и поред свих утицаја и преплитања фолклорне и литерарне грађе, сматрају аутори, „немамо право да бришемо границу између усменог песништва и литературе у корист генеалогичке” (1971: 25). Разматрања структуре и генезе фолклора доводе до тога да му се одузима једно утемељење – извор, али му се додаје друго, које смо назвали праваријантом, односно архиваријанта која управља значењем и интерпретацијом предмета.

Аутори се залажу за синхронистичку фолклористику, која би се морала одвојити од историје књижевности и од питања порекла и фокусирати се на актуелни репертоар заједнице, како би се разоткрио систем (langue) фолклора, његове функције и структурни принципи. Лозица сматра да је низ таквих истраживања актуалног стања у некој средини могао уродити резултатима који и нису само синхронијски, него упућују на промене у систему фолклора, на фолклорни процес, али да су каснија структуралистичка истраживања усмене традиције (пре свега Пропа и Леви Строса) резултирала статичним и наизглед вечним моделима (структурама) (Лозица 1990: 114).

Друга значајна грешка романтичког карактерисања фолклора коју уочавају Јакобсон и Богатирјов, уз тврдњу о самониклости, била је теза да стваралац фолклора, субјект колективног стваралаштва, може бити само народ који није рашчлањен у класе, који је нека врста колективне личности, с истом душом и погледом на свет, заједница која не познаје индивидуално очитовање људске делатности (1971: 25). Синхронистичка фолклористика Јакобсона и Богатирјова сведочи о богатом и живом фолклорном репертоару с разноликим друштвеним, привредним, идеолошким, па чак и моралним диференцирањем (Јакобсон, Богатирјов 1971: 26) и отуда предлаже класификацију фолклорних форми по групама које нису само етнографске и географске, већ и по полу (мушки и женски фолклор¹⁴), по доби (деца, омладина, старци), по звању (пастири, рибари, војници,..), чиме се управо подрива монолитност која је приписивана фолклору (1971: 28), што ће касније разрадити Алан Дандес и контекстуално усмерена фолклористика. Поред тога значајан је и дијалектички приступ у уочавању

¹⁴ Што је код нас још Вук уочио.

међукултуралних прожимања, тако да границе фолклора постају флуидне, иако се не пориче ни постојање једног националног комплекса.

„Између било која два суседна културна подручја има увек граничних и прелазних зона. Та околност не допушта да порекнемо постојање двају различитих типова и корисност њиховог раздвајања за аутономију фолклора” (1971: 28).

Аутори се дотичу значајног питања о опсегу националног фолклора, који се у контексту праћења фолклорних образаца кроз литерарну сферу чини значајним за преиспитивање односа националног и интернационалног фолклорног фонда, а ови корпуси представљају чиниоце традиције у непрестаном преплитању и дотицању¹⁵.

Истраживачи 20. века сложили су се с тим да је најприхваћенија карактеристика фолклора управо преношење усменим путем. Осим тога, значење фолклора све се више приближава трећој Бен Амосовој категорији – уметности, односно одређује се као „вербална уметност” и „усмена књижевност”, чиме је уједно постављена и оперативна разлика између фолклора и литературе. Бен Амос замера претходној научној мисли о фолклору потребу да се опише као статички, опипљив предмет (Бен Амос 2017). Такву перспективу већ Јакобсон и Богатирјов проблематизују, а Бен Амос продубљује теорију о фолклору као процесу који се развија у друштвеном контексту. Дан Бен Амос у чланку *Ка дефиницији фолклора у контексту* пише да је фолклор „интегрални део културе”, те да свако одвајање фолклорних творевина „од домаћег локалитета, времена и друштва неизбежно уводи квалитативне промене”. Важан фактор фолклора Бен Амос види у томе што се фолклорна комуникација збива лицем у лице, у таквој ситуацији где људи

¹⁵ Европски, византијски, оријентални комплекс мотива присутан у нашем фолклорном фонду биће отуда сагледан у самом раду. Зато запажање о интеркултуралности фолклора различитих култура употпуњујемо и елаборацијом Тихомира Ђорђевића о природи српског фолклора и о прожимањима на дијахронијском плану:

„Упоредно проучавање фолклора открива често неочекиване међународне везе за које не зна документарна историја, кроз њега се често може врло дубоко погледати у прошлост. Важност нашега фолклора уздиже се за науке још и у томе што је наш народ, дошавши у ове земље, затекао друге народе; што је наш народ живео у суседству са Византијом, једном од првих културних земаља средњег века, те је српски народ због тога играо улогу посредника између истока и запада. Наш је народ живео и под Турцима па је од њих и преко њих примио многе источњачке умотворине, од којих је неке тако преобразио да изгледају као његове сопствене” (Ђорђевић 1984: 13).

непосредно комуницирају. Дефинишући фолклор као уметничку комуникацију у малим групама чије је постојање условљено културним контекстом, Бен Амос даље проматра фолклор као акцију у којој нема дихотомије између процеса и продуката и која укључује креативност и естетску реакцију. Недостаци оваквог приступа убрзо су разоткривени. Преласком интересовања савремене науке о фолклору са резултата на процес дошло је до запостављања текста оствареног у оквиру жанра, сматра Нада Милошевић Ђорђевић, као јединог видљивог континуитета постојања народне књижевности. Без текста као финалног остварења, процес би постао сам себи сврха, а из проучавања фолклора био би искључен важан део културне баштине и поетско-фолклорног система усмене књижевности, који, иако није идентичан са поетским системом писане књижевности, не би се могао замислити без постојања жанрова „који кроз векове показују постојаност својих структура и захваљујући којима усмена књижевност и егзистира”. (Милошевић Ђорђевић 2006: 69). Наглашавање жанровских константи не одриче могућност промена у оквиру фолклорно-поетског система, јер се трансформација појединих врста може пратити у дослуху са функционалношћу за заједницу (Милошевић Ђорђевић 2006: 71).

Иако Маја Бошковић Stulli сматра да Бен Амос оправдано негодује против статичког поимања фолклора као укупности ствари које се могу изоловано сакупљати, и она дели уверење да се неке објективације ипак не могу занемарити, попут: приче, песме итд., те задовољавајуће решење види у Дандесовој замисли о трима нивоима анализе фолклора – тексту, текстури, контексту (1964). Дакле, као што је реконструисање контекста недовољно на основу текста, тако ни контекст није довољан за утврђивање жанра, те је потребно сагледати фолклор са све три позиције.

Да се фолклор не може тумачити само преко фолклорних жанрова и облика, залаже се и руски фолклориста К. В. Чистов. Пишући о односу фолклора и литературе, Чистов главну диференцијалну црту види у медију постојања: усмености и писаности, тумачећи је као разлику између природне „контактне” комуникације и „техничке” комуникације, при чему се природна или „контактна” комуникација одвија непосредно, без материјално фиксираног текста, усменом речју, мимиком и гестикулацијом, а без додатних техничких средстава и система знакова каквим се користи „техничка” комуникација. При комуникацији „техничког” типа врши се прекодирање из једног система знакова у други (реч – писаност) и притом се губе вантекстовни елементи (текстура и контекст) и, што је најважније, могућност непосредног деловања пошилаоца и примаоца. Тај нови начин постојања текста условио је нове поступке и конвенције (Лозица 1982: 48). Из тога следи да ни запис фолклорног текста није више део

фолклорног процеса, него фиксирано дело с естетичком (уметничком) функцијом, који може послужити као инспирација новој креацији или као узорак индустријском производу, како примећује Лозица (Лозица 1982: 48). Чини се да је свесна естетичка функција страна фолклорном процесу, те да учесници фолклорног процеса немају потребу за „чувањем дела”. Фолклор живи и траје само као „контактна” комуникација, док му се вредности изван контекста додају тек бележењем (Лозица 1982: 48).

Чистов подсећа на неопходност разликовања литературе од фолклора и на хронолошки примат фолклора (Лозица 1982: 49), како не би дошло до методолошких погрешака. Јер, с обзиром на то да су писана дела за нас обичан и најпознатији облик стваралаштва, и представе на које смо навикли пројцирају се и на подручје фолклора. Наведени став и Валтер Онг у својој студији *Orality and literacy* дели са претходним истраживачима (Чистовим, Јакобсоном и Богатирјовим). Онг сматра да ми можемо говорити о усмености и усменим културама само из перспективе писмености, па отуда и назив усмена књижевност представља парадокс, јер сама реч „књижевност”, односно „литература” већ претпоставља писменост, док је прелитерарна традиција подразумевала и једну сасвим другачију свест и другачији поглед на свет који Онг објашњава кроз појам *психодинамике усмености* – што значи да је примарна усменост увек рачунала на акцију, звук који се простира у времену и не може бити стабилизван и окамењен. Коригујући Деридин став да нема ничег изван текста, Онг тврди да у потпуном одсуству писмености не постоји ништа изван мислиоца што може омогућити истоветан ток мисли (Онг 2005: 33). Смештајући (с)мисао у говор, Онг текстовима додељује само оно значење које је изван њега, у референци присутној у свету звука. Текст за Онга представља кодирани симбол помоћу којих човек може тек изазвати у својој свести стварне рече, остварене у звуку. Иако изражава велики потенцијал речи, текстуална, визуелна репрезентација речи није права реч, већ секундарни систем (в. Лотман 1976). Народи са штампарском традицијом убеђени су да речи, у суштини звук, треба посматрати као „знак”, јер „знак” се односи, пре свега, на нешто визуелно схваћено, тврди аутор. Наше самозадовољење у поимању речи као знакова производ је културе писмености, која намеће да се све људско искуство представи кроз визуелне аналогije. Усмени човек вероватно није мислио речи као „знакове”, претпоставља Онг, наводећи у прилог томе да их Хомер одређује кроз стални епитет „крилате речи” – који указује на неухватљивост, снагу и слободу: речи су стално у покрету, у лету.

Онг потврђује да је Дериде сасвим исправно одбацио убеђење да је писање безначајно у односу на изговорене речи, али створити логику писања без истинског

разумевања усменог стварања из кога је писање проистекло и за које је писање трајно и неизбежно везано, значи за Онга – ограничити разумевање. Прво озбиљно скретање пажње на контраст између усменог начина мишљења и изражавања и писаних модуса дошло је не у лингвистици, већ у књижевности, сматра Онг, издвојивши рад Милмана Перија на тексту *Илијаде* и *Одисеје*, који је, након Перијеве смрти, довршио Алберт Лорд у књизи *Певач прича*. Онгов и Лордов приступ повезује то што функционисање фолклора, тачније „усменог песничког језика” осмишљавају кроз начела језичког система. Лорд објашњава да кад говоримо матерњи језик, ми не понављамо речи и фразе које смо свесно научили напамет, већ нам речи и реченице навиру из уобичајене употребе, те и певач делује у оквирима своје „специјализоване граматике” (Лорд 1990: 77).¹⁶

Већина наведених истраживања синхронистичке фолклористике почива на филозофији присуства – нарочито идеје о праваријанти и контактної усменој комуникацији. Како не постоји могућност реконструисања почетног стваралачког импулса, односно „порекла” једне песме (што потврђују и Јакобсон и Богатирјов), а сваки покушај да се иде трагом њеног извора доводи до распршивања значења, до неодређивости, отуда се свака варијанта у одређеној мери посматра као аутономни стваралачки чин, импровизација, која је, међутим, и даље структурисана по једном општем обрасцу, трансцендентно постојећој праваријанти заснованој на теоријском моделу бинаризма *langue – parole*. Таква уписана структура фолклора постаје неопходан услов теорије перформативности и сваког појединачног извођења фолклора у изворном контексту те повлачи собом и закључак да издвајањем из првобитног контекста и постављањем у други (нпр. литерарни) у коме се само реферира на првобитни догађај исказ остаје празан – односно, с обзиром на то да су у литерарни контекст уписани фолклорни обрасци обележени одсуством и аутора и изворне ситуације извођења и

¹⁶ Ревидирајући полазне позиције у пери-лордовском приступу формули, Мирјана Детелић упозорава да је нужно „разликовати формуле које долазе из језика (и нужно трпе промене прилагођавајући се метричко-синтаксичком обрасцу епског десетерца) од формула као важног елемента технике, стила и композиције у традицији”, тј. да ли припадају епском језичком систему или говору „*in concreto* као примени језика *in abstracto*” (Детелић 1995: 323). Разликујући формулу и формулативност на темељима поменутог односа, Детелићева епску формулу тумачи као „средство произашло из `рада` формулативности у оквирима другостепеног језичког система епске поезије; однос међу њима је генерички, при чему је формулативност само један од услова за настанак епске формуле а никако се не може идентификовати са њом” (Детелић 1995: 323).

примаоца (слушалаца, публике), који му дају значење. То, међутим, не спречава поновљивост фолклорног обрасца као ознаке која излази из домаћаја првобитног окружења, па самим тим и значења које усмерава и контролише фолклорна свест, тако да у литерарној сфери добија неисцрпне контекстуализације, преломљене кроз различите стваралачке процесе.

Стога је значајно посматрати фолклор и изван критеријума медија трансмисије, односно изван бинарног односа усмена – писана уметност речи, јер се таквим поступком, како је већ утврдио Бен Амос и потврдила Бошковић Stulli (Бошковић Stulli 1983: 31), није успело утврдити шта је фолклор него се једино квалификовао његов начин циркулисања. Главно питање је, подвлачи Маја Бошковић Стули, шта је то што усмено циркулише? У великој мери понављајући закључке Валтера Онга о примарној усмености, Анцеј Менцлев такође преокреће питање од „на који начин траје еп?” ка „шта траје захваљујући епу?” (Менцлев 2013: 99, подвлачи аутор). Постављена питања имају значаја у истраживању најпре стога што се фолклорни обрасци сагледавају унутар литературе¹⁷, а то значи изван изворног контекста и начина постојања и циркулисања. Отуда се као главно питање, које ћемо размотрити у наредном одељку, може поставити управо преформулисано питање Бошковић Stulli и Менцлева – шта омогућује литерарним текстовима да уписују фолклорне обрасце упркос разлици у медију, функцијама и природи текстова?

Узајамне утицаје, додире и преплитања усмене и писане књижевности Иван Лозица објашњава заједничком припадношћу већој целини, односно посматрајући их као делове људске вербалне делатности, употребе језичког медија, бахтиновски речено, то су манифестације људског духа, два начина употребе језика (Лозица 1990: 114). Међутим, како смо утврдили да фолклор није само вербална комуникација, па ни само уметничка комуникација, потребно је фолклор и литерарне текстове поставити у једну ширу заједничку раван – тј. наћи тачку додира у којој се превазилазе комуниколошке и поетолошке границе, што изискује интердисциплинарни приступ у процесу интеграције знања из различитих домена.

¹⁷ Иако има своје недостатке, у раду ћемо користити термин „литература” за диференцирање од фолклора, јер се одредницом „уметничка књижевност” књижевни фолклор искључује из области уметности. С друге стране, термин „ауторска књижевност” избегавамо у циљу превазилажења интереса за инстанцу аутора, односно, бартовски, услед недовољности сагледавања књижевности кроз одредницу ауторства. Разликовање литературе од фолклора претпоставља интерпретативну стратегију која треба да укаже на разлику култура у целини, која ће се узети у обзир у процесу тумачења.

I 2. 1. Фолклор као текст културе (интертекстуални аспекти)

Пошто смо искристалисали однос усменог и писаног са комуниколошким и поетолошким особеностима које су им различити проучаваоци 20. века приписивали, отвара се нови приступ фолклору, који се узима као „другостепени моделативни систем”, речима Јурија Лотмана, не само као поетски језик већ као систем знакова који литература потом преузима и у процесу преозначавања кроз разне семиотичке механизме на позадини старог значења остварује ново. Формулативност као доминантна поетичка одлика фолклорног стваралаштва артикулисана је као стилско својство с почетка 20. века, да би се са тих позиција посматрала и књижевни текстови стилизовани као усмени – по принципима формула. Посматрано са интертекстуалних теоријских становишта, обрасци усмене књижевности представљали би знакове културе који циркулишу како унутар фолклорног, тако и изван, у сфери литерарног – у којој се смисао рађа из сусрета и дијалога новог текста и традиције. Деперсонализација, која је већ одређујућа за фолклор, и самим тим онемогућује интерсубјективност као тачку са које се сагледавају релације „традиције и индивидуалног талента”, у процесу интеракције фолклора и литерарних текстова доводи до посматрања образаца као интертекстова који круже у процесу интертекстуалне размене, те фолклорни обрасци нису само „цитати” који се свесно уграђују у текст, већ и на несвесном нивоу ’рад’ једне књижевне и културне традиције унутар које се мисли и ствара.

При утврђивању односа фолклорног предлошка и литерарних текстова треба имати на уму да је усменокњижевне текстове, како објашњава Естела Банов Депопе, могуће сагледати из перспективе фолклора или из перспективе књижевности¹⁸ (Банов Депопе 2005: 38). С неофолклористичких теоријских позиција, изразита валоризација контекста извођења омогућава и друкчију перцепцију поетичких специфичности усмено традираних текстова, поготово феномена формулативности као поетолошке карактеристике усмених књижевних текстова, коју Естела Банов Депопе посматра као интертекстуални елемент. Банов Депопе сматра да „[т]ермин интертекста примењен на усмене књижевне текстове омогућава и сагледавање додир различитих усмених

¹⁸ М. Б. Stulli усмену књижевност дефинише двојако, из аспекта фолклора као уметничку фолклорну комуникацију у језичком медију, а из аспекта књижевности као естетску (књижевну) информацију која је резултат природне језичке комуникације и сачувана је у запису (Лозица 1990).

култура, као и усмених и писаних субкултурних контекста из новог аспекта” (Банов Депопе 2005: 38). Естела Банов Депопе као интертекстуалне елементе, када се ради о усменој традицији, не узима само језичке (лингвистичке) елементе фиксиране различитим текстовима већ и системе веровања који су подложни историјским променама (Банов Депопе 2005: 45), али истиче и супротан процес заснован на интегрисању нових културолошких образаца у митске представе које већ постоје унутар неке културе.

На трагу Јакобсонове комуникацијске схеме, ауторка истиче постојање културног дијалога, сусрета између „традицијске усмености и писаног текста”, тврдећи да поред естетске функције традицијски усмени текстови обједињују низ других функција релевантних за идентитет заједнице „те да су израз вјеровања заједнице у којој живе”. Условљеност културним и историјским променама потом се истиче као чинилац који усменим творевинама, пре свега обредним песмама, замагљује првобитну сакралну, магијску, практичну функцију, што условљава и губитак ранијег значења у свести заједнице.

Усмеравање пажње са писаног дискурса на усмени у проучавању усмене књижевности и теорији перформанса, наиме, скренуло је пажњу истраживача на то како фиксираност писаног текста утиче на нашу перцепцију оног што је њиме исказано (в. Бошковић Stulli 1983, Лозица 1990). Како наводи Кристофер Норис, „онај ко преточи своје мисли у писмо излаже их оку јавности, опасности да им небројена лукавства тумачења измене смисао” (Норис 1990: 87). Зато се оправдано поставља питање значењске идентичности реактивираних грађе из дубоке старине, која се у свом вековном развоју одваја од свог ширег контекста, с оним првобитним садржајем који записивањем прелази у нов начин постојања (Бошковић Stulli 1983: 151–178), поставши креативно језгро за нове интерпретације. Поред тога, стилизација уметничког текста на темељу усмене поезике поред одвајања од првобитног контекста, задобија и још један помак – преламање кроз дати стваралачки процес. Присвајањем дискурса усмене поезије долази до померања смисла, који се не може даље контролисати и усмеравати, јер у процесу читања излази из граница домашаја првобитног значења и ступа у нови контекст, чија је природа динамична и који се увек изнова може уписивати у другу структуру.

Процес трансформације неизбежно захвата фолклорни предложак унутар литерарне творевине, што усмерава и избор методолошких поступака истраживања јер се, како и Алан Дандес упозорава у есеју *Студије фолклора у књижевности и култури* (Дандес 2007: 67–77), при изучавању фолклора у литератури морају спровести два

кључна поступка: идентификација и тумачење. Први задатак у проучавању је да се укаже на постојећи предмет, а други је да покаже разлике у односу на већ постојећи предмет. Дандес упозорава да се као проблем може јавити неправилна идентификација услед непознавања фолклорног материјала, али такође критикује и фолклористе који најчешће не иду даље од идентификације, без покушаја да се процени како је аутор користио фолклорне елементе, како ови елементи фолклора функционишу у посебном књижевном делу у целини, не објашњавају како позајмљена прича функционише у свом новом окружењу. Проблем је што је за многе фолклористе идентификација постала циљ сам по себи, уместо средство за тумачења. Идентификација је само почетак, само први корак.

Производња симболичких знакова као битно кохезивно својство усмене и писане културне праксе омогућује и њихов дијалог, и поред тога што текстови функционишу унутар различитих кодова¹⁹. У процесу дешифровања фолклорних образаца као интертекстуалних компоненти који у систему текстова успостављају однос са другим, усменим и писаним текстовима, треба имати на уму да се дијалогизам остварује на две равни: једна подразумева уметничку комуникацију на површинском слоју међутекстовне испреплетености у којој долази до прекодирања интертекста, док је други тип, који Зденко Лешић одређује као дубинско ткање, посматрано на нивоу на којем се не могу изоставити принципи производње текста (Лешић 2003: 37), тзв. архитектуралност – којом се не подразумева ниједан конкретан текст, већ регулативни модел, тј. образац којим се остварује одређени тип дискурса. Разноликост дискурса фолклора не исцрпљује се у бројним фолклорним жанровима, који у великој мери представљају вештачке конструкције различитих фолклористичких приступа (о чему сведочи и неусаглашеност подела унутар српске фолклористике, иако се инваријантна језгра многих жанрова не могу занемарити), већ се остварују управо као „обрасци” који подразумевају одређени поглед на свет који зависи у великој мери и од самог контекста у којем се текст производи. То би значило да фолклорни обрасци у самим принципима конструкције текста имају уписан митско-обредни поетички систем као део фолклорне имагинације. Или, како објашњава Мирјана Детелић, на примеру епске формуле, „прилив значења у дејству епске формуле усмерен је од традицијске културе као

¹⁹ Известан степен непоклапања који потиче од различитих културних кодова могу битно преосмислити перцепцију текста (Лотман 1976: 377) Отуда сваки уметнички текст у процесу уписивања фолклорних образаца подразумева и преламање кроз уметничку призму, односно процес прекодирања у складу са другим културолошким искуством.

заједничког извора значења за свеукупну усмену књижевност, ка жанру и његовој конкретној реализацији”, тако да своје постојање гради „и у хоризонталној равни драмски устројеног епског света, и у вертикалној равни његовог митског окружења” (Детелић 1995: 323). Посматран изван изворног контекста, фолклорни образац надграђује своје значење у процесу семиозе вишег степена у којем се прелама кроз литерарни стваралачки процес, али тако да затомљени трагови претходне историје фолклорног обрасца и даље ’раде’ у позадини и неопажано, и у новом окружењу.

Поменути поглед на свет у фолклорном смислу добија ново револуционарно тумачење у есеју Алана Дандеса *Фолклорне идеје као елементи погледа на свет* (Дандес 2007: 179–193). Дандесов допринос је у томе што предлаже да се поглед на свет – концепт познат по својој дифузности и неодређености – јасније одреди кроз основне јединице анализе које је назвао *народне идеје*. Инсистирајући на метажанровској природи народних идеја, Дандес тврди да свака култура поседује специфичан поглед на свет, чији се градивни елементи – народне идеје, артикулишу у различитим жанровима, па је неопходно да фолклориста покуша да преведе такве идеје из фолклора као целине, избегавајући самонаметнуто везивање за жанрове и категорије. Имајући у виду укупност фолклорног стваралаштва, Дандес народне идеје посматра као маркере идентитета који утемељују мисао и акцију дате групе људи. Дандес народне идеје посматра као „неизречена места”, „егзистенцијалне постулате”, „појмове”, „концепте”, или „културне аксиоме” који се могу идентификовати у готово свим аспектима културе не само у народној култури (отуда се изван фолклорних жанрова треба посматрати и књижевна као и популарна култура). Истичући разлику између народних идеја и митова или „заблуда”, као и стереотипа о одређеним народима, он верује да су људи обично свесни стереотипа и „народних заблуда” и да се оне артикулишу без тешкоћа као препознатљива места културе, док народних идеја појединци најчешће не могу бити свесни и не могу бити у стању да их уопште артикулишу јер народне идеје претендују да буду природна, основна, неоспорна уверења, која се односе на природу човека, друштва и света. Народне заблуде као што су стереотипи би стога били део свесног или самосвесног културе једног народа, док би народне идеје биле део несвесног културе једног народа, израженог најчешће кроз кратке говорне форме, најистрајнији сегмент народне мисли. Указујући зато на тешкоћу идентификовања фолклорних идеја, Дандес се позива на мисао Рут Бенедикт да „не можемо видети објектив кроз који гледамо” (према Дандес 2007: 190). С обзиром на то да Дандес, са структуралистичких теоријским полазишта, структуру погледа на свет поистовећује са језиком, а народне идеје посматра

синхронијски, као јединице погледа на свет, усвајање овог концепта могуће је само са позиција деконструкције, која настоји да „невиђено изложи погледу” (Дерида, према Лешић 2003: 63), односно са рубне позиције осветлити начин на који култура мисли себе. Решење се, наиме, намеће већ и из самог Дандесовог есеја, с обзиром на то да аутор наглашава да „није могуће да се [народне идеје] константно налазе у истом облику”, што потврђује да се оне могу сагледати ако се утврди најпре како су те идеје историјски одређене симболичким поретком којим се конструише идентитет. Услед разноликости и многобројних условљености постојања и функционисања фолклорних идеја, потребно је приступити им тако да им се не одузима археолошки рам. У спрези са Дандесовим уверењем да народне идеје представљају конституитивни елемент текстова културе, проистиче и претпоставка да фолклорни обрасци делују у мрежи текстуалности као свеукупност своје конкретне реализације и претходних и будућих „текстуалних трагова” који су као „вишак”, у односу на оно што се зна и оно што је речено, присутни у тој конкретизацији. Тако се као основно методолошко полазиште узима разматрање конкретних фолклорних образаца у литерарним текстовима унутар којих се препознаје и „несвесно” традиционалне културе.

I 3. ОСВРТ НА ПРЕТХОДНА ИСТРАЖИВАЊА У СРБИСТИЦИ

О односима фолклора и литературе у српској науци о књижевности писано је спорадично у протеклим вековима, али су разматрања значајније обogaћена студијама с краја 20. века и почетка 21. века. Иако компоноване као низ појединачних студија о ауторима или делима, истраживања која узимамо у обзир садрже обично и шири опис проблема на који ћемо се осврнути.

Међу првима који је начинио синтезу о односу усмене и писане књижевности био је Војислав Ђурић у оквиру есеја *Однос усмене и писане књижевности* (1969), разматрајући дијахронијски кретања и међусобне утицаје у зависности од специфичних историјских прилика. Ђурић, наиме, сачињава преглед од настанка писане књижевности до 20. века, указујући на доминацију одређених жанрова по етапама, те осветљава различите видове односа усмене и писане књижевности свodeћи их на следеће главне тачке: имитације, патријархални морал и витешки дух, трагика и комика, мотиви, уношење аутентичних или парафразираних делова усмене књижевности у писану, структура, евокације (Ђурић 1969: 333).

Да се кроз динамичне везе није испољавало само интересовање за одређени жанр већ се и поједине теме издвајају као специфични нуклеуси, показује Снежана Самарџија у огледу *Сказано, списано и написано* готово пола века касније. Ове нуклеусе ауторка прати кроз специфичну појаву – афинитет епохе, упућујући на значајне ауторе и дела у српској литерарној баштини, али се дотиче и токова у европској књижевности у процесу трансформација усменог у 'записано' и 'писано'.

Остављамо по страни вишеструке, сложене контакте усмене варијанте и записа текста/записа варијанте којима се ауторка бави, како бисмо се осврнули на аспект значајан за наше истраживање – а то је однос дефинисан као усмена варијанта → литерарно дело (Самарџија 2012: 54). Представљени вид контакта може се пратити, како је напоменуто, на нивоу стилске формације и 'афинитета епохе', али прожимања се указују и, у „ужем” смислу, при истраживању опуса писца или дела из појединачног ауторског корпуса. Драгоцене би било, напомиње ауторка, да се у ширим теоријским оквирима испита литерарна примена уметничких поступака, мотивског и стилско-изражајног фонда из усменог наслеђа, што би захтевало особену интердисциплинарну заснованост истраживања. (Самарџија 2012: 54)

Осврт на историју српске књижевности у тексту открива неколико основних типова интертекстуалних спона: фолклорни текст се могао преузети у потпуности или

фрагментарно, остајући препознатљив сигнал упркос новом контексту, а сложенији односи испољавали су се кроз парафразе садржине усмених текстова, алузије или активирање карактеристичних стилских фигура и симболичког потенцијала појмова (2012: 55). Начини обраде прате се у распону од изворног сведочења о животу традиције, преко мистификација, до интегрисања у оригинални литерарни израз или конструисања фолклорног модела приповедања, а као услов за проницање у богатство значења преузетих елемената узима се разумевање природе остварене везе између написаног текста и фолклорне подлоге. Међу различитим природама обраде најједноставнија је интерполација, која је и графички обележена, тако да могу бити на таквим местима и цитати или пак различите врсте метатекстуалности; потом алузија, парафраза и периграфа; подражавање одређених стилских поступака или опонашање самог „једноставног облика”; и најзахтевнија за праћење – преобликовања тематско-мотивског и стилско-изражајног фолклорног фонда.

Наведени оглед обједињен је са осталим текстовима о односу писаног стваралаштва и усмене речи у књигу *Речи у времену* (2018) Снежане Самарције. Разноликим истраживачким приступима, ауторка даје књижевноисторијску синтезу књижевних дела почев од Доситеја, па све до постмодернистичких остварења српске књижевности. Текстови о Домановићу, Станковићу, Андрићу, Селимовићу и Попи нуде својеврсну типологију односа усменог и писаног, тако да се ослањају на уводни оглед, док остали текстови, о Доситеју, Сарајлији, Његошу, Костићу, Станковићу, Настасијевићу, Миљковићу и другима, претежно разматрају структурне темеље засноване на усменој култури.

У уводу своје књиге *Поновнице* (1989) Миодраг Матицки поставио је главну оријентацију, коју ће пратити и остали проучаваоци, а то да је се усмено стваралаштво не може изучавати „изоловано и само за себе”, већ да је нужно поставити га у однос са писаном књижевношћу у свим епохама и посматрати упоредо, „са дубоком свешћу да се оба ова вида стваралаштва неретко сливају у цјеловит израз, те да дјела са израженијим фолклорним коренима имала трајнију вредност” (Матицки 1989: 17).

Сличан приступ установила је и Хатица Диздаревић Крњевић, бавећи се кроз две своје књиге, у којима је у првом плану усмена поезија, и односом фолклора и литерарне традиције. Наслов *Живи палимпсести* (1980) ауторка посуђује од истоименог есеја Лазе Костића. Костић је предлагао да изучавање књижевног наслеђа буде „налик археолошком разлучивању и реконструисању временски неједнаких слојева”. Теорија

интертекстуалности користи палимпсест као термин којим указује на чињеницу да се значење текстова уобличава кроз њихов однос са другим текстовима:

„Метафора живи палимпсести има двојако значење: прво, духовно наслеђе које опстојава у народном језику жив је процес; друго, он се одвија по одређеним поетичким законима од којих је суштинско стваралачко начело наслојавање, преслојавање, увођење свежег градива у наслеђене обрасце и стварање нових амалгама” (Крњевић 1992: 108)

Док су дела Ива Андрића и Петра Кочића, поред доминантних анализа балада, предмет прве књиге, у књизи *Утва златокрила* тежи се такође указивању на вишеслојност традиције, како кроз усмене баладе тако и кроз дела Симе Милутиновића Сарајлије, есејистички рад Лазе Костића и Растка Петровића, приповетке Момчила Настасијевића и поезију Бранка Миљковића, све у знаку обредног и обичајног поља традиције који прожима анализирани радове. Међутим, значај ауторкиних есеја огледа се у томе што се не остаје на појединачним случајевима, већ се све то сагледава у ширем контексту – дакако, поетичком, историјском, културолошком, у којем настају дела. Тако Костићево стваралаштво поставља у контекст хердеровског романтичарског културног програма и кроз културноисторијски програм заснивања термина „фолклор” и „фолклористике”, те тумачи и појам фолклора као историјску и књижевну појаву која подразумева и појам народа, (па према томе његову садржину и опсег сагледава кроз историју сваке појединачне националне традиције, поистовећујући народ са нацијом), али укључује и општељудску компоненту.

Избегавши да говори о утицајима, Светозар Кољевић у књизи *Вјечна зубља* (2005) у поднаслову одређује предмет истраживања као „одјеке усмене у писаној књижевности”, што би писану књижевност одредило као акустички простор кроз који се рефлектују гласови претходних традиција. Као компаратиста, богату народну традицију у „високој” култури сагледава најпре кроз европски контекст, да би потом указао на такав сусрет пучког и високог и у српској књижевности. Поред тога што се у посебним поглављима бави фолклорним наслеђем у делима различитих аутора²⁰, значајно је прво поглавље „Игре језичког памћења – фолклор као феникс”, у којем се, слично Матицком, одговара на питање може ли се у историји књижевности разних

²⁰ Хекторовића, Сарајлије, Његоша, Радичевића, Змаја, Домановића, Кочића, Андрића, те тзв. музичких фолклориста 20. века: Миљковића, Попе, Бећковића, Нога, Сладоја.

народа уопште разумети природа књижевних дела без објашњавања удела фолклорног наслеђа. Кољевић закључује да однос фолклора и високе културе никако није једносмеран, већ кружно кретање, прожимање, тако да се имплицитно доводи у питање постојање културне хијерархије, укидајући истовремено и претпоставку да је романтизам увео народну уметност у „високу културу” и да је са њим завршена њена улога у књижевним делима. Значајно је и то што Кољевић фолклор сагледава унутар језика, као трагове који се понављају и творе духовни и национални идентитет једног народа (2005: 41, 50).

Знатан број текстова бави се утврђивањем удела усмене књижевности у књижевности 19. и 20. века. Љиљана Пешикан Љуштановић насловљава своју књигу *Усмено у писаном* (2009), али се бави и невербалним моделима на којима је та књижевност настајала (обреди, обичаји, веровања, представе о простору и времену), односно осврће се на целокупну традиционалну културу заступљену у уметничким делима различитих жанрова (у бајкама, романима, поезији, драми, те и неким небелетристичким делима) и у различитим епохама – од романтизма до савремене књижевности, да би се у књизи *Кад је била кнежева вечера?* (2009б), указујући на драмски потенцијал усмене књижевности, пажња усредредила искључиво на драму. Иако је у фокусу један књижевни род – драма, студија је показала своју делотворност на методолошком нивоу захваљујући интердисциплинарном усмерењу, тако да се вешто спајају театрологија, фолклористика и наука о књижевности. У процесу драмског транспоновања, али не само драмског, „уместо питања шта се десило, као суштински битна израћају питања како, и, пре свега, зашто се то десило, битан постаје угао посматрача, а тиме, посредно, и визура његовог времена”. Општепозната прича, у чијој је основи препознатљив систем вредности једне културе, у уметничким валоризацијама може се „потврђивати, преиначавати, али и *порицати*”.

Однос усмености и писаности предмет је преиспитивања и у студији Драгане Вукићевић *Писмо и прича* (2006), у којој се разматрају различити аспекти односа фолклорне традиције и реалистичке приповетке, као важан конкурентски и компензациони однос у реалистичкој традицији и с обзиром на покушај стилизације живе речи у реалистичким текстовима. Иако се фокусира на књижевне аспекте фолклорне традиције, ауторка износи значајан приказ функција фолклора (идеолошка, програмска, аксиолошка, лингвистичка, миметичка, комуникативно-дидактичка), с обзиром на то да за реалистичке писце „народна књижевност није била само књижевност, већ је могла бити и национални програм, и етички кодекс и историја, и

'чувар истине' и регула свакодневног понашања" (2006: 25), што отвара нове могућности тумачења и сагледавања фолклорне традиције и нова значења која јој се активирају у литератури.

За наше истраживање чини се најважнијим поглавље „Формализација фолклорног модела”, у којем се истраживање отвара ка питањима како открити фолклорни предлошак у писаном тексту и како утврдити границе фолклорног предлошка, те како дефинисати однос између контекста из којег је истргнут (фолклорни дискурс) и контекста с којим је срастао (реалистички дискурс). Могућности актуализације фолклорног предлошка у књижевном тексту сагледавају се у оквирима женетовске теоријске мисли, па се статус фолклорног текста одређује као: прототекст, метатекст, подтекст и паратекст. У складу са позицијом фолклорног у књижевном, одређује се и њихова типологија односа: надређеност/подређеност, транспозиција, трансформација, напоредност, (не)развијеност. Било да је у питању цитат, тј. директно транспонован фолклорни дискурс у нови систем или индиректно транспонован, тј. трансформисан фолклорни дискурс, закључује се да је семантички потенцијал фолклорног претекста неисцрпан у процесу преознавања.

Културолошка сложеност књижевних текстова, усмених и писаних, уочава се у студијама Валентине Питулић *Трагом архетипа* (2011), *Дновиде воде* (2012) Бошка Сувајцића и *Од Цариграда до Будима* (2014) Славице Гароње Радованац.

Бавећи се проблемом архетипова у књижевности, Валентина Питулић успоставила је најшири хронолошки лук од Библије до постмодернизма у сагледавању односа усмене и писане књижевности кроз архетипску критику, прожимања ритуално-митолошког и књижевног, усменопоетског и приповедног наратива. Сагледавање односа хришћанског и паганског чини окосницу студије *Трагом архетипа*. Приступајући проблему из теоријских поставки Нортропа Фраја и Карла Густава Јунга, Валентина Питулић настоји да реконструише слојеве наше књижевности, као палимпсестног ткања, имајући у виду да оба типа књижевности, и усмена и писана, као полазиште имају жељу, а као извесну трауму препреке у остварењу жеље.

Знатан део студије *Од Цариграда до Будима* (2014) Славице Гароње Радованац посвећен је „савременој књижевности на фолклорној матрици”, односно присуству фолклора у писаном стваралаштву 19. и 20. века. Ауторка приступа обради грађе и са књижевноестетских и са фолклористичких позиција, тако да се рефлекси фолклора у литерарној традицији сагледавају у једном целовитом облику, где се подједнак значај даје и једном и другом аспекту традиције. Самераван је и степен уметничке

трансформације у односу на аутентичност предлошка, те сагледавани усмени приповедни поступци, интерполација грађе, стилско-изражајни слој, фолклорни мотиви, митолошко наслеђе у приповедној прози, антологијским радовима и путописима, који су често остајали изван граница интересовања науке. Треба истаћи посебно последњи текст књиге, у којем се разматра позиција усмене књижевности данас, али се истовремено чини и осврт на рецепцију и вредновање у претходним периодима (међу критичарима и великанима српске науке), како би се указало с једне стране на континуитет повлашћеног статуса народне књижевности као националне вредности првог реда, без обзира на историјско-идеолошке процесе, све до 21. века, а с друге стране на измењен однос у савремености, узрокован различитим друштвено-политичким факторима. Историјом статуса народне књижевности, ауторка указује на значајно измењено усмерење српског националног бића, што се одражава на све сфере постојања.

Посебност Сувајџићевог приступа у књизи *Дновиде воде* (2012) огледа се у томе што аутор превазилази и појам утицаја, и освртање на разлике усмене и писане књижевности, и у свом компаративном погледу на фолклор у књижевном тексту усмерава пажњу на заједнички фолклорни, митопоетски и историјски фонд културног наслеђа и цивилизацијске баштине, тј. на „говор у писму” и „писмо у књизи”. У напомени аутор објашњава кованицу из наслова преузету од Скендера Куленовића, истичући да *дновидо* треба да покаже како усмена традиција види сопство српске културе изнутра, из културе саме, те да и књига говори о идентитету српске културне историје колико и о историји српског културног идентитета (Сувајџић 2012: 443).

На основу размотрених проучавања може се закључити да је фолклор значајан образац културе, који у великој мери усмерава и из којег се може сагледати стваралачки импулс, али да ипак недостаје, како тврди и Снежана Самарџија, шири теоријски оквир који би и изван појединачних дела, жанрова, аутора, па и епоха расветлио шта омогућује фолклорном наслеђу такву виталност.

Као традиционална уметност, књижевност, знање и пракса, фолклор је распрострањен унутар онога што смо одредили као усмену културу као њено суштинско комуникацијско опсервирање. Прикупљање и документовање фолклорних творевина, односно творевина усмене културе, имало је пресудну улогу у томе да се у писану литературу почињу инкорпорирати фолклорни обрасци, који су свакако и пре 19. века, и пре романтизма бивали уткивани у писана дела, али се од епохе коју узима као почетну у свом истраживању фолклорни обрасци почињу посматрати као такви, као „друго” унутар писаности, као нешто што нас неминовно одређује, али га почињемо и

примећивати. Такви, „примећени” фолклорни обрасци у различитим епохама задобијали су значења усклађена са њеним сензибилитетом, са поетиком епохе, аутора, дела. У језичкој, књижевној грађи се фолклорни обрасци, који су најчешће већ обрађени у ограниченом броју кодова, у новом контексту прекодирају, тако да понекад изгубе конзистенцију са претходним кодом, док се у другима претходни контекст посебно истиче, али он под новим светлом не може остати „недужан”. Митском, обредном, паремијском кодирању као изразима шире традицијске културе у дијалогу са „литерарном”, „модерном” културом могу се придодати идентитетске, идеолошке, социокултурне, религиозне, историјске, филозофске и остале кодификације.

У раду ћемо даље кроз расветљавање поетичких особености наведених епоха настојати да укажемо на валенце које омогућавају да се одређени аспекти фолклора афирмишу у датом тренутку књижевне историје.

I 4. ПОЕТИЧКЕ ВАЛЕНЦЕ²¹ ЕПОХА И ВЕЗЕ СА ФОЛКЛОРОМ

I 4. 1. Теоријска мисао романтизма

Да би се дошло до романтичарске теоријске мисли о књижевности, неопходно је размотрити мноштво текстова разних романтичарских аутора, те од фрагмената сачинити мозаик који би требало да репрезентује сложен појам у књижевној историји, са којим, уосталом, и отпочиње модерно доба у уметности, као и модерно доба у проучавању књижевности.²² Тешкоћама при дефинисању романтичарске мисли придонесе и термилошке недоследности као и неусаглашеност при смештању романтизма у одређени историјски период. Наиме, у ужем смислу схваћен, романтизам у Европи почиње крајем 18. века, али се у ширем смислу може ситуирати неколико деценија раније, те се стога као први теоретичари који су поставили темеље романтичарске мисли узимају Жан Жак Русо, Ђанбатиста Вико и Јохан Готфрид фон Хердер. Велеково истицање јединства и целовитости европског романтичарског покрета у *Критичким појмовима* заснива се на истоветним схватањима о песништву и о процесима и природи песничке уобразиље тога доба, схватањима природе и њене везе са човеком, потом истоветности песничког стила који подразумева употребу сликовности, симболике и мита, односно стила који се јасно разликује од класицистичког (Велек 1966: 113).²³ Међутим, јављање појма *романтичко* у књижевној историји није истовремено са јављањем епохе *романтизма*. Романтизам, наиме, и за касније теоретичаре, има широко историјско одређење и није био само „низ поетичких конвенција већ својеврстан поглед на свет односно склоп вредности” (Владушић 2009: 67), које ће бити реактуализоване у појединачним поетикама аутора и књижевних дела и у каснијим епохама. Отуда Ридигер Зафрански прави термилошку разлику:

²¹ Употреба хемијске терминологије – валентности, као својства елемента да ствара хемијске везе, покушај је превазилажења линеарне концепције књижевне историје, према којој долази до замене застарелих система бољим, те истицање узајамних пресека и прожимања поетика, а самим тим и стварања једне просторне концепције књижевноисторијских процеса, у којима се тачке додира и нове везе остварују и међу временски удаљеним поетикама.

²² Петар Милосављевић сматра да теоријску мисао романтизма не може да репрезентује ниједан посебан текст као што то може да учини Боалоова *Поетика* за раздобље класицизма.

²³ Најубедљивија три мерила романтичког, према Велеку, јесу уобразиља, за схватање песништва, природа, за поглед на свет, и симбол и мит, за песнички стил.

романтизам је једна епоха, док је *романтичност* идеологија која није ограничена на једну епоху. У епоси романтизма романтичност је нашла савршен израз, али није на њу ограничена (Зафрански 2011: 6). Романтизам припада трагачким покретима непрекинутим већ двеста година, који свету секуларизације, лишеном магије, желе нешто да супротставе, да уздигну имагинарно наспрам принципа реалности. Према М. Поповићу, *романтика* се јавља у епоси романтизма као један вид човековог протеста против нове стварности, која гони људе на отуђење од њихове властите људске природе, напор да се у уметничкој визији сачува тоталитет људске личности или стремљење ка далеком, непознатом свету у коме се може бити целовит (Поповић 1972: 9).

Стваралаштво, слобода и иронија

Уметничко дело у доба романтизма добија задатак да нас ослободи тако што најпре занемарује писање у складу с правилима, симетрију приписивану природи и оштре границе и конвенционалне поделе које ограничавају стваралачке хоризонте. Романтичарска мисао, дакле, није усмерена само на укидање старих и строгих поетичких правила већ пре свега на преосмишљавање стварности. Смисао тога је покушај да се уништи сама идеја стабилне структуре било чега, што Исаија Берлин сматра најдубљим елементом романтизма (Берлин 2012: 127). Правила морају бити уништена као таква:

„Оно што човек постиже није спознаја вредности него њихово стварање. Ми стварамо вредности и циљеве и на крају стварамо властиту визију универзума, тачно као што уметник ствара уметничка дела – пре него што је уметник створио уметничко дело, оно не постоји, оно није нигде. Не постоји копирање, прилагођавање, учење правила, спољашња контрола, не постоји структура коју морате разумети и прилагодити јој се пре него што можете наставити. Срж читавог процеса је откривање, стварање дословно ни из чега или из било којег материјала који може бити при руци. Најважнији аспект овог становишта јесте да је ваш универзум, у извесној мери, оно што изаберете да направите од њега” (Берлин 2012: 130)

„Отвореност” уметничког дела најпре се могла уочити на обеснаживању строгих граница поетолошког уређења врста: епско, лирско и драмско, али се, поред тога, дискурзивно размишљање – критика, рефлексивност и наука – које се дефинисало изван, или чак у супротности са поетским, укључује у уметничко дело. Рефлексивност коју истичу романтичари подразумева не само бављење откривеним световима већ сам процес

откривања – када се, дакле, поезија односи на саму себе. Међутим, истовремено „поезија која се рефлектује постаје иронична јер пробија привид у себе заокруженог, магично затвореног круга поетичног” (Зафрански 2011: 48).

Рене Велек у „Преиспитивању романтизма” представља схему супротности између класичке и романтичке уметности коју је разрадио Фриц Штрих: „Супротност између класичке и романтичке уметности Штрих понајвише везује са човековом жудњом за непрестаношћу или вечношћу. Вечност се може постићи или у савршенству или у бесконачности [...] Савршенство је затворено, бесконачност отворена. Савршенство је јасно, бесконачност тамна. Савршенство трага за сликом, а бесконачност за симболом” (Велек 1966: 139). Велек ипак не пропушта да укаже на схематичност која донекле занемарује посебности романтичарског доба, што га разликују од других динамичких и симболичких стилова отворене форме.

Тежња ка представљању бесконачног средствима која су ограничена у романтизму је произвела моћ симболичког као средиште целе романтичарске мисли (Берлин 2006: 111). Највећи део романтичарског дискурса своди се на говор о томе да коначно симболизује бесконачно, материјално нематеријално, мртво живо, итд. Међутим, наметање облика бесконачном, према Шлегелу, деформише га и не задовољава жељу да се бесконачно обухвати.

„Писање прича које су симболичне или алегоричке или садрже све врсте мистичних или прикривених алузија, езотеричне маштарије најособеније врсте које годинама закупљају критичаре, представљају настојања ка враћању, настојање или да 'ја' апсорбује бескрајно, да 'ја' буде једно с њим, или да се 'ја' раствори у њему. Очигледно је да је ово секуларизована верзија оне дубоке религијске тежње ка томе да се буде једно с Богом, оживљавања Христа у себи, спајања 'ја' с неком стваралачком силом природе у неком паганском смислу (Берлин 2012: 115)

Говорити коначно о бесконачном може да буде само иронично. Иронија се на тај начин уписује у сваку будућу филозофију која покушава да схвати целину. Шлегел је био најважнији мислилац који је истакао романтичарску иронију, ослобађајући је познате реторичке фигуративности, путем које човек нешто каже, наговештавајући да мисли на нешто друго, можда чак супротно од тога (Зафрански 2011: 44). Фридрих Шлегел настојао је да дух ироније учини владајућим, те је осим поезије и филозофије, било лако

проширити значење иронијског и ка пољу религије у настојању да се и Бог посматра као апсолутно недокучив (Зафрански 2011: 45).

Религија и митологија

Постављајући питање како започети са разумевањем стварности, како стећи неки увид у њу без разликовања субјекта, с једне, и објекта, с друге стране, многи романтичари одговор су проналазили у митовима, јер митови утеловљују у себи неизрециво и успевају да изразе ирационално.

Међутим, како је сматрао Хердер, класични митови су за модерног човека ипак мртве слике, те је једноставан повратак њима апсурдан. Према томе, потребно је стварати модерне митове, а пошто је рационалистичка мисао, веровање у непобитност исказа „знање је моћ”, узлет филозофски и етички непродубљене науке и егзактног расуђивања, митове декларисала као „лажне”, било је неопходно афирмисати их изнова. Зато се у раном деветнаестом веку јавља процес самосвесног стварања митова, настојање да се изграде митови који ће служити на начин на који су стари митови служили Грцима, тврди Берлин (2012: 132, 133).

Претпоставка је била да аутор не може знати до којих се мрачних дубина спушта, а инструмент који је дефинисан за кретање тим просторима одређен је појмом *имагинације*. Притом се не мисли само на свесну имагинацију у смислу маште, већ Фихте „претпоставља несвесну, делујућу имагинацију, која у Ја делује још пре него што је Ја постане свесно” (према Зафрански 2011: 56). Те две димензије, међутим, нису у потпуности подвојене већ су међусобно повезане преко континуитета „растуће свести и све већег степена самоодређености”. Свесну имагинацију, наиме, треба довести до поља несвесног, што је једнако чину проширивања емпиријског ја у трансцендентно (Зафрански 2011: 56).

„Митови су начини којима људска бића изражавају своје осећање неизрецивог, неизрециве мистерије природе, и не постоје други начини којима се она могу изразити. Покушај да се ствари складно упакују и уреде на неки погодан аналитички начин уништава јединство, континуитет и виталност предмета – то јест живота и света – о којем размишљате. Ову мистерију митови преносе уметничким представама и симболима који, без речи, повезују човека с мистеријама природе” (Берлин 2012: 63).

Прошлост, са којом је човек хтео да се остане у вези, за класичну свест је била пре свега естетски узорна антика. Она се сада види под новим аспектима. Хелдерлин, Хегел и Шелинг развијају свој револуционарни програм митологије ума, према којој, виђена романтичарским очима, антика другачије узвраћа поглед. Романтичари су били склони да у дионизијском, у оргијастичком виде покушај да у димензији разјарене чулности осете бесконачно (Зафрански 2011: 119). Поетски реализујући програм митологије ума, Хелдерлин ће Диониса назвати „долазећи бог”, док песнике карактерише као Дионисове свештенике, којима је поверено да сачувају и обнављају сећање на време када су небесници били присутни, те и да припремају припремају њихов повратак. Поезија је, дакле, пресудна у активном ишчекивању повратка пуноће и успостављања новог поретка, па песничко стварање постаје највиши облик сазнања. Суштина откривења поставља се у поетске оквире јер је језик тај који ствара сакрални простор у коме божанско може да се покаже. Божанско, дакле, долази и одлази, у непрекидној игри присутности и повлачења, појављивања и нестајања. Ако је божанско пролазно, онда је важно само дати му извесно трајање – које треба да се деси у језику, односно у песни (Зафрански 2011: 122, 123).

Ридигер Зафрански нов начин истраживања мита и измењену слику антике која се јавља око 1800. приписује извесном ескапизму у дубине прошлости након разочарања у Револуцију (2011: 114). За нову романтичарску свест о историји почетак носи истину и одатле полази далекосежна чаролија. Буди се снажна носталгија за прошлошћу (2011: 116) Ново интересовање за мит и религију наводи на размишљање о коренима, о историји коју човек не прави, већ је њоме ношен, или како дефинише Зафрански: „Није више довољно самоуверено градити сопствени свет, већ се пита: у чему сам ја садржан, чему припадам, шта ме одређује, који су моји корени?” Романтичка метафизика бесконачног постаје метафизика историје и друштва, народних духова и нације и за појединца постаје све теже измаћи сугестивности 'Ми' (2011: 131). Романтичари су се отуда окретали народној поезији. Несвесна Природа у генију се сада примењује на народни дух, за који се веровало да своје бајке, песме и митове исто тако ствара несвесно. Народна поезија живи такорећи у стању невиности, док уметност има свест (Зафрански 2011: 134). Прохујало доба детињства и детињасте невиности сродно је првобитно саживоту човека и природе, те се отуда детињство код романтичара цени као „неокрњена природа коју још налазимо у култивисаном човеку”, како тврди Шилер. На томе се заснива и Шилерова подела на наивно и сентиментално песништво: како је из људског живота постепено ишчезавала природа као искуство и као субјект који дела и

осећа, тако се у свету песника јавља као идеја и предмет. Песници су, дакле, чувари природе – или су сами природа или трагају за изгубљеном природом, за коју Август Вилхелм Шлегел тврди да одређује целокупну судбину бивствовања човека на земљи, јер тежи да поврати то изгубљено место. Следствено томе, поезија Старих јесте поезија поседовања, а модерна поезија – поезија чежње (Шлегел 1967: 83). Носећи на себи трагове свога извора, она је доминантно меланхолична. Како поезија добија своју чулну егзистенцију у језику, односно у говору, који није нешто што постоји за себе независно од субјекта већ је сам живи човек који говори носилац чулне непосредности и стварности једне песничке творевине, Гете ће, на темељима хегеловске мисли, истаћи да је поезија у својој суштини звучна:

„ако треба да наступи потпуно као уметност, онда то звучање сме утолико мање да јој недостаје уколико оно представља једину њену страну преко које она успоставља реалну везу са спољашњом егзистенцијом. Јер, наравно, штампана или писана слова такође још постоје споља, али, ипак, она представљају само равнодушне знаке за гласове и речи”.

Наведени одломак Гетеовог текста сведочи о томе зашто је усмена књижевност добила у доба романтизма толико велики простор. Усмена књижевност била је, наиме, материјално постојање бића поезије у времену, њено стварно звучно оживотворење.

Мистицизам и песништво

Још је Ђанбатиста Вико тврдио да се у песничкој метафизици, која је прва мудрост паганства, налази порекло песништва, прорицања и жртвених обреда. Песништво је дакле природљива способност настала као последица непознавања узрока ствари, те је отуда првобитно песништво божанско, јер су богови били узрок ствари. Прикривено осећање божје свемогућности утемељило је код паганских песника и религију, сматра Вико. Ако је писање песама прорицање, за Жан Паула, романтично је наслућивање једне веће будућности но што је она која предстоји овом свету (Паул 1967: 89). У *Одбрани поезије* Шели песнике назива законодавцима или пророчима, јер песник интензивно запажа не само садашњост, онакву каква је, и открива законе по којима она треба да буде уређена, већ у садашњости сагледава и будућност.

Мистицизам као појава супротна рационализму била је нарочито истицана међу романтичарским мислиоцима, а Новалис је тврдио да „чуло за поезију има много заједничког са чулом за мистицизам”. Песник и свештеник, према Новалису, у почетку

су били једно, да би их каснија времена раздвојила. Веза поезије и религије је гаранција за могуће поновно рађање религиозног доба, за Новалиса. Треће доба света више не би било инспирисано старим откровењем, већ поетичним духом (Зафрански 2011: 95). Сличност је тражена у особеном, тајанственом, непознатом, као чуло које „представља непредстављиво” (Новалис 1967: 69). Као и сви идеалистички писци његовог доба, Шилер замишља да постоје фазе развоја човечанства: првобитно – у којем је постојало јединство, златно доба у којем страст није била одвојена од ума, као ни слобода од нужности, нестало је услед поделе рада, неједнакости, цивилизације, односно појаве културе, у русоовском смислу, што ће изродити спутане жеље, отуђење, беду. Шилер, међутим, нуди решење за повратак том првобитном стању, али тако да не западнемо у неку врсту невиности и детињастог понашања. То решење постиже се средствима уметности, која ослобађа управо јер подстиче на игру. Он каже да је усвајање става играча једини начин на који људска бића могу да се ослободе, да се ставимо у положај људи који слободно замишљају и изумевају (Берлин 2012: 97).

У предговору драми *Кромвел* (1827) Виктор Иго истиче да се поезија развија према основама друштва, а друштвене фазе дели на првобитни период, стари и нови век. У складу са тим, и поезија има три фазе: лирско одговара праисторијском добу; епско – старом веку; драмско – новом веку. Док лирско карактерише наивност, а епско једноставност, драмско је обележено истином и као идеја сукоба и супротстављања дана и ноћи, живота и смрти постаје могућа тек са појавом хришћанства, тј. са признањем двострукости људског бића. Слично ће се о проблему развоја естетског изјаснити и Шлегел: грчки идеал био је природна хармонија, која код модерног песника није могућа након сазнања о унутрашњем подвајању (Шлегел 1967: 84). Иго верује да је хришћанство привело поезију истини. Признањем да постоји разлика, супротност и подвајање у средишту бића, оно се мора одразити и на естетику: кроз истицање начела гротескног, које антици није било познато, како сматра Иго.

Романтичари у свему виде противречности. Романтичарски судар између ја и света Пуле је описао метафором средишта и периферије круга. Први пут се јасно појављује свест о не-идентитету која разликује ја-средиште од периферијског не-ја. Средиште сада мора да крене у трагање за кругом. Тако романтичарски јунак стиче искуство о основном двојству духа-средишта и стварности-периферије (Пуле 1993: 124):

„Романтичар је биће које открива да је средиште. Није важно што је свет објеката изван домашаја, он зна да у дубини његовог бића постоји нешто што се не може

изједначити са објектом, а што је ја-субјект. Лишен периферије романтичар ће се дуго зближавати са ја, са средиштем” (Пуле 1993: 125).

Романтичари су откривали у суштини религиозно обележје људске централности – човек је свети извор (Пуле 1993: 126). У дубини његове централности неописиво се мешају тајна његовог властитог бића и тајна Бога која је са њом повезана. Повући се у средиште не значи, дакле, одрећи се целовитог постојања, осудити себе на један умањен живот, већ вратити се првобитним снагама, црпети на извору. У окултизму се најизражајније испољава мисао о експанзији живота. Људско биће као и божанско биће, развија се као стваралачко начело (Пуле 1993: 127). За романтичара човек је сила која саму себе ствара, жива тачка која треба да постане круг. Његова експанзија није психолошка, већ у правом смислу онтолошка. Простирати се значи остваривати своје биће (Пуле 1993: 129). Човек, сматра Жорж Пуле, „само понавља процес божанског и космичког стварања. У себи, још од своје сажете верзије коју представља његово првобитно стање, он садржи у клици Бога и свет”. Пронаћи човека у тој првобитној тачки значило би пронаћи „божанску неизмерност и космички тоталитет”, односно указати на „бескрајну могућност деловања” (Пуле 1993: 130). У хомеоцентричном кругу природа се налази на периферији а људска свест влада кругом – то је основа „хуманистичког динамизма” (Пуле 1993: 133). Наведено учење у складу је са подривањем идеје о коначности, сазнатљивости, завршености, јер „Бог није геометар, математичар него песник” и не може се подвести под некакве логичке схеме (Берлин 2012: 63).

Романтичарски субјект, индивидуализам и трагизам

Све што је у даљини постаје поезија, сваки поклич у даљину романтичан је, отуда проистиче исконски поетска природа човека, сматрао је Новалис (1967: 69). Просторност као карактеристику романтизма истиче и Жан Паул, дефинишући романтично као лепо без ограничења или бескрајно лепо (Паул 1967: 88). Типичан романтичарски изопштеник, прогнаник, који не може да се помири са светом усмерен је ка даљинама, а идеали га нужно нагоне на страсно кретање напред (Зафрански 2011: 143). Међутим, сав мисао „бајроновског синдрома” био је недостижност тих идеала. Идеја племенитог дивљака, па и носталгично окретање ка прошлости актуелно је јер је недостижно. Према томе, оно што је срж ствари јесте неналазиво, недостижно, бескрајно (Зафрански 2011: 145): „Не постоји ’ја’, постоји само кретање. То је срж романтизма” (Зафрански 2011: 147). Покушај да се успостави рационални поредак људског искуства

превазилази се крајњим индивидуализмом, „идејом воље, слободе, аутономије, човека као властитог господара” (Берлин 2012: 91). Шилерова теорија трагедије заснована је на овој идеји слободе. Трагедија се не састоји из пуког призора патње. Беспомоћна патња коју човек не може да избегне и човек смрвљен несрећом нису предмет трагедије. Такав човек је само предмет ужаса, сажаљења и, можда, гнушања. Једина ствар која се може сматрати трагичном јесте отпор човека свему што га угњетава (Берлин 2012: 91). Морални пркос, у Шилеровом случају, јесте оно што доприноси трагедији, тј. пркос у име неког идеала којем се озбиљно предаје – јер ствара сукоб у којем се човек хвата у коштац с великим или малим силама (Берлин 2012: 93). Ако човек хоће да буде слободан, он мора бити слободан не само да обавља своју дужност него и да бира између тога да следи природу или да сасвим слободно обавља своју дужност. Он мора стајати изнад и дужности и природе и бити у стању да изабере или једно или друго (Берлин 2012: 93). Отуда се појављују и идеје мучеништва и хероизма, а Исаија Берлин у томе види зачетак великог грешника код Достојевског и ничеовску фигуру која жели да поруши друштво чији је систем вредности такав да надмоћна особа, која истински разуме шта значи бити слободан, не може деловати у том смислу и одлучује се да уништи начела на којима често и сама делује, одлучује се на самоуништење (2012: 94–95). Такав избор призива већ назначено флукутирање између „ја” и света. Настојећи да укаже на различите филозофске позиције у вези са односом „ја” и света, Жорж Пуле најпре истиче Фихтеову идеју експанзије „ја” ка свету: „Тачка нема правац. Она у себи садржи све могуће правце. Она је бескрајна могућност деловања” (Пуле 1993: 130). Овакво наметање „ја” „не-ја” преиспитује се у Шелинговој филозофији идентитета питањима нису ли супротности средишта и круга непремостиве управо јер су исте природе и не садржи ли већ људска свест потенцијално целокупност објективног света, чиме се заправо кругу придаје субјективна вредност јер њиме влада средиште – тј. људска свест. Хегел је ову измењену концепцију круга проширио на теорију сазнања, према којој се кругови тј. идеје концентрично шире обухватајући једна другу, односно зрачно централизујући мисао. Међутим, Колриџ управо скреће пажњу на то да свест није јединствена и сав напор своје мисли усмерава ка обједињавању „раштрканог тоталитета”, мноштва делова раскомадане стварности, тј. кругова који се секу. Однос ексцентричности и концентричности заокупљала је и Шопенхауера и Ничеа, постављајући их истовремено и на супротне филозофске позиције отуда што је Шопенхауер заговарао враћање средишту, апсолутну концентричност као пренебрегавање опасности од раштркавања, док је за Ничеа могућно и супротно постављање ствари – изложити биће чудесној

кружnoj игри, извући га заувек из мрачног средишта, препустити га циклусу живота и смрти, тј. вечитом враћању (в. Пуле 1993: 133–144). Ничеова концепција вечитог враћања постаће филозофско полазиште многих модернистичких поетика.

Епски профил романтизма

Романтичарско учење у којем несвесно игра значајну улогу, не у смислу божанског надахнућа и екстатичног уметника који није потпуно свестан онога шта ствара, него разматрања несвесног, подсвесног или пресвесног елемента које није везано само за појединачног уметника, увелико се придодало заједници, народу, култури (Берлин 2012: 110). Хердер народну песму и народну игру такође сматра артикулисањем неке врсте духа који није потпуно самосвестан. Август Шлегел ће тврдити да се права поезија рађа из дубине душе, изражавајући мисли и нарави наших предака и савременика истовремено, које „скоро свако упија са мајчиним млеком” (Шлегел 1967: 87). Често је управо у уметности и поезији сачувана најживописнија представа духа времена – „тако политичка историја и историја уметности једна другу осветљавају” (Шлегел 1967: 87). Духовна револуција, која подразумева рушење рационалистичко-класицистичких канона, одвија се упоредо са идеолошко-политичком и друштвено-економском. У романтизму код многих потлачених народа Европе долази до наглог буђења националне историјске свести и до појачаног интересовања за теме из народне прошлости (Поповић 1972: 37). Хердеров текст о словенским народима, као илустрација његових теоријских погледа, има историјски значај у правцу буђења националне свести код словенских народа и израстања њихових националних култура. У европској књижевности дела са историјском темом нису била само песничка визија историјских давнина у које писци транспонују своје снове и идеале времена, већ и покушај да се изрази сам дух народа, који пребива у фолклорним поетским визијама историје, али пре свега и у народном језику. Једна национална књижевност постаје јединствена тако што је писана на једном језику, тврди Гете, и на тај начин износи на видело „душу народа”.

Верује се, наиме, да је савремени човек усмерен ка сузбијању поезије, а тиме ка замагљивању сећања на све узвишене случајеве и људе. Новалис као контрастну слику бира хришћански средњи век – који одређује као „лепа, сјајна времена, када је Европа била хришћанска земља”, а унутрашњи свет се представљао споља, у животним формама попут ритуала, метафора, свечаности, светих дужности. Али тај органски добро уређен живот је нестао (Зафрански 2011: 94). Поред религије, витештво, љубав и част средњовековља уметничка су образовања романтичарског духа. О томе је писао,

поред Новалиса, и Август Шлегел и Жан Паул: „Порекло и карактер целокупне модерне поезије тако се лако могу извести из хришћанства да би се романтично могло назвати и хришћанским” (Паул 1967: 92).

Романтичарска концепција епског утолико је ближа средњовековном, феудалном, хришћанском и витешком коду. За европску књижевност то је враћање у епски стадијум писања, али, ако имамо у виду и даље живу српску усмену културу, посезање за епском техником у романтичарском песништву само је имагинативно, али не и хронолошко измештање у другачије културно раздобље. Тихомир Брајовић наведени феномен види као одвајање од главне струје савременика, јер је „романтизам често схватан као култ индивидуалног песничког сензибилитета”, са лирски оријентисаном поетиком (Брајовић 2007: 43). Сличног става је и Васо Милинчевић:

„С обзиром да појава романтизма није затекла сваки народ у истоветним национално-етничким, друштвеним и политичким условима, то је и наш романтизам нужно био друкчији од романтизма других народа, и по времену настанка, и по начину књижевног стварања” (Милинчевић 1984: 34).

Буђење националног препорода и величање народног духа, песништва и традиције, посредством немачке романтике, и под великим утицајем Вука Караџића, редуковало је разумевање идентитета српске књижевности на епски романтичарски профил, културнополитичке усмерености. У којој је мери српска романтичарска књижевност одређена интересовањем за народну традицију говори и податак да се, иако спорно, питање најранијих почетака романтичарског периода у српској књижевности често везује за 1814. и 1815. годину, када су из штампе изашле Вукове песмарице (Милинчевић 1984: 31). И типолошке особине српског романтизма одређиваће се претежно у односу на народну књижевност, па су оне, према Драгиши Живковићу: конституисање књижевног језика на народној основи, народна књижевност као основица уметничке књижевности, „снажно историјско осећање и оживљавање националне прошлости” кроз хероје епске поезије²⁴. Хероични део народне књижевности Хатица Диздаревић Крњевић посматра као „доказ историјске прошлости,

²⁴ Национална историја треба да оживи сећања на некадашњу славу и величину народа на његове хероје и заточнике, светле примере предака, а народна поезија пружа ту историјску перспективу (Живковић 1970: 38).

изузетних моралних својстава, религије и филозофије” (1997: 31), тако да прошлост постаје залог будућности, а народна песма, често некритички изједначена са народном историјом (1997: 32), свој је екстремни облик добила у мистификацијама изворних записа.

Међутим, писци које Поповић назива припадницима патријархално-херојског романтизма (Вук, Прота М. Ненадовић, Сарајлија, Његош) представљали су само једну књижевну струју²⁵, док ће писци другог романтичарског периода (Васа Живковић, Јован Суботић, Богобој Атанацковић, Бранко Радичевић, Јован Илић, Љубомир Ненадовић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Ђорђе Марковић Кодер, Лаза Костић, Јован Грчић Миленко, Коста Трифковић и Стојан Новаковић) постати владајући књижевни правац (Поповић 1972: 16), премда и даље под јаким утицајем фолклорних образаца. Поповић не види континуитет између две струје, али сматра да их везују мостови, у ширу идејну и стилску целину истог књижевног правца, а главни мост је песнички језик изграђен на традицији народног песничког искуства, потом народни дух и национална хероика:

„Од Његоша до Костића нема ниједног песника чију машту не опседа слика косовског пораза, а дух не покреће мисао о освети. Њихов историзам је песнички, имагинативан, визионарски: кроз историју они виде слободу” (Поповић 1972: 45).

У патријархално-херојској струји запажа се изразитије епски стил, а у грађанској лирски, мада се не може строго говорити о две стилске епохе, тврди Поповић. Разлике се огледају и у присутности књижевних врста, које су у првом раздобљу преузимане претежно из усмене традиције, док у другом почиње да доминира присуство европске литерарне традиције (Поповић 1972: 16), али уз усвајање пре свега страних узора који су одговарали потребама и условима: бајроновски „титански бунт против тираније, хајнеовски спој ироније и лирске разнежености, игоовски протест против социјалне неправде, петефијевски култ борбе за националну слободу, валтерскотовско оживљавање националне прошлости, шекспировска бура страсти и неканонско обликовање драме” (Живковић 1997: 240). У врхунским остварењима романтичарске уметности ипак не може се говорити о тако строгој диференцијацији, па ни епопејичне фабуле нису строго сведене на један затворени, традиционални епски модел, већ у складу са идејом жанровског синкретизма и идеала свеобухватног уметничког дела

²⁵ Паралелно је деловала класицистичка и сентименталистичка поетика.

долази до уткивања модерне лирско-рефлексивне структуре у епску и истицања трагичког потенцијала. Душан Пајин примећује да се романтичари „обраћају националном миту стварајући нов спој – лирски епос, или епску лирику” (Пајин 2018). Индивидуалне, интимистичке вредности преплићу се са колективним, епским епифанијама, а у колективне догађаје попут прослава, празника, верских свечаности, колективних драма (ратова и победа) продире појединачна свест.

Уопште, иако се тежи омеђавањима и класификацијама при одређивању граница српског романтизма, мора се скренути пажња на то да, чак и када се јавио, романтизам није у српској књижевности увек порицао тековине просвећености, као што је често, код раних романтичара, опстојавао упоредо са класицизмом и сентиментализмом.

У својој *Историји српске књижевности – Романтизам II* Миодраг Поповић је довео у везу грађанско доба српског романтизма са традицијом сентиментализма, предромантизма и класицизма у српској култури 18. века и с почетка 19. века. Традиција „грађанско-демократске” културе приметна је међу угарским Србима, а Поповић је везује и за историјско-политички контекст, тј. за српску револуцију 1848–1849. у Аустроугарској, за оснивање Српског војводства у Сремским Карловцима, за пресељење Матице српске из Пеште у Нови Сад и оснивање Уједињене омладине српске 1866. године у Новом Саду. Почетак нове епохе у књижевноисторијском смислу Поповић везује за песништво Бранка Радичевића, која је, према Поповићу, „сасвим ослобођена утицаја класицизма и доминације фолклора” (Поповић 1972: 16–17). Иако истиче одсуство континуитета између патријархално-херојског и грађанског романтизма, Поповић разграничење поставља у стилско-поетичком смислу, тако да патријархално-херојски романтизам везује за епски стил, хероично-патетичан, а грађански за лирски, метафизично-хиперболичан (Поповић 1972: 17).²⁶

Образажујући сукоб на линији грађанска и црквена интелигенција, с једне стране, и Вук Караџић, с друге, Драгиша Живковић закључује да је сукоб око народног језика

²⁶ Истицање стилских разлика не подразумева строге границе између наведена два типа, па тако и тзв. „херојски романтизам” није изван светских књижевних токова, већ у извесној мери наставља традицију „посрбљене” сентименталистичке и предромантичарске књижевности или „фолклорно-народњачку варијанту грађанског рационализма”, како тврди Миодраг Поповић. Српска сентименталистичка поезија, за Поповића, „закаснила” је талас „провале лиризма коју је Ј. Г. Фон Хердер започео у XVII веку” (Поповић 1972: 19). Живковић ће, међутим, овај Поповићев став видети као замагљивање праве природе Хердеровог учења, у којем је основица схватања народног духа у народном језику и народној поезији (Живковић 1970: 128).

уистину сукоб око саме народне поезије, њене улоге и значаја за уметничко стварање наше књижевности. Живковић уочава две концепције језика и књижевности, означавајући их као шилеровска и хердеровска, при чему се Вуковим противницима приписује шилеровска традиција, у смислу рационалистичке естетике, а што даље од сензуалистичко-хердеровске естетике, свдећи Шилерово схватање поезије на строго мисаони чин ученог стихотворства (36, 126). Преузимајући ране Шилерове идеје, српски песници одбацују мисао о народној поезији као ниже врсте песништва. У Вуковим ставовима пак препознаје се хердеровска идеја „природне поезије”, о обнављачкој снази народне поезије и отелотворењу народног духа у народном језику и народној поезији.²⁷

У књижевноисторијској студији *Рађање нове српске књижевности* Милорад Павић такође подцртава као друштвени оквир класицизма и предромантизма српске књижевности управо „нагли успон српског грађанског сталежа 70-их година XVIII века”, али и угрожености српског народа у оквирима аустроугарске империје, што ће довести и до тежњи ка постављању темеља српске буржоаске државности (Павић 1983: 259–267). У крилу епохе просвећености Павић уочава два напоредна стила: класицистички и романтички, у оквиру којег уочава две етапе, односно струје – предромантичку и романтичку (устаничку), у којој је дошао до изражаја „стил везан за одлике српског народног језика” (1983: 281). Павић се слаже са Живковићем смештајући почетак српског романтизма у 1814. годину, уз напомену да се напоредо постојећи предромантизам улио у српски романтизам тек тридесетих година (1983: 283, 285), док је класицизам постојао још дуже. Предромантизам, у Павићевом виђењу, јесте прва фаза романтичарског покрета у српској књижевности: „Књижевно гледано, то је, у ствари,

²⁷ Развојне фазе српске књижевности романтизма Драгиша Живковић и Јован Деретић донекле слично сагледавају. Наиме, Живковић „национални романтизам” (1814–1880) сагледава као ширу епоху, коју карактеришу многа преклапања. Снажно присуство просвећености, сентиментализма и класицизма Живковић препознаје све до 1848. године, до када траје тзв. „рестаурацијска књижевност”, док од 60-их година значајно место добијају и реалистичке стилске црте.

Деретићева периодизација претпоставља такође постојање различитих развојних фаза, са једном значајном разликом у односу на Миодрага Поповића. Деретић предромантизмом назива књижевност Вуковог доба, потом као Бранково доба означава романтизам 40-их година и Омладинско доба, 60-их година 19. века. Романтизам 40-их година обележава, као и Поповићеву „грађанску поезију”, песништво Бранка Радичевића, али и филолошки рад Ђуре Даничића и књижевно дело Богобоја Атанацковића, Љубомира Ненадовића, Јована Суботића, Васе Живковића, Јована Илића и Јована Ристића, док романтизам 60-их година одређује као „Омладинско доба”, где се истичу нарочито Јован Јовановић Змај, Ђура Јакшић, Лаза Костић, Ђорђе Марковић Кодер, Јован Грчић Миленко и др. (Деретић 1983: 250–253).

један потпуни романтизам који се разликује од романтизма у покрету Вука Караџића утолико што се у поезији ослањао на романске форме, што је неговао сентименталну књижевност и што се завршио неуспехом.” (Павић 1983: 412) Истичући као одлику предромантизма стварање нове осећајности, Павић констатује:

„Књижевно гледано, предромантизам је у српској књижевности носио већ неколико одлика романтизма. То су: ослањање на романске песничке форме или на народни силабички стих, увођење једног књижевног језика (уместо два као што је случај код класициста), истицање русоовског култа природе, прихватање монистичке слике света (која је супротстављена барокном дуализму и подели света на добро и зло), укус за егзотично; наглашена осећајност, која прелази у грађанску разнежену сентименталност (отуда код неких стручњака одредница ’сентиментализам’) и историзам, који (за разлику од класицизма) тражи хране у средњем веку, а не у Антици. Српски романтизам од ових елемената предромантизма не прихвата бар два (пренаглашену осећајност и мешани славено-србски језик).” (1983: 417)

За Павића песништво српског предромантизма показује и садржински одлике типичне за романтизам. То се пре свега односи на русоистички култ природе, наклоност егзотичном, тајанственом, несвесном, окретање средњем веку, метафизици смрти и тајнама загробног живота, али и мишљење у митским сликама и симболима, што доводи и до тематизације света словенске митологије, као обнављање барокног славизма, уместо античких богова и хероја (Павић 1983: 441–476).

Како Миодраг Поповић уочава, већ „славеносрбски” писци прихватају историјске митове народне епике а самим тим и фолклорно-митску интерпретацију српске историје. Међутим, романтичарима је фолклор понудио много више од јунака-симбола из епских песама и историјских легенди. Као и романтичари доцније, и они узимају из епике историјске легенде и јунаке-симболе, које је народна машта вековима стварала (Поповић 1972: 42). Али, књижевност која је по форми тежила европском моделу, речима Јована Деретића, по садржини, духу и језику није била национална, тако да ће тек романтизам показати интересовање за схватање света на темељима народне књижевности у тежњи да оствари културни идентитет на постојећем традиционалном обрасцу.

Према изреченом Хердеровом ставу, српски романтизам сачинио је од сопственог фолклора модерни мит (односно, мит у модерном значењу – као механизам произвођења

културе). Романтичарска афирмација народне културе одредила је српску књижевност у наредним епохама, било да је оспоравају или реafirмишу, односно актуелизују њене различите аспекте. Као модеран концепт књижевности, романтизам ће се ослонити на усмено стваралаштво као модел књижевности који ствара сопствену поетику – у томе се сагледава и присуство „духа народа”, који иманентно прожима језик, па самим тим и поезију. Интегрисање основних елемената бића српске књижевности кроз 19. век пратиће и сазревање једне генерације која се обликовала у стваралачком смислу према новим, европским идејним назорима – према српском револуционарном миту. Па, и ако романтичарска поетичка парадигма буде замењена новом – у књижевноисторијском смислу супротном, реалистичком, духовно и друштвеноидејно ће се наставити у правцу националног уједињења. Наиме, романтичари су као главно наслеђе будућим културним нараштајима пренели идеју „да се не може без митова” (Зафрански 2011: 192). Механизам митологизације као чинилац конструисања стварности оствариће се најпотпуније у 20. веку, у друштвеној, политичкој и културној сфери.

I 4. 2. Романтизам, авангарда и модернизам: читање „унатраг”

Релације између романтизма, авангарде и модернизма сагледавају се под кровним појмом модернитета, ослањањем на расправе различитих теоретичара: Матеја Калинескуа, Јиргена Хабермаса, Рената Пођолија, Ридигера Зафранског и др., чији разнолики приступи омогућавају комплетније сагледавање друштвених и културних промена. Поред утврђивања трагова романтичарског наслеђа у књижевности 20. века, неопходно је установити и обрнуту перспективу, тј. оно што Славој Жижек одређује као читање појма „за унатраг”, што значи да се елементи модернитета антиципирају у назначеној епохи. Романтизам, авангарда и модернизам сагледавају се у ширем контексту, у контексту модерног доба. Отуда се ослањамо на поделу на два типа модернитета, коју је претпоставио Калинеску: цивилизацијски и естетички. Цивилизацијски представља шири појам и односи се на период доминације хришћанског поимања времена, а надопуњује се идејом прогреса. Естетички модернитет, који нас пре свега интересује, ситуира се у време од средине 19. века, и естетичких схватања Шарла Бодлера, али се природа модернитета мењала и са открићима у сфери хуманистичких и егзактних наука, а претходно је образложено на који начин се таквим променама приклањала и наука о фолклору. За разлику од Калинескуа, Јирген Хабермас управо сматра да генеза пројекта модерности започиње оног тренутка када се распада трансцендентни хришћански ауторитет и долази до аутономије подручја уметности, као и субјекта уметности. За Хабермаса су ренесанса и просветитељство кључне преломне тачке модернитета, али, као и Калинеску, у средину 19. века поставља појам модерног у савременом смислу. Такође, Хабермас и Калинеску одређују романтизам као тачку „радикализације”, у којој се естетске вредности преиспитују, а концепција лепоте постаје чисто историјска категорија (Калинеску 1987: 36).

На почетку 19. века, „романтичарско” је синоним за „модерно” у најширем смислу, означавајући све естетски релевантне аспекте хришћанске цивилизације, посматране као посебан период у светској историји. Од средњовековних легенди, епова и романи, поезије трубадура, Дантеа, Петрарке, Ариоста, Шекспира, Таса, Милтона итд., сви су били обухваћени тако схваћеним романтизмом. Тек касније је значење тог појма било сужено да би се првенствено одредиле књижевне и уметничке школе које су реаговале против класицистичког система вредности. За романтичаре (у ограниченом историјском значењу појма) тежња ка универзалности, жеља да уметничко дело буде што сличније трансцендентном моделу лепоте припадала је класичној прошлости. Нови

тип лепоте заснован је на разним могућностима које нуди синтеза опречних естетских категорија, попут „гротескног” и „узвишеног”, и на другим сличним категоријама које су замениле класицистички идеал перфекције. Ову значајну фазу у развоју свести модерности илуструје Калинеску чувеном Стендаловом дефиницијом романтизма, не као одређеног периода или специфичног стила, већ као свести о савременом животу (Калинеску 1987: 37).

Искорак у разумевању модерности, како образлаже Калинеску, потиче од Бодлера, који је сматрао да свака претходна епоха има свој модернитет, а примарна инспирација није понирање у традицију већ имагинација, тј. могућност стварања новог (Калинеску 1987: 49). Бодлеров приступ модерности доводи до затварања интелектуалног спора између модерног и древног, чије порекло сеже до средњег века. Зашто модерност не може да се упореди ни са чим у прошлости? Бодлер сматра да је оно што је естетски преживело из прошлости само израз низа узастопних модерности, од којих је свака јединствена и као таква има свој јединствени уметнички израз. Зато уметник не може да учи из прошлости. Уметнику је потребна креативна имагинација да би изразила модерност, а исправно функционисање маште за Бодлера имплицира „заборавно” урањање у „сада”, прави извор све оригиналности. Узета као обрасци, ремек-дела прошлости могу само да ометају креативно трагање за модерношћу. Модерност се, дакле, може дефинисати као парадоксална могућност преласка кроз ток историје, кроз свест о историчности, у њеној најконкретнијој непосредности, у садашњости.

Бодлерова поетика модерности може се узети као рана илустрација побуне садашњости против прошлости – садашњег тренутка против постојаности памћења, разлике у односу на понављање, дисконтинуитета у односу на континуитет. Бодлерова критика модерности полази од одбацивања лажне концепције морала из 18. века (наиме, да је човек природно добар), јер све што је природно, понашања и жеље „природног” човека, припадају сфери ужасног, док је оно лепо и племенито производ уметности (Калинеску 1987: 56). У складу са својим антинатурализмом (у назначеном смислу), песник одбацује и романтичарску идеју „природног генија” (аналогну сили природе) и већ добро успостављену традицију органског у уметности. Док су многи романтичари описивали уметничке објекте у координатама органских процеса, Бодлер јасно истиче пристрасност у корист механицистичких метафора (Калинеску 1987: 57–58), антиципирајући футуристички проглас авангарде. Свест о садашњости као међуфазу која је одвојена од прошлости и будућности објашњава порекло идеје о прелазу,

агонистичком појму, и омиљеном миту апокалиптичке ере пуне криза (Пођоли 1975: 105). Теоретичар авангарде Ренато Пођоли позива се на Јунга не би ли подржао свест о апсолутној модерности појма садашњости: „Данас је процес прелаза који се одваја од јуче да би ишао ка сутра. Онај ко то схвати на такав начин може се сматрати модерним” (Јунг, према Пођоли 1975: 107).

Модуси модернитета су различити, али увек претпостављају трагање за новим, чиме се долази до извесних парадоксалних импликација да се модернизам увек обрачунава и са самим собом као потенцијалном традицијом, што ће посебно доћи до изражаја у авангардној уметности. Калинескуова теорија модернитета управо је значајна због указивања на постојање два различита и често супротстављена модернитета. У некој тачки прве половине 19. века догодила се подела између модернитета као фазе у историји западне цивилизације – производа научног и технолошког напретка, индустријске револуције, свеобухватног економског развоја и друштвене промене која доноси капитализам, и модернитета као естетског концепта (Калинеску 1987: 41). Што се тиче прве, буржоаске идеје модерности, она је у великој мери наставила традицију ранијих периода у историји модерне идеје. Доктрина напретка, поуздање у могућности науке и технологије, брига о времену, култ разума и идеал слободе дефинисане у оквиру хуманизма – кључне су вредности цивилизације коју је успоставила средња класа. Насупрот томе, друга модерност, она која је донела и авангарду, била је од својих романтичарских почетака склона радикалним ставовима према друштвеним праксама. Модерност се тако почиње односити на грађанско друштво које препознаје и утврђује своје вредности, док се модернизми као пројекти унутар модерног доба одређују као велике снажне моде које се појављују и међусобно смењују, постојећи кроз напетост и борбу, сталну промену која проблематизују те грађанске вредности (в. Хабермас 2001). Култура средње грађанске класе нарочито ће бити на мети авангардиста, који провоцирају, мењају, трансформишу свакодневицу. Хабермас такође уочава два приступа уметности унутар модернитета: један је грађанско-буржоаски концепт који уметност поставља као аутономну, изоловану област естетског деловања и представљања буржоаског друштва, док је други, авангардни приступ представљао негацију, односно критички став према хегемонији првог и потребу да се уметност врати животу. Хабермас међутим сматра да је пројекат модерности остао недовршен отуда што није требало негирати већ радикализовати еманципаторски пројекат до крајњих граница, тј. увести модерну културу у свакодневну животну праксу.

Са романтичарским покретом и критиком „филистарског менталитета” започиње историја отуђења модерног уметника (Калинеску 1987: 43). Идеја о аутономији уметности тридесетих година 19. века постала је популарна у Француској међу круговима младих боемских уметника као реакција и побуна естетске модерности против модерности филистара (Калинеску 1987: 45). Естетска самодовољност на којој је почивала уметност модерног доба подразумевала је ограђивање од друштвене присутности. Међутим, авангарда ће управо деловати против оваквог разграничења уметности и живота, указујући да је сам живот „естетска” категорија, односно да се естетизација не постиже само у затвореној области уметности.

У оној мери у којој идеја модерности преиспитивање прошлости и посвећеност промени и вредностима будућности, није тешко разумети зашто су модернисти фаворизовали примену метафоре авангарде („претходнице”) на различите домене, укључујући књижевност, уметност и политику. Ослањање на концепт напретка омогућило је мит о самосвесној и херојској авангарди у борби за будућност. Према *Појмовнику савремене умјетности*, „Авангарда је назив за надстилку, радикалну, ексцесну, критичку, експерименталну, пројективну, програмску и интердисциплинарни праксу у умјетности” (Шуваковић 2005: 89). Уистину, историјски је авангарда почела радикализацијом одређених конститутивних елемената идеје модерности и уписивањем у револуционарни етос. Дакле, концепт авангарде, политички и културно, био је радикализована али и утопијска верзија модерности. Настао из „романтичарског утопизма са извесним месијанским заносима”, авангарда прати идеје модерности, али постоје значајне разлике између ова два појма. Авангарда позајмљује практично све своје елементе из модерне традиције, али их истовремено разара, преувеличава и поставља у неочекиване контексте (Калинеску 1987: 96). Романтичарска употреба појма авангарде у књижевноуметничком контексту директно је изведена из језика револуционарне политике. Употреба термина ’авангарда’ започета је након Француске револуције, када је стекла неспорне политичке призвуке (Калинеску 1987: 101). Калинеску у томе увиђа парадокс авангардног уметника: с једне стране, уметник ужива част да буде на челу покрета ка друштвеном просперитету; с друге стране, он више није слободан, већ, напротив, спутан је културном политиком која га проглашава вођом (1987: 103). Бодлер је на изванредан начин први указао на неке од основних апорија које произлазе из културне употребе концепта авангарде. Како је често коришћен у политичком језику, за Бодлера је термин ’авангарда’ садржао негативне конотације, премда тада још није дошао у везу са оном врстом уметничког екстремизма и

експерименталног духа који су касније постали есенцијални елементи естетике авангарде. Наиме, у Француској седамдесетих година 19. века, појам авангарде, иако је сачувао своје шире, политичко значење, одредио је малу групу модерних писаца и уметника који су пренели дух радикалне критике друштвених облика у домен уметничких форми. Уметници авангарде тежили су да збаце све обавезујуће формалне традиције уметности и упусте се у могућност слободног изражавања.

Премда Калинеску реч „авангарда”, као термин ратовања, смешта још у средњи век, а фигуративно значење њено у доба ренесансе, са Ренатом Пођолијем се слаже да пре краја 19. века метафора авангарде која изражава самосвесну напредну позицију у политици, књижевности и уметности, итд. није била примењена са било каквом доследношћу.²⁸ Самосвест или илузија самосвести апсолутно је пресудна за дефинисање новије авангарде. Дакле, метафора авангарде била је једноставно сугестивна фигура, која је, заједно са другим сличним реторичким средствима, унела осећај промене и револуције у уметности. Ипак, чак и када није експлицитно поменута, Калинеску проналази међу романтичарима одлике управо авангардног приступа фигури песника. Мит о песнику као пророку био је оживљен и развијен још од раних периода романтизма. У „Одбрани поезије”, написаној 1821. године, Шели је желео да развије тезу да песник није реликвија прошлости, већ гласник будућности, односно непризнати законодавац света (Калинеску 1987: 105). Назначена већ у романтизму, побуна уметника против друштвеног система и борба за сопствени положај интензивиранија је у време авангардних покрета. Релације између романтизма и авангарде истиче и Александар Флакер, одређујући их пре свега наспрам традиције класицизма, према којој се критички односе и кроз напуштање традиционалних модела и дехијерархизацију књижевних врста (Флакер 1982: 24, 25). Разбијање епских целина, фрагментаризација, космичка побуна, „бунтовно прометејство”, представљају романтичарско наслеђе које су авангардисти прихватили и позивали се на њега, што не значи да неке друге аспекте романтичарске традиције нису такође негирани. Субјективни револт и резигнација романтичара за авангардисте је неприхватљив, јер се они ангажују управо да би изменили концепт „традиционалних” уметника и њихов однос према актуелној стварности. Принципи

²⁸ Досадашње теорије авангарде упућују на друштвено-политичке импликације авангардних „догађаја” и претежно су историцистички усмерене. То се пре свега односи на студије Рената Пођолија (1964), Питера Биргера (1974) и Александра Флакера (1982).

реализације уметничког деловања и деструкције традиционалног начина стварања омогућиле су различитост авангардног концепта уметника.

У својој *Теорији авангардне уметности* Ренато Пођоли одређује авангарду као изум, те у том смислу онемогућава њено историјско препознавање пре разрађивања самог појма (Пођоли 1975: 54). Главна црта препознавања историјске уметничке авангарде састоји се у имплицираној самосвести авангарде у свом времену. Ипак, Пођоли такође потврђује да је метафора авангарде, пре него што је фигуративно примењена на уметност нашег доба, већ била прихваћена као амблем друге револуционарне и радикалне авангарде (1975: 48). Пођоли доказује да је експериментализам, једнако као и култ новине, као и култ чудноватог, пре него што је постао типичан за авангарду, био романтичарски феномен (1975: 86) са циљем да се створи „нова морфологија уметности” (1975: 93). Као и у случају класицизма и романтизма, реализам и авангарда шире своје семантичко поље придајући им ванисторијски, односно типолошки карактер. Како закључује Вјежбицки, реализам и авангарда су два велика мита књижевности 20. века (2002: 38) У својој студији о романтизму Зафрански ће закључити „Романтизам као епоха је прошао, али романтично као идеологија је остало” (Зафрански 2011: 292). Наиме, романтичарска визија света остварила је значајан уплив у филозофију 19. века, пре свега преко Шопенхауера (1788–1860), Кјеркегора (1813–1855) и Ничеа (1844–1900), тако да се одатле, са великим зрачењем, проширила не само на друге епохе већ је своје модусе остваривала у различитим културама. Управо у контексту „анахронистичког” пројављивања романтичарске идеологије, Исаија Берлин разликује две верзије романтизма: Једна је оптимистичка и односи се на одушевљење потонућа „у тамно примамљујуће крило Природе”, као код Новалиса (Зафрански 2011: 200) и могућности проширења и напредовања којима се наша природа уздиже до висина божанског, постајући дубља, слободнија, виталнија; Његов супротан пол је песимистичка верзија, која је опсела 20. век. То је идеја да се универзум не може припитомити, да наша свест не може обухватити цело наше постојање и да постоји нешто иза, нешто у мрачним дубинама подсвести или историје, у сваком случају, нешто што не схватамо, што осујећује наше најдубље жеље.²⁹

²⁹ За песимисте, попут Шопенхауера, историја је неизмерни океан неусмерене воље по којем се њишемо као чамац без правца, без могућности да се стварно разуме елемент у којем смо или одреди курс (Зафрански 2011: 200, Берлин 2012: 117). Сазнање да изван нас постоји нешто веће, несхватљиво, недокучиво, најчешће доноси осећање страха који постаје параноичан. Ова параноја се акумулисала у 19.

Романтичарски свет ноћног, тамна, нагонска и динамична сфера несвесног и полусвесног код Шопенхауера је свет воље или дионизијског код Ничеа. Романтизам дионизијског Ниче је понудио пред ужасом свакодневног у епохи у којој наука одређује дух времена, а позитивизам и емпиризам постају главна начела.³⁰ Модернистичко „отрежњење”, нарочито након Првог светског рата, захтевало је радикалне промене, флуиднију и отворенију форму, те је било неопходно донекле раскрстити са носталгичним држањем при стварној или измишљеној традицији, што је свакако довело до кризе идентитета јер „промена разара идентитет; идентитет одбацује промену” (Шушњић 1995: 206).

Последица постојања у окружењу које нуди различите вредности, норме и обичаје јесте једнако и егзистенцијални избор, односно слобода, али и неприпадање, односно ослабљене везе и неукорењеност, као принципијелна разлика у односу на традиционално друштво. Епоха сумње, релативизма и преображаја подразумева, дакле, и онтолошку несталност. „Метафизичка утеха уметности није тешење оностраним светом са његовим [...] обећањем будућег царства велике праведности. Те религиозне утехе нема. Постоји само естетска: само као естетски феномен је постојање и свет вечно оправдан” (Зафрански 2011: 212). У романтичарском преиспитивању вредности Берлин види потенцијал за јављање егзистенцијализма у 20. веку (Берлин 2012: 148, 151), јер је његова главна проповед – да у свету не постоји ништа на шта бисмо се ослонили – суштински романтичарска.

Модерни нихилизам за Ничеа само је још једно отрежњење. Животу је придодат трансцендентни смисао и вредности. Када тај смисао оностраности нестане, остаје испражњен живот. Човек је онострано проглашавао светим и сад остаје на профанисаној овостраности. Модерни нихилизам одбацује вредности оностраности, не стичући

веку, сматра Берлин, да би своју зрелост достигла код Шопенхауера, Вагнера, а врхунац у свим делима у 20. веку која су опседнута мишљу да постоји нешто што нас осуђује на вечно осујећење (Берлин 2012: 118). Дела писаца као што је Кафка испуњена су нарочитим осећањем тескобе, страве, страха који се не односи на предмет који се не може идентификовати; ово, такође, важи за рана дела романтике (Берлин 2012: 118).

³⁰ Не сме се ипак занемарити ни Ничеово критиковање романтизма као манифестације декаденције. Гете је имао велики утицај на Ничеа као критичара романтизма. Калинеску чак истиче да је Ниче дуговао Гетеу и његову разлику између дионизијског и аполонског (1987: 188). Ничеова анализа декаденције представља први покушај свеобухватне и радикалне критике идеологије уопште, са посебним нагласком на модерне буржоаске идеологије (политичке, друштвене, културне), укључујући идеологије модерности (1987: 194).

овостраност као вредност – томе подучава Ничеов Заратустра: прекорачити, а ипак остати веран земљи – то је оно што се очекује од натчовека (Зафрански 2011: 219). У ту сврху осмишљен је и мит о вечном враћању. Кружно кретање времена празни дешавања до бесмисла, али Ниче тај мит употребљава као аутосугестивну формулу за уверење да, ако се сваки тренутак враћа, Овде и Сада поприма достојанство вечног – повратак не празни већ згушњава (Зафрански 2011: 219). У Ничеовом филозофском концепту игра се заснива на понављању веселе борбе антагонистичког пара дионизијског и аполонског. Натчовек је онај ко има снагу и лакоћу да продре у ту димензију светске игре. Ничеово трансцендирање иде у правцу игре као основе бића, истиче Зафрански (2011: 220). Интересовање за игру различитих авангардних покрета умногоме се ослања на филозофски концепт игре као начела стварања, али и ослобађања, које уметника поистовећује с дететом. Авангардни инфантилизам комплементаран је са оба авангардна профила – нихилистичким и активистичким, са урођеном дечјом жудњом за игром, али и деструкцијом, која је најинтензивнији израз пронашла у дадаизму, али не као специфично књижевни или естетички став, већ као метафизичко, тотално укидање стваралаштва, али и будућности – омиљеног мита одређених авангардних покрета, што доводи заправо до самоукидања.

Дијалектика авангардног покрета, коју је теоријски успоставио Ренато Пођоли, подразумева постојање активистичког и антагонистичког момента, односно нихилистичког и агонистичког, на трансцендентном нивоу (в. Пођоли 1975: 64–78). Сама метафора авангарде упућује на активизам, али је антагонизам, пре свега према публици и према традицији, најоучљивији став авангарде. Уздигнут у космичке, метафизичке сфере, антагонизам авангарде у своје поље увлачи и рушилачки став према богу и према универзуму. Наиме, модернистички култ новог у авангарди добија своју конкретизацију – у култу младости, односно инфантилизма, на естетичком и психолошком плану, те и примитивизма као бекства у свет где ствари нису „тако ужасно фиксирани у непроменљивој тачности” (1975: 74). Тај се антагонизам према старом и утврђеном најпре испољава на плану језика, који се ослобађа укалупљених значења и доводи до онеобичавања, до „лингвистичког херметизма” (1975: 75), како ће то назвати Пођоли, управо истичући парадоксалност позиције авангардиста као елитиста и антиелитиста истовремено, јер упућеност у нови идиом припада само одабраној мањини, антагонистички настројеној ка широј публици. Такав се однос може препознати у ритуално-магијском језику бајалица, који је такође био примамљив авангардним уметницима:

„Проблем нејасности у великом делу савременог поетског језика многи критичари сматрају као неопходну реакцију на равну, досадну и прозаичну природу јавног говора, где практични циљ квантитативне комуникације квари квалитет изражајних средстава” (Пођоли 1975: 75).

Поезија и језик теже да превазиђу свет чула и постигну надстварност која је истовремено и негација и сублимација људске и земаљске стварности. Вештачки и лични идиоми, засновани на ономотопејским и етимолошким критеријумима, сугестивности и двосмислености и двозначности чине тзв. трансрационални језик пре свега кубофутуриста, али и других покрета (Пођоли 1975: 218–219).

Провала мистике, као продукт стваралачке кризе и наслеђе романтизма, везана је за искуство распада језика (1975: 229). Пророчки дискурс авангарде, нарочито његових програмских текстова, постаје нови митски језик, језик уметничке митизације (Игњатовић 2002: 46). И манифест је донекле модерни митски жанр, уметност „пројектовања Великог у Малом” и „економија утопије” (Игњатовић 2002: 50).

„Стара идеја о паралелизму између ониричног и поетског стања поново је прихваћена са још већим жаром, будући да је она у наше време постала готово научна доктрина. Теоретичари психоанализе дефинишу, у ствари, уметничку моћ као способност да се у поретку или систему организују они снови које су мистици сматрали пророчким визијама, а које модерна психологија сматра суштинским и личним симболом душевне кризе” (Пођоли 1975: 226)

Сан се доживљава као херменеутика уметности, а теорија и пракса ониричког језика и поетика сна треба да разоре традицију реализма деветнаестог века.

На плану естетичке метафизике, „естетика сна” и „поетика натприродног” доктрине су једнако блиске и романтичарима и авангардистима. Авангардни естетички примитивизам, као и романтичарско интересовање за елементарно и примитивно, за средњи век, оријентализам, варварско и егзотично, не противрече антитрадиционализму пре свега отуда што је антагонизам усмерен на најближе претходнике, али су претече лако пронашли у архајској и примитивној уметности, у тежњи да континуитет остваре са првобитним, спонтаним примитивизмом, који представља једно од многих „маски модерне уметности” (Пођоли 1975: 177). Сопствена литерарна традиција никада није

само једна традиција, објашњава Миодраг Павловић (Павловић 1978: 69), тако се може рећи да је антитрадиционализам ствар избора између различитих традиција културе. Како уочава Флакер, велики део авангардних текстова је „цитатан”, што значи да посредно или непосредно очитује однос према традицији. У зависности од тога да ли је цитирани текст присутнији у свести раздобља или је реч о удаљеној традицији (просторно или временски), Флакер разликује процес десемантизације и ресемантизације, при чему је први изразито полемичан, док је други усмерен на реконтекстуализацију (Флакер 2002: 31). Дијалектика антитрадиционализма подразумева још нешто – и поред антиконвенционалних тенденција, авангарда ипак има извешан систем правила: „неред постаје правило” (Пођоли 1975: 92), а гротескно изобличавање света често се ослања на оживљавање традиције антинормативне, антиконвенционалне, народне „субкултуре”, као алтернативне линије европске књижевности и уметности (Флакер 2002: 34). Уосталом, судбина романтизма показује колико је појам традиције релативна ствар, јер не само да „оно што је данас модерно, авангардно постаје сутра традиција” (Рупел 2002: 55) већ, узмемо ли Жижеков радикалнији закључак, традиције уопште нема без авангарде, без прелома, јер традиција није нешто заувек дато већ нешто што треба да буде изборено (Жижек 2002: 112).

Авангарду можемо сматрати, између осталог, намерном и самосвесном пародијом књижевне традиције. Статус пародије је много више двосмислен него што се може претпоставити. На површини, пародија је замишљена да се, претежно, претвара у одређене скривене недостатке или инкомпатибилности у оригиналу којим је инспирисан. Међутим, на дубљем нивоу, пародист може тајно да се диви послу који намерава да исмева. Одређена количина похвале за аутора је чак потребна и од стране његовог пародисте. Ко покушава да пародира нешто што се сматра потпуно безначајним или безвредним? Штавише, успешна пародија треба да заједно са критиком о оригиналу пренесе степен сличности, степен верности оригиналу. У идеалном случају, пародија би требало у исто време изгледати као пародија и понудити могућност да се замени за оригинал (Калинеску 1987: 142).

Револуција модерне уметности критикована је неретко као процес дехуманизације, културна регресија и инволуција. Исаија Берлин види романтизам као „духовну предисторију несреће”, када је објективни хуманизам просветитељства замењен имагинативним самовлашћем, које је потом, пројектовано на национално (Зафрански 2011: 259), постало најважнији аспект романтичарске традиције заслужан за заснивање идеологије немачког националсоцијализма: идеја о народу и култури народа

и романтичне интерпретације митова (Зафрански 2011: 260). Према Исаји Берлину, романтизам „дионизијског” усмерења је, пре Ничеовог Заратустре, ирационално прогласио божанским и промишљање заменио стваралачким хаосом. То промашивање политичког и преклапање са полурелигиозним егзистенцијалистичким и историјско-филозофским сликама и очекивањима Исаја Берлин назвао је *романтицизам* (2011: 268).

Нови осећај модерности, потврђује и Калинеску, изведен је из идеје умирућег хришћанства (1987: 60). Парадоксалне импликације мита о Божјој смрти истакао је Октавио Паз, подразумевају пре свега идеју да је модерност „искључиво западни концепт” и „може се појавити само унутар ове концепције иреверзибилног времена”. Мит о Божјој смрти заправо само подсећа на пагански концепт о умирању Бога, а није ништа друго до негирање цикличног времена у корист линеарног и неповратног времена. Криза религије рађа егзистенцијалну кризу, у којој – као у Кјеркегоровој филозофији – све нерешиве контрадикције јудеохришћанске традиције узнемиравају сваку појединачну сигурност и изазивају егзистенцијални очај и тескобу. Јирген Хабермас пак тврди: „Бог је мртав, али му је позиција преживела.” (према Калинеску 1987: 64). Празан простор који остаје након распада једног религијског концепта употпуњују нове утопијске представе. Модерна уметничка креација на различите начине илуструје утопијски/антиутопијски однос са временом. Авангардни уметник растрзан је између порива да се одвоји од прошлости – да постане потпуно модеран – и сна да нађе нову традицију, препознатљиву у будућности: – „Прекинули смо са традицијом, јер се бацамо стрмоглаво у будућност”, изриче Црњански у свом „Објашњењу Суматре” (Црњански 1993: 92). Савремени уметник је и естетски и морално обавезан да буде свестан своје контрадикторне позиције, чињенице да је његово постизање модерности не само ограничено и релативно већ и да продужи прошлост коју покушава да негира и да се супротстави самој идеји будућности коју покушава да промовише. Чини се да су неке од нихилистичких изјава модерних и авангардних уметника настале као одговор на такву узнемирујућу свест о немогућој позицији. Сукоб између утопијске критике садашњости и антиутопијске критике будућности решава се у различитим нихилизмима (Калинеску 1987: 67, 68).

Непосредно повезано са падом традиционалног хришћанства је снажно појављивање утопизма, најзначајнијег наслеђа модерности 18. века, опседнутој идејом и митом о револуцији. Концепт утопије је првобитно био заснован на просторној асоцијацији (грч. οὐδ: не + τόπος: место), али данас њене временске импликације далеко

надмашују оно што је подразумевала етимологија. Жанр утопијске фикције напушта своје традиционално просторно значење – удаљено острво или неистражено земљиште – да директно пренесе осећај будућности. Утопијска имагинација која се развијала од 18. века још је један доказ модерне девалвације прошлости и све веће важности будућности. Утопизам, међутим, тешко да би могао да се замисли изван специфичне временске свести Запада, јер је био обликован хришћанством, а потом присвајањем логике иреверзибилног времена (Калинеску 1987: 63). Утопија произлази из радикалног неприхватања света какав јесте, и уверава да, без обзира колико је тешко постићи, савршенство је доступно човеку као друштвеном бићу. Бавећи се облицима времена и хронотопа у роману, Бахтин истиче значај особеног народно-митолошког осећања времена (Бахтин 1989: 264). Осећање пуноће времена имало је одређујући утицај на развој књижевних облика, а испољило се у тзв. „историјској инверзији”. Суштина историјске инверзије своди се на то да митолошко и уметничко мишљење смешта у прошлост „такве категорије као што су циљ, идеал, праведност, савршенство, хармонично стање човека и друштва”. Израз те историјске инверзије су митови о златном добу, херојском веку, древној правди итд. Поједностављено речено, у питању је сликање као прошлог онога што може бити или мора бити остварено у будућности, што је циљ, обавеза, а не одиста ствар прошлости (Бахтин 1989: 264).

Флакеров појам „оптималне пројекције”, који подразумева „кретање и бирање оптималне варијанте умјетничког рада у превладавању збиље” (Шуваковић 2005: 89), истиче конструктивно начело авангардног деловања превредновања прошлости и усмереност ка будућности, али не као утопијског простора већ могућности избора међу различитим пројекцијама које негирају чврсте идеално структуриране просторе будућности. Превредновање стварности је дакле одабир оптималне варијанте будућности, с обзиром на то да се авангардна уметност „залаже за потпуну преобразбу умјетности, културе и друштва, због чега има пројективни карактер. Идејом пројекта дефинира се идеолошки, вриједносни и значењски смисао авангардистичког дјеловања” (Шуваковић 2005: 89).

Историјски гледано, појава и развој авангарде чини се да је уско повезана са кризом Човека у модерном десакрализованом свету. Модеран човек, по дефиницији је крај Човека, губитник „срећне прошлости”, златног века (Кермаунер 2002). Још 1925. Ортега и Гасет је дефинисао једну од упечатљивих карактеристика „нове” или „модерне” уметности – дехуманизација (према Калинеску 1987: 125, 141). Према њему, то је довело до краја реализма 19. века, који је у ствари био хуманистички настројен. Док Пођоли

тврди да је у питању предрасуда, те да је принцип деформације авангарда поново проналазила у примитивној уметности, дакле као неопримитивистичку деформацију (1985: 198), Калинеску тврди да антихуманистички нагон писаца и уметника у првим деценијама 20. века није био само „реакција” (против романтизма или натурализма) већ и необично тачно пророчанство. Кубисти и футуристи су свакако били међу првим уметницима који су имали свест да је човек постао застарели концепт, и да је реторика хуманизма морала да буде одбачена. Међутим, демитологизација човека и радикална критика хуманизма иницирани су раније. Ниче, један од главних извора Ортегине филозофије, најавио је коначну пропаст Човека и долазак натчовека осамдесетих година 19. века. Ничеова идентификација модерности и декаденција, и њене главне импликације, повезане су с његовим мислима о смрти Бога и смрти Човека (обе метафоре које означавају крах хуманизма под корозивним утицајем нихилизма модерности). Попут Бога, Човек је кроз моралну историју човечанства био оличење ресантимана. За Ничеа, модерност је имала једну јасну предност над традиционалним хуманизмом: она је схватила да хуманизам више није одржив као доктрина. На који начин се онда може говорити о уделу традиције, а посебно фолклорне традиције, у авангардној уметности у овако постављеним критичким оквирима?

Инсистирање на кризи хуманизма довело је до тенденције да многи авангардни правци скицирају профил новог човека, који је део новог типа друштва, у жељи да се победи „отуђење”, на којем је нарочито инсистирала левичарска критика, из којег се рађа таква слика човека (Саболчи 2002: 86). То потврђује авангарду као алтернацију две супротне тенденције: деструктивне и конструктивне. У српској авангардној традицији такав је Мицићев „барбарогеније”. Варварство које се супротставља савременој цивилизацији јесте једно од константи авангардних покрета, али рађање авангардних концепата у различитим националним културама изродило је специфичне појаве. Један од посебних случајева промене функције авангарде јесте и тзв. фолклоризација у српској авангардној књижевности. Тежња ка споју народног и европског духа, како истиче Радован Вучковић, чини се да је већ постојала у Скерлићевом нараштају песника, али је у питању другачије разумевање појмова народног и европског (Вучковић 2011: 87), друштвено-историјски испосредовано. Предраг Палавестра ће авангардисте одредити као „други нараштај модерниста” у српској књижевности (пошто епоху модернизма

временски омеђује од 1901. до 1929. године)³¹ (Палавестра 1985: 99). Фолклорно није било само по себи одбацивана традиција међу авангардистима, у питању је било обрачунавање са традицијом зачетом у 19. веку, а настављеном у периоду симболизма и парнасизма, која је народну књижевност учинила артифицијелном, вештачком, укалупљеном, док је мистика народног духа и митско-фолклорно наслеђе високо вредновано у авангардној књижевности и интерпретирано у сладу са авангардном уметничком праксом. У питању је пропагирање стваралачког дијалога са традицијом, која се ослања и на заједнички словенски фолклор, чиме се подстиче и култ расне енергије. Српски авангардисти 20-их година 20. века су потврдили да ослањање на фолклорну традицију „не прети никаквом културно националном изолацијом”, пре свега због тога што „фолклор сам по себи није облик изолованог националног ствараштва” јер се национално-политичке и језичке границе не подударују са „географијом фолклора”. „Фолклор је такође на свој начин универзалан не само у већини својих симбола, него и у синтакси свога уметничког мишљења” (Павловић 1978: 70).

У европским земљама авангарда има тенденцију да се посматра као најекстремнији облик уметничког негативизма, где сама уметност постаје прва жртва. Што се тиче модернизма, без обзира на његово специфично значење на различитим језицима и за различите ауторе, он никада не носи тај осећај хистеричне негације која је карактеристична за авангарду. Наиме, негативни радикализам авангарде не оставља простора за уметничку реконструкцију света коју су покушали велики уметници модернизма:

³¹ Палавестра избегава коришћење термина 'модерна', који је устаљен за почетак 20. века у српској књижевности, сматрајући да су друге југословенске књижевности биле изложеније деловању културне зоне Средње Европе и пре свега Немачке, у којој је овладало наведено духовно кретање, док је српски модернизам усмеренији ка француској духовној клими тога периода (1985: 117–118), а осим тога је шири и обухватнији јер „Модерна се код Срба [...] везује за доста ограничен и релативно узак исечак књижевног и духовног континуитета” (1985: 120). Шуваковић модерном назива скуп уметничких појава које настају „крајем 19. века као реакција на натурализам и реализам и развијају се од симболизма до импресионизма”: „Модерном се назива и раздобље установљења пројекта модерности као осјећаја и прилагођавања духу времена и актуалности. Рани модернизам је близак појму модерне и означаје шири скуп различитих уметничких појава, прије свега у Француској, које карактеризира залагање за аутономију умјетности (*L'art pour l'art*), од касног реалистичког Курбеовог рада преко симболизма до импресионизма и постимпресионизма” (Шуваковић 2005: 386).

„Док је у међуратној авангарди на првом месту стајала тежња да се сумња у језик, у логичко-граматичке односе, да се речи ослободе извесних семантичких односа и да се укључују у неочекиване и алогичне везе – после рата прво место добија тежња да се у језику нађу такве релације које ће бити способне да посредују сазнање реалног света и човека у свој њиховој сложености” (Хамада 2002: 206).

Одбацујући миметичност у модерној уметности, модерни писци настоје да изместе речи из конвенционалног значења и оживе занемарени потенцијал језика који има снагу стварања друге, језичке реалности. Слабљење, односно криза језика модерниста у спречи је са кризом хуманитета, јер се језик ослобађа ауторитета свести, што модернистичке писце води до ослобађања потиснуте енергије изражавања. Присталица Јунгове теорије о присуству древног у несвесном модерног човека, Мирча Елијаде у уметности 20. века уочава радикалне преображаје који доводе до разарања уметничког језика а самим тим и устаљеног уметничког Свемира. Како појашњава Елијаде, то је и више него разарање, у питању је враћање у Хаос, „примордијалне *masse confuse*” (Елијаде 2004: 79), што би водило закључку да је сазнајни субјект онемогућен да изрази и уобличи искуство модерног света. Међутим, Елијаде пореди становиште модерних уметника са онима „примитивних народа” утврђујући да се разарање уметничког Свемира предузима ради стварања другог Свемира, што оживљава донекле онај романтичарски културни феномен да уметник представља истинску стваралачку снагу цивилизације. Деструкција уметничког језика, истиче Елијаде, довршена је с кубизмом, дадаизмом и надреализмом, са Џојсом, Бекетом, Јонеском:

„аутентични стваратељи не прихватају смјештај у рушевинама. Све нас то упућује на вјеровање како је ограничавање ’умјетничких универзума’ на примордијално стање *materia prima*, тек тренутак у пуно комплекснијем процесу; као и у цикличким концепцијама архаичних и традиционалних друштава, након ’каоса’, враћања свих облика у нејасност ове *materia prima*, слиједи ново стварање које је слично козмогонији” (Елијаде 2004: 202).

Покушај модерниста да искажу неизрециво омогућило је продирање мита као ефикасног средства за проширење граница имагинације и историје. У миту су модернисти проналазили парадигму која обједињује унутрашње садржаје свести и гласове несвесног:

„У књижевности, а још јаче у другим умјетностима, назиремо побуну против повијесног времена, жељу за приступом неким другим временским ритмовима од оних у којима смо приморани живјети и радити. Питамо се хоће ли икада бити искоријењена та жеља за надилажењем властитог, особног и повијесног времена и урањања у 'чудно', без обзира било оно екстатично или имагинарно вријеме. Колико дуго буде трајала та жеља, можемо рећи да ће толико и модерни човјек чувати барем извјесне остатке 'митолошког понашања'. Трагови таквог митолошког понашања откривају се и у жељи за поновним проналаском интензитета с којим се живјело или упознало неку ствар по први пут, за враћањем далеке прошлости, блажене епохе 'почетака' (Елијаде 2004: 204–205).

Посезање за митологијом у књижевности 20. века довело је и до нових теоријских разматрања мита, који за Елеазара Мелетинског постаје „вечно психолошко исходиште” (Мелетински 1983: 9). Ритуално-митолошки приступ Нортропа Фраја такође је утицао на разумевање митологизовања у књижевности отуда што је Фрај претпоставио да свака поетика суштински почива на митским основама. У питању је модернистички подухват стога што се обрачунава са процесом демитологизација и рационалним представљањем стварности, која је обележила позитивистичка усмерења 19. века, а пре тога и просветитељства. Зaslуге за митотворство поново носи Ничеова и Бергсонова филозофија живота, које се супротстављају рационалистичком сазнајном духу 19. века, а потом и филозофија егзистенцијализма са парадигматичним текстом Албера Камија „Мит о Сизифу”, да би различите ревизије и реинтерпретације мита у 20. веку довеле до разумевања мита као идеолошке појаве, као код Ролана Барта и Мирча Елијаде.

Књижевни модернизам³² је и модеран и антимодеран: модеран у својој преданости иновацији, у одбацивању ауторитета традиције, у свом експериментализму; антимодеран у свом одбацивању догме напретка, критици рационалности и модерне цивилизације, која је довела до распадања велике интегративне парадигме, фрагментације онога што је некада било моћно јединство (Калинеску 1987: 265). Ако прихватимо да постоје два конфликтна и међузависна модернизма, као што је предложио Калинеску, један друштвено прогресиван, рационалистички, технолошки, други

³² Одређен као „пројекат модерности”, модернизам је првобитно термин настао у теологији означавајући критику црквених канона, а затим као облик организације културе, да би на крају био примењен на уметничке покрете „од реализма, натурализма и симболизма, преко авангарди до неоавангарди и високог модернизма 60-их година” (Шуваковић 2005: 386)

културолошки критички и аутокритички, склонији демистификацији основних вредности првог, можемо разумети амбивалентности и парадоксе везане за језик модернизма. Миодраг Павловић такође се пита, „ако је одлика модернитета одсуство комплетне и кохерентне слике света, ослањање на фрагменте искуства”, да ли долази до „удаљавања од модерног, ближе једној новој философско-антрополошкој кохеренцији – или смо све више у модернитету” (Павловић 1978: 37):

„Модеран писац и културни стваралац увек су модерни према нечему. Зато модерност од Француске револуције до данас нема увек исто лице. [...] Ако је модерност свеопшта, онда та реч више ништа не означава. [...] Да ли се модерност збиља толико подразумева? Или поставити оно сумњичаво, разорно, испитивачко потпитање: шта је стварно модерно? [...] права модерност није стил, модерност није ништа статично. Модерност није ни понављање истог експеримента. Модерност треба да је повишена стваралачка свест, интензиван однос према времену, дубоко слободан однос према сопственој уметности” (1978: 39–40)

Павловић закључује да импулс модерним правцима у књижевности, чијег претечу препознаје у романтизму, даје то што они никада нису победили, нити су били побеђени, они су недовршени пројекат, који се јавља увек као нешто друго (1978: 42).

За књижевност српског послератног модернизма од великог је значаја разумевање поетичке релације традиционално – модерно, коју је установио Т. С. Елиот есејем „Традиција и индивидуални таленат”. Елиот подвлачи значај поетички самосвесних стваралаца који ступају у „трагање за традицијом”, као и свест о историчности, као корак ка укидању линеарног тока књижевне историје. Наиме, „осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, *истовремено егзистирају* и истовремено сачињавају један поредак” (Елиот 1963: 35, подвлачење А. М.). Историјски смисао је дакле осећање за временско али и за ванвременско, што ствараоца чини традиционалним и савременим истовремено. Елиот преиначује проблем утицаја јер традиција није непосредно преузимање претходних образаца већ конструктивни и креативни дијалог индивидуалне свести са традицијом. Самим тим долазимо до значајног места Елиотове концепције традиције за нашу тезу, а то је да „садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу” (Елиот 1963: 36). Не

само да претходна традиција на нивоу несвесног уобличије стваралачку имагинацију већ такође савремена свест филтрира прошлост и на тај начин је ишчитава према свом хоризонту знања, жеља и креативних потенцијала, али и друштвених и идеолошких уплива. Укидање линеарног разумевања односа књижевних утицаја доводи до формирања деперсонализованих релација, тј. мреже односа према којој се одређује позиција ствараоца, а интеракција замењује узрочно-последично и дијахронијско сагледавање односа између књижевних дела.

Слично Миодрагу Павловићу, као значајну карактеристику српске послератне поезије Јован Христић ће подцртати управо такав инспиративни дијалог са традицијом, односно „трагање за 'другом традицијом' у нашој књижевности, која ће се битно разликовати од оне канонизоване” (Христић 2005: 100). Постизање модерности у српској књижевности, дакле, никада није сасвим ослобођено традиционализма, већ се модерност читује као успостављање осећања традиције која одговара сензибилитету епохе и покрета који је оживљава. У томе се уосталом проналази и разлог сложености српске књижевне сцене 20. века и сапостојање различитих књижевних токова.

Говорећи о међуратној књижевности, омеђеној „вештачки”, историјским границама, Палавестра констатује да тај период не представља кохерентну и јединствену целину, већ обједињује разноврсне књижевне токове, тако да поред авангардне књижевности, која је свој успон доживела у другој деценији 20. века, од 30-их година зачиње се један нови реализам, односно „регионално-сеоски тип народног реализма” (Палавестра 1985: 253), који ће уз социјалистички реализам обележити нарочито ратне године, али ће подстаћи и оживљавање идеолошке и књижевне диференцијације и остваривање другачијих књижевних потреба означених као послератни модернизам. Аутономни простор и дух уметности изван политичких, друштвених и идеолошких структура, залажење у неприступачне, тамне области подсвесних нагона, унутрашњи токови свести, метафизичке слутње, откровење мита и визионарски узлети неке су од карактеристика модернистичке послератне књижевности којима се она диференцира од традиције реализма и његовог „протејског духа” (Палавестра 1985: 75–76)

Међутим, да је рат уистину вештачка граница потврђује и то што се и стваралаштво многих авангардних аутора између два рата увршћује у корпус модернистичких остварења. Разноликост поетичких струјања, дакле, прожима и стваралачки корпус појединачних аутора, попут Милоша Црњанског, Растка Петровића, Ива Андрића итд.

Претпоставка „избора” традиције коју Елиот образлаже одредила је и однос авангардиста према претходницима. Иако је модернизација српске националне књижевности, започета већ у последњој деценији 19. века а ојачана у 20. веку, подразумевала успостављање нове културне парадигме, као и нових естетичких и критичких принципима који су се дистанцирали од романтичарског наслеђа и фолклорне традиције као ослонаца, историјске и политичке прилике тога времена учиниле су још један идеолошки заокрет који је активирао потребу за новим таласом јачања националне свести, што се пројектовало на однос уметности према епском фону српског фолклора, односно према „косовском миту” и његовом реактивирању унутар српске модерне. То значи да не постоји праволинијски след културолошких и књижевних токова у српској модерној књижевности. Наиме, анексија Босне и Херцеговине, потом и балкански ратови и осећај националне угрожености учинио је да почетком 20. века косовско предање постане поново актуелни књижевни мит. У есеју „Народ, народна поезија и рат” Бранко Лазаревић ће дати одговор зашто је управо наведени сегмент усмене традиције постао важан за уметничку обраду, односно на који начин се митска матрица усваја и наставља кроз формалне, семантичке и стилске трансформације. Лазаревић објашњава двоструку могућност стваралачке интерпретације народних песама: репродуктивно и продуктивно, тј. „живећи у њој и са њом, и стварајући по њој и њеним методама” (Лазаревић 1914: 65). Лазаревић узима за пример понашање војника након Кумановске битке, у сусрету са Марковим градом Прилепом:

„Традиције се још једном снажно пробудише, примитивна а велика народна машта, кроз гудуре, амбисе и геолошке и географске чеврнтије тих крајева, поче да назире како промичу, преко брда и долина, непознатим стазама и богазама, велике фигуре наших јуначких народних песама: Краљевића Марка, Милоша Обилића, Ивана Косанчића, Топлице Милана; Мајке Југовића, Царице Милице, и тако даље. [...] Цела околина доби изглед попришта на коме се врши епска ревија свега што се десило и дешава; доби изглед циновског сусрета двеју великих средина: Средњег Века и Новог Века; изврши се смотра њихових и наших подвига. [...] У машти нашег великог народа, изврши се велики сусрет двеју најсјајнијих средина наше јуначке и тужне историје. Већ са овим, наша народна машта прешла је из репродукције у продукцију. Сетивши се свега што је било, проради и она, и поче да продукује дела изазвана последњим догађајима. Њихова психа преживела је велике догађаје, и сваки је већ створио своје уметничко дело о свему што је осетио, видео, чуо, и урадио. [...] Све те велике импресије, она је примила,

израђивала и израдила, и почela их је, мало по мало, да изражава. Један велики део, већ је изашао. По дневним и политичким листовима, по календарима и засебним издањима, наш је народ проговорио, и проговорио менталитетом наше народне поезије. Све то што је изашло, далеко од тога да је на висини највиших домета наше народне поезије, носи, ипак, све њене одлике. И филозофија која се спроводи кроз те песме, и етика која се проповеда, и начин на који се све то обрађује, и основно гледиште на људе и догађаје, — све су то, још непрестано, у основи, филозофија, етика, начин обраде и основна гледишта наше народне поезије” (Лазаревић 1914: 65).

„Десакрализација косовског наратива” (Матовић 2013: 211) након Првог светског рата, у посттрауматском искуству, у измењеној визури и изван ратних попришта, катализатор је новог система вредности и нових погледа на стварност и на уметност. Обрачун са косовским митом најснажније доносе Црњанскове „Видовданске песме”, али су одговори поратних авангардних струја на предратну књижевност били изразито разнолики. Послератни модернизам 50-их и 60-их година 20. века, међутим, на специфичан начин вратиће се још једном управо овом сегменту фолклорног стваралаштва, кроз превредновање и преиспитивање, артикулишући једну специфичну синтезу традиције и модерности, услед чега је управо ова епоха значајна за наше истраживање. Наиме, враћање питањима идентитета, колективног и персоналног, призива баштину романтизма, али се идентитету приступа на другачији начин. Наведени период у српској књижевности карактеристичан је управо по томе што баштини најразноврснију „палету” расположиве традиције, од паганских митова, преко усмене поезије и фолклорног наслеђа у целини, средњовековне традиције, византијских културних наслојавања, медитеранског утицаја итд. Плурализам са којим се традицији приступа у српском модернизму дефинише и поетичке дивергенције, односно „полиморфност” књижевности након Другог светског рата.³³ Мултипликовање културних парадигми отворило је промене у поимању идентитета српске књижевности, те и дестабилизацију јединственог стабилног језгра и разбијање есенцијалистичког концепта идентитета. У таквом је фрагментаризованом књижевном комплексу фолклорни елемент допринео растућој комплексности књижевних светова, али не као самодовољни елемент већ у симболичкој интеракцији и дијалогу са другим идентитетским и књижевно-културним парадигмама. Модернистички „избор идентитета” прерашће у постмодернизму у умножавање и поспешивање

³³ В. Палавестра 2012.

контрадикторних дискурзивних пракси, које наглашавају хетерогеност и потпуно одсуство стабилног и јединственог идентитета.

**II ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ
РОМАНТИЗМА**

II 1. ФОЛКЛОРНО НАСЛЕЂЕ У ОБЛИКОВАЊУ ИДЕНТИТЕТА

II 1. 1. (Де)конструкција епског хероизма

„Цео један народ
измишља речи за песму
коју ће се усудити да напише
један човек после сто година”
(Б. Миљковић, „Проветравање песме”)

Проблем идентитета, који је, према Џонатану Калеру, вечити предмет бављења књижевности, сагледаван најчешће кроз дијалектику постојаности и променљивости, као два концепта између којих се непрестано левитира, претпоставља увек позивање на „низ имплицитних модела” (Калер 2009: 127), односно на „приче и знакове културе”, што говори о томе да „непосредан приступ себи” (Бужињска, Марковски 2009: 200) није могућ, или, ако се позовемо на Бахтина, да човек „дефинише сопствени идентитет помоћу односа према туђим речима” (наведено према: Бужињска, Марковски 2009: 179). Отуда се и конституисање идентитета у књижевности сагледава као испосредовано реторичким законитостима књижевног текста у којем се ти модели сучељавају. „Субјекат (Ја) не успева сам да дефинише сопствени идентитет а да се не позове на оно што је друго, а укључујући у сопствену структуру оно што је друго ослобађа се илузије о унутрашњем јединству” (Бужињска, Марковски 2009: 178).

Модел идентитета који се формира унутар фолклорног наслеђа и нуди као традиционалну вредност статус појединца који би требало да буде строго дефинисан реактивира се претежно као симптом кризе – када долази до преиспитивања односа индивидуе и колектива, односно захтева да се појединац одреди у односу на доминантан идеолошки ток, што већ раскриљује дијалектику традиције и модернитета јер подразумева дилеме у вези са идентификацијом и припадањем.

Парадигма идентитета изразито се помера већ са просветитељством од „принципа приписаности (ascription) који је карактеристичан за традиционална друштва” ка „принципу достигнућа”, што у модерном времену подразумева настајање другости кроз постојање различитих могућности, „које се стичу, развијају и

конституишу” (Голубовић 1999: 7). Према традиционалном моделу, идентитет подразумева истовестност, несвесну, априорну једнакост с објектима, „која уопште никада није била предмет свести” (Јунг 1978: 477). С обзиром на то да трајање и стабилност представљају неопходну компоненту у утемељењу и одржању таквог идентитета, намеће се ауторитет прошлости којим се успоставља вертикални континуитет. Оријентисање уназад Јунг види као остатак архаичног менталитета по себи, чија је позната карактеристика управо огледање садашњице кроз претходни, „златан”, „рајски” век. Духовноисторијски преокрет који је хришћанство начинило усмерило је поглед ка будућности, али се регресивни пагански концепт опажа и даље (Јунг 1978: 91), да би у неким епохама задобио своју сврховитост усклађивањем са идеолошким усмерењем, као што се уочава у романтизму, у којем се у великој мери колективне представе о идентитету црпе из потенцијала фолклорних образаца.

Колективне представе које се путем симбола генеришу као објективна реалност доводе до стања неиздиференцираности „ја” од објективног света, које француски антрополог Леви Брил назива *participation mystique*³⁴, мистична партиципација. Као инструментализовани вид поништавања појединца и национални идентитет може бити формиран кроз психолошки процес мистичне партиципације, у којем сва спољашња збивања постају и душевни процеси. У тој немогућности да се ја одвоји од објекта, тј. да се сазнање реално постојећег релативизује, започиње процес идентификације. Премодерно стање свести сачувано кроз фолклорно наслеђе претпоставља такав егзистенцијални статус у којем је појединац условљен колективним представама што у њему врше своје дејство. Усмени језички код представља својеврсну ризницу архаичног памћења и главног преносиоца колективних представа. Заједничко искуство неопходно је за осећај припадности, што се постиже посредством заједничког језика, доминантних симбола, историјских митова и народне културе који формирају један „симболички универзум” (Голубовић 1999: 37) као референтни оквир који обезбеђује онтолошку сигурност. Према Тихомиру Брајовићу, имагинативно (са)учествовање у једној (утопијској) заједници истовестних традиционалних вредности и погледа на свет

³⁴ *Мистична партиципација* подразумева нарочиту врсту психолошке везаности с објектом која се састоји у томе што се субјект не разликује јасно од објекта, већ су повезани непосредном везом која се може обележити као парцијални идентитет. Стога је мистична партиципација преостатак тог праостања. Она се не односи на целину везе субјекта и објекта, него само на извесне случајеве у којима се појављује феномен те особите везаности. Објекту (редовно) припада у неку руку магијски, тј. неусловљени утицај на субјект (Јунг 1978: 503).

одрживо је кроз веровање у симболички непрекинуту и неограничену егзистенцију са прецима и потомцима у оквирима „вечности” обележеном истим вредностима и њиховим непромењеним значењима (Брајовић 2007: 99). Неопходно је, дакле, истаћи компоненту ауторитета у виду вечно присутних предака и веровања у мудрост древног искуства. Истраживања Веселина Чајкановића показују да је, као и читава усмена традиција, и епика имала своју митско-ритуалну функцију, односно да је настанак епске поезије повезан с култом предака (в. Чајкановић 1994: 34). Епски певач је у положају гласника који је у контакту с оностраним светом мртвих, једна врста посредника захваљујући којем преци ступају у контакт са живима. Тишина, мук или пауза у певању епског певача сугерише „сурвавање гласа у празнину мука и његово поновно израћање из ничега” (Бошковић 2014: 155), тј. описује „онтолошки мук мртвих” (Брајовић 2007: 189). Као и у случају тужбалица, у питању је кодирани говор, ритуализован комуникацијски дијалог на којем почива колективно духовно памћење.

Његошев *Горски вијенац*, из којег „живо” проговара свест народа, како је и најчешће одређивано у литератури, обележен је апострофирањем и оживљавањем предачког искуства кроз својеврстан ритуализовани језик, чинећи да заправо велики део догађаја искорачује из профаног контекста стварности, почев од изношења фрагмената из свете прошлости предака, сновиђења, тужбалица, клетви, кола, молитви, здравица, прорицања, гуслања и сл., остварујући и једну врсту културолошког преливања, из изворног фолклорног контекста ка новом дискурзивном оквиру. И сам процес истраге, као и освета, представља ритуализовани чин „вршен са циљем непосредне одбране живота” (Јовановић 2000: 150), који редукује сложену персоналну структуру на митску свест. Уопште, романтичарски спевови, како истиче Тихомир Брајовић, тематизују чежњу за изворном целовитошћу доведеном у питање актуелним историјским збивањима (Брајовић 2007: 93). Према Бојану Јовановићу, *Горски вијенац* проблематизује кризу целовитости, колектива и питање његовог духовног идентитета (Јовановић 2000: 143), односно управо онај проблем који доводи до промене парадигме идентитета у 19. веку а то је како усагласити „однос између самоидентификације и егзистенције другог” (Голубовић 1999: 7). Неретко одређење *Горског вијенца* као „драмског пева” потврђује хегелијанску идеју о оснаживању индивидуалног карактера унутар епског јединства које води ка постанку драмског. Осим тога подвојеност се рађа, према Хегелу, и услед немогућности да се успостави супстанцијална веза између предмета о којем се пева и времена у којем дело настаје (Хегел 1970: 451).

Михаил Бахтин главну конститутивну одлику епа, поред националне епске прошлости и националног предања, види у епској дистанци, односно одвојености од савремености. Исти вредносно-временски ниво приповедача и слушаоца налази се изван нивоа приказиваног света јунака – између њих посредује национално предање. У супротном, тврди Бахтин, чинимо радикалан заокрет у свет романа, јер се дистанцирањем од савремености епска прошлост лишава сваке релативности која би могла угрозити неприкосновеност националног предања. Завршен смисао и затворена вредност ипак нису ознаке које бисмо без поговора могли приписати Његошевим спевовима. Не само да се тиме доводи у питање жанровско одређење Његошевих дела већ се разоткрива један критички повратак националној прошлости – савременост се измешта у национално предање. Прошлост није више апсолутна, далека, оспољена слика, већ се уноси и елемент неподударана и несклада, који ће се, како подсећа Часлав Николић, разоткрити у супротносмерном читању извештаја Сердара Јанка о сукобу са црмничким Турцима – кроз плач владике Данила и смех игумана Стефана (Николић 2013: 126). Увођење монолога Игумана Стефана на повлашћена места у тексту пре одлуке о истрази и након истраге за Мила Ломпара има значај разрешења напетости између вишеслојне композиције и једнозначног завршетка *Горског вијенца*. А то значи да након трагичке неодлучности и растрзаности Владике, долази смирена судбоносност беседе Игумана (Ломпар 2010: 247). Претпоставка о игумановом предзнању о недогођеној историји, о томе да „игуман Стефан може и да претходи догађају истраге тако што му пост-ходи” (Николић 2013: 126) епску дистанцу преводи у епистемолошку дистанцу, јер „Владика Данило разуме извештај сердара Јанка, али игуман Стефан са потресним текстом разуме хоризонт изнад тога текста, један хоризонт невидљивог писма, које је свуда и свакад у свету, а које је и у игуману, који све познаје” (Николић 2013: 126). „Провиденцијални” карактер појаве Игумана Стефана потврдиће се небеским предзнацима, попут крвавог месеца, као једног од есхатолошких знакова усмене епике, потврђујући Игумана као носиоца „више истине од земаљске” (Ломпар 2010: 247). Разорено јединство епског погледа на свет сагледава се и на пољу „умножавања” перспектива, јер Владика и Игуман већ не говоре истим језиком. *Горски вијенац* притом не губи ништа од статуса репрезента снаге колективног духа, „галерије народних духова” (Хегел 1970: 449), па се поставља питање да ли утолико више Његошеви спевови претендују на тоталитет, који Хегел и Лукач оцењују као доминантну усмереност епа. За уочавање сложености колективног постојања и изражавања индивидуалности у *Горском вијенцу*, између епског духа и неспокојства интима неопходно је установити

карику која ће се изразити кроз религијски карактер првобитних митских представа у којима појединачна свест треба да се препозна.

Продор појма несвесног у мисао о уметности, предсказан у доба романтизма, врхуни у Јунговом разумевању уметничког стварања које се ослања, како подучава Јунг, управо на процес поновног урањања „у прастање те *participation mystique*”, тако да се достиже један ступањ доживљавања који превазилази појединца и говори о животу народа уопште. Велико уметничко дело, дакле, безлично је, односно колективно (Јунг 1977: 55). Јасно је да у Јунговом разумевању „стварног” уметничког дела одзвањају романтичарске мисли о духу народа, али се може препознати и подударност са Касиреровим схватањем митске свести.³⁵ Касирер оспорава ставове француске социолошке школе и Леви Брила о томе да је примитивни менталитет нужно прелогички и мистички, изван закона рационалне мисли, истичући да ћемо чак и у примитивном животу увек наћи, изван сфере светог, некакву сферу профаног.

Дакле, поставља се питање је ли појам мистичне партиципације увек ограничен на премодерну свест. Митска свест можда јесте „први духовни облик унутар којег је човек успео да смести свој поетско-метафизички доживљај света” (Бошковић 2014: 33), али она свакако није превазиђен модус изражавања и мишљења, већ се препознаје унутар језичког наслеђа као траг претходних религијских искустава. Као што је и Јунг утврдио, мистична партиципација не важи за свест субјекта у целини, те она може бити колективни акт веровања и укључивања у процес формирања колективног идентитета. Уобличавање сазнања кроз мит претпоставља и начин самоуспостављања, било да су у питању природни или културни митови, како их је Касирер систематизовао. Културни митови или митови о јунацима притом одражавају „моралне и естетске вредности колектива на основу којих се васпитава колективно биће; у њима се препознају и са њима се поистовећују сви припадници друштва” (Бошковић 2014: 68). Полазећи од Касирерове класификације, Сања Бошковић развија идеју о једној новој врсти митова које назива културолошким митовима, показујући њихове манифестације и функционисања унутар друштва чији идентитет образују. Културолошки митови су

³⁵ Потцртавајући везу мита и песништва коју су поставили романтичарски мислиоци, тако да се дух песника у бити схвата митопоетски, Касирер такву генетску везу прихвата условно, рачунајући и на специфичну разлику између мита и уметности. Разлика се препознаје у сфери естетског, јер је „естетска контемплација посве равнодушна да ли њен објекат постоји или не, док је таква индиферентност страна митској имагинацији”, јер подразумева фактор веровања у постојање свог објекта (Касирер 1998: 104).

секундарни, настали из већ формираних облика културе и цивилизације. Еволуција из културних у културолошке митове, наиме, омогућује пренос културног наслеђа и фиксирање колективног бића:

„Културолошки митови чине да се појединац препозна као део целине и идентификује с колективом, док изван заједнице културолошки митови представљају духовне границе одређеног конкретног простора, што доводи до дефинисања и разграничења колектива у односу на друге народе и њихове културе” (Бошковић 2014: 70).

Док је примитивни менталитет, према Леви Брилу, мистичног карактера, као и колективне представе које изражава, изражене у културолошким митовима колективне представе одражавају „не само различите аспекте сагледавања стварности (историјски, политички, феноменолошки, идеолошки, религијски итд.) већ и саму природу свести у којој се формирају” (Бошковић 2014: 70). На основу наведеног објашњења културолошке митове можемо схватити као *метасвест* која колективно наслеђе преводи у нови контекст, тј. нови духовни тренутак, дајући му другу егзистенцију. Превазилажење несклада између савремености и прошлости, којим је могућно очување и надомешћивање епског свесмисла у епоси, намеће се у времену у којој епска свест добија нови замах – те се осмишљавањем новог (књижевно)културолошког мита стари епски јунаци дивинизују, јер, како нас Хегел подсећа – Хомер и Хесиод створили су Грцима њихове богове.

Обилић – мера јунаштва

Култ Обилића, који је у мистичном осећању могао допринети сајединству субјекта и објекта, у Његошевом спеву се преводи у културолошки мит јер се спроводи не само дограђивање наслеђених представа у циљу идентитетског одржања већ и преиспитивање оне дубинске структуре косовске епике за коју Светозар Кољевић тврди да почива не само унутар онога што је у непосредној историјској вези са косовским бојем него и унутар онога што је наративно удаљено од њега али што има изразит печат косовског осмишљења живота у избору смрти (Кољевић 1974: 98, 99). У ширем смислу, може се рећи да је романтизам извориште културолошког мита о Милошу Обилићу, али у Његошевом стваралаштву добија своје најшире домете у садејству са култом јунаштва и култом предака, јер културолошки митови су као „огледала на чијим се површинама одражавају лица предака” (Бошковић 2014: 79). Наведено поређење значајно је утолико

што је природа огледала заводљива, па, осим што удваја, истовремено и удаљава одраз од лика који се пред њима налази. Дакле, поставља се питање на чему почива комуникација са митским прецима.

Дискурзивна борба која је обележила почетак 19. века у српској књижевној историји за Миодрага Поповића јесте и борба за наметање доминантног културног обрасца (Поповић 1977: 111). Вођени Вуком Караџићем и Његошем, романтичари су дефинисали правац српске књижевности, „афирмишући и паганско културно наслеђе, пре свега обичаје, народне песме и њихов језик” (Поповић 1977: 111). Вуково схватање српског „национализма”, по коме и народни обичаји чине битну компоненту народног духа, такође реafirмише стару религијску свест као саставни део српске националне мисли (Поповић 1977: 110), те је вертикала постављена једнако на историјској као и на митској прошлости.

Значајно је у нашем истраживању разумети шта је то у литерарном спеву преузето из фолклорне традиције и разумети пут од митизације историје до поетизовања мита, односно стварања секундарног, културолошког мита на темељима косовског мита и културног мита о Милошу. Искушавање древног херојског етоса почиваће управо на интегрисаним фолклорним обрасцима који не припадају само сфери епског мишљења, већ указују на једно шире културолошко опредељење, тако да се у њему епски лик Милоша Обилића измешта у митски. Полазећи од фолклористичких закључака да се око различитих јунака „кристализују” исти, познати обрасци, Питер Бурке се пита зашто је тај појединац одабран и шта га чини „митогеним, зашто је до процеса кристализације дошло на њему, а не на некоме другом” (Бурке 1991: 108).

Имајући у виду да је „основни патос мита борба са хтоничним чудовиштем” (Мелетински 2009: 38), кризни моменти историје преодевају се у архаичној епици реликтима дела културних јунака „придајући нови смисао старим сижеима, на пример, борби против разних чудовишта, чији се ликови спајају са представама о иноплеменској, иноверној, непријатељској етничкој средини” (Мелетински 2009: 118). У архаичној епици често се појављује један, прилично митолошки, дуалистички систем зараћених племена: „свог” – људског и „туђег” – демонског (Мелетински 2009: 110). Формирањем државности ствара се тај нови језик за описивање у историјским, етничким и конкретно-географским терминима. Епоха раних државних формација и етничко-политичке консолидације потискује и замењује слику „раних времена” митског првотворења; та епоха се понекад описује као посебно јуначко време, као славна национална прошлост, образац на који ће се угледати потомци. Елементи идеализације јуначке старине су

појачавани у ситуацијама пада древних државних центара и најезде туђинаца (Мелетински 2009: 118), тако да еп обилато користи културно-историјска предања повезана са сликом великих историјских догађаја.

Иако се не бисмо сложили са становиштем Миодрага Поповића да је, услед опадања моћи српске православне цркве под турском влашћу, дошло до „постепеног јачања старе верске свести на штету чисто хришћанских схватања” и до нове интерпретације мита о Лазару и Косовском боју у десетерачким песмама (Поповић 1977: 98), чињеница је да је амалгамисање хришћанских и митских образаца у усменој епици и предањима присутно нарочито у процесу контаминације митских јунака са хришћанским феудалцима. „Бели, јаки, сунчани Вид, који је чинио срж херојског бића српског народа, оживео је у лепоти косовских песама и тамо где непосредно није именован” (Поповић 1977: 77). Ипак, лик кнеза Лазара је у епици готово доминантно у хришћанском, светачколегендарном обрасцу, али се зато у лику „оклеветаног хероја, митског јунака” – Милоша Обилића у великој мери остварује реафирмација старе вере. Посебно то доказују стихови о Милошевом пореклу:

„Што гођ има Србина јунака,
Свакога су одгојиле виле,
Млогога су змајеви родили.
Сваког ћу ти по имену казат’:
Ево прво тебе, Обилићу” (Ћосовић 2014: 17)

„Ја нијесам твоја мила мајка,
Већ бијела нагоркиња вила,
Која сам те прије задојила,
У планини на зеленој трavi,
Задојила па те оставила” (Ћосовић 2014: 20)

У *Горском вијенцу* Милош Обилић се изразитије оспољава као Видова косовска супституција, нарочито уочи боја са Турцима у визијама јунака пева. Разумевајући мит као причу о стварности којом је вођен наш живот, односно која је преношена да би се поколења образовала према идентичном обрасцу, која су нудила одређени смисао живота и искуства бивања живим, поставља се питање у ком облику је мит о Милошу постављен као модус постојања у свету Његошевих спегова. Према Миодрагу Поповићу,

Његош није у целости преузео народно предање о Обилићу, већ је у свом делу умногоме преиначио, односно „оплеменио Обилићев лик” (Поповић 1977: 141). Као аутентични јунак епске поезије, управо Милош Обилић постаје одраз слободног самосталног деловања митског јунака, чија изузетност се потврђује епском обрадом квалитета митског јунака – кроз усамљеност, неодређено порекло и гнев као „епску кривицу” (Мелетински 2009: 121). Према Сањи Бошковић, мотив Милошевог деловања је лични – опрати клевету којом је испрљана његова част – за разлику од Лазара, који је синоним за жртвовање у име колектива, у име вере, у име надличних циљева (Бошковић 2014: 243).

Милош се Лазару зариче да ће Мурата не само убити, него и „стати му ногом под гр’оце” (Вук, СНП II). На равни историјског епа, смисао Милошевог чина могло је бити само потврђење тријумфа и понижење савладаног противника. На дубљој равни есхатолошког мита, Пра-Милошев противник био је архидемон, „чудовишна, свепрождирућа змија³⁶, која се могла савладати само ако јој се ступи ногом у разјапљену челуст”, тако да и Мурат фигурира као митско зло (в. Лома 2002: 222, Поповић 1977: 99) које све враћа у безобличан хаос, упућујући на један есхатолошки поредак приче, као „парадигма непрестано обновљиве и претеће колективне пропасти” (Брајовић 2007: 100). У визији владике Данила на почетку *Горског вијенца* непријатељ фигурира као враг „су седам бињишах”, што је сугестивна митска квалификација, али и хришћанска есхатолошка представа звери чија појава прати разне пошести: За њим јата проклетога kota, / да опусте земљу свуголику / ка скакавац што поља опустити!”

Наведени амалгам фолклорно-митског и хришћанског обрасца плодносног жртвовања јунака из чије се смрти рађа живот у другачијој, бољој егзистенцији, није остварив у новом историјском плану. Милошева смрт у ламентирању Кола представља најтрагичнији моменат српског идентитета, разоткривајући, како то назива Тихомир Брајовић – „напуклину у митски осенченој слици монолитног колективитета” (Брајовић 2007: 130):

„О проклета косовска вечеро,

³⁶ На Косовском стубу стајало је да су Лазар и његови ратници згазили змију. Мотив притискања пораженог непријатеља ногом веома је стар и вероватно део источњачке тријумфалне церемоније, да би накнадно био доведен у везу са псалмом који је народ певао Јустинијану II, а уз то се у хришћанској иконографији приказује како Христос тријумфује над Адом згазивши га (Лома 2002: 221).

куд та срећа да грдне главаре
све потрова и траг им утрије;
сам да Милош оста на сриједи
са његова оба побратима,
те би *Србин данас Србом био!*" (Његош 2006: 10)

Назначене „напуклине” провејавају кроз читав *Горски вијенац*, доводећи у свест Косово и Милошев херојски чин као преломну тачку која детерминише колективитет „данас”, онако како га најпре Коло сагледава, „некршћу се горе усмрђеше / уједно су овце и курјаци”, али сагледано и кроз говор споредних ликова као што је војвода Станко: „Каква браћа, ако Бога знате / када газе образ црногорски”. Карактеристично романтичарско преиспитивање идентитета доводи у фокус управо проблем црногорског живља, које важи за затворени и кохерентни етницитет, али изнутра подривено упливом друге конфесије у братско сродство.

Да јуначка смрт не означава у епу апсолутни идеал, својим животом показује и нови српски митски јунак – Карађорђе. Иако ће Вишњић у *Почетку буне против дахија* означити његов одлазак као прелазак велике реке – у симболичком смислу смрт и обећање повратка, Карађорђе је модерни јунак чији живот, а не смрт, постаје гарант српског идентитета. У оваквој позицији, смрћу јунака, у савремености није могуће успоставити онај јединствени српски идентитет какав захтева изворно епско стање.

Већ у *Посвети*, којом се повезују три времена у једну „филозофију националне историје”³⁷ и успоставља вертикала од Косова до устанка, истиче се да Карађорђе удахњује лафско срце Србину „од витештва одвикнут[у]” (Његош 2006: 5), али и потврђује да је такав избор истовремено и актуализовање Лазаревог избора између Царства небеског и царства земаљског те да је венац који треба понети заправо венац мучеништва, венац од трња, јер: „витеза сустопице трагически конач прати / твојој глави би суђено за в’јенац се свој продати!” (Његош 2006: 5). Трагичност судбине јунака успоставља се као когнитивно поље унутар којег треба разумети и сам спев, односно који ће се потврдити на самом крају у тренутку када Вук Мандушић буде плакао над сломљеним цефердаром. Имамо ли на уму епски образац јединства јунака са атрибутима

³⁷ Миодраг Поповић објашњава ту филозофију као борбу за националну слободу која живи у свим временима: „започета отпором српских феудалаца туђинској инвазији, она се наставља јунаштвом патријархалних маса у црногорским брдима да би се окончала општенародним устанцима у романтичарско доба” (Поповић 1972: 214).

– коњем и оружјем (в. Самарџија 2008), те императив уништавања истих пред надлазећом опасности и смрти, крај *Горског вијенца*, уз хуманистичку мисао Владикину да „у руке Мандушића Вука биће свака пушка убојита”, отвара једно, не само жанровско већ и онтолошко померање које претпоставља дезинтеграцију херојске личности и кретање од епског ка трагичком модусу. Вуку Мандушићу не прети реална опасност од смрти, он у животу остаје без интегралног дела своје личности. На трагу биографије епског јунака, у антрополошком кључу, треба истаћи и да је смрт јунака на крају коначно помирење са хтонским принципом (уколико јунак припада соларном култу), којем све време измиче. У одсуству смрти, као знака помирења, један сегмент епског остаје недовршен. Сетимо се такође да спев отпочиње ноћ уочи Тројица, односно Духова, празника који је у српском народу посвећен култу предака, односно у ритуално време када се успоставља веза са мртвима. Народни календар умногome одређује семантику догађаја, с обзиром на то да обухвата период од летњег до зимског солстиџа, тј. Духове, Малу Госпојину (Рођење Пресвете Богородице) и Бадње вече, као три референтне тачке које су у традиционалном коду повезане са рађањем и смрћу, потврђујући своје значење у речима игумана Стефана да васкрсење не бива без смрти, што ће успоставити преплитање две свести, хришћанске и паганске, у доживљају света.

Иако Косовски бој није значао потпуни историјски пораз и пад српске феудалне државе, херојство Милоша и осталих Лазаревих сабораца у колективној интерпретацији Косовског боја обележава се као крај једне епохе, а смрт његових ратника доживљава се као суштински, метафизички услов постојања у вечности. „Витешки хабитус” једино у сфери небеског може да освоји и задобије победу, јер је прехришћанска концепција јунаштва превазиђена, а духовна победа као нова парадигма која „уноси у сфере изванвременског, вечног трајања” (Бошковић 2014: 128) постаје једини могући избор тог историјског тренутка.

Тренутак када је потребно покренути чин истраге захтева, међутим, реактивирање оне јуначке концепције какву представља митски јунак Обилић – а то је „тирјанству стати ногом за врат / довести га к познанију права” (Његош 2006: 27), што се поставља као „људска дужност најсветија” (Његош 2006: 27). Подсетивши на Милоша који „падиши стаде под вилице”, Његошев спев активира митску причу која почива на принципу акције, чиме се доспева до тачке сукоба између две концепције борбе.

Осим књижевног набоја за стварање културолошког мита о Обилићу, који потиче из фолклорног наслеђа, присутан је и религијски, историјски и метафизички набој, који се уплићу у конструкцију пожељног обрасца. Питање може ли се живети Милошем

намеће се услед Мустај-кадијине опаске Црногорцима „крсту служиш, а Милошем живиш! / Крст је ријеч једна сухопарна, / *Милош баца у несвијест људе* / ал’ у пјанство неко прећерано”. Мистичан доживљај Милоша који Мустај-кадија препознаје као бацање у несвест или пијанство претпоставља екстатичан моменат идентификације са јунаком чијим се обрасцем треба живети. Религијски идентитет тако постаје кључни елемент у одређивању колективног идентитета као последица сукоба са иновернима – Турцима, као и услед унутрашњег сукоба који је испосредован процесом исламизације домаћег становништва. На тај начин религија постаје главно диференцијално обележје, али тако да се религијски идентитет поставља на темеље „народне религиозности”, која увек у себи носи митски, „прапредачки” слој, проистекао из карактера и природе јунака са којим се треба онтолошки поистоветити. Наиме, тако постављен захтев имплицира прехришћанску перцепцију ствари, тј. оно што Леви Брил назива мистичном партиципацијом. Тиме се метафизичко-хришћански сегмент ураћа у менталне структуре прехришћанске религије.

Противречност у самопредстављању настаје отуда што покретач више није само идентитет отпора који је конструисан епском хероиком, већ и идентитет који захтева деловање у циљу очувања нарушене структуре бића народа. Такав идентитет захтева редуковање персоналних аспеката, што доказује сан Вука Мандушића, који као одраз личних жеља не завређује пажњу колектива у заједничком преношењу и тумачењу снова, али у целини драмског пева задобија значење расцепа из којег навиру преокупације модерне, субверзивне свести – која не сме бити пројављена, али је присутна и самим тим расплињује кохезивност колективног сензибилитета. То не значи да Вук Мандушић не поседује јуначке квалитете, али се управо на микроплану унутар јунака зачиње, као дискретна алузија, једна клица „болести”, различитости, индивидуалитета, модернитета, која запоседа и колективни ум у другачијем смислу. Његошеви јунаци утолико су романтичнији што појединачни разум ипак не узимају као мерило које може надвладати колективна знања баштињена кроз векове. Свест о томе да субјект слободе може бити само колектив сукобљава се са индивидуалистичким деловањем хероја, којем је, попут Ахила, Одисеја, Гилгамеша, Милоша, па и Марка Краљевића, природна усамљеност.

Симптом кризе идентитета која се пролама кроз *Горски вијенац*, а у *Лажном цару Шћепану Малом* готово да добија пародијске размере, према Тихомиру Брајовићу, јесте непрестано одлагање сукоба и Данилово опсежно разматрање смисла чињења и одлучивања (Брајовић 2007: 121). У херојском модусу овакво „доконање” сувишно је,

јер му је делање било природно. У тренутку кад је потребно изрећи императив живљења Милошем такав образац се расипа у процепу између не-херојског и херојског, између мита и историјског тренутка, иманенције и трансценденције, у искораку који поставља мислиоца као доминантну фигуру (в. Ломпар 1998) наспрам делатног јунака. Ломпар објашњава да је само мислилац на позорници адекватан „двострукости” збивања јер једино он има свест о двоструком разрешењу збивања: док хероји само делају, Владика, трагички јунак, првенствено се колеба, али само Игуман и разумева и дела, јер иако види трагични моменат људске судбине, он није довољан. „Човек има разлог постојања само ако испуни надискуствени услов часног имена, као метафизичког налога који му је поверен” (Ломпар 2010: 251). Истовремено, једини који ће такав херојски образац јесте Перовић Батрић, који се као велики одређује тек *postmortem*, те само као такав може „живети Милошем”, односно поистоветити се са њим у погибији, јер и сам „дела” кроз причу других, односно након погибије и сам постаје мит. Само епски херој има неумитну, судбинску предодређеност за жртвовање, док остали његов образац могу поновити доказујући слободу сопственим избором смрти. Понављајући образац жртвовања и учествујући у његовој жртви, јунаци треба да потврде „вјеру Обилића”, којом се заклиње Војвода Батрић, а која се, свакако, не односи на хришћанску веру већ ону која претпоставља идеализовану представу хероја с којим се треба поистоветити у мистичној партиципацији и пред кога се излази у самртном часу.

Дисконтинуитет који се јавља унутар историје омогућује сагледавање различитих сукобљених концепција отпора, који отежавају позиционирање колективног субјекта и усаглашавања између поглавара и Владике. У *Горском вијенцу* се архаични епски систем мишљења одржава у ставовима главешина и у њиховој идеологији, док се владика Данило поставља као виша свест која сагледава комплексност односа и истребљења, које није више постављено у однос ја – други, већ ја – друго ја: „Не бојим се од вражјега кота, / нека га је ка на гори листа, / но се бојим од зла домаћега”:

„Потурице су, отуд, баш као браћа, напад на херојски идентитет: да су туђинци, они не би дотицали херојску самоистоветност, јер би били непријатељи и други. Они су, међутим, друго унутар идентитета, живо присуство раскола, адска стаза ка трансценденцији. Али баш као хероји, заточници бесмртности, не могу се одрећи вере, јер би се одрекли себе” (Ломпар 1998: 57).

Тако дискурс преговара унутар самог себе најпре преко Владике и главешина, а потом и унутар самог Владике који разумева да се разореност кохерентног идентитета не може превиђати јер је „угрожаваће колективног идентитета, његовог националног и духовног опстанка последица индивидуалне промене вере” (Јовановић 2000: 146), што значи изнутра, те је још и у томе нарушена епска свест која подразумева да се поредак увек угрожава споља, али се зато приближава оном трагичком модусу чије је присуство у усменој књижевности препознато у лирско-епском, односно у баладама (Карановић 1998: 222–281).

У Косовском миту нејединство, раздор и издајство постали су узрок потоњег пораза, јер је дошло до сукоба колективног и личног, „парцијалних интереса над општим и колективним захтевима” (Јовановић 2000: 146), међутим од тренутка када долази до расипања идентитета у превери кроз векове се продубљује процеп у „трајном, стабилном, истом” и поставља се и захтев да се промени поимање идентитета самог или да се то „друго” заувек уништи, односно да дође до потпуне истраге потурица. Немогуће је добити задовољавајући национални идентитет са таквим културолошким процепом, зато ће последња сцена Мандушићевог плача над поломљеним цеферданом, последњом линијом „одбране живота и интегритета јединке у епско доба” (Вучетић 2013: 35) бити превазиђена само даривањем новог оружја, као нови замах који претпоставља трагичност јунака у неумитности сукобљавања, односно немогућност „умиривања”, коју предвиђа и песма „Бој на Мишару”: „Нити иде Кулин-капетане, / нити иде, нити ће ти доћи, / рани сина, пак шаљи на војску / Србија се умирит не може” (СНП IV, 30).

„Тема раздора, издајства и превере има, дакле, осим историјске дубине и свој унутрашњи план на коме се показује природа и карактер домаћег зла које је веће од страног, као што су и измећари гори од зулумћара. Порочност и охолост проверника потиче из њиховог настојања да се потврде и стекне сигурност у свом новом верском идентитету. Иако своју одлуку појединац доноси као лични избор, њене шире негативне последице покрећу морална питања која траже одговор угроженог колектива.” (Јовановић 2000: 146–147)

Зато ће Вук Мићуновић рећи Хамзи да је „похулио веру прађедовску / заробио себе у туђина” (Његош 2006: 20). Трагични егзистенцијални спој својег и туђег у Мићуновићевој метафори о „заробљености у туђину” претпоставља онај „приписани”

идентитет који је немогуће променити из корена, што би требало да значи да је у дубини свога бића човек увек онај исти само маскиран спољашњим маскама.

Управо да би било могуће спровести истрагу у духу херојског косовског етоса, а притом не уништити и себе сама, неопходно је да се провереник одреди као туђин, односно да се реактивира опозиција своје – туђе у односу сукобљених страна. Само тако је могуће укинути и историјски размак између два догађаја и живети са осећањем „да је косовско време – садашње време” (Ломпар 1998: 57). Та протежност, осмишљена на темељима *participation mystique* као и веровање у непрекинути ток егзистенције између нас и предака, потврђује се у дијалогу Мићуновића и Хамзе:

„Какву сабљу кажеш и Косово?

Да л’ на њему заједно не бјесмо

Па ја рва и тада и сада

Ти издао пријед и послјед” (Његош 2006: 20)

У поимању Вука Мићуновића, који јесте најизразитији глас колектива, провера је чин отуђења пре свега у односу на себе, тј. у односу на свој изворни идентитет, избор који је својим животом задао Обилић, а то је херојство које „обесцењује живот” (Ломпар 1998: 53). Конструисани културолошки мит о Обилићу претпоставља захтев једног духовног одређивања спрам историјске нужности извршења истраге, која потиче од „објективизоване претње потурица” (Ломпар 1998: 58). Тако се она повезује са другом, „трансцендентном нужношћу”, коју „оличава херојски налог јер стреми надискуственом утемељењу људске судбине” (Ломпар 1998: 58).

Задржавајући ритуализовани однос према језику, Црногорци кроз магијско-анимистички дискурс кетве обнављају ситуацију косовске битке управо призивајући брисање тристагодишње временске разлике. Моћ изговорене кетве у вишеструком је општењу са прошлошћу и са будућношћу – најпре са кнезом Лазаром и косовским јунацима, а потом и са потомцима који ће у времену писања кроз устанак испунити завет и скинути „грдну кетву с рода” (Његош 2006: 6). Алузија на Лазареву кетву открива да је кроз устанак искупљен грех издаје који се у вековној традицији усталио као узрок пропасти српског царства. Косовске песме приписале су Лазару косовску кетву, која, „и по пореклу и по духу, није хришћанска већ паганска” (Поповић 1977: 109), те јој је и сам садржај усмерен на императив паганске вере – плодност:

„Да је коме послушати било
Како љуто кнеже проклињаше:
’Ко не дође на бој на Косово,
Од руке му ништа не родило:
Ни у пољу бјелица пшеница,
Ни у брду винова лозица!’” (СНП II, 50)

Затирању рода као најстрашнијој клетви прибећи ће Сердар Вукота. Међутим, колективно памћење издаје, иако она нема историјске корене, захтева да се на Лазареву клетву догради још страховитија претња, која претпоставља и социолошки моменат, попут изостајања мушке деце, али и махнитост и помаму, која би навела на прождирање сопствене деце, мотив интегрисан у усмени наративни модел о неверном кумству (песма „Кумовање Грчића Манојла”, коју је Вук Карацић забележио у Црној Гори). Клетва на тај начин постаје „савез који сваки појединац склапа са сопственом савешћу и дужношћу” (Бошковић 2014: 185) према колективу и према себи, али своје шире размере клетва остварује као део ритуалног понашања на дубинском, несвесном нивоу. Клетва контролише односе у заједници у свим временима, као реликт старе вере која је у архаичним срединама изазивала исконски страх од речи која има магијску функцију.

Симболички језик, који је, према Фрому, заједнички чинилац мита и сна, не подлеже законима логике који управљају „будним мишљењем”, они претпостављају другачији начин постојања који искључује ограничења у простору и времену (Фром 2003: 28–29). Симболички језик је заправо језик у којем је спољашњи свет симбол унутрашњег света, симбол наше душе и нашег духа (Фром 2003: 34). Светлосна симболика која се сустиче са јунаштвом и постаје одређујућа у формирању културолошког мита о Обилићу део је симболичког језика који у племенском кругу јесте израз колективног искуства животодавне, плодноне моћи сунца.

Присуство српских витезова „који живе доклен сунце грије” (Његош 2006: 11) претпоставља активацију мистичне партиципације која чини да се потомци поистовећују са њима док стоје на страни соларног принципа који витезови означавају. Колективно виђење догађаја постаје носилац идентитета, који, иако митификован, има своју функционалну оправданост у датом историјском тренутку.

Јединство племена, „императив и камен-темељац на којем заједница опстаје” (Вучетић 2013: 30) доказује се и кроз снове које сањају Његошеви јунаци у жеку истраге, доприносећи „унутрашњем, психолошком оснажењу појединца и стварању осећаја

узајамности међу члановима колектива” (Вучетић 2013: 30). Његош користи онирички дискурс, сматра Вучетић, како би истакао предикцијски карактер историјских, јуначких збивања (Вучетић 2013: 34). Није, међутим, довољно само доживети сан већ и умети тумачити сан у складу са колективним духовним представама, односно препознати моћ интерпретације која усмерава догађања.

„Сматрајући снове гласницима богова, најављивачима судбине, носиоцима опомене или утехе, човек их је одувек ценио и тежио да докучи њихов скривени смисао. Стога је не само сну већ и вештини тумачења снова приписивао божанско порекло” (Жижовић 2012: 455).

Схваћен као „међустање”, сан добија посредничку улогу у спајању две димензије егзистенције, тако да омогућује њихову комуникацију (Бошковић 2014: 345). Дешавање се у сну зато разумева као стварна перцепција, јер су видљиви и невидљиви свет, у чину мистичне партиципације, повезани. Мистична партиципација представља праформу Ега, „механизам пројектовања несвесног у објекат и интројектовања објекта у субјект” (Настовић 2000: 22). „Владавина несвесног идентитета” омогућује максимум везаности за објекат (Настовић 2000: 21–22), што одређује и херојски приступ сну: „Шта ми сан поручује, шта би требало да чиним?”, како га Хилман дефинише (према Требјешанин 2014).

Како се веровало да се кроз снове оглашавају божанства, да су снови извор знања и да имају прекогнитивну функцију, у њиховом тумачењу морала је учествовати читава заједница како би се порука што боље разумела (Настовић 2000: 23). У томе се заправо зачиње идеја која је развијена много касније у научном проучавању снова – да снови, тј. манифестације несвесног често „знају” више од свести, нешто попут априорног знања „које је лишено сваке каузалне основе” (Настовић 2000: 42). Акаузални принцип, тј. појам синхронитета, који почива на питању „шта има склоност да се догоди заједнички у времену” (Фон Франц 2010: 8), претпоставља један тренутак у времену који је уједињујући чинилац, централна тачка за посматрање скупа догађаја (Фон Франц 2010: 10). Управо таква смисаона веза стоји и између снова о Обилићу, али је од самог садржаја сврховитије усмерити пажњу на тумачења снова која указују на тежње колектива које преводе „сан у његово значење”, јер кроз тумачење „сан бива замењен преводом” (Хилман: према Требјешанин 2014: 747). Пружајући потврду просторно-временској неограничености, која у основи и јесте нужност да се Косово

оживи пред њима и у њима, „колективни сан у коме јунаци сањају националног јунака Обилића као симбола јунаштва и слободарства, показује значај оног аспекта реалности који је изван границе рационалног и непосредно видљивог света” (Јовановић 2000: 144).

Сан је, у Његошевом стваралаштву, део митског поимања света, веза са духовном реалношћу која одређује колектив, те је тежња ка профетском поимању сна истакнута у први план, као комуникација са митским сферама постојања у којима бораве и из којих се јављају косовски јунаци, пре свега Обилић. Сан тако постаје простор учвршћивања у херојском, епском идентитету који је предестиниран у архаичном поимању. Свако искорачење ка аутентичности индивидуе представља претњу колективном бићу, зато Вук Мандушић одбија да изнесе колективу садржај свога сна. Такав јунак, сматра Вучетић, преображава се „од колективног у трагичког јунака” освешћивањем индивидуалне егзистенције (Вучетић 2013: 37). Трагичност проистиче из процепа у којем један од највећих јунака у сну, којим треба да донесе потврду и континуитет епског бића, заправо доживљава дисконтинуитет, искорачујући из поља тумачења који заједницу, као „динамичко језгро људске егзистенције” (Настовић 2000: 665), држи на окупу. Према тумачењу Мила Ломпара, Мандушићеве сузе проливане над ноћном тужбалицом снахе Миловића Бана јесу и израз личног, поунутрашњена традиционална норма која утиче на то да одустане од замисли о тој жени као својој. Дакле, кумство спречава Мандушића да с њом побегне „главом по свијету” а не одлука о истрази потурица, што означава да би у одсуству те баријере изазване духовним сродством јунак био спреман да удовољи својој жељи и одустане од истраге (Ломпар 2010: 262).

Колективно тумачење снова у *Горском вијенцу* занемарује било какву субјективну компоненту, у потпуности се заснивајући на објекту и потврђујући тезу да је несвесно које се оспољава у сновима основа мистичне партиципације³⁸. Сан Вука

³⁸ „Архетипски снови и симболи имају свој извор у колективном, а не у индивидуалном несвесном, па се често налазе *изван личног искуства* сневача, који зато и нема асоцијације на њих, мада је преплављен њиховом нуминозношћу и снагом. Стога је Јунг приликом тумачења архетипских снова и симбола примењивао *метод објективне амплификације*, који се заснива на обогаћивању и проширењу садржаја сна сликама, симболима и ситуацијама из митова, епова, бајки, легенди, религије и осталих подручја људске културе, по начелу да се слично допуњује сличним. Тиме је сневачевим личним асоцијацијама, то јест *субјективној амплификацији* (која је у случају архетипских снова углавном оскудна), прикључивао и *објективну*, како би разумевање слика и симбола сна било обогаћено и продубљено оним значењима која сневач нема у свом искуству, а која су део колективног несвесног. Такав приступ оправдава се тиме што архетипски снови своје порекло имају у колективном несвесном, дакле потичу из истог извора из ког

Мандушића израз је „унутрашње драме”, која одражава непознате аспекте бића сневача односно сви се „елементи сна могу повезати и поистоветити са сневачем и посматрати као *аспекти његове личности*, што представља суштину тумачења сна на нивоу субјекта” (Жижовић 2012: 459). За тумачење снова на нивоу објекта не само да се самерава однос према том објекту (Настовић 2000: 582), већ се имагинација подешава спрам првог испричаног сна Војводе Батрића. Бојан Јовановић тврди да истоветан сан треба да појача заједништво и покаже јасним колективни симбол (Јовановић 2000: 144) – лик Милоша Обилића:

„ноћас на сан Обилић пролеће

преко равна Поља Цетињскога

на бијела хата ка на вилу;

Ох, диван ли, Боже драги, бјеше!

После тридесет, четрдесет других причај своје снове: сваки каза сан једнак, да је Обилића видио како и војвода Батрић. Весели иди у цркву да се закуну сви наједно да се кољу с домаћима Турцима.” (Његош 2006: 85)

Архетипска мудрост, уобличена у сновима са идентичним садржајем или различитим сновима који изражавају исти архетипски смисао, у критичној ситуацији захтева трансперсонални идентитет. Уздизање часних крста, борба са псима, покрштавање буле, сломљено оружје и предачка упозорења да се треба градити црква (Његош 2006: 49, 50) имају исти смисао чије је упориште у идеји о нужности борбе. Иако је јасно усмерење протумачених снова, „са порастом неизвесности и увећањем кризе почетне слутње везане за нужност сукоба” све више „добивају потврду у гаталачкој пракси примењиваној у свакодневном животу да би потом прерасле у визије будућности” (Јовановић 2000: 144).

„Народно певање”

Према Радоњићу, „Његош *Горским вијенцем* конструише идентитет свом народу” (Радоњић 2013: 649), како индивидуални, тако и колективни, заснован на националној и верској димензији, које пружају „образце прихватљивог понашања” (Радоњић 2013: 649)

доласе и митови, религије, бајке, као и значајна уметничка дела, па су у том смислу заиста сродни” (Жижовић 2012: 460).

у сваком аспекту идентитета. Наиме, текст пружа легитимитет одређеним аспектима идентитета који су похрањени у колективним представама, те индиректан модел и уобличење идеала даје „мнозина”. Идеал Милоша Обилића, који је „жертва благородног чувства / војинствени гениј свемогући” (Његош 2006: 224–225), такође предочава Коло, као остварење оне утопијске недељиве и неисторијске „личности”, јер Коло не представља скуп појединаца, већ хегеловски речено, јединствену „духовну позорницу”. Поетски дискурс пева искорачује ка колективном, народном певању, дајући му тако легитимитет, али и црпећи од њега исти тај легитимитет, што је један од начина митотворства у херојским, патријархалним, племенским срединама. Отуда ће се формирање кола остварити у још два пресудна тренутка пева:

„Улазе у цркву, Вук Мићуновић размота шал са главе, па га пружи, те сви за њем рукама ухватише и у коло стадоше”.

„Чује се грмљава пушаках низ поље. Појаха Владика Данило хата и изиде у поље. Кад ето низ поље пет шест стотинах људих. Он потрчи коња и брже боље дође међу њих. Они се сви око њега у коло окупи” (2006: 92).

Монолитност у ратничкој заједници у првом случају подстиче представник најближи херојском етосу – Вук Мићуновић, док се у другом случају остварује око фигуре Владике који треба да оствари нераздвојиву Заједницу, хегеловску „тоталну индивидуу” (Хегел 1970: 473) која саставља све што је у националном карактеру растурено и одвојено, као што је Коло, које укида појединца и постаје једна личност – једна, „глава народа”. Народ који се окупља око Владике поставља га у позицију да субјективним одлучивањем направи пресудан корак ка враћању целовитости, али је тај задатак немогућ у ситуацији у којој се и сам поглавар разоткрива у трагичкој нецеловитости, недопустивој за епског вођу. Идеалистички схваћено, романтичарско схватање идентитета, односно „свејединства”, неразлучивости средишта и круга, појединачног и општег, показује истовремено и своју иронијску димензију у располућеном субјекту-средишту.

Фундаменталне културне референце у мапирању идентитета у Његошевим спевовима осмишљава колектив организован кроз ознаку „кола”, „мнозине”, сватовске поворке или пак на метатекстуалном плану у којем *Лажног цара Шћепана Малог* одређује као дело „основано на причању народном”, које успоставља референтни оквир народног предања о славној епохи која треба да се оживи. У контексту самог пева такав

референтни оквир бива вишеструко изневерен, али се успоставља значај саме форме народног причања, не као жанровске схеме унутар које ће се развијати прича, већ као једне врсте задирања у сам конструктивни принцип народне филозофије и фолклорно-митске интерпретације историје и колективних представа. Наиме, у *Лажном цару Шћепану Малом* гномским исказом „Народ крсти како кога хоће” и „Јошт не знамо што смо учинили док чујемо од вешта гуслара” разоткрива се суштина фигуре Шћепана Малог, као лажног цара, и процес формирања његовог идентитета, односно разоткривање празнине у том идентитету. У свести народа име Шћепан везује се за династију Немањића, односно, у епском регистру, оно је ознака за цара Душана Силног, те се већ у самом имену открива алузија коју ће потврдити и патријарх слањем царског пехара, али празна ознака јер као што патријарх не поседује царске инсигније и не може их даровати Шћепану, тако је и сам Шћепан немогући владар. Како објашњава Јелка Ређеп, лично име Стефан добија владарску ознаку и временом стиче државносимболично одређење (Ређеп 1998: 89). Као владарска ознака која добија придевак Мали, она се разоткрива у својој несразмери са владарским и обновитељским моћима самог лажицара. Теодосији Мркојевићу ће управо име засметати у читавој тој представи: „Што му друго име не дадoste / но вежете неслик с неприликом / Грдну главу на труп нејакашни” (Његош 2006: 173). Недостојна Шћепанова персона репрезентује име цара „које живи ван њега” (Ломпар 1998: 32), постајући недостојан знак светог владара, алегорија „славног времена” које оспорава само себе. Имајући на уму песму Јована Јовановића Змаја „Марко у шкрипцу”: „Јест – и он се Марко звао / Ал име је празан знак / Ипак штета што је био / Краљевићев имењак” (Змај 1882: 354), о мачку лопову који само носи име великог јунака, али се кроз песму разоткрива да је исто име наденуто и крадљивцу, разумева се ова паралела и Његошева опаска да народ крсти како кога хоће, односно да име јесте празан означитељ.

Његошева напомена да је спев састављен према причању народном усмерава нас да као надређену свест спева узмемо колектив, јер „приказ владара открива пучке ставове спрам власти” (Бурке 1991: 97). Име и царске инсигније цара Душана читавају причу о владару који не умире, већ само спава до тренутка када поново затреба народу да покори непријатеља, поврати правду и златно доба: „Патријарх: Исто ми се срце обрадова / ка да Душан велики устаде / ка да Србе позва на освету ... Да имадох круну Немањића / шћах ти круну на дар отпремити” (2006: 185).

„Патријарх је, невиђен, постао гарант средњовековних почести и, дарујући, ’златну купу силнога Душана’ као ’царску купу да с њом цар напија’, он јамчи континуитет цара у две различите епохе. Епохални раскол тек, дакле, треба да се одигра са лажним царем, он треба да ивести херојски свет, да му отвори очи за искуство које неосвешћено већ проговара из њега [...] Патријарх као метафизички кључар косовског завета помера смисаони нагласак са политичких и идеолошких момената на метафизичке основе Шћепанове објаве. [...] Патријарх је, дакле, онај лик који ће, први, успоставити везу између доласка лажног цара и божијег учешћа у том доласку. Он ће онтологизовати већ образовани склад између херојства и лажног цара” (Ломпар 1998: 82).

У епској песми *Московски дарови и турско ударје* у Вуковој трећој књизи *Српских народних пјесама* „хришћанска знамења” постављају се као угаони камен турске владавине над хришћанима, као што је уметничка замисао *Лажног цара* „обликовање онтолошког искуства које је подлога освајања власти” (Ломпар 1998: 82):

Кад је царе даре оправдио,
Он се за то сваком пофаљује;
К њем’ долази паша Соколовић,
’Вако њему царе бесједио:
„Знаш ли, пашо, моја вјерна слуго!
Шта сам посл’о у земљу Московску?
Послах штаку Неманића Саве,
Златну круну цара Константина,
Крсташ барјак Српског кнез-Лазара
И одежду светога Јована;
То ми није ништа требовало,
А њима ће врло мило бити.”

Ма га пита Соколовић паша:
„Султан-царе, огријано сунце!
Тко је тебе на то научио?”
Цар му каже право и лијепо:
„Научи ме старац патријаре.”
Њему паша тихо бесједио:
„Султан-царе, огријано сунце!
Буд ти посла хришћанска знамења,
За шт’ не посла кључе од Стамбола?
Послије ћеш дат’ их на срамоту:
Оно ти је и држало царство.” (СНП
III, 15)

Док се, међутим, у усменој епској песми патријарх поставља као мудри духовник који ће у преговорима са султаном изнудити хришћанска знамења као ударје Московљанима, Његошев спев патријарха обликује као лакрдијаша. „Патријарх је као луд, он није чак ни луд, већ карикатура лудака и карикатура патријарха (Ломпар 1998: 91). Игуман, за разлику од патријарха, као посредујућа свест, чува разлику између сад и негда. Да не осећа ту разлику, он би рекао да се патријарх сад „топи у химне витешке којим Српство *опет* загрмеше, а не *негда* грмијаше” (Ломпар 1998: 94). „Негдашње и

садашње” се као опозиција често јавља да демистификује мит о враћању владара и укаже на лажног цара који ни по једном основу не испуњава својства народног јунака.

„Име, као порекло Шћепанове власти, гради јунакову харизму и судбину имена, у менама херојских ситуација, открива судбину лажног цара [...] Име цара тако из невидљивости храни херојску представу о јунаковој натприродности, будући да је та особина првобитно сматрана за магијски условљену. [...] Свет лажног цара није ни срушени херојски свет ни настали нови свет већ је онтолошки међусвет укљештен између тих светова па је харизматска власт несвакодневна ситуација, што одговара херојском доживљају али она напушта патријархално осећање херојства, што открива њена нова својства.” (Ломпар 1998: 156)

Народ ствара великане и од колективне пројекције зависи да ли ће се јунак представити као јунак или као нитков, или пак као луда. Ко је онда Шћепан Мали? Он је утопија, нужност реактивирања сени цара о чијој величини и непобедивости се проноси глас кроз векове. Као што је он само празан знак, пуко име, тако је и сена и привид бившег царства оно што држи Црногорце на окупу.

Народни идеал: правда у спевовима

Песма која се пева у Његошевим спевовима „из главе је целог народа”, што претпоставља јединствен поглед на свет, једну главу и једну мисао коју народ, односно коло апстрахује и идеологизује. Његош ту мисао и колективни глас приписује народу, чија се истина изједначује са божанском истином: „Ко ће порећ божју и народну?” (Његош 2006: 272). Везник „и” открива онтолошку снагу народне речи, која је не само у рангу божје, јер народ говори, попут Мајке Јевросиме, „по правди бога истинога”, већ такође и да је вредност народне речи, тј. њена креациона моћ, поистовећена с божјом. Артикулишући вредносне и моралне ставове проистекле из сажимања колективног искуства, а поткрепљене митизацијом стварности, у *Горском вијенцу* се поставља као врховни идеал „Милошева правда”: „На развале царства јуначкога / засја света Милошева правда”, која ће у „Лажном цару” у Шћепановом обраћању испразнити своје значења:

„Може бити да сам ја месија / доведени руком невидимом / да зла ова листом утаманим,
/ да неправде разрушим олтаре, / да подигнем и окруним правду, / да саберем стадо
разагнато”. (Његош 2006: 187)

Иронично изграђивање месијанског идентитета који отвара лик цара ка хоризонту божанског истовремено је депатетизујући однос спрема националне кохезије, као једном од романтичарских идеала.

Апострофирајући неправду као ђавољи пород, Шћепан се јада што му је одузет престо и што му читају опело над празним гробом, да као једини праведан и честит чин види враћање „дједовог” престола и круне. Користећи се реториком усмене епике, Шћепан се народу намеће као уверљиви бранилац и представник правде. Међутим, речи Теодосије Мркојевића релативизоваће управо народно поимање праведности, односно иронизовати и урушити такав метафизички темељ у који постављају своје вечне идеале: „Ви не дате седлат ни уздати, / *правда ви је што је вама драго.* / Ко је икад на свијет дочека / а од ђеце једне распуштене / штогод друго до вјечите муке? / Тешко томе ко о вама брижи” (2006: 239). Теодосија Мркојевић заузима улогу која је у колективној свести у делокругу саветодавца, мудраца оличеног у фигури старца, изграђеној на митолошком супстрату носиоца надзнања, представника оностраног који „размиче границе свог и људског века, премештајући се на подручје ванвремености, вечности, бесмртности” (Петковић 2010: 74).

„Шћепан Мали и Теодосија Мркојевић, посредници између два света, две епохе, два духа и два нихилизма, попут великих фигура модерне митологије, упућују на један исти основни однос, однос између овог и једног другог света, и на начине на које се из једног прелази у други, начине на које један утиче на други [...] Тек се тада показује да између света и херојског света аутономно постоји свет посредовања. Уметничка замисао *Шћепана Малог* јавља се као замисао посредујуће свести: замисао, дакле, модерна” (Ломпар 1998: 72, 73).

Фигура старца добија значајно место у прозном тексту *Сан на Божих*, који као да коментарише управо идеју правде која је у спевовима исказана. Ониричко искуство није пресудно у овом тексту, јер је наглашено да је у питању „алегорија тј. примјена”, тако да задата форма не задире у сфере несвесног јер није ни значајно посматрати га као израз несвесног оног ко прича, већ као стратегију изградње књижевног текста којим се

предочавају и спознају метафизичка питања. Ноћни одлазак на месец и сусрет са старцем који ће му показати пребивалиште кривде и правде већ претпоставља архетипску представу о прецима који на оном свету поседују надзнање и преносе га потомцима кроз сан. Устројство свих светова ће тако бити постављено на правди и кривди, тако да ће правда, „прекрасно обучена дјевојка у царскијем хаљинама којој бјеше на главу круна”, која живи иза уских врата, бити изгнана са овог света: „Мој је престол изгнан са земље, али опет вјечно остајем правда правдом! Ја јесам правда и сви на ме мрзе и вичу – вјечност ће их наказити.” (Његош 2006: 345)

Идеја правде у народу се артикулише кроз митско-религиозне законе, док су хероји као полубожанства или супституције богова браниоци правде. Еквивалентно томе, неправда или „кривда” везана је за владавину зла и одсуства божанских закона, те ће се лако пројектовати управо на турска освајања. Правда се наиме тицала очувања целокупног поретка, што се у предковском искуству најснажније артикулише кроз речи Маркове Мајке Јевросиме: „Немој, сине, говорити криво, / ни по бабу ни по стричевима, / већ по правди Бога истинога”. Опредељење за правду у речима Мајке Јевросиме уписује се као вредност виша и од самог живота: „немој, сине, изгубити душе / боље ти је изгубити главу / него своју огријешити душу”, што ће се на равни колективног избора показати еквивалентним косовском опредељењу, као борба против земаљске неправде. У том смислу се Шћепанова борба за правду, тј. право на круну и престо дједов осећа као онтолошка испразност јер је сам Шћепан маска владара па и онемогућен да одржи поредак, премда се у обраћању патријарху издаје за заступника божјег права: „(Шћепан патријарху) Твоје жртве и твоје трудове / бог и ја ћу знати наградити” (Његош 2006: 185). Молба попа Андрије да се Шћепан пусти из тамнице јер „нама треба, а теби не смета” потврђује ирационално схватање правде и поретка. Уместо врховног заступника космичке правде, какви су косовски јунаци, за владара се поставља лажни цар. На тај начин поп Андрија подржава митотворца у конструисању мита о себи као о праведном владару, по цену пристајања уз лаж која се издаје за истину. У тренутку када се Црногорци налазе између неколико сила које их притискају потребно је имати окосницу у коју ће се моћи поуздати колектив. На сличан начин Поповић је објаснио и настанак косовског мита. Косовска легенда, коју Поповић одваја од мита о кнезу Лазару, била је прихваћена, негована и чувана на западу, где су исламски ратници нарушавали мир наших западних крајева, тј. безбедност остатка Европе (Поповић 1977: 46). Реч је о томе, тврди Поповић, да су се два типа феудалне империје, католичка и исламска, бориле за власт, при чему је Млетачка Република, потпомогнута осталим католичким светом,

покушавала да придобије и српска патријархална племена за рат на својој страни (1977: 47). Повратак легенде увек је мотивисан новим оружаним сукобима (1977: 53).

Како објашњава Ломпар, Његош не уклања херојску формулу у *Лажном цару Шћепану Малом*, већ је изнутра преображава (Ломпар 1998: 34), тачније испражњава је. Док је у *Горском вијенцу* кроз мит о Обилићу у херојски образац учитано додатно значење, у *Лажном цару* се тај образац празни, јер лаж продире „у онтолошки основ саме хероичности, па лажни цар није само могућ већ нужан” (Ломпар 1998: 33). С обзиром на то да лажни цар постоји само „као оно што није” (Ломпар 1998: 63) и колективно искуство на које се позива постаје парадокс, пре свега венчање Латинком као разлог одбијања круне, у којем се позива на кључну метафизичку тачку косовског мита: „Вољех царство земно изгубити но небесно да изгубим царство” (Његош 2006: 177), која задобија облик својеврсног обрасца историјског понашања и метафоре за онтолошко усмерење судбине колектива, чиме се заправо из колективне представе преузима управо оно премрежавање историјске и онтолошке концепције у артикулацији света, која обухвата однос земаљско – небеско, кривду – правду, негдашње – садашње, односно садашње – будуће, с обзиром на то да се лажни цар жели представити као ослободитељска личност. Посезање за арбитром који ће одредити ток историје понављање је обрасца Лазаревог опредељења, које је значило „старатељство” над читавим народом.

Иронично знање игумана Стефана у *Горском вијенцу* о томе да су људи исконске будале Ломпар објашњава као директни напад на херојску формулу да част и брука живе до века јер они не живе уопште.³⁹ Унутрашњи слом који се одиграо у херојском учинио је да људско позорје не буде трагично већ будаласто (Ломпар 1998: 116–117). Таква људска природа раскриљује се већ у митском, па Миодраг Павловић, позивајући се на Симону Вејл, показује ироничну страну односа човек – божанство, тј. иронију као саставни део митског система, нешто што је појачавало „људску драму и њену вишесмисленост” и показивало „суштинску беду бивања човека као јунака” (Павловић 1984: 139, 141). Наиме, с једне стране беспотребне неправде и поигравање човеком и

³⁹ „Сусрет лажног цара и херојског света јесте сусрет светскоисторијског нихилизма, нека буде свашто на свијету, са метафизичким нихилизмом истине да сваки је рођен да по једном умре, част и брука живе довијека. Сврха живота је надређена самом животу, па етичност живота, као захтев и налог, скрива у части херојску тежњу за бесмртношћу. Част је замена бесмртности, траг трансценденције у иманенцији [...] Знање да је сваки рођен да по једном умре обесцењује живљење у животу, оно постаје нешто што није нужно за живот: рођени за живот, свеједно је кад, али је пресудно како умиремо”. (Ломпар 1998: 35)

његовом издржљивошћу, а с друге могућност освете божанству и свргавање услед неуслишених молитава, указује на комплексан однос човека и божанства које се заснива на митском систему и омогућује стални обрт.

Иронична природа митског омогућује да се преиспитају датости које мит чине природним и темељним наративима, те да се преоцењују и све секундарне приче настале по митској структури. Културолошки мит, дакле, такође претпоставља могућност свргавања, односно преиспитивања утолико што се његова нужност процењује историјским интересима.

„Херојско више није само по себи довољно па његова реч више не важи без потврде. Изасланици у *Лажном цару* наглашавају свесно и овлашћено раскол у односу на косовску светост на којој почива свет Горског вијенца [...] Херојски свет је тим признањем неповратно умро” (Ломпар 1998: 61, 62).

Смрт херојског обележена је стиховима: „Ма ако смо за грех прађедовски / закривили да се измучимо / ма нијесмо да се истражимо”. Култ хероја и мученика који је уписан у косовски мит и на коме се заснива културолошки мит о Милошу Обилићу у романтизму истовремено почиње да се троши у цивилизацијском обрту који настаје у истом романтичарском пољу разумевања субјекта, те се институционализована димензија постојања не може есенцијализовати као што је то случај у мистичној партиципацији, премда се и даље узима као заједнички именоватељ колективног идентитета, али изискује надопуну на оним местима на којима се заправо и осипа као превазиђен образац.

Наиме, Његошев *Горски вијенац* наслеђује онај раскол који ће уочити Светислав Стефановић много касније пишући да би се морало једном „осетити и постати свестан да искључиво култ хероја, и то хероја осветника, који проповеда наша поезија, припада прошлости, далекој, врло далекој, и да се мора васкрсавати, не тај умрли и прошли култ хероја-осветника, но они елементи који могу дати основе нашој модерној националној култури, садашњој и будућој, која мора прекужити човека хероја, човека осветника, онако исто као што су га и други културни народи, испред нас и око нас, прекужили, ради једног вишег и бољег, култа милосрђа, свечовечанства, добре воље” (Стефановић 1924). У *Лажном цару Шћепану Малом* недостатност таквог прошлог култа још је јаче изражен и деконструисан, али се не долази ни до другог пола, јер се други културни образац који Стефановић види као „виши и бољи” такође одређује другим системом са истим производом – децентрираним субјектом, који есенцијализује као елемент свог

идентитета друштвено конструисане улоге. Идентитет јунака-жртве и јунака-осветника изумљен је дискурзивним праксама усмене епике, али је у романтизму подстакнута идентификација са таквим јунацима показујући противречности у самој конструкцији модерног субјекта разапетог између колективног и појединачног. Изграђивање идентитета на темељу разлика према другом, пре свега национално и културно другом, захтева дијалог са другим, које тако постаје део Ја, али се истовремено тежи „истрази”, искључивању другости како би се тај идентитет потврдио.

II 1. 2. Делија-девојка и идеалтипске жене у романтизму

„Ој Бога ми, мила посестримо!
Да нијесам тебе обривдио,
Бих рекао, е си јунак добар,
Добар јунак, царева делија.”
(СНП III, *Љуба хајдук Вукосава*)

Увидом у патријархално оријентисану епску традицију, није тешко уочити да се, као имплицитни налог, женски идентитет остварује пре свега као рефлектујуће, а не аутономно Друго у односу на мушки, херојски идентитет, намећући питање под којим се условима и у којим околностима уопште женско биће у епском жанру може у целости самоостварити као Ја.

Ако сагледамо женске ликове наше усмене епике, уочићемо изразиту амбивалентност фигуре жене, која потиче, рекло би се, из паганске традиције женског божанства, које може попримити разнолике облике и исказати амбивалентну природу – животодавну и усмрћујућу, што је довело и до веровања у променљивост женског идентитета, односно у „празан” идентитет жене. Позитивни предзнак у усменој епизи понеле су жене усмерене на очување патријархалног поретка, а махом тзв. „племените љубе”, попут Анђелије из „Диобе Јакшића”, Јелице Војводе Пријезде, али и сестре и мајке попут сестре Војводе Момчила, сестре Боланог Дојчина, Мајке Југовића, Мајке Јевросиме итд. С друге стране налазе се порицатељке правила патријархалне заједнице,

најчешће означене као „неверне љубе” или „мајке крвнице”, као у песми „Јован и дивски старјешина”, потом читав круг песама о Јерини, љуба Грујице Новаковића итд. Ова је негативна слика продубљена хришћанском библијском причом о Евином греху, чиме је жена понела и бреме кривице кроз историју, самим својим постојањем предодређена на неверство и непоштовање правила. У Његошовом *Горском вијенцу* такође се потцртава женска променљива ћуд („стотину ће промјенити вјера да учини што јој срце жуди”), као и демонска природа женскости („ал’ је ђаво али су мађије ал је нешто горе од обоје”)⁴⁰, али се, поред негативног („неверне љубе”)⁴¹, опцртава и позитивни пол женске личности преузет из наше усмене традиције у виду лика „племените” љубе. Племените жене, често одређене праведношћу и исказивањем здраворазумских савета, нарочито жена-владарки, попут Милице и Јевросиме или пак сестре епског цара Стјепана, исказују, наиме, јединство женског и мушког начела, односно, како примећује Нада Милошевић Ђорђевић, у контексту косовске епике, „и емотивно-лично и херојско-епско” (1990: 109). Јединство ових двају принципа остварује се постављањем женских ликова у подручје „личног, обичајног, породичног, патријархалног и општељудског”, што значи да се оне измештају из свог хабитуса како би оствариле своју племениту улогу скопчану уз општенационалну несрећу (у случају Мајке Југовића, Царице Милице, Косовске девојке и сл.). Третман женских ликова дакле зависи од контекста у којем се приказује, али је јасно да је она увек у сенци мушке фигуре, као ефекат наративно утврђених друштвено-културних улога:

„Ријеч је, дакле, о суженом концепту жене од које се очекује вјерност, пожртвованост и материнство, чији искорак у сферу јавног није санкционисан само уколико је у интересу епског јунака” (Пандуревић 2011: 27).

Дубоко укоренен модел идеалне жене чије су позиције јасно одређене потиче, пре свега, из епског, патријархалног погледа на свет, па је тако чак и искорак из приватности дома, на који је жена претежно ограничена у епском дискурсу,

⁴⁰ „Подсећамо само на то да комуницирање са демонима, заклинање демона разумеју углавном само жене, врачаре; да су један изванредан број жена, вештице, обдарене натприродним моћима”. (Чајкановић 1973: 68)

⁴¹ Треба поменити најрепрезентативније песме са мотивом неверне љубе: „Женидба краља Вукашина”, „Бановић Страхиња”, „Невјера љубе Новаковића Грује”, „Невјера љубе Краљевића Марка”, „Невјера љубе Поповић Стојана”, „Преудаја љубе Тодора Поморавца”, и друге.

детерминисан њеном „подређеном улогом у односу на епског јунака” (Гароња 2014б: 659).

Узимајући у обзир важно теоријско питање које се намеће при изучавању књижевности да ли дискурс има моћ стварања идентитета, истраживање се усмерава ка специфичном фолклорном обрасцу делије-девојке који се реактуализује у књижевности српског романтизма, као доминантно идеалтипско представљање жене, која у овом моделу отвара себе ка Другом свога бића – ка маскулином.⁴²

Анализом поема Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја, драмског стваралаштва Лазе Костића, као и увидом у усменокњижевне сфере из којих је образац преузет и деконтекстуализован, уочено је да, било да понавља образац у новом жанровском контексту или га доводи до крајњих граница, романтичарски дискурс парадоксално потврђује женско начело захтевајући истовремено самопоништавање, негацију сопства, женскости, да би се из њега изродио нови идентитет, који је у датом контексту прихватљивији. На тај начин се прати и родна перспектива усменог текста и књижевног текста, односно присуство и (дез)интеграција „женског начела” у предоченом сужејном моделу.

Жена је видљива у епском свету само у кругу деловања јунака (Крљевић 1992: 62). Међутим, сама њена појава већ довољно „зрачи” тиме што се оглашава из мушког света, те је већ Лаза Костић приметио тзв. „женско начело”⁴³ у нашој усменој епици или, како примећује Славица Гароња Радованац, „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)” (Гароња 2014б: 659), што може сведочити о једној недовољно израженој али латентно присутној другости унутар женског, односно мушког идентитета. Нарочито се то односи на феномен епских ратница, о којем Јеленка Пандуревић пише, истичући

⁴² Једна од најстаријих забележених песама са мотивом делије-девојке потиче с краја 17. века, а забележио ју је Ђуро Матијашевић, тако да се нашла у зборнику *Попијевке словинске*, о Гркињи девојци која ослобађа из тамнице Комјена Јагњиловића својом довитљивошћу и сналажљивошћу.

⁴³ „То је, свакако, огромна 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.” (Гароња 2014б: 660)

шири, интернационални карактер сужеа, заступљен у усменим књижевностима Оријента и европског медитеранског круга, као о изласку жене „у сферу јавног и покушај освајања позиција и моћи које традиционално припадају мушкарцу и у контексту традиционалне културе се посматрају као супериорне” (Пандуревић 2011: 21).

Низ тематских варијација о женама-ратницама, тј. делији-девојци проистиче најпре из идеала ратника-јунака у патријархалној средини (Пандуревић 2011: 21), али и, како додаје Јеленка Пандуревић, авантуристичког порива за померањем граница вероватног у социјалној стварности (2011: 22). У усменој епици се фигура делије-девојке конституише кроз поигравање идентитетом, које је засновано на обредној карневализацији и дозвољеном преступу којим се укида полна дихотомија и „инверзијом актера на линији пола пародира епска матрица, или коментаришу женски покушаји освајања мушких улога” (Пандуревић 2011: 22). Како се однос према некој личности формира првенствено у односу на пол,

„стереотипи су ти који моделују наше социјално искуство и градивни су елементи родно маркираног дуализма. Другим речима, постојање Другости омогућено је витализмом стереотипних представа које га условљавају. На списку бинарних опозиција мушко/женско, дух/тело, рационално/ирационално итд. поље Другости (потиснутог, непризнатог, прогањаног) било је резервисано за жену и телесно” (Мијић 2012: 69).

Јеленка Пандуревић посебну пажњу обраћа на позиције центра и моћ коју у патријархалним срединама има ратник – јунак (Пандуревић 2011: 22), што ће омогућити само привремено задовољење друштвено маргинализованих кроз имагинарну негацију постојећих норми понашања, али уз значајан допринос проблематизацији категорије рода као културне конструкције (Пандуревић 2011: 30) или како тврди Мијић, „делије девојке” „културолошки су феномен и прилика да се избегну стереотипизираних представе жена које их искључују из јавног, интелектуалног простора” (Мијић 2012: 66).

Како смо уочили да се унутар усмене традиције овакав модел претежно везује за епски контекст, важно је истаћи на који се начин у романтичарској обради предочени наративни модел усклађује у нове жанровске обрасце, пре свега поему и комедију. Истичући поему као подврсту епске песме, Тања Поповић порекло и генезу српске романтичарске поеме изводи из епског усменог песништва. У ужем смислу, поема одговара народној епској песми, по карактеристичним формулама изражавања као и реторским фигурама, потом по теми коју обрађују: један догађај или један јунак. Како

се романтичарска поема сматра непосредним књижевним наставком усменог песништва, није необично што наши романтичари користе управо најчешће овај жанр како би обрадили традиционално епске теме.

Патетичном реториком у поеми *Барјактаревихи* Ђуре Јакшића потцртава се вишевековна вертикала страдања и жртвовања за домовину, вишегенерацијски континуитет у добровољном приступању у смрт. Остављајући својој љуби аманет, последњи Барјактаревих је опомиње да по његовој смрти своју руку да само оном јунаку који ће наставити такав јуначки правац. Међутим, подстичући свог јунака на храброст у боју, љуба потврђује своју моралну снагу у обећању да ће га осветити уколико погине и да „Црногорка уме бити” једнако као и мушкарац.

Јакшићеве делије-девојке углавном су из реда Црногорки, које након смрти својих вољених преузимају улогу ратница, односно освешћују своју маскулину страну личности, али се за разлику од фолклорног обрасца делије-девојке, који претпоставља враћање у утврђену друштвену структуру, односно враћање својој утврђеној улози жене⁴⁴, у романтизованој представи делије-девојке повратак није омогућен. У поеми *Невеста Пивљанина Баје* оцртава се пут девојке од утврђеног обрасца ка осветници која је задојена речима „бога осветника”, чији лик јој се причињава на лицу јунака Пивљанина Баје. Осветивши свог вереника, девојка и сама умире, онемогућена да се врати свом женству. Тема која се умеће у наведене сижее јесте љубав прекинута смрћу вољеног и туга за њим манифестована суровом природом. Нагласак је стављен на породични расап, наспрам сентименталистички сковане идеалне породице, што се често може наћи у усменим баладама, чије је средиште управо породични круг. Изразита склоност према народним баладама, коју Хатица Крњевић примећује у стваралаштву Лазе Костића, применљива је уопште на српске романтичарске песнике, стога што је битно својство овог усменог жанра психолошко сучељавање и сукоб „темељно различитих осећања и поступака, из чега се рађају сажете драмске форме с трагичним заплетом” (Крњевић 1992: 22). Као и у баладама, жене постају протагонисти као страсне и несрећне индивидуе, које губитком вољеног не теже више мирном породичном животу као женском идеалу већ постају романтичарски епски јунаци, смештене у вртлог изазова, авантура и опасности.

⁴⁴ Из Вукове треће књиге *Српских народних пјесамa* бечког издања: „Кунина Златија”, „Љуба хајдук-Вукосава”, „Сестра Ђурковић-сердара”, „Женидба Јова Сарајлије” итд.

Јакшић у својој поеми *Невеста Пивљанина Баје* вешто спаја традицију усмене епике којом се женска фигура именује само према сродству са великим јунаком⁴⁵ и с друге стране обезличавање херојског идеала, самим тим што се подвиг не везује за личност познату из националне историје. Додатни степен удаљавања од епике јесте и то што борбе жена нису само мотивисане чежњом за ослобођењем од вековног непријатеља већ увек и једном личном несрећом, која је и главни покретач женске трансформације. Искључивањем ритуалне подлоге сижеа о делији-девојци, коју наглашавају фолклористичка истраживања, при литераризацији фолклорног обрасца остаје дакле унутрашње питање женског идентитета и онога чиме се она може представити свету. Изгубивши могућност остварења у породичном смислу делије-девојке попут невесте Баје Пивљанина узимају оружје у руке, док супруге добијају и један деликатнији задатак – пренети клицу освете на будућа поколења, као у поеми *Црногорац Црногорки*. У поеми *Црногорац Црногорки* жена добија ону ратничку и осветничку црту мушког опхођења и односа према свету и према борби – жена треба да настави мушку борбу када изнемогне њен бранилац. Не само да добија задатак да га освети у боју, а не сузама и тужбалицама, од ње се захтева да отхрањује и васпитава синове у знаку освете, тако да освета постаје њихов категорички императив. У тим Јакшићевим стиховима жена задржава обе позиције – мајка и ратник. У назначеним поемама неупитност чина освете готово да постаје обичајно-правна регулатива преузимања улоге мушкарца, као нужан чин за опстанак заједнице „у тренутку нарушене друштвене равнотеже изазване недостатком мушког потомства, поготово у вријеме турског надирања и пријетеће крвне освете” (Пандуревић 2011: 23). Романтичарски сензибилитет само на тај начин може представити јунакињу из епске традиције.

Идеалтипско виђење жене преузете из косовског обрасца, који подразумева једну опустошену и апокалиптичну инсценацију бојишта, тежио је да исказе Јакшић у песми „Из делаонице”, која своју интермедијалност темељи на литерарној представи слике у настајању, док изразито романтичарском иронијом песник-сликар исказује своју немоћ пред фигуром Косовке девојке, које је достојан мајстор попут Рафаела: „Овај осмех лица бела, / Лаки покрет витог створа, / Заслужује за мајстора / И великог Рафаела”. Косовка девојка, као узорити лик српске девојке, која преврће јунаке по бојишту и залаже их вином, као последњим причешћем, добија и свој пандан, у наставку, у жени и мајци, која

⁴⁵ Нпр. Кадуна Хасан-аге Куне, Љуба хајдук-Вукосава, Сестра Ђурковић-сердара, Љуба Марка Краљевића, Сестра и љуба Тодора Задранина, Љуба Ивана Задранина итд.

у сузама за својим јединцем дере одећу и чупа косу. Међутим, сумња у представљивост такве слике није ауторска скромност, већ аутопоетички импулс којим се назначава настројеност ка новом типу епске јунакиње – делатне, бунтовне, активне. Образац девојачког самоубиства који ће одредити низ лирско-епских песама из турског периода одражава један морални подвиг којим се девојачки живот радије завршава смрћу, најчешће бацањем у реку, него венчавањем за туђина, односно, најчешће за Турчина, који је силом и отмицом жели узети за своју љубу.

Његош је у *Горском вијенцу* обрадио мотив самоубиства сестре Батрићеве након смрти брата као бранитеља поретка на којем је заједница заснована (в. Брајовић 2007: 188). Након ритуалне тужбалице и проливања суза, чупања косе, као једино институционално дозвољеног исказивања афективности, сестра Батрићева вади ножеве и пробада се – што је двоструко примерено „слабој”, женској природи. Наиме, док је мушкарац предодређен за подвиг, борбу до смрти, непоколебљивости, самоубиство жене је у традиционалном коду сагледавано као морални чин, нарочито ако је везано уз идеал мушкости, односно патњу за погинулим или одбрану мушке части, уколико је украдена.

У такав модел Јакшић уписује и полулегендарни лик Чучук Стане, најпознатије наше жене ратнице, у поеми *Осман-ага*, али се у овом контексту њен лик романтизује и добија једну нежнију перспективу, жене која у страху од Осман-аге бира да се утопи у Тимоку, али је у томе спречава Хајдук Вељко, који је, опет према епском моделу, не само убио свог противника, већ и преузео његове јуначке атрибуте и одело као знак победе, али тиме и довео до непрепознавања и замало изазвао трагични удес Чучук Стане. Напетост се разрешава идиличним оквиром, у који се смешта љубавна прича епских јунака, као и у Абердаровој херојској поеми *Невеста хајдукова*, у којој сама невеста убија свог отмицара и доноси сватовима Турчинову главу.⁴⁶ Романтичарски љубавни сукоб отвара, дакле, и виши – међунационални сукоб, те се спој личног и националног неретко преплиће.⁴⁷ Самоубиство као бег од нежељеног везивања за непријатеља тематизује Ј. Ј. Змај у песми „Јадна мајка” (1871), где је ток измењен у односу на приче

⁴⁶ Романтичарска идилична поема, уопште, врло се често преиначује у трагичне љубавне поеме, као што је случај са *Пастирима* Јована Илића, поемом заснованом на фолклорном мотиву опчињености девојачком лепотом и сукоба око девојке у пасторалном амбијенту, који се завршава смрћу. Истог су типа поеме *Гојко* Бранка Радичевића, *Сватови* и *Три побратима* Ђорђа Малетића и др.

⁴⁷ У поеми *Лазар, новски војвода* Матије Бана женски лик Лазареве љубе у целости ураћа у образац Јелице, Пријездине љубе, која добровољно прихвата смрт пре него ропство под Турцима.

о женама осветницама – мајка тражи осветнике за смрт своје кћери и синова који су дали живот за сестру, те по епском обрасцу Мајке Југовића, по окончаном сукобу у пустој ноћи лута по бојишту тражећи мачеве својих синова и нож којим се кћер усмртила, метафорички именован као њен вереник:

„Све је пусто, ноћ је мирна

По бојишту мајка лута

Заплаче се по једанпут

У смех гротне по сто пута

Док је нашла до три мача,

Од три сина, три патника

И четврта љута ножа –

ћеринога вереника”

(Змај 1882: 139)

Змајева је визија трагична, јер мајка на ивици лудила, смењујући смех и плач, лута и тражи осветника по Србији, симболички нудећи мач каменовима који ћуте, асоцирајући на Његошев ламент над племеном које „сном мртвијем спава”. Није занемарљив ни друштвено-историјски контекст у којем Змај пева песму о освети, као и позив у свети бој у „Бојној песми”, испеваној 1876. године, након Херцеговачког устанка и у време Првог српско-турског рата, који треба да скине вековну клетву. Миодраг Поповић сматра да је пресађивање епске хероике из усмене поезије у индивидуално стваралаштво започело са сазревањем патриотско-револуционарног расположења 1848. године, те да је крајем педесетих и нарочито почетком шездесетих добило нови замах (Поповић 1972: 291). Године 1862. настаће Јакшићеве најзначајније херојске поеме *Барјактаровићи*, *Братоубица*, *Невеста Пивљанина Баја* и *Мученица*, као и песма *Црногорац Црногорки* (в. Јакшић 1984).

Врхунац трагизма и трпљења достиже јунакиња у Јакшићевој поеми *Мученица*, где се приказује непоколебљив дух жене и подрива дискурс о „слабости” женске природе, односно женски дух у трпљењу досеже до јуначког идеала који за веру трпи до крајњих граница. Лепота која, по традиционалном обрасцу исијава на лицу Вукове љубе, засениће и самог везира, који ће јој дозволити да остане у вери, али ће затражити да буде његова љуба:

„Лепа је љуба Бојшића Вука
Лепа к’о вила из горе чарне
Ил као грудa снега пребела
Из светлост бледа с анђелског чела
[...]
Реч коју варвар изустит’ хтеде
Задрктала је у пустим грудма;
Пакост и злоба, варварство црно
Пред анђелом се дубоко таје
Те већ у срцу човештвом сјаје
’Нећу ти вере! Остај у вери!
Та да је црња од ноћи саме
Твој би јој образ светлости дао!
Буди ми љуба! Љуби ме верно,
А ја ћу тебе љубит’ безмерно”
(Јакшић 1862: 173)

Супротстављајући се босанском везиру, Даница трагично умире, али и њен убица умире са њом. Знаменити догађаји националне историје тако уступају место трагичним појединцима, чија се судбина осећа као општенационална, те у том смислу и женске фигуре добијају ореол јунаштва и непоколебљиве снаге и вере, исказане лирским изливима, а све мање приповедањем. Женски ликови, иако су често носиоци оваквог сижејног склопа, претежно не доживљавају психолошки помак, односно остају једнодимензионално представљене као одане и храбре пратиље и осветнице. Помак који се може остварити тиче се сфере деловања јунакиње, која из приватног иступа у сферу јавног, предодређену за мушке представнике патријархалне заједнице. Процес остваривања у друштвеној улози остварује се само у правцу иступања у родно супротну, али прихватљиву страну маскулиног принципа деловања. Несрећан удес српских хероина, верних љуба српских јунака, у Јакшићевим се поемама ослања на романтичарски схваћене приче о људској судбини, на ширем плану, док се као одраз женске судбине у историјском току ослања у великој мери на усмене, пре свега баладичне, али и епске тонове. О распрострањености сижеа говоре и поеме других аутора српског романтизма, али и краће лирске форме попут Змајеве *Осветнице*, која сумира оно што је Јакшић испевао у поеми *Невеста Пивљанина Баја*, а то је да после

јунака нико не остаје да га освети до његове заручнице. Доминанта српске романтичарске књижевности била је да се проговори о херојском идеалу, па чак и када се говори о жени, успоставља се мушка перспектива, или, како тврди Кашанин, „у доба романтизма нико код нас није могао писати стихове без песама жени која ће песнику родити сина да погине за слободу” (Кашанин 1968: 40). Кашанин је свакако морао имати на уму један од Змајевих *Ђулића*, XIX, у којима се лирски јунак обраћа драгој: „Кад јунаци за слободу / чуда почине, / Није штета ни за кога / Ако погине. // А за мене по најмања, / Српски умрети / Та ти ћеш ми сина дати / Да ме освети” (71). И изван експлицитно изреченог става о жртвовању за слободу и императиву мушког потомства, доминација ратничко-патријархалне идеологије одређује често поезију метрички инспирисану усменом лириком, док ће у поемама херојски кодекс битно одредити фонд доминантних тема, сижеа, мотива и начине концептуализације ликова, али се формирање етичко-естетичког канона у романтичарским поемама увелико и помера самим тим што присуство жене као главне фигуре сенчи причу осећајношћу, упркос томе што се самерава према живој маскулино оријентисаној културној традицији.

Интересантно је да у прозној варијанти теме о љубави Турчина према Српкињи, коју Јакшић обликује у приповеци „Неверна Тијана” (1862), традиционални образац бива у великој мери подривен, не само тиме што се – насловом назначено – жена показује као неверна, јер је такав образац већ познат у усменој књижевности, већ што се уопште проширују општа места усмене поезије – од Косова као локуса смрти, саможртвовања и хероичности ка сукобљавању романтичарских идеала љубави и родољубља. Снага романтичарског жанровског синкретизма огледа се у подвојености између колективно-историјског и лирско-интимног патоса, сред којег се зачиње трагизам главне јунакиње, окончан њеном смрћу. „Неверна Тијана” сврстава се тако у ред „баладичних приповедака” (Иванић 1976: 149), чији врхунац Иванић види управо у прози 60-их година 19. века, док се композиционо пет поглавља може довести у везу са пет чинова трагедије. У понечем наведена приповетка заслужује посебну пажњу, у контексту разматрања фолклорних образаца присутних у тексту – а то је управо изневеравање уобичајене употребе препознатљивих усмених предложака. Наиме, премда по трагу Косовке девојке, „младо девојче на крвавом разбојишту” не трага за својим вереником већ за оцем и браћом: „ – Где је мој отац?... Питала је људе, који хладни и непомични у усиреној крви лежаху – задрктале су груди мртвачке од тога умилно жалостивога гласа. – Где су браћа моја?... Али мртва уста неодговорише. Косово је ћутало [...]” (Јакшић 1862б: 254). Обучена у црне хаљине, пренебрегавајући семантику белих рукава Косовке

девојке, Јакшићева Тијана ће на неком разбојишту деловати готово злокобно, а препознавањем руке са штитом свога оца – Тијана ће у себе уписати и фигуру Дамјанове веренице, која препознаје бурму на руци Дамјановој⁴⁸, с тим што Тијана одбија да прихвати свој одраз у очевом штиту, навешћујући тиме будућу несрећу. Суочавање патријархалног морала са љубављу према конфесионално и национално супротно означеном Сулејман-бегу, који је потенцијално и убица мушких чланова њене породице, а свакако завојевач њене отаџбине, могла се у трагичком модусу остварити само унутар романтичарске баладичне приповетке, јер је у усменом коду љубав према припаднику супротне конфесије претежно приказивана у шаљивом тону или је сурово кажњавана свака наклоност ка другом, непријатељском, јер, према објашњењу из Вуковог *Рјечника*, „поштена дјевојка, и од поштена рода, неће своје родитеље и браћу осрамотити” (*Српски рјечник* 1818, одредница: добјеглица). Чини се, пак, као да је Јакшић градио Тијанин лик у нешто модернијем и традиционалном моралу супротстављеном кључу, самим тим што ће њена одлука бити узрок Миланове смрти, али и Сулејман-бегове несреће. Продубљивањем интимног све ће се више доводити у питање традиционални наратив, али ће његово присуство, као нужност, увек отворити конфликт у бићу јунака српске прозе деветнаестог века, с тим што је романтичарски дискурс довео до врхунца патос оданости отаџбини који опонира љубави према другом бићу, исприповедан у лирском тону.

Иако је у многим случајевима долазило до патетизације теме, претежно код Јакшића, а код Змаја до дидактичког усмерења патриотске поезије о заметку нове слободе, треба истаћи да се у највишим донетима романтичарског књижевног наслеђа откривају дела заснована на фолклорним обрасцима изразито ауторизована, односно промишљана на нов начин. Тако се у драмској обради епског сижеа о делији-девојци *Ускокова љуба или Гордана* Лазе Костића остварује комичка структура која није страна ни нашој усменој традицији, али је вишеструко обогаћена и сагледана у светлу „нових начела”, које ће сам Костић истаћи као услов и закон напредовања у свом есеју „О јунацима и женама” (Костић 1990: 13).

Треба поменути да је, за разлику од трагичне судбине осветница, у појединим Змајевим песмама по обрасцу делије-девојке такође успостављен шаљиви исход, који често подсећа на хуморни тон песама о Марку Краљевићу. Али ће такве представе

⁴⁸ „Свекрвице, мајко Дамјанова, / Ово ј’ рука нашега Дамјана, / Јера бурму ја познајем, мајко, / Бурма са мном на венчању била” (СНП II, 48).

„делије девојке” Костић критиковати у *Књизи о Змају*. Како иронично примећује, идеал Српкиње врло се једноставно гради: „узми само јуначко срце, метни га под женско лице, обуци га у женско рухо, ето ти готов идеал Српкиње” (Костић 1984б: 118). Тако ће и у истоименој песми делија-девојка исмевати Турке, да би потом исказала да се јунаштву учила од Милоша и Марка, те са лакоћом одсеца турске главе и наставља да пева и пије пред чадором, учитавајући моралну снагу призивањем препознатљивих херојских фигура:

„Дворила сам два српска јунака
Дворила сам Милоша и Марка;
У Марка сам пити научила
Милошу сам песму присвојила
Од њих двоје ево и ово је...’
Па запламти срцем из очију
И потеже сабљу димишћију”
(Змај 1882: 133).

Таква перспектива с једне стране оснажује женски еманципаторски дискурс, с обзиром на то да се жена позиционира у мушки друштвени делокруг, али треба истаћи да се комични ефекат постиже управо заменом типа јунака – односно постављањем „недостојне” жене у позицију јунака.⁴⁹ Управо ће се зато Костић готово наругати Змајевом женском делији, као „неподоби” која пије и песнички се, те не може бити идеал женскости, те изнад ње уздиже *Осветницу*, која је поред свега ипак девојка – односно женско, као и невесту из песме „Ђурђевдан”, као „уводница” Косовки девојки која своје женско јунаштво потврђује тиме што „одгађа” своју срећу зарад спасења свога рода (1984б: 131). Синтеза женског идеала, за Костића, има и виши ступањ, а то је неми бол

⁴⁹ С тим је у вези и становиште Лазе Костића о томе да ли јуначица може бити трагички јунак. Наиме, измењен, романтичарски сензибилитет омогућио је оспољавање трагичког потенцијала жене, који ће Ђура Јакшић искористити у обликовању *Јелисавете, кнегиње црногорске*. Међутим, анализирајући поменути Јакшићеву драму, Лаза Костић указаће на то да женска фигура у додиру са трагичношћу искорачује из своје женске природе, па је њихово присуство као трагичких јунака знак абнормалности, која изазива пре сажалење него дивљење. Костић, дакле, одузима могућност женама да буду носиоци трагичког начела, али га сама Јакшићева драма демантује тиме што надраста оквиру дотадашње српске драмске књижевности и развија лик туђинке до неслућених граница трагичности (в. Несторовић 2007: 150–160).

Косовке девојке, чиме се Костић приближава фолклорном сагледавању овог феномена, тј. уверењу да се жена мора вратити у оквире своје природе и родне улоге.

Испосредован мушком родном перспективом, поглед на жене-хајдучице, осветнице и делије-девојке подразумева, дакле, да се у њима осветли маскулина страна бића, али да би женско начело било истински одржив концепт за остваривање у фалогоцентричном друштву неопходно је остати унутар постављеног обрасца женскости. И сам ће Костић у поменутом есеју „О јунацима и женама” изнети став да нема ничег противнијег начелу женства него што је бој и смрт. Отуда остваривање целовитости јунака, који своје „мужаство” огледа у боју, захтева и надопуну „у наслади живота”, коју симболизује жена. Лаза Костић, међутим, бави се тиме како се остварује уцеловљење јунака, односно како су жене „предусретале ту љубав јуначку” (Костић 1990: 16). Жена је први повод невољама и слабостима мушким, тврди Костић, што нас враћа на идеју о фигури жене као рефлектујућем Ја, чак и када, како објашњава у другом есеју „Женске главе српских народних песама”, зависи „од женске главе хоће ли глава најбољега јунака остати на раменима или неће”. Костић ту зависност објашњава делокругом женског начела, „начела дражи”, опет кроз дискурс женског као обмањујућег, опсенарског, магијског, демонског начела: „једна женска глава својим кобним чинима занесе здраву свест каквог народног вође, те замрси путове слободи и слави читавом племену” (Костић 1990: 92). Своје моћи жена може користити у позитивне и негативне сврхе – у складу са нареченим амбигвитетом.

Дакле, представљена увек у служби мушкарца, жена се у традиционалној култури позиционира као маргинална личност, али се у романтичарској књижевности та маргинализованост још увек не осветљава у пуном модернистичком смислу. Чак и када женско прерушавање у мушкарца осмишљава у комичном маниру, у питању је компензаторна функција и привремено задовољење, које захтева да се, и поред раскринкавања друштвеног карактера полних разлика, урушена структура врати у устаљени ред.

Драма *Гордана* или *Ускокова љуба* настала је према шаљивој епској песми коју је Вук унео у трећу књигу *Српских народних пјесама* „Љуба хајдук Вукосава”, по обрасцу песме о сужњу у тамници. У песми се озбиљност теме задржава до тренутка када мајци, сестри и љуби стигне писмо из тамнице о безизлазном положају јунака, а од тог тренутка се преокреће ка комичном моделу преодевања жене у делију, који ће избавити сужња из тамнице:

„Хајдук пише књигу на кољену:
'Стара мајко, не надај се у ме,
Вјерна љубо, преудаји ми се.'
А кад књига у приморје дође,
Заплака се и сестра и мајка,
Љуба му се гротом насмијала,
Па пошета низ чаршију млада,
Докле дође бемберу Михату,
Па Михата била братимила:
'Богом брате, Михате бембере!
Обриј мене русу косу с главе,
Остави ми делијнске перчине.'”
(СНП III, 49)

Док је у есејима умногоме задржао позицију традиционалног самеравања улоге жене у односу на мушкарца, у драми *Гордана*, међутим, Костић ће антиципирати многа савремена питања идентитета, те је оправдано тврђење Љиљане Пешикан Љуштановић да се „неки аспекти Костићеве *Гордане* могу сагледати тек данас: родна сензитивност, комичко варирање игре маске и идентитета, проблем лимиалности”:

„Ко је, рецимо, Гордана? Вилашица, љубавница, хајдучица, еротски двосмислено андрогино биће? Јулија укрштена са јунакињом 1001 ноћи? Или је иза маске Јулије она рационална, економски еманципована жена, која, иако се демонстративно одриче богатства, и те како води рачуна где је завршила она кеса златника коју је пре заробљавања ставила мужу за пас. Сложени спој 'најлепших прича свјетске питомине', народног глумовања, обреда и епске песме, могао би се, можда, у новим сценским тумачењима померати ка особеној лимиалности постмодерног човека који своју слободу да буде много тога и да бира шта ће бити, плаћа трајном неодређеношћу властитог статуса и идентитета” (Пешикан Љуштановић 2011: 8)

У песми је читава иницијатива на жени, док је Михат берберин само споредан лик који треба да спроведе и потврди преображај жене у мушкарца. У драми је почетна мотивација осмишљена око тога што ће Вукосав одгурнути ногом своју љубу, која је у народној песми неименована, односно одређена само према припадности своје мужу. У

Костићевој драми, пак, идентитет Гордане детаљније је осмишљен пре свега кроз порекло:

„То бјеше јединица једног старог гусара, Скрадињана, јали Пераштана, можда од какве мисирске робиње [...] Ама није као наше жене. Тек ти проговори, одмах чујеш да јој је мајка под паомом расла” (Костић 1989: 137).

Ступајући у фазу симболичког поретка, дете се свакако могло поистовећивати с мајком или оцем, и у зависности од тог чина могле су се стећи више женске или више мушке особине те је, дакле, због тога функционисати у свету на један или на други начин независно од биолошких условљености (Бужињска, Марковски 2009: 460). Гордана је, као и невеста Пивљанина Баја, одрасла без мајке, тако да се искључује могућност поистовећивања са мајком, односно истиче се мушко окружење као кључно за формирање личности јунакиње, али се истиче и то да је Гордана не само туђинка, већ је и расно и класно маргинализованог порекла – од мајке мисирске робиње и оца разбојника гусара.

Инверзија рода најављује се већ на самом почетку, јер, поред тога што се истиче да је Гордана без порода, и уз питања околине „ко је овде муж а ко жена” (Костић 1989: 139), истиче се и то да је Вукосав материјално зависан од своје жене. У том смислу, инверзија је већ постављена пре него је материјализована самим прерушавањем у мушкарца. Чак ће се и сам Вукосав пожалити како га међу хајдучком дружином бије лош глас:

„...говоре да сам више дома но у горска лома, да ми је милије жени око скута но сред боја љута. Па и наглас...

[...] Жале ме што сам већ двије године ожењен, па...

Гордана: Па још немаш порода, је ли? – о, боже!” (Костић 1989: 141)

Изостанак порода је знак неиспуњене друштвене улоге, односно немогућност да се и једна и друга страна оствари у свом делокругу. Драгана Антонијевић, која се бавила особеностима патријархалног идеала и економском улогом невесте, означава брак без деце као патријархално неструктуриран (према Мијић 2012: 68). Подјармљено искуство жене притом се подцртава само у драми, истицањем „женских” послова (Костић 1989: 140–141), који се уклапају у општи културни образац мушкости и женскости.

„Не знам што ми је јутрос, као да ми никад не бјеше тако мила. Срамота је да се мушка глава тако смекша.” (Костић 1989: 142)

„Гордана: Зар ти без мене!? Боже сахрани! Ја ћу с тобом.

Вукосава: Ти са мном!? Камо?

Гордана: У чету.

Вукосав: У чету!? А зар не знаш, јадна не била, да се женска глава не прима у чету!?”

(Костић 1989: 143)

У усменој епици такво експлицирање није потребно јер је уписано у текстуално несвесно, па отуда промена жанровског кода ка комичком проистиче из саме ситуације преодевања јуначице. Притом, за разлику од јуначких жена које у народним предањима изазивају дивљење и заслужују почести, хајдучице су извргнуте понижењу: њихови јуначки подвизи и јуначко држање неће бити довољни и за јуначку смрт (Пандуревић 2011: 28), зато се оне увек морају вратити својој женскости.

Маскулиноцентрична родна идеологија, која је посебно изражена у црногорском патријархалном систему, произвела је и институцију делије-девојке, тј. жене ратнице, која преузима образац мушкости у недостатку истог. С обзиром на то да су биолошке карактеристике, како то објашњава Џудит Батлер, „предискурзивно стање”, промена идентитета може подразумевати само родне одлике, које подлежу идеолошким конструкцијама. Како је родни идентитет производ дискурса унутар одређеног културног система, те успоставља функцију мушкарца или жене у конкретном друштвеном амбијенту, ефекат рода постаје услов постојања одређеног субјекта, тј. условљава одговарајући „родни” стил живота, и преузимања одговарајућих спољашњих елемената мушких/женских типова личности. То значи да Гордана, која и тако није била као „наше жене”, односно која је у свом браку већ и претходно прекорачила границе свог културног пола, могла остварити улогу мушкарца не само прерушавањем, тј. маскирањем, већ преузимањем културног обрасца по којем делују мушкарци:

„Кад бих нешто могла – а што не бих, све се може – да га избавим, да му покажем да сам боља, мудрија, јача од њега, да мора то признати пред свијем! Да, да, то би га сломило, скрхало, смрвило!” (1989: 157)

Гордана је, дакле, свесна свог „мушког” карактера, односно другог у себи које се отима оном родно утврђеном и полно материјализованом субјекту. Не само Гордана, и Михат ће јој то потврдити речима: „ти си и онако мушка глава, само ти је лице женско” (1989: 159). У песми се пак поредак враћа љубиним апострофирањем хајдука: „драги господару” и тражењем опроштаја за ударце топузом, јер је „млоге ноге осветила”, што ће Вук у напомени образложити „што ју је он газио и тукао ногама”. Овим се вантекстуалним коментаром потврђује традиционална расподела улога у песми, док је у драми предевање у мушкарца само материјализација, односно стилизација тела субјекта који се понаша на женски или мушки начин, „управо различита понашања, гестови, покрети, начини одевања и слично, понављани из дана у дан, доприносе, према мишљењу Батлерове, да наше тело све више постаје мушко или женско” (Бужињска, Марковски 2009: 500).

Питање разлике између полова које се покреће у драми Лазе Костића јесте и питање третирања жена као слабијег пола, па тако није могуће оспорити назначене културне разлике остајући у сопственим „полним” оквирима, односно потребно је да Гордана изађе из позиције жене и докаже своју физичку и менталну надмоћност унутар мушког простора и у мушком телу.

Док видимо, дакле, како у поезији Ђуре Јакшића и Јована Јовановића Змаја мушки и женски пол претежно задржавају она симболичка значења која су преузета из епских образаца делије-девојке или епске ратнице, Лаза Костић поставља драмску реинтерпретацију у шири социокултурни контекст, развијајући наизглед занемарљив детаљ из епске песме:

„А не бој се, драги господаре!
Ја сам твоја вјерена љубовца;
Но опрости оне топузине,
Е сам млоге ноге осветила.”
(СНП III, 49)

У драми ће се дакле, освета због насилног и понижавајућег опхођења Вукосава према својој љуби приписати берберину који је у њу заљубљен, али ће и Гордану обузети и понети осветнички дух управо у моменту када буде осетила надмоћ у односу према свом супругу, односно док буде била у руху турског тлачитеља, што ће наине указати на једну општу психолошку карактеристику и фемининости и маскулиности – а то је да

друштвени обрасци производе и одређене моделе понашања и опхођења, у зависности од поседа моћи, око које се суштински одвија борба на пољу полности.

За разлику од претходних случајева, код Костића се, као и у усменом обрасцу сижејни модел делије-девојке мири са патријархалним идеалом, јер је замена улога привремена (Пандуревић 2011: 24):

„Јунаци се, дакле, враћају у калупе родних конструкција покорене жене и одлучног мушкарца промовишући их као узорно друштвено уређење” (Пандуревић 2011: 25)

Ипак, родни идентитет и родне улоге се могу мењати онолико колико се трансформише култура, тј. шири друштвени обрасци који их интерпретирају. Како култура никада није статична, већ је у сталном процесу промена, утолико се кроз историју могу евидентирати бројне варијације родне „идеологије”. Тако се сагледава и незнатан помак у расподели ауторитета и права, личних животних избора и алтернатива у различитим јавним и приватним сферама одлучивања унутар романтичарског културног и друштвеног кода и уплив нових значења и погледа на родне разлике у односу на епски систем унутар традиционалистички усмереног, патријархалног друштва, у којем су родне улоге биле условљене, изнад свега, обичајним моралним наслеђем.

II 1. 3. Драмско преосмишљавање епског идентитета (Од ритуалне маске до трагичког двојништва)

Осећање трагичности живота у романтичарском погледу на свет, уз обновљено интересовање за антички доживљај света, произвело је присуство драмског начела у многим делима, а под утицајем новог схватања трагичког и трагедије у романтизму преиспитује се проблем: за које вредности је трагички јунак спреман да умре. Правећи разлику између класичне и модерне трагедије, Хегел истиче да се у класичној драми одвија сукоб једнако оправданих сила, придајући античким трагедијама супстанцијалитет и тоталитет у којем јунаци најпре представљају своју приватну сферу али и интензивно ступају у јавни живот (према Козак 2011: 35). У митској антици главна социјална парадигма била је идентификација појединца с друштвом, док је у савремености долазило до постепеног померања ка другачијем моделу – ка раздвајању

и индивидуализму, против свеколиког укључивања и удруживања (Козак 2011: 68). Трансформација разумевања драмског лика заснована је на другачијем концепту субјекта (Козак 2011: 75). Наиме, хегеловско виђење антике као етичког и естетичког идеала одређује јединство и тежњу ка уклањању расцепљености и раздвојености у савременој свести. Из такве перспективе, романтичарска тема раздвојености Ја која ће одредити и романтичарску трагедију осуђује се у хегеловском систему мишљења као колебљиви и безсупстанцијални карактер (Бредли 1984: 63, Јањион 1976: 32). Постављајући питање је ли романтичарска трагедија уопште могућа, с обзиром на то да романтичарска визија живота не укључује појам кривице, као ни веру у фатализам зла, већ човекову судбину смешта у његове руке, Марија Јањион домен трагичког у романтизму везује за историју: „Управо ту се врши прелазак од трагедије судбине ка трагедији историје, а својеврсно схваћена историчност постаје један елемент трагедије” (Јањион 1976: 73). Основа грчке трагедије судбине била би отуда слепа сила, природна предодређеност којој се покорава, док модерна трагедија историје познаје „лудост, немоћ – и величину побуне” (Јањион 1976: 73).

У коренима грчке трагедије, материјал који је већ обликован унутар митологије преношен је у други уметнички облик – драму, што је процес коме је у развојној линији српске драме пандан преузимање разноврсних облика усмене књижевности, како увиђа Зорица Несторовић, превасходно епских песама и предања (Несторовић 2007: 11). У наведеном процесу Зорица Несторовић идентификује и основни разлог што је наша драматургија 19. века обележена историјском тематиком „будући да је доживљај историје још у 18. веку израстао на легендарној представи о повести” (Несторовић 2007: 11). У прилог наведеном поређењу, додали бисмо ритуални карактер који су носили многи епски сижери из најдубљих старина, у чему се нарочито истиче женидба с препрекама као сижерни модел изузетно заступљен у српској усменој епици, а драмски обрађен у романтичарској интерпретацији Лазе Костића *Женидба Максима Црнојевића*.

Под изразитим утицајем с једне стране Шекспира и античких узора, а са друге стране народне поезије, Лаза Костић ће поставити дијалектику трагичког дејствовања драматизујући епску песму Старца Милије *Женидба Максима Црнојевића*. Већ у самој обради епских песама Старца Милије могућно је утврдити квалитет драмског сукоба и чак пратити ток драмске радње, те је погодност за драмску обраду више него изражена, но романтичарска реинтерпретација песме покосовског циклуса имала је и низ других значајних тачака које су Костићу омогућиле да оствари сопствену визију епског сужеа из народног стваралаштва, али нарочито драмског лика. Неслоге на двору Црнојевића

као и њихова политичка игра између Млетака и Турака сачувала се у песмама као одраз оног „објективно патетичног”. Осим историјске и политичке равни сукоба коју разматра песма, успоставља се и врло специфичан индивидуални план сукоба, који унеколико одступа од епског обрасца женидбе с препрекама, али управо зато остварује „субјективни патос”.

Тема женидбе/удаје у усменом је песништву у тесној вези с путовањем сватова, преносећи реалну обредну ситуацију, али и значајније превођење сижеа у симболички код. У складу са стратегијама жанра, усмена лирика и епика су, међутим, различито представљале кретање иницијаната и различито су артикулисале препреке на путу, које су биле неизоставан део иницијатичког процеса. Док је у свадбеној лирици фокус на односу између космичке и људске плодности, оличене у невести, епика је превасходно усмерена на фигуру јунака (младожење или његовог заточника) и на његово јуначко потврђивање (Детелић 1992: 226). „На раном културном ступњу, на којем су такви обреди могли настати, свадба је била завршни део комплексног и често дуготрајног поступка иницијације, како младића, тако и девојке.” (Лома 2002: 78) Епску поезију, како објашњава Александар Лома, интересује мушка, ратника иницијација, током које се, стварно или симболично, доказује зрелост младића и способност за ступање у друштво одраслих мушкараца и ратника. У том контексту треба интерпретирати и свадбене задатке и препреке на путу. Истичући значај обреда прелаза за трагедију, нарочито оних елемената „који укључују умирање, погребне и оплакивање”, Ејдријан Пул налази да трагедија представља тренутак када се обред прелаза осујети, односно оскрнави, прекине, омете (Пул 2011: 124–125).

Тзв. *грчки моменат* који је уочио Станислав Винавер у Костићевим трагедијама, Зорица Несторовић тумачи као преузимање посебне димензије обликовања мотива човека-јунака из херојског света (Несторовић 2007: 181). Коб лепоте у укрштају античког и фолклорног обрасца одређује хибрис који ће довести до трагичног свршетка. С обзиром на то да се епско обликовање лика Максима Црнојевића остварује једнодимензионално, изван обрасца епских биографија великих хероја наше епике, драмско обликовање морало је посегнути за додатним решењима која ће лик Максима учинити сложеним, трагичким јунаком. Осим тога, како примећује Винавер, сукоби се у песми гомилају плаховито, несмишљено, нагло, брзо, али ти сукоби су тренутни и страшни – дакле, недовољни да испуне захтеве драме (Винавер 2005: 295).

Лик Максима Црнојевића у песми остаје неделатан до пред сам крај, јунак не само да није део сопственог свадбеног процеса, већ се током читаве песме означава као

инфантилна фигура (називан „дијете Максим”, уз невестину претпоставку да је Иво начинио прекршај у страху што је „Максим још танко дијете”). Усмераван одлукама својих родитеља, Максим је до те мере изван херојског да се у први план ставља његова лепота пред тазбином, а не господство, херојство и јунаштво (Несторовић 2007: 183), што би по епском обрасцу приличило младићу као највиши квалитет, наспрам лепоте која се приписује жени (О томе ће Лаза Костић писати у свом есеју „О лепим женама у животу и у песми”⁵⁰). Инфантилизам Максима Црнојевића у песми Старца Милије проистиче из историјске ситуације која наговештава пропаст средњовековних српских земаља и последњих владара али и јунака на којима је „остануло царство”. Та недораслост задатку још ће изразитија бити у тренутку када Максим преузме на себе разрешење. У тренутку када дође до крвавог сукоба у којем ће Максим убити свог побратима, он губи своју дечју невиност, али не задобија ореол националног хероја:

„Ја кад виђе Црнојевић Иво,
он преврће те лешеве мртве
и крваве огледује главе,
све тражаше *дијете* Максима,
ал’ га Иван наћи не могаше”

Ни тада се он неће поставити као херојска фигура већ као онај који изневерава свој племенски и верски идентитет и свети се тако што бежи Османлијама, жртвујући сопствено племе и земљу:

„мене прође моја госпоштина,
и држава моја краљевина;
хоћу бјежат преко земље дуге,
хоћу бјежат цару у Стамбола,
како дођем, хоћу с’ потурчити.” (СНП II)

⁵⁰ Костић се у овом есеју бави епском песмом *Сестра Леке капетана*: „Рокса је у српској песми оно што је у Бокачу лепа удовица, а што је у Талијана према жени наученик, то је у Срба јунак. И Рокса и удовица прецењују једну привидну, спољну женску врлину, лепоту лица, а уједно презиру праву, унутарњу врлину мушку: удовица ученост, а Рокса јунаштво.” (Костић 1990: 89)

Ренегатство Максима Црнојевића иницираће да и Јован Обренбеговић, брат убијеног Милоша Обренбеговића учини „преверу” и оде цару у Стамбол, у намери да се и сам умилостиви турском цару. Зачети сукоб између два племена певач ће исказати завршним стиховима: „Како таде, тако и данаске, / нијесу се нигда умирили / нити могу крвцу да умире / но и данас ту просипљу крвцу”. Певач, дакле, полази од модела јуначке женидбе с препрекама, али се модел трансформише ка проблему ренегата, о којем Мило Ломпар пише поводом *Горског вијенца*. Проблем ренегата један је од најдубокосежнији момената европске традиције, који показује „значајан колоплет политичких и културних веза у обликовању историјске вере” (Ломпар 2010: 222) У песми је ренегатство индивидуални избор, и то једини такав избор Максима Црнојевића, изван „историјских колоплета”, као што је случај у *Горском вијенцу* (Ломпар 2010: 216), али се такође и јасно назначавача предстојећа и вишевековна проблематичност коју ће такав избор произвести („Како таде, тако и данаске / Нијесу се нигда умирили / Нити могу крвце да умире/ Но и данас ту просипљу крвцу”). Историјска перспектива коју завршетак песме отвара предмет је Његошевог пева.

Да би уопште било могуће да задобије драмски карактер, *Максим Црнојевић* Лазе Костића морао је изаћи из подређеног положаја детета, који му приписује усмена епика, и остварити индивидуалну слободу и самосталност која ће му омогућити и самостално делање. У преговарању са дуждом у речима Ива Црнојевића одјекнуће ипак понешто од епске визије Максима, јер се Максимова лепота нуди као замена за јунаштво и господство Ивино и дуждево пријатељство.

„ИВО: На благу хвала, пријатељу мој,
на благу и на пријатељству вам,
ја вама дајем вредну замену:
јунаштво наше и господство нам;
ал’ благу вашем, сили вашојзи,
и латинскоме вашем поносу,
и мом јунаштву и господству мом,
још вреднију вам дајем замену:
та замена је син мој Максиме.” (Костић 1962б: 19)

У усменој епици Максим Црнојевић је „уречени” јунак, след своје превелике лепоте, али и услед магије речи, тј. кршења табуа говорења о лепоти, који призива казну

виших сила у виду болести или смрти: „[...] човек, почудивши се [отуд је друго име за урок почудиште (задививши се) лепоти или напредности детета [али и одраслог човека], животиње или биљке, може да 'присвоји' њихов лик, ставивши га у реч” (Детелић 1992: 70). Тако се преступу орођавања „на далеко” придружује и преступ говора о прекомерној лепоти, која изазива злу коб. Епски потенцијал уречене лепоте искористиће и Лаза Костић за своју драму.

Васо Милинчевић тврди да Максим Црнојевић „дисхармонично штрчи у плејади наших романтичарских витезова без страха и мане” (Милинчевић 1985: 263). Уочавајући да је Костић самостално развио преузету епску грађу и настојао да створи психолошку драму са унутрашњим сукобима, Милинчевић запажа и да је значајна измена у томе што уместо „нимало витешке, кржаве свађе око дарова Костић у средиште сукоба ставља борбу за саму невесту” (Милинчевић 1985: 241). Чини се ипак да је Лаза Костић много боље разумевао фолклорне обредне процесе, те је управо изостављен сукоб око дарова надоместио другим чиниоцима удвајања. На почетку драме Анђелија је упуслена управо везењем Максимовог лика на покрову свога брата, уписујући несвесно трагичан исход догађаја. Поред тога, у обредима, кошуља није тек дар, већ се често јавља у улози човековог двојника, често везивана за човекову судбину, удес. Уопште, „у обредима се одећа често јавља у улози човековог двојника, метонимијски га замењујући на језичком и културно-митолошком плану” (Толстој, Раденковић 2001: 403), док венчани предмети „поседују магична својства: плоносна, витална, исцелитељска, омађијавајућа, одбијајућа” (Толстој, Раденковић 2001: 74–75). Нарочито су венчаној кошуљи приписивана лековита својства, а у свим словенским традицијама познат је и обичај сахрањивања покојника у венчаној кошуљи „да се по њој муж и жена препознају на оном свету” (Толстој, Раденковић 2001: 290). Утолико је дакле смисленије питање измене пресудног фактора сукоба – односно значаја фигуре невесте, која је у песми имала занемарљиву улогу. Имајући у виду најпре да је Максим Црнојевић најубедљивији драмски јунак нашег романтизма, сукоб се дакако морао остварити кроз цепање личности на политичке или државне и приватне сфере (в. Несторовић 2007). Такво цепање за романтичарског јунака најостварљивије је у сфери осећајности, љубави и слободе, с друге стране и фигура невесте употпуњује идеју о трагичности лепоте, управо зато што се око занесености Анђелијином лепотом зачиње раздор двојице побратима. У Анђелијином лику ће се, осим тога, појавити и један сегмент расуте личности Максимове: „Нек знаде шта је мене поклањат, одрицати се срца, лика мог” (1962б: 130). Трагичност у основи лепоте компонента је народне естетике коју Костић образлаже и у

својим истраживањима народне поезије, истичући нарочито усклађеност природне форме и унутрашње, култивисане душевне лепоте (Диздаревић Крњевић 1997: 28).

Образлажући како „тамна, исконска песма о људској коби, прекорачењу древне норме, губитку мере и нарушавању обредно-ритуалне матрице, па тиме и везе са светим – постаје „драма емотивних конфликта, трагичног и баладичног, мимоилажења ликова и, пре свега, сложено, провокативно дело о коби маске”, Љиљана Пешикан Љуштановић тврди да је трајна загонетка над обе Костићеве трагедије, али и над комедијом *Гордана*, питање „носе ли јунаци маске или маске носе и воде јунаке”, додајући да је и побратимство Максима и Милоша можда само „маска под којом се крије неумитна коб малих разлика” које у јуначком поимању света воде у неизбежни сукоб (Пешикан Љуштановић 2007: 7–8).⁵¹

Коб и маска

Питање разлике између Милоша и Максима почива на темељима митског двојништва, јер поред удвајања, двојништво семантизује и раздвајање. „Негативна семантика броја два повезана је са идејом раздвајања или удвајања једног целог, нарушавања јединства” (Гаев 2007: 36). Двојник истовремено производи и двојну маску и укрштање: младожења постаје девер, а девер младожења. Надан ће у сусрету с Максимом истаћи ту онтолошку везу маске и лица: „Помисли, лик да чини човека, четворица нас је” (1962б: 111). Међутим, умножавање ликова, тј. маски, „личина”, нема онтолошки садржај (Зизјулас 1998: 12–13), односно, не остварује слободно, јединствено и непоновљиво биће, већ само додељује друштвену улогу (идентитет), али опет изван онтолошког. Маска представља и потврду и одрицање личности истовремено јер су маске „датост”, која не може да изрази слободу постојања.⁵²

⁵¹ Назначено питање смислено је поставити и у вези са Његошевим *Горским вијенцем*, јер се потреба за одређивањем и очувањем сопственог идентитета лакше спроводи спрема другог које је у потпуној супротности са нама, него спрема онога које носи сличне карактеристике.

⁵² Зизјулас поставља питање како се човек може сматрати „апсолутно слободним када није у стању да уради другачије него да прихвати своје постојање”. Ослобађање датости и употреба слободе омогућена је кроз веру у Тројичног Бога: „Док су древни Јелини у својој онтологији претпостављали свет као нешто вечно, библијска истина стварања *ни из чега* приморала је Оце да уведу једну корениту другачијост у онтологију, да узведу свет једној онтологији ван света, Богу. Тако су они разбили круг јелинске затворене онтологије и истовремено учинили нешто још значајније што нас овде занима: учинили су биће – постојање космоса, бића, производом слободе” (Зизјулас 1998: 17). Примењено на песму „Женидба

Помоћу маски, појединац се у грчкој трагедији супротстављао ограничењима у свету који су уредили богови, тако да је његова побуна усмерена ка стицању искуства слободе и ка потврђивању себе као јединственог и аутентичног бића, тј. потврђивања себе као личности. У питању је психолошки образац који Бојан Јовановић препознаје као значајну антрополошку константу и за формирање савремене личности: „У односу према другима човек је у сталном преиспитивању својих латентних могућности, како би у том тражењу открио и потврдио себе” (Јовановић 2005: 13). Етички појам слободе, успостављен у западној филозофији, „задовољава се једноставном могућношћу избора: слободан је онај који може да изабере једну од могућности које се стављају пред њега”. Такве је „слобода” међутим унапред ограничена постављеним могућностима, а „коначна и потпуно везујућа датост за човека јесте само његово постојање” (Зизјулас 1998: 24–25). У традиционалној култури маска ће отуда често изражавати невидљиво и неизречено културе, од психолошке чињенице до осмишљавања друштвене структуре – оно што је неопходно ућуткати симболичким, рационалним дискурсом. Секуларизована, маска се препознаје као сукоб унутар себе: манифестација несвесне жеље у тензији са друштвеним нормама које се намећу унутар процеса друштвеног прилагођавања.

Као ритуал брачне иницијације, у традиционалној култури свадба увек претпоставља пут трансформације од природе ка култури, превођења психофизичког хаоса у социјално обуздавање, као што се у миту приповеда како се од хаоса ствара космос. „Социјални живот је својеврсна игра у којој појединац другима показује само онај манифестни аспект своје личности назване – персоне, која је плод његовог компромиса са социјалним захтевима” (Јовановић 2005: 13). У том значењском хоризонту, Максимова борба са собом док посматра невесту и Милоша, уздржавање да не погази заклетву коју је дао оцу и призна своју наклоност према Анђелији, оправдава разумевање културе као реалности у којој се човек присилно подучава привременом уздржавању и одлагању задовољења нагонских потреба, кроз процес који ће условити кретање ка циљу околним путем и одредити његов идентитет и потоње постојање. Тако и Максим заправо функционише у новој културној средини кроз репресију према сопственој природи.

Лице наружено богињама представља за Максима могућност да себе сагледа у другачијем светлу од онога које му је пружала лепота. Прихватање другачијег изгледа

Максима Црнојевића” одрицање од хришћанске вере претпоставља и чин коначног одбацивања такве могућности онтолошког ослобађања.

постаје преиспитивачка и прелазна фаза ка оном што Максим јесте. А „пут до себе води преко другог”, односно преко двојника – Милоша, јер је Милошева нова маска заправо Максимово лице, које он сада може сагледати извана. На тај начин, не само да се Максим измешта и отуђује део себе, већ „потврђује и ојачава свест о сопственом идентитету” (Јовановић 2005: 14), јер сада Милош постаје његово огледало. Маском се може назвати и реч, изглед, став, као и све оно иза чега се настојимо сакрити – те у овом случају и друго биће. Дубља психолошка веза маске и лица исказана је новогрчким називом *просопон*, који не означава само маску глумца него још важније – људско лице. Појмовна веза није успостављена само на основу сличности у драмском смислу већ и дубљим разлозима који спајају два значења наведеног израза (О томе пишу: Јовановић 2005: 11; Зизјулас 1998).

О Максиму већ у првој појави добијају се опречна виђења: за Анђелију он је „сунчани лик” док је за Филету „црно страшило”. Већ у том ће се дијалогу осветлити две „изражајне могућности” (Јовановић 2005: 11) једног лица, које ће се колебати у тексту, али и умножавати и нијансирати, јер се у драми надилази црно-бела карактеризација ликова, као наслеђе раних романтичара.

Максим Црнојевић ће најпре своју симболизацију остварити кроз фигуру месеца, који у народном веровању и митолошком слоју значења асоцира на загробни свет, области смрти, али припада и плодноском, еротском, женском начелу, те и претпоставља обузетост осећајношћу, унутрашњим нагонима, спрам мушког, разумног, интелектуалног и логичког, свесног деловања. Свесна мушка личност под владавином је Логоса, док у несвесном пребива Ерос који је доследно означававан женским законом (Хардинг 2004: 60). Именовање зета као „сјајног месеца” (Костић 1962б: 22) и уочавање Максима у месечини (Костић 1962б: 28) показаће да је Максимов двојник на космичком плану месец, који ће представити умножавање значењске равни његовог лика – сувишак одређене психичке енергије која ће довести до осветљавања мрачне стране Максимовог лика. Та енергија у целини свог негативитета пренеће се и на Максимовог двојника – Милоша Обренбеговића, који је и замена за старог заточника ратничких обреда, али и на фигуру мајке Јевросиме, која ће као сенка у свом лудилу ходати по трагу месечине:

„ЈОВАН: А погле тамо! Погле! Ко је то?

Је л' сенка каква? Ил' је живо што?

Путањом се веруга узаном

те месечином амо долази.

„Је л' она то? Је л' то Јевросима?“ (курзив аутора) (Костић 1962б: 135)

Јевросима ће на крају потврдити да је Максимов пут (пут месечине) управо онај пут поништења који ће своје наговештаје одавати кроз читав текст. У разговору Ђорђа и Дужда открићемо да се Максим опажа у месечини под прозором, те да дужд назива и Ђорђа и Филету месечарима – стога што обоје познају управо ту мрачну страну Максимовог лика, која је везана за убиство Марка и жеље да га освете, али и стога што Максимов лик „зрачи“ све остале ликове. Именујући месечину као истину, Ђорђе потврђује да је истинско лице Максима баш та негативна страна. Супротно од њих, Иво и Анђелија сагледавају као истинитост само светлост и лепоту Максимовог лика. За Ива је Максимова мрачна страна лаж:

„ИВО: Је л' Максим то? Је л' збиља Максим то?
Бесомучнице, лажеш, то је лаж!
Јер лаж је црна, мој је Максим бео!
Јер лаж је гадна, мој је Максим леп!
Та лаж је то, та ти си црна лаж!“ (1962б: 44)

Максим ће и сам потврдити да је маска лажна и да он није онај „бабин син“ какву представу о њему има Иво. Маска крије лик Максима, испод маске ругобе налази се истинско, чисто, лепо лице (Костић 1962б: 44–45). То лице које је за Ива Црнојевића право лице његовог сина, он ће препознати на Милошу и ословити га као свог:

„Иво: Мој син, мој син! — Та ево сина мог!
Ил' бог је ваљда раставио лик
од сушта тела сина мојега,
да куша само родитељску свест
за које ћу се, јадан, машити!
Ох, Милоше, нек' буде драг ти лик
рођенијег ми тела заступник!“ (1962б: 47)

Двојник треба да буде пожељни вид персоне у друштву, обликујући не само психу већ и само тело које постаје својеврсна маска (Јовановић 2005: 14). За Ива ће Милош бити заступник Максимовог тела, омогућен кроз „опчинљивост једноликости“ (Костић 1962б: 67) Максима и Милоша, услед чега ће једноликост произвести и укрштај али и

трагичност у тренутку када се маске почињу прихватати као лица. Наиме, фигура двојника је за Максима манифестација отуђеног дела личности, онај део који се више не препознаје као саставни део сопства, па самим тим израста у аутономну личност.⁵³ У двојнику се, међутим, не остварује мрачно наличје или субверзивна функција, напротив – непризнати садржаји бића изронивши из унутрашњости постају маска за себе – односно Максимово ново наружено лице. Удвајањем и дезинтегрисањем јединственог лика нарушен је субјект патријархалне културе, коју заступа Иво Црнојевић, услед чега се двојништво проводи и кроз поље културолошког.

Сам Максим пак почиње да препознаје своју маску као сопствено, право лице. Док посматра Анђелију како се привија уз Милоша, Максим-девер ће проговорити из перспективе Максима-младожење, односно Милоша:

„Гле како скочи, како прелети!
Напитак нуди вољном ручицом,
напитак мени, своме Максиму,
напитак чашом, устма, очима!
Па како се уз мене превија
и балчаку се мом улагује,
меким га дланом страсно стискујућ?” (Костић 1962б: 78)

Да би потом погледао и на себе самог из Милошеве перспективе – на себе као страдалника и дављеника који у језеру виче упомоћ, док његов побратим убира бисере и драго камење – плодове који су намењени Максиму, закључујући да је, узимајући Милошево име и функцију, преузео и његов карактер:

„Та ја сам хуља, псето бездушно!
Угурсуз ја сам, невера сам ја!
И више још, још више него то,
та ја сам Милош — ја сам — ја сам ја!” (Костић 1962б: 79)

⁵³ Мариела Цветић у својој студији *Das Unheimliche – психоаналитичке и културне теорије простора* двојника одређује као начин на који се манифестује *Das Unheimliche* – промаљање познатог кроз непознато, језовито, страшно. Двојник тако не представља реплику Ја, већ антитетичко Ја, које извршава његове најгрозније намере и планове.

Проблем Максимовог самопоништења које, ће своје крајње консеквенце у песми постићи променом вере и идентитета, а у драми у смрти и унутарплеменском покољу – преузет је из усменог обрасца инфериорног младожење у сенци очеве владарске фигуре, а потом и у сенци лепшег и јуначнијег двојника Милоша Обренбеговића. У дијалогу Максима и Милоша препознаје се Максимова инфериорност у односу на Милоша, који је Максиму, невичном боју, сачувао живот жртвујући читаву битку и по цену пораза и срамоте. Из таквог се хоризонта почиње отворати однос два побратима који су заједно рођени, расли, заједно крштени. Максим, преузимајући улогу девера, треба да буде и слика Милошевог јунаштва и оданости, јер је Милош већ одраз Максимове лепоте.

Има ли двојник властити идентитет или га дугује свом субјекту којем је умногоме налик, понекад више него он сам; или је безидентитетски антропоморфни облик који не може постојати сам за себе и по себи? Услед изгубљеног центра, у вртлогу неподношљиве стварности, Максим не само да уступа улогу младожење, већ, пред ризиком од деструкције Ега и потпуног обесмишљавања, измешта део себе у Милоша, бранећи се на тај начин пред смрћу. Двојник није само размештен као посебно именовани ентитет – Милош, већ се пројектује у различите ентитете, производећи тако онтолошко разлистивање Максимове личности: у воду, прозор, сенку, огледало, Милоша, Марка, Надана, али и у Анђелију и Јевросиму.

У Платоновој концепцији душе се међусобно траже не би ли се спојиле растављене половине, стога је и љубав један облик дијалектике између ја и не-ја, субјекта и његовог двојника, на коме почива могућност уцеловљења и интеграције унутар самог себе. Тврдећи да би познала и његов одраз у морској води који доноси вал, Анђелија ће сама упасти у замку замене, јер свет иза површине воде већ не припада овој стварности па ни сам лик који се јавља није одраз свог субјекта:

„Би л’ познала? Та познаћу и вал
што с оне стране мора долази,
на брегу да л’ је шетајућа срео,
и да л’ је Максим видео га мој.
Ох, познаћу и траг што остави
на воденом огледалу му лик!” (1962б: 17)

У традиционалном коду, одрази у огледалу, води, стаклу представљали су „знаке у којима је шифрована будућа судбина”, па се веровало како се „лик суђеника ноћу може

појавити у огледалу или на води” (Толстој, Раденковић 2001: 112, 113) (такође на прозору, у рукаву мушке кошуље и сл.). Гледање у воду или у огледало при гатању дозвољава „отварање границе између свакидашњег и натприродног света, те завиривање у будућност” (Толстој, Раденковић 2001: 125). Огледало у народним представама симболизује удвајање стварности, границу између „овог” и „оног” света. Огледалу се придаје и натприродна снага, „способност да може поново стварати не само видљиви свет, него и невидљиви и, чак, онострани” (Толстој, Раденковић 2001: 399).

Одраз у огледалу је истовремено удвајање слике али и њено обртање наопако. С обзиром на то да одраз умножава свет, огледало се доживљава као граница светова – оностраног и ононостраног, стварности и снова, живота и смрти (Поповић 2015: 102) Заводљиву и опасну природу огледала Тања Поповић повезује, као у миту о Нарцису, популарном у време романтизма, са снагом ероса, али и са доживљајем сопственога бића, спознавањем природе сопства, и у вези с тим, са односом према другом (Поповић 2015: 103).

Како запажа Михаил Бахтин, „наш положај пред огледалом увек је донекле лажан: пошто немамо приступа себи самом споља, овде се уживљавамо у неког неодређеног могућег другог, помоћу којег и покушавамо да нађемо вредносну позицију у односу на себе самог, овде покушавамо из другог да оживимо и обликујемо себе” (Бахтин 1991: 31). Међутим, непосредно суочавање са сопственим одразом исказује опасност отворену према могућности поништавања сопственог постојања, стога је илустративна сцена на црногорском двору када Максим управља свој монолог ка разноврсним одразима око себе:

„Да, Максим је, и опет није он!
Исповеда се свету, искрен је,
те неће да се крије образом
поштеним, чистим, к’о и други свет,
већ своју је обрн’о природу
к’о изношену стару хаљину,
на црну своју душу износи
да сваки види што је бездушност!
И опет вас је преварио све:
то није Максим што по земљи гре,
тек црна душа му, тек црн му гре’!
(Погледа кроз прозор на језеро)

Еј, море, и ти ми се измећеш!
Те тешке куге, пусти ветрови
нагрдише ти лице студено;
ал' за тим лицем твојим рапавим,
иза тог пакла, сакрило си рај,
а у том рају једног анђела
што воли једног црног сотону,
па још да видиш каквог сотону,
рапавијег још него што си ти;
ух, да ми га је де увребати,
размрск'о бих га, утук'о бих га!
(Вади мач)
Та мачем бих га киван прожег'о —
(Окрене се од прозора па угледа себе у огледалу)
А гле! А гле! та оно је тај враг!
Гле авети, гле гада рапавог!
Сад цркни, враже, цркни, сотоно!
(Напада мачем на огледало, а Јевросима скочи па га
ухвати за руку) (1962б: 32–33)

Огледалско изокретање отвара зачарани свет демонског и сатанског, а nelaгоду – „оно што би требало да остане скривено, али и поред свега излази на видело”, доводи до крајњих граница, тако да Максим у одразу препознаје себе као фигуру ђавола. И Максима и Анђелију затичемо како обоје гледају у прозор ка води, док је Филета прозору окренула леђа. Површина воде представља пролаз ка „демонској реалности” (Јовановић 2000: 214), која носи реалне опасности за оног који свој лик излаже води. Нагињање над водом табуисана је радња управо стога што одраз у води, као и сенка, представљају човековог двојника (његову душу) док кобно загледање у водени одраз, као траг мита о Нарцису, задобија и своје обрнуто остварење – растакање сопственог лика. Бела Хамваш тврди да је поглед у огледало најдаље од сазнавања себе јер лик у огледалу није ја, већ морбидни репрезент бића (Хамваш 2019). Слично Хамвашу, Гастон Башлар у студију *Вода и снови* уводи проучавање нарцизма са аспекта огледалског својства воде. Огледало заробљава, објашњава Башлар, „један закулисни свет који измиче Нарцису, у којем себе види али не може да се ухвати и који је од њега одвојен лажном раздаљином”, коју не може да прекорачи, отуда је извор/вода, за разлику од огледала, прилика за

отворену имагинацију, која не изоштрава поглед већ га расплињује (Башлар 1998: 33). Али нагињање над водом се показује утолико опаснијим као излагања утицају сила друге реалности, односно губљења сопствене душе. Осим тога, позовемо ли се на фолклорни образац огледања из другог жанра, односно из обредне, додолске песме, долазимо до још једног значења:

Насред села вита јела, —
ој додо, ој додоле! —
Вита јела чак до неба.
На вр' јеле б'јела вила.
У крилу јој огледало;
Окреће га, преврће га.
Преврну се ведро небо
И удари росна киша —
ој додо, ој додоле!

Вила у овом случају представља реликт старог женског божанства које управља атмосферским приликама и небеским просторима, а превртање огледала постаје чин имитативне магије, еквивалентан превртању неба, из којег се просипа киша, као божански, небески дар. Иако је у овом случају реч о позитивним магијским поступањима, одржава се концепт огледала као оностраниности, односно других онтолошких простора.

Према фолклорном обрасцу, и прелазак преко велике воде, односно преко мора, значио је за Максима прелазак опасне и недозвољене границе. Изазов прелаза водене међе поменутих реалности носи и ризик од сваког облика подвајања, при којем се изложени одраз може отуђити, постати лак плен демонског. Одвојени, демонизовани одраз/сенка постаје аутономна сила која обузима и остале ликове, пре свега женске. Подвојеност сенке од тела, у архаичним пројекцијама изражена кроз негативна митска бића, у драми се појављује као једна „нужност суочавања са психолошком сенком” (Јовановић 2000: 215), коју ће Милош одредити као „чемерику” с којом се Максим враћа из Латина.

У Милошевој слутњи препознајемо, дакле, корен Максимове преобразбе – док је у песми она једноставно објашњена Максимовом болешћу, те се односи само на физички изглед (премда је спољашњи лик у фолклорном коду увек и ознака унутрашњег стања), „чемерика” коју Милош препознаје преиначила је Максима у драми од боравка у

Латинима. Премда ће Максим своју нову маску видети као своје наличје/сенку – односно изношење на видело сопствене душе, он не расветљава шта је довело до таквог мрачног терета који сада носи.

У настојању да се обрачуна са светом који му је одузео идентитет и раскринка све маске, Максим ће привремено стати на Наданову страну, што ће Надан исказати речима: „Лепота му још стара у срцу, / и побратимство још на језику; / ал’ док му лице сиђе у срце”. Максим ће у Надановој смрти видети и смрт оног дела себе који је желео да другује са злом. Називајући га својим претечом, другом и кажипутом, Максим у Надану препознаје трули део себе који је отпао као лист са дрвета и чија је смрт довела до прочишћења Максимовог бића (Костић 1962б: 123).

Истичући и Наданову образину, која се до те мере приљубила уз лице да је постало тешко раскинути је од лица, Љубомир Симовић наводи да чак и „образина коју смо сами себи ставили на лице не остаје сасвим под нашом контролом”, већ оставља своје трагове у личности и мења човеков идентитет. Надан човеков живот види као пут „из једне само маске у другу”, доспевајући „у онај тамни простор у коме престаје човекова власт” (Симовић 2011: 290). Отуда се и Милош под маском преображава, не само да прикрива сопствени идентитет. Обмањивањем других почиње и самообмањивање – сакривање свесног Ја, с једне стране, и успостављање другог, дотад несвесног, потиснутог Ја. Скривен иза маске, Максим се одважује да о себи проговори истину. Док болна и непријатна истина огољава, дотле је обмана такође својеврсна маска, којом се од истине штити:

„Младожења ће налик бити на њ
к’о јајета што два голубија,
голубије к’о жеље твоје две,
к’о два зачетка, тако наличе!
[...] АНЂЕЛИЈА: На њега налик? Убио га бог!
Жесточије још мрзићу га стог!
Усудио се један невредник
на подлу душу такав узет лик!” (1962б: 18)

Максимова искљученост из радње у песми Старца Милије онемогућује овакво опхођење младожење у тазбини, али се његова нелагода и незадовољство ипак не пренебрегава,

већ се исказује стиховима: „Максим гледа јаде испријека, / Испријека, али попријеко”, истовремено подцртавајући и његову скрајнутост.

Фигура двојника у драми ће показати концепт карактера као идеолошку конструкцију, која, формирана на темељима епског идентитета, захтева специфичну једнодимензионалну фигуру јунака чија унутрашњост и спољашњост треба да буду одраз једна друге. У тренутку када дође до кризе поистовећивања унутар личности указује се процеп и немогућност остварења целовите епске фигуре. Унутрашње порекло двојника-маске своди се на аспект личног, иако се у драми остварује као спољашње, јавно лице. Не само да се јунаково биће цепа и удваја, већ се и сам текст поникао на темељима херојске епике по сижејном моделу женидбе с препрекама структурира према подвојеном наративном идентитету – себе као идентичног и себе као другог у односу на епски предложак, артикулишући на исти начин и однос према субјекту који утемељује – према утврђеним правилима фолклорних образаца на којима почива, али и у дијалогу са тим културним, односно са идеолошким обрасцем.

Слика туђина

Фигуре удвајања, од физиолошких близанаштва, преко огледалских одраза, сенки и маски до отмица идентитета и унутрашњих расцепа јаства и других двојничких модалитета, никада не представљају само раван карактеролошке конфигурације књижевног дела него прожима целу његову структуру.

Свака друштвена структура има тенденцију да искључи као „зло” нешто што је радикално другачије од себе или које му прети уништењем, а ово именовање различитости као зла представља значајан идеолошки гест. Странац и свако чије порекло није познато или има изванредне моћи, тежи да се раздвоји као зло. „Други” је екстернализација отуђеног дела субјекта, отуда је постављена фигура Надана⁵⁴, који је

⁵⁴ „НАДАН (сам); Опочињем се још ко дететом

да мати моја беше Латинка.

Ох, мајко моја, осећам ти крв!

Пресавијам се, просим, мољакам,

попузујем пред ћуди свачијом,

за дукатом, бајаги, погибох,

ал’ пеном лаком пудљивости те

на главама им зидам тврди мост

до престола, до силе Ивине!” (Костић 1962б: 114)

по мајци Латин, као узрочника унутрашњег раздора како у племену, тако и у Максиму самом. Ране религиозне фантазије лоцирају добро и зло ван само човека, у другој димензији, изражавајући тенденцију да се други идентификују као зла сила: Сотона, ђаво, демон (баш као што се добро идентификује кроз фигуре анђела, вила и мудраца), што је измештање људске одговорности на ниво судбоносног: људско деловање подводи се под утицај Провиђења.

Не доводи се само Максим у ситуацију подвајања. Читаво племе ће бити подвргнуто управо једном колективном навлачењу маски, које ће се чак и материјализовати у случају завереника, Надана, па чак и Ива Црнојевића. Од психолошког и онтолошког удвајања прелази се на привидни, прерушени, лажни или скривени идентитет којим се свесно или несвесно прикрива прави лик, карактер или намере. Водећи се ритуалном улогом маски,

„упад тих утвара је оличење оних сила којих се човек плаши и пред којима осећа сопствену немоћ. Он, дакле, привремено оваплоћује застрашујуће силе, опонаша их, поистовећује се са њима и убрзо занесен, у делиријуму, стварно почиње да верује да је бог, пошто се претходно потрудио да узме његов изглед прерушавајући се зналачки или детињасто. Ситуација је обрнута, сада је он тај који задаје страх, та страшна нељудска снага” (Кајоа 1979: 111)

Имајући на уму ситуацију у којој ће се наћи завереници када Иво буде скинуо маску и када он пред њима покаже своју надмоћност, а они покорност и страх, јасно је да је управо навлачење маске једини начин да се завереници препусте својим скривеним намерама. Отуда ће из ритуалног маска у друштвено-политичкој игри постати такође средство за прикривање сопствене немоћи.

Маска је и део сложеног процеса трансформација личности у драми, заснованог још на елементарном нивоу колективног живота, када се јављају и нејасни почети политичке власти, сматра Кајоа (1979: 120). Маска је била прворазредно обележје надмоћности, задајући страх другима у примитивним друштвима. Зависно од ступња посвећености, обавезно страховање од једних подразумева и могућност задавања страха других. Попети се степеницу више значи сазнати тајну једне још тајанственије маске, односно уверити се да се ту не ради о натприродној појави него о човеку који се

прерушио, тј. маскирање подразумева застрашивање неупућених на нижој лествици хијерархије (Кајоа 1979: 129).

И сам одлазак у Латине захтевао је преузимање улоге другачије од уобичајене, јер је подразумевао трансцендирање свакодневице, измештање у неко друго време – свадбом заоденуто у сакрално – празнично и различито, али је, осим временског, заступљено и просторно трансцендирање постављено у митолошком хоризонту као прелазак преко велике воде у онострани свет, а у социјалном хоризонту – сусрет са опозитном културом.

У егзогамним патријархалним заједницама, како објашњава Мирјана Детелић, „свадба је истовремено била и социјални и религиозно-митски културни феномен, чија је сврха да, преко младенаца, споји два туђа рода” (Детелић 1992: 224). Сагледана у овом контексту, свадба није тек обредни чин, већ и „дуготрајни, сложени процес орођавања”, у току којег се основни опозитни парови традицијске културе (близу – далеко, своје – туђе, добро – лоше итд.) доводе у конфликт, те се закључује да је добар део свадбених обредних поступања намењен ублажавању или укидању противречности и сукоба. Песма „Женидба Максима Црнојевића” најпотпунији је пример за опозицију близу – далеко⁵⁵ у усменој епици, „чији драмски заплет управо произлази из неповољне реализације овог односа” (Детелић 1992: 237). У наведеној песми осуђује се погрешан избор (на далеко) Ива Црнојевића, и непосредно се формулише кроз говор Иванове супруге:

„Куд те сила сломи преко мора
на далеко четр’ест конака,
преко мора, да не видиш дома!
Ни без јада доведеш ђевојку!” (1962б: 159–162)

„Свака епска актуелизација опозиције близу–далеко у ствари је оваква осуда” (Детелић 1992: 237), а прелазак преко мора, горе, поља и сл. у овом контексту носи негативну семантику, односно негативну страну назначене опозиције – конотацију опасности, коју иначе топоси отвореног простора и великих раздаљина у епици везују за себе. „Први пут се ови односи доводе у конфликтан положај приликом уговарања свадбе, када невестин

⁵⁵ Мирјана Детелић у студији *Митски простор и епика* посвећује посебна поглавља односима близу – далеко и своје – туђе у усменој епици.

род ставља ограничења при избору јунака који ће чинити сватовску поворку” (Детелић 1992: 239), што је у овој песми изокренуто – наине, сам просилац поставља услов.

Смештање тазбине преко мора учествује у сигнализацији опасности надвијене над свадбеном поворком, али је у „Женидби Максима Црнојевића” опасност вишеструка јер се „сва земља диже у сватове”, и оставља се пушта и незаштићена. Опозиција близу – далеко има вишеструки значај – она поставља и оквир радње, постајући „незаобилазни структурни и идеолошки чинилац текста” (Детелић 1992: 238). На месту где се прича о женидби Максима Црнојевића преводи у идеолошки дискурс и унутарплеменске сукобе, односно трагички елементи добијају историјске размере, драма и песма се донекле разилазе. Крвави пир којим се завршава сукоб Милоша и Максима у драми само узгред спомиње и подвојеност војвода, односно заједнице, док у песми долази до мотива издајства отуда што Максима постаје ренегат, а коментаром певач наговештава протезање сукоба и на будуће догађаје. Драма се завршава пак у хришћанском тону Јовановим позивом јунацима да се уједине у молитви, чиме се стравичност догађаја донекле ублажује. Међутим, сама чињеница да се сукобљавају два побратима доводи до растакања, и у песми и у драми, једне од најважнијих национално-етичких институција, а то је побратимство, које се у традицијског култури уздиже на висок степен духовног сродства.

Док Лаза Костић претежно задржава једносмерну перспективу усменопоетског текста – од „својег” ка „туђем”, Ђура Јакшић ће своју *Јелисавету, кнегињу црногорску* започети управо из тачке гледишта Јелисавете, туђинке, Венецијанке, која ће се при сусрету са црногорским пејзажом суочити са осећајем отуђености и изгубљености. И Јелисавета, као и Анђелија, „представница друге културе, постаје камен раздора међу црногорским народом и доводи земљу до руба пропасти” (Несторовић 2007: 156).

„Супериорност коју једна млетачка принцеза осећа над културолошки другачијом и неразвијеном црногорском средином, удружен је овде са фаталношћу израслом из свести о деструктивним могућностима које јој пружа лепота” (Несторовић 2007: 156).

Лик туђинке призива њен фолклорни образац – проклету Јерину (историјски Ирину Кантакузин), чија је позиција и деловања истоветно деловању проклете Латинке, чији се мужеви, владари, постављају као марионете у односу на своје доминантне, демонске, супруге. Значај епске подлоге у Јакшићевој драми, међутим, у односу на Костићеву, умањен је зарад истицања национално-политичке атмосфере у историјским

оквирима, као и узрастањем трагичког потенцијала из фигуре туђинке која је у епици катализатор националне пропасти, док је у драми дата као трагична личност сукобљена и са заједницом у коју је смештена и у себи разапета између Венеције, која је се одриче, и Црне Горе, коју она не прихвата као своју домовину, а потом и подвојена женским и мушким принципом. Женска моћ, о којој је Јакшић певао у својим поемама, у драмској стилизацији продубљује унутрашњу амбивалентност, истицањем њене „мушкости“:

„ЈЕЛИСАВЕТА: (гледајући за њим): Жене сте сви!

— Само што вас свемогућ нагрди

Рутавилом мрких наусница,

Што крепкошћу називате мушком...

Овде је моћ!... Ил' није?...

У гипкости лакога покрета,

У облини надземаљске сласти

Јоште руком нетакнутих дојки.”

„БОГДАН: ’Господар је с госпођом...’

А то значи:

Госпођа се у мушко облачи.

БОШКО: Она калпак, — а он перишане. —

БОГДАН: Госпа токе, — господар вистане. —

БОШКО: Е, бруке!

Мушке руке — женске белензуке.”

Како су последњи Црнојевићи део једне шире епске слике националне пропасти – и претходно поменутог циклуса последњих владара и великаша – „посткосовски” напори да се пукотине у заједници сасвим не растворе до нестајања, отуда сенка косовског херојства пада на обе велике романтичарске драме, показујући, као и у *Горском вијенцу*, разједињеност у самом националном бићу – било да се само приклањају туђој вољи или да у потпуности постају „друго” унутар нација. Отуда је у романтичарском промишљању колективног идентитета толико значајна фигура туђина или туђинке преузета из усмене епске традиције. Осим тога, уплитање дубинских, ритуалних ситуација у фолклорне наративе у већини захтева прерушавање, које од једне врсте друштвеног понашања, односно изражавања и специфичне фолклорне комуникације у постављеним условима, постају подлога романтичарском промишљању

трагичког потенцијала такве фолклорне „игре”, која задобија своје социолошке, психолошке, али, у коначном, и онтолошке последице.

II 2. МИТСКО-МАГИЈСКЕ ДИМЕНЗИЈЕ ПОЕТСКОГ СВЕТА У РОМАНТИЗМУ

II 2. 1. Митске понорнице романтизма

Уочавање поетичности божанског стваралаштва и веровање у песнички стваралачки занос првобитних стварања уписаних у митове, којима се одликује романтичарска песничка мисао, увелико је усмеравало поетско обликовање романтичарске поезије. Динамичност која се уочава и у Природи и у Историји одређујућа је снага у људском мишљењу и стваралаштву. Из таквог се поимања стваралачког начела, које своје упориште има у Хердеровом учењу (за разлику од Русоа који је стремио повратку на прошло и првобитно), изродила метафора тока и воде у којој Новалис налази порекло ствари. Новалисова „узвишена” вода измиче свакој конкретизацији у природи, јер се из ње може открити оно што је *пратечно*, и стога је поштована као божански принцип. Сва пријатна осећања у нама јесу „разнолика растапања, покрети исконских вода у нама”. Сан је плима невидљивог океана, а буђење осека, тврди Новалис (Новалис 1967: 59). Индивидуалне стваралачке визије у поетском обликовању воде стапају се са филозофским ставовима романтичара, али црпе и своју сликовитост из колективне, фолклорне имагинације.

Разматрајући стваралачки процес у којем се акватички симболизам пројектује као најзначајнија материја, треба указати на оглед Гастона Башлара *Вода и снови*, у којем аутор критикује филозофску тенденцију да се имагинација као стваралачки чин повезује искључиво са формом, односно са способношћу обликовања слика. Насупрот томе, ваља истаћи значај материјалне имагинације која у својој покретљивости ослобађа од уобичајених слика, надилази површинско и визуелно и продире у дубину искуства, те, у том смислу, слика није пуки одраз онога како се ствари појављују, јер слике материје побуђују дубља и темељнија искуства. Свака поетика, према Башлару (1998: 9), мора да прихвати макар и сасвим незнатне компоненте материјалне суштине, материјални елемент мора да му да сопствену супстанцу, своје правило, специфичну поетику: „Опевајући их, ми верујемо да смо верни некој омиљеној слици, а заправо смо верни

једном примитивном људском осећању, једној првобитној органској стварности, једној основној ониричкој нарави” (Башлар 1998: 11).

Као кључна митопоетска слика простора у поезији Бранка Радичевића, вода је моделована по принципима фолклорних културних образаца, који у романтичарских песника постају важни конституенти поетике, те и различити облици појавности воде (извор, студенац, врело, река итд.) свој семантички потенцијал црпе из слојевитости значења у фолклору.

Фолклорна вода у поезији Бранка Радичевића се не сагледава само кроз усменокњижевне формуле већ и као културни образац који се показује функционалним и у новом поетском окружењу, у којем задобија нове контекстуализације, али ипак уписује и трагове претходног магијског, обредног, митског кодирања.

Алтернатије значења које се јављају у поезији Бранка Радичевића разматрају се управо кроз комплексну метафорику фолклорних вода, тачније кроз амбивалентни статус који носе, од плодноне материје до смртоносног подводног царства. У том интервалу се креће и значење воде у поезици Бранка Радичевића, али и низа других романтичара, како у лирској поезији, тако и у поемама.

Вода се у Радичевићевој поезији успоставља најчешће у значењу места љубавног сусрета, али тако да она може носити конотације еротолошког и танатолошког, потом у значењу тока људског живота, опет на размеђи самоодржања и растакања, магијског средства у човековој моћи, онтолошке границе две стварности (јаве и сна, оностраног и ононостраног). У свим наведеним појавностима сустичу се супротне функције воде у сценама сусрета живота и смрти, младости и пролазности, ероса и танатоса, као доминантног топоса Радичевићеве поетике.

Кашанин сматра да Бранкови пастири на виру, девојке на студенцу и рибари у чуну јесу одједи рококоа (Кашанин 1968: 9), али Миодраг Павловић додаје да су рококо слике осликане на нашим ливадама (Павловић: 224), што ће рећи да Радичевић укршта европске и фолклорне обрасце, али тако да се од народних песама не узима њихова форма, већ њихова есенција (Кашанин 1968: 12). Притом, не треба пренебрегнути ни присуство Шелинговог мистичног витализма, који претпоставља саморазвијајући фактор свести природе, према којој уметник усмерава своја трагања у дубину несвесног (Берлин 2012: 109). С тим у вези је и централна реализације воде у поезији Бранка Радичевића, односно текућа вода, река, поток, врело, студенац, вир и сл.

Актери Радичевићеве поезије су бића посвећена води – било њеном оплођујућем, виталистичком сегменту значења, било разграђујућем, поништавајућем. У оба случаја,

вода као материја која нема коначну форму одговара романтичарској имагинацији, протежности у простору, а њена фолклорна значења која се заснивају на митско-магијским представама погодују трагалачком подухвату ка освешћивању и покретању Ја, који јесте део процеса у Природи. Наслућивање такве флукутирајуће природе субјекта, чија свест припада Природи, указује се једнако у песмама са пасторалним и трагичним тоновима.

Еротски аспект воде и сусрет на води

Еротске мотиве у Бранковом песништву Сава Дамјанов сагледава у широкој скали од метафоричких и симболичких наговештаја преко веселих и раскаланих слика еротске садржине, па све до сасвим неувијеног, експлицитног окретања чистој чулности, телесности, сексуалности.

Прожимање еротског и хуморног у Бранковој поезији у великој мери се успоставља посредством народне културе и поезије (Дамјанов 2002: 216). У основи ових еротско-хуморних стихова важну улогу има еротски аспект воде, односно значај који она има у култу плодности⁵⁶. Полна симболика воде и једна од најзначајнијих атрибуција женског пола указује се као поље из којег Радичевић осмишљава низ љубавних сусрета и евоцира сексуални доживљај.

„Девојка на студенцу” већ отвара ову специфичну поетику воде, прихватајући фолклорни топос сусрета младића и девојке на извору као девојачком ареалу, које има своју основу у културном коду, али и у обредно-обичајном кодирању, где се девојке представљају као бића повишених моћи која манипулишу биљем и водом. Песничка свест усмерена је ка просторној оријентацији, извору – о чему казује детерминатив у првом стиху: „Кад сам *синоћ овде* била”. С обзиром на то да је особито девојачки простор, и лирски субјект је у женском роду, а у основи лирске песме је, по обрасцу усмене лирике, прошли догађај који је евоциран и прижељкиван у девојачкој свести. У опису љубавног доживљаја у традицији усменог лирског певања артикулише се перспектива једног, мушког или женског пола (Карановић 2004: 295), те се та непосредност исказивања одржава и у Радичевићевој песми. С друге стране, долази до

⁵⁶ „Идеја о тесној вези између воде и рађања, која доводи до свеколиког обиља”, задобија нове димензије управо из сложеног акватичког симболизма, пре свега кроз везу „између *мртвих* > *ноћи* > *Месеца* > *жене* с једне стране, и *живих* > *дана* > *Сунца* > *мушкарца*, с друге” (Детелић 1992: 90).

померања традиционалних околности сусрета тиме што се указује на ноћни сусрет – што није типично време за хватање воде, већ напротив табуисани хронотоп који сугерише извесну опасност. Међутим, ноћ и вода у Бранковој поезији формирају посебну атмосферу сусрета, десакрализујући фолклорни амбијент, али и депатетишући саму љубавну сцену. Сексуални чин у регистру усмене културе манифестује се кроз полупано суђе које девојка носи на воду или покошену и погажену башту чији је демијург девојка. Ломљење крчага, које ће наступити пошто момче потражи од девојке „мало воде”, симболички је представљен процес дефлорације и љубавни чин, који се дешава на извору.

Насупрот сусрету у ноћи, типично фолклорни хронотоп, на којем се у готово ониричком искуству лирски субјект поеме *Гојко* сусреће са девојком у гори док умива лице и захвата воду јутрошњицу, учиниће да се девојка поистовети са вилком:

„Сан је сан је”, гледа, „ал’ опета”

Та лепа је, прелепа је клета.

Прва буна ето већ га прође,

Он устаде, па зборити пође:

[...] Кажи брату ако си девојка

И људска те одојила дојка,

Кажи брату, ол’ девојка била,

Оли чарне ове горе вила,

Јера чуда, веруј ми, такога

Још не видех за живота свога,

Па оли си из горице вила,

Ол’ те барем вила одојила.”

(Радичевић 2012: 127–158)

Превазилазећи границе фолклорне изражајности, песник ипак одржава дијалог по фолклорном моделу⁵⁷ (о девојци чија лепота није од овога света, већ се претпоставља вилинско порекло), у којем се демистификује њена лепота и укључује, у складу са фолклорним обрасцем, фигура брата и мајке, који се увек јављају као помагачи у интеграцијском процесу одрастања.

Претходно наведени примери указују на љубавно искуство лирског субјекта, али се сцена сусрета и објективизује у поеми *Пут*, где субјекта жеђ нагони до врела на којем се већ одиграва љубавни чин. Задовољење жеђи и сексуалног нагона на истом „извору”

⁵⁷ Рођена у гори: „Ој дјевојко, б’јела и румена,/ Јеси л’ мени од Бога суђена? / Како б’ била од Бога суђена, / Кад ја јесам у гори рођена? / Мене ј’ мама у гори родила, / Челица ме медом задојила, / Б’јела вила у перје повила; / Вјетар ме је на гранчици љуља, / Куна ме је репом забављала” (СНП I).

упућује на спољашње силе које детерминишу човеково кретање и које га усмеравају ка извору као месту задовољења жеље, односно еротског општења с природом, тј. са водом.

„Благо драгу ко ту драго нађе!	Око врата, око свога злата,
Тице поју: Благо ли си нама!	Па је стиска, па је младу љуби,
Па се паре свуда по гранама, —	Од милине да ј’ угризе зуби,
Гледнем тамо, запевам овако:	Дркће мома, а срце јој куца,
(Та ко б’ онда певао инако?)	Отпињу се од кавада пуца.
Убав момак, гиздава девојка,	Момак руку у недра јој тура
Дивно ли јој напупила дојка!	Па момицу о травицу фура.”
Момак баца руке око врата	(2012: 98–126)

С истим значењем субјект се опрашта и од „убавог Белила” у поеми *Ђачки растанак*, али слика Белила представља и особен тип наслојавања једног фолклорног обрасца. У питању је наиме преузимање когнитивног потенцијала фолклорног система, који утиче на начин опажања, и на фолклорним основама осмишљава поетски свет. Такав когнитивни оквир опредељује поетску визију у којој се на девојкама које беле платно маркирају за традиционалну културу значајни елементи: „Лица бела па мало румена, / Сукња борна дивно придевена”. Дискретан наговештај еротског најављен и у једној обредној песми („Девојчице, бело лице, / Ко ти реза борну сукњу / У скутови разбориту, / У појасу сабориту?” (Вук, I, 189)) раскриљује се кроз интересовање младића.

Девојачко лице које се осмишљава као огледало Сунца у стиховима: „Сунце сјаје, лице одсјајује”, потврђује фолклорни паралелизам у којем се девојка увек надмеће са Сунцем у лепоти, али се овде преноси и на доње делове тела, на „беле ноне”, које субјект проклиње, а наговештавају еротске конотације: „Сунце јарко, јаче сјати нагни, / Па им лице, па им ноне смагни” и показује надмоћ Сунца над девојачком лепотом.

Најзад, вода коју сусрећемо у Радичевићевој поезији свој пун симболички значај испољава као „медијум који омогућава спој два супротна начела” (Детелић 1992: 102). Како прелажење преко воде симболички упућује на кретање ка другом, ка прелажењу границе, и речни токови се у фолклорном коду везују за свадбени обред, пре свега за извршавање неког тешког задатка, а потом и прелазак сватова, при којем је „возар” невеста. У почасницама и у лирским секвенцама о брачним иницијацијама лирски јунаци

се стављају пред искушење тако што морају прећи реку у бојној опреми или стилизована секвенца брачне иницијације (Вук I, 138, 424, 738, EP, 100), нпр.

„Наш војвода, камо ти сватови? —
Остали су на мору возећи. —
Наш војвода, ко возар бијаше? —
Возар беше госпођа девојка;
Све сватове на венцу превезе,
Младожењу на струк’ рузмарина.” (СНП I: 74)

Из перспективе младића указује се на драматичност савладавања речне матице у песми „Ноћ па ноћ”, што је уобичајени фолклорни комплекс препрека и искушавања у свадбеној иницијацији.

„Шикће вода око чуна, Матица је веће туна, Страшне стене и вртлози — Благи Боже, де помози!	Шикће вода, а чун реже, Бежи вртлог, стене беже — Живо, руке, не сустале! Ето мене до обале.” (2012: 26)
--	---

И наизглед невини дечачки сан о неуловљеној риби у песми „Рибарчета сан” показује сексуалне конотације кроз симболику пецања, рибе, жара... Ониричко искуство које младић доживљава у чуну подстакнуто је водом као женским елементом, који овлађује његовим бићем и својим таласањем производи фантазије као реакције на потиснуте и цензурисане жеље субјекта.

Љубавни сусрет који се остварује на води у стваралаштву Бранка Радичевића неретко је део шире слике – *locus amoenus*, за коју Драгиша Живковићу сматра да је у Радичевићеву поезију доспела из немачке књижевности краја 18. и почетка 19. века (1994: 16). У питању је књижевни топос који подразумева идеализовани пејзаж, жељени простор, понекад са конотацијама Едена или Јелисијума. Такву слику препознајемо у поеми, односно лирском спеву *Туга и опомена*, у којем извор и околни пејзаж у туђини изазивају пријатност и осећај уточишта услед препознавања искуствено блиског и драгог простора завичаја и сусрета са драгом:

„На место већ сам ја определно дошђ,
Ја таки гледа његову околину,

На десно, лево њу сам таки прошô,
Дикоју нађо гаја ту тишину,
И мало сам још даље ошô,
И открио сам врела ту бистрину;
То срцу моме допало се је ома,
Јер беше скоро кâ енонај дома.”
(курзив А. М.)

Чежња за драгом, односно фолклорни мотив драге/драгог на далеко, потврђује наине да је назначени идеални простор недостижан и изгубљен, те да се жеља субјекта пројектује на нови простор, посредством којег се остварује додир са изгубљеном драгом у завичајном простору. Тачка додира са усменом формулом, али и могућност асоцирања врела са драгом, јесте јединство девојке са природом, односно поистовећивање њеног гласа и жубора воде:

„Оваки бија *поток њени речи,*
Још мени звони у уву њезин звук,
Славуја гласак преумилно звечи
Кроз ноћи каде *плови* бајни мук,
Умилно врело жуборећи јечи”
(курзив А. М.)

Отицање гласа је и растакање, наговештај смрти и растанка, док се стварност урања у водене дубине, суочавајући субјекта који следи тај водени ток са самим собом. Радичевићева „звучна стварност” упризорује и један митолошко-архетипски потенцијал жене, али и потврђује још једном да је вода повлашћена материја у његовом стваралаштву.

Анимистичке представе и магијски култ воде

Анимистичке представе воде засноване су на веровању да је она „жива”, односно да поседује „животни принцип који се условно може изједначити с појмом душе” (Бандић 1980: 62). Анимистичко схватање воде као живе материја потврђује се и кроз обраћање води и веровање да вода изискује жртве. Тако се у *Ђачком растанку* обраћање води и захвалност напросто ослања на веровање да је људски живот у њеној моћи – па отуда и графички маркирано, велико почетно слово, утискује свест води и потврђује

живост материје. Наиме, разграничивши Воду и њену силину од реке Дунава, која ће се показати благонаклоном и избавити потопљеног јунака из самртних мука, песник оправдава амбиваленцију воденог простора и двоструко дејство, јер вода тражи жртву и усмрћује, али може и да дарује живот, те има и божански карактер. Митолошки наноси присутни су управо у том сегменту телесног предавања реци, које нема оно еротолошко значење, претходно разјашњено, већ се вода јавља у значењу родитељице којој се потом и враћа: „Ја сам теби младо тело предô / Кâно оцу своме што би чедо”.

Миодраг Павловић тврди да се песник идентификује с природом као са нечим објективним у коме је отеловљено биће света (Павловић 2010: 233). Живот као ток манифестује се у стиху „Мог живота вир је на увиру!” у песми „Кад млидијах умрети”, а у стиховима „Песме умрлом брату Стевану”, која се тоном приближава тужбалици, поистовећује се с Дунавом: „Оно место на Дунаву силном, / [...] Оно, брате, беше место за те: / Живот твој кâ извори његови, / Тек потекли, па брже утекли”. Не купамо се два пута у истој реци, објашњава Гастон Башлар, зато што у својој дубини људско биће већ дели судбину воде која тече (Башлар 1998: 13). „Придруживање дубини или бескрају” (Башлар 1998: 21) елемент је који омогућује субјекту да пројектује свој живот на судбину вода.

Илустративна је у том значењу и песма „Поток” Јована Грчића Миленка, у којој се на основу оствареног дијалога Потока и Путника осмишљава потпуна фигура романтичарског субјекта који напушта спутаност свога бића и препушта се даљинама, као што се и поток својим током отвара ка бескрају мора. Паралелизам се поставља најпре кроз питање о разлозима отискивања од извора/села, а потом и кроз одговор: „Село ми је мало, брате, / узак му је скут. / Отргох се – у даљину, / на живота пут” и „И извор је мали, брате, / наспрам нада мог/ Ја у море, ти у горе, помого нам бог!”.

У својству апсолутне материје – која природно сједињује у себи супротне предзнаке: почетка и краја, добра и зла, живота и смрти – вода је и „неизоставни елемент митопоетске структуре простора” (Детелић 1992: 88). Управо стога што је подједнако учинковита у оба случаја, што нема стабилну форму и ниједним својством не сугерише дефинитивност и коначност, вода симболизује идеје промене, регенерације,обнове и у том погледу је кључни чинилац у обредима иницијације.

Прихватајући фолклорну поетику као простор игре, унутар којег делује романтичарска свест, у Радичевићевој песми „Клетва” песник шаљиву клетву као распрострањен облик љубавног и магијског дејствовања извучи из усменопоетског регистра, али задржава функцију и магијско значење воде. Посматрање уснуле девојке

или младића у усменом песништву завршава се обично љубавним чином; у Бранковој песми, пак, шаљивом клетвом: „Ао ноно бела, / Вода те однела / Па — мени донела!” (2012: 41).

У свадбеном и просидбеном контексту познато је пуштање венчића низ воду с циљем да доплови до двора и до мајке вољеног бића. Вода је пре свега третирана као елемент који поседује магичну моћ или „пут којим се могу доставити поруке или дарови” (Бандић 1980: 66). Зато је често коришћена у врачању, бајању, гатању (Бандић 1980: 61) Текућа вода је осмишљавана као „симбол хитрости и успеха” у различитим пословима: у љубавној хомеопатској магији, девојке су се обраћале води магичном формулом: „Као што вода брзо тече, нек се тако и ја брзо удам”.

Симболичко значење воде третиране као комуникацијски мост између овостраничне и оностраничне реалности развија читав систем формула у басмама. У функцији комичног, магичка функција воде остварује се у Радичевићевој песми „Кајгана”, кроз последња два стиха: „Ао, бако злосретна, / Вода те однела!” Пошто се верује да се зле силе, болести и уроци не могу вратити ако једном пређу водену међу, они се терају у водене граничне просторе (Раденковић 1996: 51–53, Вукмановић 2013: 371).

Фигура утопљенице

Вода, као повлашћена материја у поезији Бранка Радичевића, има могућност да прими мноштво утисака и осећања, што свакако дугује дубини искуства, које формира и вишеструка митопоетска значења. Тако вода постоји као елемент идиличне атмосфере, обнове, раста, живота, али и као обеспокојавајући елемент, „позив на умирање” (Башлар 1998: 76), топос смрти и чинилац меланхолије, јер – како Башлар објашњава – ноћ и река су меланхолизујући елементи:

„Ако се за воду тако снажно везују све бескрајне сањарије о худој смрти, о самоубиству, не смемо се чудити што је вода за толике душе пре свега меланхолични елемент. Тачније, [...] вода је меланхолизујући елемент” (Башлар 1998: 120)

Такав ноћни амбијент у додиру са водом може се објаснити митом о смрти која је схваћена као одлазак воденим путем, материјализовани одлазак који нас одваја од земаљске материје (Башлар 1998: 101). Када природа поприма злокобна обележја: као стихија, бура олуја или било каква елементарна непогода као пандан душевном стању, као метафора човекове унутрашњости, у поезији Бранка Радичевића, он се остварује у

пуном романтичарском светлу (в. Поповић 2010: 97).⁵⁸ Наклоњеност ноћи и поетској мистици у самом бићу поезије Бранка Радичевића на такав митски слој надграђује своју поетику растакања, непрекидног супстанцијалног трошења, тачније отицања, које се никада не завршава јер је упризорено у непрекидном току воде. На тај начин се у Бранковој поезији преосмишљава фолклорна симболика реке као границе између живих и мртвих.

Као својевољни избор девојке, утапање се у усменој књижевности јавља у различитим жанровима као потреба да се избегне љубљење непријатеља и очува достојанство. Ипак, фигура утопљенице се у Бранковом поетском систему осмишљава на бајронистичкој слици света, али се у дубини имагинације раскриљује једна тајанствена језовита слика из фолклорних предања, која претпоставља деловање демонских бића везано за несигурне прелазе, брзаке, дубоке вирове (Бандић 1980: 64).

Радичевићеве песме „Убица у незнању”, „Њени јади”, „Два камена”, те поема *Утопљеница* тематизују утапање било својевољно, било случајно. Чежњиво призивање непознате драге уз свирање фруле на обали реке у песми „Убица у незнању”, призиваће девојку с друге обале, која се, дошавши да захвати воду, препушта хладној реци омађијана слатким гласом:

„И зорица небо кити,
А наш путник даље ити,
Весело је, певат стаде,

Што учини, и не знаде:
Не зна да је мому, јао,
Синоћ у гроб отпевао.” (2012: 45)

У народној песми „Три утопљеника” узрок трагедије је, такође, загладаност девојке у младића, због чега ће се, у покушају да је избаве, утопити још два младића:

„Бузел Ана лице умивала
На Неретви на води студеној
Ту Иван-бег добра коња поји
Зађеше се очи Анетине
А на златне токе Иванове.”

„Из воде се ништа не виђаше,
До злаћане токе Иванове,
И бијеле руке Анетине,
Око гојна грла Иванова.”
(Вук I, 641)

⁵⁸ У односу на претходне књижевне правце, у романтизму природа више није идилична нити је приказана као место где се са пуно уживања и предавања налазе сва задовољства овога света.

Одлазак по воду јутрошњицу у песми „Њени јади” поставља се као параван за сусрет са драгим на води, па девојка нестрпљиво очекује да сване дан не би ли узела суде и отишла драгом. На реци, међутим, матица одгони до обале тело њеног драгог, при чему је његова смрт сасвим немотивисана, што ће навести девојку да се потом и сама утопи: „Онда затрепета, / Па с обале клону, / Те драгоме своје / У водицу тону” (1984: 200).

Као што ни лирске усмене минијатуре често остављају по страни околности утапања, а емоције се концентришу око последица несреће: „Морава је плаовита: / Синоћ момка занијела, / А јутрос га на брег баца” (Вук I, 598), тако се и у Бранковој песми „Њени јади” на путу ка девојци испречава река као водена стихија. Иницијација водом, као значајан елемент у оквиру свадбене драме, доспева у кризни моменат јер младић не показује спремност да реши тежак задатак, тј. да дође до жељене девојке (Карановић 2011: 291)

Криза која се јавља у љубавном односу у фолклорној лирици често је и последица неверства. Песма „Два камена” опева такав одлазак драгог са родама, али се као негативан паралелизам не враћа с њима, већ птице девојци доносе лоше вести да јој је драги остао са другом. Митопоетски елемент остварује се у метаморфози девојке у камен, скамењивање од туге и истицање потока од суза из камена, који ће стићи до драгог и ту обележити и његову судбину, јер у контакту са водом он заборавља нову драгу и сам се претвара у камен, што јесте и психолошко профилисање младића, али се оно уписује у осведочено магијско и анимистичко интерпретирање, које претпоставља прелазак душе у другу форму живота:

*„Кроз срце је удри стрела,
Затрепета мома бела,
На колена о тле паде,
Па ми студен кам постаде,
Студен камен, красан, бео,
Нико белег не видео.
Ал’ те сузе, што јад био,
У срцу јој узаптио,
Макоше се, помолише,
Из камена ударише:
Читаво се врело створи,
Па травицо(м) зажубори,*

[...]
Ту га снага сва издаде,
На колена крај ње паде;
Још загрли кам студени,
Па се и сам окамени,
Јоште стоје загрљена
Тамо, брате, два камена;
Још из кама вода бије,
Још усала никад није;
Ал’ кад вода та усане,
Невере ће да нестане.”
(2012: 62)

У народној традицији култ камена претпоставља и веровање о преласку душе у камен након смрти, али се у многим прозним усменим облицима помиње и окамењавање људи, које спроводе вештице и зли чаробњаци. Његов култички значај определио је камен и за обележје гроба.

Песма се завршава по моделу предања о постанку одређених места и легенди које се за њих везују. Поетизована легенда осмишљена је око мотива неверства и растанка вољених, али се дубљи митолошки слој раскриљује кроз симболе кладенца и камена: „Извор вода извирала / Из камена студеного”. На исти начин у песми „Лов” Јована Илића, сасвим сачињеној по фолклорном обрасцу, и формално и садржински, утва златокрила, у коју се претворила девојка, плови по језеру сачињеном од својих суза.

Вода јесте важан митски локус услед веровања да је у питању својеврсна граница, односно „капија” два света. Међутим, тзв. „нечисте” покојнике, нарочито оне који су се својеволно удавили, како објашњава Љубинко Раденковић, „водена капија је затворена и те душе су осуђене да одређено време остану у води, или да лутају поред вода” (2013: 162). Ако душе нечистих покојника нису прошле обред крштења или венчања, неретко су осветољубиве и вребају тренутак да учине зло другима. Раденковић наводи и веровање да душа утопљеника борави у води све док не утопи другог човека (2013: 162).

Стихована приповетка *Утопљеница* развијенија је обрада мотива који је већ присутан у краћим Бранковим песмама о утопљеницима.⁵⁹ Састављена из два дела, поема посебно обрађује околности утапања девојке и посебно нестанак младића. Иако је песма утемељена и у писану европску књижевну традицију, иницијални оквир уводи космичке знаке, присутне у усменим формама, где се прве информације о догађају на земљи добијају од звезда које посматрају ситуацију на обали реке, где девојка „стазу стази, / Са које се не долази” (Радичевић 1984: 301).

Уз околности због којих се девојка утапа, тј. сексуално искуство и бременитост пре брака, унутар првог дела осликана је њена фигура поред воде која пред зору корача ка језивом, страховитом и пустом гребену са кога ће скочити. Девојка расуте русе косе у белој хаљини са венчићем на глави у поетској визији као да долази на венчање, потврђујући управо обрнуту ситуацију – недовршеност интеграционог процеса и везивање за воду у вечности, што свакако алудира и на русалке и предања о њиховом јављању:

⁵⁹ Павле Поповић Шапчанин у *Спасенији, епическо-лирическом спеву* остварује сличну тему о утопљеници.

„Ено шеће бледа, јадна,
Разасула русу косу,
Нит осећа ветра ладна,
Ни студену ону росу.
Шеће напред. — Куд? — Не знаде,
[...]

Вода плъусну, ње нестаде,
Нешто с' бели, сад престаде,
Бели с' опет, али саде
Би аљина и нестаде,
И венчића неколика
Вијући се нада њоме,
Као урес, као дика [...]"

Уплив архетипске имагинације која постиже разнолике варијације акватичких мотива од искони у предоченој поетској слици васкрсава и тзв. Офелијин комплекс, најпре кроз слику расуте косе која плови, оживљавајући слику воде као праве материје изразито женске смрти (Башлар 1998: 108, 112). Вода је дакле, сагледано кроз Офелијин комплекс, позив на умирање посебном смрћу, којом се остварује и коначно растакање, али и повратак елементарном материјалном уточишту, јер „нестати у дубокој води [...] придружити се дубини [...] таква је људска судбина која своју слику налази у судбини вода” (Башлар: 1998: 21).

Сцена девојчине смрти пројектује се и у други део – у којем се описује младићев доживљај и нестанак. Ветар, лишће, небо, читава природа својим пулсацијама одаје утисак борбе са душом, самртног ропца, који ће узнемирити младића и нагнати га на пут. У фолклорном регистру, као предсказање коњиц посустане или пропадне кроз мост⁶⁰, што ће се у овом случају догодити и младићу у поеми *Утопљеница*:

„Ободе га к лакој скоку,
Сину, скочи, оде преко,
Али само са предњима
У потоку оста зеко,
Оста јадан, са предњима,
И мал' што се не изврну,
Господар му вас претрну.”

⁶⁰ У *Диоби Јакишића* „Брже трчи граду Бијограду / Не би л' брата жива затекао / Кад је био на Чекмек-ћуприји / Нагна вранца, да преко ње пређе, / Пропадоше ноге у ћуприју / Сломи вранца обје ноге прве”.

Провевши у слутњи ноћ, а немоћан да предузме било шта, младић се враћа дому и проводи ноћ уз привиђења, опомене и знаке кривице, испосредоване активностима у природи. Романтизоване појаве у природи, за које се наглашава да су претходно годиле субјекту, обавијају се тајанством, недокучивим знаковима, које субјект не разазнаје сасвим, али у његовој души изазивају сету, нелагоду и коначно – страх и тескобу пред ограниченошћу разумевања. Тиме се романтичарска свест заједно са оживљеном митском свешћу усмерава ка природи, која никако није само стилски декор, већ проговор трансцендентног од којег до субјекта допиру само обриси.

„Ка небу је тужан гленџ,
Шта ти скривих? кâ да пита,
Али небо намрштено
У срце му огањ ита,
И у срце он сад глену,
И ту нађе слику њену.
Стоји као осуђена,
Тужи, јади, па се губи
Сузицама обливена,

А за срећом коју згуби,
Коју згуби за онога,
Па га куне: „Ох, та стани,
Прости, прости, тако т’ Бога!
Прости, прости, клетве с’ мани,
Ти си моја од некада,
Моја сада, па свакада!” (1984: 301–
328)

Привиђење се најпре јавља на јави, а потом и у једном ониричком стању, у којем девојка младића одвлачи у воду:

„На брегу је она бледа,
На сусрет му руку даде,
А та рука — груди леда,
Кад је узе, дрктат стаде,
Кроз срце му прође зима —
’Боже, Боже’, па назаде,
Ал’ га она тврдо прима:
’Срце, злато, мој си саде,
Мој си, мој си, са мном оди,

Кући мојој ту у води!’
Она вуче: ’Оди! оди!’
Узаман се јадан труди,
Већ је ето, већ у води...
Помоз’, Боже! Да л’ с’ пробуди?
Да ли беше све то санак?’” (1984:
301–328)

Негативна семантика воденог елемента потврђује се још једном смрћу, иако се не истиче експлицитно, већ само кроз наговештај о нестанку младића и забраву који прекрива његов лик, те се сновиђења узимају у оном значењу које им даје фолклорна поетика, а то је предсказање, предвиђање будућих догађаја. У овом случају се водени простор поново указује као онај којим управља женско биће, али њена моћ потиче од превременог обитавалишта душе преминуле и средине у којој бораве нечисте силе.

Као својеврстан наставак поеме *Утопљеница*, поема *Освета* надовезује се управо сликом воде која говори о претходним трагичним догађајима. Стихови *Освете* осветљавају поменути меланолизујући аспект воде, који истиче Башлар (1998: 120). Ослушкивање таласа који ударају у камен пројектује се у имагинацији као „јека”, која растужује душу, а вода у Бранковој поеми уистину постаје „материја очајања”:

„Валови се о кам боре,
Чине му се њему зборе.
Та њиова силна јека
Носи нешто из далека,
Носи гласе; он и слуша —
Све тужнија њему душа.”

Две поеме успостављају дијалог преко гласова које преноси вода, чиме се у појединцу рађа свест о елементима природе као нераздвојном делу човековог живота. Море које преноси гласове окретање је ка другом, симболичко путовање у претходно, у оно изгубљено које изазива страх.

На темељима фолклора, израћају слике башларовске *пра-воде*, које постају разумљиве саме по себи, али вода се као материја све више усложњава у романтичарском песништву, постајући конотација једног траженог идеала, не у смислу идиличног, пасторалног простора, већ као простор доласка до идеалне другости или пак до отварања бића ка динамизму, непрекидном току и даљинама – потреба за компензацијом сопственог Ја, присутно још од мита о Нарцису, као оном ја које се непрекидно распршује.

II 2. 2. Романтичарске митске висине

„Фантазија ставља будући свет или у висину, или у дубину или у нас у виду метемпсихозе. Ми сањамо о путовању кроз свемир; зар се свемир не налази у нама?”

Новалис, *Из личних фрагмената*

Основни принцип стваралаштва Лазе Костића – укрштај супротности – значајан је и уочљив и у песниковом виђењу поезије и поетског стварања. Укрштај као опште начело природе дејствује и у њеном највишем ступњу – у области људске природе. Антропоморфно тумачење природе и космоса Костић заснива на митским прасликама, односно на сукобљавању природних сила и на снази богова, без коначног исходишта. Костићева космологија, како примећује Александар Петровић, уздиже се до одсудног алегоријског значења: „драма космоса заправо је драма човека” (Петровић 2005: 197). Ослањајући се на античку мисаону баштину, као и на српско фолклорно наслеђе, Костић настоји не само да у духу романтизма осмисли естетичку филозофију, тј. „основе лепоте”, већ и да космолошки мисли. Космолошке визије у стваралаштву Лазе Костића заузимају доминантно место, а у складу с тим и фигуре месеца, сунца и звезда, које се у духу усмене традиције често преводе у свадбени контекст, односно у митску свету свадбу. Ноћно небо поседује мистичне црте, које изазивају машту, стваралачки занос, страст. Поглед је увек упрт у небеске висине:

„Погледо сам у небо,
у месец, звездице,
у прозор и у тебе
однета невице;

млад месец мето венац,
кô млада невеста,
млад месец тебе гледи
па венац намешта.”
(1984: 38)

„Ој љубавниче, месече!
ој, љубо, ноћице!
ој, звезде, пољупцем његовим
ужежене јој очице!

Ој ноћи! ој звезде! ој месече!
та јесте л’ ви тек сан
што вас из плама жешћег свог
успаван снови дан?

Бар љубав моја така је:

— ох, ал' сте јој прикладни! —
и она је, ко ноћи сан,

из жарких никла дни.”
(1984: 171)

Тамо где се јавља месец, еротско долази до изражаја и, за разлику од невине игре момака и девојака у Бранковој поезији, љубав је код Лазе Костића много мистичнија и апстрактнија, она не припада само чулном већ и надчулном свету, истовремено је и телесна и сновидна – у дијалектичком ткању „међу јавом и мед сном”, у трансцендентном укрштају јаве и сна, тамо где се супротности додирују и сила укрштаја је најјача.

Костићева поетска свест отвара се свету оностраног, тајанственог, сабласног, језовитог, с оне стране појавног, чак и из света мртвих, који је од митских прича, преко античких спева, до модерне литературе, вреднован као простор сазнања. Романтичарска представа ноћи, као времена сањарења, наслућивања, отварања бескрају, присутности немогућег, иако има нечег претећег у себи, обележава и несвакидашњу могућност. У ноћи се проналази извор „светог пијанства”, и „Великог откровења”, јер у складу са поменутом филозофском теоријом о укрштају супротних сила као главном космичком принципу и као основи лепоте, из хаоса, мрака и олуја изродиће се „цвркул рајских птица”. У форми словенске антитезе, кроз коју се укрштај остварује и на стилском нивоу, у песми „Међу звездама” потврђује се рађање хармоније сфера из буке олује:

„У то неки звук забруја.
Је л' олуја?
Ил' бујица
огњевитих репатица,
Ти небесних блудних гуја?
Ни олуја, ни бујица,
то је цвркул рајских тица; —
ил' је разлег од песама
из највишег оног храма
над звездама?” (2012: 7)

Искорачујући неретко из романтизма ка симболизму, за који је природа сва у дотицајима, Костић географске реалије сагледава у знатно ширем, митско-архетипском плану – божанског стварања земље, која је саздана од ватре, камена и воде, метафорички

представљена као пуначко девојче, док је Фрушка гора персонификована и дата јој је загонетна црта лепојке која се смеши. Природу, дакле, никада није посматрао изван божанске замисли, тако да ће у песми „Еј, ропски свете” небо бити само „угнута стопа господа Бога”, а звезде „жуљеви на божој стопи” (1984: 115). У таквом свету положај човека трагичан је и патнички, а тек штедљиво провирују знаци божје милости. Испољавајући истанчан осећај за спрегу људског и божанског, индивидуалног и универзалног, Костић у својим стиховима открива митско-фолклорно наслеђе стављено у дејство зарад осмишљавања модерне песничке и филозофске мисли.

Да интересовање наше поетске традиције за космичка пространства сеже још у прехришћански период сведочи Миодраг Павловић у *Антологији српског песништва* (1984), уз следеће образложење о митолошким народним песмама:

„По митовима су најстарије наше песме које говоре о свадбама небеских тела. На њих треба бити поносан, јер већина народа чија је древна поезија записана нема песама са мотивима толико древним. [...] Те свадбе небеских тела казују о древним религијама које су још успевале да вежу космичке ритмове и људске феномене живота, рађања, годишњих смена. Присуство небеских тела као личности у митским песмама говори о времену када антропоморфне представе у уметности нису биле победиле” (Павловић 2010: 62–63).

Чак и у фази антропоморфизације, човек често само постаје хипостаза божанског принципа, или му се почињу приписивати својства која су претходно важила за божанске, космичке фигуре. Такво се супституисање јасно уочава у поетском паралелизму свадбених стихова о златној жици: „Повила се златна жица из ведре неба, / Савила се милом куму у свил’на недра. / То не била златна жица из ведре неба, / Већ то била лепа Ружа од добра рода” (СНП I, 93). Једнак се поступак уочава у фолклористичким истраживањима везаним за фантазам оностраности у нашој усменој поезији, који остварује своју поетску реализацију кроз одлазак у непознату земљу, женидбу гиздавом девојком/смрћу, испијање винца/воде од забитја (заборава). Реално постојање и деловање смрти апстрахује се и негира сликама које припадају свету живих – одлазак у сватове, у туђу земљу и сл., нарочито у тужбалицама, али и у песмама у којима се мајци доносе вести да је син испросио девојку на далеко, да му је она дала воде

„забитљиве”, те да се више никада неће вратити, у складу са претпоставком да се живот продужава са свим потребама и манифестацијама које је имао на овом свету.⁶¹

У песми „У ју-ју-ју-ју” (1860), која припада раном стваралаштву Лазе Костића, Станислав Винавер ће препознати „стари народни обичај” да се битка за народну слободу назива свадбом (Винавер 2005: 103), а у вилама облакињама препознаје германске валкире, чија је главна радост да лебде изнад јуначких попришта и мегдана:

„Све делије мушке
Голи мачеви,
А девојке пушке,
Јаук напеви.

Црква је бојиште,
А превез је дим,
Танад песму звижде
Гласом тананим.

Девере им звезде
Виле кумују,
За куршумом језде
У ју-ју-ју-ју!

А главе се рубе,
А јунаци мру,
Ал’ виле их љубе
У-ју-ју-ју-ју” (1984: 108)

Упоредјујући сумрачну позорницу Нибелунга „која сеже у дубине Рајне и у недра земље” са бојном позорницом наших вила, Винавер закључује да у потоњој нема краја, нема смрти, ни граница, као што је и њихов безграничан занос који је заправо победничко сладострашће. Борба је врховна екстаза која превазилази смрт – јунаци се боре, падају и васкрсавају (Винавер 2005: 104), као и у старом германском миту, који ће у Вагнеровој обради бити преиначен. У студији *Пракосово* Александра Ломе сусрет младог ратника с вилом тумачи се симболички, јер реч „вила”, „која на словенском југу означава женско митолошко биће, у севернословенским језицима представља назив мушког рода за махниту, луду особу, значење још присутно у српским глаголима *виленети* и *виловати*. Борбени жар, занос је по својим манифестацијама сличан лудилу, заносу, беснилу.” (Лома 2002: 91)

⁶¹ „Конституисан око једне од кључних тачака животног циклуса – завршетка живота, погребни обред старих индоевропских народа у основи је представљао активност којом се обезбеђивало покојничково превазилажење (преминути) граничног простора између света живих и света мртвих, његово трајно постојање у оностраном.” Припадајући тзв. обредима прелаза, погребни обред у својој структури посебно развија период којим се обезбеђује пријем покојника у свет мртвих. „Одвајање од заједнице живих представљало је почетак пута, а пријем у нову димензију његов крај. [...] Доживљена као просторно премештање, у веровањима и обреду, смрт је и дефинисана као одлазак покојника на пут, у други свет (Поповић Николић 2016: 89, 90).

Фолклорна баштина концептуализује смрт јунака као свадбу, а најдубље се овај архаични склоп осветљава у бугарштицама, старим епским песмама дугога стиха. Једна од старијих бугарштица приказује вилу која теши мајку Маргариту вестима о лажним женидбама сина и брата. Мајка спознаје истину преко назначене метафорике смрти: брата јој је „обљубила млада мома Гркиња”, а на сина се „намерила липа Цвите Приморкиња”. У песми се истиче позиција странца као привлачног, али и опасног. Наиме, невеста је моћно, страно биће у бугарштици, чија је кључна магијска снага управо у њеној наглашеној вези са смрћу. Образлажући обрасце преплитања свадбене и посмртне симболике у усменој лирици, Ана Вукмановић истиче да „мома Гркињица лакше од познате девојке може да зачара момка и да га одведе у смрт”, зато што је друга, далека, туђа (2015: 301), док сексуални чин претпоставља метафоричко отварање ка оностраности. „Странац је у етничком смислу еквивалентан 'другом' у онтолошком смислу”, што профилише и младу мому Гркињицу као онострано биће, демонску жену (2015: 301). Иста идеја прелаза у други свет моделована је кроз мотив воде заборав, која је слична „мртвој” води, с обзиром на то да заборав јесте један облик смрти. „Када попије воду заборав, јунак је обавио чин еквивалентан преласку преко воде” (Вукмановић 2015: 301). Изостанак сећања на претходни живот, у случају наведене бугарштице сећања на сестру, води јунака ка пределима смрти. „Три мотива (страна девојка, полни чин и вода) истичу трансформацију исте идеје границе, својствене фолклору као целовитом систему културе.” (Вукмановић 2015: 301).

И Марко Краљевић у потресној бугарштици теши мајку, саопштавајући посредно вест о смрти свог брата Андријаша (Пантић 2002: 54). Пошто му Андријаш оставља аманет да не каже мајци да је убио брата, већ да слаже како је окрвавио мач убивши младог јелена који му се нашао на путу, а да је Андријаш остао у туђој земљи, где је обљубио гиздаву девојку, која му је дала биља и вино заборав. Околности јунакове смрти стављају се у други план, јер постаје важније како ће се прећи граница и доспети у други свет, који јесте пропустљив, али изазива временску и просторну напетост. Виталистички континуитет обезбеђује се кроз обред свадбе на оном свету, иако се указује на демонску природу девојака које задржавају младиће у оностраности.

Веридба Косовком девојком у бугарштици „Кад се Секула сестричић вјерио у краља будимскога и кад је на Косову погинуо” метафора је јуначке погибије у Другом косовском боју (1448), опеваном претежно у бугарштица: „Секула сам вјерио на Косову равну пољу, / На Косову равну пољу Косовком младом дјевојком, / Колико је Секулу та дјевојка омиљела, / Нећ' га веће никада твој'јем очим ни видјети; / А ти ми се удоми за

кога је теби драго”. Последњим примером се наслућује претхришћанско порекло природе Косовке девојке и митолошка природа која је уочена у многим истраживањима. Вилинска природа личности која обилази мртве на Косову уочена је и у песми о мајци Југовића (Вук, II, 48), која измоливши од Бога очи соколове и крила лабудова одлеће на бојно поље (уп. Чајкановић 1918: 220).

Фигура Косовке девојке као посебно актуелна у поезији романтизма, код Лазе Костића добиће специфичну реинтерпретацију, у складу са идејом о надземаљском пореклу трагичне веренице. Косовка девојка била је Костићу „образац народног схватања улоге и позива жене у ’одсудним часовима народног живота’”, али и „модел начела девичанског и женског уопште” (Диздаревић Крњевић 1997: 53). Костић критикује Јакшићеве и Змајеве „делије-девојке”, јер оне не одражавају „начело женства” као Косовка девојка, већ прехришћанске амазонке. Зато Костићева *Гордана* припада комедијама, јер се жена мора вратити утврђеном моделу – романтичарски идеализованој српској жени са смислом за жртву и израженом кроткошћу.⁶² Да би жена била „трагична јуначица”, мора се удаљити од узорне жене гођене неким чудовишним нагоном (попут Јованке Орлеанке и поменутих женских ратница). Косовка девојка је несумњиво трагична, тврди Костић, али није носилац трагичке радње, јер њеном судбином управља воља више силе и она може само примити своју судбину као неминовност.

Косовка девојка је у прозној обради Лазе Костића – „Чедо вилино” – кћи виле и цара Душана, што је већ по себи фолклорни образац венчавања смртника вилом, уз космолошке и есхатолошке визије превладавања мрака и Месеца, над силама светлости: „Често је тако бивало да се вила измота из руменог плашта зориног, пре но што ће га сунце сажећи, па да се покаже чеду своме; онда би му приповедала мајка о оцу, о силном цару Душану” (Костић 1862: 3). Винавер ће за приповетку „Чедо вилино” рећи да се у њој све своди на Српство и на познате алегорије, „као што у првим сунчаним митовима човечанства сва природа служи древним човековим космолошким слутњама” (Винавер 2005: 242). Скерлић је назива симболичном и фантастичном причом типичном за романтичарску књижевност. Међутим, у наведеној причи не достиже се епски патос као што је то случај са песмом „Вила” Јована Јовановића Змаја, у којој Косовка девојка услед свог трагичног удеса од обичне девојке постаје вила:

„Од туге је косу распустила,

⁶² Замерке ће Костић разградити у огледима о *Јелисавети* и подробној анализи Змајеве поезије.

Од жалости лицем побледела,
Сузе су јој рухо обелиле,
Од тежње јој поникоше крила, –
Те се створи у горици вила.” (Јовановић Змај 1984: 33)

Наиме, у Костићевој приповеци узрок пропасти српског царства јесу земаљске страсти којих нису лишена ни божанска створења, Месец и вила, те опчињена лепотом Милана Топлице и обузета љубомором вила удахњује ратнички занос турској војсци, што се донекле подудара са Ломином теоријом о вили као ратничкој енергији и борбеном жару, али се уклапа и у образац виле из српске народне поезије, у којем је она осветољубиво биће које често из своје сујете кажњава смртнике због различитих прекорачења. Неретко се вилин град зида од јуначких костију, што указује на многобројне смрти на бојном пољу и на природу виле градитељице као „неумољиве, крвожедне, убилачке” (Павловић 1989: 18, 19). Историјски догађај разрешава се с ону страну земаљске егзистенције, у којој ће свој сусрет остварити и Косовка девојка и Топлица Милан:

„Ха! Гле! – она ведро пруга на небу, то је његов траг, туда су њега однели анђели у рај, туда је свуда капала његова сјајна крв, зато је ведар траг – одите анђелчићи, одите, пренесите и мене онуда, помозите ми само, и ја знам летити, та ја сам вилино чедо – одите! Ево ме, Милане, ево ме, ево! Лет – лет – лет. Ох како се невино смеје сирото девојче, ширећи Милану руке у небо, како се детињски смеје [...] После неколико тренутака водио је аранђео кроз рајска врата једно красно девојче, у једној руци носи кондир воде, у другом кондир вина, а у подвијеној кецељици леба бела” (Костић 1862: 38)

Однос Косовке девојке и Топлице Милана у приповеци сагледава се кроз митолошку призму, коју ће у својим истраживања Александар Лома успоставити као архетипско место индоевропске културе. Позиција Косовке девојке пред вратима цркве⁶³ поистовећује се са вилом која стоји на вратима свог града у облацима⁶⁴, али њена

⁶³ Ломина претпоставка је да би замена вилиног града у облацима црквом у варијантама наше песме била појава аналогна замени претхришћанских храмова хришћанским на терену (Лома 2002: 145).

⁶⁴ О песмама „Вила зида град” и „Град градила бела вила” види М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*.

фигурација поред свештеника ствара и интертекстуалне везе са Змајевом песмом „Вила Андосила и птица невидица”⁶⁵, за коју ће Костић тврдити да носи велику мисао хришћанске повеснице о драговољном и смерном поклоњењу словенских богова Спаситељу.

Јунакова веридба Косовком девојком препознаје се као завет јунака да ће дати живот у предстојећој бици у „замену за Царство небеско, у које спада и брачни спој с вилом” (Лома 2002: 142).⁶⁶ Као германска валкира, Косовка девојка лута бојиштем у потрази за вереником, док се одредница „Косовка” не односи на етнографски појам, већ је назнака кобног и оностраног, топоса смрти (Лома 2002: 142). У приповеци „Чедо вилино” Косово је после боја представљено као „један грдан лист писма што га је смрт написала животу својим крвавим пером, а онде ди је сад почивао тавни поглед Косовке девојке, онде је ударила страшни печат свој” (Костић 1862: 74).

„Дубоко мистичан” (Лома 2002: 143) лик Косовке девојке из усмене епике у приповеци је подређен националном страдању, али и даље између митског и хришћанског обрасца, да се у коначном и овде оствари у својој доминантној митској улози – као пратња ратнику у смрти. „Како епика сублимира идеологију архаичног ратничког друштва”⁶⁷, Лома закључује да је „у паганско време иза ових епских мотива могао стајати стварни обред ратничке иницијације, тј. посвећења ратника у загробно блаженство” (2002: 144). У приповеци је донекле та позиција изокренута, јер Косовка девојка иде трагом крви свога вереника, кога анђели односе у рај. Анђели су представљени као помоћници вилиног чеда, те у том смислу измештени из хришћанског хоризонта тумачења, јер ће и саму Косовку девојку на причешћу Милан Топлица угледати као анђела љубави, односно сунце живота, у тренутку док се свечано

⁶⁵ Најмлађа вила кришом скида крила и окриље да би као сирото девојче присуствовала светој литургији.

⁶⁶ Последњи стихови песме „Косовка девојка” потврда су Зоји Карановић (Карановић 2011: 312) да се „у песми говори о земаљском бићу, које се растаје са својим најмилијим, а не о загробном здруживању јунака са својом небеском супругом”, како то сматра Александар Лома (2002: 143). Јелена Младеновић додаје да, „ако и постоје уочене сличности које Лома запажа, Косовка девојка у сачуваној епици има функцију помагања јунацима, не само у виду окрепљења већ и кроз причешће, али свакако не и функцију сакупљања и убијања ратника као што је то случај са валкирама из нордијске митологије” (Младеновић 2015: 202)

⁶⁷ Лома истиче да је ратнички сталеж са примањем хришћанства „своју паганску идеологију христијанизовао тако што је оружана, насилна борба за веру промовисана као богоугодни чин, којим хришћанин себи може обезбедити рајско насеље” (Лома 2002: 137).

посвећивао смрти. Костић је, наиме, остварио слојевитост религијских и културних слојева која је карактеристична за нашу усмену поезију, те се непрестано преплитање митолошких и хришћанских симбола остварује и у приповеци. Космогонијски оквир женидбе Месеца вилом додатно је историзован, те је, на трагу обрасца небеске свадбе, вила – као заштитница Српства, заробљена у Месечевом харему, што је и алузија на историјску нужност након турских освајања. Тиме вила добија не само космичку улогу већ и историјску. Наведени помак у обликовању виле потврђује тезу Дејана Ајдачића да је

„у већ постојећу, делимично испражњену митолошку ’љуштуру’ било могуће уградити црте надстварне младе жене која би у уобразиљи новог времена исказивала и испуњавала потребе културе која се већ одвојила од народне културе, али и културе која је у духу романтизма желела да задржи јаку везу са народном баштином. Тако се отворио простор да виле приме нова својства и значења” (Ајдачић 2002: 191)

Отуда проистиче нужност тумачења „Чеда вилиног” у светлу поетског преображавања косовског мита, пре свега из песме „Косовка девојка”, из Вукове друге књиге *Српских народних пјесама*. У песми слепице из Гргуреваца улога Косовке девојке је „рационализована и хуманизована” (2002: 143), представљена је као просечна девојка из народа, која преврће јунаке и помаже рањенима у потрази за својим вереником: „Она иде на Косово равно, / Па се шеће по разбоју млада, / По разбоју честитог кнеза, / Те преврће по крви јунаке / Ког јунака у животу нађе, / Умива га хлађаном водицом, / Причешћује вином црвенијем / И залаже хлебом бијелијем”, премда се не ради о обичном окрепљивању, већ о причешћивању хлебом и вином, „о предаји свете тајне којом се самртнику отвара пут у онострано спасење” (Лома 2002: 143): Тако, примећује Лидија Делић, смештена у лиминални простор (на врата цркве), „Косовка девојка из песме слепице из Гргуреваца у најсублимнијем виду реплицира архетипску ситуацију женидбе богињом подземља – типску метафору смрти, у епској интерпретацији познату и у раним бележењима (бугарштицама), а везану за оба Косовска боја (1389, 1448) и њихове актере (Милана Топлицу, Бановић Секулу)” (Делић 2014).⁶⁸

⁶⁸ Већ је предочено да је у бугарштици „Кад се Секула сестричић вјерио у краља будимскога и кад је на Косову погинуо” Косовка девојка метафора смрти, а слично је и у бугарштици „Секула се у змију претворио”, где Јанко испитује Секулу на самрти није ли се „препио у Косово ладна вина” или се „прељубио лепе Косовке дивојке” (Сувајчић 1998: 110, 112). Бугарштице претежно, дакле, везују фигуру

Проналазећи у просторним метафорама еквиваленте свеколиког људског искуства, митско мишљење промену статуса осмишљава променом у простору, не само приликом „преласка” из живота у смрт, већ и за све остале видове иницијативних кретања и духовних промена. Стога се „смрт у представама и обреду одређује као путовање и пресељење преминулог у други свет” (Поповић Николић 2013: 90). Романтизам преузима моделативни потенцијал простора из усменог фолклорног стваралаштва и користи дати образац фолклорне поетике за исказивање често аутопоетичких начела. Наиме, редифинисање граница стварности, митологије и њене когнитивне вредности у романтизму довело је митологију у службу модерне поезије.

Уз одредницу „Место предговора”, песму „Међу звездама” (1872) Костић ће поставити на почетак своје последње збирке из 1909, чиме јој даје аутопоетички карактер, а вила са којом се сусреће добија другачије значење и додатно се усложњава у односу на претходне фолклорне образце. Како ће приметити Сава Дамјанов, „заснована, дакле, на романтичарском утемељењу у фолклору (вила, а не муза и сл.), она током текста све више задобија значење универзалног симбола” (Дамјанов 2002: 272).

Представе оностраности, васељенских сила у „Чеду вилином”, као и у Његошевом прозном тексту „Сан на Божић”, фантастичне су и пре свега дидактичке природе, али Костићева „Вилованка” остварује и шире интертекстуалне и интеркултуралне домете. Узношење у васељену међу звезде и месец, као заједнички моменат Његошевог и Костићевог „сна”, представља дантеовски интертекст, који, према Дамјанову, већ надилази романтичарску идеју „самониклог генија”, да би се навођењем литерарних узора сасвим подрио назначени концепт и програмско-манифестни текст отворио ка модерном, односно постмодерном истицању интертекстуалности као неопходног стваралачког услова. Међу свим „звездама” које у „стоструком гуку” чине хармонију сфера, међу којима су Хомер, Шекспир, Пиндар, Милтон, Шилер, Гете, Данте, Тасо итд., налази се посебна звезда којом се центрира Костићева „Вилованка” – а то је звук гусала. Алузијом на Одисеја, везаног за катарку, кога омамљују звуци, песника тако маме звукови других звезда док не дође до своје – јеке гусала. Као и у Његошевом прозном тексту, васељенски путник се буди и из сфере поетског заноса прелази на трагичну јаву – у пештанској тамници он наставља своју манифестну ноту, подсећајући на то да су гусле инструмент који једини може да дозове у свест и стару

Косовке девојке за Други косовски бој, али се она из митолошког слоја у десетерачкој епици трансформише у ожалошћену вереницу, чиме се и жанровски песма помера ка баладичином тону.

славу и трагичност колектива. Звук гусала јаворових, који се представља као брат оног бора којем Косовка девојка завештава своје муке, културолошки је значајан инструмент којим се једино може изразити биће народа. Опредељење за националне вредности, за јеку гусала, међу разноликим звуковима светске књижевности, одређује Костићеву Песму. Рано стваралаштво Лазе Костића, закључује Слободан Владушић, песму одређује као елемент конституисања националног идентитета (Владушић 2009: 129), док касније испуњава жељу за синтезом два света. Љубомир Симовић уочава признање статуса реалности сну, заносу и фантазији, па чак и „оном свету”, као и признање недовољности онога што се сматра као стварност (Симовић 2018), о чему сведочи и „вила” у песми „Santa Maria della Salute”:

„Тад моја вила преда ме грану,
лепше је овај не виде вид;
из црног мрака дивна ми свану,
ко песма славља у зорин свит” (Костић 1984: 394)

Јер призвана вила, како сматра Александар Јерков (2010: 11), може бити и песничка муза, али и сама песма. Осим тога што је она „ко песма”, према Јеркову, поента се назире на крају песме, када се поново проговара о вилиним доласцима. Уосталом, у алегоријској драми без дијалога „Беседа” вила је експлицитно одређена као беседа која ће уследити, док је песник онај који беседу квари. У Његошевој песми „Заробљен Црногорац од виле” вила ће се пред пастиром створити када у руке узме гусле и почне појати. Осим тога што гусле представљају чувара „историјског и културног памћења” у романтизму, оне досежу и до „статуса метафизичког ентитета” (Ђорђевић Белић 2017: 68). Конституисање симболичког потенцијала гусала и епског певача – гуслара, активирано је наине у оквирима писане културе, с краја 18. и почетком 19. века, што илуструје представа гусала у песми „Србија” Доситеја Обрадовића, као „спој пасторално-идиличног и панегиричког, смештајући се у имагинарни аркадијски пејзаж, у ком уз звуке гусала уживају лепе пастирке” (Ђорђевић Белић 2017: 50).

Веза са националном историјом и фигура гуслара као националног барда у романтизму почиње да добија своје варијације, али се и проширује изван идеолошког дискурса о „буђењу националне свести” ка метафизичкој инстанци. Наместо имагинарне фигуре слепог гуслара, у Костићевој „Вилованки” сам инструмент задобија потенцијал онтолошког транспоновања песника у друге васељенске просторе кроз везу гусала и

јаворовог дрвета, које се у митском поимању означава као вилински дар. Да смештање епског заноса у делокруг женског митолошког бића – виле, није само осмишљено у Костићевој програмској песми, доказује и текст Јована Јовановића Змаја:

„Ал’ у најтеже доба пониче јавор – дрво, пониче заливено најврелијом крвљу. Пониче српско дрво, да Србин из њега гусле отеше. А Равијојла вила изабра неколицину мученика, неколицину апостола, једном руком заклопи очи, да не виде света на ком добра нема, а другом руком отвори им лепши свет, свет наде и поуздања, запали им јарко сунце некадашње славе наше, да се слепац на њему огреје, а даде му гусле у руке, из њих да лије мелем у клонула срца српска. Под стогодишњим храстом сеђаше слепац са гуслама у руци, а јадна раја скупљаше се око њега, гледаше га као неко више створење, као свештеника самозваног, као пророка лепших дана, сјајнијих времена” (Јовановић Змај 1987: 28, према Ђорђевић Белић 2017).

Како примећује Љубомир Симовић, у Костићевом стваралаштву постепено „нагласак се са херојства преноси на човекову стваралачку моћ”, па је отуда и однос према гуслама и вилинској улози пренет на поетску инспирацију. Категорије заноса, инспирације, ентузијазма представљају треће стање – које није ни сан, нити јава. Отуда је и „виловитост”, протумачена међу романтичарима, међустање из којег се рађа поезија. Крај приповетке „Махараца” Лазе Костића апотеоза је тог божанског заноса којег шаљу женска божанства: „Божаствена страсти! Страшна богињо! *У стварању пропадајућа, у пропасти стварајућа сило!* Твоје је царство живот, твоја је вечност тренутак, ал блажен онај твој угодник, који тај тренутак животом плати!” (Костић 1861: 426, курзив аутора)⁶⁹ Управо зато што је такво стање сусрета са вилом, са песничком инспирацијом и поетским заносом немогуће описати, у песми „Santa Maria della Salute” проговара „вилинска немост”, како ће формулисати Александар Јерков, јер „то се не пише, то се не поје, / само што душом пробије зрак” (Костић 1984: 394)

„Па ипак, иако не говори оно што јесте, самим тим што јесте оно што се у песми говори, песникова визија испуњава саму себе. Придајући моћ говора неизговорљивом, Костићева песма на једном вишем нивоу од романтичарског призивања мртве драге постиже поетику просопопеје. Како би се рекло, мислећи на Де Маново тумачење

⁶⁹ Појаву хармоније и укрштаја као свеколиког начела Лаза Костић је на сличан начин дефинисао: као склад расклада и расклад склада.

реторике романтизма, изговарање онога што се не може изговорити задовољава највише захтеве за сублимним и трансценденталним. Ћутљиво проговарање песме у име оностране немости, смисао одсутног прибавља у стиховима, а не у некој накнадној поетској метафизици” (Јерков 2010: 12)

Такав вилински сусрет у песми „Заробљен Црногорац од виле” Његош ће такође описати као неизрециво: „Немам пера љепоту јој казат / Ни језика наките имена”. Иако наведена Његошева песма у већој мери тежи историјско-политичком тематизовању судбине Српства, „дом виловства српскога”, код Његоша пећина, код Костића звезда, није доступан свачијем оку: „Сем сокола јали горске виле / Јал’ слијепца и вјешта гуслара”. Рајска пећина насељена вилама, као и Костићеве небеске висине испуњене звуковима гусала представљају простор поетичке самоидентификације унутар сопственог културног и националног кода, који почива на доминантним фолклорним симболима – гуслама и вили.

У формалном смислу, Ђорђе Марковић Кодер ће свој спев *Роморанка* (1862), са поднасловом *Сан Матере Српске*, обликовати према усменој епској традицији – већим делом у асиметричном десетерцу, али ће из традиционалног версификацијског оквира још снажније просијавати модерничка визура, која бајалачки, магијски, „виловански” дискурс поставља испред епске имагинације. Наиме, Кодеров романтичарски еп постаје својеврсна апотеоза „женског” аспекта културе који „учено српско друштво исмејава” (Кодер 2014: 64), како ће Кодер тврдити у *Разјасници*, а који Иванић одређује као антипросветитељски и антиинтелектуалистички (Иванић 2014: 279). Митско-магијски дискурс *Роморанке* добија онтолошко својство првобитног откривања/стварања света, који песник, „вилино чедо”, осећа као паралелну метафизичку реалност, чије тумачење треба да оствари „романтичарску жељу за сазнањем оног неизмерног, великог и оностраног” (Бошковић 2014б: 17):

„Сад се из сна тек дивизма трже,
Разјагри се у жуте очелке,
Изстуну се правице у Небо
Па у себи тихо сладолејка:
’Бићу права, дворићу пред вилом,
То годити, целог мога века
Не бил’ мени удесила Вила
Тајне, тросиљкаста девесиља,

Или тима барем што поравна,
То ћу творит целокупна века.” (Кодер 2014: 42)

Ониричка компонента доводи у везу поменута дела Његоша, Костића и Кодера, потврђујући да је за романтичаре сан хронотоп упућивања у тајне стваралаштва, не једноставна субверзија стварности, већ иницијацијска тачка уметника који надилази овоземаљска искуства и усмерава своју имагинацију ка небеским висинама. У том се значењу сан романтичарских писаца поставља на основе фолклорне откривалачке функције снова, која имплицира божанско одаслање сна као поруке за разумевање догађаја у оностраности. Отуда Сава Дамјанов одређује изразито присуство ониричког код Кодера у јунговском маниру, као „Пут иницијације, као процес регресије и трансгресије, као понирање у саму Искон која је истовремено и Крај (односно, која нема ни почетка ни краја, него је у вечном трајању)” (Дамјанов 2014: 298).

Црпећи своју наткриљујућу позицију из фолклора, вила у романтичарским текстовима обједињује метафизичку, космолошку и психолошку функцију. Вилинскост као метафора недосегнутих висина, у комбинацији са ониричким, магијским, езотеричним, у романтизму поприма значење обзнањивања, досезања до скривених тајни универзума. Пишући о митолошким песмама „Вила зида град” и „Вилин чудесни град”, чије интонације зову „некуд у висину”, у онај средњи простор у којем обитавају виле, Миодраг Павловић приметиће да су наведене песме „спој између рудиментарне химне и развијене загонетке”. Мрежа знакова која се плете унутар наведених романтичарских текстова предочава доживљај загонетности космичких законитости, чији скривени садржај могу наслутити само песнички духови у оном средњем стању заноса између сна и јаве, у симбиози поетске и метафизичке равни значења. Предочена линија српског романтизма наставиће се у тзв. „космичком песништву” авангардне књижевности.

II 3. РОМАНТИЧАРСКИ ЖАНРОВСКИ ОКВИРИ И ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ

Концепт жанра у свом класичном нормативном значењу у романтичарској интерпретацији подвргнут је значајном преосмишљавању у правцу разарања строге жанровске хијерархије и граница рода. Оправданост таквог поступка происходи из романтичарског култа слободе, оригиналности и неспутаности креативног чина, који не би требало ограничити на конвенције. Идеал романтичарске естетике био је поетски универзум који није садржавао сам по себи само елементе различитих жанрова, већ и елементе различитих уметности, међу којима посебно место добија музика. „Пошто је све у свемиру и животу ритам, музика, само метрички организован језик био би природан начин говора” (Поповић 1985: 15). У конкретним делима, наравно, романтизам није укинуо систем књижевних жанрова, већ је сачинио корекције и открио нови потенцијал традиционалних облика.

Један од најзаступљенијих романтичарских жанрова – балада, која је у доба романтизма стекла нове особине у правцу мистериозног, динамизације наративног, судбоносног и предодређеног тока живота протагонисте, као лирско-епски жанр усмене поезије заузела је значајно место, јер је, речима Гетеа, објединила сва три природна облика поезије: јасно приповедачки, узбуђено ентузијастички и лично активни (тј. епику, лирику и драму), уз дејство неке коби „природне, историјске или митске” (Диздаревић Крњевић 1997: 55). Баладични тонови су, у српском романтизму, често надограђени и искуством дубоко националног тумачења трагичних јунака и јунакиња, једнако као што су и драме обогаћене трагичним визијама јуначког епа.

У настојању да превазиђу класичне конвенције, романтичари посежу управо за граничним жанровима, или пак сами формирају такве лирско-епске форме, унутар којих остварују синтезу различитих жанровских елемената, преузетих из усмене традиције, пре свега. Чак се и романтичарска драма бави контрадикцијама и унутрашњим борбама јунака чије је порекло у епској традицији или пак у националном предању, осветљено фолклорним тумачењем.

Ако на тренутак занемаримо онај део књижевноисторијских процеса који се укључују у део националних борби за културни простор, што смо на почетку одредили као „епски профил” српске књижевности, уочићемо да је по свом бићу српска романтичарска књижевност била, као и многе европске књижевности, превасходно лирска, и лирски импулс ширила и у епским и драмским делима. За романтичаре,

притом, лирски елемент једног дела није само ствар жанровског система. Проза може бити обележена поетским, односно лирским језиком, јер лирско подразумева „стварање према непроменљивим облицима људске природе какви постоје у уму Творца”, тврди Шели. То, наиме, значи, да песништво чува клицу повезаности са узроком за којим се трага упркос разноликостима људске природе. Један књижевни систем може бити поетски а да у целини није песма уколико су сви његови делови асимиловани. Супротно, низ издвојених чињеница које су повезане само временом, местом, околношћу, узроком и последицом, као карактеристика прозе, замрачује и искривљује вечне истине. Таква се усмереност српске романтичарске књижевности уклапа у шири, европски контекст, али представља и једну логичку нит коју Васо Милинчевић уочава као наследство Вукових певача, изразитих уметничких индивидуалности које претходе романтизму, а епску поезију освежавају лирски обојеним сликама (Милинчевић 1984: 29). *Горски вијенац* обилује лирским усменим формама попут сватовских песама или тужбалица, потом кратким усменим формама, али и магијско-ритуалним радњама које су део синкретичног комплекса усменог песништва. Бранко Радичевић користи „играчку песму” преузимајући чак идентичан наслов лирске песме: „Радост и жалост” (Вук, I, 661) и играчке форме инкорпорира у поему *Ђачки расанак*, али се неретко одвија и обрнут процес, у лирику уноси епску наративност („Враголије”, „Девојка на студенцу”, „Путник на уранку”, „Клетва”, итд.). Дуже песме или стиховна нарација, попут поеме или пева, која се у романтизму указала као посебно плодна форма, истовремено је испољила вишеструку валентност према фолклорним жанровима. Мотивско-изражајне могућности које су већ постојале у хибридниим жанровима усмене књижевности у романтичарским поемама остварују низ нових модела, почев од оних које су сасвим блиске усменом дискурсу до оних које остварују плодносни укрштај усменог и писаног (попут Радичевићеве *Утопљенице*).

У стваралаштву Лазе Костића и Ђуре Јакшића, српска драма романтизма оствариће препород, премда ће подлога и даље остати историјска или легендарна, с тематиком која је нарочито присутна у књижевнофолклорним обрадама. Ипак, жанровски посматрано, превазилазе се строго историјски оквири, као и једноставна уздизања националних идеала, да би се естетизацијом фолклорних тема доспело до значајнијих домаћаја но што су њихови претходници остваривали. Трагови романтичарске историјске драме с родољубивим тенденцијама протезаће се и кроз прву трећину 20. века, али су Костић и Јакшић поставили једну значајну линију драмске обраде националних тема које се уклапају у европске оквири. У таквим, европским

оквирима фолклорни јунаци, претежно из епског или ређе лирско-епског жанра преводе се на план трагичког, које не доноси само жанровску већ и психолошку трансформацију и усложњавање унутрашњег света јунака.

Новалис тврди да је највиша, најстварнија проза заправо лирска песма, а да је бајка канон поезије: „све што је поетско мора бити налик на бајку”, образлажући даље да је у бајци све чудесно, тајанствено, оживљено, цела природа је чудесна, слободна у једном времену пре света (1967: 73). Бајка је као сновиђење, без повезаности, скуп чудесних ствари и догађаја (1967: 74). Отуда следи да и роман мора бити поезија, „у истински поетичној књизи све изгледа тако природно – а ипак тако чудесно” (1967: 74). Примат поезије проистиче отуд што се њој придаје онирички карактер, она прекида свакодневно стање да би нас обновила (Новалис 1967: 75). Слично Новалису, Лаза Костић ће стање између јаве и сна одредити као песнички занос:

„У обичних људи има два главна душевна стања: јавна и сан. У необичних, особито у песника и у уметника, има још једно треће, то је – тако бих га ја назвао – занос, инспирација. То се стање разликује од оних двају обичних највише тим што је чисто душевно, док су она два више живчана, мождана, те се зато налазе и у животиња, па чак и у некога цвећа. Зато је, у здравог чељадета, и редовна, периодична, засобица јаве и сна. А занос, овај здрави, песнички занос, долази изненада, на махове.”

„У песничком заносу не престаје свест, не гаси се воља, само што свест постаје другарица, управо службеница заносу, па га служи и кад је занос престао, тек после нам прича како је било.

То није јавна ни сан, то није ни свест ни занос, то је неки сутон очи заноса, кад свесна јавна прелази у песнички занос. У такову сутону може да се мала, ситна мисао учини велика, 'сјајна као муња', може да мала жељница нарасте, да бледа успемена сине необичном светлином. Али је та светлина тако силна, да сасвим засени умне очи песникове, те у тај мах не може да је распозна, и у заносу му је жао за њом, и у тој жалости чује ону пророчку поруку нестале мисли, жеље ли, спомена ли. Кад га прође занос, песник напише записник о ономе што се догодило. То је песма. Што вернији, што простији записник, што приличнији и сличнији, тим лепша песма.” (Костић 1984б)

Успаванке у Змајевој лирици, па чак и читава збирка песама *Снохватице*, које су испеване „на народну”, служећи се мотивима, стилским оквирима, стихом народних песама, али дотеравши их „књижевно”, потврђују естетски мање или више успелу али активну комуникацију са усменим лирским формама. Објашњавајући реч „Снохватице”

у наслову збирке, Змај наводи: „Тим сам именом назвао ове песме које су само прошле кроз моју душу, које сам мање-више запамтио из ране и најраније младости своје, те их сада као у сну хватам” (према Недић 1976: 189). Народне песме о црногорским бојевима које је писао Његош, и које су као песме народне доспеле у *Певанију* Симе Милутиновића Сарајлије, такође су представљале мистификације, а истом је процесу подвргнута и проза, те у позном романтизму у маниру народних бајки Јован Грчић Миленко пише „Змијину кошуљицу” (1868), постављајући жанровску одредницу – „приповетка у народном духу”, као метаконцепт за усмеравање читања текста, односно – у складу са фолклорном фантастиком, на којој ће касније заснивати и своја стваралачки оригинална дела.

Било да преузимају фолклорне прототипове попут анализирани делије-девојке, утопљенице, идеалне жене, туђинке, или пак готове ликове усменог текста попут Косовке девојке, Милоша Обилића, Максима Црнојевића и других, романтичари формирају не само жанровски реконтекстуализоване већ и транстекстуално преведене фигуре из фолклорног у уметнички свет. Кретање између текстова отвара питање граница у којима се романтизовани пандани фолклорних прототипова остварују. Строго разграничење семантичких поља, које изриче Јуриј Лотман: „Оно што се налази са спољне стране ове линије не улази у структуру датог текста: то или није дело или је друго дело” (1976: 277), постаје предмет преиспитивања у савременим књижевнотеоријским промишљањима. Упућивање на релевантност прага интерпретације Жерара Женета значајан је помак у отварању текста према контексту. „Превазилажење старијег, класичног и структуралистичког концепта наративних оквира који је претпостављао стабилне морфолошке категорије и текстоцентричну оријентацију” (Милосављевић Милић 2014: 341), омогућило је и појачано занимање за когнитивне аспекте граница текста. Когнитивни оквири могу се, дакле, уопштено описати као културно формирану метаконцепти, који утичу на процес уоквиравања, односно остварују интерпретативну функцију.

У романтичарском тексту анализирани фолклорни обрасци постају „кључеви” тумачења, усмеравајући и хоризонт очекивања реципијента, али се такав референтни оквир често нарушава управо у додиру са супротним жанровским оквиром у који се смешта – делујући на процес романтичарске реинтерпретације текста и фолклорних образаца у њима. Показало се у претходним анализама да под истим означитељем може постојати различито отеловљење фолклорног пандана, али је још делотворнији учинак

када се под непознатим, новоствореним ликовима открива фолклорни предложак. У том се случају интертекстуална веза успоставља путем:

1. формулативних образаца усменог текста,
2. хронотопичних интеракција усменог и писаног текста,
3. архетекстуалних оквира,
4. фолклорних идеологема и реторичких импликација.

Формулативни обрасци усменог текста, идентификовани пре свега у поезији, претпостављају песнички поступак згушњавања, односно овладавање техником усменог памћења, не строго као метрички ограничених образаца, већ као дубинског разумевања законитости усменог стварања, које формулативност подводе под палимпсест традиције. Илустративни примери су оне сижејне схеме које се формирају управо преобликовањем таквих усмених формула као што су тужење над покојником, дешифровање снова, маскирање, изазивање урока, женидба с препрекама, избављање из тамнице, делија-девојка и сл.

Хронотопичне интеракције усменог и писаног текста захтевају делимично свођење колективног и индивидуалног у остварењу хронотопа, односно враћање изолованог живота појединца, преко фолклорног хронотопа, јединству с природом, при чему се посебно истиче хронотоп сусрета на води, представљеног пре свега кроз поезију Бранка Радичевића, али и хронотоп сна, који активира хронотоп путовања у космичке висине и фолклорне представе небеских тела, код Његоша, Костића, Кодера и др.

Откривање архетекстуалних оквира у књижевним текстовима романтизма, у контексту фолклорних образаца, враћа нас на интердисциплинарност с којом се мора рачунати при разматрању односа фолклора и књижевности, али и у уводу истакнутог процвата фолклористике и изучавања етносоцијалних и културних пракси. Дакле, сазрели на таквим основама, романтичари воде дијалог са прочитаним текстовима, фолклорним и фолклористичким. Директан подстицај за многа романтичка књижевна остварења јесу Вукове збирке и збирке других сакупљача тога времена. Есеји Лазе Костића управо се могу сагледати као извесна сведочанства о токовима песничке имажинације пре самог стварања, односно о темама из нашег књижевног фолклора које су га заокупљале.

Путем фолклорних идеологема успостављају се пре свега традиционални типови идентитета, жене, ратника, али често се из њих црпе реторички потенцијал, као што је то случај у поемама и лирским спевовима Ђуре Јакшића и Јована Јовановића Змаја. Националне идеологеме фигурирају и у Његошевом стваралаштву, као и у стваралаштву

Лазе Костића, кроз фигуре усменокњижевних ликова, попут Милоша Обилића и Косовке девојке, који увек носе извесне културне и идеолошке импликације, али се преводе и у нови аксиолошки систем, који их у извесној мери преобликује.

Романтичарски дискурс у целини омогућио је стабилизовање премоћи онога што Гете назива „националним карактером и укусом”, што би у српском културном обрасцу представљао „трагички модус”, покренут из фолклорних представа о херојству, који је, како примећује Александар Јерков, одредио историју наше културе (Јерков 2010: 25). Фаворизовање фолклорног трагизма у којем „смрт добија метафизичку тежину најбољег човековог избора” може се пратити кроз целу српску историју, која увек стаје „на страну косовског мита о цару Лазару” (Јерков 2010: 26). Херојска реторика у романтизму се врло успешно сустиче са лирским и драмским изразом, тако што се представљање националне културе и историје преиспитује у оквирима индивидуалног субјекта.

Док се лирско, епско и трагичко начело сустичу као естетска, али и когнитивна функција дела, дотле усмена предања и легенде постају извор тема у складу са интересовањем за прошлост, што је органски повезано са процесом формирања принципа историчности у литератури, тако да су усмена предања и легенде из српског средњег века била нарочито инспиративни.

Остајући, изван фолклорне, без развијеније књижевне традиције прозног стваралаштва, српска романтичарска проза ипак уноси један важан, почетни подстицај у валоризацији фолклорних прозних жанрова, односно усмене културе приповедања. Душан Иванић примећује да романтичарска приповетка чини кључни корак у повезивању писане и усмене приповедне традиције, односно у превођењу усменог у писани дискурс. Та се култура уводи већ са Вуковим прозним казивањима о устанцима, а продубљује се у мемоарским казивањима проте Матеје Ненадовића. Наиме, већ се Вуков рад на сакупљању умотворина, народних обичаја, описи народног живота, организују у једно опште усмерење ка изграђивању етнокултурног идентитета, које ће диктирати и доминантно фолклорну матрицу поетике аутора у 19. веку. Док је дубина романтичарског продора захватила поетске творевине у свим њеним видовима, чини се да приповедачку стварност није обухватила у оном смислу који подразумева одбацивање некаквог супстанцијалног својства спољашње реалности, како се то збивало у европским књижевностима. Романтичарски укус ценио је спонтане изливе неуких, обичних људи, што је у српској приповедној књижевности условило да се та супстанцијалност почела придавати непосредном изразу усменог дискурса. Основу текста чинила је тежња ка једноставном представљању према принципима живог говора.

У тренутку када, сменом европске књижевне парадигме, фолклор престаје да има онај значај који је имао у романтизму, у српској књижевности, свакако под утицајем романтизма али и других ванкњижевних чинилаца, фолклор добија нови замањ (Вукићевић 2011: 69). Сава Дамјанов тврди да су усмерења вуковаца током 19. века постајала све једносмернија и искључивија, елиминишући другачије поетичке и цивилизацијске опције, смањујући интегративни потенцијал српске културе, па чак и занемарујући део сопствене духовне прошлости (Дамјанов 2015: 589)

Корелација колективног и индивидуалног стваралаштва у различитим фазама развоја људског друштва различити су, те сходно томе истичу само оне аспекте који имају велики идеолошки и естетски значај у историјском моменту друштва. Јасно је да „ни једна стилска формација не активира сав жанровски потенцијал других”, те су и романтизам и реализам активирали само одређена својства фолклорних жанрова, тако да се – видели смо, романтизам усредсређује на поетичност, док српски реалисти бирају оне жанрове „који су се могли уклопити у реалистичко виђење света” (Вукићевић 2005: 595), али тако да ни лирика не губи своју улогу у реалистичкој поезици већ појачава „миметички ефекат текста (опонашање стварности)” (Вукићевић 2005: 596).

Како тврди Драгана Вукићевић, „у реализму је модел писања, који је још Вук успоставио, а романтичари стабилизovali, наставио да персистира” (Вукићевић 2011: 73). Подстицај који је усмено казивање задобило у писаној књижевности испољавао се двоструко – кроз мистификовање стваралачког процеса и стваралачко интегрисање усмене књижевности у оригинална дела. Од опонашања „фолклорних узора и прикривања ауторских интервенција”, за реализам се, како истиче Драгана Вукићевић, „удео фолклорног најоптималније и најкреативније испољио у ауторизованим реалистичким приповеткама у којима је био део свесне, испланиране поетичке стратегије” (Вукићевић 2011: 79).

Српска реалистичка књижевност прихватила је „Вукову визију културе” (Вученов 1981: 113). За њега је познавање народног језика и умотворина уско везано за познавање народног живота у целини (Андрић 1986: 87), што је у складу за интересовањем за друштвене и психолошке типове реализма. У својој устаничкој прози Вук ће већ развити специфичност казивања кроз тзв. „анегдотски реализам” (Поповић 1985: 100), са живописним појединостима, уз идеализацију руралног и регионалног, вршећи истовремено понарођавање литературе у романтичарском смислу, али у естетском у великој мери носи реалистички стваралачки принцип са наглашеним аналитичким ставом спрам слике стварности. Увидима Душана Иванића, преношење

матрице усмене приче у фикционално приповедање један је од најважнијих тренутака генезе српског наратива, с обзиром на то да је „усмена прича једина аутохтона традиција на коју се могла ослонити нова српска књижевност”, не престајући да се позива на њу у измењеним видовима, различитим интензитетом и у свим потоњим временима. Док је у приповедном стваралаштву афирмација усменог дискурса свој континуитет одржала све до модерних приповедача, усмена лирска и епска поезија само су привремено потиснуте у реализму, да би у периоду новог националног буђења почетком 20. века и поред процеса модернизације поетичких парадигми (под утицајем школе француских парнасоваца и симболиста) поново задобиле своју улогу.

**III ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКЕ
АВАНГАРДЕ**

III 1. МАТЕРЊА МЕЛОДИЈА, РАСНИ ДУХ И ЗАКони „РАЗСЛИЧАВАЊА” (ново читање традиције)

„Ово није Јеванђеље, ово је Манифест.

Јеванђеље ће писати они будући,

који ће доћи после нас.

А они ће доћи, они ће доћи...”

Љ. Мицић, *Манифест зенитизма*

Иако је након романтизма српска књижевна историја обogaћена новим поетичким парадигмама, у области вредновања фолклорне баштине у великој мери је остварен континуитет до *авангардног превредновања традиције*. Са својим иновацијама и превратом у језику, у естетичким, идејним, социопсихолошким ставовима, авангарда је наизглед далеко од претходне књижевне традиције, која је доминирала не само у српској већ и у западној култури до Великог рата. Са друге стране, традиција неомитологизма и позив на стварање нове поетике и нове стварности оформљује нове митове и на тај начин се приближава линији књижевног стваралаштва која своје основе црпе из фолклорно-митолошког корпуса. У књижевнокритичким текстовима однос српских авангардиста према традицији најчешће се промишља као раскидање са усменом епском формом, стихом, ритмом, синтаксом епског фолклорног обрасца, док се повремена обнављања усмених лирских, обредно-митских образаца у великој мери подводе под неоромантичарску парадигму. Ипак, и сама чињеница да је српска књижевна традиција доспела до кризног момента, говори о досезању искуства и зрелости, као и озбиљне артистичке вредности, о којима је требало да се полемише.

Када се разматра непрегледно поље разноликих усмених творевина као интертекстуалних момената у стваралаштву српских авангардиста, а пре свега Растка Петровића и Момчила Настасијевића, незаобилазни су њихови есејистички радови о народном стваралаштву. Наглашено присуство програмских текстова, манифеста, есеја карактеристично је једнако за српску као и за европску књижевну авангарду, што сведочи о једном поетичко-естетичком програму, након Првог светског рата, који је оспоравао један али и успостављао нови систем правила. Авангардни манифест је „исто-

времено и одрицање и афирмација, разарање и стварање, окренут је ка садашњости/прошлости али и будућности, распет је на граници између туђег и свог, старог и новог, критике и утопије, између начела реалности и начела жеље, рационалног и питијског говора, при чему често до изражаја долази *обновитељска, пророчка димензија*” (Јовић 210: 270, курзив аутора).

Обновитељски дискурс српске авангарде усмеравао се управо на дотрајале романтичарске каноне, отуда је с једне стране идеја о настављању романтичарске линије у стваралашту појединих авангардних песника, попут Растка Петровића и Момчила Настасијевића, грубо одређење, али је истина да је један крак романтичарске песничке свести досегао до авангарде и у њој пронашао плодно тле да постави етнолошке и фолклорне матрице у модерну свест. Есеј „Наша старост и младост” Станислава Винавера објашњава управо ново виђење нашег фолклора, који се користи као грађа у уметничком стваралаштву:

„Наивна је била вера да само треба заћи по народу, покупити градиво и преправити га, преиначити у нешто дефинитивно и уметничко. У већини случајева наш је фолклор сам по себи нешто дефинитивно, коначно искристалисано, и користити се њиме чисто механички, значи разбијати живе целине за љубав мртвих шаблона” (Винавер 2006: 239).

Отуда Винавер закључује да одржавати уметност у некадашњим, старим фолклорним идеалима не може обезбедити свежину и полет уметности, јер је наш фолклор стар и зрео, док је у многим европским земљама фолклор раније замењен уметничким стваралаштвом. Али зато је парадоксално наша уметничка поезија свежа и млада и од ње треба поћи са обновом у тренутку када наступа сумрак Европе (2006: 242).

Станислав Винавер је и у есеју „Језичке могућности” писао о окамењености песничког језика у десетерачку матрицу,⁷⁰ из чега се заправо да разумети да је десетерац, односно епска поезија била перципирана као окоштали образац језика и мисли, као препрека језичкој мелодији да се изрази на другачији начин, али Винавер не оспорава постојање потенцијала за другачији израз у колективној свести народа, који су запретени

⁷⁰ Врхунац епске поезије Винавер види у Његошском песничком али и онемогућеност да се даље у том правцу поезија развија. Његов је најдубље сажео онај зрели, Вуков језик, савршен за изражавање традиционалног живота.

у запостављену лирску народну поезију. На тај запостављени елемент колективне свести Растко Петровић упућује у закључку студије „Младићство народнога генија”, објашњавајући да је као корпус користио појаве „које су га највише фрапирале: парадокси, мистичне игре, жудње за инвенцијом непосреднијега језика” све до „граница иза којих почне да се развија једна етика, јер са њом смо већ улазили у домен велике епопеје”. У огледу „Наши везови” Винавер примећује да српска народна песма црпе своју лепоту из импровизације, из тога што се увек све може изрећи и другачије, те увек стрепимо пред тим како ће стихови даље потећи (Винавер 2006: 220). Винавер види врхунац епског језика у Његошевом стваралаштву, сматрајући да је за тај друштвени и историјски тренутак језик епике дозрео до свог највишег израза, али да је динамичка природа језика довела до тога да песнички језик више не иде укорак са живим током колективног израза (Винавер 2006: 147): „Народна песма надјачавала је сваког појединца. Ко се хтео послужити њом, она се послужила њим. Он је вршио њену, а не своју мисију у свету” (2006: 150). Десетерачком поезијом, према Винаверу, изражен је народ, племе, Српство, али не и човек у односу на себе сама, јер десетерачка поезија није умела да изрази „немир бића, жеђ космичких утонућа”, а ни „техника мишљења десетерца не одговара техници новог живота, као што бајања нису на висини модерне медицине” (Винавер 2006: 152, 161). Ипак, полагао је ослободилачку наду у неку нову мелодију, уз тврдњу да она „врши у реченици лако и готово неприметно оне распореде и разделебе” који су недоступни „спорој, лукавој, крутој, строј и погибаоној граматици”. Винавер верује да је некада музика била сва у „речи-појединцу”, да би касније тек дошао ритмички калуп, у коју је уткана мисао. Доведена у калуп, мисао је одбацивала неукалупљено. Трагедија калупа обузела је Европу, наглашава Винавер, а као производ тог прерастања калупа настао је слободан стих (2006: 169).⁷¹

Продубљујући свој почетни доживљај нашег народног певања у огледу „Благослов наше народне музике”, Станислав Винавер уочава да је „благослов” наше песме њена *фрагментарност*, лишеност вештачких почетака и крајева, коју поседују довршене, уметничке песме. Значај те фрагментарности, како истиче Винавер у есеју „Растко Петровић – лелујав лик са фреске”, препознао је Растко Петровић: „Растку и један једини стих значи: безмерну епску поезију, ако је само схваћен као траг, као миг,

⁷¹ Многи песници међуратног периода заговарали су слободан стих, који треба да је, речима Милоша Црњанског, „са својим ритмом полусна, сасвим везаним за ритам мисли, код сваког новог расположења нов, флуидан, без добовања окованог ритма” (Црњански 2008: 25).

као фрагмент, коме није потребна целина (тј. као Вуков 'комад од песме')" (1963: 265). За разлику од западне цивилизације, која, према Винаверу, надзире чак и своју ирационалност, балканског човека музика и поезија обузимају и, дионисовски, „владају над нама, остварују себе кроз нас”. У ствари, Винавер је, као и Растко Петровић, истицао песме Југа.⁷² У есеју „Жива Македонија” Винавер се бави питањем изражајног потенцијала дијалекта и књижевног језика у књижевности – питајући се „није ли оно што је одбачено драгоценије од онога што је у звуку и јеку, што данас сачињава култура” (Винавер 2006: 233). У тренутку културне обамрлости зачиње се ревизија – на темељима примитивних врела уноси се некадашња свежина. Како у свом времену види моменат такве ревизије, Винавер препоручује да се сиђе у психологију народа како би се изашло из моде лажног национализма у уметности (2006: 234). Винавер захтева стваралачки спој са постојећом културом, никако одбацивање постојећег, већ амалгамисање које ће омогућити да се култура подмлади, да јој се обезбеди виталитет.

Блискост са романтичарском традицијом, пре свега са ставовима Лаза Костића, што се може самеравати и у супротном смеру, као антиципација модернитета у ставовима Лазе Костића, на овом месту постаје најочљивија. Наиме, ако се сетимо Костићеве „вековите јабуке народног песништва” коју песник предлаже да калемимо „што странијим калемцима”, уочићемо дискурс који ће се усталити у поетици 20. века – а то је потреба да се приступи традицији на нов начин, односно да дође до укрштања различитих традиција као једини продуктиван пут ка усавршавању уметничког стваралаштва.

Развијајући свој концепт расности, и Растко Петровић ће замерати формално преузимање фолклорних, односно расних карактеристика. Оно што је расно не треба преузимати формално, имитирати, већ се инспирисати „општом судбином племена” (2006: 299).

⁷² У свом огледу „Скерлић и Бојић”, Винавер је истакао: „Одмах после ослобођења Македоније ја сам написао у 'Штампи' да ми књижевна Србија, својим рационализмом који је завладао (дуплим, француским и руским нихилистичким утицајем из Чернишевског) изгледа за неко време затворена за мистику, али да ће мистика доћи са македонских језера у којима бораве још и стара чудовишта и над којима лете прастаре утве златокриле и где се виле још скупљају. Сећам се да сам овим подлистком и овим речима постао најсмешнији у Београду. Свима је то изгледало као потпуна лудорија. Наглашавао се практичан дух Македонаца. Али реч 'мистика' била је zgodна и крилата. Та реч више се могла борити противу Скерлића него чете, батаљони и пукови разлога. Јер разлоге је он могао све развејати, али противу једне опасне речи ни он није знао шта да ради.” (Винавер: 2006: 228)

„Народ је имао да каже истините и човечанске ствари, он је имао да каже шта значи рађати се, умирати, бити херој итд. Сила његове инспирације, особине његове инспирације, геније језика, давали су расност том његовом казивању и та расност ударала је печат на сваки израз. [...] Немогуће је према томе да уметност постане расна једино тиме што ће се подухватити позајмљивања и примене нове категорије, израза, били они фолклорни или не” (1964: 301).

„Ни у какву живописност, коју може експлоатисати књижевност, није заробљена расност једног народа. Она је у његовој виталности и у квалитету осећања живота и човека уопште” (1964: 302).

Отуда Растко саветује да се расност не тражи само у руралном и сировом, планинском типу – „јер је довољно истинито, са свом силом уметничког и мисаоног стварања, описати једног човека, а тада ће оно што је расно у писцу који га описује, оно што је геније човечанства и расе у њему, већ ставити свој жиг расности на дело и на јунака дела” (1964: 302).

У есеју о Момчилу Настасијевићу Винавер ће препознати преплет традиције европске цивилизације и родне мелодије (Винавер 1963: 242–243). И сам Настасијевић, у есеју „У тражењу себе” уочава опасност по духовни опстанак народа уколико у непрекидној кризи „прелаза са усменог на писано, од општеномског ка појединачном”, која траје од Доситеја наовамо, не нађемо себе. Опасност која се назире у судбоносном тренутку смене почива на чињеници да „за скоро два века наше новије културе испред свега појединачно створеног, осим ретких изузетака, ми још увек морамо истицати гусларску поезију као нашу највећу вредност, мелос народа као врхунац нашег музичког израза” (Настасијевић 1991б: 110). Верујући, као и Винавер, да је народ као целина већ испунио своје, Настасијевић увиђа немоћ да се „стваралачки дух целине до краја преобрази у своје лично начело стваралаштва”, због чега се под привидом напретка креће путем „културне туђине” – односно „свим околичним путевима, само не путем, изградити се из родних снага” (Настасијевић 1991б: 110).

Нешто оштрије ће Настасијевић о томе проговорити у тексту „За хуманизацију музике”. „Псеудопросвета” представља највећу опасност за опстанак живе искони, отуда је треба тражити на другом месту:

„где се још човек духом није отцепио од земље, од животиње, од биљке: где и дан-дању ухо, кад се за многе ствари изгубио слух, чује како трава расте. [...] Значи, у последњем тренутку, надовезати се на покидане, али живе још, нити људског самоткања од искони па до кобног прекида, кад се, ради бржег напретка, разори прерано и у хитњи живи регулатор на путу пуне стварности човека: *мистерија – обред – певање*” (Настасијевић 1991б: 86, ауторски курзив)

Таквим се поступком долази до обнове – најчешћег стремљења авангардиста, али обнове „човека према самом себи, према другом, према свету; разгртањем затрпаних извора, ново бризгање мистерије, нови у даљим облицима живели обред, нову распеваност човека. [...] свеопшту религиозну обнову човечанства” (Настасијевић 1991б: 87).

Попут Винавера, Настасијевић указује на „мртве формуле цивилизације” у које се све чешће суспреже родно тле и гуши његова још жива распеваност. Наша улога у свету јесте доћи у судбоносни додир са њим, осветлити га и искористити живототворне изворе, јер свет „жедан очекује освежење” (Настасијевић 1991б: 88). Расности и словенству придавана је мисионарска улога спасења света, убризгавања свеже крви у дотрајале цивилизацијске токове. Запад је на својим рушевинама, сматрало се, могао изградити свежу цивилизацију само на основу младе словенске расе, која је своју животност црпела из слободног духа, али и из позиције на размеђи култура Истока и Запада.

Слично ће о странпутици наше књижевности проговорити Растко Петровић у есеју „Да наша књига буде уистину наша”. Растко Петровић поставља питање шта значи бити расан и детаљније објашњава свој концепт расности:

„Захваљујући линији порекла или живота у средини једног племена, имати извесне специфичне особине које помажу да се схвати и примени оно што је иначе апсолутно и општечовечанско. [...] Расан је човек који је типичан члан једног племена и тиме утолико више и целог човечанства, а расан је и уколико је и савршенији тип племена и човечанства” (1964: 298).

Жудњи за расношћу у нашој књижевности Растко Петровић налази два узрока: најпре што се дошло до закључка да је оно што је стварао народ, тј. раса далеко изнад оног што је стварао уметник, из чега природно следи да се уметник запита којим се средствима постиже такав резултат. Друго, упоређујући се са уметношћу других народа, наша

уметност, без дуге уметничке традиције, из расних одлика надомешћује богатство своје уметничке мисли и сложеност израза (1964: 298–299).

Верујући у потенцијал „матерње мелодије”, Настасијевић ће такође искористити израз *геолошки* не би ли указао на присуство народног генија као врела са којег се треба напајати а не трагати за вештачким шаблонима:

„Постоји дакле непобитно пре матерњег језика, и као његов корен, матерња мелодија. Она бије из исконских слојева човечије природе; она оваплоћује реч и тон у живу силу духа; она је та којом се из подсвести продире у подсвест. И, не треба се варати, заједничка је свем народу као и сам језик. Те самоуверено је и незналачки тврдити да појединац, макар колико био обдарен, може створити своју мелодику (у најбољем случају већ постојећој само да свој обрт): то је ништа мање него да би створио свој засебни језик. (Заборавља се да уметник нагонски тражи у себи што ће најзаразније погодити остале: вади из најдубљих слојева себе, *из геолошких остатака можда негдашњег генија врсте*; изражајно је промашио ако не погоди највећи број.)

Матерња мелодија у најчистијем изразу нека се ослушне код детета кад запеваши (оно друкше и не може) своју тек зачету мисао или код примитивца (чије је казивање већ пола поезије): одатле до праве мелодије само је ступањ или два” (Настасијевић 1991б: 39)

Сложена, динамичка структура народног, „расног” сензибилитета и у Петровићевом виђењу приказана је као „непрекидни ток, као огромна архитектура која задире у најдубље геолошке слојеве и пење се у страховите висине” (Петровић 1964: 350), и никада се не може сагледати у целини. Тумачећи песму „Женидба Милића Барјактара”, Растко Петровић настоји да разгрне све слојеве естетике и поступног цивилизовања, како би доспео до митолошког основа, који би могао послужити као мотив песничком стварању (Петровић 1964: 383).

Хатица Крњевић сматра да је Растко Петровић у народном песништву осећао „не само трагове давно прошлог и реалије конкретног времена, већ и универзални језик савременог збивања у човековом душевном животу” (Диздаревић Крњевић 1997: 241). Такав универзални језик претпоставка је теорије антрополошког структурализма, уз тврдњу „да треба затворити очи пред искуственом мноштвеношћу појавног света да би се допрло до изворног смисла различитих култура и до могућности да се човек одреди на универзалан начин” (Секулић 2003: 65). Истина, Петровић у есеју „Између Истока и Запада” говори да из расности треба да говори човечанство а не етнографија (1964: 305),

али такав универзални тип човека није препрека да се из њега развију различити видови расне свести и разлагања на основу образаца које нуде поједини језици и производе тиме релативност значења.

Петровићев амбивалентни став према језику претпоставља напоредо кретање језика и мисли једно поред другог, тако да језик престаје да се посматра као пуко оруђе мисли.

„Кад се узме још да имамо један непобитан доказ различавања, утицајем расности, при овим духовним зидањима, а то је баш сам језик, чији се дух толико издваја код свакога племена, да ни истоветне идеје не изразе се код најближих суседа истоветном речју, онда већ можемо замислити колико та расност разликује и најпримитивније духовне представе различитих племена, кад је овима често сама жива реч била инспирацијом” (Петровић 1964: 394, курзив аутора).

Језик као доказ различавања у Петровићевом схватању указује на несводљивост мисли и језика. Наиме, „мисао себе разликује од речи, тако да се не да њоме сасвим представити и на њу свести, али ту разлику којом означава властиту непредстављивост и несводљивост, чува реч” (Милић 1998: 20).

Мада се код Петровића могу наћи многе сличности са традиционалним приступом – енглеском антрополошком и француском социолошком школом, као и са Леви Стросовом концепцијом антрополошког структурализма, Петровићев теоријски модел „народног генија”, засниван на померањима у традицији, сврстава се међу фолклористичка и етнолошка истраживања. Петровићев приступ дакле није антрополошки већ етнолошки. Кроз етнологију се очитује фрагментарност целине света, и чини се да Петровић иде трагом етнолошког, насупрот антрополошком, јер управо у том распршивању, у траговима расности, различитости, у разлици – он види суштину човечанства. Не постоје два човечанства, тврди Растко Петровић, али у једном човечанству главни закон је управо закон различавања.

На таквом ће ставу утемељити и идеју о алхемији речи – чији смисао није истоветан, ни сталан за свакога, већ је сугестиван, што значи језик „чисте непосредности”, „чисте подсвести”. Пут ка језгру подсвести, као утицај психоаналитичких теорија у дискурсу Растка Петровића, проналазио је у бајалицама, разбрајалицама и другим усменим формама које су измицале смислу и значењу.

„Аутоматско писање, говор хипнотисаних, уколико изражава и рефлектује актуални унутарњи живот, изражава баш онај очишћен од индивидуалности. Цела поезија подвести, асоцијација, аутоматизма приближавала се и нехотице више народу, нашим *бројаницама*, ако се тако сме рећи, но што је продужила уметност која је непосредно била за њом.” (Петровић 2008: 65)

Бавећи се исцрпно народним разбрајалицама у својој студији „Младићство народнога генија”, Растко Петровић покушава да постави аналогију између закона стварања света и стварања кратких говорних форми усменог наслеђа, а пре свега у комбинацијама ритмике, језика и фантазије, чиме се долази до лакановски схваћеног језика који никада није истоветан са оним што именује.

У фолклористици су разбрајалица, наиме, „типични модели нонсенсног говора, засићеног кованицама из усмене традиције” (Милинковић 2010: 33). По пореклу веома старе, сматрало се да су настале у тренуцима човекове доколице, као нека врста игре, сувишка, док се у новије време о разбрајалицама углавном говори као о дечјим песмама, сатканим на мелодији и ритму, пријемчивом дечјем осећању музике, што нас опет враћа Настасијевићевој претпоставци о дечјем разумевању матерње мелодије боље но код одраслих. Основна структурна обележја разбрајалица, попут звучних ефеката, заснованих на алитерацији, асонанци и рими, нонсенсни карактер, заумни језик, који нас враћа „праговору и самим почецима поетске уметности”, послужио је као узор за стварање нонсенсне поезије многих савремених дечјих песника (Милинковић 2010: 33). Отуда разбрајалице омогућавају препуштање магији једног језика без тумачења. Необична сазвучја и експресија језика била су отуда занимљива и Петровићу, али је он један део тумачио као стране речи које су „рђавим памћењем” постале „лутајуће крпе декадентираниог језика”, да би потом у њих била унета свежа стилизација (Петровић 1964: 392):

„За разбројнице, дакле, можемо слободно рећи да су постале у моментима тражења једног непосреднијег језика, бар оне које су створане у самом народу а не позајмљиване од суседа. Њин утицај на друга поетска дела мора да је био врло замашан. Најпре деца, која су одраставши постајала и сами гуслари, пастири, певачи импровизатори поема, носила су несвесно разрађен у себи ритам, механику целу, поређења и метафоре, који су као живописни жигови били усађени у њихову младу машту од ових разбројница. Сами дечасти, измишљајући, можда, овакве бизарне фразе, тражећи да открију нове, што чудније, сугестивније ритмове, читаву једну технику изражавања, имитирали су тиме

несвесно законе ритмова по којима се извршује и цело остало креирање природе, ако узмемо, разуме се, да је сваки ритам по једна шематична представа механике космоса.” (Петровић 2008: 67)

Винавер ће слично констатовати да смењивање ритмова – *полиритмија*, као општа особина древних песама, иде укорак са психологијом песама (Винавер: 236), придајући тиме ритму један ирационални карактер.

Ослањањем на Петровићеву експлицитну поетику, кроз његове есеје и студије о народном стваралаштву, постаје јасније да поезија мистике и несхватљивог, ирационални принцип у целокупном његовом делу обезбеђује иницијацију у тајанствене дубине стваралачког чина. Петровић објашњава да оно што наводи на обнављање и чување ритуала, премда су они у великој мери постали недокучиви, тајанствени, јесте неизбежна потреба да се човек „ослободи свега што се по законима расног темперамента, људске психологије, анималних инстинката и општеприродних енергија, скупља у њему” (Петровић 1964: 373).

При грађењу свога односа према народном стваралаштву, авангардисти нису имали на уму само вербална фолклорна остварења, већ и друге фолклорне начине исказивања попут игре, веза, музике и пластике, али су вербални фолклорни облици од већег значаја за проучавање поетичких особености, јер аутори у њима проналазе како приповедне и песничке технике, тако и мотиве, слике, наративе и сам језик који обилато користи у свом стваралаштву. У студији „Младићство народнога генија” Петровић се усредсређује на „дух наше народне уметности”, на оно што је уједно и основа Растковог литерарног рада: трагање за паганским коренима, мистика народног стваралаштва, култ рођења и смрти, укрштање традиције предхришћанског периода са духом хришћанства.

Хатица Диздаревић Крњевић у контексту раног стваралаштва Растка Петровића указује на „наслеђе у сталном дејству”, односно доказује да вредности праизвора у Петровићевом поимању нису ствар прошлости, већ да су увек савремени и да се увек могу проблематизовати (Диздаревић Крњевић 1997: 235). Петровић, наиме, није носталгичан према примитивном, изгубљеном предцивизацијском друштву. Петровићеву заинтересованост за тајне прапочетка и преегзистенције неопходно је размотрити са становишта његове обузетости тајнама стварања, не у смислу повратка „златном добу”, већ кроз потребу да се проникне у процес конструисања и демистификовања првобитности, ради преструктурирања стварности. Стога треба

преиспитати критичке текстове који Петровића сврставају у симбол романтичарских тежњи у књижевности двадесетог века.

Вишеструки значај Петровићевих есеја за фолклористику и етнологију састоји се и у томе што прикупљени материјал није базиран само на записаним народним творевинама, већ је, према речима Хатице Диздаревић Крњевић, Растко Петровић укључио и многе песме које је сам у различитим крајевима слушао (Диздаревић Крњевић 1997: 248). Отуда предмет Петровићевог истраживања чине како текстови, тако и текстура и контекст фолклорне комуникације (ритам, интонација, мелодијска пратња, место, време и друштво за фолклорни чин). Усмеравање пажње са писаног дискурса на усмени у проучавању усмене књижевности и теорији перформанса, наиме, скренуло је пажњу истраживача на то како фиксираност писаног текста утиче на нашу перцепцију оног што је њиме исказано. Писмо има моћ да разори традиционалне ставове о мишљењу и језику, како објашњава Новица Милић. Писмо схваћено као транскрипција говора, опасни додатак, још удаљенији од мисли него говор, у двоструком је одмаку од интенције. Оно је, отуда, под сенком одсуства, у самом настанку захваћено смрћу изворне намере (Милић 1998: 22). Тако и грађа пренесена из дубоке старине у свом вековном развоју одваја се од свог ширег контекста и, записивањем, прелази у нов начин постојања (Бошковић Stulli 1983: 151–178). Флуидна природа усмених, нефиксираних текстова измиче садржинском фиксирању, али као фиксирани текст постаје креативно језгро за нове, неизвесне интерпретације, без могућности реконструисања почетног стваралачког импулса. Присвајањем дискурса народне поезије долази до померања смисла, који се не може даље контролисати и усмеравати, јер у процесу читања излази из граница домашаја првобитног значења. Ако је значење увек условљено контекстом, који се никада не може исцрпети, уписивањем у нове структуре, природа текста постаје динамична (Бужињска, Марковски 2009: 174). Динамизам као принцип Растко Петровић приписује и „инспирацији”, утврђујући један особити закон кретања, којим се долази до динамичког процеса стварања:

„Оно што живот пружи стваралачком генију да овај њиме ствара, враћа се неизоставно у живот као кристализирајућа сила тј. као снага која отад иде упоредо са осталим сталним животним доминантама. Као код светлосног зрака што је огледало препрека која га враћа уназад, по физичком знаку одбијања, овде је сама акција стварања [...] та одбојна преграда о коју се инспирација мора неминовно одбити и повратити

одакле је и пошла, у свет чула, акције и идеја а по једном закону спиритуалнога живота” (Петровић 1964: 353).

Кристализована инспирација, враћена у живот, може се тако изнова активирати, односно преломити о друга „огледала”, продукујући неограничено много других преломљених одраза, „естетичких рефлекса”, чије се порекло, односно изворни лик не може поуздано одредити (Матић 2017б: 44). Петровићев закон преламања тако се приближава Деридином тумачењу итерабилности знака, обнављања, опетовања, понављања. Свака ствар постаје знак тиме што се може поновити макар још једном, а то значи „повнављати у начелу, бескрајно много пута, независно од својег првог појављивања, од свог извора и порекла у одсуству дакле оног ко га је први покренуо и ставио на пут понављања. [...] Тиме што се одваја од свог порекла, и понавља или може поновити кроз друге случајеве, у другим инстанцама или контекстима, знак задржава извесну самосталност” (Милић 1998: 36). Криза језика, књижевности и хуманитета, у чијим се оквирима дошло до преиспитивања традиције, утицала је и на сагледавање стварности као језичке конструкције која у огледалском одразу осмишљава свет и самим тим никада не производи ефекат истости, већ је увек друго у односу на оно од чега се почело – тј. друго од стварности из које се полази.

Енглеска антрополошка школа, пре свега теорија анимизма Едварда Тајлора, али и ритуализам Џејмса Фрејзера, очигледно су утицала и на Петровићево изучавање традиције и фолклора, али је утицај француске социолошке школе, Емила Диркема и Леви Брила, далеко истакнутији. Антрополошка знања омогућила су Петровићу и „смештање народне културе и традиције у тако широк контекст” (Матић 2016: 180). Станислав Винавер сведочи да је Петровић познавао рад Леви Брила⁷³ и да је био нарочито заинтересован за тумачења и примере изнесене у књизи *Менталне функције код примитиваца*, те да је био уверен да примитивни народи поседују „прелогично” мишљење, тачније да верују магији везаној за извесне догађаје више него искуственом доживљају (Винавер 1975: 390)

⁷³ Читава традиционална антропологија изграђена је на покушају да се примитивне културе реконструишу те разграниче од модерног света. „Како су могућности експлицирања оваквог приступа биле спорне, нарочито када је у питању претпоставка да ум примитиваца функционише другачије од одговарајућих рационалних способности које су својствене модерном човеку, и сам Леви Брил је временом одбацио своју теорију.” (Матић 2016: 180)

У свом есеју „Којим путем”, из 1925. године, Станислав Винавер уочио је предности наше „културне заосталости” – као и примитивних племена која проучава преко Леви Брила, а то је емоционалост коју песма изазива у народу. С обзиром на то да је језик остао ограничен, музика је нека врста праговора, могућност уметничког изражавања. За Винавера, постоји тзв. појмовна мелодија, еквивалентна Настасијевићевој „матерњој мелодији”, која је независна од звуковне мелодији. Мисаоно недорасле, наше су песме значајне као интуитивно градиво, наговештај, оквир који може да пробуди осећања (Винавер 2006: 227): „Језик примитивне музике само назначавача долазак чувства, границе чувства, а не црта чувства, не набраја осећај. [...] Та мелодија је трава расковник која им отвара древну епску душу” (2006: 228). Према Винаверу, народна музика може се изводити на два начина: начин који Винавер назива здравим не укључује понирања у дубине несвесног, док се патолошким начином изналазе „дубине несвесне, грехови тамни и језовите бездани”; на тај начин се весела народна песма разобличује, као маска „бачена преко свирепости”. „[В]езовима, ћилимима, бајкама” народ прикрива варке, односно сентименталношћу маскира садизам те више воли „аполонске” композиторе но „натуралисте”, који су истинитији, али далеки. Винавер разуме тај феномен као тражење реда и поретка по сваку цену.

У „Белешкама за апсолутну поезију” Настасијевић тврди: „Најчистије, најобилније, најмоћније Поезија се оствари музиком. Другде, она је срж својом рођеном кором заслужена. Бивање ту, нужношћу остварења, везало се, и што би да се музички вине, овде устаљено трепери кроз привидно мировање облика у простору” (Настасијевић 1991б: 36). Међутим, најстудиозније значај музике одредио је у есејима „За матерњу мелодију” и „За матерњи музички језик”.

Специфична и јединствена интонација матерње мелодије – која је коренита и колективна – донекле се може препознати код детета или примитивног човека, отуда што је, према разумевању Момчила Настасијевића, њихов говор скопчан са поезијом, те су и извор са којег се ваља напајати.

Бог проговара кроз уметника, кроз човека „промуца”, тврди Настасијевић, што значи да није сваком дато да чује божански глас, који је „сушта мелодија”. Велики уметници су творци религија, али као што је један Бог, једна је и уметност, као језгро, сунце из којег исијавају зраци.

„Оно што се назива поезијом је тачно средина између говора и музичке мелодије.

У примитивним срединама се и данас поезија казује једино певањем. [...] Матерњом

мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза.” (Настасијевић 1991б: 40)

Настасијевић се користи приликом да још једном нагласи значај „активног примања” туђих утицаја, а то значи одговорити на мелодијске надражаје споља својом личном мелодијом:

„Ако постоји још нагона да се себи и другима саопштимо најдубљом – читај: општечовечанском – страном своје природе, ваља нам се буквално вратити матерњој мелодији. Општечовечанско у уметности колико је цветом изнад, толико је кореном испод националног”. (Настасијевић 1991б: 44)

Блискост са Петровићевим дискурсом о односу расног, односно националног и општечовечанског очигледна је. Матерње и општечовечанско не посматрају се као супротстављени феномени већ су заправо у сагласју будући да аутентичан однос према завичајном и родном пут за доспевање до универзалног.⁷⁴

„Изложивши кроз есеје основну аутопоетичку мисао – допрети до најдубљих слојева духа, односно до сржи ствари – Настасијевић у истом кључу разматра и функцију уметника и уметности. Уметник као свештеник, маг, остварује везу са надстварношћу продирући у језгро своје душе, док је стварност само оно што симболично представља надстварно.” (према Матић 2017: 65) Поистовећивање песника са свештеником и магом неминовно упућује на идеју да је поетско стваралаштво истовремено и магијски и религијски чин, при којем је песник „тражилац истине и тражилац пута за бивање у истини” (Милосављевић 1978: 231).

Настасијевић „доживљава уметничко стварање као посебну врсту мистичног искуства”, истичући још једном у есеју „Неколико рефлексива из уметности” да уметник „ствара из себе, тј. продире до језгра, до сржи своје душе, где се остварује веза са надстварним и уједно продубљује духовна зрелост, тј. омогућава осећање целовитости живота, јединства диспаратних елемената и херметичке кореспонденције микрокосмоса и макрокосмоса” (Матић 2017: 65–66). Настасијевић отуда у сугестивној формулацији:

⁷⁴ Блискост Петровићеве идеје о расности и Настасијевићеве идеје општечовечанског у матерњој мелодији уочава Никола Грдинић у тексту „Проблем матерње мелодије у српској авангардној књижевности”, у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*, закључујући да се обојица залажу за јединство националног и универзалног (1994: 33–40).

„уметност ради људске душе” (Настасијевић 1991б: 24) утврђује и функцију уметности, а то је да се прави лик и пуноћа бића назире тек огледањем у уметности (Настасијевић 1991б: 72).

Циклизација коју Настасијевић примењује у свом песништву кроз лирске кругове, а неретко и унутар самих песама, упућује „не само на међутекстовну повезаност, већ и на дијалектички остварено кружно струјање живота у којем је крај истовремено и почетак и обрнуто” (Матић 2017: 67). Сличну идеју Настасијевић је изразио и у есеју „Белешке за стварну мисао I”: „Нема рођења ако се тиме није ма у чему умрло. Почетак је тада суштински што и крај, све буде у свему ни краја ни почетка” (Настасијевић 1991б: 49). Поништавање историјског времена и урањање у митско свакако је подстакнуто модернистичком поетиком и открићима дубинске психологије, услед чега се архетипски модели стварања користе као имагинативни потенцијал бића модерног песника, ослабљеног егзистенцијалним и душевним недаћа и падовима. Назначено међудејство књижевности и мита остваривано у модернистичкој поезици Мелетински је назвао „поетиком митологизације” (Мелетински 1983: 283), а претпоставља организацију књижевноуметничке грађе, али и особени начин сагледавања реалности, односно изражавања вечних психичких исходишта кроз митолошко-фолклорне обрасце. Својим стваралачким урањањем у циклично, митско поимање света, Настасијевић потврђује, међутим, и Елијадеово запажање да модерни уметници реактуализују митску свест тиме што од елемената једног света конституишу нови „уметнички Свемир” (Елијаде 2004: 80).

„Свеопшта криза западног модела цивилизације проузрокована је, како су сматрали многи митолози, управо заборавом сопствених духовних корена, односно митског наслеђа, због чега модерни човек тавори у јаловој и спутаној егзистенцији, која се може превладати само ако се успостави континуитет са заборављеним архајским коренима.” (Матић 2017: 67)

Тежња ка целовитости као Настасијевићев поетички императив и у програмским текстовима истиче се као врхунски изазов за песничко биће, па је веза макрокосмоса и микрокосмоса, тј. уочавање органске везе између живота и космоса први предуслов за остварење те целости:

„Нешто се не да појмити као целина ако се кроз све привидно раздвојене и диспаратне ствари не осети начело које спаја и мири. Највећи духови редовно су то начело налазили у Богу: он је с ове стране стварности – у њиховој души. У самој

стварности – као начело лепоте, с оне стране стварности – као тајна. И видите како силно јака веза спаја човечију душу, преко бића ствари, са недокучивом тајном надстварнога.

Питање о психолошком развоју човека не стоји у опреци с овим. На чему се развила и обогатила људска душа? На посматрању стварности, на удубљивање у њу. Божанска клица тиме је пала на погодно земљиште.” (Настасијевић 1991б: 20)

Налазећи божанску искру у одређењу стварности, Настасијевић поставља уметност на темеље мистике: „Лепота једне ствари у основи је тајна те ствари. Први који је осетио ту тајну, продро је и с оне стране ње. То је већ свештеник-песник”. При таквој замисли разумљиво је да је Настасијевић одбацивао чуло вида као средство спознаје и определио се за слух, музику, као најкраћи пут за откровењска саопштења.

Зоран Глушчевић (1971: 23) приметио је да Настасијевић матерњу мелодију не доживљава као феномен за себе, него као начин постојања, „певати значи постојати и суделовати у општем постојању, певање коначно није необавезна естетска игра него конкретан начин бивствовања” (1971: 23).

Уневши у српску поезију дубоке и далекосежне промене, Настасијевић је истовремено имао изразито негативан став према донекима савремених песника. Тврдећи да је између предратне и поратне „провалија”, Настасијевић ће, иако авангарда више није у свом пуном јеку, припадати језгру прекретничке мисли, која је захватила не само песништво, већ видело се, и поимање језика уопште.

Претпоставка је да је колективно, иако на врхунцу, само плодно тле на којем треба да се формирају појединци. Међутим, недостатак слуха за сопствену и тражење у туђим мелодијским струјањима за Настасијевића је узрок трагичног положаја наших песника. За Настасијевића, наиме, питање остварења у сопственој мелодијској линији није само ствар песничког уздицања, већ један религиозни чин, сукоб мелодијских сила доводи до покоравања и повијања бића, утолико пре што смо најчешће рођене мелодије најмање свесни:

„Ослушнимо никад неслушани језик: јасно му чујемо мелодију, и све јасније уколико нам је непознатији. (Доследно, рођене мелодије говора најмање смо свесни.) И у чему год та туђа линија одудара од наше, зачуди нас, чак и заголица на смех. Или музички речено, туђа нам никад не лежи као своја родна и ваља себе као инструменат дугом навиком преудешавати, па да нас дирне у живац. А што ипак народ народу несравњено пре мелодијски него језиком доструји, значи само толико да су мелодијски

много сроднији неголи језично, и да је мелодија сила којом дух прокрчи пут даљим победама.

Борба је, дакле, посреди, она изнутра до у срж човечије природе.

Који се народ из највеће дубине себе мелодијски изразио, томе је успевало да буквално најездом свог духа поплави често пута далеко изван своје најближе околине. Музичка поплава равна је религијској: милиони се бића, бива, повију под мелодијским однекуд дахом, а да и не слуте који је и где тај народ чијим се најинтимнијим трептајима покорило. Али се онда за толико затрпају своји рођени извори.” (Настасијевић 1991б: 44)

Програмски текстови, есеји и огледи српских авангардиста, кроз ново читање традиције и бављење фолклорним творевинама, превасходно су били усмерени ка сагледавању савремене књижевне ситуације, у којој је, сматрало се, било неопходно изградити другачији систем, заснован на новом теоријском и књижевнопоетичком правцу 20. века, који је тежио да раскрсти са претходном традицијом овештаних шаблона и образаца, али се тај нови правац и даље није измештао из културног кода који је диктирала српска духовна прошлост, већ је само потврђиван на нов начин, што ће се најбоље увидети приликом бављења самим књижевним стваралаштвом авангардних аутора. Веза са фолклорним, са архаичним, али виталним мелодијама које колектив баштини, чак и када су постављени у алогичне форме, није могла да измакне оној матерњој мелодији и расном духу који је уписан у језик и у „језгро подсвести” – од којих је начињен нови мит – мит о Истини и коначном сазнању закона стварања света и поезије. Тиме се показује да српска авангардна књижевност не представља чисту анархију, већ увек поседује и извесно унутрашње устројство замагљено тежњом за разрачунавањем са наслеђеним вредносним системима.

III 2. ОБРЕДНО-МИТСКИ СЛОЈЕВИ АВАНГАРДНЕ ПОЕЗИЈЕ

Наведено је да се авангарда одређује као време кризе хуманитета, субјекта, метафизике, уметности. У таквом се тескобном моменту урушавања система на којима је почивала једна цивилизација, уметници као најсензитивнији представници људског рода усмеравају ка томе да се на изванредан начин одреде у новој послератној стварности. „Анархична”, „рушилачка”, превратничка струја авангардне књижевности, прикривала је понешто од Петровићевог појма преузетог из народне културе „заметанга трага животном принципу”. Поготово ако имамо у виду Хајдегерово тумачење Ничеовог нихилизма (Хајдегер 2000, Ничеове речи „Бог је мртав”), који је виђен као „унутрашња логика” западне историје, дакле као нужно историјско кретање које је свој нарочит замах – у смислу обезвређивања свих вредности и испражњивања метафизике – добило управо у 20. веку. Тим поводом Хајдегер наводи да „празно место чак захтева да се изнова запоседне и да се одатле-ишчезли Бог замени нечим другим” (Хајдегер 2000: 175). Сам Ниче ће наведену појаву назвати непотпуним нихилизмом, као покушај да се нихилизму умакне (Хајдегер 2000: 175). У карневалеском свету то би значило да се руше старе структуре из суштинске потребе да се структура одржи, односно да се постави нова. У том смислу, песништво српских авангардиста на једном месту врши субверзију постојећег поретка заснованог на европском рационализму и логоцентризму, али се испољавањем хаоса прикрива потреба за новоуспостављеним Митом о неуништивом виталитету и обнови кроз многострукост, која им даје романтичарски карактер, уз окретање спонтаности, чистој непосредности и креацији примитивне свести.

Као потреба да се овлада неизвесношћу постојања коју је носило ново доба, песништво двојице аутора који су најдубље посегнули за изворним, примитивним, фолклорним, Растка Петровића и Момчила Настасијевића, посматра се као ритуални чин овладавања процесом обнове животног принципа, не би ли се изванредан исход увео у границе непосредне контроле песничке свести, изван домена игре „виших сила”. И сам ритуал тако постаје нешто друго у односу на религиозни карактер који му је примаран. Ритуал тако задржава симболично дејство, али се преводи из сфере егзистенцијалног у сферу имагинативног.

У домену авангардне поетске мисли, принцип инверзије реалности (заметанга трага) остварује се опредељењем за један свет игре, било да подразумева вербалну игру, или уопште слободну, неизвесну делатност човековог духа и „омогуђује да на њу

гледамо као на онтолошки темељ културе, а сваки креативни чин у најширој димензији може се посматрати као лудички.” (Марјановић 2011: 84) У игри се „назире непосредан порив за потврђивањем живота”, што је, према Ивановић Баришић, „и једна од претпоставки празновања”, а са тог аспекта, игра је и чинилац који уноси животни смисао у сваки облик деловања, а тиме и доказ непрекидне борбе за опстанак (Ивановић Баришић 2011: 97)

1.

У раном делу Растка Петровића предхришћански период Словена подразумева свет вечне игре и афирмације животности. Песничка језичка структура усменог песништва Растка Петровића занима са аспекта доказивања претпоставке да је примитивно стваралаштво „сталан и импулсни напор”, управљен ка духовном ослобађању, које модерном песништву додељује статус новог, другачијег и продуктивног промишљања стварности:

„Лепше ће бити сада кад заиграмо ћопави,
Но раније кад ни играти нисмо се сећали.
Рат, то је свршено, механичка снага ми се досадила
Надам се да ће сад све настати као на шареним сликама
Пољопривредних календара.”
(Петровић 1958: 59)

Међутим, у Петровићевој поезији уочавамо непрестано трагање и реално одсуство тог прапочетног импулса, односно недоступност знања о културно најранијем, прасловенском маниру, јер, речима Миодрага Павловића, „ми заправо не знамо шта су певали Словени кроз хиљаде година свог боровка у баруштинама [...] Наша народна поезија припада другим временима, и клице старих словенских предања у њој свакако су бледе, мада недовољно испитане” (Павловић 2010: 305). Те бледе трагове, у ствари, Петровић покушава да оживи посредно у својој лирици, преко усмених форми у којима је највише осећао присутност прадавних творевина, пре него што су се Словени појавили на историјској позорници, односно пре сусрета са хришћанством.

Уносећи у своју поезију облике фолклорне грађе, Растко Петровић их истовремено преводи из магијско-митолошког контекста у нове особите песничке поступке, одређене другачијим дискурзивним контекстом (Матић 2017б: 44), али и

ствара нови мит – а то је песнички мит о прасловенским прецима. Не само да разматра моделе мишљења „народног генија” у есеју „Младићство народнога генија”, Петровић покушава и да реконструише степен цивилизовања, односно пребојавања митског основа, одређујући три ступња који чине „примитивни народни материјал”:

1. Поезија мистике и несхватљивог,
2. Слободна игра духа,
3. Реалистичка народна запажања.

Усредсређивањем на стилске, структурне, ритмичко-организационе аспекте усмених форми, Петровић даје и значајан теоријско-методолошки оквир за изучавање његове имплицитне поетике, уочљиве већ у раној авангардној поезији. Наиме, ако се може наћи једно центрипетално дејство у Петровићевој поезији, за коју Миодраг Павловић тврди да не постоји (2010: 306), морамо се осврнути управо на перманентну чежњу за сопственим, по архаичним узорима скројеним песничким формулама, које нису могле до краја бити досегнуте, те су тражене у ритмичким тајнама језика, његовим треперењима и сазвучјима.

Процес трансформације фолклорних образаца неизбежно се мора посматрати као двосмерни процес који захвата како усмени предлојак, тако и књижевну творевину. Одвајањем од свог првобитног извора, митолошког основа, проистиче поезија мистике и несхватљивог, која наставља самостално да живи и добија сопствени смисао, „више под утицајем мистичкога ритма, врачарије и магије, но под утицајем закона спонтане естетике” (Петровић 1964: 358). Ослобађање инстанце естетског плана претпоставља ничеанско постулирање дионисовског ритма, за разлику од аполоновског метра (Милић 1998: 112), које Петровић преузима као стваралачко начело. Ритам у Петровићевој поезији добија повлашћено место, најпре стога што представља несводљивост, неспутаност, спонтаност којој песник тежи у стваралачком процесу. Кајзер наводи потврде да процес стварања започиње управо одређивањем ритма, пре сваког смисла и значења (Кајзер 1973: 288). Поред тога, ритам се може одредити и као феномен природе и као духовна способност, али увек је везан за време „као најшири хоризонт” (Кајзер 1973: 189). Нортроп Фрај такође потврђује да ритам претходи избору речи које ће га испунити, повезујући ритмичко брбљање у дечјем развоју говора: „Кад се брбљање не може уздићи до свести, оно остаје на нивоу неконтролисане асоцијације (Фрај 1999: 331). За Нортропа Фраја, циљ слободног стиха није једноставно побуна против конвенције метра и епоса, већ артикулација независног ритма, који се у подједнакој мери разликује и од метра и од прозе (Фрај 1999: 327).

Распршивање значења и предавање ритму и изговору пре него норми стопе, стиха и строфе у лирици, даје поезији динамичан, временски карактер, наспрам спацијалне, метричке димензије. То не значи да су све Петровићеве песме ослобођене метричког начела, али управо разнолика структура стиха, од дугачких слободних стихова до кратких лирских сегмената, упућује на значај измене ритма при грађењу песама, тј. смењивања ритмичких целина, како је то уобичајено у усменој лирици. Пратећи ритмичко-интонациони развој српског стиха, Новица Петковић уочава једну значајну условљеност, која подразумева да је синтаксичко-интонационо угледање на усмени стих повлачило и фолкорно-музичку мелодију. Полазећи од тог закључка, Петковић се упушта у разматрање преуређења стиха у поезији Црњанског, Настасијевића и Петровића и других, односно ослобађања стиха ритмички уређеног према одређеном метричком обрасцу. Књижевна авангарда, према Петковићу, ломи и разграђује управо такве метричке образце (Петковић 2006: 169–186). Тзв. „пукотина у језику” у поезији Растка Петровића, према Новици Петковићу, указује на изразити раскорак са поезијом модерне стога што унете језичке неправилности и фрагментарност чине неодвојив део целокупне песничке структуре. Неке од језичких неправилности које Петковић уочава у поезији Растка Петровића јесу вишеструки метонимијски преноси, чулне обмане, огледалска удвајања, реализација тропа и сл. (Петковић 1999: 13–53).

Петровићеве ране песме осим тога одређује и наративни призив. С ону страну жанровске подељености, многе његове песме почињемо читати као приповест која треба да уведе у ритуални чин. У виду приповедне форме са дијалогом, коју је Хатица Крњевић уочила као доминантну лирску форму, грађена је песма „Гледајте, бози!” саздана у низу дванаестераца, осмерачких дистиха и симетричних десетераца, где дијалошку форму потискује смењивање ритмичких деоница:

1. „Делијо, делијо, који коње зобаш,

Делијо, делијо, до тебе сам дошао”

2. „ – Реци ми, млади јуначе,

Од ког си рода, од кога?

– Бози су моји дедови

И родитељ је громовник

И браћа су ми овчари

А мајка земља мокра је.”

3. „немам до паса, паса кована

и до младости и до очију,
и до очију, бози, зелених”
(Петровић 1958: 39)

Имајући у виду поменути Петровићеву песму у којој присуствујемо моменту идентификације јунака (без назнаке лирског субјекта), опцртавају се доминантне културне одреднице Петровићеве ране поезије, које ће се међутим у великој мери пренети и на касније – збирку *Откровење* и друге, необјављене песме. У питању је истицање словенског идентитетског обрасца, који ће свој шири значењски опсег добити у „Бодиновој балади”, активирањем култа дрвећа, пре свега храста и бора, као предачких симбола снаге, чврстине, вечности у мушког начела, везаних с богом-громовником (Толстој, Раденковић 2001: 567). Исконски облик опијености, снажни афекти пробуђеног тела, разиграност природе – све су то нове вредности којима Петровић обогаћује поетску традицију, приписујући их словенској младости – *јуношама и дивкама*.

У складу са теоријским полазиштем представљеним у Петровићевим есејима, напуштање традиционалне конструктивне схеме стиха, ритмички уређене према извесном константном метричком обрасцу, треба посматрати и у контексту Петровићевог авангардног виталистичког усмерења. Бергсоновски схваћена динамика и витализам преузимају се као акт песничког деловања у пољу ирационалног поимања света, те у пољу интуиционизма, што је карактеристично за многе авангардне уметничке правце, али се особито примењује у поезији Растка Петровића. Како истиче Станислава Бараћ, „[и]нтуизионизам је, као и друге авангардне тенденције, био реакција на традиционалне вредности, у овом случају, на логоцентризам и рационализам западне метафизике и културе” (2008: 198).

Уношење припева међу дуге стихове у песмама „Јади јунакови”, „Месец пун” и „Јунош на водама”, традиција преузета из усмене лирике, такође наговештава ритам кола, разиграности, витализма, нарочито када изосилабички стихови припева контрастирају са стиховима разговорно-спонтаног саопштавања⁷⁵:

⁷⁵ „Акустика претходи семантици. Тело израна (паралелно са ефектима непосредног физичког дејства бригујућег другог) упија звуке, гласове других, елементе (звучања) говора другог. Императив развоја (тј. императив сваке конкретне онтогенезе) у томе је да битни говор другог, да жива реч мајке (али, наравно, не нужно и само мајке, од почетка ту је и отац) – у сваком случају, Бахтин би рекао, туђа реч [...] Последица тога је постепено, с временом све наглашеније, профилисање сопствене вокалне експресије, те

„Ко се то игра пољем са девојкама,
Од чијег су то даха гране задрхтале,
И цветови са воћки попадали,
Чије су то стопе по травама?
[...]
Све се, све се пробудило
И пролећу поклонило
Косом земљу додирнуло
Видре капу одбацило
Купу меда испразнило”
(Петровић 1958: 67)

Миодраг Матицки примећује да су „Јади јунакови” једна од Петровићевих песама у којима је песник успео да наслути прамелодију. Поступак антропоморфизације природе, потом фолклорна лексика и поступци понављања чине да песма „Јади јунакови” више подсећа на народно, него на уметничко стваралаштво. Апострофирање траве може бити и одјек какве бајалице са селеном, који указује на лунарни принцип (Матицки 1989: 155). Бајалички призив песме „Јади јунакови” или мистична формула која би могла бити део пролећног обреда, унета у песму „Јунош на водама” или, форма басме у песми „Месец пун”, у процесу читања Петровићеве поезије пружа основ за утврђивање семантичке вишеслојности, кроз активирање магијско-анимистичке игре преломљене кроз свест савременог човека. Према Фрају, корен лирског мелоса је бајалица – „хипнотичко чарање које се, кроз свој пулсирајући плесни ритам, обраћа невољним телесним реакцијама, и отуда није далеко од осећања магије или моћи телесне присиле” (Фрај 1999: 335).

Петровић се не труди да подражава усмену лирику, већ користи дух усмене лирике да створи песништво у коме доминира начело игре. У групу народних умотворина у којима до изражаја долази „игра слободног духа” Петровић убраја оне облике у којима изостаје значење и чији је основни смисао потреба за игром, стварањем, експериментисање с језиком. Као чист материјал поезије, овакви облици потпуно неспутани граматицом и логиком, који враћају песнике детињству и игри, велика су

све истанчанији схематизам представљања и доживљавања сопствене телесне (а касније, како се развој одвија, и опште интрапсихичке) стварности.” (Јевремовић 2012: 149)

фасцинација руских формалиста. Заумни језик, „пун фонетских дисонанци, без икаквог смисла, изведен из светог мрмљања мистика, стародавних глосалија, дечјих разбрајалица, етимолошких фигура” (Бужињска, Марковски 2009: 127) омогућава комуникацију са скривеним делом нашег бића, иза граница ума. Речи нису више симболи рационалног света, већ се преображавају у наговештај и слутњу. Разара се стара претпоставка да се у гласу остварује веза између звука и смисла по којој се истина сазнаје непосредно, јасно и разговетно. У разбрајалицама се не чини ништа друго до стварање ритмичких целина у којима „лутајуће крпе декадентираниог језика” добијају свежу стилизацију.⁷⁶

У питању је један модерни фолклор, модерно осећање цивилизације и живота, где означитељска страна добија предност над семантиком. То не важи само при инкорпорирању поетских фолклорних жанрова, већ и у прозаизацији стихова „Најсентименталније о ситости легенде”, где наилазимо на приповедну формулу бајке (Матицки 1989:152), а стихови се ипак нижу по закону подсвесних асоцијација, као у усменим бројаницама. Простор је, као у бајци, загонетан, чудесан, осмишљен по принципима решавања загонетних препрека.

„У шевара три су листа: један црвен, један плав,
Један од злата. Шевар се на све стране поклања,
Један лист вели: пољуби; други вели: загризи;
Трећи најзад: поједи,
Девојче потрча да их узбере.”
(Петровић 1958: 55)

Нагли прелазак из живота у смрт не ремети тон песме, већ само остварује динамику осећања. Смрт јунакиње, дакле, изневерава бајковну структуру, али је посредни игра вечног настајања и нестајања (уп. Настасијевићев циклус „Вечерње”). Та игра се препознаје и у структури песама, које почињу у химничном тону, у слављењу пролећа и обнове живота, а ироничним обртом завршавају се мотивима смрти и нестајања – то је игра сабирања радости и бола, живота и смрти. Зато еротичност Растко не проналази

⁷⁶ Под разбрајалице Петровић често подводи и друге кратке стиховне облике намењене деци, попут ређалица, које су такође намењене игри. Разлика је међутим у томе што ређалице нису потпуни нонсенси, као што је случај са разбрајалицама, у којима је мелодији потпуно „жртвован смисао”, а служе да се одреди ко започиње игру (Кнежевић 1971: 296).

само у љубави „јуноша и дивки” већ и у тајни смрти. У песми „Најсентименталнију о ситости легенду” девојчица, уместо намераваног еротског искуства, опчињена шеваром, насмејана се препушта смрти. Смех је израз афирмације, прихватања искушења и ризика, којим се пристаје на такву игру.

Снажније ослобађање логичких принципа осећа се у врацбинским формулама у Петровићевој поезији:

„О кнеже медведе буди љубазан,
дођи под мој гвоздени лонац
Месец, кључ и катанац”
(Петровић 1958: 46)

У језику народних умотворина Петровић налази моћ и свежину, непосредност језика, могућност за иновирање своје поезије. Показује нам свет као да га први пут видимо, дечјим, зачуђеним погледом. Богатство народне културе дало је могућност да модерни песник, презасићен цивилизацијским творевинама, које су исцрпеле своје снаге, испуни захтев за обновом који је стајао пред писцима по завршетку рата. Отуда песниково интересовање за загонетке, клетве, брзалице, басме, у којима звук и ритам добијају предност над значењем.

Песнички језик се своди на „динамику говора” (Кајзер 1973: 89), која проистиче из динамике осећања и афеката. Треба притом имати на уму да су осећања у лирској народној поезији испосредована „сликом, ситуацијом или фрагментарно испричаним догађајем” (Карановић 2004: 251), у чему Петровић у великој мери следи усмену лирику, пре свега кроз наративни сегмент, али и кроз карактеристичне слике.

Реалистички дискурс Петровић запажа у народној поезији са натуралистичким сценама, јер „реализам у народној уметности по својој основи није ништа друго, до критичкије гледање на свет појава, на ред природних збивања, на живот уопште” (Петровић 1964: 401). Пример којим Петровић доказује снагу натуралистичке слике у оквиру реалистичког дискурса наше народне књижевности је песма забележена у црноречком крају о набијању на колац, али и бројне друге слике и мотиви, попут приповетке о младићу који, желећи поново да види мртву драгу, ископава њен леш. Петровић тврди да се из ових језивих примера види тескоба појединца и натуралистичке и апокалиптичне визије сличне онима из Дантеовог *Пакла*. У Петровићевој поезији пре *Откровења* снага натуралистичке слике доминира у представама ратних страдања. У

песмама „Јуче и данас”, „Дивка на водама”, „Јунош на водама”, натуралистичко представљање сакатих, изобличених телеса израз је критичког сагледавања модерних збивања. „Људи без једне ноге и жене са пола главе” иду за плугом по пољу „као на шареним сликама пољопривредних календара”, обнављајући животни принцип по чијим се координатама формира и аграрни циклус.

Присуство агона постаје константа, структурно обележје Петровићеве поезије. Међутим, док је у обредним игарама присутна борба с тамним силама мрака и симболичка жеља за успостављањем новог живота, код Растка Петровића се не испуњава жеља за победом над смрћу, јер је та жеља инвертована – опстаје само жеља за игром, те превладавање смрти не доноси трагичност постојања, она се прихвата као дијалектички моменат ритуалног процеса.

У песми „Јуче и данас” Петровић изневерава формулативност традиционалне божићне језичке игре (Делић 1999: 252). Уместо: „Ко иде? Божић Бата!” проговара савремена свест повратника из рата:

„Ко иде?

Ново Време.

Шта носи?

Руке без прстију.”

(Петровић 1958: 61)

Крећући се између институционалне форме и савременог идиома, Петровић уместо божићне игре назива нову форму игром пролећа. Алудирајући на најдревније лирске песме – обредне, Растко Петровић активира и један значајан елемент календарских обреда, а то је игра коју увек доноси млади бог у коледарским песмама. Бог светлости доноси игру за појасом: „ману игром на ђевојке / ђевојке се разиграше”, потврђујући да игра није само ствар доколице, већ да она носи једно „паганско осећање живота” (Недић 1976: 46), које је запретено и у наше лирске усмене форме, понављајући обреде религиозног живота. Деконструишући традиционалну формулу, освежавајући укалуљене форме, аутор утире будућност за пољуљану традицију. Тиме Петровић антиципира Деридин став да наслеђе које представља само механичко понављање уопште није наслеђе, већ скуп празних форми и мртвих конвенција, али и да, с друге стране, кад би култура измишљала само нова значења, традиција би престала да постоји, јер не би било институционалних оквира који би омогућавали очување наслеђа

прошлости за будућа поколења (Бужињска, Марковски 2009: 401). Растко Петровић, наиме, потискује у други план ритуални карактер игара, али не искључује могућност уписивања новог смисла игра:

„Овим смо хтели рећи да је и наше племе, као и деца, као и песници, у моментима када се осећало ослобођено од везаности за законе тајанства и реалности, жудело да се игра вредностима које су му на располагању, да замишља и изграђује нове комбинације. По једном другом енглеском психологу, Гросу, који је изучавао игру код животиња, ова није ништа друго до припремање и вежбање, у часовима одмора или незрелости, за стварни реални живот. Животиња се игра онога што ће доцније извршавати. Игра је свакако једно мерење снага којима се располаже, а чим се дух ослободи, почиње игра ствараоца, аналогна свим стварањима; грађење по истим законима ритма по којима се изграђивао овај свет.” (Петровић 2008: 65)

Теоријским дискурсом, Бојан Јовановић ће утврдити да човек настоји кроз игру да открије и да разуме законе природе, те да, аналогно, утврђује и „правила сопствених игара, било да их заснива на надметању или забавном карактеру” (Јовановић 2011: 67). Наведене игре које се активирају у ритуалној пракси, у прелазним обредним церемонијама, структуриране су тако да се начини сагласје између ритмова природе и ритмова друштвеног живота колектива. Отуда се у „прекидима” структурираности, а то су карневалске обредне свечаности и други излети из свакодневне структуре друштва често испољавају „неконтролисани импулс и често претеривање у забављању, посебно у игрању, певању, али и употреби велике количине хране и пића”, што доводи до оргијастичких и френетичних стања посредованих игром и ритмом (Јовановић Баришић 2011: 91). Ризик које такве игре носе (најпре због прихватања нових улога) представљају привлачност ритуалне стварности.

Из анагогијске перспективе посматрано, Петровићева збирка песама *Откровење* представљала би корак више ка ритуализацији текста – манифестацију тоталног поретка, тотално књижевно дело и креативан чин, у фрајевском смислу, који субјект доводи у везу с богом и сунцем, у директној вези са религијом већ по свом наслову, садржавајући у себи и један живот који се развија кроз дванаест, односно девет месеци и порађа ново божанство, човека. Да се митолошки слој Петровићеве поезије не може посматрати без хришћанског слоја нарочито се истиче у збирци *Откровење*. Искључивањем библијских имена Петровић лако добија у вишеслојности фигура, те се митска Мајка и Богородица

преплићу једнако као и соларно божанство и Исус Христ (Чабрић 2012: 26). Осветљавање тајне рођења и тајне смрти кроз укрштај хришћанске и митолошко-паганске равни усложњава се и преслојавањем савременим сликама, што је последица цивилизацијско-културолошког раслојавања у самом лирском субјекту. Тако се лирски субјект у збирци налази у континуираном процесу метаморфозе од паганске, преко хришћанске до модерне свести, утемељене у ничеанску, нихилистичку филозофију.

Вишеслојност Петровићевих симбола посебно се огледа кроз соларни принцип, који чини окосницу Петровићеве поезије и доживљаја света, као амбивалентан симбол рађања и умирања, односно трошења и раста, вечног обнављања. Тачке споја светле и тамне стране сунчевог путовања су означене као судар, али и могућност њихове комуникације, те је у Петровићевој поетици од посебног значаја симболика зоре, као почетка новог временског циклуса: „Из једног судара возова излазим, / окрвављен мало, ево, као први зорин зрак”. Кључ за разумевање поетске слике доноси роман *Бурлеска господина Перуна бога грома*, у којем је зора симболички представљена као крв коју просипа бог Перун, пробадањем храста. На дневном нивоу, зора је значајан митопоетски моменат којем претходе слике путовања соларног јунака кроз просторе смрти, док јој календарски пандан представља пролеће. Новица Петковић (1999: 15) у том смислу сматра индикативном чињеницу да Петровић као прву песму збирке означава „Једини сан” са стиховима:

„Ја сањам на рубу пролећа, а ви где сните
Недирнуто?
За њега бар знам да сања тај сан
У трбуху своје матере”
(Петровић 1958: 80)

Имајући у виду да Сунце има функцију „смртоносног психопомпа и иницијатичког хијерофанта” (Гербран, Шевалије 2004: 898), у збирци песама *Откровење* песничка слика потраге за украденим сунцем отвара један иницијацијски чин, који захтева „боравак у прекосмогонијском, односно преегзистенцијалном и пренаталном простору” (Матић 2017: 70). Мистерија увођења у постојање – темељ митова о постанку света и човека – саображава се са митом о човековом паду, што се у Петровићевом поетском универзуму односи на трауму рођења, а чежњу за повратком у пренатално стање

поистовећује са повратком „златном добу”. Праслике евоцирају успомену на један свет Старих Словена:

„Верујте да је онда тек оно: кад ме досада савршенству води
онда ми је досадно, онда сам опет стари Словен
у чуну који језером сивим броди,
и пун јунака чија пада сен
на води.”
(Петровић 1958: 86)

Слику чуна који плови водом Лубор Нидерле у *Словенским старинама* појашњава преко обичаја спуштања покојника у чун и пуштања низ воду (Нидерле 2019). Петровић је овај мотив користио у складу са топосом пута као везивно ткиво између различитих временских и просторних планова у поезији.

„Клокоће извор у
Тами. Ескимски чамци, који клизе низ воду,
Отпрате ме својим током до болова – небесима.”
(Петровић 1958: 88)

Али је предочена слика и поетизација старословенског мита о Перуновим синовима који иду чамцем по украдено сунце, заточено у таме, што је метафора сунчевог циклуса, односно заласка сунца и поновног изласка, када успешно обаве задатак, или вечног агона између светлости и таме. Посреди је стављање тежишта на одсуство соларног, божанског принципа и активирање хтонске тематике. Успоном сунчевог принципа одмерава се нови циклус, а мотиви зоре и пролећа добијају ритуалистичку димензију – иницијације и зачетка новог (духовног) живота.

Нови циклус који почиње са руменилом зоре представа је тајне рођења. Међутим, код Петровића се остварује и релативизација рођења тако што се рађање поистовећује са смрћу, јер је прекинута мистична веза са Мајком, а песник постаје „комад бога бачен у свет”. Достизање тачке епифаније у *Откровењу* у исто време доноси представу апокалиптичног света и цикличног поретка природе (Фрај 1999: 438), док се у раној поезији остаје на фрагментарности мисаоног система.

Поезија Растка Петровића показује нови однос према традицији и нове могућности интерпретације фолклорних и културних образаца. То ће значити доживљај

традиције као динамичког, отвореног, недовршеног процеса, који је увек у релацији са будућим, а не окамењени сегмент прошлог, као кретање, измештање, које захтева нов стваралачки однос. Језичко памћење, тј. слике складиштене у самом језику, у враџбинским формулама, у магијским језичким знаковима, у заклетвама, изрекама, загонеткама, поступном стилизацијом и померањем од изворног значења, уклапањем у нови контекст, омогућава да се трага за прамелодијом, ритмом и звуком, којим се долази до самосвојног стваралачког процеса, а истовремено се језик ослобађања из подређеног положаја у односу на мисао и допушта се да сам језик врши своју функцију означавања. У Петровићевом амбивалентном односу према језику, огледа се и његово амбивалентно држање према традиционалним формама и фолклорним облицима, које користи у својој поезији. Наиме, може се уочити да Петровићева преокупација постају фолклорне творевине које омогућавају слободну игру значења. Отуда његови текстови постају подложни самокритици, јер отварају могућност за генеолошка трагања кроз жанрове усмене књижевности, како би се открила њихова изворна намера, али се на том месту указује разлика, тј. несводљивост значења и аутономија коју фолклорни елементи задобијају у Петровићевој поезији.

2.

Док се у песништву Растка Петровића препознаје стални напор ка откривању наличја, ка указивању на рубове где се спаја фолклорно са технолошким и првобитно са савременим, дотле Момчило Настасијевић заснива чврсту, органску везу између фолклорних симбола, хришћанске мистике и мита (Матић 2017: 67). Отуда се ритуални аспект Настасијевићевих лирских кругова спроводи кроз синтезу магијског и религијског. Како примећује Тања Поповић, црквенословенска страна његовог песништва увек се мора посматрати у вези са другом – паганском (Поповић 2010: 190).⁷⁷

За Настасијевића Љубомир Симовић тврди да је дезактуелизован у историјском смислу, али „актуелан у психолошком” (Симовић 2001: 235), док је стваралаштво Растка

⁷⁷ „Од нас се тражи завршена архитектура у тренутку кад ми тек постављамо темеље”, Недељка Перишић сматра да је ово самоодређење веома важно у тренутку када се релативизује Настасијевићева припадност авангарди (Перишић 2015: 101).

„Целокупан низ песникових циклуса може се пратити из те средишње линије као процес обожења или ’индивидуациони процес’, који је, подстакнут Христовим страдањем, сам песник отворио као три степена развитка бића: као естетског, као етичког и као религијског и са друге стране као песничко бивање [...]” (Голијанин Елез 2016: 311)

Петровића увек поседовало и историјску димензију. Премда многи критичари „зазиру”, како истиче Новица Петковић, од тога да Настасијевића назову авангардним песником, он је можда још одсудније мењао облик општења или облик комуникације у поезији:

„Ако помније пратимо све верзије песама у настајању, уочићемо да је у каснијим прерадама и дорадама Настасијевић испуштао препознатљиве појединости из појавног света где год је то било могуће. Видљиви подаци (конкретне слике) претапају се у песничко виђење (модел), код кога се утисак о апстрактности појачава сразмерно с уопштавањем значења” (Петковић 1999: 121).

За разлику од Петровића, који преузима готове ситуације и збивања из фолклора, а митске приче закриљује догађајима из савремености, Настасијевић преузима из фолклора читав конкретно-предметни свет из којег се ишчитавају архајски корени. Наиме, Настасијевићева „моћ редукције” (Павловић 2010: 308) управо долази до изражаја у моментима свођења песничких слика фолклорне провенијенције на симболичке јединице, које ће бити размотрене.

Питање процеса настајања песме нарочито је актуелно при сагледавању Настасијевићевих лирских кругова управо стога што је велики број верзија доступан и омогућава праћење његовог песничког рада. Петковић ће у томе назрети понешто од поетике нашег романтизма, ослоњеног на усмено песништво, односно на разматрање варијаната једне творевине. За разматрање наше теме значајно је међутим одговорити на питање какав је статус фолклорних образаца у динамици настајања Настасијевићеве песме. У вези са тим Новица Петковић даје значајно разјашњење тврдећи да развој Настасијевићеве поезије иде по дубини а не по ширини, односно „као што се око исте песме окупљају њене верзије, песме се такође окупљају у лирске кругове, да би најзад и ти кругови затворили један општи, заједнички. [...] при чему се почиње да колеба и граница између засебних песама и верзија” (1995: 82). Даље, Петковић је настојао да докаже како се при праћењу верзија Настасијевићевих песама можемо уверити да се од конкретних слика иде све више ка уопштеним и симболичким и од јасних значења до непрозирних, до магловите дубине општег културног памћења (Петковић 1995: 48). То нас међутим не спречава да у коначним верзијама, независно од претходног постојања песме, трагамо за латентним остварењима фолклорних образаца и њиховим значењима оствареним управо у таквом затамњеном контексту, јер „што је сажимање одмакло даље, све је више значења која су померена у дубину текста као подразумевана, а с друге

стране, у тексту се умножавају и појачавају асоцијативне везе између речи” (Петковић 1995: 113).

За Настасијевића песма је „пре спевани него написани текст”, што би, са аспекта фолклористике, значило да је веза стиха и напева нераздвојна и да песма у свом језгру „чува древни облик певања или бар сећање на њега” (Петковић 1995: 68). Наведено запажање чини се опречним са раније успостављеним закључком да авангардисти раскидају управо са том традиционалном конвенцијом ритмомелодијског обликовања песме. Каква је онда Настасијевићева позиција између те две крајности? Решење наиме почива на самом разумевању „мелодије”, тачније „матерње мелодије”, која дефинише форму његових песама. Грдинић поводом тога објашњава:

„За даље разумевање суштине поезије важно је Настасијевићево разликовање три различита начина, или ступња у којима се јавља мелодија. Разликовање се проводи по степену организованости мелодијске линије. Говор је мелодијски најслободнији, а музичка мелодија је правилно организована. С једне стране је хаос, а са друге симетрија, утврђен образац. Поезија заузима средишњи положај између хаоса и симетрије, па су отуда њене битне особине, асиметричност, релативна уређеност, нешто што није хаотично, али није ни правилно. Осим у уметничкој лирици, таква мелодија налази се још у поезији примитивних народа и дечјем говору. Код нас Настасијевић је види у бугарштичкој поезији и лирском замуцкивању нашег југа. Битна особина ове поезије јесте полиритмичност, јер се одвојила од говорне мелодије, али није симетризована. У сва три степена може се осетити матерња мелодија, али најбоље се осећа у лирској уметничкој поезији и архаичним облицима усмене књижевности” (Грдинић 1994: 35).

Настасијевићеви лирски кругови (пет, постхумно седам) у литератури су окарактерисани као „јачање поетичке свести о семантичкој поливалентности ширих лирских структура” (Голијанин Елез 2016: 302), док су наслови циклуса, као и песничких књига, један од „важнијих кохезионих чинилаца цикличног јединства, што је и осведочено делима која у новије време проучавају поетику наслова као интегративних средишта цикличног јединства” (Голијанин Елез 2016: 303)

Прва песма „Фрула”, у циклусу „Јутрење”, издваја се као „интерпретативно средиште” не само циклуса већ и читаве збирке: „Образац словенске антитезе као основа укупне формулативности усменог песништва (кроз особит пут до метафоре или специфичан ритам који собом носи негативни паралелизам) послужио је као виолински кључ на почетку музичке композиције” (Голијанин Елез 2016: 106). Новица Петковић

одређује песму „Фрула” као програмску песму, која отвара фолклорну мелодију, музичко, језичко и песничко памћење (Петковић 1995: 190–191). Међутим, Петковић истиче и да је довољно погледати четрнаест верзија песме „Фрула” да нам се укаже како је грчевито Настасијевић трагао за новим ритмичким обрасцем. Иако узима осмерац из усмене лирике, у наредним песмама га напушта, што Петковића наводи на закључак да је стих из усмене лирике био само тренутно или прелазно решење, као знак преоријентације са страног на домаћи стих, али да је ипак трагао за новим ритмичким обрасцем дубље у језику (Петковић 1995: 15). Ритмичке промене које се уносе у верзије песме „Фрула” прате и предметни свет, тако да се централни симбол – фрула уводи тек у деветој верзији, након чега долази до превладавања усменог стиха. Петковић се задржава на једном детаљу из песме који би могао потицати из усмене лирике, а то је „земља која жалцем печи” (Настасијевић 1995: 191), премда га у усменој лирици нигде не налазимо. Петковићево запажање драгоцено је стога што одсуство наведеног стиха у усменој лирици не значи да не потиче из усмене језичке и песничке залихе, јер се тамо налази његов образац (змија печила – земља печила) по којем је песник начинио симболичку слутњу неумитне смрти која долази од Мајке Земље (1995: 192).

Од искона музички инструменти су представљали „глас божји” (Антонијевић 1990: 34), па су се отуда употребљавали и били саставни део ритуала и обредних свечаности уопште. Како је музика у стању дубоко да измени човеков однос са самим собом, да промени структуру свести (Антонијевић 1990: 29), обраћање фрули на почетку лирских циклуса уноси атмосферу ритуалног, дионизијског заноса и намеру измештања из профане свести, али и дијалектику мита, противстављајући небо и земљу. Већ је Аристотел у *Политици* истакао да фрула изражава заносно узбуђење, „тако те се њоме треба служити у оним пригодама у којима приказ више тежи прочишћењу него подучавању” (Аристотел 1988: 266), фрула не делује етички него оргијастички, објашњава Аристотел.

Симболизујући пастирски живот, фрула је као „народни, фолклорни инструмент присутна и у српским народним обичајима и веровањима” (Аксић 2018), али увек везана за хтонске просторе. Отуда се сматра да, свирањем у магичну фрулу подижу се покојници из гроба да заиграју, а на звук фруле се окупљају и ђаволи и нечиста сила и сл. (Аксић 2018). Бајка „У цара Тројана козје уши” приповеда о фрули направљеној од зове која израста на месту на којем је берберин земљи поверио своју тајну. Поверавање земљи (скривање тајне у земљу) у бајци задржава митски слој значења, односно везу са

божанском Мајком Земљом (Зечевић 2008: 552), док објављивање тајни приликом свирања у фрулу носи конотације објављивања скривених знања.

Осветљавањем значаја фруле у култичким радњама и изазвању трансa (Антонијевић 1990: 31), наслућује се ритуални карактер лирских циклуса, којима се ритам духа усмерава према музичким ритмовима божанске мелодије. Уз мистичну стрелу одаслату с неба, у епском поетском коду метафору изненадне, необјашњиве смрти, доводи се у питање уобичајено мишљење о циклусу „Јутарње” као о радосном, пасторалном, идиличном, из којег ће се постепено отворати мрачније визије. Символика смрти је јасно уткана већ у прве песме, а поготово се опцртава у симболици биља циклуса „Јутрење”, које је истовремено и у насловима песама: „Јасика”, „Ђурђевци”, „Дафина”, чинећи тако паратекстуални елемент значајан за повезивање текста и контекста. Када је у питању употреба вегетабилних лексема, оне у насловима отварају песму ка магијско-ритуалном контексту и значењима у традиционалној култури, углавном повезаним са остварењем животног циклуса.

Префигурацијом традицијским и митско-архетипским супстратима у Настасијевићевој поезији, поетски текст задобија контекст који неизоставно учествује у тумачењу. Завршавање песме „Фрула” питањем о одбеглој тајни успоставља везу са песмом „Јасике”, у којој се поставља питање шта шуме јасике, какву тајну крију. Свој поетски значај јасика црпе из фолклорног хришћанства, односно из неколико предања о кривици: јер је дозволила да се од њеног дрвета направи крст на који ће бити разапет Исус; потом, сматра се да су је Богородица или Христос проклели и казнили вечним страхом, због чега се тресе васцели дан; према другим предањима, „није изразила поштовање у моменту Христовог рођења, а приликом његове смрти није утихнула нити се сагнула, него је и даље шуштала и треперила лишћем”, зато „дрхти без разлога, не даје плодове и својом сенком не може да сакрије човека” (Толстој, Раденковић 2001: 242). Сматрана је и демонским локусом, што доказују изреке „Јасику ђаво њише”, „Јасика је ђавола носила”, које носе управо траг етиолошког мита о треперењу њеног лишћа (2001: 242).

Новица Петковић запажа понорни пут који води од првог лирског круга ка све древнијим слојевима усмене предаје (1995: 195). Дубине културног памћења осветљавају значења Настасијевићевих „појмовних израза”. Преношење људских обележја на биље представља анимистички траг, који се јавља и у песми „Јасике”, с обзиром на то да шуштање јасике представља оглашавање неке тајне хтонског порекла, ако имамо у виду демонски карактер дрвета. Како биље има моћ и везивања душе након

смрти, последња песма првог циклуса под насловом „Дафина”, представља поетизовано народно веровање у вези са смрћу „нељубљеног”. На гробу младића или девојке не треба садити биље, већ само оставити камен, јер биљке на гробу и саме морају бити сеновите, док је функција камена да веже душу за себе. Толстој и Раденковић наводе усмену македонску песму која потврђује да је дафина у фолклорном коду дрво света, *axis mundi*: „Изникало едно дърво / Едно дърво дафиново / Колко вишно, толку лично; / Коренот му по съ земя, / Гранките му слано море, / Вършенот мы в сино небе (Толстој, Раденковић 2001: 163). Дафина носи идеју центра, средишта комуникације врха и дна. Како истиче Дејан Ајдачић, „различити жанрови у које је уплетена представа дрвета живота као дафине, показују два основна својства – она наткриљује свет, и има симболичке плодове”. Симболизација посредством које неплодно дрво добија „плодове” исказује идеју плодности иако представљено дрво није воћка (Ајдачић 2018).

Култ плодности као један од магијских оса народне свадбе повезује је са читавом припремном фазом у пролећним обредима, пре свега око Ђурђевдана. Сама чињеница да су постојала правила која одређују узраст учесника поворки за сваки пролећни опход говорила је у прилог блискости свадбе и обреда, односно макрокосмичких и микрокосмичких токова и раста. „У пресеку координата ритма рода и ритма природе јесте време за свадбе” (Иванова 1998). Свadbени контекст у песми „Ђурђевци” почива на магијском чину везивања ђурђевка црвеном врпцом ујутру и поливања сузама увече услед неузвраћене љубави: „Туђини умом ја гинуо, / Бога ни осмеха њој” (Настасијевић 1958: 34). Ђурђевдан је, наиме, празник оживљавања вегетације, када се мноштвом обичајних радњи настоји улиту снага нове вегетације на људе, стоку, усеве (СМР 1998: 130). Међутим, Настасијевићева песма носи трагичан тон недосегнуте љубавне везе, те и неделотворног магијског везивања. Сузе су, попут косе, у свести премодерног човека подразумевале супституцију жртвеног поступка, по принципу метонимичне замене. Поменути магијски обред плетења венчића и жртвени обред заливања сузама смешта се у симболичко време, у тзв. биљани петак, када се бере ђурђевско биље и плету венчићи, који се повезују са смрћу и ускрснућем Бога, односно мировањем и буђењем вегетације, утиснуто је у соларно-лунарни календар (Карановић 2017: 22).

Саображено са празницима и годишњим календаром, одвија се и осмишљавање обредног процеса свадбе. Као дуготрајан процес, свадба обухвата и „претходне просидбене обреде, као и каснији период рађања” (Иванова 1998). Значења и функције вегетативног кода у вербалном аспекту сватовског ритуала јесте магијско средство уз помоћ којег девојка одраста и постаје спремна за удају. Зрелост, као симболика

спремности на брачну иницијацију, у песми „Сан у подне” асоцира такође на свадбени контекст, који ће свој врхунац остварити у песми „Грозд” као симболу зрелости, али и златан облак којим невеста управља – и има моћ да дозове кишу и натопа земљу, алузија је на златну жицу која се савија с неба у море у сватовским песмама.

Физичка зрелост је био услов без којег није могућно доћи до обнове рода, управо зато „на свадби младенци треба да покажу своју спремност да буду супружници” (Иванова 1998: 7–13), што „кодира биолошку зрелост и прелазак из асексуалног света у полни”. Метафоризујући себе, девојка симболички конкретизује полно препознавање и експлицира спремност за брак, што потврђује и позивањем драгог и наговештајима еротске ситуације. Ова фаза физичког и друштвеног сазревања, која доводи до трансформације девојчице у девојку за удају, подразумева статусно померање и низ ритуалних поступака који га прате (Вујновић 2017: 43).

Последња песма циклуса „Јутрење” заокружује дијалектичку усмереност циклуса у животу и смрти пошто у песми „Дафина” „нељубљено мре”, одређујући циклус као недовршени свадбени чин, прекинут иницијацијски процес, тј. у фолклорном наслеђу препознатљиву смрт у гори. Боравак на оном свету одговара иницијацијском искуству симболичке смрти, које за иницијанта представља „спознају метафизичке природе”, након чега је спреман за нови статус и пријем у свет одраслих. „У сватовским песмама, симболичка смрт иницијанта представљена је његовим сном, сматран за стање блиско смрти, у коме душа привремено напушта тело” (Гура 2005: 480–481, Вујновић 2017: 44)

Имајући у виду митско порекло паралелизма, које одвајањем од свог изворног контекста преузима естетску функцију, буђење из сна и јутарња роса у зору, као доминанте слике првог песничког круга, представљају лиминални моменат у којем се остварује копулација неба и земље преко росе, односно буђење невесте и прелазак из једног егзистенцијалног статуса у друго. Сан као паралелно стање природе и невесте се помиње у песмама „Јасике”, „Извор”, „Румена кап” и „Сан у подне”. Пробуђене из сна „ведре таме”, јасике преносе тајну Сунцу, попут фруле у бајци „У цара Тројана козје уши”, где се тајна скривена у земљи објављује свету. Поистовећивање девојке са зором и њена плодносна функција постављена кроз захтев за орошавањем, али и зрењем трешања и цвећа јављају се у песми „Зора”:

„Хеј, на белом коњу
зори ми зора и девојка.
Стани не мини,

ороси ову жал.
С голубицом би да загуче.
Уснама пупољ у цветање мами,
недрима трешње у зрење.”
(Настасијевић 1958: 33)

„Стани не мини” Александар Јерков види као фаустовску жудњу за непролазним тренутком (Јерков 1994: 94), које „може бити упућено самој двострукости представе, зоре и девојке, али унутрашњи развој песме јасно шири поље деловања овог стиха” (1994: 96). Отуда, речима Јеркова, снага песме

„није само у митској позадини зоре на белом коњу, већ још и више у отелотворењу [...] чији говор је говор природе, повезује човека и свет живота оличен у живом свету, у биљу. Пупољ и трешње, цветање и зрење, то је слика идиличне и ведре природе која о сопственом бићу говори кроз цваст и плод” (1994: 97).

Према Александру Јеркову, песма је окренута ка симболичком моменту „поднева живота” (1994: 98), односно зрења бића, када је сва природа расцвала и плодна у нама. Али моменат зрења упућује и на кризни моменат, што је већ наговештено у претходној песми „Румена кап”, која доноси паралелизам змије савијене у котур на трави коју газу девојачка нога и сунца на уранку. Немогућност да сунце и зора буду заједно на небеском своду⁷⁸ узрокује смрт зоре, која је симболизована и змијом у трави, односно доспећем девојке-зоре до тачке угрожености. Као универзални медијатор, невеста у својој лиминалној фази обреда, попут дафине у последњој песми циклуса, комуницира са земаљском и са небеском сфером, омогућивши прелазак „из једног начина бивствовања у други” (Вујновић 2017: 44).

Циклус „Вечерње” отуда наставља свадбени вербални код, односно на објаву смрти из последње песме првог циклуса наставља се продубљивање идеје поистовећивања смрти и сна у песми „Љиљани”. Након пролећно-летњег обредног контекста, уочава се јесењи и зимски митски сан, који подразумева боравак у подземљу, у хтонским сферама – жртвовање девица на одру, које насмејане одлазе у „тамни дол”, што је алегорички представљено стихом: „Сама згажена биљка / златан отвара цвет / из

⁷⁸ В. тумачење песме „Чесми крај пута”

ожилка” (Настасијевић 1958: 41). Потврђујући тиме рађање живота из смрти, из жртве, Лаза Костић ће слично „смрт семеника” назвати природном опреком која се јавља у самом зачетку живота – трагичност оплођења је раван трагедије бића које је оваплоћено у митологеми о птици феникс (Крњевић 1997: 120). Као „алегоријска основа веровања у васкрс плоти” (према Крњевић 1997: 121), разорна и делотворна енергија ватре постаје образац о дихотомији унутар чина оплодње, који ће Настасијевић најпродуктивније разрадити у циклусу „Магновења”. Сродним стиховима ће се у 4. песми циклуса „Глухоте” потврдити идеја о плодноном умирању за многе: „И знам, велико, муком једно, ту куца срце. Увору где извирало, клици утаман биљка, тврдом незнања зрну, где се знало” (Настасијевић 1995: 52), прожимајући песму идејом о пшеничном зрну из Јовановог јеванђеља што умирући много рода роди. Дијалектика настајања и нестајања, уписана у песму „Љиљани” (Настајем чудно / из овог нестајања), продубљује се у песми „Биљкама”, у којој се расветљава да су те девице на златном одру управо доцветале биљке које у јесен умиру. Поистовећивање природе и човека врхунило је у првом циклусу, започето већ у „Јасикама”, које се такође називају девама, док се у песми „Чесми крај пута” контекстуализује умирање невесте у гори, у наслову асоцирајући на „Женидбу Милића барјактара”, редукујући стихове народне песме: „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”. Алузије се проширују стиховима Настасијевићеве песме:

„То женик свате проведем.
Крв пјаним бризга на ресе,
занаго, сејо,
мре ми на руци невеста.
[...]
„Знаћеш ме, сејо, кад с вечери,
без невесте ни свата,
румени мој промине траг.”
(Настасијевић 1958: 44)

Миодраг Матицки види у песми „Женидба Милића барјактара” подтекст Настасијевићевих лирских кругова, издвајајући сржну тачку коју Настасијевић обрађује – мотив уклете невесте (в. Матицки 1994: 25–32). Осим наведене песме „Чесми крај

пута”, Матицки уочава мотив уклете невесте у уводној песми циклуса „Вечерње”, са претпоставком да су златокосе девице на одру песме, док је младожења песник, повезујући, дакле, судбину песме са судбином невесте Милића барјактара, „коју обредом венчања односи смрт” (Матицки 1994: 31).

Младенци у песми „Женидба Милића барјактара” недвосмислено, својим животом, а још више својом смрћу, оличавају природне, божанске силе.⁷⁹ „Митолошки отисци” уписани у лик Лепосаве и њених сестара у песми „Женидба Милића Барјактара” доводе до закључка да су у питању јутарња божанства, односно божанства зоре. Наиме, Лепосаву сахрањују на истоку, „откуда се јасно сунце рађа”, док свекрва нариче за њом „када буде на истоку сунце”. Невестином смрћу наслеђује се смрт божанства свитања, док се у лику Милића Барјактара остварује епифанија светлости и сунца, којег сахрањују „када јарко смирује се сунце”, а мајка за њим тужи „када буде на западу сунце”. Правац сунчевог путовања пројектован је и на Милићеву потрагу за невестом „од истока паке до запада” (в. Детелић 1996: 95–110).⁸⁰ Повлашћена места

⁷⁹ У фолклорној традицији проток времена био је именован и дефинисан кретањем небеских тела: Сунца, Месеца и звезде Данице. Отуда се и, преваходно оријентише према изласку и заласку Сунца и кретању Месеца. Одвијајући се као природни процес, кретање сунца у дневном и годишњем циклусу, од изласка до заласка, односно обнављања и губљења његове животне моћи, описује небески полукруг, чији други полукружни део остаје невидљив и односи се на његово кретање у другом свету. Тај део круга оцртава „ону другу реалност која је нужан интегрални део света. Тачке споја овоземаљског и оноземаљског ритуално су означене као могућност њихове комуникације која до посебног изражаја долази у периоду почетка новог временског циклуса” (Јовановић 2000: 115).

⁸⁰ „Сахранише Милић-барјактара

Куда јарко смирује се сунце.

Оста јадна саморана мајка,

Она кука како кукавица,

А преврће како ластавица;

[...]

Када буде на заходу сунце,

Тад’ излази Милићева мајка,

па говори, а за сунцем гледа:

Благо мене и до Бога мога!

Благо мене, ето сина мога!

[...]

Када буде на истоку сунце,

Изилази Милићева мајка,

авангардне поезије постају управо лиминалне тачке – тачке додира земље и неба на хоризонту, виђене као места рађања и смрти сунца, али увек у аналогiji са телом, које се у самртном часу спушта на земљу, као што и невести Милића Барјактара „омили” црна земља.

У циклусу „Вечерње” присуство смрти, сеновитости, оностраности, али и несрећних душа представљена је преко знаковности биља у традиционалној култури. Култ мртвих кодира се пре свега у песми „Врбе”, о којима постоји веровање да „скупљају несрећне душе – људи просјаци надничари који су такорећи на путевима и на стазама умирали” (Вишекруна 2008: 132, према Карановић 2017: 140). Сеновитости доприноси у песми позив „поведи с вечери на воду”, као опасан хронотоп, који подразумева обрнуто време од традиционално уписаног одласка на воду изјутра. У песмама „Сутон” и „Вечерња” продубљује се демоничност преминуле душе, јер се у демонистичким веровањима бреза везује за станиште русалки, за душе умрлих девојака, „које ноћу излазе и заигравају случајне пролазнике” (Толстој, Раденковић 2001: 51). Називана и дрвеће духова, бреза ће кроз паралелизам бити поистовећена са женским телом које се гiba у ритму природе: „Самотна уздрхти бреза / и твоје тело” („Вечерња”), „Бреза ли то, / ил’ бледи прамен дана? / Беласа твоје тело у сутон” („Сутон”). Беласање тела у сутон алудира на демонично, на слике поникле из ониричких дубина.

Посматрано у целини свих седам лирских циклуса, средишња три „Бдења”, „Глухоте” и „Речи у камену” доминантно су у хришћанском тону, да би се „Магновења” и „Одјечи”, постхумно објављени, вратили магијско-ритуалном. Испитујући средњовековну традицију у песмама Момчила Настасијевића, Тања Поповић указује на три дневна богослужбена круга, тако да сваки лирски круг развија доминантну тему, коју варира уз помоћ истоветног тона и сродних слика и симбола (Поповић 2010: 191). У многим песмама лирских циклуса уочава се као узор или подлога некакав средњовековни жанр или актуализација богослужбеног чина, којима се придаје хришћански покајнички тон. Паљење кандила и атмосфера парастоса у „Сестри у покоју” отвара хришћански тон ка средњем циклусу „Бдења”. Прва песма „Молитва” и обраћање хришћанском богу, као паралела ритуалном трансу што је донела фрула, овог пута отвара се ка хришћанској екстази – кроз страдање и патњу. Цела „Молитва” је тражење страдања. Тражи се и пакао, и бољезан, и драча. Да би се човек ослободио

Сунце гледа паке проговара:

Благо мене, ето ми снашице!” (СНП III, 78)

опорине свог тела, он мора да расточи себе, мора да се преобрази. Проблем људске греховности отвориће Настасијевић и у драми *Ђурађ Бранковић*:

„И молимо те, и молимо,
пропашћу спаси,
кад није другог спаса,
казном награди за грех.”
(Настасијевић 1958: 297)

Циклус „Бдења”, међутим, укључује и поетичку самосвест као централни аспект којим се поезији приписује сазнајни карактер, али песнику само могућност наслућивања оностраног, па отуда и овладавање речју није потпуно, већ фрагментарно и муцаво. Док су прва два циклуса раскривала могућности повезивања човека и природе у циклусима живота и смрти, дотле се од трећег циклуса стваралаштво и смрт поистовећују – јер да би се живело у надстварном, мора се умрети у свакодневном. Тиме се, дакле, још једном потврђује потреба за ритуалним иницијатичким упућивањем у тајне стваралаштва, које захтевају „растакање” бића. Аутопоетички моменат ће јачати у наредним циклусима, тако да „Глухоте” и „Речи у камену” представљају покушај да се неизречје преведе у реч, док рођење и даље носи клицу смрти, а смрт зрак новог живота. Иако се тематски удаљавају од првих циклуса, синтаксом и лексиком се последњи циклуси приближавају магијским формулама чије се значење само наслућује у окамењеним стиховима. Чврста и затворена структура која наликује на магијске формуле може бити проматрана и као мистично средство којим се настоји постићи практичан учинак као и у усменокњижевним облицима чија је моћ садржана већ у изговарању, односно у самим речима. Александар Лаковић сматра да праречи за којима Настасијевић упорно трага бивају у његовом песништву стално присутне као својеврсни подтекст (Лаковић 2006: 111). Архаичност језика у Настасијевићевим стиховима инвоцира сакралност и мистичност магијске праксе, што доприноси диференцијацији сакралног говора од световног, односно магијски вербум опредељује за скупину оних који могу разазнати божански глас – а за Настасијевића су то песници, сврстани међу свештенике, односно магове, док је поезија религијски и магијски чин. Одатле је разумљив захтев за шапатам у циклусу „Глухоте” – који је карактеристичан за комуникацијски и изведбени контекст магијских реторичких пракси у циљу успостављања везе са оностраношћу. За Новицу Петковића пак „Глухоте” долазе из песничке занемелости, односно неповерења у реч, у

језик, до саме границе разумљивости, због чега он и јесте опсесија песникова (1995: 36–37). Глухоте се отуда сагледавају као поезија окренута себи, својој поетици, а песме су грађене по истом обрасцу, као варијације на исту тему. Висок степен сажимања и удаљавања слике од појавног ка апстрактном поистовећује се са симболистичким ћутањем, што се завршава поништавањем појавног у празнини (1995: 39, 40). Али оно што се језички не може изразити препушта се мелодији:

„Јер ако већ песник назива речи појмовним изразима, онда су оне за њега – као носиоци појмова – очигледно изведене, а не изворне човекове творевине. Иза њих или испод њих налази се медијум за присније, дубље, изворније општење. Тај је медијум за Настасијевића мелодија” (Петковић 1995: 42)

Корнелије Квас сматра да су неграматичности у песми „Глухоте” претпоставке интертекстуалности, трагови одсутног интертекста (Квас 2006: 236). То су наине оне белине или празнине у тексту које наслућује и Новица Петковић као места „где се осећа да се извесна језичка јединица (реч или синтагма) која недостаје у површинској структури подразумева у дубинској структури текста” (Петковић 1995: 118), а Светлана Велмар Јанковић у амбивалентном односу значења, ритма и звука (ритмичког покрета моћи и муклог звучног одјека немоћи) издваја актуализацију особене „истинитости тона” (Велмар Јанковић 1972: 105), где су значења звука и ритма не само сагласна са значењем речи већ и са суштинама које се тим речима желе исказати.

Циклуси „Магновења” и „Одједи” објављени су након пишчеве смрти, али ипак чине поетску целину са песмама *Пет лирских кругова*. У погледу тематике представљају наставак претходних пет циклуса, продубљујући доминантну тематику живота и смрти. Даље мотивско надограђивање усмерено је пре свега на успостављање везе између подручја магијског и религијског. Премда је окосница Настасијевићевих песама са религијском подлогом Исус Христ, хришћанска перспектива подређена је једном „христијанизованом пантеизму”, или пак обрнуто пантеизацији хришћанства, међусобним прожимањем природе, човека и Бога.

У есеју „Неколико рефлексција из уметности” Настасијевић сугерише да уметник доживљава мистичко искуство стварајући из себе, односно продирући до језгра своје душе, успостављајући везу са надстварним (Милосављевић 1978: 135) и уједно продубљујући сопствену егзистенцију, омогућава осећање интегритета, повезивање диспаратних елемената, коначног и бесконачног, појмљивог и непојмљивог. Посреди је

символичка форма преображаја, манифестована у фигури Исуса Христа, која интегрише архетипске догађаје рођења, смрти и васкрсења, као и архетипске фигуре божанског детета и жртве. Како је Исус Христ, према Настасијевићу, „остварени лик човека” (Настасијевић 1991б: 73), а према Јунгу, „живи мит наше културе” (Јунг 1996: 44), поред своје историјске егзистенције, он отеловљује архетип Сопства, једног преображеног човека у којем је помирено свесно и несвесно, ја и не-ја. Стога би православни телос откривања Христа у нама подразумевао јунговски „процес индивидуације”, освешћивање, интеграцију несвесних делова психе, што је могућно тек свесним уочавањем дејства и снаге оног другог и супротног у нама. Поетским уобличењем извесних идеја дубинске психологије и теорије архетипа, у циклусу „Магновења” Настасијевић успоставља снажну везу између хришћанске религије, мита и песничких симбола. Две линије Настасијевићеве поезије, митско-паганска и хришћанско-мистичка, непрестано се преплићу, а архетипске представе разоткривају најскровитије модалитете суштине бића, односно митску слику света и митско поимање егзистенције и положаја човека у кружном кретању времена.⁸¹

Кроз тринаест песама циклуса „Магновења” Настасијевић различито моделује архетип стварања и оцеловљења кроз мит о светој свадби, кроз компонентне космогонијских и есхатолошких митова, те кроз митему о вечном враћању и о васкрсењу. „Доминантни митски аспекти јављају се у свим песмама циклуса, тако да и поред богатства и поливалентности симбола, сваки појединачни текст тежи интеграцији у јединствен поетски смисао” (Матић 2017: 67), остварен кроз међудејство поезије и мита на неколико планова (уп. Мелетински 1983: 283): кроз циклично организовање уметничке грађе, митолошко-фолклорне обрасце и кроз присуство митске свести, који подразумева у поетском систему „Магновења” стваралачко урањање у кружно, митско поимање света, у ком је почетак истовремено и крај и обрнуто, и свест о праначелу као корену свега постојећег. „Урањањем у митско обнављају се и имагинативне способности бића”, које остварују преображај митских образаца (Матић 2017: 67).

Структура циклуса „Магновења” заснива се заправо на преображеном миту о Божјем (односно божанском) детету. Изокретањем тока егзистенције, у првој песми наслова „Епитаф” лирски субјект објављује се смрћу, али не у виду израњања из непостојања, већ у виду смрти као конститутивне и стваралачке енергије, усмерене на преиспитивање граница унутар којих одређујемо кретање живота. „Кружно кретање

⁸¹ Више о Настасијевићевом циклусу „Магновења” у: Матић 2017.

драме људске егзистенције започиње есхатолошким знамењима пламена и мача, чија синтеза омогућава откровењску визију одабранима и указују на пророчку функцију песника, чија поезија кроз мистично искуство доспева до простора чисте спознаје, постајући и сама 'света прича'" (Матић 2017: 67). Апотропејска снага пламена и лековито дејство бршљана у уводној песми потврђују исцелитељску функцију циклуса, тј. исцртавања круга, који је пре свега *imago mundi*, минијатурни Космос, те стварање постаје обнављање космогонијског процеса, понирање у исконску пуноћу сакралног времена (Елијаде 2004: 27). Приступање вечној постојању посредством песничке творевине свакако асоцира и на месијански позив самог песника, али и на дионизијску функцију поезије, садржану у идеји плодотворне смрти.

Хтонско као компонента човекове природе јесте уједно представљено и као она сила која отежава кретање ка вишем ступњу духовне сфере. Представом везаности за земљу као „родну коб“ наговештава се и човеково порекло из твари. Наговештавање мита о првом човеку, сачињеном од земље, у песми „Туга у камену“ постиже се и враћањем колевци-гробу, која има амбивалентна својства благослова и проклетства. Кружно уписивање крвљу у родно тло изражава ритуално жртвовање, које треба да осигура обнављање, али симболички феномен крви јавља се и у значењу боравишта душе, што у студији *Психологија и алхемија* потврђује и Јунг: „Душа је божији заступник и пребива у животном духу, у чистој крви.“ (Јунг 1984б: 290) Митски потенцијал земље као крвожедне мајке исказује се у песми „Вест“ жртвовањем „Агнец Сина“, те антиципира смрт Спаситеља, који својом смрћу искупљује, оживљава, васкрсава, тј. крвљу/душом оплођује земљу за нови живот.

Превазилажење хтонског омогућено је чином свете свадбе, који је преслојен хришћанским мотивом обзнањивања безгрешног зачећа у песми „Вест“. Лирски субјект „као пророк Исаија објављује спуштање небеског семена у утробу Мајке-Земље“ (Матић 2017: 70). Кроз безгрешно зачеће, наговештава се церемонијални брак божанског и људског, небеског и хтонског, чији плод обједињује различите принципе, у тежњи ка целовитости. Отуда је хијерогамија и „темељни симбол алхемије, која тежи изворном јединству духа и материје“, док „плод представља буђење вишег Ја, продуктивног човека, сливање читавог космоса у складно Једно“ (Матић 2017: 70). Тежња ка космозираном и структурираном у основи је митске свести, како би се начинио искорак у вечно, спрам неизвесности линеарног тока. Такво настојање ишчитава се и у циклизираној песничкој творевини, која претпоставља и унутрашњи драмски развој до оцеловљења бића лирског субјекта.

Изрази мистичног искуства, попут путовања, интроверзије или успињања, стваралачка су суочавања са супротностима и синтеза поларитета, којима се алудира на продирање до вишег нивоа свести, као крајњег циља. Жудња за трансценденцијом, трагање лирског субјекта за пуноћом и складом у песми „Пут” исказано је отуда метафором бисерне шкољке. Тешкоћа продирања до језгра и непропустљивост исказују се метафорама недохват-блага и бисер-жеђи:

„Ходим, и ходе,
а на сваки бат
камени кора
по недохват-блугу.

Од бисер-жеђе,
трагом у нетрагу,
шкољка на шкољку
тврдну очајања.”

(Настасијевић 1991: 88)

Вечна загонетка људске душе изражава се митско-фолклорним представама о скривеном блугу и трагању за бисерном шкољком. „Митопоетизација у потрази за садејством и складом свесног и несвесног потиче, дакле, из митолошког материјала у којем се управо идеја о савршенству пројигира у просторно или временски удаљене сфере за које је потребно превалити тежак пут, доћи на дно мора, у земљино језгро или пак се успети до неба.” (Матић 2017: 71) Митско-фолклорно упориште песме „Пут” препознајемо у легендама и митовима о Божјим/свечевим стопама на земљи, које представљају потврду и траг првобитног сакралног времена. Отуда утабане стопе ужасавају, јер носе значење избрисаног сећања на Божји, прапочетни свет. Заметнути божански трагови отежавају субјекту постизање узоритости правремена, показујући људску ограниченост, као и „немогућност сусрета са симболом Сопства – средиштем личног мита” (Матић 2017: 70).

За доживљај мистичног искуства изискује се смрт чула, ступање у сферу гробне тишине, јер је само у тим условима могућно отварање духовних очију. Већ је хеленистичка традиција испољила тежњу да се изађе из круга видљивости и проникне у суштину, у тајне бића (Аверинцев 1982: 70), па су пророци и песници најчешћи примери физичког слепила као услова проницљивости духа. Отуда се превазилажењем појавног,

оксиморонским спојем „самртна радост” и „самртна прогледања сласт”, истиче визуелни аспект духовног искуства, а парадигма саможртвовања обезбеђује досезање до новог одличја свести у спрези с исконским, божанским ликом у човеку, па и потреба да се постане „све дубље жив” указује на продубљивање егзистенције у космичким оквирима трајања.

Духовни домети досежу се у тишини у песми „Радосно опело”, док лирског субјекта походи „крилата мисао”, што је заправо „стварна” мисао коју Настасијевић устанољвује у есејима као знамен отварања ка духовности (Матић 2017: 70). Укидање граница сфера, којима се креће динамична, узвишена мисао отеловљена крилима, омогућује и објављивање тајне са дна искон-мора, простора који у старословенској митолошкој приповести указује на потоп или нестајање једне цивилизације, као представа казне Божје и проклетства услед људских сагрешења. „Нерођених зора / запоју ми петли; / са дна искон-мора / потонула, чујем, брује звона” (Настасијевић 1991: 378). Осим присуства животиње амбивалентне симболике – петла, који је и предстаник соларног култа, али и „жртвена животиња која одводи душу у подземни свет” (Гербран, Шевалије 2004: 702, према Матић 2017: 70), и потонуле насеобине чине паралелни, други свет који само у одређеним тренуцима укида своје границе, а отпушта звук звона из потонуле цркве (Толстој, Раденковић 2001: 193). Посреди је објава истине која за лирског субјекта долази из других димензија одгонетајући исконске загонетке које се настајују у несвесном делу психе. Дух лирског субјекта постаје извор истине, гласник благих вести, а иста крилата или стварна мисао спона која увезује имагинативни свет Настасијевићевог песништва

Последња песма „Он” доноси управо ново рађање, наслућујући тражену целину као нагон за самоостварењем бића. „Снага херметичког принципа исказана симболиком камена и алке, као амајлије, и коприве, као атрибута паганског врховног бога грома, треба да обезбеди апотропејско дејство, које ће обухватити читаво човечанство” (Матић 2017: 74), потврђујући стихом: „свима да је за лек” присуство магијског и митотворног мишљења. Сплет магијских церемонија које се изводе при рођењу у песми упућују на везу магијског и поетског, али и на обнову стваралачких моћи, како сугерише Настасијевић у својим есејима, поистовећујући песника са магом.

„Низ песама циклуса ’Магновења’ може се пратити из средишње линије процеса индивидуације, односно обожења, представљеног кроз јединствену митопоетску слику пада и ускрснућа, сагласја ’горњег’ и ’доњег’ света, као и сједињавања супротности, чија се транспозиција у Настасијевићеву поезију остварује разноликим митским симболима

(пламени мач, бршљан, бисер, дуга, Земља и Сунце, петао, феникс, камен, храм итд.).” (Матић 2017: 74) Али уоквиреност циклуса „Магновења” симболиком бршљана и коприве особито потврђује обраћање фолклорно-митском наслеђу. Моћ циклизације и регенерације приписује се тако вегетативној симболици, како смо видели и у осталим лирским круговима, као предуслов за метафоричко повезивање људске и природне стваралачке снаге.

Заједничку нит Настасијевићеве цикличне поезије чини развитак бића песника. Сферичним компоновањем својих песама, изједначавањем уметности и мистичког искуства и трагањем за матерњом мелодијом, Настасијевић оснажује поезију митским мишљењем и обнавља процес конструисања целовитог Космоса, у сакралном времену, *in illo tempore*, као предуслов новог духовног рађања. Речима Нортропа Фраја, принцип понављања у ритму уметности изводи се из понављања у природи, тако да се и ритуали групишу око цикличних кретања и искуства периодичности (Фрај 1999: 127).

Последњи, седми циклус „Одједи” истински представља продужетак, одјек основне преокупације Настасијевићеве поетичке мисли, а то је досегнути до неизречја, којим нам говори Бог. „Одједи” почињу „Молитвом”, као и „Бдења”, да песник постане огледало самих небеса, да проговори оним немуштим језиком којим стена комуницира с гором, а гора с цвећем. На тај начин се заправо враћа оном првобитном – пантеистичком искуству циклуса „Јутрење”, али се тај круг описује око недовршеног покушаја да се тајновити говор разуме и пренесе. Када тражимо од „Приче” да нам затвори једну целину, онда у њој можемо видети, речима Бојана Јовића, како се „укупно песничко изражавање стиче, сажима и окончава у последњој песми ‘Прича’ (1994: 145), остављајући „ноту поетског завештања” ослобођену било каквог призвука смрти, сеновитости или узалудности (1994: 146, 147). Отуда семантичка и лексичка еквивалентност⁸² последњег циклуса са претходним песмама јесте заокруживање на „композиционом плану”, како примећује Новица Петковић, истородно са композиционим поступком у *Хроници моје вароши*, која се завршава народним годишњим календаром (Петковић 1995: 71–72), али се кружним кретањем не остварује и смисао целине којој се тежи у свим песмама, што ће и сам Петковић посредно потврдити констатујући да је Настасијевић често „из преосталог градива након

⁸² „Молитва” представља варијацију циклуса Јутрење, друга песма „Туга” понавља „Љиљане” о биљкама-девицама које презреле умиру на јесен. Песма „Погреб” варира песму „Труба” о војнику који гине, „Сећање” је враћање на „Ђурђевке”, „Јутро” на „Румену кап”.

завршетка једне песме писао нову” (Петковић 1995: 73). Утолико јаснији постаје тај сувишак, ако се сетимо да „Магновења” и „Одјеци” нису завршени циклуси, па последња песма „Прича” заправо оставља отворен круг, јер и она сама производи вишак значења који нагони да се циклуси даље продужавају, а верзије умножавају.

III 3. У ВРЗИНОМ КОЛУ АВАНГАРДЕ

„Врзино коло, н. Србљи приповиједају, да неки ђаци, кад науче дванаест школа, отиду (њи 12 мора бити) на врзино коло (да доврше са свим и да се закуну. А ђе је то врзино коло? и шта је? Бог би га знао). И ондје некакву особиту књигу чатећи нестане једнога од њи дванаест (однесу га ђаволи или виле), но они не могу познати кога је нестало. (Тај је био на врзину колу – говори се за човека који је много учио.)

Такови ђаци се послѣ зову Грабанџијаши, и иду са ђаволима и са вилама, и воде облаке у вријеме грмљаве, олује и туче...”

Вук Стефановић Карацић, *Српски рјечник*, 1818. година

III 3. 1. Фолклорни фантазам⁸³ и мистицизам у авангардној прози

Вуковом одредницом за митолошка и демонолошка предања – „вјеровања ствари којијех нема” утврђена је релација између слушалаца и саопштеног догађаја, односно веровање, одсуство сумње, у казивану приповест. У фолклорној култури, предање није фикционална, већ документарна форма, али Вук претпоставља и једно онтолошко својство предоченог света – тј. одсуство, непостојање демонолошког и митолошког. Но, у представама слушалаца предање је нека врста водича кроз тај „непостојећи” свет. Унутар фолклорне заједнице предања су најчешће саморазумљива: кратка форма прожета интензивним доживљајем у сусрету човека са непознатим. Архаична наративна форма претпоставља се да је потекла из култно-митске намене, али је осамостаљивање сижејног склопа предања и заборављање првобитне намене, како увиђа Снежана Самарџија, оставило „празне ћелије” (Самарџија 2011: 304), па иако предања нису предвиђена да се примају као симболичка уметност, јавља се ипак захтев за једном врстом „превођења” значења кроз мање или више јасне симболичке слике (Самарџија 2011: 304).

⁸³ Појам фантазам користи се како би се начинила разлика у односу на жанровски аспект фантазматског и тиме остварио отклон у тумачењу у односу на поступке инкорпорирања фолклорне фантастике у прозу српског реализма са истицањем реалистичке димензије, односно „илузије веродостојности”. Фолклорни фантазам би отуда био схватан и као специфичан приступ фолклорнофантастичном, који подразумева начин на који се, у несвесном фолклора, покушава надоместити недостатак у тоталитету бићу.

Уколико човек заиста живи у свету симбола, оправдана је упитаност Питера Пензолта, како преноси Цветан Тодоров – нису ли натприродне приповести, односно приче страве и ужаса, на крају крајева ипак наша стварност (Тодоров 2010: 36). Наведеној претпоставци, чини се, супротставља се Вуково тврђење да предања говоре о стварима којих нема. И на основној и на метафоричкој равни значења осећање страха и стрепње које говори из нас пред садржајем демонолошких предања говоре и о нама. Јер сваки је страх, тврди Петар Јевремовић, страх пред нечим, пред реалним објектом, а тек стрепња се догађа у пољу одсуства стабилне диференцијације између споља и унутра (2012: 125, 126). У том смислу предања постају једна врста рационализације ирационалних садржаја, односно потреба да се објективизацијом попуне празнине у човековом свету, јер „једно је зло страшно нешто, веће је зло страшно ништа. Празнина, дисконтинуитет, тј. не-биће похрањено у самој сржи бића” (2012: 123). Бављење демонолошким унутар једног уметничког света, било да је фолклорни или ауторски, посредује жељу за ослобађањем, односно овладавањем једним загонетним делом бића појединца и света и свакако „вербализација” онога пред чиме се стрепи. „Оно још увек не-наративно (дакле, немо, отцепљено, одсутно, напросто несвесно) привести у наративно, у причу, у свест” (Јевремовић 2012: 144) – то је одлика фолклорног фантазма запретеног у предањима.

„По својој природи, фантазам је плод расцепа. Или, још прецизније, фантазам је реакција, несвесна реакција, самосвесног бића на чињеницу неминовности њему иманентног расцепа. [...] Где одсуствује (реални) тоталитет искуства, намеће се онај виртуални. Фантазматски.” (2012: 139)

Формално гледано, статус фантазматског је (у односу на свако могуће искуство) трансценденталан, преискуствен. Јунговским језиком, та преискуственост уобразиљног именује се као архетип (Јевремовић 2012: 140). Јунг и његови настављачи архетипове означавају као безобличне, динамичне потенцијале у колективном несвесном које активира настала неравнотежа у психи, било индивидуалној, било колективној, као увод у следећу фазу њене еволуције. Значење сваког архетипа је многоструко и неисцрпно, несводиво на једно и на докучиво (Јунг 1984: 311).

Предање-парабола о тамном вилајету, уткано у наслов збирке Момчила Настасијевића, једна је од таквих архетипских представа, а истовремено је постало и идејна окосница Настасијевићеве прозе, те се и у осталим приповеткама, у збирци

Хроника моје вароши пре свега, коб и заблуда животног избора и егзистирања уопште, те трагање за знањима о устројству света, утискују кроз фантастичне обресе фолклорних предања. Кроз фолклорна предања у збирци приповедака *Хроника моје вароши* конституише се представа о шумадијским насеобинама и о њиховим становницима, чија коб утиче на дегенерацију потоњих поколења и процес растакања у биолошком, социолошком и идентитетском смислу. Елементи конструисане слике света сустичу се кроз демонолошко које се показује и као онтолошки принцип једног специфичног простора. Све приповести претпостављају истоврсни идентитет наративне инстанце, која је и сама укореењена у дегенерисани свет (маркирана заменицама „ми” и „наш”), односно и сама подлеже злој коби. Отуда ће Недељка Перишић констатовати да „прича, која је сама себи услов и циљ, прича о ономе који прича” (Перишић 2015: 105). Осамостаљивање речи, односно приче у Настасијевићевим приповестима омогућава ишчитавање оних „белина” које се приповедач боји да неће умети да изнесе, те зато свуда „додаје” и „преувеличава”, али прича само разоткрива управо те пукотине.

Захваљујући својој моћи трансформације, фолклорна грађа, у основи приче о злој коби, осмишљава самосвојни, субверзивни проговор о наративној стварности на плану митског мишљења и сазнања које измиче историјском и хроничарском бележењу, тежећи ка (ре)конструкцији једне митске приче. Аутор се наизглед хроничарски односи спрам приповести о становницима вароши, односно кроз временску вертикалу приказује развој коби у родослову „лозе вампира”, али се квалитет зачетника преноси не само на потомке већ на квалитет простора, пре свега, тако да Дивље Поље, добија ознаке хтонског, демонског, нечистог, које своју коб исијава и попут демона обузима и самог приповедача или, како наводи Тања Крагујевић, приповедач је у сваком тренутку „везан за тај спутани, у себе затворени простор, који занавек обележи свакога ко му се приближи и дотакне га” (Крагујевић 1976: 22)⁸⁴, откривајући свој карактер фантазматског као света потпуне асимилације.

⁸⁴ „Свет фантазматског је свет недецентриране субјективности. Егоцентрични свет. Свет примитивних модалитета комуникације. Свет примитивних механизма одбране. У односу на свесну субјективност, оно што је ту посредни је друга сцена. Сцена несвесног. Логика фантазма је логика апсолутне асимилације. Логика Жеље. Фантазам, по природи ствари, не хаје за акомодацију. За дистинктивност... Не-Ја је, логиком фантазма, до крајности асимилувано у Ја. Штавише, постоји (битно нарцистичка) тенденција поништавања сваке другости оног не-Ја. Док је свет симболичког, свет узајамности, тј. узајамне сучељености субјекта и другог, целовитог другог, свет фантазматског је свет парцијалне, нецеловите,

„Родовски односи у основи су анализираних приповести, што суштински представља темељ једне митске структуре, кроз однос отац–син, али се и разгранава ка новим опозицијама, које треба да потврде фолклорни принцип *зле коби*” (Матић 2018: 49). Парадоксално, у Настасијевићевој прози ликови не поседују лична имена и презимена, те се најчешће идентификују по надимку. Одсуство имена и презимена условљава укидање концепта сродства, доминантног концепта за конституисање субјекта (Лакан 1983: 60). Име је, истиче Оливера Жижовић, „израз човекове личности, његовог Ја, па где не постоји та вербална издвојеност, почињу да се бришу границе индивидуалности” (2013: 235). Замагљено порекло надомешћује се митским поимањем земље као мајке из које се сви рађају: Радојкина деца „живе ту као из земље никли [...] па су и они земљевити” (1958: 147), док се Марта девојка пита: „А зар ја нисам чедо земље, драге матере, зар и у мени не певају се данас песме молитвене, саме од себе, ни смишљане, ни речју казиване?”.

Користећи народно веровање о злој коби која кружи временски и просторно, указује се на „свест становника, која утиче на разумевање стварности и света, а то је немогућност да се живи изван предања и предачког искуства, односно, шире посматрано, наратива који осмишљава животе, па самим тим и интерпелира и све будуће нараштаје у исти зачарани круг” (Матић 2018: 49). Суштински, коб се показује као наративни принцип на којем се осмишљава дати простор и лоза која је на њему зачета.

У *Хроници* се видно развијају вампирска знамења зачетника лозе, чиме се актуализује култ предака, тачније „нечисте душе претка”, од којег се развија „наопаки пород”, предодређен за злу судбину или девијантна понашања. Трансцендирајући логику наше стварности, питање идентитета житеља доводи се до рубних позиција, а у складу са традиционалном логиком и фолклорним мишљењем, те тежњом да се свет издиференцира на „препознатљиво” и „страно”, „своје” и „туђе”, оно што је непостојеће, што не припада оквирима појавне стварности изазива осећај угрожености и страха. Плод демонског, које нема своје онтолошко упориште, може дакле бити само ништа, потврђујући утварну природу, која се не рађа и не умире, те није омеђена преломним тачкама људског постојања на овом свету, већ прелази границу живота и неживота, постојања и непостојања.

бизарне другости. Децентрирана целовитост, по себи, дијалектички опориче сваку парцијалност, бизарност, односно нарцистичност.” (Јевремовић 2012: 159)

У складу са тим биолошка (физиолошка) наказност потомака постаће уобличење коби коју носе у свом идентитету: дакле, са обрисима хтонског чији се трагови обзнањују и у овом свету. Јунаци Настасијевићеве *Хронике* на ивици су живота и смрти, у својој коби маргинализовани, а опет нераздвојни од колектива, а често онемогућени да подају пород или је он једнако обележен кобним знамењима на рођењу. Тако у приповеткама „Наход” и „Нероди” не само да се износи породична трагика већ читава варош „зебе од њиховог неживота” (1958: 234), као од какве заразне болести. „Нероди сињи” (који су се застајали и сасушили) и када рађају, рађају наказна бића: немо, убого, старије но што јесте, тек да се назове живим, али и у приповеткама „Из тамног вилајета” „тицолики накот” Недозване госпође или четвороног маљаво дете чутурасте главе оца Тодора, итд. Не само да преци утичу на будућност потомака, већ и демонски пород изједа своје родитеље: „Казивања о земљиној кћери” описују Туту као неман која из утробе изједа своју мајку, а тамо где се демонско потомство настани остаје само празнина. Материјални просперитет у наведеним причама обрнуто је пропорционалан виталистичком принципу. Туђа, у греху рођена деца, различитог соја и узраста (1958: 242) остављана су у пукотини зида, као просторној метафори тескобе и неудобности у овом животу, док ће двориште постати пречица, колективно добро, показујући се као простор укрштаја и суживота пропасти и опстанка.

Деструктивност у деловању јунака обликује се преко подстицаја из магијско-религијске, митске, фолклорне традиције, те се дефинише као проклетство, наследни грех, зла, односно родна коб, који се уланчавају и производе нове грехове. За Марту девојку слути се да „мора бити да у себи носи знамење неко”, као „јединица кћер анђела и грешнице”, што указује на родни преступ манифестован већ у њеним урокљивим очима, као и белег у „Родослову лозе Вампира”, те су потомци предодређени за деструктивне поступке. Четвороног маљаво дете чутурасте главе које је родила девојка у дому Затежића, потом то што се жене оцу Тодору „нису држале”, већ су напрасно умирале осетивши ђуле у стомаку, ископано десно око за које наратор каже да га је Тодору ископала вештица када се враћао „у неко доба с газдинске свадбе” потврђује, blasphemично, припадност демонском свету чак и оца Тодора, чиме се без одступања указује на укорењеност у мрачну, уклету страну у свим сферама живота.

Тања Крагујевић тврди да је „Настасијевићев [...] вилајет уравнотежен између одсуства потпуне виталности и одсуства потпуног пропадања” (Крагујевић 1976: 44). Дакле, поред ништавила на које упућује просто одсуство порога, у оба наратива постоји

и још један облик негативитета који искривљује простор бића, и уместо акумулације, доводи до пражњења.

Конституисање фиктивне вароши у *Хроници* на простору Дивљег Поља одређује се као недовршен процес, као рођено „да расте, а не порасло” (Настасијевић 1958: 173). Померање је обележено као моменат када зла коб погоди земљаке, за шта је кривац „само то наше зло и наопако” (1958: 178) „То *наше* као утврђено својство, као познато, утврђено и сигурно основни је идентитетски темељ житеља *вароши*” (Перишић 2015: 174). Онтолошко стање идентитета становника вароши заснива се на колективном памћењу и предањима која извиру из њих и круже као овештале истине.

Зло које прати варошане добија још једну димензију доласком туђина приликом изградње богомоље у *Хроници*, те узиђивањем његове сенке у грађевину црвеним концем као жртвеним обредом који обезбеђује грађевини живот. Мајстор који је прибегао том злом чину, мимо сваког обичаја, од све зараде подари богомољи звона „живима за мир” (1958: 183). Међутим, и поред тога, мистериозна коб усмераваће живљење Настасијевићевог вилајета. Једнако као што мајстор оставља богомољу као свој запис о злом чину, Марија оставља вез, као „причу о спознаји сопствене, индивидуалне, а потом и колективне Сенке [...] о сагледавању зла у себи и свету” (Жижовић 2013: 227). У есеју „Неколико рефлексција о уметности” Настасијевић тврди да „Ко се год спустио у дубине пакла, тај је истим замахом узлетео у најетеричније висине раја. Једно без другог не да се замислити” (1991б: 23). Ово запажање Оливера Жижовић види као потврду оправданости „честог инсистирања на архетипским аспектима Настасијевићевог стваралаштва”, јер се сличан увид налази и код Јунга, који каже да „човека суочити са његовом Сенком значи показати му и његову светлу страну” (Жижовић 2013: 228). Доспевање до „друге стране” увек је назначено фантастичним сигнаlima, односно појачаним чулним способностима:

„Када извезени цвет са папуча почне да му мирише (као што су Марији својевремено мирисале љубичице с њеног веза док је напољу била јесен), схватамо да је прешао границу, односно да је и сâм заточен у причи коју је управо чуо, па на њега сада трајно и погубно делује снага испричаног, као и снага његовог несвесног” (Жижовић 2013: 232).

Фантазам о превазилажењу смрти значи продирање до њених тајни, па је разумљиво зашто је та тајна недоступна живима. Кача ће, прешавши границу, чути

песму коју кочијаш до њега не чује: „Не дао ми Бог! И зло по мене, јер знао бих, домамише ме на своју страну” (Настасијевић 1958: 77). Као и Качина Маријана, и Марија припада, дакле, типолошком обрасцу уклете невесте, која у бајкама одводи младожењу у „друго царство”, односно у свет мртвих, чијем омеђавању доприноси знаковност простора⁸⁵: „Капија зашкрипи као да залаје, онамо на шамлици баба плете рокаву чарапу, уз њу главоња мачор” (Настасијевић 1958). Качина авантура у „беспуће”, како ће сам осетити исход свог путовања, представља онирички простор, у којем ни сам јунак није сигуран је ли при свести, изван ње или у сну. Свакако, Кача ће осетити кобност тог простора, који није пропустљив за сваког, већ попут какве бајке, само за главног јунака – будућег младожењу који прескаче зид не би ли стигао до своје уклете невесте.

Варош у *Хроници* није само фактички простор, већ фиктивна простор-прича која подстиче реципрочном уписивању трагова бића у простор који се насељава и уписивање квалитета простора у биће мештана. Такав простор зла коб прожима на трансгенерацијски и трансисторијски начин, што значи да се исти простор понавља кроз коб као митски. Настасијевићева *Хроника*, сем уводних поглавља, лишена је хронологије, приповести почињу са Првим српским устанком: односно „кад се оно диже кука и мотика” у *Хроници*, а у „Спомену о Радојци” такође када се у селу диже буна на Турке. Ипак, тај (архи)почетак не одређује се као историјски тренутак, већ по узору на митологеме о постанку и пореклу, као што историјска позорница представља само маркер непроменљивости и сталне присутности исте коби у једној културној и егзистенцијалној затворености. Места се на тај начин искључују из историје, а проток времена се односи само на опстанак кобног наслеђа, унутар простора који делује као искључен од остатка света, односно постаје свет за себе.⁸⁶ Отуда и имагинарни и стварни географски појмови у овом случају надилазе просторне димензије, не припадају спољашњости, већ су дубоко запретени у људску егзистенцију и идентификацију.

Такав свет конституише се на унутрашњем конфликту – на линији Фројдовог појма *Das Unheimliche*, појма који поседом модернитет изнутра, износиће на видело све што је одбачено или потиснуто. „Темељна димензија модернитета” представља управо колебање подвојених и разграничених традиционалних опозиција „есенција/појавност,

⁸⁵ Слично и у „Находу” – слика простора ознака је неживота и јаловости: „Пас закавликао би, сукнула мачка. Врпцу се ту не смело на кров, врани прелетети” (1958: 241).

⁸⁶ Село у којем живи Качина невеста затворено је у тој мери да када се неко од мештана дуже задржи изван њега, свене и умре.

ум/тело, субјект/објект, дух/материја” (Цветић 2011: 87). Потиснути материјал проваљује у стварност постајући њен интегрални део и тако пробија границе могућег, односно одређени духовни ентитети попут демонских бића постају присутни у тој мери да субјект „више није сигуран ко је он сам”. У модерно доба „димензије мистичног, ирационалног, демонског” (Радин 1996: 129) са натприродних бића преносе се на човека, те, као аспект људског, демонско у модерној књижевности постаје метафоричка или симболичка конструкција или, послужимо ли се закључком Едмунда Лича, „Пакао, то смо ми”. Највеће пошести и у народним веровањима⁸⁷ добијају људски облик, па у „Причи о Незнанцу” болест има лик опаке жене: „Престрављени видели би јој само скут црне одоре кад у сутон учини зло и кроз вотњак умакне” (1958: 66), док у сусрету с Незнанцем, који је као туђин, „с оне стране”, једини могао да јој стане на пут, „она се направи невидљивом, потури му ногу и стрмоглави га и закикота страховно, да два брата код стада у трли заноћила помреше чувши јој смех” (1958: 66). Као и гушобоља, и Незнанац представља персонификовану силу која доноси благостање и бори се са пошастима, али је индикативан моменат када врачаре и гатаре наговоре кнеза да Незнанца као сумњивог отера из села, чиме се потврђује укорењеност у несрећу, док се од силе благостања, здравља и добра зазира јер је страна и туђа колективу.

У тренутку када се „овлада” предачким искуствима кроз приповедање прича почиње да изазива осећање блискости и страности истовремено, управо као подвојена слика субјекта у огледалу. Парадоксално, међутим, потреба за приповедањем изазвана је жељом да се превлада дисоцијативни јаз, да се оствари утемељење кроз причу, тј. кроз сусрет са самим собом и са оним што би требало да остане скривено у идентитету – а то је оно злокобно, трауматично које се понављањем, предањима и причањем изнова обнавља и оживљава. Das Unheimliche, као осећај субјекта према простору, али „лакановског субјекта за којег стварност није онтолошки конзистентна” (Цветић 2011: 19), наступа као веза међу субјектом и светом који је испуњен нелагодним, застрашујућим садржајима, и у којем субјект не разликује са сигурношћу блиско–далеко, своје–туђе, живо–мртво. Како примећује Тања Крагујевић, стварност Настасијевићевих дела је фрагментарна и непотпуна, а тек се фантазијом, „кроз низ уобразиљних слика” употпуњују и повезују искидана стварна збивања (Крагујевић 1976:

⁸⁷ Болест у традиционалној култури резултат је „утицаја демона болести, нечисте силе, вештица, чаробњака, а такође људи злих очију”. Демони болести углавном су „антропоморфни: жена, у белом или у црном” (Толстој, Раденковић 2011: 45)

18). Das Unheimliche постаје тако поетичка метафора, којом се унутар текстуалног идентитета преиспитује познато, односно познато се почиње указивати као страно, застрашујуће, као повратак потиснутих садржаја из колективно несвесног.

Кобни терет који усмерава судбину јунака осмишљава и ток саме приче, претварајући је у магично сведочанство управо оног тајанственог, непознатог, немуштог у самом језику, којим се жели исказати и идентитет јунака – који се гиба између колективног и личног, као што се и сама прича гиба између предања и сопственог доживљаја средине приповедача, али и једно и друго непрестано измиче.

Испитујући присуство магије речи у Настасијевићевој приповеци „Запис о даровима моје рођаке Марије”, Оливера Жижовић наглашава да „изговорене речи суштински утичу на догађаје, почевши од заваде, дакле размене неугодних речи, а потом и доживотног прекида комуникације двеју сестара, а пре свега од клетве коју приповедачева мајка изриче када до ње допре глас о рођењу приповедачеве сестре од тетке Марије” (Жижовић 2013: 223). Наведени магијски принцип функционише, наиме, у читавој Настасијевићевој прози, те се може применити као начин онтолошког дефинисања стварности Настасијевићеве прозе:

„Креативна моћ речи неодвојива је од њених деструктивних могућности, јер, ако је свет настао из речи, он се магијски њоме може и уништити. Да такво уверење није израз само „примитивног менталитета”, већ и јудеохришћанског погледа на свет, потврђује библијско стварање света именовањем, као и сâм Христ, Спаситељ – који је Логос, дакле отелотворена, жива Реч. Заправо, показаће се да је у овој Настасијевићевој приповеци присутан и стваралачки и деструктивни вид манифестације речи, односно и магијско, паганско поимање, али и неки аспекти хришћанске религиозности” (Жижовић 2013: 224).

Наратор у *Хроници моје вароши* започиње своју приповест тако да се читање локалне приче сугестивно одређује као нечитљиво, сновидно, замагљено, нејасно и потиснуто:

„Ваљало би да је на крају ова реч, а ево почињем њоме. Од туге то за неказаним. Као тек би се, кад живот гони даље и повратка нема, на крају тек јер отежала срца, пало по главном оном што узмиче, а све упорније ту је, све неухватимије, чим жеднији за непосежним човек посеже. [...] Те у недоумици туге те краја, кад би да је радост почетка, хроником крстих ова казивања” (Настасијевић 1958: 172).

Убрзо ће нас, међутим, разуверити – „не није ово хроника [...] простите, драги земљаци, више сам ја ово него ви” (Настасијевић 1958: 172).⁸⁸ Пренебрегнувши писану заоставштину о вароши, наратор ће тврдити да се све боље очувало у сећању наших предака и „живи још у памети оних што родише наше родитеље” (1958: 174), али се ироничном димензијом фолклорни слој деконструише доводећи у питање поузданост исприповеданог: „пошто постоји само оно чега има у људском сећању, мора се свему овоме веровати без опозива” (1958: 50). Опредељујући и себе као мучког сина, приповедач својим преиспитивањем и преиначавањем предања фолклорни наратив доводи до дезинтеграције а последично и колективно сећање на које се позива (Перишић 2015: 174). Тврдећи да Кача „грозно лаже” и да му не треба веровати, наратор у „Лагаријама по ноћи” још једном потврђује став о стварности која постоји само онаква каква је у причи: „али то опет не мора значити да се није десило у њему [...] А ви, који сте роб истине, капу на главу, па проспавате своју драгу ноћ, да не грешите сутра на рачунаљци” (1958: 72).

Не само да су се приче о злокобној лози усталиле међу мештанима вароши већ су и сами они почели да верују у своју коб (1958: 192). Такав се поступак назива интерпелацијом, као врста друштвеног позива која започиње именовањем и прихватањем наметнутог идентитета (Карић 2014: 707), што ће се одразити и на физичка обележја потомака – модар печат над левом обрвом. Предачка искуства „писана с млеком”, како се тврди у „Истини о Опакоме”, која наводе на „улево скретање животом” (1958: 185), обележиће читаву варош, па причаоци подлежу и сами злу које у причи осмишљавају. Опаки је представљен као туђин који долази одакле болештине дувају, са ковчежићем злата и мачком на рамену, што се у фолклорном коду препознају као знакови вампиризма. Настанивши се на место Коле казанције коме гушобоља за три дана похара пород, око Опаког се гомилају демонска знамења, до тренутка када ће мештани

⁸⁸ Према Јелени Живић, наслов је код Настасијевића вишеструко функционалан јер „најављује оно што ће се догодити (нпр. зли удес, коб, смутња), [...] искључује се реална мотивација онога што следи (нпр. лагарије, виђење, сан) [...] изражава и тежња да се дође до истине и сазнања (Откуда дођосмо, Како се сазда наша богомоља, Исти на о Опакоме). [...] С обзиром на то да се неким насловима фингира жанровска припадност појединих проза (запис, реч о животу, прича, родослов), намеће се питање о наслову као жанровском детерминатору (Живић 2005: 459). Међутим, чешће се, попут наслова песама Милоша Црњанског у *Лирици Итаке*, може говорити о изневеравању жанра, као што је случај са наведеном хроником, родословом, хагиографским елементима у „Речи о животу оца Тодора..”, итд.

спалити његов дом, а њега каменовати до смрти. Износећи „колективне истине”, наратор их истовремено доводи у питање, слутећи да је Опаки невин, као и да је лози Вампира демонско обележје наметнуто, јер како тврди, „милије беше народу да вампир облежа жену, и такво им се име, горе но икоје зло, у баштину натури” (1958: 191).⁸⁹ У „Четвртом рођењу Каче” потврђује се „родна коб”: „Ама како то да се повампири а још није ни умро? Ни родио се, бато, а већ вампир” (1958: 150). Да живот предака утиче на потомство, према фолклорним веровањима, потврђује се и у приповеци „Запис о даровима моје рођаке Марије”, с обзиром на то да клетва⁹⁰, као магијски изговорена реч, не само има могућност остваривања, па проклињање Марије и њене мајке непосредно утиче на реалност и спољашњег света, већ на основу свега што се догађа казивачу, примећујемо снажно повратно дејство клетве, па се Маријина судбина спроводи и на њеном рођаку: „Клица мог страдања заметну се пре него ја у матери”. Оливера Жижовић реконструира садржај клетве путем судбине казивача и саме Марије, и посредством знања шта је условило проклињање, и закључује да се „клетва односила на даљу немогућност склапања брака, а тиме и изостанак потомства” (Жижовић 2013: 224). Уклета девојка, у српским народним баладама, већ при свом рођењу одређује се као власништво вила. У балади у којој мајка на рођењу изриче клетву „Чедо Јањо, виле те однеле” у тренутку кад девојка стаса за удају, виле долазе по њу и одводе је (в. Гароња Радованац 2000). Проклињање потомства своје сестре, и пре него што се родило, предодређује Марију за „царство мртвих”, те у складу са обредном поетиком у моменту иницијацијске кризе, „исполине” силе траже своју жртву, јер тада и Марија добија повишени статус и добија могућност општења са њима. Марија се дакле посвећује у тренутку када спозна али и прихвати свој усуд, односно своју рођењем задобијену мрачну страну.

⁸⁹ У Вуковом *Рјечнику*, под одредницом Вукодлак, који је у српској демонологији поистовећен са вампиром, стоји објашњење да: „вукодлак долази кадшто и својој жени, а особито ако му је лијепа и млада, те спава с њоме”. (Карацић 1852: 79)

⁹⁰ „Док покуде представљају суд о манама другог и односе се на прошло и садашње време, клетва призива зла збивања у будућности. У моралном систему народне културе кућење другог се, осим у случају обредног кућења, по правилу осуђује. Посебно се не сме кудити девојка стасала до удаје. У том, за њу тако важном тренутку, у коме су њене жеље за оснивањем породице и друштвено подржане, сваки лош глас може одлучити о њеној несрећној брачној судбини, те отуда и право девојке да прокуне своје кудиоце. Девојка, понављајући покуду троје кудилаца, преображава њихове судове о њој у клетве које усмерава према њима.” (Ајдачић 2018б)

Тања Поповић ће „Запис о даровима...” дефинисати као наратив са „огледалским склопом”, имајући у виду обликотворну идеју огледала која условљава и конструктивни принцип приче, пресликавајући комплексну сижејну и фабуларну структуру на просторни и временски одраз у прози. „Двопланска” структура приповетке осмишљена је на магијским предметима: огледалу, папучицама и везеном руху. Већ је истакнуто да огледало, поред демонске природе, има и значење границе „овог” и „оног” света, као и света добра и зла (Поповић 2015: 119)⁹¹. Хатица Крњевић ће такође одредити Настасијевићеву приповетку као потрагу за пореклом добра и зла, но чини се да се Настасијевић удаљава од тако постављеног биполарног етичког обрасца онолико колико је могуће и саму фолклорну грађу читати у другачијем кључу. Удвајање стварности и бића које се у уметничком свету, али и у фолклорним представама, „дочарава помоћу представа огледала, ђаволског двојника и сна”, како учева Тања Поповић, „у суштини изражава нелагоду коју појединац осећа приликом сучељавања не само са својим ја, већ и са покушајима да себе протумачи кроз другог, да себе види у туђој души” (Поповић 2015: 120).

Као принцип грађења стварности једног „уклетог” локуса демонолошко не потврђује свој онтолошки статус само кроз магијско-религијске представе, већ се усваја као могућност другачијег осмишљавања приповедног света, изван хоризонта историје и изван хоризонта реализма. Остварени сусрет са предањима о пореклу и тајнама предака управо је довео до појма који је Шелинг дефинисао као „све оно што би требало да остане скривено, али и поред свега излази на видело”, односно до потребе да се исказе оно што је скривено у постанку света Настасијевићеве прозе и његових становника.

2.

Настасијевићеве приповетке појединачно организоване су у формалном погледу као приче с оквиром, уз присуство оквирног приповедача, било да је он казивач или записивач (Живић 2005: 478). Оријентација на усмени говор упућује на сказ као „преовлађујућу наративну ознаку прозе Момчила Настасијевића” (Живић 2005: 478). У

⁹¹ Одјек етиолошке легенде о огледалу као опасном, забрањеном предмету који је створио ђаво, Тања Поповић препознаје у Андерсеновој бајци „Снежна краљица” (1844), у чијем се уводном делу приповеда о огледалу које је направио ђаво тако да се у њему све што је лепо и добро расплињавало и губило, а оно што је ружно испољавало као још ружније. У жељи да исмеју Бога и анђеле ђаволи полетеше у небо с огледалом које им на пола пута испале из руке и разби се у парампарчад, а његове честице, упадну ли у око или у срце људи, изазивају ругло, мржњу и невољу.

„Запису о даровима моје рођаке Марије”, према Оливери Жижовић, уобличавање казивања у форму сказа, односно говорног исказа, покушава се надоместити недостатка прижељкиваног саговорника, што усменом говору даје компензаторни карактер, у покушају да се надомести „адекватан и аутентично заинтересован саговорник”.

„Тиме је потреби да се оно недокучиво и необјашњиво ухвати речима придодата и жеља за живом речју, која има посебну снагу, али, будући да му је таква реч ускраћена, приповедач посеже за техничким решењем, па свој запис уобличава као да је посредно усмено казивање.” (Жижовић 2013: 223).

Чињеница да је прихватање и трајање усменог дела везано за примаоца, за одређену публику, средину и заједницу, наговештена је још у Предговору лајпцишког издања *Српских народних пјесмама I* Вука Стефановића Караџића: „Једних пјесама различно пјевање по народу показује очевидно да све пјесме нијесу одмах (у првом почетку своје) постале онакве какве су, него један почне и састави што, како он зна, па послје, идући од уста до уста, расте и кити се, а кашто се и умањује и квари” (Караџић 1824: XXXII). Усмена књижевност у самом чину извођења подразумевала је и истовремену рецепцију и присуство публике, те је у великој мери у процесу стварања усменог наратива учешће знања, веровања и искустава која важе за дату средину обезбеђивало трајност и могућност преношења наратива, а аудиторијуму омогућавало прихватање и приступ свету усмене нарације. Тако аудиторијум прихвата један услов „наративног уговора” – искорачујући из света реалности, прихвата логичке законитости света приче и саму причу приближава као „вероватну”.

У усменој прози Снежана Самарџија разликује приповедача и казивача. Док је приповедач дистанциран, онај који води и организује нарацију, казивач је везан за један сегмент текста, једну епизоду. Прича може постојати без казивача, али не и без приповедача (Самарџија 1997: 171). Као и у тексту усмене прозе, где приповедач најчешће приповеда у трећем лицу, Истинословац у Настасијевићевим приповеткама одређеним сигнаlima подсећа на своје присуство као приповедача, док се казивач најчешће јавља у првом лицу, као учесник извесног догађаја, приповедајући своје доживљаје. Приповедач се повлачи пред казивачем из чије се перспективе казује догађај. Уклањање безличног наратора и његова слобода да пресели своју свест било где, у било које време и у било које тело или ум преноси утисак непосредног присуства: догађаји изгледају као да се говоре сами за себе. Мобилност перспективе из које се посматрају

фикционални светови омогућава степен интимности између читаоца и текстуалног света. У усменој форми приповедања приповедач се особеним средствима у тексту обзнањује и на тај начин „драматизује” своје присуство као очевица. Примарна функција предања не дозвољава стварање дистанце, па се наративна средства прилагођавају основној тежњи – укључивању и уживљавању слушаоца/читаоца у исприповедано.

Наративне форме предања, као у Настасијевићевој прози, налазимо и у приповеци Растка Петровића *Путник без сенке и други заплети*, која просторно-временским одредницама у уводу наводи на веродостојност казивања:

„Лета 1920. године изврсно сам провео своје време; многе сам ствари дознао о којима ни слутити нисам могао раније. Једног дана допрех лепо до вароши К., једне безличне паланке, и што сам могао брже погодим лаке двоколице које ће ме извести до чувеног манастира Св. Јована, што се налазио на петнаест до шеснаест километара одавде” (Петровић 1958: 232)

да би се непосредно потом најавили и чудесни садржаји: „Имао сам неко безгранично очекивање да ћу тамо наћи чуда”. Очекивање приповедача постаје тако и очекивање читаоца. Веродостојност се појачава утиском да је реч о путописној прози у описима манастира и околине. Као наговештај будуће приповести, која ће навести приповедача да забележи и подели своја сазнања, јавља се игуманов во са „нарочитом ознаком коју је носио на грудима. Во је био сасвим беле длаке, а само је та ознака била црна облика задивљујућег” (Петровић 1958: 231). Приповест се даље, наиме, неочекивано окреће животу Светог Саве, са житијним елементима, који се потом све више удаљавају од хришћанског и позната прича о младом Растку и његов одлазак на Свету Гору прераста у митско-легендарно поимање лика светитеља:

„Његово мршаво, високо тело није пружало никакву сенку по земљи, као да су га сунчеви зраци пробијали, једино је тамо падала сен једнога срца и великих дебелих крила. Несвесно осврте главу рамену, али крила која су бацала ону сенку не виде. Сада се бојао себе или некога другог себе кога не зна. Значи, он није онај обични Растко Немањић. Како је отишао од родитељске куће, ево пођоше за њим по тлу два крила и једно срце” (Петровић 1958: 235).

У опису младог монаха остварује се својство фантастике у модерном добу које Палавестра одређује као стварање и обликовање алтернативних светова и подстицање алтернативне мисли (Палавестра 1989: 33). Свети Сава је у Петровићевом поетичком систему препознат као чинилац корелације између паганских и хришћанских елемената, те се његова хришћанска фигура надограђује не само усменим предањима о Светом Сави већ Петровићевом интерпретацијом народних веровања и предања утканих у њих, истицањем пасторалног, орфичког доживљаја света, примитивног витализма који је у младим хришћанима опстајао до Косовског боја, како сматра Петровић. Религијско-магијска свест која потискује хришћанску фигуру Светог Саве у приповеци црпе своје значење из култа Светог Саве, који је у фолклорном средњовековљу преузео функције паганског божанства. Отуда у приповеци у први план доспева двојна природа светитеља, чији култ чува трагове соларног и хтонског божанства истовремено.

Прича о Светом Сави и начину на који је изгубио и повратио своју сенку – знак препознавања неверства – условљена је особеношћу Петровићеве поетике, односно изразите релативизације свих бинарних опозиција, а пре свега добра и зла, душе и тела, и сваке врсте искључивости у културним поделама. Две сенке које светац задобија, означавају управо ту двојну природу: сенка крила представља његову анђеоску природу, коју ће задржати током целог живота, док је сенка срца, симбол путености, жеље за утољивањем телесне глади, „као у распорене звери која је још жива” везана за његово младићство, када је још био „пун тихе горчине и љубави за себе и за све остало што га окружује” (Петровић 1958: 237).

Како у приповеци *Путник без сенке и други заплети* не постоји изразитије јединство, већ се прича састоји од низања прича о Светом Сави, Стефану Немањи, властели и себрима српског средњег века, кохезивни елемент представља симбол сенке светитељевог срца, која се преноси са човека на човека, али и са уоквирене на оквирну причу, да би је наратор по доласку у Манастир Светог Јована затекао на грудима игумановог белог бика, а на крају сагледао као сенку коју облак баца на Метохију (као одјек ритуалног светог брака неба и земље). Сенка је, према Јунговом учењу, психолошки негативитет, тамна страна бића, али и прилика за лични и колективни преображај приликом препознавања сенке. У приповести се међутим сенка преноси, те се искључује могућност личног негативитета, она постаје уобличење једног скривеног, притајеног свеопштег ероса, који је Петровић уочавао у примитивном менталитету и у младићству народа, а припадао је истовремено и природи и човеку, који су градили једну

складну слику света. Отуда ће изгубљену сенку светитељ много више волети када је, већ као старац, након низа путовања по свету, буде пронашао.

Сходно веровању о сенци као двојнику човекове душе, у приповетку је уткан и ритуал жртвовања сенке при градитељству. Истицање доброг познавања „неимарских ствари”, као и Савина мудрост, везују га за фигуру божанства која „путују по свету, подижу културу, уводе ред, боре се са остацима првобитног хаоса” (Чајкановић 1973: 152).

„Сава је био мудар, он је и неимарске ствари знао добро као прави зидар. Увек се налазио близу њих, зидара, надгледао је и заповедао. Тако једном примети да двојица журно иза њега зидају дебели зид иако овоме још није било време. На њиховим рукама играла је сенка његовог срца, на њиховим плећима његових крила. У тренутку прозрео им је намеру, па пун срцбе стаде их корити” (Петровић 1958: 236).

С обзиром на то да је налогодавац сам Савин отац Стефан Немања, у српској културној свести један од најзначајних владара који су ширили хришћанство, поставља се амбигвитет између једног орфичког доживљаја Светитеља, који у приповеци испољава људску слабост која Саву привезује за земљу, тако да њиме влада и нагонски, инстинктивни принцип, којег Стефан Немања жели да га лиши, и хришћански аскетски принцип, оличен у сенци крила. Важна, али суптилна идеја која се притом износи јесте да се тај ерос никако не може спутати, већ да се стално преноси и да опстаје, кружи, тако да се увек може поново активирати, како је Растко Петровић веровао и за садржаје колективно несвесног, односно за примитивне садржаје свести. Отуда, најважнији моменат у причи је Савин сусрет са женом, који носи мистерију оплођавања. Тридесеттворогодишњи Сава одлази код куртизане и оставља на њеном телу своју сенку срца, а жена отада са сваком следећим мушкарцем зачне пород. Тек у тренутку када пронађе човека који није гладан њеног тела и који је постао поочим њеној деци, жена се ослободила сенке, односно, сенка срца је прешла на њега, али је истовремено постала и знак неверства, прелазивши при сваком сусрету човека и жене с једнога на друго, тако да је властелин препознао на својој жени знак који је задобила од себра и наредио да је растргну коњима на репове. Употребивши образац казне за неверство жене из усмене епике, Петровић наставља причу у усменопоетском симболичком коду тиме што се као биљна сублимација на њеном гробу разграна бреза која баца сенку срца.

Приповест се враћа вишем наративном нивоу, односно причи о Светом Сави тако што се након путовања по Сирији, Синају, Мисиру, Вавилону, Јерусалиму, као старац враћа 1233. године у домовину и наилази успут на гроб властелинке на коме је лежала сенка. Враћање сенке остварује се по обредном принципу ваљања по трави, које представља прикривени коитус са земљом као мистерију плођења. Како његовом сапутнику није јасно старчево ваљање по трави, светац ће му испричати доживљај из младости, када је као седамнаестогодишњак посматрао девојке које се купају:

„Кад сам имао седамнаест година, на Ђурђевдан пођосмо у лов; имао сам два сокола и три хрта. Мој брат Стеван ишао је са соколарима напред. Пели су се уз Ибар најпре; и тада, на једном завијутку иза врба допре до мене смех дечји. Сви су им гласови били као певајући; и прикрадох се да видим шта чине тамо. Кад оно три девојчета већ обучена и огрнута видровином помагаху четвртој да изиђе из воде: задоцнела. Студеном водом се заруменила у телу, и задрхтала као хрт; само јој усне помодреле, а очи јој се прелиле сјајем детињским. Једном је ногом већ закорачила земљу. Гледала ме је право у очи, а то није знала, – јер сам сав био заклоњен подмлађеним цбуњем. Једна их је старица чекала даље и журила их; позно ујутро било је ово ђурђевско купање.” (Петровић 1958: 242)

Веза ваљања по трави и прича о ђурђевданском купању девојака, јасно је, потиче од асоцијативног принципа у Растковој прози, пре свега јер је обичај ваљања по трави или пшеници, према Вуку Карацићу, карактеристичан за ђурђевданске обреде (Вук, 1867). Ђурђевданско купање има магијску моћ прочишћења, али се и зарад плодности пре изласка сунца обављају многи ритуали у води са биљем. Уопште, Ђурђевдан је празник обиља, бујања, плођења, те се сматра као тренутак коначног уздицања соларног принципа.

Нарација се потом премешта у приповедну садашњост, односно, у лето 1920. године, и симболом срца повезује садашњост са прошлошћу, јер се сенка-симбол указује путнику преко читаве Метохије: „То је био само један најсмешнији од симбола: досада ме је свега била опет обузела”.

Михајло Пантић наводи да Петровић тежи да преради колективне праобрасце, односно да их учини значењски продуктивним, како би доказао динамички карактер литерарности (Пантић 1989: 326, према Матић 2016а). Комуникација Петровићевих приповедака са традицијом и текстовима или усменим творевинама из прошлости

непрестано проблематизује значење постављених дискурса, задирући у дубље слојеве (Матић 2016а: 225). Оригиналним интерпретацијама митолошких, религиозних и историјских садржаја Петровић ствара и сопствени тип приповедања заснован на специфичном односу према стварности. Тај однос Петровић варира у свим својим делима, а Пантић га назива конструктивистичко-виталистичким. У томе је основна разлика између Настасијевићеве и Петровићеве прозе, јер читајући Петровића, осећамо тежњу ка измицању рационализацији, десакрализацији и демистификацији свих вредности и идеала, док се Настасијевићев приповедач наизглед труди да рационализује, чиме се приближава фолклорном предању, али заправо сама прича открива своје рубове из којих испливава проговор о ништавилу. Могли бисмо закључити да се Петровићева и Настасијевићева проза додирују само на месту преузимања форме фолклорних предања, али је њихова обрада посве различита. Ипак, преузимањем социокултурних конструката простора (митских, обредних, демонских, магијских...) управо из усмених предања, аутори као ослонац уписују важан сегмент поетичких образаца усмене прозе, тако да често просторни фолклорни модели апстрахују читаве наративе (воденица, гумно, крај шуме, језеро, градилиште), који потом у целини уметничке прозе постају носиоци специфичних легендарно-фантастичних слојева.

III 3. 2. Есхатолошко-историјска надградња мита

Дубоко разумевање есхатолошког и апокалиптичног у нашој народној уметности Растко Петровић изнео је у својој студији *Народна реч и геније хришћанства*. Овај есеј припада корпусу радова који прате српску традицију и народну уметност кроз више фаза: „...можемо пратити трагове нашег народног стваралаштва од пећинских цртежа и словенских митова до заснивања херојске епопеје и хришћанског преобликовања те древне визије света у нашим епским циклусима, бајкама и народним причама, лирским песмама и краћим врстама” (Батуран 1993: 413). И сам аутор на почетку рада говори како су ови елементи често испреплетани: „Догађало се често, у време када су нам се жуљили лактови и када су нам трнули дланови од наслањања главе над Вуковим књигама, да смо одједном стали мешати многе догађаје описане у Св. Писму са онима опеваним у народној поезији” (2008: 83). Растко Петровић увиђа да се поједине песме

чине као да су директно преузете из неког јеванђеља (*Вечера уочи Косовске битке*), наводећи мотиве који су слични, чак и потпуно идентични: вино, дизање Мученика, наздрављање, причест, подли издајица и други. Долазак хришћанства није могао да преобрати уметност у кратком времену, али је захтевао нови тип човека и нову идеологију како би показао своје особености:

„Међутим, ако се сетимо да је дух хришћанства, осим архитектонске уметности, морао донети са собом најпре један нов тип људи, *нову идеологију живота*, другу врсту још духовног изражавања: своје песме, своје проповеди, своје литургије, легенде, апокрифе, писарнице – онда је појмљиво да су се народу уопште, а народном уметнику понаособ, морали отворити нови видици.” (2008: 84)

Петровић открива да је народна уметност несумњиво била митолошка, а сама чињеница да се та митолошка концепција изгубила показује да се појавила друга велика, доминантна концепција. У том се сукобу види разлог пропадања великог броја митолошких парадигми. Представа човека који је тек примио хришћанство, код Растка Петровића, упоређена је са фигуром малоазијског роба који је из добијене нове религије могао да „извуче” само оно што му је блиско, само пасторалне елементе („чисту и свежу пасторалну легенду”).

Народни дух се кретао од прихватања хришћанских елемената у задату структуру паганских обичаја и певања, до прихватања чистих хришћанских норми које су надоместиле недостатак духовних испуњења у паганској традицији. Праћење „генија хришћанства” у српској народној књижевности долази до преломне тачке „историјског катаклизма” у 14. и 15. веку, када је младог бога „што дели јагњад у два стада” заменио захуктали „Христ Судац”. Народни певач није могао објаснити другачије брзи слом и пропадање наше државе до неземаљским и чудотворним. Петровић народну представу о догађајима који су довели до слома српске државности и косовског удеса упоређује са апокалиптичним виђењем света, које се утиснуло у колективни дух:

„Овакво инстинктивно схватање онога што се збило и случило, не само да се у току времена није рашчистило увиђањем реалнијих чињеница, но је све више, растући као авет-фаталност догађаја, расло и убеђење да је рука непојмљивих закона и, за нас, у непојмљивим намерама, још једном учинила напоре људске узалудним. Тада се као пламени жиг утисну у народни дух геније Апокалипсе.” (2008: 107)

Петровић добро запажа да је апокалиптична слика народног генија и јеванђељско дело *Откровење по Јовану*, и Страшни суд, повратак Христа, али изнад свега и цело осећање живота које је инспирисало наведену хришћанску проповед, инспиришући сада и „Јеванђеље народног живота”, а елементи хришћанске симболике оличени су у виду небеских знакова, крвавих барјака, светачких пророштава, безглавог огледања и других (као у Вишњићевој визији почетка устанка): „Велимо, читав ред космичких појава по народноме уверењу не припадају животу овога света, но једној катаклизми и једном преображењу његовом, који су отпочели можда још од његовога постанка. У тај ред чуда увео је народ читаве догађаје своје херојске историје” (Петровић 2008: 106).

Растко Петровић луцидно примећује да се „транспозиција есхатолошких мотива из хришћанске традиције, црквених проповеди и библијских и апокрифних текстова, у усмено песништво остварује како у свом темпоралном значењу, тако и у егзистенцијалном” (Матић 2017а: 466). Народна апокалиптика није само „везивање за одређени историјски тренутак, тј. за косовско страдање, које претпоставља симболички крај једног и почетак другог еона”, мада је као таква заступљенија у епизи, али се „егзистенцијално схватање есхатолошког остварује у далеко већем броју примера, подсећајући на непрекидну потребу верника да остану духовно будни и спремни за Други Христов долазак, односно за блаженство или патњу која се у виду посебног суда може почети остваривати већ на земљи” (Матић 2017а: 466). Посветовљавање концепта есхатолошког Краља, отеловљеног у кнезу Лазару, није укинула наду, дубоко укоренеу у колективну душу, о универзалном обнављању које ће извршити егземпларни Херој у свом новом облику Мученика у име слободе народа (Елијаде 2004: 187).

Растко Петровић објашњава да је божанско устројство од првог дана било постављено тако да се духовни елан борбе између савести и греха непрекидно одвија као главни закон света. Међутим, тврди даље Петровић, за крај је „оставио себи једно преуређење свих вредности, свих појмова, свих закона, свих последица, кроз простор и кроз време пењући се до самих извора узрока” (Петровић 2008: 107). Читајући цитиране редове у студији *Народна реч и геније хришћанства* у свести се неизбежно јавља Расткова збирка *Откровење*, односно прозни текст „Пробуђена свест – Јуда”, у којем се обзнањује „откровење” нових вредности и новог почетка, односно рађања новог погледа на себе и свет. Видевши у Христу бога који не само да смрћу искупљује живот већ и оног који ће настати у будућем, у својој поезији *Откровење* Петровић повезује два кључна момента хришћанске религије, рађање и смрт Христа – остваривши симбиозу

паганских и хришћанских елемената, актуелизујући заправо божићну ритуалну праксу и прехришћанска обредна понавља у хармоничном и периодичном ритму која „у хришћанској ресемантизацији обухвата време од Богородичиних порођајних мука до Христовог крштења” (Торњански Брашњовић 2015: 270). Нећемо се отуда сложити са виђењем Миодрага Сибиновића да у архаичним и примитивистичким култовима Растко Петровић види само оргијастички карактер, док му њихов дубљи ритуални смисао остаје непознат. Јер управо место додир прехришћанске и хришћанске ритуалне праксе Петровић остварује у објављивању „нове реалности”, коју оличавају и коледарско-божићни обреди свргавања старог поретка и дочекивања новог бога и Откривење које приписује хришћанском богу у студији *Народна реч и геније хришћанства*:

„Настаће нова реалност, новим редом ће се поставити вредности. Свака појава у односу према онима које су нам познате и које можемо ишчекивати, биће за нас непојмљивост и чудо. Цела стварност, цело бивање биће тада непојмљивост и чудо. И не само да ће тај крај овог законског реда настати по коначном одигрању свих могућности овог света; не; но и за време нашега живота, у току даљих живота, још од стварања света, постојало је увек догађаја, појава, који нису елемент оваквог живота реалности у каквом се крећемо, но су већ појединачна остваривања онога другог који морамо назвати Апокалипсом. *Зачетак Апокалипсе понео је собом свет још од дана свога постања*”.

(2008: 108)

Зачетак смрти који носи сваки нови почетак, и обрнуто зачетак новог рађања у смрти циклична⁹² је димензија Расткове поетске визије која ће се остварити у збирци песама *Откривење* тако да ће „новорођени” увек бити дочекан као непојмљивост и чудо, као што је сваки чин рађања за Растка био непоновљиво чудо, а свако урушавање старог ради обнове и васкрсења новог (Бахтин 1978: 24). Петровић успева да и у кружном кретању времена види обнављање „новине”, по законима које образлаже и у

⁹² „Циклична структура јунаковог кретања (јунак умире, па оживи, поврати се из смрти и одлази поново да би се вратио неизмењен) идентична је цикличновременском кретању митског јунака и у складу је са сменом годишњих доба у природи. То значи да се циклуси као што су дан, година, циклични ланац живота и смрти човјека или бога поимају као међусобно хомоморфни. Стога уско поистовјећивање у неким видовима несличних циклуса као што су ноћ, зима и смрт не значи метафору у смислу како би је интерпретирала данашња свијест. Они су напосто једно (или боље речено трансформација исте појаве).”

(Лотман: 1976: 152)

„Хелиотерапији афазиие”, тако што се човек сваки пут измешта из свакодневне употребе Речи, као што сакрално време има своје специфично значење у односу на свакодневно, профано време, те на тај начин и измешта човека и даје му другачије циљеве, који иако су поновљиви у историјском смислу, у сваком новом ритуалу сведоче о новом рађању. Неизвесност са којом су поворке очекивале рађање новог бога треба применити и на поимање историје, јер се у песми „Пустолов у кавезу” пита „Да ли иронију или оснажење на живот нови, / пролеће, сад ми доносиш?”. Петровић наине види присуство Есхатона у историји, а не само на њеном крају. Гледано из тог угла, цела историја добија есхатолошки карактер, тако да, речима Јована Зизјуласа, будућност није тек „кулминација” историје него још више – њен преображај и оснажење за ново.

Петровић и сам наводи више песама са изразито хришћанским мотивима у „Народној речи...”, које објашњава народном перцепцијом Христа кроз веру којој су већ припадали, али се у току анализе ових песама осврће на пример коледарске песме⁹³ из околине Враћа за коју тврди да представља траг старе вере. Коледарске песме, наводи Растко, певане су уочи Божића, али не представљају хришћанску слику, већ уплив старије традиције и обред који је немогуће потиснути из народне свести. Наине, народну машту, као и песника *Откровења* фрапирао је „Бог као дете”, јер се у томе огледа сећање на митску свест која је креирала легенде о „боговима који су се исто тако рађали на зеленим ливадама, под небима по којима се расцветавале звезде као трolistи пламени кринови. Огромно, огромно јагњаци разилази се бескрајним пољима, и толике звезде растурају се небесима. У средини поља седи он, са својим детињским покретом деобе стада на двоје” (Петровић 2008: 105).

Јахач, којим песник сугерише апокалипсу, из песме „Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекају новорођеног” загазиће у реку што се зове Историја. Улазак у историју код Растка петровића одиграва се преко воде одакле се (према коледарској песми) – из оностраности – и очекује долазак божанства. Гажење реке, као граничног простора у

⁹³ „Ој, хубава коледо, мала момо, коледо!

Духну ветар, коледо, мала момо, коледо!

Те издуха, коледо, врана коња, коледо!

И на коњу, коледо, бојно седло, коледо!

И на седлу, коледо, мушко чедо, коледо!

И на чеду, коледо, самар калпак, коледо!

За калпаком, коледо, кита здравца, коледо!

Да је здраво, коледо, мушко чедо, коледо!” (Петровић 2008: 110)

овом случају између митског и историјског времена, представља прелаз у други свет, хришћанског времена. Песма алудира и на архаично веровање према коме врховно божанство припада оном свету, одвојеном реком од овог (Чајкановић 1994: 57). „Смрти димњачке звон” представља трубе апокалипсе, које најављују долазак Новорођеног – младог бога, али такође изражава и сумњу у могућност да се Други долазак дочека. Смрт и рођење још једном су постављени у исту тачку преокрета, граничне позиције у којој Историја доживљава преокрет.

Митови космичких катаклизми, односно Краја Света, тврди Елијаде, нису радикални, већ представљају Крај једног човечанства након којег је уследило ново (2004: 59). Наиме, ради се о понављању Хаоса и космогоније која из њега настаје. На макрокосмичком нивоу Крај Света је симетричан митско-ритуалном систему Нове године (2004: 61), односно у фолклорном коду – божићно-коледарским обредним праксама које понављају мит о борби против сила мрака и превладавања младог, соларног божанства. Главни узрок Краја је, примећује Елијаде, греховност људи и потпуна ороност света, тако да катаклизма отвара пут према поновном стварању и обнови човечанства. Растко Петровић видео је ту катаклизму у Великом рату, после којег је било потребно и могуће обновити свет, човечанство и поезију. У свом роману *Бурлеска господина Перуна бога грома* обухвата период од примордијалног, митског времена, па до Великог рата, наговестивши и есхатолошку визију историје у последњем поглављу под називом „Шта је било напоследку”. Тиме се, наиме, варира апокалиптична слика борбе светлости и таме, која је заступљена и у претходним поглављима кроз сукоб соларних и хтонских словенских божанстава најпре, а потом, као легендарна варијанта и кроз сукоб Светог Петра и ђавола око превласти над сунцем, преузета из народних легенди и песама о борби хришћанских светаца и демона. Завршетак романа даје нам једну слику свеопште регуларности у којој је „досада владала дивно” (1985: 174) и осим једног зрака новог живота који ће прострелити главног јунака, да би потом „опет као” завладао исти ритам, утисак монотоније и једнообразности Петровићеви јунаци доживљавају као спутаност стално истим. Према Зафранском, доколица једини фрагмент сличности с Богом који нам је још остао из раја (Зафрански 2011: 35), још су романтичари осмишљавали програм против досаде и оног што је прати: свест о празнини, ништавности и ничему, упливом у тајанствено и недокучиво. Са романтичарима, наиме, појам досаде постаје велика тема модерности (Зафрански 2011: 149). Кант је досаду дефинисао као гађење сопствене егзистенције над празнином душе, јер тек у досади, каже Паскал, човек у дубини своје душе осећа то Ништа, ту празнину,

коју употпуњује страшћу, ужурбаношћу, разонодом. Монтескје и Русо, пак, досаду разумевају као елитну болест, јер народ се не досађује, он води радан живот (према Зафрански 2011: 150). Како умаћи том сугестивном, субверзивном Ништа, како се излази из пустиње досаде, пита се Зафрански, али и Растко Петровић, у покушају да простору и времену прида динамизам.

Премодерна свест није могла да замисли нихилизам, јер је нека оностраност увек постојала. Тек се модерност без метафизичког ослоња види конфронтираном пуноћом оностраног. Романтичари против досаде користе „неред” који називају романтизовање. „Иронична романтика зна и да је романтизовање опчињавање путем иреалног. И зато романтизам открива и своју тајну – то иронично *Као да!*” (Зафрански 2011: 153). Петровићева тајна, пак, огледа се у идеји расности, односно неословенства. На простору Балкана посебно се истицало словенско месијанство као вид препородилачке снаге за Европу. Словенска култура представљала је другост спрема европске културне традиције, тако да је за авангардне писце инспирисала идеја укидања разграничења центра и периферије, а обнављање старословенских фолклорних садржаја и форми водило до тражених митских дубина. Словенство, као чинилац подмлађивања европске цивилизације и опозит у односу на евроцентризам, у визији Растка Петровића темељи се на идеји виталитета и савременим етнографским истраживањима примитивног менталитета и запостављених култура. Пагански доживљај света, који се заснива на сталном регенерисању живота, Петровић користи не би ли сликама стварања и рушења света приказао заправо савремену драму појединца и колектива, изашлог из хаоса рата. У супротности према елитистичком истицању племенитог порекла аријевске расе и старости народа, уз повлачење у сопствену националну историју, Петровић тежи доказивању „младости” словенске расе и ирационалности која ће донети превласт над разумним светом западног човека.

„Разарање језика” почетком 20. столећа и радикални преображаји који су се догодили у уметности представљају пандан катаклизми у уметничком свету, односно „уништење устаљеног уметничког Свемира”, речима Елијадеа. Утисак о томе да уметници желе да начине *tabula rasu* од историје уметности, повратак у Хаос, у неки облик примордијалне *masse confuse*, потиче отуда што се уметник налази у потрази за нечим што још није изразио, те мора уништити рушевине и крш накупљен у претходним револуцијама на плану уметности и доћи до нивоа зачетка ствари како би започео нову историју уметности. (Елијаде 2004: 79). Значај предоченог феномена потиче отуда што се формира на темељима митског мишљења, док „управо ујетници представљају

истинске стваралачке снаге цивилизације или друштва. Својим стварањем, умјетници предвиђају оно што ће се догодити – иако понекад једну или двије генерације касније – и у другим дијеловима социјалног и културолошког живота. [...] Они су схватили како до правог почетка не може доћи без стварног краја” (Елијаде 2004: 174). Митска мисао која опстаје и прилагођава се у новим културним условима не представља „преживљавање” архаичног менталитета, већ, управо онако како је разумевао и Растко Петровић, аспекти и функције митског мишљења сачињавају део митског бића (Елијаде 2004: 194). У револуционарном аутентичном искуству модерне уметности Елијаде уочава одраз духовне кризе – кризе свести и уметничког стварања.⁹⁴ Деструкција уметничког језика упућује на тренутак враћања на примордијално стање у једном комплекснијем процесу, као и у цикличким концепцијама архаичних и традиционалних друштава, након хаоса, враћања свих облика у нејасност *materia prima*, следи ново стварање које је слично космогонији (Елијаде 2004: 202)

2.

Ограниченост човековог земаљског живота условљавало је и „народну представу есхатолошког као одређеног тренутка у времену када се историја укида, а земаљско бива уништено” (Матић 2017а: 475), како би се успоставио другачији поредак, у димензијама вечног Царства. Као охрабрење и утеха, апокалиптика је, истиче Хардинг, актуализована особито у временима великих историјских криза, с намером да се поврати поуздање у Бога (Харингтон 1993: 464). Отуда се, како је запазио и Растко Петровић, „у народној епској поезији Косовска битка, као велики догађај и преокрет у историјском смислу, узима за ’пошљедње вријеме’ и опредељење за Царство небеско, које се наговештава читавим низом космичких поремећаја” (Матић 2017а: 457). У усменој епици најупечатљивије представе „пошљедњих вријемења” остварене су у песмама „Зидање

⁹⁴ Осим тога, у екстраваганцији и неразумљивости модерних дела проналази се могућност иницијацијске гнозе (Елијаде 2004: 202)

Раванице”⁹⁵ и „Женидба кнеза Лазара”⁹⁶, које наслућују косовску трагедију (Бојовић 2004: 63), а потом се есхатолошки образац обнавља и у песми „Пропаст царства српскога” (Баћовић 1993: 67), у којој кнезу Лазару стиже писмо од Богородице да се приклони Царству небеском или земаљском, затим у бугарштици „Попјевка о Косовском боју”, где Милош Обилић тумачи Миличин сан о космичким неприликама. Епска слика „пошљедњег времена” снажно је одјекнула у народу, те су бројне и лирске варијанте, за које Славица Гароња Радованац сматра да су „распаднута форма”, односно „лирски одјецци већих епских целина, али мотивски потпуно заокружени и сведени на лирску песму” (Гароња Радованац 2008: 250, према Матић 2017а: 457). У запису из Ерлангенског рукописа представљена је универзална ситуација тумачења и остварења царичиних снова, изван историјске конкретизације. Не само да је сновидна визија пропасти земаљског света присутна и у старозаветној Књизи пророка Данила, са тумачењем и најавом вечног Царства, „већ поетска слика апокалипсе представља и народну интерпретацију визије Откривења Јовановог” (Матић 2017а: 457): „И видјех кад отвори шести печат, и, гле, затресе се земља врло, и сунце поста црно као врећа од костријети, и мјесец сав поста као крв. И звијезде небеске падоше на земљу, као што смоква одбацује пулољке своје кад је заљуља велики вјетар.” (Отк 6, 12–13) Потамнело сунце и мрачан, крвав месец, према Светом Андреју Кесаријском, упућују на духовну

⁹⁵ „Настало је пошљедње вријеме,
Хоће Турци царство преузети,
Хоће Турци брзо царовати,
Обориће наше задужбине,
Обориће наше намастире,
Обориће цркву Раваницу,
Ископаће темељ од олова,
Слијеваће у топе ђулове,
Те ће наше разбијат’ градове” (СНП II, 35)

⁹⁶ Југ извади књиге старославне,
Те казује пошљедње вријеме:
Видите ли, моја браћо красна!
Видите ли, како књига каже:
Настануће пошљедње вријеме,
Нестануће овце и пшенице
И у пољу челе и цвијета;
Кум ће кума по суду ћерати,
А брат брата звати по мегдану.” (СНП II, 32)

тмину грешника. У складу са фолклорном поетиком, оваквој слици одговара лирски паралелизам у народној интерпретације, стога се дешавања на небу пресликавају на земаљски план, у складу са устаљеном структурацијом усменог песништва:

„Што се ведро небо проломило,
То с' цареви сарушени двори;
Што је мјесец на земљицу пао,
То ј' царева одсјечена глав;
Што звјездице крају прибјегнуле,
То с' цареве остале сироте;
Што ј' Даница остала самица -
То царица била удовица.”
(Крстановић, 20)

Након Косовског боја у народној историји и колективном памћењу још један ће догађај бити сагледан кроз есхатолошку призму – Први српски устанак у песми „Почетак буне против дахија”. Међутим, непосредно након Косова, у покосовском циклусу истом трагиком бивају обојене и песме о временима „последњих владара”, о Бранковићима пре свега. Општи утисак свих епских песама о догађајима и личностима након косовског пораза је да се слобода гаси, нема више огромне војничке силе, остају само усамљени појединци, као велики јунаци, али немоћни да се супротставе огромној сили и зато страдају. Смрт, порази, неслога, издајство, то су мотиви песама покосовског циклуса који верно одражавају народну историјску визију.

Догађаји у епоси деспота Ђурђа, обрађени у епској поезији као природан наставак косовског пораза, доживљавају драмску обраду у делу Момчила Настасијевића *Ђурађ Бранковић*. Иако са епонимом у наслову, драма, као и круг епских песама о деспоту Ђурђу, за централну личност узима његову супругу Јерину, а најистакнутија у низу Јерининих злодела јесу удаја ћерке Маре за турског цара, уз давање Србије у мираз, и кулучење на смедеревској тврђави. Опхрван предачким гресима, подложен жениним ћудима и немоћан пред историјским нужностима, Ђурађ Бранковић је приказан као слаб владар који, симболично, умире на Божић изговарајући као последњу реч „Рождество”, и видевши како „Зора свиће, иде млади бог” (1958: 343).

Не сме бити занемарено да је ишчекивање суда, речима Драгише Бојовића, „управо оно време у којем најбоље сазрева свест о грешности и покајању”.

Оријентациона тачка на овом свету тако постаје управо Ђурђево ишчекивање смрти, с индикативним насловом последњег чина – „Бдење” и смештањем радње у „ноћ уочи Божића 1456”. Као спона црквених учења и колективне свести, хришћанска есхатолошка мисао обликује се традиционалним ритуалним средствима – коледарском поворком, која у последњем чину представља хор, односно доминацију колективне свести над појединачном, те осећање странпутице којом су се њихови сународници кретали и отуда предочавају сагрешења која су у том тренутку заступљена у владарској породици, па самим тим и на читав народ. Значај коледарске поворке у Настасијевићевој драми једнак је Колу у *Горском вијенцу*, које у истом тону подсећа на образац „пошљедњег времена”, када се Бог расрди на народ због сагрешења његових владара, неслоге и издајства.

Елма Халиловић (2017: 239) истиче да коледарске песме, које треба да подстакну рађање сунца, плодност, у сцени бдења представљају антипод ономе што следи. „Драма се завршава трагично, пророчком визијом монаха из првог чина, али још страшнијом и мрачнијом. Стиче се утисак да је апокалипса близу. Песник који је тражио спас у пропасти покушава да затвори круг. Али у свакој крајњој тачки круга указује се почетак” (Халиловић 2017: 239). Непомирљиве опречности међу Ђурђевим наследницима довеле су деспотовину у незавидан историјски положај, односно коначан слом. Мотиви породичног слома и отачког греха који ће обележити крај драме назначени су у пророштву јеромонаха Луке:

„Омразу видим, раздор,
Рођено рођеноме
Ради о глави!
Најмлађи Лазар син
Мајци у недрима гуја,
Потоњу газу твоју вољу (1958: 341)

Деспот Ђурађ ће у драми, међутим, на самрти видети даље него сам јеромонах Лука. Он ће у Новаку видети „млади храст” од којег ће гора израсти и како ће се његов народ изродити из патње.

Апокалипса добија значење катастрофе јер је то последња могућност да се зло наметне историји „као вечно реална стварност”, сматра Зизјулас. Есхатон је отуда „већ” позив на покајање, у чему се и огледа сврха пророштва кроз историју (а и кроз идеју последњег времена у усменој епизи). У том контексту сагледано, исповедање греха на

самрти у усменом песништву обавијено је есхатолошким значењима. У песми са мотивом великог грешника у *Ерлангенском рукопису* (ЕР, 190) иницијална песничка слика пружа шири план – апокалиптичну представу узбурканог мора и засипања манастира камењем: „Што се сиње море зањијало / те нам море бије о брегове / и манастир нам водом полива / и посипље студеним каменом? / Вјећали су старци калуђери: / Давор боже, чуда големога! / Што смо тешко богу с[а]грјешили / те нас хоће море да потопи?“, као реминисценција на Јованово Откривење: „И говорише горама и камењу: падните на нас, и сакријте нас од лица Онога што сједи на пријестолу, и од гњева Јагњетова. Јер дође велики дан гњева његова, и ко може остати?“ (Отк 6, 16–17). Друга варијанта насловљена као „Најтежа грехота“ предочава грехе Ђурђевог наследника „деспота Лазара“, који су узрок тродневног помрачења сунца, док се грешник не исповеди, да би се са последњим и најтежим грехом показало да спасење не може бити умољено. Градацијско низање грехова слично је и у другим песмама о испаштању (убиство побратима, скрнављење Цркве и Литургије и обљубљивање посестрима), али се као најтежи преступ додаје враћање просаца од девојке, тј. нарушавање девојачке среће. На тај начин се обичајни закон уплиће у хришћански код, што се у народној традицији илуструје и пословицом „Кој куди девојку, цркву руши“ (Влајинац 1975: 102). У структури песме значајно место посвећено је казни, тачније немогућности опраштања греха. „Упућивањем на казну за грехе, земаљском животу даје се значење простора искушавања и етичког усавршавања, успостављања темеља за вечну небеску кућу, есхатолошког испуњења, које се започиње на земљи, или, пак, ако се не живи у складу са врлинама, земља је почетак велике несреће која грешнике у потпуности сустиже након смрти.“ (Матић 2017а: 464)

Митологизација историје у драми *Ђурађ Бранковић* остварује се, у сагласју са усменим предањем и поезијом о Бранковићима, кроз предочавање збивања која прате „пошљедња вријемена“, односно као наставак Косовског мита⁹⁷, али се истовремено одвија и историзовање мита о последњим владарима и великашима деспотовине као најјава великог преокрета који ће наступити са новом, свежом, младом снагом оличеном у хајдучком деловању Новака.

Основна тајна хришћанства истовремено је и тежишна тачка српске усмене епике, тако да есхатолошка перспектива неизоставно постаје важан сегмент српске

⁹⁷ Југ Богдан ишчитава будуће догађаје из књига староставних или инцијела, односно „јеванђеља“ (в. Пешикан Љуштановић 2007)

ауторске књижевности. Есхатолошко-историјска интерпретација митских прича авангардних аутора не представља линеарност, коначан суд и крај, већ суштински нови мит о новој реалности која пружа доживљај истовремености почетка и краја. Урушавање поретка је продуктиван и стваралачки чин који доводи до стварања новог. Растко Петровић и Момчило Настасијевић имају у виду пре свега Косовски мит као фолклорни есхатолошки мит, који се надограђује авангардним разумевањем „последњег времена”. Овај есхатолошки „временски концепт” из фолклорног наслеђа у поетикама аутора добија своја уобличења више ка модернистичком пројекту, али се подривање линеарности и строго хришћанског значења Есхатона уклапа у правац поетике оспоравања – или тачније авангардног обртања вредности.

III 4. ПАРОДИЈА УСМЕНИХ ЖАНРОВА У АВАНГАРДНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

„Жив погину, здраво кући дође”

Шаљива народна песма

У преломним тренуцима културног и књижевног живота, као средство критике и међусобног исмевања писаца који припадају различитим генерацијама (Речник књижевних термина 1992: 570), долази до заоштравања пародијског става, тако да пародија постаје специфичан облик критике како књижевних дела, писаца, литерарних навика средине, естетичких критеријума, тако и појава од ширег културног и друштвеног значаја (Речник књижевних термина 1992: 571), и једно је од најмоћнијих средстава друштвене сатире.

Још од руских формалиста потиче уверење да пародија представља позиционирање текста у односу на традицију. Руски формалисти традицију су дефинисали као „динамички систем жанрова који подлеже еволутивним променама проналажењем нових форми и коришћењем старих форми у новој функцији, односно систем који подлеже процесу канонизације и деканонизације жанрова” (Бужињска, Марковски 2009: 133). Пародија, схваћена као подражавање текста повезано с променом његове функције, постаје један од кључних интертекстуалних жанрова. Руски формалисти нагласиће најпре „пресудну улогу пародије у превазилажењу постојећих и истраживању нових приповедачких и стилских могућности романа” (Петровић 2008: 237). Према Шкловском, „нова форма се појављује не зато да би изразила нов садржај, већ да би заменила стару форму која је изгубила уметничку вредност” (Бужињска, Марковски 2009: 133). На истом је трагу и Владимир Проп, који пародирање види као средство испољавања унутрашње неуверљивости онога што се пародира. Пародирање настоји да покаже како се ништа не крије иза спољашњих облика манифестације духовног начела, да је иза њих празнина. Присуство пародије у књижевности има функцију да покаже да је књижевни правац који се пародира унеколико преживео, али може бити и израз друштвене сатире (в. Проп 1984).

Понављање предлошка с критичком разликом постоји од антике, али се иронијски и субверзивни однос према традицији ограничавао на одређене жанрове (пародија, менипејска сатира, бурлеска, травестија), који су се у нормативној поезици сматрали нижим жанровима. Да је пародија укореењена већ у нашој усменокњижевној

традицији као маргинална форма потврђује и Вук Караџић у свом предговору лајпцишком издању *Српских народних пјесама*. Захваљујући Вуковим запажањима о шаљивој поезији („смијешним пјесмама”) можемо да реконструишемо процесе који су битни за трајање и преношење усмене поезије. Вук је парафразирао контекст у којем су се ове песме у Тршићу као мале пародије певале и истакао је важност догађаја за трајање песме, наглашавајући да такве шаљиве песме брзо нестају из колектива и због локалног карактера – нису од значаја за колектив. Локални колорит и тренутна занимљивост умањује могућност одређеном сижеу да се пренесе и у наредни нараштај. С друге стране, могуће је пратити привлачност одређених тема, имена и догађаја у широком временском интервалу.

Линда Хачн успоставља пародију као интертекстуални модус, чија је иронијска разлика смештена у само средиште сличности (1996: 211). На тај начин се изазивају традиције унутар којих се делује, односно пародија парадоксално увек уписује у себе оно што пародира, присиљавајући на преиспитивање идеје порекла или оригиналности.

„Реч је о томе да се историја књижевности не посматра кроз хронологију, нити преко идеје развоја (где потоњи аутор представља корак даље у односу на претходног), већ у некој врсти синхроније која не само да може да се супротстави уобичајеној дијахронији већ је окрене и уназад.” (Милић 2002: 150)

У својој дефиницији пародије Линда Хачн ослања се на Женетово одређење појма „хипертекстуалности”, који он у књизи *Палимпсести* (1982) одређује као однос једнога текста према претходном. Та је дефиниција проширена Бахтиновим појмовима „дијалогичности”, тумачењем пародије као хибридног дијалогичног облика у којем се језици и стилови међусобно расветљавају, те наглашавањем амбивалентне, парадоксалне природе пародије која се манифестује као истовремено прекорачивање, подривање задатих норми и правила, али и афирмација правила која су јој инхерентна. Да би се оборили наративни континуитети, присутни вековима у нашој култури, потребно их је прво уписати. Екс-центрично је „неизбежно идентификовано са центром за којим жуди, али га и пориче” (Хачн 1996: 111). Рушењем хијерархије и бинарне опозиције високе и ниске уметности, руши се однос искључивања (ја–други), а задржавају и величају разлике, вишеструкост, разноводност.

Предраг Петровић сматра да је на „високо вредновање пародије, која није само облик ниске комике и подсмешљива имитација оригинала, већ самосвесни уметнички

поступак”, битно утицала авангарда 20-их година. Оспоравање постојећих и формирање нових поетика кроз пародију као „метакњижевну анализу жанра, језика и стила” очигледно је „у поезији и прози великих носилаца књижевних промена – Винавера, Црњанског и Растка Петровића” (Петровић 2008: 238). Одбацујући постојећа жанровска ограничења, авангардисти постављају промене које Предраг Петровић раздељује на три нивоа: „пародирање затечених жанровских конвенција, ’мешање жанрова’ и заснивање нових жанрова” (2008: 68). Како су за авангардисте прототипи ограничених и „мртвих” калупа критеријуми које поставља Богдан Поповић, његова ће *Антологија* бити прва на мети пародијског преосмишљавања традиције. Винаверова *Пантологија новије српске пеленгирике* потврђује наведени став Линде Хачн да је пародија двоструко кодирана, истовремено легитимишући и подривајући оно што пародира, јер се у Винаверовој *Пантологији* разоткрива пре свега изражена свест о жанровском систему који се подрива тако да, како примећује Предраг Петровић, „примери Винаверове *Пантологије* или Петровићеве *Бурлеске* потврђују да је за оспоравање и пародирање жанровских конвенција потребно њихово добро познавање да би се оне изнутра разградиле” (Петровић 2008: 69). Сродност наведена два авангардна дела почива управо на подривању структура жанрова с обзиром на то да и Растков роман јесте „пародијски преглед готово свих постојећих жанрова, односно типова дискурса наше усмене и писане књижевности – од једноставних облика, затим предања, митова, легенди, бајки, епских песама, потом средњовековних житија и апокрифа, аутобиографске прозе, сеоске приповетке до експресионистичке ратне прозе и конструктивистичке поезије” (Петровић 2008: 227). Винаверова *Пантологија* такође представља деконструкцију жанровског система књижевних епоха заступљених у збиркама од усмене књижевности до средине двадесетог столећа. Сваки период и појединачни писци заступљени су управо књижевним родовима и врстама који су најкарактеристичнији и најчешћи у оквиру стилске формације или опуса аутора о којем је реч. Бавећи се фолклором у најширем смислу, и Винавер и Петровић дефинисали су своју књижевну позицију, тако да је и дезинтеграцију фолклорних жанрова, као додирну тачку два аутора, могуће посматрати као аутопоетичко виђење књижевних канона и део песничког програма, односно аутореклексија сопствене уметности.

Винаверова „Вампир-вода” представља пародију на усмени прозни жанр, односно на путовање јунака које образује кружницу целог сижејног тока са враћањем у почетну позицију после остварења циља. Пародија усмене бајке формира се према жанровским законитостима, али се догађаји ређају у одсуству било какве мотивације,

што изазива комични ефекат, да би се тек на крају усмерила на сувишност понављања радњи, која иду унедоглед. Отуда у фусноти Винавер оставља напомену:

„Изгледа да се ова варијанта још неколико пута понавља. То је онај музички облик који се зове 'da capo al fine' и који је доста био занемариван од стране наших етнографа. Услед недостатка места ми смо донели само два поврата. Зимње су вечери дуге а народно стрпљење велико!” (Винавер 2018)

Имамо ли у виду Лотманово опажање да су бајке једини жанр усмене књижевности који не познаје структуралну алтернативу завршетка (Лотман 1976: 152), те да је крај увек срећан, постаје јасно релативизовање краја у Винаверовој пародијској верзији усмене бајке. Дејан Ајдачић уочава још један значењски слој у Винаверовој пародији заснован на шаљивом преозначењу читавог низа народних приповедних облика који својим осмишљеним крајем говоре о вечитом смењивању владара као вампира. У складу са поетиком авангардне прозе, дезинтеграција жанра осмишљава се на његовом најјачем месту, тако да се користи структурални принцип самог жанра – односно цикличност која може довести до уланчавања неколико заплета у једну бајку. Стилска обележја жанра и сви нивои формулативности пародирани су у Винаверовој бајци, али интересантно је да у напомени скреће пажњу и на контекстуални аспект народног приповедања у дуге зимске вечери, што се може посматрати и као придавање друштвено-политичког смисла „народном стрпљењу”, које исту приповест слуша стално изнова. Свакако, усмена књижевност у самом чину извођења подразумевала је и истовремену рецепцију и присуство публике, те је у великој мери у процесу стварања усменог наратива учешће знања, веровања и искустава која важе за дату средину обезбеђивало трајност и могућност преношења наратива, а аудиторијуму омогућавало прихватање и приступ свету усмене наратије. Усмена прича је захтевала способност концептуализације, изградње одређених образаца и модела у умовима слушалаца, стварајући модел културе у којем влада естетски принцип истовестности наспрам принципа новине, оригиналности и супротстављања, односно индивидуалних стваралачких конструкција.

Уносећи један анахронизам – податак о тобожњој преписци Вука и Војислава М. Јовановића, Винавер улази у полемику са оним што Мирослав Пантић назива „право и лажно у народном песништву”. Јовановић је, објашњава Пантић, „скоро читав свој век посветио разоткривању мистификација у народном песништву”. Врхунац Јовановићевог

рада у овој области, према Пантићу, „требало је да буде једна велика *Антологија лажне народне поезије – фалсификати, плагијати, мистификације*, која је, недовршена и у самим знацима садржаја, остала у рукопису” (Пантић 2018)⁹⁸. Оно што је Винаверу могло бити примамљиво у сакупљачком раду Војислава М. Јовановића јесте могућност рушења највећих народних светиња, али и „критичког разрачунавања с националним легендама”, као што је у области историје то учинио Иларион Руварац. Отуда преписка представља разрачунавање Јовановића с Вуком, односно супротни пол Вуковом изграђивању националног идентитета на темељима народних творевина, али и пародирање потраге за аутентичношћу, која је већ у авангарди постала проблематично место науке о књижевности.

Сличним поступком Винавер пародира и варијантност епских песама и Вуков етнографски поступак бележења песама са знаком „исто то мало другачије”, те Винавер наводи три варијанте песме „Јади младе Сандаћије” са насловима: „То исто али мало другачије: Анђелија и морски цар”, „То исто али мало другачије”, „То исто још мало другачије”, да би последња варијанта потпуно одударала од прве верзије, чиме се проблематизује сам феномен варијантности, односно оригиналности сваке нове варијанте. Занимљиво је, притом, запажање Наде Милошевић Ђорђевић да Вук варијанте означава на три начина: поновљеним насловом претходне песме уз који ставља реч „опет”; затим без понављања наслова синтагмом „Опет то, али другачије” и најзад синтагмом „Опет то, мало другачије”, тако да првом и трећом формулацијом обухвата ближе варијанте, док у другој формулацији остаје сличност опште теме (Милошевић Ђорђевић 2002: 43).

Критичка жаока Винаверових пародија усмене књижевности најмање је, дакле, усмерена ка појединим жанровима народне књижевности, а више, како тврди Милица Сељачки Марковић, на њихов повлашћен статус, који траје од вуковске епохе, иако су се културне прилике знатно измениле, као и према „подражаваоцима народног певања у духу националне славе и јунаштва” (2009: 101, 104).

Поигравање срећним крајем у прозној форми спроводи и Растко Петровић у *Бурлески господина Перуна бога грома* кроз митску причу о борби соларног и хтонског

⁹⁸ О раду Војислава Јовановића Марамбоа в.: Славица Гароња Радованац, „Војислав Јовановић Марамбо и његово проучавање мистификација у српској народној поезији”, у: *Од Цариграда до Будима*, Нови Сад, Академска књига 2014.

божанства, односно Дажбога и Тројана.⁹⁹ У српском фолклору Тројан је демон који „ноћу посећује своју милосницу и напушта је када коњи поједу зоб, а петлови објаве зору” (Толстој, Раденковић 2001: 540), односно пандан змају који ноћу обљубљује девојке, што је у пародијском облику унето и у *Бурлеску*, јер се тврди да су жене својевољно као „зверице” одлазиле Тројану и подговориле очеве да Дажбога баце у Саву. Даље се прича о Тројану продубљује његовом трансформацијом у воденог бика, изласком из језера Засавица, у које је бачен након сукоба са Перуном:

„Тад Тројан сакри се у пласт сена; тад Дажбог посла Перуновог сина да коњи, пасући, пласт разбуцају. Скривен бог стаде да се растапа под сунце, али он потрча и ускочи у језеро Засавицу и у њему нестане. Одатле се развише чудни догађаји. [...] Одмах затим из Засавице учеста излазити неки вран бик па убијати волове, и краве свих богова које су ту долазиле на пашу. Перун, који је био ковач, скује својим воловима на рогове гвоздене шиљке” (Петровић 1985: 13).

У основи овог предања лежи митска прича о сукобу ковача с воденим, хтонским бићем (в. Толстој, Раденковић 2001: 89), где је кључни моменат чин ковања гвоздених помагала који доводи до пораза демона и успостављања новог времена. Релативизација овог мита осмишљава се тако да се црни бик још једном јавља као опасност по сеоске девојке и то по сижејном моделу бајке *Аждаја и царев син*, али пародирањем које се заснива на неспојивости узвишеног епског подвига са баналном ситуацијом – јер девојка обећава јунаку да је може обљубити, ако је избави под изговором „њој се момак и онако допао”. Међутим, Растко Петровић оставља недовршену Тројанову судбину: „Остало је све за Тројана несигурно” (Петровић 1985: 14). Петровић се поиграва овим митом, те богови изгледају као деца која се играју, наизменично побеђују светло и тама, да би коначно остало непознато шта се догодило са Тројаном, али са наговештајем његове метаморфозе и могућношћу враћања. Митски догађај преласка таме у светлост није довршен процес, већ увек прети да се преокрене, као што ни у Винаверовој *Вампир-води* никада не долази до срећног краја већ се прича увек покреће изнова. У трећој књизи *Бурлеске* „Апокрифној” борба светлости и таме преноси се на хришћанску раван, али посредно,

⁹⁹ Предање о Тројану са извесним изменама Растко Петровић преузима из Вуковог *Рјечника* и Милићевићеве *Кнежевине Србије*, али га прожима елементима народних бајки.

преко народних легенди и песама о крађи сунца.¹⁰⁰ Петровић продубљује народну представу о ђаволу који је представљен као лакрдијаш, неспретан, приглуп. Лик ђавола у другом делу *Бурлеске* показује да је ђаво везан за фолклорну традицију и усмено предање. Свети Петар и ђаво представљени су као пријатељи, уз Петрову опаску да „сви држе да је врло препреден, а ја мислим да баш и није тако” (Петровић 1985: 117–118). Прича коју Свети Петар приповеда о сукобу са ђаволом око сунца завршава се поентом „да се и ђаволу може подвалити” (Петровић 1985: 118). Огољавање поенте потврђује да народна представа ђавола јесте „архаични модел сумње у постојећи поредак”, а комично-сатиричан однос према ђаволу, којим се разобличава зло, а његова фигура представља као немоћна будала, у фолклорној традицији психолошка је реакција у функцији олакшавања и ублажавања ужаса и страха од нечистих сила које урушавају поредак и поигравају се с човеком. Ђаво је у *Бурлески* представљен као фигура која доноси несташлуке и пакости људима, али да никада не доводи у питање његово постојање, нити невоље добијају размере екстремног зла.

Одбацивање идеје о целовитим структурама, затвореном поретку и „естетици истовестности” осмишљава и путовање јунака Набора Деволца, који по обрасцу народне бајке, доспева у онострани свет, у којем се мотив судбинског избора формализује путем опозиције десно–лево. Лепотица која одвлачи путнике са рајске стазе демонски је принцип, нарочито потврђен позиционирањем куће на раскршће. Раскршће је локус за који се везује народно веровање о непрекидном сукобљавању добра и зла за превласт. Али скретање с пута и успоравање јунака и радње није мотивисано, осим обележавања оностраног простора присуством заносне лепотице који је примамљивији од боравка у рају, те се констатује да је јасно зашто се пут до раја изгубио. Ослобађајуће негирање

¹⁰⁰ Мотив крађе сунца и борба светлости и таме, односно бога (божијих посланика) и ђавола, према Аници Савић Ребац, представља неоманихејски елемент распрострањен међу Словенима. Анализирајући народну песму „Цар Дуклијан и Крститељ Јован”, А. С. Ребац пореди мотив крађе сунца у разним словенским народним традицијама, те издваја циклус песама и легенди које се као богумилске творевине нарочите уметничке снаге преносе и врше утицај и на уметничку књижевност. У есеју *Позитивни и мистични живот нашег народа*, наспрам примања хришћанства које је ствар политике, Растко Петровић богумилство види као духовни принцип, нематеријалистички и недржавни (Петровић 1964: 329). Манихејство учи да постоје два принципа: принцип добра и принцип зла, односно светлости и таме, наспрам хришћанског монотеистичког учења о Богу као творцу свег света, који дели људима добро и зло. Постојање два исконска принципа у неоманихејском учењу Јужних Словена није сасвим одељено, па су и у народном стваралаштву ђаво и бог или ђаво и анђели (у неким варијантама свеци), често браћа или побратими.

утврђене путање јунака реализује се Наборовим привременим боравком и несметаним кретањем кроз просторе хтонског и рајског насеља. Пропустљивост простора за главног јунака јесте обележје бајке, а путовање је у митопоетском смислу најчешће узроковано трагањем културног јунака за судбинским одговорима, али Набор Деволац одлази од куће без икаквог важног циља, а његов тријумф не произлази из довитљивости или мудрости. Одсуством циља подрива се динамика простора и времена у бајци, а убиством бога насупрот демонског бића потпуно крши хуманистичка усмереност бајке. Разарање бајковитог сижера Петровић изводи још једном у последњем поглављу остављајући јунаку не само могућност сопственог избора већ и преиначења путоказа који су претходно постављали комплексан систем прописа и услова: „И био, и није погинуо”, „Био, није се оженио”, „И није се обогатио”.¹⁰¹ Поучност искуства и искушења замењује се десакрализаторским односом према традицији (Слапшак 1989: 162–164), а пародија постаје средство разобличавања књижевног и друштвеног поретка.

Важно место које је пародија заузела у авангардној књижевности индикатор је једног значајнијег поетичког прелома, односно зрелости српског литерарног искуства, које се огледа управо у томе што се целокупна фолклорна баштина подводи под пародијски дискурс, односно што се тиме српска књижевност уопште почиње ослобађати каноничног у приступу традиционалном, усменокњижевном обрасцу. Иако је у време авангарде српска усмена традиција била можда и највише оспоравана, управо јој је авангарда омогућила да заживи у једном новом облику који ће свој врхунац остварити у књижевности српског послератног модернизма.

¹⁰¹ Могуће је посматрати као подтекст романа руски херојски еп о Иљи Муромцу, са јасном ресемантизацијом предлошка руског фолклорног текста ка субверзији „епског идентитета, жанровских конвенција, али и европских метафизичких закона и окамењених канона сваке врсте. Руски херојски еп у новом контексту показује се подстицајним за надограђивање концепције активног нихилизма, која подразумева укидање апсолутних вредности и истина као и ауторитарних инстанци тоталитета у роману.” (в. Матић 2017б: 43–51)

III 5. ФОЛКЛОРНИ НАРАТИВИ У МЕЂУРАТНОЈ МОДЕРНИСТИЧКОЈ ПРОЗИ

*Моја је бајка:
да се у сну док се спава
добра чине, и да ништа
није јава.
Нисмо знали а имали смо
чедо у даљини.*

(Црњански, „Етеризам”, Другу Иву Андрићу)

Упркос супротној оријентацији у градњи наративног света између два рата у прози Милоша Црњанског и Ива Андрића, аутора које Мило Ломпар поставља на супротне половине: Андрића као традиционалног модернисту и Црњанског као авангардног модернисту (Ломпар 2018), потреба за паралелним ишчитавањем романа *Сеобе* Милоша Црњанског и Андрићевих раних приповедака („Мустафа Маџар”, „Аникина времена”, „Олујаци”) потичу из истоветности митско-фолклорне имагинације која се уочава као један од аспеката фикционализације, најчешће имплицитно присутне, али и кроз експлицитно увођење фолклорних наратива и њихову ресемантизацију. Реч је, пре свега, о карактеризацији ликова кроз фолклорне обрасце, али се наведени елементи уочавају и у поетици простора, па често и на нивоу структуре.

Читање Андрићевих приповедака, од најранијих до послератних приповедака (па чак и романа), открива њихову отворену структуру и потребу да се читају у контексту целокупног опуса, односно да једну приповетку тумачимо другом. У том смислу, полази се од модернистичке приче *Легенда о побуни* (1968/69), која садржи, с једне стране, народну интерпретацију библијске приче, али је и више од тога – она је и замишљеност наратора над метафизичким питањима које та народна легенда подстиче. Управо се кроз *Легенду о побуни*, као метатекстуални оквир, тумаче Андрићеве приповетке, односно онај слој који се тиче интертекстуалног уплива митолошко-демонолошких предања и бајковитих сижеа. Наиме, у анализираним приповеткама биће разматрана управо места понављања оног осећаја нелагоде из искуства инфантилног фокализатора, произведеног народним причањем.¹⁰² Легенде и бајке, како приповедач наглашава, „тротале су”

¹⁰² „’Легенда о побуни’ је написана 1968. године, спада у Андрићеве модернистичке приповијетке и у чврстој је вези са његовим раним приповијеткама ’Пакао’ (1926) и ’На други дан Божића’ (1924) по библијској инспирацији, али и примјер слободне интерпретације исте теме у различитим периодима

његово детињство, те од њих није никада сасвим „излечен”. Постављеним реторичким апаратом приступа се и легенди о побуни и паду небеских анђела, коју је причала једна старица из Босне, због чега се наратор преиспитује „је ли могућно да су такве слике и таква схватања могли изаћи из уста неписмене сиромашне старице [...] о постанку видљивих и невидљивих светова и судбина свих створења” (Андрић 2017: 71). Одупирући се причи о пораженим анђелима, који су покушали да преотму Божју власт, али су потом били кажњени прогонством из раја и бацани у таласима „право доле у пакао” (Андрић 2017: 71), у детињој души стварао се отпор против легенде и сећања на њу, али се слика провале небеских облака и киша осуђеника који падају у млазевима дубоко урезала у дечји ум, тако да је у једном моменту довела до спознаје да је „све што је људско – само саставни део те поражене небеске војске” (Андрић 2017: 73).

„У току тога стрмоглавог лета, који сматрамо нашим постојањем, ми стварамо и разарамо, уживамо и патимо, болујемо, старимо и умиремо. А наша унутрашња мука – то је нејасна свест да је сав овај наш живот само непрекидно сурвавање, са тамним узроком на почетку, а сва наша нада у неодређеној и болној помисли о неком тврдом тлу на крају, на коме ћемо, размрскани, најпосле наћи смирење у непостојању” (Андрић 2017: 73)

Преломљена кроз дечју машту, изграђена колективна представа о прапериоду и троделној структури света преобраћа се у једну бесконачну садашњост, протицање без почетка и краја.¹⁰³ Таква темпорална димензија може се представити кроз хеуристичку замисао Алана Дандеса о пешчаном сату с отвореним крајевима (open-endedness), чији је доњи део мит о стварању, као „најраније замисливо време”, које тече према горе „до тренутка када су створени свет и човек у њиховом садашњем облику”, док је горњи крај усмерен ка „постстварању” – које стреми у бесконачност (Дандес 1984: 474). У „уском грлу” пешчаног сата одиграва се „сурвавање” о којем говори јунак Андрићеве приповетке. Пренесемо ли метафору о пешчаном сату на план нарације, тај би моменат представљао заплет приче, која се не завршава ни у једној нарацији, као што се ни у

пишчевог стваралаштва. У све три приче представа пакла је једнака – то је стање и мјесто вјечних мука за грешнике. Прича кореспондира са старозавјетном легендом о Сатани и његовој побуни против Божије власти.” (Ивановић Ковачевић 2016: 70)

¹⁰³ Речима Снежане Башчаревић (2014: 113), Андрић је „трансформисао легенде и прилагодио их свом поетичком систему и наратолошкој схеми текста”.

једној не може сагледати почетак, већ се непрестано преносе од једног до другог заплета и од једне до друге приче, као низ понављања једне исте онтолошке и егзистенцијалне неутемељености у почетку или крају и жеље за коначним утемељењем, жеље која и производи причу. Позивајући се на Френка Кермоуда, Питер Брукс објашњава да је човек увек „у средишњици”, што би значило да је „лишен правог знања о постанку или крајњој тачки, сред потраге за имагинативним еквивалентима закључка којим ће искуству придати некакво значење” (Брукс 2000: 232).

За разлику од тоталних и једнодимензионалних јунака усмене прозе, у Андрићевим и Црњансковим прозним остварењима уочава се разбијање дистанце, о којем теоријски сведочи Михаил Бахтин, говорећи о односу романа и епа. Измена временских координата у савременом роману у односу на еп састоји се управо у преусмеравању погледа са апсолутне прошлости на недовршену садашњост, у зони максималног контакта, без дистанце која је постојала у епу, која је јунацима обезбеђивала ореол (Бахтин 1989: 435–470). Такав поступак скидања ауре са епског јунака Андрић остварује у приповеткама „Пут Алије Ђерзелеза” и „Мустафа Маџар”, не само приликом карневализације Ђерзелеза, већ истицањем, разобличавањем и откривањем једне интимне сфере њиховог бића. Андрић се у трилогији о Ђерзелезу поиграва овим поступком материјализујући га кроз просторно дистанцирање и приближавање које јунаку одузима и враћа епску величину:

„Ђерзелез је стајао часак онако с јабуком у руци, а онда се окрену, видје да нема Фочака и одмјери их, као да их из даљине боље види. Нису му могли разабрати израз лица, али тај поглед је био опасан. У један час као да сви осјетише да су претјерали. Даљина и одстојање су му враћали све што је изгубио у друштву с њима. Сад кад је био три стотине корака далеко од њих и ваљао се према њима, мрк и тежак, као да их нагло освијести тај размак; и најбезбрижније међу њима испуни страх. Више није било сумње да је срдит и да нешто смишља. Први ишчезе Мостарац, а затим један по један стадоше отпадати у своје собе. Неки зађоше за хан и изгубише се у љесковој шуми. Док се Ђерзелез примакао, не оста на ледини ни живе душе. У трави се бијелила једна марама, остављена у хитњи и страху. Та празнина га докраја разљути” (Андрић 2012: 16)

Исто тако, Мустафа Маџар ће једнако изгледати неугледан и бедан народу који је дочекивао великог јунака: „бијаше погнут и некако мален јер у причањима и очекивању бијаше порастао”, као што је и Ђерзелез здепаст и несразмеран када сиђе с коња, а Вук

Исакович тежак као буре, тако да се телесне мане најпре уочавају, а касније постају пројекција унутрашњег деформитета. Измењена перцепција и извесна деестетизација јунака упућује на процес деструкције епског света, који се може представити и преко есеја Валтера Бењамина *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* указује. Бењаминова идеја је, наиме, да је техничка репродукција уметничког дела изменила начин на који човек себи приказује свет, али је и обогатила наш опажајни свет изоловањем и рашчлањивањем ствари које су раније непримећено протичале. Бењамин то илуструје упоређивањем сниматеља и сликара са хирургом и врачом (тј. стварање тоталне и разбијене слике чији се делови спајају према закону монтаже). Посматрамо ли наведене јунаке као изданке једног епског света, уочавамо да се аура¹⁰⁴ око њих губи у процесу приближавања, те да се и кроз жанровско транспоновање остварује извесна демистификација величине епског јунака, који је у колективној свести увек биће са повишеним моћима. Све је то, тврди Џозеф Кемпбел у студији *Херој са хиљаду лица*, далеко од продорног ока преображене индивидуалности. Ослањајући се на речи Ничеовог Заратустре да су сви богови мртви, Кемпбел закључује да су „чини прошлости и споне традиције разорене”, те да се ум „отворио пунини будне свијести а данашњи се човек извукао из древнога незнања као лептир из чакуре, или сунце што се рађа из роднице мајке ноћи”, што ће навести на причање јуначког циклуса савременог доба, пред којим се „безвременски, из давнине наслијеђени универзум симбола урушио” (Кемпбел 2007: 403).

Динамика путовања и поетика простора

Хронотоп путовања, готово као услов развијања бајковног сижеа, увек претпоставља одлазак од куће и доживљавање авантура, али је путовање истовремено и простор у коме јунак сазрева, што је митски аспект наратива који се потом транспоновао у еп и роман (Живковић 2013б: 28).

У зборнику *Народна бајка у модерној књижевности*, бавећи се Андрићевом прозом, Милосав Шутић запажа да се у Андрићевим приповеткама препознаје тзв. поступак прекинуте бајке, што значи да се остварује деконструисање бајковне структуре тако што, и поред исконског порива који јунаке покреће, приповетке завршавају

¹⁰⁴ Бењамин дефинише ауру као „непоновљиву појаву неке даљине, ма колико да је близу то што је удаљено” (Бењамин 1974: 120).

трагично, изневеравајући поетику жанра и парадигму срећног завршетка у бајкама. „Епилог његових приповедака је у знаку деконструкције бајке и продора фантастике (реалистичке, ониричке, поетске) у мозаичку структуру сачињену од мита, легенде, предања, бајке и новеле” (Радуловић 2010: 42).

Приповетка „Мустафа Маџар” у аури демонолошког, као и друге анализиране Андрићеве приповетке, просијава дубински једну обрнуту бајковну структуру, која јунака прати од момента повратка из авантуре. Наиме, свечани дочек јунака који је извршио велики подвиг, у бајци смештен на крају, у приповеци покреће наративну нит, уз напомену да је то трећи пут да се Мустафа Маџар „враћа у свој погнути чардак изнад воде” (Андрић 2017: 132), као и да се „пренесе глас да је погинуо и како је био недружеван и млад, брзо га заборавише” (Андрић 2017: 133). Приповетка дакле прати јунака по повратку у заједницу, односно према Проповој структуралној подели, након глорификујуће фазе, тј. фазе агрегације према Ван Генеповој подели обреда прелаза. Истиче се такође одвајање од претходног окружења и статуса, јер фаза сепарације започиње када је Мустафа Маџар имао петнаест година, што се у домену традиционалне културе најчешће одређује као почетак одрастања и ступања јунака у ратничку дружину (Волх Всеславјевич, Краљ Артур и сл.). Гласине о смрти јунака такође припадају обреду прелаза и односе се на лиминалну фазу, у којој се претпоставља да јунак борави у царству мртвих и да се из њега враћа препорођен, након чега следи глорификација и награда, али и заборав претходног идентитета и задобијање новог. Потврда се проналази у истицању да Мустафа Маџар „одједном заборави све што је икад био, и своје рођено име, и пошто се тако у првом полусну угаси свако сјећање и свака помисао на сутрашњи дан [...] пали свјетло и отвара прозор, да се увјери да је жив, да га нису сатрле и разлијеле мрачне силе” (Андрић 2017: 133–134). Навршена митолошка авантура јунака, која претпоставља лук од зова у пустоловину до повратка, кроз формулу одвајање – иницијација – повратак (Кембел 2007: 217–218), требало би да га врати у свет из којег је кренуо. Након што се јунак суочи са силом која чува простор таме и преласком преко границе, у последњем чину, трансцендентне силе остави иза себе, он носи снагу која обнавља свет. Као и пропустљивост светова за јунака бајке, тако је и њихово строго разграничење подразумевана карактеристика бајковног света, али у случају Мустафе Маџара назначена структура се расплињује, а наративни свет се помера ка демонолошком јер оностране силе врше уплив у „сигуран” свет који припада јунаку.

Из наведеног се закључује да Андрићева приповетка о Мустафи Маџару не представља прекинуту већ продужену бајку, у којој се јунак описује након

гловикујућег тренутка, односно у којој се јунак суочава са трауматичним искуством боравка у хтонском свету, тако да се осликава наличје славе која се проноси по свету, те наравно и наличје срећног завршетка бајке. Наиме, самопотврђивање ратника могућно је искључиво у ратним околностима, те је у оваквој, продуженој причи детронизација хероја довела до целокупног дезинтегрисања света око њега. Мустафа Маџар постаје дехуманизован лик, изобличен след прогона оних који од жртава постају прогониоци у обрнутој перспективи коју сан доноси. Напори јунака почињу се усмеравати ка бежању од утвара које га прогоне, што заправо говори о томе да је патологија болесног јунака осмишљена као заглављеност у царству демонског, те непрекидно бежи у покушају да се из њега поврати. Немогућност враћања на тачку пре лиминалне фазе и посттрауматско искуство света представља модерну или изокренуту визију херојског, које осигурава награду у причи, док у њеним пукотинама вечито остаје једна врста неусаглашености између детиње, инфантилне свести, која се мора заборавити, и жеља да се тај инфантилни поглед на свет поврати као простор уочишта од „света пуног гада” и освешћених страхова. Страх који Мустафа Маџар показује пред сновима доводи до тога да све мање спава, те да се непрестано креће до момента када се снови почну да „долазе прије него што и заспи” (2017: 137). Не може се међутим пренебрегнути чињеница да Мустафу такви снови о ратним походима истовремено и одржавају у оном стадијуму у којем је себе једино и могао потврдити као хероја. Утолико се и у самом тексту почињу брисати границе између сновидног и стварног, а текст постаје траг несвесног, односно – несвесно јунака почиње само себе да приповеда. И сам крај приповедно дочарава ониричку атмосферу, те у коначном руља која надолази са свих страна и сустиже Мустафу Маџара не само да представља свест јунака већ наративна имагинација трауме преузима идентитет текста који се обликује по законитостима сна. Илустративна је отуда сцена у шуми, недвосмислено хтонском простору, у којој се Мустафа Маџар суочава са сопственим ехом који доживљава као још једно прогањање:

„Те ноћи путоваше без престанка кроз шуму. Коњ му је застајкивао од умора и зазирао од сјенки. Тада и он поче да посматра чудне облике осамљених пањева и њихових сјенки у свијетлој ноћи без видљива мјесеца. Презаше и заобилажаше оне који су имали опасан и чудан став. Наједном му се учини као да уз сваки облик иде и нарочит глас, шапат, дозив или пјевање; тихи, једва чујни гласови који се измјењују и преплићу с облицима. Сви утонуше у пуцању канције којом је шибао коња. Али чим би престао да шиба, стадоше гласови да се роје и наваљују. Да би их опет ушуткао, он викну и сам: – Аааа!

Али тад му шума са свих страна, из свих шупљина и са сваког стабла и листа, одговори још јаче и надвика га и засу гласовима. – Аооо!” (Андрић 2017: 146)

Повезаност страха и чулности у непосредној је вези са грехом и кривицом. Нарушавање тишине у шуми према традиционалним веровањима активира демонске силе које кажњавају прекршиоца (в. Матић 2017в), али је произвођење буке у овом случају покушај ограђивања простора од продора непријатељских и оностраних сила помоћу људског гласа, као регулатора културног и социјалног живота: „Звонком гласу, певању и викању, као маркираним звуцима, приписивана су нека магијска значења и функције у традиционалној култури” (Толстој, Раденковић 2001: 123), док је тишина, односно немост својство ноћи, глувог доба, у временском смислу, и оностраниости, тј. хтонских маркираних места, у просторном смислу. Интересантно је да у случају Мустафе Маџара његов глас почиње да се отуђује од њега, управо по обрасцу традиционалног поимања људског гласа, и постаје својство шуме и демона који га опседају.¹⁰⁵

Поетика простора осмишљава и природу Мустафе Маџара, тако да се нарочито истиче његова повезаност са водом, од тога да му се чардак налази над водом до тога да је преко воде прелазио као крилат, скачући са сплава на сплав „као да лети изнад воде” (2017: 135). Претходно је истакнуто да простори воде и шуме у усменој традицији често бивају одређени присуством демонског, те да маркирани простори представљају опасна места за све оне који не припадају том свету. За Мустафу Маџара међутим може се рећи да лелуја између два света, те да не припада ни једном ни другом у потпуности, услед чега долази до трагичног свршетка. Просторни знакови и у сновима Мустафе Маџара упућују на лиминалност, те други сан упризорује покојног деду Авдагу Маџара, који седи на сандуку, у мрачној соби пуној паучине – што је јасна алузија на гробни простор, уз осећање тескобе и ужаса који гуше сневача. У трећем сну Мустафа се налази између две влажне и хладне стене, одакле се одупире двојници хајдука, али као да тај догађај у

¹⁰⁵ Глас који нема своје онтолошко упориште већ као симулакрум кружи око јунака тражећи своје „тело” чак и међу сакралним објектима, указиваће се Аранђелу Исаковичу као „сујеврним шапат” када буде ишао да моли патријарха да га венча са снахом Дафином. Сазнање о потреби да се ћути пред тим гласовима Аранђелу ће доћи накнадно:

„Дрвени звоници цркава, манастирске иконе које су га звале неким сујеврним шапатом, којим је шапутао сам себи, при поласку, чињаху му се сад исто тако брзо прошле и немоћне да му помогну, као и све друге обичне ствари виђене тога дана. Сам, у колима, возећи се кроз ноћ пољаном, Аранђел Исакович се остави свих тих нада и врати самом себи, осетивши да је уопште требало ћутати.” (Црњански 1966: 145)

сну поприма секундарни значај у односу на слику коју на хоризонту пред собом има – а то је жена искривљеног лица са рукама на грудима, слика која долази из дубине несвесног, као и дечаци са Крима над којима је такође извршен злочин. У обрнутој перспективи, у наличју приче о јунаштву, у наличју приче о злочинима, насилник постаје жртва, па тако и ореол који види надвијен над водом (сачињен од роја мушица осунчаних зрацима) јесте амбивалентна представа – Мустафе као злопатника (за себе) и трулежи око које се роје муве.¹⁰⁶

Хтонични амбијент, присутан у приповеци „Мустафа Маџар“, дочарава се још детаљније у приповеткама „Олујаци“. Простор у Олујацима је изузетно волшебено маркиран, јер се истиче да су Олујаци изолована насеобина, на високом и стрмом брду, по чијој средини „као осовина“ (1958: 145) протиче Црни поток. Карактеризација становника Олујака, кроз веровање „да све што се у Олујацима роди мора бити обележено. Изгледа да нема Олујака који није или гушав или сакат или иначе ровашан“ (1958: 146), у спрези је са простором села које је омеђено венцем ораховог дрвета, што их везује за свет мртвих и нечисту силу (Толстој Раденковић 2001: 408), али се оном свету приближава и још једном необичношћу а то је „неописиво изобиље, богатство и благостање“ (Толстој, Раденковић 2001: 406) које влада у Олујацима. Знакови које неименована невеста из Мостара уочава при доласку у Олујаке навешћују ступање у други свет, а то је пре свега пресијавање белог коњског костура у реци, а потом „нечовечни пут“ који води до села, да би јој се потом у самом селу све чинило „страшно, невероватно и неописиво“ (1958: 148). Није тешко уочити у приповеци фолклорни сиже о походима мртвог брата, односно о удаји сестре на далеко, препознатљив из народне баладе „Браћа и сестре“, као и о удаји за разбојника, о чему сведоче многе баладе и породичне лирске песме из Славоније (уп. Гароња Радованац 2000), имајући у виду и фигуру ножа који раздваја супружнике у брачној постели и пушке под јастуком (в. Поповић Николић 2018, Шутић 2012). Међутим, како јој је забрањено да походи свој род, њена удаја доживљава се као заточеништво, а млађи брат, којег она доживљава као спасиоца и због чијег присуства ће их супруг Мудеризовић све спалити, укорењује мисао да се ради о бајковном мотиву отмице девојке од стране змаја, тј. обрасцу бајке „Чардак ни на небу ни на земљи“ (в. Дрндарски 2001: 72–73). Осим тога, детаљ са коњским

¹⁰⁶ Подсетимо се да је представа освећене главе у „води кладенцу“ у епској традицији алузија на кнеза Лазара у песми „Обретеније главе кнеза Лазара“. У том контексту, Мустафа Маџар био би негативна пројекција великомученика.

костима пред ступање у село асоцира на поменућу бајку, у којој брат, да би дошао до чудноватог чардака ни на небу ни на земљи, закоље свога коња и од коже окроји конопац који стрелом причвршћује за чардак. Ипак, Андрићева се прича више доима као антибајка, стога што брат не успева да своју сестру спасе и да се обрачуна са Мудеризовићем (као што то чини брат у бајци), већ бива управо супротно.

Трагање за уделом легендарног у Андрићевој и Црњанској прози наводи на једну подударност у обликовању простора. Наиме, како се истиче у опису села Олујаци, у истоименој приповеци, утиснуто у брдо, село подсећа „на неку галију коју је гигантски и давно нестали талас неког потопа избацио и насукао на ову висију” (Андрић 1958: 145). Описујући кућу Аранђела Исаковића „заривену” у обалу над водом, Црњански пише: „набијена земљом, надвисила је била све стаје и оборе у околини, па се чињаше као нека препотопска лађа” (Црњански 1966: 31). Овакви наводи призивају Андрићев закључак из есеја „Разговор с Гојом” да смисао треба тражити „у оним наслагама које столећа стварају око неколико главнијих легенди човечанства” (Андрић 1963: 140). Помињући између осталог и легенду о потопу, Андрић тврди да те легенде „осветљују пут који смо превалили, ако не и циљ коме идемо” (1963: 140). У каквој је спреси препотопска лађа са поетиком простора Андрића и Црњанског могућно је објаснити позивањем на библијски подтекст, односно легенду о потопу као казни која је уследила за људска непочинства на земљи. У том контексту архетипска имагинација конституише простор који асоцира на препотопски период и читава грех, тј. мрачну страну историје човечанства записану у Библији, али и утиснуту у рељеф земље, једнако као и у колективно памћење.

Јован Делић истиче да су Андрић и Црњански „фанатици бола”, „путовања” и „наде у даљину”: „Није ли највећи дио његових дјела у знаку путовања, сеоба, лутања, чежње за завичајем из другог свијета и чежње за даљинама? Није ли Андрићев *vers*: ’Даљино, мајко свих жеља’? Није ли спој удаљених свјетова у основи поетике суматраизма?” (Делић 2011: 18)

У роману *Сеобе* Милоша Црњанског уочава се такође уписивање и изневеравање поетике бајке, и, као и у Андрићевим приповеткама, није у питању прекинута бајка, већ је авантура заокружена јунаковим повратком на тачку из које се креће и отуда додатно обесмишљена. Награда која јунака бајке чека при повратку не само да изостаје већ се изобличава у своју супротност. Трагови фолклорних образаца расути су по Црњанском роману до непрепознавања и дезинтегрисани, но ипак уочава се да кретање од истока ка западу и потом назад на исток испуњава митски образац трагања

за знањем о смрти, односно сусрета јунака са хтонским светом и повратак, тј. рађање са новим сазнањима. Како потврђују истраживања Нортропа Фраја, „у многим сунчаним митовима јунак погибелно путује кроз мрачан лабиринтски доњи свијет пун немани између изласка и заласка сунца. Та тема може постати структурним начелом приповједачке књижевности на било којој разини софистицираности” (Фрај 1979: 216), а увидима у словенску митологију такође се потврђује да

„лутање јунака по загробном свету је један од најпопуларнијих мотива у разним фолклорним жанровима. На том путу треба савладати многе препреке: провлачити се кроз шикаре, пребацивати се преко водених запрека, верати се на врхове планина или по дрвећу, спуштати се дубоко у јаму без дна или падати у бунар, прелазити изнад провалија по мосту, брвну, по танкој длаци итд.” (Толстој, Раденковић 2001: 406).

Осим тога, Исаковича на путу прате снови у којима се јавља његова крсна слава Свети Мрата и његов најмилији светац деспот Стефан Штиљановић, којем подиже цркву, као што у веровањима пратиоци на оном свету могу бити управо свеци, умрли преци, анђели:

„За ћерком му иђаше, по сну, најмилији светац његов, коме су и он и брат Аранђел, хтели да подигну цркву, над очевим гробом, деспот Стефан Штиљановић. Деспот га погледа благо, заставши му чело главе, говорећи: ’Отверстиа вижу двери смрти твоје, Исаковичу, при последњем издихани! Жена твоја с червми истљети будет. И горкост душе твоје проиде. За долги твој живот тек твоји потомци обрести будут во ноћи благозрачну Деницу’. Пошто је тако, заспао као топ, разговарао у сну са светитељима и анђелима, хрчући, није се пробудио ни онда, кад га вода преврну, заједно са колибом, у дубоки рукавац, што је, запуштен, разливао бујицу преко целе равни, испод утврђења.” (Црњански 1966: 105)

Снежана Самарџија се посебно бави функцијом Исаковичеве крсне славе, која потврђује припадност Вука Исаковича вучјем племену, за чијег се пастира сматрао управо Свети Мрата. Читање Исаковичевог боравка на западу као катабазе¹⁰⁷ оправдавају и Дафинина

¹⁰⁷ Поновљивост мотива силаска у доњи свет и њихова учесталост провоцирају питање – зашто се управо они „чувају”, обнављају и преносе, тј. зашто се на рецептивној читалачкој вертикали тако упорно одржавају (Вукићевић 2009: 177).

ноћна привиђења, која види свог мужа крвавог и огрнутог белим чаршафом, у пратњи гамади која симболизује доњи свет: „Па и то, да она плаче сад, сваке ноћи, јер има зле снове, и сада да јој се муж јавља, као мртавац, у страшном облику жаба, звери и пацова”, али и у гласинама да јој је муж погинуо на војни, што дозвољава читање романа према епском обрасцу о преудаји жене током одсуства мужа, распрострањеном по читавом словенском културном простору, али и шире (код нас најпотпуније остварен у песми „Марко Краљевић и Мина од Костура”, која садржи трагове ритуалног понашања, преобликованих услед развијености епске традиције). Услед лелека и кукњаве која га испраћа, и сам ће Вук Исаковић поверовати „да ће му ово бити последњи одлазак и да ће у овом рату умрети” (Црњански 1966: 67), а у логору по одласку на војну „лежаше као у гробу”.

Тумачећи удео фолклорног у представама сабласних, тајанствених предела запада у роману *Сеобе*, као и затворених одаја, салона и катедрала западне културе које се перципирају као замке за српски пук, Снежана Самарџија истиче да „и сама та стварност и вредновање те стварности означавају целокупан амбијент као боравак у туђем, страном, оном опасном, чудном пространству” (Самарџија 2018: 402). У Виртембергу „су заслепели и обневидели од вампирских пламенова свећа, у сребрним светњацима, од светлуцања огледала, црних, лакованих сточића, резбарија, мраморних огњишта и свилом превучених банкета”, а барон Беренклау чинио им се као „стара баба”, које су се војници бојали „као неке вештице”: „Имао је грозне руке, од самих костију, којима их је хватао, а облачио се скоро искључиво у црну свилу и златом извезен сомот” (Црњански 1966: 93). „Боравак у пределима смрти” у случају Вука Исаковича није ступање у непостојање, већ један симулакрум у којем се Исакович подвргава искушењу напуштања православне вере. Искуство смрти замењују „сеобе” као „непрекидно протицање”.

И у Андрићевој причи „Мустафа Маџар” непрестано понављање истог искуства ратовања, кретања, бежања, као и искуства сеоба Вука Исаковича и његовог пука представља принуду бића, од које се увек очекује и потражује нешто ново, а уистину испливава само осећај прогоњености од стране непознате демонске силе која витла јунаке непрекидно у истом кругу. Позивајући се на понављања у бајци, Питер Брукс истиче да „један догађај значење стиче понављањем, које је у исти мах и присећање на неки ранији тренутак и његова варијација: појам понављања двосмислено лебди између идеје о репродукцији и идеје о промени, између кретања унапред и кретања уназад” (Брукс 2000: 235). Међутим, док Мустафа Маџар тежи само да измакне траумама које

заправо носи у себи, односно да побегне од сопственог гада, који препознаје у свима другима, Вук Исакович тежи метафизичком упоришту, нечем етеричном, епифанијском, што је у његовој визији плави круг и у њему звезда. У том парадоксу се „растојање које га дели од циља никада не смањује” (Цацић 1976: 101).

Жена-демон и мушки субјект

Веровања о негативним предзнацима с којим Вук Исакович полази на војну, као што је гажење жабе и превртање освећене водице са босиљком, којом је требало да га пошкропи Дафина пред полазак као знак заштите, уносе непокојство и усмеравају хоризонт очекивања управо ка погибији Вука Исаковича. Очекивање које наговештавају предсказања ипак није у потпуности изневерено и није пуко поигравање са читаоцем, већ је у функцији стварања атмосфере у којој нешто „нечастиво”, „демонско” од почетка мучи јунаке. У поимању Вука Исаковича то значи једно осећање „колико припада другоме, некое што га овако шареног и надодољеног води тамо-амо, заједно са том војском” (Црњански 1966: 66). Сличну ће нелагоду осетити и Аранђел пред Дафинином појавом, када се први пут уплаши за брата јер „виде да му је у кућу довео ђавола” (Црњански 1966: 34), као и када, не могавши да одбије Дафинину жељу да се венчају, она му се учини „страшна као нека вештица, претећи, тако да му је живот постајао мрзак” (Црњански 1966: 131).

Јунаци Андрићеве и Црњанскове прозе доживљавају сусрете са оностраним, али су и сами носиоци особина другог света, којим често бивају невољно „заражени”. Сусрет различитих светова јесте једна од основних одлика митолошко-демонолошких предања, али и бајки, чије се микроструктуре препознају у наведеним делима Црњанског и Андрића, али идући и корак даље – ка прожимању светова. „Фантастика свакодневице” (Радуловић 2012: 205) на тај начин постаје наративни принцип којим се чудно почиње доживљавати као реално, односно фантастика постаје прихватљива стварност. Мистификовани јунаци пак често скрећу пажњу и завањавају трагове оних који су утемељени у стварном, али се својим карактером, понашањем, физичким изгледом или којим другим атрибутом препознају као демонски, односно изван овог света.

Портрети јунака у *Сеобама* воде до најдубљих паганских слојева традиције (Самарџија 2018: 393). Амбивалентна природа Дафине, али и Вука и Аранђела Исаковича, сагледива је кроз аналогije са препознатљивим фолклорним представама о вампиру и вештици. У истраживањима је истицано да је Дафина јунакиња затвореног простора – везана за огњиште, за кућу, што у извесној мери диктира и традиционална

позиција жене, али када по њеној смрти грчка црква затражи да се сахрани под прагом, њен лик задобија обресе таласона, односно демона, духа који се везује за грађевине, у функцији заштитника, али се често, према Слободану Зечевићу, таласони помињу као зли духови слични вампиру или ђаволу (Зечевић 1966: 288). У датом контексту постаје јасно зашто се Дафина сукобљава са маторим слугом Ананијем, који „увек спава на прагу”, као симболичкој граници два света. Такво читање Дафининог лика објашњава и њену амбивалентност, односно могућност сагледавања и као доброг и као злог духа. Снежана Самарџија маркира карактеристике које јој дају обличје виле и повампирене вештице у различитим ситуацијама (Самарџија 2018: 393). Вилинска обличја најпре се препознају у белини која прати њену појаву, потом задивљеност пред њеном изузетном лепотом, али и још суптилнији детаљи попут скривања стопала испод сукње: „Стопалом својим, које се њему чинило као у снажног анђела, она није била нимало задовољна. Крила га је под свилену своју одећу, показујући само врх својих финих папуча” (Црњански 1966: 40), јер је једно од главних обележја вилинског то што дуга бела кошуља скрива козје или говеђе папке (Ђорђевић 1989: 59).

Дафинина везаност за кућу потврђује се и у размишљањима Аранђела Исаковича и његовој уверености да њихов грех не може бити откривен: „Све што је напољу, остаће напољу, а она, ту, остаће ту, крај њега.” (Црњански 1966: 47) Наиме, како су се за таласоне најчешће бирала млада, снажна и плодна створења, пре свега жене са малом децом, постаје јасније откуда и Аранђелова жеља да осигура њен останак у кући, тј. прибављање духа, али се тиме и Дафинин побачај обзнањује као жртвоприношење. Како примећује Снежана Самарџија, сам Аранђел Исакович ће након искуства дављења у виру и боравка у стаништима под водом, која се у народној бајци „Ђаво и његов шегрт” (СНП, 6) приписују ђаволу, изнет из Дунава добити моћ над својим пленом: „На ветру, који повија кишу, по рекама, лађа Аранђела Исаковича, пуна коња, што беше на путу, преко, к Турцима, би захваћена водом и преврнута. Једва га извукоше, већ укоченог” (1966: 41). Тзв. водењак или водени ђаво у веровањима је хтонско биће посебних својстава, с којим жене одржавају сексуалне односе (Пејчић 2003: 66). Тако ће Дафином од тог момента управљати извесна дијаболична сила, која ће утицати и на преображај њеног ума, али и њеног тела. Од момента прељубе претварајући се у гробницу, Дафинино тело, тј. материца почиње одисати трулошћу. Дафина почиње да копни тако да се њено сахрањивање одвија већ у самој кући, односно ложници, из које више не излази, већ се утапа у мрак собе, у којој све ствари почињу волшебно да се преображавају у понорни амбијент. Велики је симболички значај сандука госпоже Дафине у којој држи

хаљине, пре свега имајући у виду да одећа метонимијски замењује човека на језичком и културно-митолошком плану, тако да су познати случајеви обредних радњи над одећом, као што је склапање брака или погребни обред оплакивања и сахрањивања одеће покојника. Осим тога, шкриња, односно сандук претпоставља симболичку замену за утробу, те градационо израћање сенки из сандука госпоже Дафине кулминира у привиђењу прекланог Вука Исаковича, након којег ће изгубити плод.

„Велике сенке постеље, стола и једног црног сандука за одело, падале су на врућ зид, као лети хладовина дрвећа. У потпуној тишини и полумраку, госпожа Дафина била се приближила уз решетку прозора, под којим је непрекидно пролазио шум воде, што је отицала.” (1966: 45)

„Зидове и ствари била је већ обухватила помрчина, само према пећи, на један зид, падала је сива светлост последњег, вечерњег осветљења, са реке, и губила се, иза завесе, код постеље. Мрачан, велики сандук њених хаљина дизао се црн са тла, као неки високо затрпан гроб.” (1966: 55)

„Згрчена, разрогачених очију, дрхћући сва, она виде како из црног великог сандука, у коме су биле њене хаљине, куљају и гмижу мишеви. Са вриском у грлу, пресамитивши се преко колена, примети око тог сандука жабе, змије, пужеве, у блату, увијене у клупче, како се гњече, газе, како врве. Са очима које су хтеле да јој испадну из очних капака, она примети како јој се бео чаршав, са пећи, приближује све ближе. У исти мах, осети да неко стоји иза завесе, у мраку, и, разбарушивши дрхћућим рукама своју косу, тресући се од зиме, као у леду, виде како се из помрчине појављује једна рука. Прсти су јој, бели као креч, пузили сваки засебно, грчећи се, све ближе. Била је сишла са осветљеног зида као нека бела мачка, пузећи по стварима и по пећи. У тај мах госпожа Дафина примети и другу, која јој беше заобишла са леђа и која је хватала и гњечила њене хаљине на зиду, разбацивши их по тлу. Вриснувши најпосле пригушено, она пред завесом спази и трбух, огроман трбух свога мужа, његова уста и очи и нос, цео његов лик на белом чаршаву, крвав, са прекланим гркљаном, и црни клубук, што је лебдео над том главом.” (1966: 56)

Премда Дафина и током живота показује извесне хтонске особине, попут пронетих гласина да храмље на леву ногу, по смрти се њено повампирење третира као прича коју преноси завидни слуга Ананије, али се, као и у Андрићевој прози, имплицитно упућује на присуство оностраног, које постаје интегрални део стварности и као такво се више и не чини чудноватим. Дафина свакако спада у нечисте покојнике, по народним

представама, умрле „који не налазе мира на оном свету” услед превремене смрти, али и греха, те услед контакта са нечистим силама (Толстој, Раденковић 2001: 385). Дафинино повампирење је „формула инверзног божанског ускрснућа” (Шаровић 2008: 647), управо с њене амбивалентне природе, која обједињује божанско и демонско. Зечевић наводи народно предање према којем се добри дух заштитник трансформише у воденог демона, а заматак ове метаморфозе тумачи његовом идентификацијом са ђаволом (Зечевић 1966: 292). Веза са водом указује се најпре кроз положај Аранђелове куће, а ближе и кроз перспективу коју пружа поглед с прозора Дафинине собе на воду, али и непосредно након њене смрти, када се услед великих количина кише, индикативно, кућа почиње урушавати.

Флукутирање Дафинине природе између два пола јесте пре свега рефлексивна мушке жеље којој је она објект. У *Анатомии критике* Нортропа Фраја сазнајемо да „демонски еротични однос постаје жестоком разорном страшћу која дјелује против оданости или фрустрира онога тко је посједује” (Фрај 1979: 170). Фрај даље истиче да такву демонску еротичност симболизује „блудница, вјештица, сирена или која слична мучитељица, физички објект жеље за којим се трага не би ли га се посједовало те стога никад не може бити посједован” (1979: 170). У поетичком хоризонту, та се представа препознаје као топос експресионистичке прозе:

„Оваква еротика је извор тескобе, страха, фрустрације и патње (Ајнштајн, Вајс, Сак, Лихтенштајн, Јунг). Овоме у прилог иде и доживљај жене као блуднице/девице и култ проститутке, као и приказивање различитих облика первертиране сексуалности што је, често, као код натуралиста, повезано са злочином. [...] Тематизација еротског и сексуалног искуства представља специфично подручје експресионистичког погледа на свет, посебно када је реч о прози. Овде је реч о антиномији телесно / духовно, односно мушко / женско. Веза између духа и тела, између чулне и спиритуалне љубави, ероса и етоса појављује се увек у заостреним, амбивалентним категоријама. За експресионистичког аутора духовно по правилу има примат над телесним, жена се доживљава као антагонистичко биће чија снага може да угрози мушкарчев интегритет.” (Стојановић Пантовић 1998: 20)

Назначена карактеристика експресионистичке прозе кореспондира са бинарним разврставањима усмене културе патријархалног типа према којој жена подлеже негативној карактеризацији, тако да је, у области сакралног, хтонске природе, а у општем смислу туђе, што повлачи низ зло – смрт – тама – вода – лева страна – доњи свет

– стихија итд. (Детелић 1997: 128). Одговарајући захтевима авангардне поетике да се традиционални поглед на свет преиспита, аутори уписују препознатљив клише усмене традиције о жени као извору зла, али се текстуалним ткањем провлачи нит која делотворно ангажује и један, ако не супротан чинилац карактеризације, оно извештајан преиспитивалачки поглед ка уделу женског у деструктивним процесима. Наиме, намеће се аналогија са наративном перспективом која је истакнута на почетку поводом приказа јунака – уколико се заузме шира, колективна перспектива – задржава се традиционални поглед на свет, поглед повлашћене, мушке, патријархалне културе, која једнако идеализује јунаке и демонизује жене, као што се изблиза таква тотална слика разбија, захтевајући мозаично посматрање јунакиња. У Андрићевој прози такав се приступ поставља пред читаоца „Аникиних времена”. Бавећи се родним аспектом приповетке, Маријана Бијелић примећује, позивајући се и на претходна разматрања, „чињеницу да су предоце о женама и женскости у приповијетци представљене управо као пројекције главних мушких ликова (како мушког колектива, тако и појединаца)” (Бијелић 2015: 163). Прва таква перспектива отвара се са поп Вујадиновим случајем. Поп Вујадиново лудило које се истиче као нетрепеливост према људском роду представљено је као „тајна”, „унутрашња” стварност:

„Та мржња прерасте и засени све у њему и око њега, постаде његов прави живот, стварнија од свега другог, једина права стварност у којој се кретао. [...] Разапињан стално између две стварности, чинио је натчовечне напоре да не изгуби из вида ону коју виде здрави људи, да ради по њеним захтевима а не по захтевима своје унутрашњости. Док се једнога дана не деси и то, и поп Вујадин *пређе на ону страну* куд га је већ годинама гонило све у њему: у отворено и за све људе видљиво лудило.” (Андрић 2011: 11)

Премда се најпре представља као свеопшта мржња, почиње се кристалисати нарочита раздражљивост и усмереност према женским фигурама, њиховим телесним појавностима и сензацијама које увек поседују и извесне еротске конотације (као посматрање жена док беле веш или кретање кукова странкиње у шуми). Представа ноћног рада изобличена до демонског довешће га до потпуне превласти те друге стварности:

„По страни је горела ватра. На самом гумну девојчице су високо држале запаљене лучеве и светлиле радницима; низ уздигнуте руке висили су им дуги бели рукави; стајале су непомичне, само би покатад преместиле луч из једне руке у другу [...] ’То неће да мирује ни ноћу, него се и по мраку врпољи, митокласа лучем и маше рукавима и шамијама’.” (Андрић 2011: 14–15)

У наведеној слици, чији је фокализатор поп Вујадин, кристалише се потенцијални ритуални чин, при којем, као у песми „Изједен овчар”, светљење лучи у рукама девојака доводи у везу учеснице са вештицама или каквим утварама које се беласају у ноћи.

Причу о поп Вујадину преноси свезнајући приповедач, али се она као једна врста метаприповести односи према причи о његовим прецима, односно Аникиним временима. Изобличена свест постаје тако конституент стварности, као што ће и Михаилова прошлост бити важнији фактор Аникине судбине но њена, и као што ће њихово страдање бити преведено у свести добрунског колектива као женско злодело. Да је у питању суштински колективна свест, потврђују и временске одреднице, тј. праћење народног календара – „Тај Ђурђевдан остао је у сећању света као дан када се Аника објавила. Отада па до илинданског вашара, она је потпуно развила свој барјак.” (Андрић 2011: 19) Нарушени патријархални поредак као пошаст која тишти добрунски колектив постаје темпорални маркер за све друге догађаје, па стога Андрић уноси у причу о Аники још један сличан случај женског одметништва, а то је „Тијанина узбуна”. Поновљивост женских недела која изазивају кризу у заједници у правилним временским размацама даје наведеним догађајима архетипску вредност (Детелић 1997: 124), нарочито ако томе додамо и жртвену улогу блуднице која трагично свршава. Напомена да је „сваком остајао у сећању много живље њезин лик, него њен глас и оно што је рекла” (Андрић 2011: 30) потврђује усмереност на њену телесну појаву, односно на то да Аника постаје једно велико тело, што жени у патријархалном друштву одузима право на персоналност, али и додатно демонизује њену личност.

Михаилов трауматски комплекс који осујећује испуњење жеље за Аником потиче од саучесништва у убиству Крстиничиног мужа. Пројцирајући на Анику демонизовану женскост коју спознаје у Крстиници, Михаило почиње такође да деперсонализује жене које среће, претварајући их у једну демонску фигуру:

„Не сећа се више право кад је почео да меша и изједначава Анику са Крстиницом; у њему, оне су одавно, одувек чини му се, једно лице. И не само Аника него и све оне

малобројне и бедне жене које је у ових осам година срео: понека скитница у хановима или Циганка поред друма, коју савладан жељом није могао да обиђе, све је то сада у њему једна једина жена”. (Андрић 2011: 29)

Једнако као и у „Олујацима”, где нож постављен између мужа и жене у постељи одређује њихов однос, Михаила опседа мисао о ножу који је оставио код Крстинице. У магијском значењу, нож представља предмет-заштитник, али, како примећује Бијелићева, нож је фалички знак, који се претвара у опсесију, која у класичним психоаналитичким откривањима несвесног у сновима и несвесно изговореним речима „јасно упућује на кастрацијски комплекс” (Бијелић 2015: 168–169). Усменокњижевна асоцијација упућује нас на лирско-епску песму „Бог ником дужан не остаје”. У намери да напакости својој заови Јелици и прекине хармоничан однос брата и сестре, снаха Павловица убија коња, сокола и коначно своје и Павлово дете, подмећући ножеве Јелици. Јелица је због тога растргнута коњима на репове, али као материјализација грехова, по Павловичиној смрти у црном језеру на месту њене погибије испливаће њене жртве, али и оружје, ножеви, које је подметнула. Блискост између Павловице и Крстинице јавља се пре свега на нивоу имена, али постоји још једна значајна линија која ствара алузију на овај фолклорни лик јесте онај опсесивни низ који Мирјана Детелић (1997: 130) препознаје у „Аниким временима” а то је жена – смрт – нож – вода.

Разлог за ограничавање представа које дефинишу женски идентитет у традиционалном друштву Марија Лујза фон Франц налази у недостатку метафизичке заступнице у хришћанској представи Бога (јер чак и Богородица представља непотпуну заступницу женског принципа, обухватајући само светле и узвишене аспекте), па у приповедном смислу тај недостатак надомешћују креативне фолклорне фантазије, утемељене на прехришћанским представама (Фон Франц 2017). Анализиране приповести потврђују да подјармљени нагони јесу последица пролома у личностима, чинећи не само унутрашње жариште ликова већ и текстуалног подвајања у којем се стварност мултипликује. Психолошка интерпретација демонолошког, митолошког и бајковног подтекста авангардну прозу издваја као први такав поступак ишчитавања и осветљавања устројства људске психе, које постаје и принцип конституисања текста.

**IV ФОЛКЛОРНИ ОБРАСЦИ У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКОГ
МОДЕРНИЗМА**

IV 1. ФОЛКЛОРНЕ ФИГУРЕ/ПОРТРЕТИ У ПОЕЗИЈИ СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА

Док је у поезији српске модерне епска тематика заузимала значајно место (в. Јашовић 2011), испуњавајући читаве циклусе песама херојским патосом косовског страдања, код авангардних песника долази или до пародирања, услед одбацивања традиционалног одређења, или до кружења око теме Косова, бављењем или претходним или потоњим догађајима, уз есхатолошка значења.

Послератна поезија доноси посве специфичну интерпретацију фолклорних мотива (нарочито косовске тематике), установивши својеврсну „поетику сећања”, не само у смислу конституисања националног или културног идентитета, већ као песничко сећање које изнова треба да освоји и испуни онај простор поетског искуства који је авангарда деконструисала. Из истог се разлога песници модернизма баве и српским средњовековљем, као и византијском традицијом, што ће управо бити комплементарна област фолклорном наслеђу на хоризонту старе књижевности, док се у другој линији наставља нит коју је разрадила српска авангарда – паганско духовно наслеђе. Модернизам, тако, као да тежи да попуни пукотине на пољу савременог песничког делања, али и да повеже историју и поезију у јединствен стваралачки чин којем је, према Касиреру, „моћ сећања” доминантна заједничка црта (Касирер 1978: 237). Наиме, егзистенцијална криза представља кључни разлог уплива наведених традицијских елемената у модернистичку поезију. На темељима таквог епохалног пролома обнављање фолклорних фигура и портрета у поезији Васка Попе, Миодрага Павловића и Бранка Миљковића третира се као нужно сећање и обнављање постојећих егзистенцијалних образаца који свој смисао већ поседују, али се ресемантизују савременим стањем духовности.

Како појашњава Миодраг Павловић, модерни прилазак митској тематици није традиционализам, него духовни преокрет који не захвата само литературу, већ је нови корак у самопознавању човека као појединца и као историјски активне групације (Павловић 1975: 537). У склопу литерарних збивања, значај митског је морао порасти када је настала засићеност лирским субјективитетом и неконтролисаним изливима субјекта који себе ставља у позицију врховног арбитра. Тако се митска тенденција поистовећује са модерним опадањем важности субјективитета. Он се одређује у општим сликама душевног живота, у митовима (1975: 537), или пак у деперсонализованом и десубјективизованом поетском предмету.

Одсуство усмене песме у Миљковићевим стиховима, односно њени трагови који се наслућују само у наслову и фрагментарно у симболичким сликама, доносе изневерено очекивање, самозаборав, који се жели активирати, али се само наилази на савремену свест која такво сећање не може да призове. Егзистенцијални обрасци који се уочавају притом следећи су: стваралачки, херојски, трагички, жртвени, меланхолични. За Бранка Миљковића песма формира своју стварност – „поезија није именовање постојећих ствари, она је стварање”. Доводећи у питање саму реч, као и песника, песма губи свој онтолошки доказ, остварујући свој егзистенцијални карактер (Миљковић 1975: 558–559). „Ту се само битисање успротивило питањем: ’Живети или писати, писати или живети?’ Песник је одговорио: ’У речи моје је тело нашло свој доказ.’” (1975: 559). Поезија престаје да се доживљава као вештина писања, постајући вештина живљења. У томе се она дотиче са митом. Реч није више средство комуникације и конверзације, већ средство доказивања и откривања бића (1975: 559). Поезију не интересује стварност као нешто према чему она треба да се стави у однос комуникације већ као узор за властито отелотворење. Она не може да изрази стварност, већ да је присвоји. Она жели да постигне биће. „Поезија мора да каже постојим, а не постоји оно о чему певам” (1975: 561).

За Миодрага Павловића сама поезија постаје свој критички апарат, метајезик, остварујући разумевање путем „наизменичног уочавања целине и делова и њиховог узајамног узглобљавања” (Павловић 1978: 13), које призива теорију херменеутичког круга, са претпоставком принципа кохеренције уметничког дела. Као што је за Миљковића поезија једна самостална стварност, тако Павловић поезију саму види као кључ за разумевање песничког текста, тако што се песма „интерполира натраг у низ песничких дела, у целину наших читања” (1978: 14). Оно што ће Павловић одредити као теорију поређења у свом есеју „Интерпретација песничког текста” недвосмислено упућује на теорију интертекстуалности.

У српском песничком искуству сазрева процес превазилажења идеје „утицаја” традиције као непосредног преношења, коју је модификовао Томас Стернс Елиот, перципирајући уметника у једном ширем историјском контексту. Елиотова концепција традиције прекретница је од појма утицаја ка појму интертекстуалности. Како тврди Марко Јуван, интертекстуалност афирмише интерактиван однос књижевних текстова, који представљају синхрони систем (Јуван 2013: 65–80). Јулија Кристева тај систем одређује као „мрежу”, „мозаик цитата, односно „систем знакова културе”, који твори тоталитет поетичких релација међу књижевним текстовима и вредносним садржајима

културне традиције. Задатак интертекстуалне анализа тиме се дефинише као издвајање релација уместо структура које обликују текст и условљавају га, што даље усмерава пажњу проучаваоца према другим текстовима који су условили настанак садашњих.

Иако је творац термина интертекстуалност Јулија Кристева, велику заслугу у формирању теорије интертекстуалности имао је Михаил Бахтин. Бахтинови појмови дијалогичности и полифоније утицаће на схватање текста Јулије Кристеве, као система знакова културе, који су међусобно повезани и ступају у комуникацију (Бужињска, Марковски 2009: 363–375). Кристева је анализирао дијалогичност књижевности, односно процес настајања текста као апсорбовања, трансформације и преношења разних већ постојећих текстова у култури. Јулија Кристева и Ролан Барт бавили су се општим питањима текстуалности: како настаје значење, како језик формира друштвене односе, какве су границе текста, какав је однос текста и традиције итд. (Јуван 2013: 111). Концепција интертекстуалности коју је предлагала Кристева није требало да служи само конструисању мреже текстова, кроз коју би се долазило до откривања процеса стварања, већ је представљала прилог истраживањима динамике стварања текстуалних значења – процесу који је измицао било каквој унификацији. Рађање смисла у новом тексту за Кристеву је пре свега представљало додиривање различитих значења и традиција, процес који се никада не завршава. Она је у њему видела и активну улогу читаоца као саучесника и настављача интертекстуалног дијалога. И Ролан Барт је у читаоцу видео оног ко започиње дијалог кроз процес читања. Барт у свом есеју „Смрт аутора” (1968) заступа тезу да један текст показује своја значења управо путем релација с другим текстовима, текст ступа у односе дијалога, пародије и оспоравања других текстова, а читалац је одредиште које садржи све трагове од којих је текст сачињен, те постаје чинилац јединства текста. Према Бартовом концепту интертекстуалности, текст дугује више другим текстовима него самом аутору (Иглтон 1987: 151). Сви књижевни текстови саткани су од других књижевних текстова, свака реч, одломак или реченица поновно је исписивање, а читава књижевност је интертекстуална.

Нужно је у савременом проучавању књижевности кренути са интертекстуалних позиција, јер текст није заокружена и аутономна целина, већ укључује присуство мноштва текстова на које се аутори стваралачки надовезују. Отуда се приликом проучавања поезије српских модерниста полази не само од релација са традицијом, односно са фолклорним обрасцима, већ се релације уочавају и унутар круга модернистичке поезије. Отуда се у поезији српског модернизма, у делима поменутих аутора, идентификују фолклорне фигуре, односно портрети, који су у односу на

савремени субјект обликовани као: астрални двојник, тотемски двојник; анимални лик, вегетабилни лик; епски портрет и сл. Миленко Филиповић уочио је да распрострањена веровања у двојника код Јужних Словена, било анорганског, астралног, биљног или анималног порекла, воде порекло из хетерогених (преанимистичких, анимистичких, дуалистичких, тотемистичких и др.) митолошких система (Филиповић 1966). Анализом наведених фолклорних система треба доћи до савременог стања које се учитава у наведени фолклорни предложак, као поље несвесног унутар субјекта – односно разоткривање непознатог у познатом, како је то уочила Хатица Крњевић, бавећи се циклусом *Утва златокрила* Бранка Миљковића.

Антологију песничких умотворина *Од злата јабука*, коју је 1958. сачинио Васко Попа, многи ће проучаваоци видети као „кључ за отварање Попине поезије”, па чак и поезије Бранка Миљковића. Ипак, иако је недвосмислено потребно уочити на који је начин фолклор учитан у дело поменутих песника, истовремено се треба запитати у чему је савременост ових умотворина, те како су она ишчитана у Попиној *Антологији*. Наиме, не само да је начињен избор најбољих или најлепших дела фолклорног порекла већ и начин на који су текстови бирани, начин на који су уграђивани у целину и слагани, указује на то да ово није само антологија, него и самостална смисаона целина са јасном идејном заокруженошћу, коју ће Александар Бошковић одредити као антрополошку¹⁰⁸ (Бошковић 2005: 513), што је, како ћемо видети, поставка и његових поетских визија. Приметно је, међутим, да у антологији нема епских песама, како сам Попа објашњава, „јер представљају органске делове једне заокружене [...] целине [...] која се не може и не сме расправљати” (према Бошковић 2005: 514). Грађа, дакле, није дата по врстама, као ни у студијама Растка Петровића о народној уметности, већ су „умотворине у књизи

¹⁰⁸ „На самом почетку дата је слика макрокосмоса, са сунцем и звездама, као некаква особена народна космогонија. После небеских прилика као основна мера ствари долази човек, са својим физичким карактеристикама, т. ј. телом, са способношћу говора, одећом итд. Потом долази његова околина, како природна тако и предметна. Интересантно је да после човековог упознавања са сопственим одразом (овде је то одредница Огледало) долази на ред 'откриће' ватре, 'откриће' знања и умећа, оруђа, предмета, насеобина, 'развијање' земљорадње, сточарства, особено 'комуницирање' са околним светом, упознавање са животом у оном облику у којем је човек тежио да опстане, сазда и сазна своје место у том космосу. Пред сам крај зборника наилазимо на наслове који експлицитно указују на завршетак живота, приближававање оностраном, свету мртвих, питању и проблему, али и самој голој чињеници смрти и смртности живих бића, т. ј. човека, који је, како видимо, у народној мудрости, попут оне старогрчке максиме, узиман за меру свих ствари.” (Бошковић 2005: 513)

распоређене у низу кола; свако коло обухвата по један текст или групу текстова од свих врста” (Попа 1979: 271). Тенденција употребе пре свега једноставних фолклорних облика, као што су пословице, загонетке, клетве, брзалице, басме, у складу је са развојем поезије у правцу синтезе и „ка одбацивању великих (епских, епско-лирских) облика, те и ка неговању малих облика и снажних, кратких унутрашњих напона” (Павловић 1975: 533). Проучавајући интересовања Растка Петровића и Васка Попе за усмену књижевност, Душанка Филиповић тврди да Васко Попа у центар свог интересовања ставља језик, код:

„Језик као да некада постаје немоћан да изрази оно што песници желе, као да он сам оболева од афазије, што би рекао Р. Петровић. У језику народних умотворина Петровић и Попа проналазе моћ изражавања и свежину која им је потребна. Народне умотворине задовољавају потребе за непосреднијим језиком, показују нам свет као да га први пут видимо дечијим, зачуђеним погледом” (Филиповић 2000: 296).

Ауторка објашњава да Васко Попа долази до мита не реконструкцијом словенских веровања и митологије, већ директно, преко самог језика и памћења које је у њему сачувано.

„Попине песничке слике подразумевају исказе и слике из народне поезије и фразеологизама. Језик у Попиној поезији обнавља своју древну функцију — магијску. Поново му се враћају моћи које је имао у загонеткама, пословицама, бајкама и у другим облицима који су, у ствари, остаци некадашњих митова” (Филиповић 2000: 297)

Десакрализоване фрагменти митова у поезији модерниста ће имати интегративну функцију и језгровито приказивати егзистенцијалне обрасце, развијајући однос мита, религије и симбола као међузависних функција.

Значајан подстрек за употребу фолклора јесу архетипски симболи које он баштини, а који су постали актуелни кроз развијене психоаналитичке теорије и знања о колективно несвесном. Ипак, како тврди Павловић, савремена психоанализа довела је до тога да се готови, „објашњени” симболи, као проверени уносе у поезију: „И пре су симболи, симболичке радње, имали своје званично тумачење, али оно није било аналитичко, није било психолошко, није било пародијско, и није имало претензије тоталности. Симболи су представљали такве тоталитете који су сами били ван

објашњивости” (Павловић 1978: 22). Символи се, наимае, институционализују уз помоћ психоаналитичке доктрине. Али да би фигурирао у књижевном тексту, симбол подлеже процесу прекодификације по једном другачијем систему, што захтева извесну откривалачку моћ да би се разоткрило њихово стварно дејство у модерним литерарним текстовима.

Још једна тачка додира модерниста са психоаналитичарима је и настојање да се преиспита простор субјективитета.

„Кроз модерну поезију тражи се да да дефиницију модерне субјективности. Уколико је она у модерном времену могућа. ... Одговор на питање како изгледа модерна стваралачка свест није један. На различитим местима он ће морати да изгледа различито. Негде га неће ни бити. Питање није само песничко, оно је и друштвено. И политика је нераздвојива од субјекта који се опредељује и од субјекта који дела. Модерна свест која настаје, такође је део једне космичке игре, ново слагање елемената у ведрини духа.

Лако је рећи да би модерна свест могла да буде синтеза свега. Али то би била енциклопедија, не свест. Свест мора да има своје носеће принципе, чак и кад има у себи могућност за супротна опредељења.” (Павловић 1978: 34)

„Субјект се испражњује, окреће напоље, адаптира [...] постаје авет”, тврди Миодраг Павловић (1978: 24), она није сводљива на објективност текста или субјекта већ са субјектом дели његову неизвесност, неухватљиву присутност: „Она у игри може да се одрекне субјекта, као што и субјект, протејски у својим моћима, може да самог себе замисли као објект, да изводи привремену мимикрију објективности. Али у својој слободи избора, у својој инвенцији, ако не и у стваралаштву, бар у нечем што наличи створитељству, поезија носи неизбрисив печат субјекта и сама постаје субјект.” (Павловић 1978: 32) Као што ни човек у свом животу не пролази све могуће стадијуме личног и духовног развоја, ни културна еволуција не подразумева пролазак кроз сва могућа сазнања и откровења (Павловић 1978: 33). Многе избрисане површине културе морају се поново оживети у процесу дифузије културе, која није просто произвођење ситуације почетка већ поседовање свести о различитим могућностима које почетак носи. Из тог разлога говоримо и о различитим обрасцима културне и религијске свести која се у поезији модернизма остварује.

Тотемистички двојник

Циклуси песама *Усправна земља*, *Вучја со* и *Живо месо* Васка Попе комуницирају међу собом управо преко доминантних идентитетских симбола, односно преко тотемистичког двојника – вука. Не само да се фигура вука остварује у улози митског претка, већ сам модерни субјект задобија териоморфне карактеристике. Тотемизам се, међутим, управо у модерном субјекту остварује у свом правом облику, јер, како тврди Ернст Касирер,

„у тотемизму човјек не гледа на себе тек као на потомка одређене животињске врсте. Постоји спона, присутна и збиљска исто колико и генетска, што цијелу његову физичку и друштвену егзистенцију спаја с његовим тотемским прецима. У много случајева та се веза осјећа и изражава као идентичност. Етнолог Карл вон ден Стеинен извјештава како су припадници одређенога тотемскога клана једног индијанског племена тврдили да су они једно са животињама од којих су потекли” (Касирер 1978: 113).

Идентичност лирског субјекта са фигуром вука, чијем племену припада, у Попиној се поезији потврђује вишеструко. Наиме, узевши међу три наведена циклуса *Вучју со* као окосницу тумачења, уочавамо да сам тотемски двојник добија различите модалитете: хроми вук, огњена вучица, вучји пастир, вучје копиле. Миломир Гавриловић митолошки подтекст наведене збирке тумачи преко Чајкановићевих сазнања о српском претхришћанском врховном богу. Према Чајкановићу, врховно божанство, код индоевропских народа, доцније је антропоморфизовано и његове функције у српској култури примио је Свети Сава, те и неки други свеци, попут Светог Мрате, Светог Арханђела итд. Према Чајкановићевим увидима, народна веровања и култови потврђују да је старинско, териоморфно божанство у вучјем облику претходило антропоморфном српском врховном богу – Дабогу, чије су функције потом пренете Светом Сави (Чајкановић 1973: 214).

Лунарно и хтонско божанство, са хромошћу као одликом бога доњег света, било је у стању да своје потомке прими к себи, након смрти, и да им евентуално омогући поновно рођење. Дабог је стога имао и функцију бога спасиоца. Он је „водио душе на онај свет, који се налази [...] у сазвежђу Кумова Слама” (1973: 213–214).

Зазивање и даривање хромог вука у првом циклусу „Поклоњење хромоме вуку” уједно је низ враџбинских формула којим се од демонског бића преузимају моћи, али се он чува на безбедној удаљености. Отуда циклус започиње и завршава се истим стихом: „врати се у своју јазбину”. Унутар циклуса пак од хромог божанства се преузимају моћи.

Надахњивање огњеним чељустима и искање да га хроми вук изучи занату како камен са срца трансмутира редом у следеће облике: сунцоносни облак – јелен златорог – бели босиљак – шестокрила ластавица – жар-змија – алем камен, асоцира на занат из приче „Ђаво и његов шегрт”. Растко Петровић у *Младићству народнога генија* тврди за ову причу:

„Прве митске легенде, концепције, космички митови развијали су се из истих разлога, сажимали и утврђивали у врацбинске формуле, у магијске језиковне знаке, у заклетве, у изреке, у загонетке, чија су деловања и чини на ред природних догађаја тако јача и извеснија. Борба врачева са силама природе, велим још једном, која је у народном предању свакако представљала законик условног опстанка бића, морала се овде нагло сводити на саму логику изражавања те борбе, скоро директно на стилистички облик тих приповедања. Једна од наших најмистичнијих, најумнијих и најсимболичнијих приповедака је свакако Ђаво и његов шегрт. Она је свакако од свих наших приповедака и најближа ритуалу магије, ако већ у свом постању и не припада њој, што нам изгледа невероватно. У тој приповеци, о магији је реч као о занату; тако да је у њеном првом делу обука једног будућег мага, док је у другом, можда, један прави ритуал магије са свим њеним ступњевима мистике, знања и надмудривања.

Осим тога што је тешко да народна машта сме претпоставити трансмутирање живих бића у ствари, ако ове већ нису симболичне, нпр. баш у овој приповеци прстен на девојачкој руци (ствари које имају симболички значај и које поседују извесну моћ, народ, као и примитивци, тешко разликује од живих створова), јединство бића и принципа живота скоро је неповредљиво. Треба се испети до најпримитивистичкијих извора па да се разбијеност јединствености живота у човеку може објаснити мистиком односа који човек и сам има према богатствима и неограниченостима свога духа и његове виталности; према свом делању на јави, свом делању у сну, мистичној вези са стварима које поседује а које су тим самим такође он итд. Овде принцип живота изгледа час издељен на трговину уопште, на робу која је у њој појединачно, час у кључу те трговине.” (Петровић 2008: 69)

Пре процеса хуманизације у еволуцији религијске мисли сматрало се да живот људи зависи од кооперације људског и надљудског света. Како објашњава Касирер, магија је већ била моменат јачања вере у властиту снагу, „да у себи гледа биће које се не мора напросто покоравати силама природе, него је способно да их својом духовном снагом уређује и надзире” (Касирер 1978: 125). У том смеру треба посматрати и магијски, ритуални језик којим се призива Хроми вук у *Вучјој соли*, као једна врста

антиномије унутар песничке збирке, антиномије метафизичке природе – може ли се индивидуалност остварити као постулат модерног субјекта или је неуништиво јединство живота највиша вредност која се може баштинити у поетској стварности.

Незаобилазне су релације које творе песничка збирка и Чајкановићева етнологска студија, али се ипак морају усмерити и изван сакралности вука као божанског претка, пре свега отуда што се у Попиној поезији прогресивно десакрализује фигура вука, почев, хронолошки, од *Усправне земље* до *Живог меса*. Отуда је могућно говорити о фигури вука као једном од егзистенцијалних образаца субјекта модернистичке поезије, у којем се подсвесни душевни процеси преплићу са оним свесним и садашњим. Та се антиномија осећа у формирању индивидуалности – односно у питању слободе избора и детерминисаности „вучјим пореклом”, које субјект носи у себи. То је порекло међутим двоструко – поред оца хромог вука, мајка је огњена вучица, којој је такође посвећен циклус унутар збирке *Вучја со*, док се преко Вучјег пастира – духовног водича, успоставља интертекстуални дијалог са ликом Светог Саве, културним јунаком из циклуса Савин извор збирке *Усправна земља*.

Онтолошки дијаграм чије су основне компоненте интегрисане управо у фигури вучјег пастира – доброг хришћанског свеца и паганског божанства, преузет је управо из фолклорног материјала.¹⁰⁹ Наиме, Миодраг Матицки примећује да је Попа у својим песмама опевао готово сваки детаљ народних веровања о Светом Сави и вуковима (Матицки 1989: 162), па и народно веровање да је вук демонска животиња, односно да је вучји пастир заправо божанство доњег света. Постанак вука у словенској етиолошкој традицији доследно је везан за сукоб Бога (или његовог заменика) и ђавола. У збирци *Свети Сава. Легенде и приче* налазимо овај мотив у тексту „Ђаво и сунце”:

„Хтео је Ђаво да има и каквог бољег чувара за сунце. Због тога је начинио од земље вука али никако није могао да му даде душу и да га оживи. Замолио је Светог Саву да то он учини, али овај није хтео. Кад је једном ђаво посматрао вука и обилазио око њега, Свети Сава изненада викну: Напред, вуче, на оца! Вук је намах оживио и јурнуо на ђавола”.

¹⁰⁹ Увидима у студије Чајкановића, Иванова и Топорова, Мирјам Менцеј долази до закључка да је вучји пастир старо словенско божанство смрти или онога света и стоке Велес/Волос, којег су касније, са покрштавањем и расељавањем, заменили локални свеци, попут Св. Саве код Срба (Менцеј 2011: 117).

Према неким предањима, од тог момента Ђаво је хром. Свакако, наведено предање је християнизовано и вука и његовог творца поставља на негативну вредносну скалу, али сама чињеница да је вуку удахнуо живот бог или светац потврђује његову двојну природу, која је и основ поетске инкарнације Попиног митског бића. У фолклорној имагинацији, главни противник Светог Саве је Ђаво, који бива увек осуђен на пораз. Тај антрополошки оптимизам, како одређује Бојан Јовановић, „везан за могућност савладавања зла, исијаваће из Савиног лика током векова” и учинити његов култ језгром националног идентитета.

Народна религијска визија култа Светог Саве назначена у Савином извору разрађена је митопоетском дискурсом у „Молитви” и „Похвали вучјем пастиру”. Док је обраћање хромоме вуку маркирано магијском праксом, дотле је апотеоза вучјег пастира у знаку његове двоструке, паганско-хришћанске, али свакако религијозне природе, посведочене рефренским стиховима „молимо ти се” и „радуј се”. Вучји пастир духовни је заштитник и спаситељ вучјег племена сукобљеног са псоглавцима, псима, хајкачима. Пси јесу архинепријатељи вукова, али како примећује Миломир Гавриловић, и „сила представљена директном вредносном травестијом огледалског типа” (Гавриловић 2013: 792). Преузимање вучјег идентитета и његово пражњење доводи до егзистенцијалне кризе у којој се стваралачка моћ наслеђена од прапретка хромог вука показује као једини услов постојања. Представљени као спољашње зло које сузбија простор „вучје земље”, пси ипак представљају унутрашњу другост, нарочито ако имамо у виду управо митску визију пса и вука као два лика – дивљи и питоми – истог хтонског бића. Иако су „вуколика” бића, пси представљају претњу поетском изразу, испражњену љуштину која одзвања само лавезом. Нарочито употреба назива псоглавци асоцира на „демонске лешинаре људског облика” са псећом главом и гвозденим зубима (Гајић 2011: 189). Вучје племе поседује стваралачку способност, а хроми вук и огњена вучица део су космичке целине коју чине Небо и Земља, соларно и хтонско – оне амбивалентне аспекте које териоморфно божанство и поседује. Али вучја природа је и више од тога – Вучја земља, као централни циклус збирке, сачињен као дијалог оца-вука и сина-вука разоткрива и егзистенцијална искушења и дилеме у самом вуку, од чије ћуди („глади”) зависи судбина Вучје земље: „Оштри ли вук зубе за њу распету / Или за оне који су је распели” (Попа 1988: 173). Поетски одговори на егзистенцијалне и метафизичке основе човекових културних и духовних стремљења исказане су кроз фигуру вука. Удвајању митолошког лика придружује се, дакле, опозиција млади–стари, где се репрезентује виталистички принцип у фигури вучјег копилета „у старцу – оцу даје се начело смрти, у

сину – обнављање и нови живот” (Фрејденберг 2011: 275). У коначном, остварујући небеско начело „јашући на вуку предводнику”, Вучје копиле крвожедни урлик назива песмом, што целокупну борбу у претходних седам циклуса прожима новим значењем.

У збирци *Живо месо* (1975), писаној упоредо са збирком *Вучја со*, са митског плана се преноси фигура вука на свакодневне реалије. Митски предак и зооморфно божанство је становник овог света, који нам преноси „елементе искуства који чине животну причу личности” (Владушић 2017: 178). Искорачење из митског кода ка донекле аутобиографском, од деперсонализације ка „реперсонализацији”, у којој ће Владушић приметити присуство постмодерних црта, свакако постулира нову, субјективну стварност, значајну управо са аспекта пређашње борбе, у Вучјој соли, која је назначила победу новог концепта поезије. Напомене о месту, времену, „обични наши људи” и њихови свакодневни послови, навике и сл. не ометају међутим персонализовани субјект да се и даље осећа „вучјим копилетом”, као ни да комуницира са својим праочевима – вуцима и прамајком – вештицом. Није претерано рећи да Попа остварује „магијски реализам” у поезији пре свега јер је субјект збирке непеснички, као што је и збирка непоетска, али је искуство преточено из колективног у сувише лично утолико стварније чак и када из сећања призивају поново митске слике прапредака у вучјем лику.

Астрални двојник

Рана поезија Васка Попе, деперсонализована је митским погледом на свет и анорганским објектима који се утапају у неуништиво јединство живота, творећи јединствени космос, по обрасцу који Попа уочава у народном стваралаштву:

„Та свемирска мера којом су мерене, измерене и дате ствари у нашој народној поезији, било да је реч о човеку или о мраву и звезди, дају народном песничком говору опчињујућу драж којој ниједно наше поколење не може одолети. То присуство читавог свемира у свакој ствари чини од народне поезију неку врсту таблица по којима је створен свет, боље и тачније речено – таблица по којима би човек створио свет, такав да он у њему може да живи”. (Попа 1979: 271)

Тиодор Росић ће наведену тенденцију детектовања човека у космосу и космоса у човеку назвати „антрополошки космоцентризм” (Росић 2009: 589). Тематизовање „споредног неба”, односно споредног космоса у том смислу би значило симболичко премештање творачке енергије из божанске сфере у антрополошки домашај, обележен симболиком

броја седам, као броја који композиционо обликује збирку састављену од седам циклуса од по седам песама. Композиционо устројство књиге Иван В. Лалић објашњава као „јединство принципа заступљених бројевима четири и три, што значи и уписивање или супремирање троугла, који означава небо, четвороуглу који означава земљу” (Лалић 1988: 20). Ослоњена на прасловенске визије, Попина поетска визија неба призива веровање у „седморо небеса”, која су се, према словенској митологији, отварала само у посебним тренуцима. Броју седам се претежно приписује сакрално значење, а у словенској традицији односи се на „јединице времена или на лица (уп. у српским басмама од градоносних облака како је седмогодишња девојка родила седморо деце, или такође представу о седам небеса)” (Толстој, Раденковић 2001: 54).

Митска прошлост, неодређени временски тренутак, наглашава се већ у првом циклусу „Зев над зевовима” иницијалном формулом карактеристичном за бајковни сиже: Био једном један број; Била једном једна грешка; Био једном један троугао; Било једном безброј одјека; Била једном једна прича; Био једном један зев... Ипак, лирски субјект се не остварује као јунак бајке већ као „множинско-једински” лик, како Олга Фрајденберг дефинише преанимистичка персонификовања природе. Иако је, дакле, видљива природа замишљана као лице, то лице се подударало са читавим друштвеним колективом и његовим засебним представником – безлично, безимено, космично, обухватајући и звезде и небеска светлила, небо, воду, земљу (Фрајденберг 2011: 263). Отуда у Попиним раним песничким збиркама антропоморфност бива замагљена мноштвом фигура и митских слика.

Просторно се, такође, збирка може довести у везу са бајкама, с обзиром на то да се радња бајке позиционира опет у неодређен, али измештен, „споредни”, далеки простор, „иза седам брда”. Почетна наративност циклуса смењује се митским сликама које свој врхунац доживљавају у средишњем циклусу „Подражавање сунца”, утемељујући центрипетално устројство збирке не само у композиционом смислу већ и у метафизичком стремљењу од споредног ка средишњем небу – ка свеопштем складу и хармоничном поретку. Наведени наслов циклуса, као и појединачних песама унутар циклуса, призивају уобичајени фолклорни комплекс Сунчеве путање, као календарског циклуса који започиње смрћу старог, а рађањем новог, младог соларног божанства. Прва песма „Смрт сунчевог оца” отуда модерна је интерпретација коледарске и божићне обредне песме, у којој се чува моменат неизвесности – хоће ли се нова светлост појавити: „Окренуло се око себе трипут / И вратило свом исходу // (На наше очи да не умре) // Кажу да има сина сунчевића / Док се окат и за нас не роди / Научићемо овај мрак да

сија” (97). Лиминална зона, предочена као хронотоп мрака, одређује егзистенцијалну нелагоду у којој се очи морају прилагодити до доласка „сина сунчевића”. Свакако да је осетан уплив хришћанске религиозности услед преслојавања прехришћанских веровања, али визија неба и кретања сунца у подземном свету – са епитетима *слепо*, *поноћно* – преводи једну временску категорију као што је ноћ у просторни концепт, односно боравак у подземним, мрачним просторима („црно јаје”, „кртичњак”...). Енигматичност циклуса постиже се и формом загонетке¹¹⁰: „саката два зрака / слепо сунце воде”; „Глава одсечена / Глава са цветом међу зубима / Лута око земље”. Оријентишући се на кретање сунца по небеском своду, али и кроз подземни свет, Попа заправо решава „загонетку земаљског живота и човекова егзистенцијална искушења” (Росић 2009: 591).

Космички симболи, антропоморфно обликовани у *Споредном небу*, и у другим се Попиним збиркама јављају као одјек веровања у астралног двојника човековог. Пре свега се то односи на збирку *Усправна земље*, у којој се након смрти бојовници с Косова отискују на своју звезду или се пак звезде означавају као веренице, активирајући фолклорну метафору смрти као свадбе:

„Сустижемо небеског коњаника
И своје звезде веренице
И летимо заједно кроз плавет”
Или
„Овде где смо
Загосподарили смо плавим пољима
И рудогорјима без подножја
И венчали се
Сваки са својом звездом имењакињом”
(Попа 1988: 137, 138)

Велики проучавалац усмене књижевности и словенске митологије, Миодраг Павловић ће у својим спевовима *Златна завада* и *Дивно чудо*, нарочито у певању „Месечева свадба”, у уметничко рухо заоденути препознатљив мотив лирске митолошке усмене поезије – свадбу небеских тела. И сам Миодраг Павловић ће у свом есејистичком раду

¹¹⁰ Формалну структуру народних загонетки Александра Попин уочава у песничкој збирци *Кора*: питање којим се наговештава загонетка – сама загонетка – одгонетка (Попин 2005: 484)

потврдити да је „основном митском радњом у свеколиком фолклорном предању” сматрао Свадбу (Павловић I, 2019). Наслов певања „Месечева свадба” упућује недвосмислено на Павловићеву *Антологију лирске народне поезије* као подтекст¹¹¹, у којој први круг песама означава насловом *Женидбе месеца и сунца* („Женидба сјајнога месеца”, „Цар небесни жени Сунце”, „Сунце и мјесец просе дјевојку”, „Браћа сестру удају за муњу”, „Пут сунчев”, „Просиоци звезде Данице” итд.), а у предговору посебну пажњу посвећује „митолошком реликту”, месечевој женидби. Загонетност наведених песама, која је интригирала Павловића, подстакла је на дубља изучавања њиховог смисла и старине, као и на уочавање оног модерног у њима које се огледа у херметичној форми, у измицању смисла, у могућности „изненађења у распону између очекиваног и добијеног одговора, између замишљеног појма и оног нађеног у заплету семантичких односа” (Павловић 1989: 12). Певање се отвара сликом пчела које се роје, честом поетском представом звезда, сватова сваке небеске свадбе.¹¹² У име једног другачијег читања, које треба да истакне аутентичност космичке поетске традиције, Павловић смешта божанску свадбу на планину Ртањ, којој се у народним предањима приписују митски карактер, попут неког словенског Олимпа (Марто 1984: 495), на којем је смештена златна трпеза богова из наше усмене поезије:

„Неком готово каприциозном одлуком изабрао сам планину Ртањ у Источној Србији за средиште где се сустичу религиозне традиције балканског паганства, азијског мухамеданства, индијских ведских химни, и свега онога што европски религиофонски простор још увек садржи. Готово ми је женантно набрајати мноштво митских бића која су се сусретала на једној, условно названој — Гозби векова на Ртњу. чинило ми се да је планина Ртањ пирамида чија магнетна сила делује зракасто до Самарканда у Средњој Азији, до висинских простора где још одјекују наше пастирске песме, и до узвишених, данас једва чујних, слогова упанишадских митских заклинања.” (Павловић, I, 2019)

Представљајући Месечеву свадбу као празник, светковину, „панађур”, Павловић приземљује божанства небеских простора, али уплиће и веровање о планини као оси, стубу света (*axis mundi*). Словенској божанској светковини међутим придружују се и божанства и митска бића других цивилизација, источних и западних, одајући

¹¹¹ Значајно је истаћи да је *Антологија* објављена 1982, исте године када и наведена два спева *Дивно чудо* и *Златна завада*.

¹¹² О симболици пчела у *Дивном чуду* в. Коцић 1984.

Павловићеву поетичку тежњу да увеже различите слојеве културног наслеђа на овим просторима, али угледајући се и на усменопоетску традицију, у којој хришћански свеци чине сватове паганским божанствима. Изразите интертекстуалне везе са нашом усменом поезијом сакупљеном у *Антологији* управо се указују на плану позивања „свадбара”, међу којима ће се наћи „Изједен овчар”, као фигура жртве лунарном божанству: „овчари са брега / којима су у сну / срце вадиле” (195). Бројне обредне радње уплетене у певање „Месечева свадба” попут девојака које песмом славе речног бога, лазарица, коледара који доносе обиље хране, играње у колу које представља „покрет буђења” (187), преодевање у звери, у митске птице, жртвовање Дабогу, говори о једном свеопштем празнику раста и плодности, обнављања и зачињања новог живота: „све стаје на своја полазна места / као да почиње нова игра / и небеска тела се деле” (188). Почетак новог животног циклуса у којем учествују и небеска и земаљска сфера, богови и људи, позајмљује оптимистични тон наших обредних песама у којима се митски почетак одиста живи, проговарајући о почецима и космогонији „која је у исто време космогонија планета и циклуса годишњих доба, радова и рађања, и космогонија од којих се налазе нови почечи у обредима од којих се сам истакао обред свадбарски и свечаност свадбарска” (Павловић 1989: 16). Доживљај сапросторности са митским догађајима омогућује и да се свака свадба опева попут оне небеске. Такву традицију у свој је спев пренео и Миодраг Павловић. Карневалескна атмосфера свадбене гозбе преузета је као антрополошки концепт у који се уписује небеска свадба Месеца и Муње. Стихови који идентификују божанску невесту „морам као невеста да загрим / нека зна да се венчава с громом и постаје једно с муњом” (203) упућују на стихове већ поменуте песме „Женидба сјајнога мјесеца”: „Фалила се звијезда Даница: / ’Оженићу сјајнога мјесеца / Испросићу муњу од облака [...]” (Павловић 1989: 21). У Поговору *Антологији лирске народне поезије* Павловић на наведеним примерима небеске свадбе у нашој фолклорној традицији преиспитује однос поларности, који се приписује митском мишљењу, утврђујући управо амбивалентну симболику Месеца, који није једноставна супротност соларном принципу, већ врло често комплементарна небеска фигура исте врсте и рода као Сунце. Митолошка семантика свадбе Месеца и Муње за Павловића је вишеструка: ратник (Месец) са сабљом (Муњом), промена годишњег доба, долазак пролећа, која се најављује севањем и грмљавином, трансформација бога громовника из статичког у динамички облик (округлина Месеца – оштрина Муње) (Павловић 1989: 201). У основи многих лирских народних песама Муња се недвосмислено јавља у женском, а Месец у мушком роду, премда у словенској традицији често нема строгих разграничења пола код

небеских тела и појава, па је неретко и обрнута расподела (Нпр. „Браћа сестру удају за муњу”), осим у случају Сунца, које је увек и само мушког предзнака. Свакако, свадба представља чин помирења, моменат повезивања разноликости у складну целину, јер, како се истиче, „никада нисмо живели у једнини [...] и у свадбама тако / саберу се два пола / али се уједини Троје” (205). Премда се као прва асоцијација јавља Свето Тројство, Павловићево поимање света се у „Месечевој свадби” ослања на традиционалну културу у којој је тријадна структура такође основа религијско-митолошког система, што је дошло до изражаја и у бајањима, бајкама, лирским и епским песмама итд. (Раденковић 1996: 334). У *Златним завадама* истиче се такође троугао:

„Пред само свитање указао се троугао на чијем врху стоје богови и одозго уместо да одузимају човеку смрт они је дају
И то даривање треба да нам објасни сестра што долази преко мора и јавља се у средини троугла сва од злата” (2000: 205)

У есеју „Говорни и ликовни облици” Павловић успоставља низ значења троугла у зависности управо од положаја врха, утврђујући да је троугао са врхом окренутим на горе пиктограм који указује на планину као осу света, стремљење ка небеском, али да је исто тако врхом на доле „женски знак”, док се хоризонталним низањем троуглова добија знак који подсећа на људе у колу (Павловић 1987: 36). Тиме нам Павловић указује на реверзибилност којим се значење сваког знака може довести у питање, односно реинтерпретирати.

Фигуралном интерпретацијом властитог песничког пантеона Павловић проводи деконструкцију бинарних опозиција које у митолошким системима уочава Клод Леви Строс. Почев од троделног модела дрвета света, који обухвата небеске, земаљске и подземне сфере, до манифестација богова са три главе или три лица, или три небеска тела у основи сваке митолошке песме (најчешће Месец, Сунце, Звезда Даница или Месец, Сунце, Муња), у основи се словенског поимања света чешће уочава троједност, али се мноштво у Павловићевом случају односи и на временску вертикалу прошлости, садашњости и будућности, односно неразграничених временских равни, као што се у културној синтези мноштво слојева прожима у јединствен културни систем, што се види већ на плану разноликости званица на Месечевој свадби.

Анимални лик и вегетабилни лик

Преузимање вегетабилног лика, једнако као и анималног, традиција је препознатљива у усменој, пре свега лирској поезији, која баштини митске структуре мишљења, па се неретко карактеристике одређеног биља или животиња, које су временом задобиле и култички карактер, симболички третира као особина људског бића. Посматрањем егзистенцијалних модела у поезији српског модернизма уочава се вертикално и хоризонтално моделовање, које подразумева да вегетабилни и анимални ликови остварују контакт са небеским сферама или пак са земаљским и хтонским просторима.

Отуда су птице, које у вертикали заузимају највиши положај, соларна, небеска, божанска створења, једнако као што се високо дрвеће вишегодишње и зимзелено третира као оса света. Према запажањима Љубинка Раденковића, аналогно томе, „ниске или доње биљке (трава, кртоласте биљке, гљиве), најближе су по свом положају хтонском свету, и зато се јављају као погодан посредник у комуникацији човека с њим” (Раденковић 1996: 197), што једнако важи и за гмизавце и шумске звери у анималном свету, као и друге хтонске животиње. Како бележи Александар Гура, у народним представама птице се нарочито често јављају као „ликови душа” (2005: 394), те су неретко и сеновита бића која предсказују несрећу:

„Код птица се јасније него у другим групама животиња испољава опозиција чист (светао, добар) – и нечист (ђаволски, зао), која обухвата већи део свих птица и која се углавном подудара с опозицијом безопасан – грабљивац” (Гура 2005: 394).

Јасмина Ахметагић примећује да су птице један од најфреквентнијих симбола у поезији Бранка Миљковића, одређујући их као поетске предмете (Ахметагић 2011: 263), а осврћући се пре свега на мит о Жар-птици и везу Миљковићеве поетике са хераклитовском филозофијом. Миљковићев циклус „Утва златокрила” поставља у средиште митску птицу наше усмене књижевности, чију симболику у овом контексту Јасмина Ахметагић тумачи као прогоњену реч, симбол чежње за песмом и успење у онострано (2011: 273). Одржавајући менталне представе магијско-религијске природе, које емпиријско опажање занемарују зарад друге, имагинарне слике бића двојника, песници модернизма уводе вегетабилне и анималне ликове у поље естетског како би остварили ауторефлексију сопствене егзистенције из перспективе другог. Индивидуално значење добијају и птице које у фолклорним представама немају индивидуализовану егзистенцију. Гојковица у истоименој песми Бранка Миљковића из

циклуса „Утва златокрила” задобија својства грлице уместо које проговара камен („Грлицу опева камење што оста”), и жртвеног ждрала (На твоје телу град цртају јатом / Жртвених ждралова умиљатом снагом”). Љубавно-брачна симболика грлице чије гугутање оглашава снагу заљубљености (Гура 2005: 460) укомпонована је са супротном, симболиком камена – чији је закон ћутање, статичност, вечна непомићност и немост, као и блискост са култом мртвих. Јато жртвених ждралова алузија је на цивилизацијски симбол мистичне симболике, познат и као небеска, сунчева птица жртвована боговима, али изразито позитивног вредносног предзнака. Хатица Крњевић уочава и везу са загонетком из Антологије *Од злата јабука*: „Лете небом банови / као царски градови / Собом торбе не носе / Нити хоће да просе” (према: Крњевић 1997: 329), чија је одгонетка управо – ждралови. Додир жртвене симболике са загонетком која призива градитељске асоцијације на свете птице остварује посве јединствену слику у којој фигура Гојковице надилази усменопоетску карактеризацију, премда из ње црпе свој основни тон. Ипак, наслови „хотимично замећу трагове и наводе на само један образац” (Крњевић 1997: 328) – усменопоетски, који песма потом разграђује или, прецизније, разгранава ка ширим антрополошким оквирима.

У песми „Фрула” још се изразитије остварује аутопоетичка и ауторефлексивна нота у којој поезија и птице остварују јединствен код песничког стварања:

„Врати човеку усамљеном птицу:
Под празним небом плачу соколари.
Дозови утве с гора у предање.”
[...]
„Жури, круг опевај, несрећу превари
Смедерево отвори, птици се додвори
Под празним небом плачу соколари.”
(Миљковић 1968: 15)

Миљковићеви стихови призивају слике епске провенијенције – конкретније „Диобу Јакшића”, „Мујо и Алија” и низ других песама чија је оквирна сцена феудална забава – лов и потера за утвом златокрилом, за коју се често испоставља да је заправо вила (Крњевић 1997: 332). Оваква митска слика сугестивно се продубљује обраћањем фрули, као магичном предмету који има моћ да дозове „утву”, која је сасвим утекла са хоризонта. Као наставак наведених стихова долази песма „Утва”:

„Дај несаницу гране с које слете
Звучно у дане последње и тужне
Златокрила које не могу да се сете
Црне шуме иза главобоље ружне.
У тврду земљу да л одлете шупља
Од неба, празна као све што траје?
Ватра која те види биће скупља
Од злата које себе не познаје.
Оста само име: доста да се роди
Песма у лету сјај далеке зоре.
Сањам те док певаш у скамењеној води
Морем без молитве про непрелет горе.
Одлете трагом издајничке среће,
Од блеска срца руком склањам лице.
Не куни воду изгорети неће,
Удахнуо те камен крилатице.”
(Миљковић 1968: 17)

Пројектовање субјекта у фигуру птице замењено је птицом која постаје симбол саме поезије (Владушић 2017: 278) и наткриљује својом симболиком читав циклус. Реконтекстуализација националних симбола придодаје поетској фигури утве златокрале метафизичку димензију, као што ће Васко Попа птици кос доделити нове симболичке ознаке. Основа речи Косово произвела је и семантичку спрегу птице кос и поетског простора, а у поезији Миодрага Павловића и глагола „косити” („Нико још није проклео то поље где су нам косидбу косови спремили”). У циклусу „Косово поље” збирке *Усправна земља* песма коса претпоставља зле слутње и лоше вести¹¹³, чиме кос преузима функцију гаврана из наше усмене епске поезије, преко заједничког својства – црне боје, која наговештава смрт и трагедију, а потом и слике крила орошених крвљу у песми „Косово посланство”: „Кос крила орошена крвљу суши / На ватри црвених божура”, која алудира на стихове песме „Смрт мајке Југовића”.¹¹⁴ Тиме се преко именовања у

¹¹³ В. Аксић 2015.

¹¹⁴ „Долетјеше два врана гаврана,
Кржавијех крила до рамена,
И кржавих ногу до кољена” (СНП II, 48)

онтолошку основу Косова уписује трагичност. Отуда ће и Косово поље бити истовремено „поље као свако” и „поље као ниједно”, јер Косово поседује сопствене знакове изречене гласовима/песмом птице кос: „Кос наглас чита / Тајна слова расута по пољу” („Косово поље”). Као лајтмотив збирке сваку песму циклуса заокружује песма коса:

„На десну руку венцоносца / Слеће кос и зачиње песму” („Вечера на Косову пољу”)
„Одоздо нас прати / Опроштајна песма коса” („Бој на Косову”)
„Жив је у црвеној капи росе / Игра у запаљеном колу божура / Пева у песми коса на овом пољу” („Венцоносац са Косова поља”)
„Одавде чујемо / Негде високо над нама / Зелену песму коса” („Бојовници с Косова поља”)
„У поноћ небо прелеће / И односи у кљуну некуд он зна куда / Свој зелени свитак”
(„Косово посланство”)
(Попа 1988: 134–139)

Песма коса може се разумети и као орнитоманија у песми „Вечера на Косову пољу”, која представља алузију на „Кнежеву вечеру” из косовског циклуса, вечеру која се одвија непосредно пред бој, где се слуги трагичан крај. Отуда ће следећа песма бити управо дата у форми обраћања персонификованог коса, који се поставља као лирски субјект и једина је персонализована фигура у циклусу:

„Ја кос
Црноризац међу птицама
Склапам и расклапам крила

Чинодејствујем наред свога поља
Претварам у кљуну
Кап росе и зрно земље у песму”
(Попа 1988: 135–136)

„Црна риза” коса која се асоцира са свештеником, али и са земљом и смрћу, повезује се са зеленом песмом коса, где је зелена боја атрибут који указује на „(митски) догађај који изазива промену” (Раденковић 1996: 304), односно простор где се у бајалицама тера нечиста сила, односно место које је опасно за човека. Утолико је зелена боја која

доминира у циклусу и атрибут је Косова и косове песме поетско обликовање специфичности Косова, у којем се одвија митски догађај сукоба са нечистим силама. Косово је дакле, изван топографског позиционирања, један немогући простор – као и сваки и као ниједан, обележен страдањем, попут тамног вилајета из истоимене песме Бранка Миљковића, у којем је сваки чин и напор унапред детерминисан („што год да чиниш зло чиниш”).

Интертекстуална прожимања песничких остварења у српском модернизму јасно илуструје обликовање птица. У краткој песми Бранка Миљковића „Порекло ветрова и птица” птице „излете из себе / и ветар их носи // птице су ризнице ветрова” (73). У другој пак птице „лете тамо где други не могу да сете” (95). Представа о птици која обитава у простору (не)сећања, која има могућност изласка из себе и сусрета са ветровима остварена је у фигури коса *Усправне земље*: „Кос отима своје поље / Из руку четири црна ветра”. Присетимо ли се фразе „пустити низ ветар”, борба с ветровима и савијање Косова поља у зелени свитак и ношење „некуд он зна куд” претпоставља чин узношења догађаја у просторе које човеково памћење не може да досегне. За човека то је, наиме, простор заборавља, али не и за митска бића која владају небесима и носе собом тајну.

Да природа поседује сазнања која човеку нису дата, али се изабранима може омогућити посвећивање у тајне природе, говори бајка „Немушти језик”. Немушти језик као појмовну метафору преузету из прозне традиције користи Бранко Миљковић у истоименој песми, објашњавајући је и у својим аутопоетичким исказима:

„Хоће ли песник постати дављеник у солипсистичком јазу, или онај у чијој песми жива и нежива природа, биље и камење, звери и птице препознају своју властиту законитост која се *ослободила слепе и немуште озбиљности* и запевала слободно у правцу судбине.”
(Миљковић 1991: 151, подвлачење А. М.)

Немушти језик, односно тајни говор природе из народне бајке, Миљковић користи као поетички поступак којег се треба ослободити зарад слободног проговора који руши баријере између живе и неживе природе, између човека и света који га окружује. Миљковић се залаже за укидање „немушности”, за ослобађање из „забитљивог велебиља”, чиме се сугестивно призива позната метафора смрти у бугарштицама (девојка нуди момка свакојаким биљем и водом/винцем од забитја). Сетимо ли се да у бајци „Немушти језик” змијски цар упозорава чобанина да би одавањем тајне о натприродној моћи уследила његова смрт, постаје јасније да заборав јесте предуслов за

приступање тајнама стварања, односно „заборављеном сећању”, како га одређује Миљковић. Долазимо тако до Миљковићевог поетичког начела да херметична песма настаје тамо где почиње заборав (Миљковић 1975). Из исте позиције се може тумачити и зелени свитак „косове песме” који се као целовито сећање узвисује у простор заборава.

Одбацивање границе међу световима отвара простор за комуникацију са оностраним, али и са овоземаљским бићима која творе поезију својим немим гласовима. У песми „Немушти језик” то су оморика, буника, комоника. Међу свим симболима, истиче Снежана Самарџија, Бранко Миљковић „једино је биљу дао мудрост” (2018: 485). Обичаји, легенде и предања потврда су да је мудрост биља део народних веровања, односно да свака биљка поседује свој „идентитет”, у зависности од магијског дејства, култичких особености, примене у народној медицини. Међутим, иако посеже за традиционалним значењем, Миљковић постиже „сопствени (виши) степен симболизације” (Самарџија 2018: 485), нарочито ако размотримо симболику биља којима је посветио посебне песме: зову и расковник, у оквиру циклуса „Утва златокрила”. Зова је у Миљковићевој поетској симболизацији биљака демонско дрво, које одашилије погубан пој, што потврђују и Чајкановићева истраживања: „На њему бораве виле, и ко га посече, или оштети, или опогани, долази санкција (одузетост, или смрт); напротив, ко га чува, томе ће све поћи у напредак” (Чајкановић 1994б: 89). Међутим, као и Настасијевићева „Фрула”, Миљковићева „Зова” представља поетску престилизацију етиолошког предања о цару Тројану¹¹⁵, с обзиром на стихове „Издајство и брука ко песма се јавља” и „Цвеће нас оговара [...] Нема тајне. Свирала се руга” (Миљковић 1968: 16). Ипак, у Миљковићевој обради, зова се надовезује на значење немуштог језика и идеје да зарад истине у поезији морају укинути границе и отворити чула за оно што природа поручује.¹¹⁶ Предање о цару Тројану заоденуто је рефлексима о пореклу поезије. Аутистичност хуманитета укида се зарад истине, те ће се и у песми „Расковник” ишчитавати симболика „отварања видика” (Самарџија 2018: 285). Иако као мото песме наводи део објашњења одреднице *расковник* из Вуковог *Српског рјечника*:

¹¹⁵ У српским приповеткама о цару Тројану са козјим ушима „из земље којој је поверена тајна изникне зова, и кад су чобанчићи од њених прUTOва начинили свирале и почели свирати, кроз свиралу чуо се глас: ’у цара Тројана козје уши’” (Караџић 1853: 74).

¹¹⁶ Интертекстуалне везе унутар Миљковићеве поезије гранају се и даље, с обзиром на „култички значај зовин”, односно чињеницу „да се њоме ките додоле” (Чајкановић 1994б: 89), чиме се у свест призива песма „Додоле”, за коју Александар Јовановић тврди да је већ својом тематиком у основи слављење снаге речи и магијског дејства песме.

„То је некаква (може бити измишљена) трава за коју се мисли да се од ње (кад се њоме дохвати) свака брава и сваки други заклоп отвори сам од себе.” (1852: 638), дејство расковника духовни је феномен у Миљковићевој песми и изношење и разоткривање блага и скривених садржаја поседује метафизичку вредност. Како и Вук Караџић препознаје, расковник је митска биљка до које се долази само посебним вештинама, тако је и њена моћ да у камену и у тами поново разгрне „искру”, „луч”, да изведе човека из тамног вилајета сопствене душе. Тако Миљковић преко биља ствара реминисценције и на друге имагинарне пределе, предмете и бића своје поезије, а истовремено снажећи и везу са фолклорном традицијом. Међутим, док се код Бранка Миљковића у основи увек одиграва, како то објашњава Хатица Крњевић, „прави мали обред” за отварање пута у речи (Крњевић 1996: 191), дотле се код Васка Попе, који остварује дијалог различитих збирки, циклуса и песама преко симболичких референци, митска симболика вегетабилних ликова у великој је мери антропоцентрична, што већ говори и наслов једног од циклуса *Споредног неба* – „Липа насред срца”. Изражавајући структуру света укрштајем митског космичког дрвета и људског тела, Попа прожима две димензије чија се тачка додира одиграва у средишту душе – у срцу. Истина се представља као птица која на врху липе пева песму о сунцу које ће сазрети ако очи погледају у унутрашњост срца, али је истина исмејана, жртвована и „преклана” испод липе јер су очи запослене „напољу у другоме мраку / и ништа нису виделе” (107). Кључ за разумевање циклуса недвосмислено се налази у фолклорно-митолошком систему словенске традиције, чак и када је поглед песничког субјекта упрт ка унутрашњим сферама човековог бића. Отуда наведени стихови подсећају на загонетку „Пружих златну жицу преко белог света, па је савих у орахову љуску” са денотатом очни вид, односно очи, али тако да се има на уму повратно дејство које изазива спољашње искуство.

У песму „Змај у утроби” Попа уноси загонетку „Лијеска тролијеска, у лијесци огањ гори, а у огњу чоек стоји”, чији је денотат *огледало*, како бележи Вук Караџић у првој збирци *Српских народних приповиједака* (1821: 56). Симетрија којом Попа komponује циклус присутна је и на семантичком пољу. Вук Караџић у *Српском рјечнику* под одредницом *тролипа* бележи варијанту „Липа тролипа” (1852: 750), што је, у обрнутој перспективи, Попа искористио за позиционирање вегетабилног лика: уместо смера липа – огањ – човек, поставља се човек – липа – огањ (односно сунце). Липа је била „arbor felix [срећно дрво]” и стари словенски идоли прављени су од липовог дрвета, а Чајкановић истиче да о високом религијском значају липе сведочи и чињеница да се

од ње изводи „живи огањ”, који се употребљава за обнављање ватре и за лустрацију (Чајкановић 1994б: 79).

Наведено својство липе да твори живи огањ даље се „хуманизује”, надограђујући постављену фолклорну подлогу новим сликама. Не само да се преузима форма загонетке, већ и њено значење – огледало – укомпоновано са митском представом о змајогорчевом огњу, твори следећу слику:

„Змај огњени у утроби
У змају црвена пећина
У пећини бело јагње
У јагњету старо небо”
(Попа 1988: 108)

Веровање о змајогорчевом огњу као темељу света, односно да „земља стоји на води, вода на огњу, а огањ на змајогорчевом огњу” (Попа 1979: 162), као жива метафора унета у песму „Змај у утроби”, претпоставља трагање за искром која доноси спас, што ће потврдити завршни стихови песме.

„Скочили смо змају у чељусти
Чучнули иза његових зуба
И чекали да нас огањ спасе”¹¹⁷
(Попа 1988: 108)

У поезији Васка Попе липа остварује вишеструка значења. Задржавајући симболику „срећног дрвета”, које расте у срцу али бива посечено у последњој песми циклуса „Липа наред срца”, разоткрива се антрополошки песимизам збирке *Споредно небо*, да би у *Усправној земљи*, *Вучјој соли* и *Живом месу*, као свето дрво приписана божанском пастиру, симболизовала очување духовне вертикале, али и „матерњу мелодију”:

„Носио си живо вуче око врата
Свирао у липов лист
Откинуо сам липов лист

¹¹⁷ Наведена песма у подтексту има и бајку „Међедовић”, у којој се јунак сакрије цину иза зуба да га не поједе.

И свирку ти продужио” („Врачар поље”)

(Попа 1988: 149)

„И надахни ме огњем из чељусти

Да пропевам у твоје име

Праматерњим липовим језиком” („Поклоњење хромоме вуку”)

(Попа 1988: 155)

Материјализовани знак праматерњег језика – липов лист – претпоставља стање божанског сверазумевања, које прожима целокупни живот природе, у ступњу у којем је човеку дато да говори истим језиком као животиње и биље, изван „немуштости”, односно вавилонске куле која је човеку учинила неразумљивим свет око себе. Липа постаје икона првобитног, поетског говора, који је у модерном бићу искорењен. Као древни језик, док је још у бићу, он омогућује очување памћења, али и множење нових значења, што ће се у „Похвали вучјем пастиру” сликовито представити као „извор рујног млека” које тече из корена липе, „рој пчела” које справљају мед у стаблу, те хорску песму гаврана, пауна и орла у крошњи. Својство липе да живом ватром обнавља огњиште употребљено је као поетички симбол обнављања језика поезије и сећања који се отискује у срце.

Епски портрети

Трагови авангардног превредновања традиције унеколико се могу пратити унутар послератне српске поезије. Наиме, иако нису посредни груба „разрачунавања” са песничком традицијом, да се уочити ироничан однос спрема одређених вечних вредности усмене, пре свега епске поезије. Није случајно што ће значајна епска фигура у поезији Миодрага Павловића и Васка Попе бити кнез Лазар. Док Миодраг Павловић излази из оквира задатих традиционалним књижевним обрасцем, дотле Васко Попа свог Венцоносца са Косова поља обликује у одређеној мери према традицији установљеној у поезији српске модерне, пре свега „Косовском циклусу” Милана Ракића¹¹⁸, али уз преплитање хришћанског и паганског културног обрасца у конструисању фигуре Венцоносца.

¹¹⁸ В. Лазич, Димитрић 2018.

Заједнички чинилац две поетике послератне српске поезије у обликовању епског портрета јесте жртвени образац којем се приступа на различите начине. Попа предочава сцену васкрсења кроз празничну симболику Лазареве суботе, која га „по други пут рађа”. Попа не одриче Венцоносцу христоликост, већ значај жртве потврђује дубљом есхатолошком перспективом, представљеном кроз реп змаја којим је светлозарник Лазар опасан.

Централна фигура Косовског циклуса у новој перспективи коју задаје Павловић показује се у својој иронијској верзији као жртва Историји, уз сумње у трансцендентну потпору. Проговарајући гласом песничког субјекта у збирци *Велика Скитија* Миодрага Павловића, кнез Лазар ће представљати суноврат једне етапе у српској националној прошлости, али и трагику историјски освешћеног индивидуалног бића. Стиховима „Залуд ме царем зову / кад ми велике моћи нису дате!” алудира се на титулу додељену Лазару у епској поезији, али се она одриче управо у настојању да се тежина Лазаревог избора у овом часу расветли. Кнежева клетва, која у усменој епици представља јавни кнежев говор уочи битке, у Павловићевом поетском систему наилази на проширивање, попуњава пукотине усмене епике говором у самоћи, односно унутрашњим дилемама кнеза у моменту примања „књиге” од Богородице:

„Мили боже, што ћу и како ћу?
Коме ћу се приволети царству?
Да или ћу царству небескоме?
Да или ћу царству земаљскоме?
Ако ћу се приволети царству,
приволети царству земаљскоме,
земаљско је замалено царство,
а небеско увек и довека” (СНП II, 46)

Кнежев говор међутим није само „модерна лирска парафраза” (Радуловић 2010б: 250) епике у Павловићевим стиховима, он је и сумња у сопствене снаге. Проклињањем Косова поља у говору уочи битке и називање Небеског царства „сиротиштем за сироте” и изгнанством Лазарева поетска исповест добија страховит призив који демистификује лакоћу прихватања смрти у усменој епици, што се потврђује и у песми „Посечен кнез се сећа”: „Храбро сам поднео смрт, / но каква је у томе врлина?”. Не пориче се међутим да је тај избор и једини могућ – односно да је саможртвовање једина победа која се може

извојевати, што не умањује њен трагизам. Марко Радуловић истиче да Павловић понире у колективно сећање како би доделио смисао лирском субјекту „пред дехуманизованим и дезинтегрисаним космосом” (Радуловић 2010б: 233). Чини се ипак да све што се дубље понире у историјско и антрополошко искуство потврђује се једна константа – прошлост не може бити јемац истине и спознаје и, без обзира на културни модел који се поетски реактивира, појединцу одговори измичу јер су слике и речи „позајмљене однекуд споља” (Павловић I, 2019), а сваки избор се у говору лирског субјекта разоткрива као унапред детерминисан.

Свакој историјској епоси која се актуализује у Павловићевом песничком опусу нуди се нова перспектива и преосмишљавање догађаја и сазнања, чиме се потврђује не више модернистичка већ постмодернистичка позиција песника – да је сећање конструисани наратив. Отуда проговор кнеза Лазара лично афирмише критичко сазнање о Косовском боју – односно конституисање негативитета српске историје. Сам Павловић ће о томе рећи:

„Историја је неуморно успевала да превреднује саму себе, а прошлост оивичена песмама још једном се, у склопу нових догађања, померила, удвостручила. Тек она далека прошлост, археолошка или античка, давала је утисак стабилног опстајања на временским скалама. На великој удаљености тек чини се да ствари трају у виду у којем су биле остављене. Ми нисмо више господари њихове пролазности, и оне за нас добијају сјај мита и упорност митског трајања.” (Павловић I, 2019)

Наративност с којом се односи према историјском сукобу уписаном у основу националног идентитета остварује још једну везу са епском усменом поезијом, што ће се још интензивније моћи сагледати у „Златној завади”, поетској прози која у основи има мит о светој свадби, Павловићевој главној митско-обредној игри нашег фолклора. Свадбом, тим централним поетским догађајем, превазилазе се „велике заваде светова”, које се већ у иницијалним стиховима потцртавају. У лирску идилу епска прича уплиће се кроз фигуру кнеза Лазара, чија се судбина уписује у традицију хришћанства, односно који, као и у усменом предању, дели судбину Св. Јована Претече. Поставља се питање којим се асоцијативним низовима учитава „Обретеније главе кнеза Лазара” у предочен митопоетски склоп. Слика одсечене, луминозне кнежеве главе која се сама спаја с телом, присутна и у писаној и у усменој традицији формираној око култа светог кнеза, представа је стремљења ка спајању плоти са већ посвећеном светом главом: „...и

мислили су да је то небески камен решен да се врати на звезду са које је некада пао...” Кладенац у којем је глава боравила четрдесет година „вратнице” су доњег света, који ће у поеми бити фигуративно представљен и као пећина, земљин крш, јаруга итд. „Сустицање” тела и главе највиши је ступањ уздицања духовности и успон ка небеским сферама (Царству небеском), док је боравак главе у јарузи неминовна цена која се мора платити да би до сједињења дошло. Лелујајући између хришћанске и митске матрице, представа спајања тела и главе поетска је варијација небеске свадбе, којом се свака „завада” укида и светови се стапају у јединствено сагласје. Док је у *Великој Скитији* могуће уочити поступак измештања „поетике жртвеног обреда из сфере митско-религиозног у сферу културно-историјског” (Радуловић 2010б: 253), дотле се својим виталистичким капацитетима културно-историјска фигура у „Златној завади” преосмишљава ка митско-религиозном симболу, чиме се претходно релативизирана жртва поставља имплицитно као још снажнији залог трајања но што га усмено памћење уписује. Култ кнеза Лазара у поезији Миодрага Павловића у оба случаја превазилази онај семантички потенцијал који му је доделила усмена реч, постајући, као и епске фигуре Бранка Миљковића у „Утви златокрилој”, самостални симболички план.

Претежно метафизичко-религиозно усмерење, које преобликује фолклорну традицију, у поезији српских модерниста добија разнолике модусе, али, као што смо претходно сагледали, поезија само активира различите поетске могућности већ уписане у језик, што их удаљава од извесне визионарске песничке активности, а доводи до самопоетског обликовања у координатама фолклорног, било да је у питању књижевни фолклор или шири традицијски концепти: обреди и ритуали, обичајни живот, митологија, религиозност.

IV 2. УСМЕНО ПАМЋЕЊЕ У МОДЕРНИСТИЧКОМ РОМАНУ

IV 2. 1. Усмено предање у роману *На Дрини ћуприја*

„...а иза њих уместо остварених живота остане да живи песма или прича”

„На ријечи је саздан сав овај Божји дуњалук”

Иво Андрић

Пишући о свом роману *Јосиф и његова браћа*, Томас Ман износи тврдњу да приповедачка зрелост претпоставља прелазак са чисто индивидуалног, појединачног, „грађанског”, на оно што је типично, „увек-људско, увек-повратно, ванвременско, укратко: митско” (Ман 1975: 104). Репродукујући своје црте из несвесног, живот улази у „одвајкада” постојеће формуле, додаје Ман, постајући пра-норма и пра-облик живота, ванвременска схема, тј. мит (Ман 1975: 104). Ман закључује да је митско-типично начин гледања који означава нарочито уздизање стварања и сазнавања, јер, док у животу човечанства мит представља рани и примитивни облик, у животу појединца представља касни и зрели: „Митски роман не само што није споредно, удаљено и несавремено дело, него је један надљудско-индивидуалним интересом за човечанством надахнути – хумористично обојени, иронично пригушени...” (Ман 1975: 105).

Посматрајући роман као „уметност интересовања за судбину појединих личности”, Осип Манделштам тврди да „криза романа” наступа уколико изостане у њему центрифугалне снаге планетарног система која композиционо држи роман, уколико та центрипетална сила, снага од центра ка периферији, није потпуно надвладала (Манделштам 1975: 221). Криза уобличавања фикционалног света „допире до приповедача”, који је, према Кајзеру, „најбитније начело обликовања романа” (Кајзер, према Јерков 1992: 32). Истичући Кајзеров став да је приповедач романа митски творац света, те да је смрт приповедача и смрт романа, Александар Јерков објашњава да се приповедач рађа из „архајске магле књижевне предисторије”, како би повратио „изгубљену митску сигурност колектива”, односно као „слика одсутног бога, да прикрије метафизичку празнину која зјапи из сваког стварања: свако стварање које није

у божанској свемоћи утемељено је лажно, оно не производи биће већ привид” (Јерков 1992: 35).

„када је митски свет ишчезао, лична уметничка креација у којој се рађају и књижевни привиди мора бити некоме поверена. Да се лични мит подели с колективом, неки нови бог мора наметнути своје митове уметничком убедљивошћу слике света.” (Јерков 1992: 35)

Митологизација приповедања, препознатљива у низу аутопоетичких ставова, у прози Иве Андрића један је од симптома кризе приповедања којим се истовремено жели да подари „друштвени значај који је прича изгубила престајући да буде колективна” (Јерков 1992: 23). Бавећи се питањем структурног јединства романа *На Дрини ћуприја*, Александар Јерков образлаже:

„Андрићев роман јединство приповедања и целовитост романескне уобличености мора потврдити на посебан начин. Користећи простор отворен приповедачевим коментарисањем поетике, Андрић темеље романескне свести Вишеградске хронике зато полаже откривајући иманентну поетику романа” (Јерков 1992б: 208)

Андрићевим делом *На Дрини ћуприја* обухваћен је период од четири века, чиме се роман сврстава у тзв. историјске романе, али у њему заправо ступају у односе митска и историјска приповедна свест, тако да на одређеним тачкама једна другу потврђују, али се понегде и потиру. Како не постоји ни централни догађај, као ни јунак око којег гравитирају остали догађаји, критика одређује често мост као централног јунака романа. Међутим, уз све Андрићеве опсесије мостовима, ћуприја на Дрини је фигурација важније силе романа, која није само композициона осовина већ место сабрања што треба да попуни управо назначену метафизичку празнину – мост је прича сама. Кретањем у том правцу, тумачење се отвара ка усменом памћењу и облицима наратије који постају аналитички концепти за разумевање технике приповедања, нарочито имајући на уму да управо техника приповедања „изражава дубљи и истинитији избор, једну потајну метафизику” (Сартр, према Јерков 1992: 17). Низ „малих прича” конституишу усмену историју, као рукавци тумачених догађаја убележених у главни хроничарски ток, тако да, иако се остаје при „релативно стабилној” и „релативно хомогенизованој” историји (Бошковић 2010: 15), историјска свест је само један од когнитивних оквира путем којих

се сагледава текстуална стварност. Коментаришући хронику најважнијих догађаја у касабима, коју је бележио вишеградски мудериса Хусеин ефендија, приповедач примећује да је она остала неплодна и штура, са свега четири странице, јер је друштвене догађаје у касабима по свој прилици мудерис сматрао недовољно „важним ни достојним да уђу у његову хронику”. Али, за разлику од мудерисове хронике, опширност приповести имплицитно потврђује да вишеградску хронику заправо чине значајна предања о малим људима.

„Поље приповедања Андрићевог приповедача се протеже између стварног које преобликује и прећуткује народно предање и битног о коме не говори друштвено релевантна хроника. Приповедачева поетика тако је у исти мах постављена спрам усмене традиције и према писаној друштвеној историји. Приповедачево казивање испуњава сав простор између њих, простор судбина и живих људи које и једна и друга занемарују” (Јерков 1992б: 208)

Не само да се у роману *На Дрини ћуприја* одређени елементи „прозне нарације”¹¹⁹ употребљавају као конститутивно начело већ и когнитивни апарат који формира усмено памћење постаје предмет обраде у роману, што ће истовремено представљати и метараван приповедања, тако што се објашњавањем „малих прича” заправо одвија самоинтерпретација „велике” приповести романа, што даље условљава и наше читање текста. Иако се има на уму да је у роману обрађено много раних приповедака, као ни усмена предања, оне се не могу посматрати одвојено од иманентне поетике романа јер се унете у шири наратив подвргавају новом контексту. Бавећи се поетиком прозе, Портер Абот истиче да, ако културу једног друштва посматрамо из перспективе наратива, можемо увидети да она представља сложену структуру у којој се преплићу бројне, често супротне велике приче. Велике приче представљају неку врсту културне споне која повезује друштво у целину. Што је више велика прича укорењена у нашој култури, то је њен утицај на свакодневни живот снажнији, али се ниједна култура не може свести на једну велику причу. Понекад се супротстављени наративи могу наћи у оквиру ширег наратива, као ефектно средство у реторици наратива и у нашем тумачењу текста.

¹¹⁹ Виљем Баском под прозном нарацијом обухвата фолклорне прозне облике: мит, предање и приповетку (Баском 1987: 224).

Приповедач у роману *На Дрини ћуприја* образлаже управо кроз однос памћења и заорава процес конституисања великих прича, које дефинишу колектив:

„Народ памти и препричава оно што може да схвати и што успе да претвори у легенду. Све остало пролази мимо њега без дубљег трага, са немом равнодушношћу безимених природних појава, не дира његову машту и не остаје у његовом сећању. Ово мучно и дуго зидање било је за њега туђи рад о туђем трошку. Тек кад је као плод тога напора искрснуо велики мост, људи су почели да се сећају појединости и да постанак стварног, вешто зиданог и трајног моста ките *маштарским причама* које су опет они умели вешто да граде и дуго да памте.” (Андрић 1997: 36 подвлачење А. М.)

У складу са тумачењима усменог памћења, и сам наратор, како објашњава Тихомир Брајовић, систематски сужава и спушта ментално-психолошке и фразеолошке перспективе у раван непосредне припадности приказаном свету (Брајовић 2005: 207). Наведено спуштање, међутим, претпоставља да се наратор налази на вишем нивоу од малих прича, али наратор нема моћ над малим причама, оне се преносе у неутралном, обезличеном облику – „причало се”, „преносило се” итд., чиме се заправо указује на наспрамност колективног и индивидуалног приповедања, при којој је друго својеврсно херменеутичко образлагање првог. Приповедач свакако припада свету касабалија, упућујући на то „(присвојно)заменичком идентификацијом” (Брајовић 2005: 209): „овде код нас”, „наших касабалијских судбина” и сл., али иако је свест приповедача нешто шира од свести касабалијског колектива, ипак је подређена несвесној интенцији самог текста, а то текстуално несвесно у свом крајњем уопштавању потврђује функционисање образаца усмене историју у тексту, тако да се увек препознаје онај оквир који намеће колективно памћење. Упркос приповедачу, или пак укључујући и њега, текст покушава да успостави стабилно утемељење у колективној меморији, али ипак не спроводи потпуну унификацију већ варира кроз различите културне, религијске, психолошке перспективе.¹²⁰

¹²⁰ „Не упуштајући се у легитимацију сопственог знања, јер ни по чему није јасно откуда приповедач зна да је истина о ноћном рушењу моста оваква каквом је он представља, приповедач заправо излаже своја начела уверљивости: истинито је оно у шта може поверовати хроничар који истинитост везује за искуство свакодневног живота. Приповедач у маштовитости народне приче жели да пронађе обресе реално могућег догађаја, дакле да у народном предању издвоји, како сам каже, стварност што се чудно меша и преплиће са маштом.” (Јерков 1992б: 204)

Памћење и заборав

Иако усмено памћење функционише на принципима заборав појединачног и памћења општег, језик као средство памћења тих непознатих појединачних случајева и сам спонтано похрањује претходна искуства, и одржава трагове заборављених слојева значења. Игра заборав и памћења доводи до процеса митологизације, односно формира садржаје који живе на имперсоналан начин у колективно несвесном, али и на трансисторијски начин у усменој историји Андрићевог романа.

Предисторија моста започиње управо преласком дечака из села Соколовић преко „зле воде”, односно „воде заборав”. Трагична сцена девширме при којој је одведен и Мехмед-паша Соколовић успоставља митски поредак неколиким референцама. И сам лик Мехмед-паше биће конституисан на размеђи – историје, предања и мита, имајући у виду да ће га управо Јамак, вишеградски Харон, који својим изгледом, без ока, уха и ноге, дивовског раста, преке нарави и самовољног опхођења, већ јесте полумитско биће доњег света, превозити преко „зле воде” (Џацић 1991: 44). У једном предању из Босне и Херцеговине бележи се да је Мехмед-пашиној мајци сан предказао да ће родити „земљи владара”, те да су га јањичари узели као најочитијег и најбистријег (Палавестра 2003: 321). У роману, он је један од дечака које ће повести у Стамбол, али се у његов лик учитава предодређеност за велика дела која ће се тек показати, уписана у наведено културно-историјско предање. У том смислу везиров лик ће понети оне епске референце које поседују велики јунаци, али ће такође обезбедити протежност свога бића кроз грађевину и кроз феномен црне пруге као пукотине у идентитету, која постоји и изван самог јунака, упућујући на онтолошки, а не феноменолошки пролом. Протеже се питање да ли је могуће премошћавање два света – сећања и заборав и чиме се може попунити празнина.

Заборав претходног идентитета претпоставља у иницијацијском смислу онтолошку промену, те ће се и Мехмед-паша у Цариграду, у новој земљи, која је за становнике касабе морала бити утопијски простор богатства и моћи, не само уздићи на ниво везира, већ ће се – мртав за хришћански свет – родити у новом, премда ће га „црна пруга” што му пресеца груди увек подсећати на подвојеност бића, која ће захтевати спону материјализовану кроз ћуприју на Дрини. „Тај нови човек, који је настао у туђем свету, где ни мишљу не можемо да га пратимо, морао је да заборави све што је оставио у крају из којег су га некад одвели.” (1997: 35) Заборав који се истиче приликом одласка, према Џацићу је наративно решење које омогућује истицање црне пруге као једине везе

која траје, али на несвесном нивоу. Црна пруга тако постаје пројекција стања ума, неугодна успомена из детињства о преласку Дрине. Феномен црне пруге Џацић посматра као симбол разарања, она оличава хаос пре моста, али и када наступи конструктивни принцип, хаос поново тежи да завлада. Смену принципа стварања и принципа разарања Џацић оцењује као технику Андрићевог „имплицитног митологизирања”. Међутим, треба поново обратити пажњу како црна пруга добија трансисторијски карактер, варирајући се кроз текст, управо као и историјски догађаји који се осамостаљују од прве утемељујуће приче.

У Андрићевом есеју „Мостови” открива се да је мост катализатор вечне и незасићене људске жеље „да се повеже, измири и споји све што искрсне пред нашим духом, очима и ногама”, те да „камени мост, пресечен по половини” поништава напоре за везивањем све обале, разоткривајући „једну једину могућност: непостојање”. Из Алихоциног преношења етиолошког мита о постанку света и првих ћуприја сазнајемо да је ћуприја заправо помагало које треба да попуни пукотине начињене у тренутку шејтанове зависти према Божјем делу:

„Тако су, како прича казује, постале дубоке ријеке и провалије што одвајају крај од краја и дијеле људе једне од других и сметају им да путују по земљи коју им је Бог дао као башчу за њихову храну и издржавање. Жао би Алаху кад виђе шта онај проклетник уради, али како није могао да се враћа на посао који је шејтан својом руком опоганио, он посла своје мелеће да помогну и олакшају људима. Кад мелећи виђеше како јадни људи не могу да пређу оне халуге и дубине ни да свршавају своје послове, него се муче и узалуд гледају и довикују с једне обале на другу, они изнад тих мјеста раширише крила и свијет стаде да прелази преко њихових крила. Тако људи научише од божјих мелећа како се граде ћуприје. Е зато је, послвије чесме, највећи севап саградити ћуприју и највећа грехота дирати у њу, јер свака ћуприја, од оног брвна преко планинског потока па до ове Мехмедпашине грађевине, има свога мелећа који је чува и држи, док јој је од Бога суђено да стоји.” (Андрић 1997: 227–228)

Тако се мост препознаје на симболичкој равни као покушај превазилажења препознатог зла, понора овог света. Сложићемо се отуда са Драганом Бошковићем да мост не може бити позитивна реалема, јер је мост траг утиснуте трауме постојања на овом свету, нарочито ако имамо у виду да се роман завршава његовим прекидањем, што ће значити превладавање снаге празнине, црне пруге, која по Мехмедпашиној смрти

трансперсонално наставља да се појављује, и подсећајући на „понор приче”, која не може превладати присутност зла.

По закону деловања архетипске схеме, надаље се она јавља уз чуваре Мехмедпашине задужбине – чланове лозе Мутевелића. И у ликовима Мехмедпаше и Алихоце Петар Цацић издваја митске референце – поставља их у племе градитеља (мелећа), наспрам племена ништитеља, чији је симбол црна пруга, а њихова егзистенција условљена је егзистенцијом твари које чувају (Цацић 1983: 78).

Настојећи да препозна дубинску структуру и значење у Андрићевом делу, Петар Цацић даје нови смер тумачења романа *На Дрини ћуприја* у студији *Хрстова греда у каменој капији*. Користећи се пре свега митско-архетипском критиком, аутор Андрићево дело поставља у контекст неомитолошке прозе XX века, а Андрића као писца у ред са Џојсом, Кафком, Маном. Коришћењем литературе из области изучавања мита и психологије, пре свега Фројда и Јунга, пратећи лајтмотивско понављање црне пруге, Цацић успоставља односе између психолошких карактеристика личности и митско-архетипских модела. Анализом временске компоненте у Андрићевом делу, Цацић је настојао да покаже у којој је мери Андрић своју поетику засновао на ономе што Ман назива проналажење старог у новом и типичног у индивидуалном. Стога Цацић види симбол моста као законитост обнављања и трајања, као парадигму самог живота. На семантичком плану симбол моста осмишљава свако поглавље, а на плану композиције критичар га види као везу између расутих појединости (Цацић 1983: 136).

Иако се у многим интерпретацијама истичу као структурни модел романа, архаични митови не чине доминантну категорију романа. Наиме, уочљиво је већ у првом поглављу да се чак и многа митолошка и демонолошка, као и есхатолошка предања, у којима је веровање у натприродно и нестварно најзначајнија особеност, преобликују у тзв. историјска усмена предања. Иако се у њима извесно могу пратити трагови митских структура, оваква се историзација не може пренебрегнути. Митологизација историјских догађаја прибавља историји ауторитет мита, који се потом преноси као прихватљив референцијални оквир на текстуалну обраду „малих прича”, на чијем се сплету формира роман. Наиме, према Лиотару, за разлику од мита као извора легитимитета, приповести не траже законитост у првобитном утемељујућем чину, већ у будућој идеји која поседује универзалну вредност, што би значило да је окренутост прошлости само привидна, те да је истинско усмерење ка будућности.

„Сирота девојка децу губи божијом вољом, но ниједна прича, чак ни она јововска, не може објаснити божије насиље над човеком. Стога га у причи замењује друштвена перспектива и земаљска слика метафизичког насилништва над човеком везује се за Турке, господаре који имају сву моћ над животом раје. Прича која не може објаснити божије насиље може протумачити насиље у свету живота, па тако легенда постоји да се у простору непознатих божијих узрока пројектује легендарни свет.” (Јерков 1992б: 205)

Према теоријским поставкама Влајка Палавестре, историјска усмена предања су умотворине *историјске свести* помоћу којих се у колективу преносе знања о стварној и замишљеној прошлости, догађајима и истакнутим историјским личностима и догађањима у прошлости из локалне средине или шире регије (2003: 67). Палавестра управо илуструје свој приступ историјским предањима одломком из Андрићеве беседе „О причи и причању”. Потреба за причом о прошлости поставља се као иманентна стваралачком бићу, али Андрић истиче да од зачетака цивилизације човек понавља једну исту причу која треба да завара смрт, као у *Хиљаду и једној ноћи*, одагна страх, те да омогући „илузију живота”. Отуда су и прва предања представљала суочавање са том илузијом, па писање о прошлости увек јесте и писање о садашњости. У том ће се модусу низати и приче Андрићеве хронике, чија се центрифугална сила формира управо у идеји поновљивости приче. Усмено памћење у томе ће заправо представљати когнитивни модел према којем се приче у историји формирају и понављају, односно варирају, увек са извесном разликом, у маниру „опет то, мало другачије”.

Један од предуслова развијања казивања, „маштарских прича”, јесте пун интензитет колективног, традиционалног живљења и окупљања, што је друштвени оквир који Андрић предочава кроз хронотоп Капије, у којој ће Џацић препознати осу света, *axis mundi*, дакле у њеном митском значењу.¹²¹ Метонимијским преношењем,

¹²¹ У поглављу „Капија” Џацић највише простора посвећује остатку храстове греде у капији, који везује за старословенски жртвеник бога Перуна. На месту где је пала прва жртва – млади црнац, зачиње се ритуал жртвовања који траје вековима. Друга жртва која је усмрћена током градње је кулучар Радисав, натакнут на храстов колац. Џацић ове две жртве поставља као црну и белу жртву, дакле као противстављене бинарне опозиције. Анализирајући претпоставке грађења, критичар поставља белу и црну жртву у контекст словенске митологије, односно двојаку жртву пореди са црним и белим богом код Старих Словена. Не само према боји коже жртве, аналогију поставља и према положају жртве – црна жртва пребива у дну средњег стуба, у доњој регији, а бела жртва је горе, као да лебди у ваздуху (слика Радисава набијеног на колац). У легенди они настављају да живе, поново у опозицији: као инкарнација зла и као херој-мученик. (в. Џацић 1983)

догађај који се најчешће зачиње на Капији, распршиће се у виду приче по читавој касаби, да би потом наставио кружити око моста, али и око центра саме романескне структуре. У питању су мале приче, тзв. *сензације*, како их одређује Палавестра, које претпостављају најчешће излагање о натприродном и нестварном, верске представе о надземаљском и светом или веровања у чуда, преносе у Андрићевом роману претежно жене, чиме се уписује у роман Вуков родни критеријум поделе усмене прозе, односно – виђење женских приповести као „којекаквих чудеса што не може бити”. С тим у вези је управо и употреба одреднице „маштарске”, уколико знамо да је Вук у своме *Рјечнику* уз одредницу *маштаније* упутио на приповетку „Ђаволје маштаније”, што говори да је у колективној свести сваки облик фантастичног припада демонском. Међутим, управо се кроз нараторову дистанцу према фантастичним садржајима предања намеће реалистички приступ, који утиче на став који заузимамо према казивањима у роману и према њиховој веродостојности.

Уношење предања у романескну целину поступак је који сам по себи назначавача извесна колебања пре свега отуда што је дистинкција вероватно/невероватно у самим предањима критеријум који се не може мерити по степену миметичности јер он не утиче на читаочево прихватање приче као веродостојне, већ се, и поред честих укрштања различитих нивоа фантастичног и реалистичног, публика одређеним реторичким средствима уверава у веродостојност приче (Самарџија 2011: 276–277).¹²²

Отуда се низање чудноватих прича у роману може одредити као поетика надлагивања, односно приступ приповедном тексту који тежи да сукоби диференциране реторичке, идеолошке и културолошке слојеве кроз конструисање фантастичне приче. Надлагивање се, наиме, као појам везује за усмену прозу, односно шаљиве усмене приче, а у роману је приписано деци која на мосту измишљају фантастичне приче о сусрету са Црним Арапином из средњег стуба: „У том стубу, каже се, има велика соба, мрачна

¹²² „Садржај предања повезан је са стварношћу, али у промењеном контексту у којем се његова веродостојност настоји постићи уверљивим казивањем и позивањем на непосредно сведочење. Тако се гради реалност о наводној објективној и истинитој слици, утолико убедљивијој уколико и она садржи животне детаље и емоционалну повезаност између казивача и слушаоца. [...] Осенчена и извесном сумњом која се прикрива формулом 'да се тако прича—', реалност предања се у традицији усменог преношења искустава сматра неоспорном. Премда се у његову истинитост верује, предањем се негује сећање, али не на догођено, као његов садржај, већ на облик створеног који има своју социјалну и психолошку функцију.” (Јовановић 2014: 263)

дворана у којој живи црни Арапин. То знају сва деца. Он у њиховим сновима и надлагивањима игра велику улогу.” (Андрић 1997: 25) Иако изван наративног контекста шaljивих прича и семантике фолклорног смеха, у којима је мотивација лагања посве другачије, ритуалне природе (в. Самарџија 2018б), смисаоно тежиште задржава се на поступку надлагивања, који отвара могућност испољавања креативних потенцијала причаоца. Сам процес приповедања/надлагивања у усменом контексту важнији је од саме приче, односно естетска сфера уметности речи почиње да се преплиће са обредном прагматиком која „постварује” представљено, чинећи да реч постаје стварна.

Природне реалије, друштвене реалије, етички слојеви, архаични слојеви, који се неминовно пројектују на усмену прозу, добијају особену функцију и карактер у причи – инверзија фантастичних и реалистичних елемената, њихово прожимање и додељивање чудесних својстава реалијама чини свет усменог предања, без довођења у питање његове вероватности. Иако осмишљавају свет приче са пуном сигурношћу у његову вероватност, Андрићеви јунаци у својој свести раздвајају две онтолошке равни: „Све су то знали вишеградски Турци, и боље од Караманлије, јер је сваки од њих ту легенду толико пута чуо и причао у свом детињству, али нису показивали нимало воље да мешају живот са причама и да рачунају на помоћ мртвих тамо где нико од живих не може да помогне.” (Андрић 1997: 131) Инверзија стварности и фикције у Караманлијином поимању света рационализује се приповедачевим коментаром који потврђује усмено наслеђе као културно и духовно упориште, међутим без поверења у дејство саме приче на живот. Али како је језик „примарна форма колективног памћења”, он формира и обрасце традиционалне културе који спонтано почињу да обликују стварност. Тако, касабалије одричу могућност мешања света фикције и живота, али прича и мост их сами доводе у везу, управо према логици коју препознаје Алихоца, као можда једини „казивач” који увиђа да се истински живи само унутар приче, препознајући и њен значај и размере у осмишљавању света: „На ријечи је саздан сав овај божји дуњалук”.

„Смена усменог и писаног, која се одиграва како у приповедачевим коментарима тако и у правилима друштвеног понашања, симболички је представљена односом Алихоце, прикованог уветом за мост, и текста генералске објаве прилепљеног са друге стране моста. Уво би могло бити знак за усмено ширење приче, а штампани текст представља једну нову комуникацијску праксу. Тај штампани текст потискује и епску дубину древног записа уклесаног у мост.” (Јерков 1992б: 210)

Према Бојану Јовановићу, предање је „образац колективног памћења који укида разлику између његових фактичких и фиктивних чинилаца” (Јовановић 2014: 67). Предање мора поседовати извесну актуелну функционалност, те није само сведочанство о прошлости већ живи процес обликовања стварности кроз њено тумачење и формирање једне другачије реалности засноване на правилима стварања фолклорних творевина. Сложеност предања као прозног жанра који у највећој мери конституише или најчешће објашњава приповедни манир у роману *На Дрини ћуприја* изискује разлагања према особеностима његових подврста, али и с обзиром на прилагођавање сегмената предања другим поетичким захтевима и, коначно, имајући у виду скопчаност предања са митовима, веровањима и тзв. казивањима о животу. Управо због свих наведених особености, предања су истовремено чинила и постојан структурни и наративни модел, али су пријемчив материјал за деконструктивни наративни гест, јер у сваком систему постоји нешто што уписује његову супротност унутар њега самог, како истиче Тери Иглтон у *Илузијама постмодернизма*.

У том правцу усмено памћење се може пратити на два нивоа у роману *На Дрини ћуприја*: као техника приповедања помоћу које читалац „урања” у фикционалну стварност и деконструкција исте те технике кроз образлагање поступака усменог стварања, односно примену „поетичког знања” (Јерков 1992б: 200), што је могућа последица иманентне тежње ка приближавању усменом облику и изразу (Сувајдић 2012: 172), али и шире „Андрићева аутопоетичка брига за причом” (Бошковић 2011: 49), која ће причу понекад разградити до самоукидања.

„Приповедач романа *На Дрини ћуприја* се зато поставља као критичар усмене традиције чија намера је да реконструише најстарији слој приче о мосту и људима који су живели уз њега. Приповедачева рефлексивност о предањима иде за тим да се у слојевима предања издвоје трагови реалног искуства градње мостова те покаже удео маште у преобликовању оскудних података, али су све приче важне тек уколико казујући нешто о грађевини заправо говоре и о животу људи.” (Јерков 1992б: 200)

Текст се често усмерава ка оном неизрецивом и неухватљивом, а то је атмосфера усменог казивања – што је записивачима фолклорног стваралаштва промицало и што је у записима изостављано. Комуникација између гуслара и публике два пута је истакнута као значајна приповедна ситуација: у првом случају, када окупљени кулчари слушају песму о славној прошлости и Душановом царству, а други пут се контекст усмене

импровизације конкретизује ситуацијом у крчми, у којој неки Црногорац изводи песму „Босиљак и роса”. У оба се случаја наине наративни фокус усмерава ка рецепцији песме у аудиторијуму. У првом случају епска песма ће бити покретач за конкретну акцију рушења радова на мосту, односно исказивања отпора тлачитељима:

„Сељаци се све више збијају око гуслара, али без најмањег шума; дах им се не чује. Сви трепћу очима, удивљени и заблештени. Трнци пролазе уз леђа, кичме се исправљају, груди надимају, очи сјају, прсти се на рукама шире и грче, и мишићи на вилицама стежу. Црногорац везе и кити све брже и брже, све лепше и смелије, а мокри и расањени кулучари, занесени и неосетљиви за све остало, прате песму као сопствену, лепшу и светлију судбину.” (Андрић 1997: 42)

док се у другом случају епски оквир разграђује већ тиме што гуслар изводи, нетипично, лирску песму са митолошким подтекстом о сукобу виле и сокола за превласт над планином. Међутим, истицањем доживљаја текста, приповедач кроз парафразу последњег члана словенске антитезе мистификује, односно формира сопствену варијанту наведене песме, изван препознатљивог наставка о вили и соколу:

„При тим првим стиховима њих све редом, и Турке и хришћане, прође један исти дрхтај неодређене жудње и жеђи за истом росом, која живи у песми као и у свим њима, без разлике. Али кад одмах затим гуслар продужи тише: ’То не био ситан босиоче...’ и дижући вео са свога поређења почне да набраја турске или српске стварне жеље и судбине које се крију иза фигура о роси и босиоку, код слушалаца се одмах деле осећања и разилазе супротним путевима, већ према томе шта је ко и шта у себи носи, жели и верује. Па ипак, по неком неписаном правилу, сви они мирно слушају песму до краја и, стрпљиви и уздржљиви, не одају ничим своје расположење; само гледају у чашицу пред собом, где на сјајној површини ракије назиру жељене победе, гледају бојеве и јунаке и славу и сјај којих у свету нигде нема.” (Андрић 1997: 206)

Обликујући романескну причу, Андрић истовремено разобличује колективну свест, показујући да реторичке импликације усменопоетског израза дубоко продиру у имагинативни свет појединца и формирају значења у спреси колективног искуства и личног доживљаја. Емоционална повезаност слушаоца са исказаним поетским облицима нуди кључ за разумевање несвесног дејства текста и преноси се на раван односа приповести и читаоца на плану рецепције. Синхронизовано извођење, импровизација, и

рецепција усмене књижевности, услед непосредног присуства публике, условљавало је у процесу стварања усменог наратива учешће знања, веровања и искустава која важе за дату средину и обезбеђивало трајност и могућност преношења наратива, а аудиторијуму омогућавало прихватање и приступ свету усмене наратије, уз прихватање логичких законитости света приче. Не само да је морала представљати одговор на конкретне животне ситуације и појаве из реалног света аудиторијума, усмена прича је бивала подвргнута концептуализацији и осмишљавању образаца и модела у свести слушалаца. Немања Радуловић сматра да се формуле у усменој књижевности могу посматрати као генератори или матрице које увек могу произвести нова имена, ситуације, топониме, по истом обрасцу, који је уписан у меморију публике (Радуловић 2015: 207). Овакав процес захтева да се при анализи усмених жанрова фокус постави на анализу усменог дискурса који омогућава памћење, прихватање и преношење усмене грађе.

Локализација легендарног

Разматрајући концепцију простора у Андрићевим романима, Мирјана Детелић са фолклористичких позиција утврђује структуру простора и динамику односа спрам приповедних техника које се користе у роману. Истичући безлични литерарни модус, који је карактеристичан за усмена предања – *говорило се, изгледа као да, посматрано, један путник* и сл., ауторка објашњава да је у питању опробана приповедна стратегија којом се „ауторови приоритети” прихватају као општа и традицијом прихваћена чињеница (Детелић 1997б: 279). Осим тога, роман нам се отвара прецизним географским мапирањем, што је још једна од истакнутијих особености предања, која читаоцу треба да обезбеди веродостојност, односно материјални доказ онога о чему се приповеда. Препознавање и кодирање информација омогућује да се те информације у процесу смештања читаоца у оквир наратива искористе. Таква је поставка неопходна да би се са мапирања прешло на легендарно-митски обележено приповедање о Раду Неимару и захтеву виле бродарице да се у грађевину узидају близанци.¹²³ Наизглед случајан детаљ у преношењу предања о узиданим близанцима преноси осећај присуства и обезбеђује просторно урањање читаоца, чинећи описани простор искуствено блиским:

¹²³ „Зидао га је Раде Неимар, који је морао живети стотинама година да би саградио све што је лепо и трајно по српским земљама, легендарни и стварно безимени мајстор каквог свака маса замишља и жели, јер не воли да много памти ни многима да дугује, чак ни у сећању.” (Андрић 1997: 24)

„То су *ови* фино срезани слепи прозори, уски као пушкарнице, у којима се сада гнезде дивљи голубови. Као спомен на то већ стотинама година тече из зида мајчино млеко. То су *они* бели, танки млазеви, што у одређено доба године цуре из беспрекорних саставака, и види им се неизбрисив траг на камену.” (Андрић 1997: 24, курзив А. М.)

Деиктички прилошки пребацивачи (*ови, они*) обезбеђује читаочев осећај „стварног” у текстуалном свету предања, независно од вероватноће постојања у искуственој реалности. Средства изградње осећаја присутности у простору, која скраћују линеарност језика, остварују се управо кроз спорадично помињање реалија приказане, познате средине. У питању је поступак који Ролан Барт приписује ефекту реалности (*l'effet de reel*): помињање конкретних детаља чија је сврха да учврсти атмосферу. Крајња функција таквих детаља је да читаоца увери да је у питању стварни свет, што свакако не значи да је у питању искључиво конвенција реалистичке фикције (Рајан 2001: 130).

У усменим предањима прецизно географско мапирање је неопходно, а читаоци најчешће имају материјални доказ онога о чему се приповеда, а најчешће се и говори о блиским просторима или регијама. Тако простор текста постаје заједничка представа приповедача и читаоца.

Наратив разумемо као репрезентацију догађаја како у времену, тако и у простору, тј. желимо да у свом уму створимо и модел простора у коме се радња одиграва (Абот 2009: 255–256). Текстуални простор не обухвата само скуп различитих локација, већ и мрежу приступа и односа који везују ова места у кохерентну географију. Склоност ка предањима која се одвијају на познатим локацијама указује на то је лакше изградити менталну репрезентацију из материјала личног искуства него састављањем посредно пренете слике из текстуалних описа. Такав је случај са укомпонованом причом о траговима копита у рељефу, за које српска деца тврде да припадају коњу Марка Краљевића, а муслиманска бевевији Алије Ђерзелеза. У првој књизи збирке *Народне пјесме муслимана у Босни и Херцеговини* Коста Херман¹²⁴ бележи епску песму „Ђерзелез Алија и Вук Јајчанин” о јунаку коме су у његовом одсуству двори похарани, те у повратку прескаче Дрину коњем не би ли што пре стигао у Сарајево и том приликом оставља трагове потковица на обали:

¹²⁴ У истој збирци Херман бележи и песму „Зидање ћуприје у Вишеграду”.

„Ха дорате, моје јање драго,
Прескочи ми Дрину воду хладну!
Прескочи му Дрину воду хладну,
У плочу му ногом ударио,
До кољена ноге утонуше,
Четири му плоче остадоше”
(Херман 1976, I, 4)

Подигнући одређене локације до митског статуса, предања им додељују дубину прадавних времена у којима су људи били дивовског раста, као и њихови коњи, а камен је био мекан и лак, те се данас могу препознати стопе старог народа: „Узводно од моста, на стрмој обали од сивог кречњака, са једне и друге стране, виде се округле удубине, све две по две, у правилним размацима, као да су у камен урезани трагови копита неког *коња натприродне величине*” (Андрић 1997: 26, курзив А. М.). Трагови у рељефу представљају довољан, емпиријски проверљив аргумент да су у питању заиста трагови кретања див-јунака. Значајније је међутим да се истинитост приповедања не доводи у питање, тј. како приповедач наводи: „нема примера да је икад ико успео да кога разувери или да је ко променио своје мишљење”. У наведеном примеру приповедач не учитава своје ставове по питању веродостојности, односно остаје дистанциран у тежњи да у фокус постави одрастање управо на неоспоривој традицији, чији се легитимитет не да ничим подрити. Приповедач, такође, уноси још једну напомену, значајну уопште за живот фолклорних творевина и њихово опстајање, коју је Вук предочио у свом предговору првој књизи лајпцишког издања *Српских народних пјесама*. Наиме, наративни модел различито представља карактеризацију епских јунака у зависности од афинитета средине и конфесије: „... Оваке пјесме [хајдучке и ускочке] пјевају и Срби турског закона по Босни, само што они понајвише пјевају, да су њиови надјачавали и ришћанске жене и ђевојке робили и премамљивали.” У Андрићевом роману литерарном парафразом потврђује се да је „многи стих [...] прелазео овако од једних другима, као драгоцен плен” (1997: 99).

Деконструкција и реконструкција мита

Повратни поступак конструкције и деконструкције законитости усмено стварања, памћења и преношења, најпотпуније се илуструје примером грађења моста,

које се може тумачити као митски космогонијски чин, узевши да свако стварање, тј. грађење, понавља првобитни поступак стварања.

Један митски наратив који се уводи у причу троструко се обрађује:

1. приповедач најпре уводи мотив жртве грађевини са фантастичном обрадом порекла жртвопримаоца,
2. фантастично обликовање се рационализује причом о људском фактору, који утиче на рушење грађевине, или „случају” (синхроничитету?), да у том тренутку малоумна девојка роди мртворођене близанце,
3. у даљем току нарације долази до актуализације веровања и имплицитно се потврђује повратност приче, вишеструким страдањима на мосту, која се више не препознају као митска али уписују значења претходно постављеног обрасца.

Мотив градитељске жртве у усменој поезији усмерава изразито негативну перцепцију воде као „хтонског, жртвопрималачког лика” (Детелић 1992: 102). Премда често засноване на историјским догађајима, везаним за зидање великих и значајних објеката, односно мостова, у поетизацији овог мотива вода као божанско или демонског бића захтева умилостивљење или се, у фази развијеније религијске свести, узима вила као *daemon loci*, „демонска инкарнација воде” (Детелић 1992: 102), који захтева људску жртву. Андрић демаскира воденог демона, али не искључује анимистичку свест према којој како река Дрина, тако и ћуприја, показују извесну надмоћ над судбином људског рода. Скупљајући српске народне умотворине, Вук Караџић забележио је у напомени уз изреку „Оста као ћуприја на Вишеграду”:

„Вишеград је мала варошица у Србији крај Дрине (ниже утока Лима у Дрину), и ту је славна ћуприја на Дрини, коју је чини ми се зидао некакав босански везир. О постању ове пословице овако се приповеда. Када мајстори ћуприју доврше онда у вече ону прву ноћ дође у један пут вода и понесе кладе и читаве јеле и борове те је поквари и однесе. Пошто мајстори ћуприју наново сазидају и вода је исто тако поквари и однесе, каже неимару неко у сну, кад ћуприју трећи пут буде сазидао, да се прво вече под њом негђе намјести са сјекиром у руци, па кад вода дође и понесе кладе, јеле и борове, да удари у нешто сјекиром: и тако да ће му се ћуприја одржати. Неимар тако учини, а кад удари сјекиром у оно у што му је речено, а нешто из мрака повиче: – Оста! како данас тако и до вијека – и вода онај час удари натраг, а ћуприја остане до данашњег дана. (Караџић 1849: 241)

У односу на Андрићев роман, који разобличује у првом поглављу фолклорно-митску логику, наведени цитат не изриче ништа о неимару, налогодавцу, о условима изградње моста – обликујући се као архаична митска прича без уплива историјског. Оно што се усменим памћењем преноси свакако јесу тешкоће које настају приликом градње, те и веровање да је потребно уплитање више силе како би се градња свела, што упућује на трансцендентни поредак у основи градитељског подухвата. У прекодирању митског обрасца, именовањем везира и неимара, као и „демаскирањем” силе која успорава градњу, тежи се историзацији текста. Међутим, грађевина која је дело људске замисли, према законитостима фолклорног мишљења, пролазна је и склона уништењу јер се „идентификује са својим држаоцем” (Детелић 1997: 214). Вишеградска ћуприја, обрнуто, удахњује свом творцу постојање у причи, али не само њему, већ и свим догађајима и ликовима који се, према законитостима усменог памћења, око ње одвијају. На тај се начин преусмерава фолклорна схема идентификације грађевине према јунаку ка идентификацији творца на основу дела. Пренето на наративно поље, приповедач сам бива усмераван законима приче, тако да се у тексту потврђује назначена смрт приповедача, ако се има у виду да текст не дугује легитимитет приповедачу. Законитост трајања и обнављања омогућује се, наиме, кроз причу, односно кроз усмено памћење и приповедање, које Андрић апсорбује и успоставља разнолике прозне моделе, али и кратке говорне форме, лирске слике и метафоре.

За разумевање присуства мита у Андрићевом делу Петар Цацић користи поступак двоструке мотивације. Један мотивациони ток даје слику рационално појмљивих збивања, док други уопштава значење, испуњава догађаје митским сугестијама и захтевима архетипске имагинације. Цацић говори о *привидном* реализму код Андрића, док се његова поетика митологизирања јавља имплицитно. Скривену митологизацију Цацић назива „синдром случаја”, који представља стицај околности безузрочног карактера. Цацић наводи пример историјата средњег стуба.¹²⁵ Дакле, анализирани феномен двоструке мотивације код Андрића претпоставља један узрочно-последични

¹²⁵ „Приликом градње *случајно* се обурвао камени блок и *случајно* баш у темељ Средњег стуба уградио младог градитеља Арапина. Неколико векова касније, испуњен експлозивом у аустријским ратним припремама, исти тај Стуб лети у ваздух у току рата, а Мост бива душмански пресечен. Повест о грађењу, егзистенцији и разарању Средњег стуба и Моста одговара реалистичкој хроници о стварању и животу грађевине са ореолом уметничког дела. Али повест о Средњем стубу има и богату митско-легендарну позадину која је учињена реалном компонентом романа.” (Цацић 1983: 53).

мотивациони поступак и други митско-легендарни ток, представљен као случај. Случај је, према Џацићу, само маска иза које се крију права значења – она прећутана, али подразумевана митска матрица света. Радован Вучковић истиче пак да дискретна митологизација приповедања настаје више из пишчевог интуитивног става него свесног одређења да заснива своје хроничарско приповедање на подударностима између историјског и митског (2013: 296). У сваком случају, сматрају критичари, митско на неупадљив начин постаје начин конструисања стварности. Премда, у настојању да створи илузију реалности, приповедач „разобличава” предања о вили која руши мост, једнако као и о близанцима Стоји и Остоји, који су уграђени као жртве, с друге стране, показује се да је из каталога ликова могућно издвојити оне који су конструисани управо према митском моделу. Наиме, смрт на мосту, који се одређује као митски пресек просторних координата, те отуда један модел света, тј. космоса, „производи” жртве и додељује им значења у складу са својим митским димензијама.

Док се позивањем на предања и легенде потврђене усменим памћењем, о близанцима Стоји и Остоји, о вили која руши грађевине, остварује процес демитологизације тиме што се „рационализује” учинком људског фактора, с друге стране, предање се потврђује самом причом – у примерима „случајне” смрти црног Арапина, уздизања Радисава са Уништа на ниво херојске жртве итд.

Прво поглавље романа доноси предање о српском прваку Радисаву, који се супротставио везировој намери да гради мост. Предање из Босне и Херцеговине приписује рушење грађевине самом Раду Неимару, због чега га Циганин обеси на мосту, а касабалије га сахране на левој обали, одакле је касније допирала светлост (Палавестра 2003: 322). Митизација Радисављевог лика почива најпре на предању о његовој надљудској моћи којој се није могло стати на пут док га његови људи нису издали и открили слабост, а потом и причом о небеској светлости која пада на његов гроб. Поступак „трансформације реалистичког или натуралистичког стила хронике у виши и духовнији облик стилизације текста [...] и трансцендентално надилажење реалности” (Вучковић 2013: 286) одвија се управо на местима која творе везивно ткиво са усменим памћењем и усменим прозним наративом. Тако се тело Радисава са Уништа претвара у „етичку трансценденцију која се у току векова изједначава с легендом” (Вучковић 2013: 286).

Као и за већину других предања, приповедач надовезује муслиманску варијанту која почива на народном предању о умрлом дервишу који је растерао Аустроугаре 1878. у Сарајеву (Палавестра 2003: 490). У основи је, свакако, прича о митском претку који

није умро већ само спава до тренутка када ће његовом народу затребати помоћ, приписана у српском културном простору Марку Краљевићу. Међутим, наведени мит Андрић иронизује уносећи Караманлијину опседнутост народним веровањем о шех-Турханији, „кога пушка не бије и сабља не сијече” (1997: 131) и који ће стати на пут каурској, аустроугарској војсци. Караманлија, који се „ухватио страсно и грчевито за ту легенду, износећи је свету као неочекивану и стварну помоћ” (1997: 131) извргнут је подсмеху касабалија, чија се колективна уверења и ставови узимају као непоколебљива и једина релевантна стварност.

Хроничарским приповедањем прича о градњи моста подлеже демитологизацији као и сам лик Радисава, који је, према легенди, био „јунак мимо људе”, те му овоземаљско оружје није могло ништа. Иако уноси сумњу у пренету приповест коментаром да деца нису могла да уоче светлост која пада с небеса на гроб, као што никада нису могли видети Црног Арапина у прозору средњег стуба, приповедач изнова гради мит о жртвама уграђеним у мост, али су то жртве које мост сам „случајем” бира, као што ће случајем и сви целати испољавати извесне хтонске карактеристике: Циганин Мерџан, сем своје тамне пути, по занимању је ковач, као и Караманлијин сеиз, „дивовског раста и птичјег мозга”, који је приковао Алихоцу за мост, док је Хајрудин, који је секао главе Србима на чардаку, такође био мрки Анадолац, којим су мајке задуго плашиле децу.¹²⁶

За време устанка бележи се да је чардак, изграђен на Капији, „као нека клопка [...] ухватио прве жртве” (1997: 96), односно да је старца „прогутао као паук муху”. Доброћудни старац Јелисије опходи се као један од мудраца епских песама, говорећи о славним временима прошлим и будућим, као да се разуме у књиге „староставне” српске епике. Парафразирајући стихове епске традиције (в. Самарџија 2018: 355, Сувајџић 2012: 179), национална борба у роману биће интерпретирана са освртом на романтичарско надахнуће. У вербалном сукобу младих нараштаја на Капији, Херака и Стиковића, још једном ће Вишњићеви стихови бити глави аргумент у доживљавању

¹²⁶ По узору на митско-архетипску критику, Џацић објашњава црну боју Арапинове коже и доњи део тела који је остао под Стубом као представе хтонског, подземног света у словенској митологији, а експлозив, који ће током рата разорити мост, као демона модерних времена. Црну боју и доњи део тела Џацић поставља као бинарну опозицију, као чулне слике са супротним предзнацима (црно-бело, горе-доле). Црно означава све оно што је прожето духом негативитета. Стога ће критичар у поглављу *Црна пруга* направити попис митских амблема који имају негативни предзнак, односно заједницу елемената који симболизују силе разарања.

смисла историјских догађаја: „Од Карађорђевог позива: ’Сваки свога убијте субашу!’ рјешавају се социјална питања на Балкану путем националних ослободилачких покрета и ратова” (1997: 260). Поједина казивања у роману тако представљају народни израз њихове историјске свести. Усмена предања рефлектују се на историјске догађаје, додељујући им извесна значења која то предање у колективном памћењу подразумева. Светлост из „Карађорђевих топова” која је падала на касабу пореди се са „аветињским пламеновима”, који су падали на Радисављев гроб. Речима Бошка Сувајџића, Андрић и овде „конвертује” традицију у стварност (2012: 179): „Ови трептави и неједнаки огњеви, растурени на мрачној позадини летње ноћи, у којој се изједначаје небо са планином, изгледали су Србима као неко ново сазвежђе из кога су појудно читали смеле наговести и стрепећи гатали судбину и догађаје који долазе.” (1997: 68)

Друга жртва Чардака ће такође носити епску ауру, премда иронијски опсервирану с обзиром на то да је прекројену старинску песму која је славила Карађорђа певао у шуми неки сулуди младић, коме су револуционарне идеје биле далеке, али је у њима осећао извесну величину и пре свега виталистичку снагу, а притом се и сам уживљавао у стихове о девојци која јунаку носи барјак. Не само да жртве по себи не поседују херојски статус већ сплетом околности прича добија комични карактер, нарочито уз слику одсечене главе поп Михаила, коме су деца ставила цигарету у уста, и Хајрудина, који обилази главе по врућини као продавац бостана. Жртве чардака постају пародијски двојници хероја, насталих „у судару стилизације и изабраног предмета” (Самарџија 2004: 39), али се иронијска жаока усмерава пре свега ка „заstraшеним силницима”, који параноично увиђају опасност где је нема. Уочавајући „вуковски карактер Андрићевог хумора” у роману *На Дрини ћуприја*, Ранко Поповић у њему види „готово магијски покушај да се заvara или предупреди зло или да се за који час одгоди суочење са њим” (2012: 29). Вуковски, односно народни хумор надилази и само приповедни манир и психолошки феномен, постајући онтолошка категорија борбе против ништавила, симболички карактер отпора непостојању и средство једне више духовне спознаје која треба да омогући опстанак колективног бића у тешким временима. Илустративна је отуда прича о „великом поводњу”, који постаје циклична пошаст и вечити непријатељ Вишеграђана. Водена стихија још једном задобија демонске црте – „вода душманин”: „у неправилним размацима од двадесетак до тридесетак година наилазе велике поплаве, које се после памте као што се памте буне или ратови и дуго се узимају као датум од кога се рачуна време и старост грађевине и дужина људског века.” (Андрић 1997: 85) Како егзистенцијалистичка филозофија међу универзалним обележјима везаним за

људску егзистенцију препознаје стрепњу у односу на предстојећу неизвесност, Камија, отуда, у *Миту о Сизифу* занима моменат спуштања низ брдо, када се враћа по камен. Ками тај тренутак назива часом свести о апсурдности и трагичности, али и часом предаха, пре него што поново не преузме свој терет. Концепт цикличног времена у роману *На Дрини ћуприја* Петар Цацић зато види и као „ослобађање кроз предвидивост”. Потврду за то налази у самим ликовима, који у средишту трагике изговарају „и то ће проћи”.

Наглашавајући цикличност појаве, прича о поводњу добија апокалиптичне размере у доживљају оних који су, обједињени око заједнички преживеле несреће, препричавали млађим нараштајима „највећи и најтежи догађај њиховог живота” и у сећању конструисали догађаје, дирљиве и трагичне призоре, исфилтриране протоком времена и прожете сенком трауматичног искуства:

„Гледани кроз дувански дим или кроз чашицу меке ракије, ти су призори били често маштом и даљином измењени, увећани и дотерани, али то нико од њих није примећивао и сваки би се заклео да су управо такви били, јер су сви у том несвесном улепшавању учествовали.” (Андрић 1997: 86)

Како тумачи Бојан Јовановић, „селективним у односу на искуство из којег се одређеним садржајима даје приоритет битан за идентитет заједнице, колективним памћењем исказује се однос према збивањима која су изгубила некадашњу неизвесност” (Јовановић 2014: 260). На тај начин сећања постају средство овладавања једним аспектом реалности, значајним управо стога што омогућује сигурност пред садашњим и будућим:

„Присилно враћање у прошлост и поновно преживљавање неугодног догађаја има карактер трауматичног сећања, које не мора да има основу у стварном догађају, већ се као израз непријатног или пријатног искуства намеће свести и постаје њен дуготрајући садржај.” (2014: 260)

Док време прерађује трауму у искривљено и накићено сећање, дотле се у ноћи великог поводња „говори шаљивим тоном о далеким стварима”. Шаљиви говор такође делује као поступак овладавања непријатном реалношћу, који би требало да омогући исцељивање. Међутим, трауматичну димензију не поседују само доживљене несреће, већ се „велики

поводањ” јавља као колективно искуство, постајући образац који се не понавља само у реалности већ се и вољно евоцира и актуализује у причама.

Реална траума колектива из прошлости постаје и девширма (данак у крви), због чега ће мајке једнако трагично доживљавати регрутацију младића за одлазак у Беч, у цареву војску. Са доброћудним подсмехом, приповедач описује јаукања и плач мајки за регрутима који ће у цареву војсци бити „сити, одевени, обувени”. Вођени „древним и наслеђеним нагонима”, женски чланови породице, као у народним војничким песмама, пратиле су из далеких села војнике не би ли их се нагледале, пре него што оду у непознату земљу. Потиснуто колективно искуство активира се и даје реалном историјском догађају димензију митског времена, али и ритуалног понашања – јер је мајкама тај плач био једнако драг као и особа коју прате. Ипак, поновљивост егзистенцијалних ситуација, личности и акција у тексту не може се тумачити само као склоност ка митским парадигмама (Џацић 1983: 219), управо стога што се поновљени догађај одвија најчешће у светлу иронијске или пародијске реинтерпретације, или је пак измештен у некакав профани контекст, којим се укида сакралност цикличног времена. Како истиче Бахтин у поглављу „Еп и роман” (у књизи *О роману*), озбиљно-комично приказивање уништава сваку епску и другу хијерархијску дистанцу, у њему нема места за сећање и предање – а тачку гледишта одређује савременост која предмет подвргава логици анализе. Памћење је основна стваралачка способност старе књижевности, док искуство, спознаја и пракса одређују роман (Бахтин 1989: 435). Разголићени предмет предања понавља се али у нескладу са својим претходним обрасцем, према логици савремености – њеног уметничког и идеолошког осмишљавања и вредновања.

Истина, нагон за причањем и прича сама понављају оно што је предвиђено у несвесном самог текста, односно прича није детерминисана свешћу приповедача, као што и идеја о изградњи моста надилази самог градитеља, што Радован Вучковић назива шемом митског неимарства, управо отуда што прати логику фолклорног стварања која претпоставља ланчано преношење приче, која се увек разликује од своје претходне варијанте, јер је одређена новим контекстом приповедања, где је сваки слушалац потенцијално нови приповедач. Човек је, дакле, само проводник воље која га превазилази, а та воља је воља самог текста, који се одупире тотализацији управо тиме што истоветне фолклорне обрасце користи у њиховом митологизованом и демитологизованом облику.

IV 2. 2. Завршетак романа у фолклорном кључу: *Дан шести* Растка Петровића

Проблем целовитог сагледавања фолклорног стваралаштва, од обредног синкретизма до жанровских структура, на којем је заснована модерна концепција фолклора у двадесетом веку, довео је и до редифинисања односа књижевности и фолклора. Наиме, идентификовање фолклорне грађе унутар писаног стваралаштва престаје бити циљ по себи, постајући само почетни корак у разумевању литерарног дела, имајући у виду да се унутар забележеног текстуалног сегмента одржавају трагови изворног, невербалног контекста, у оквиру којег је фолклорно дело и настало и чија спрега текста и контекста, чак и када је изван непосредног хоризонта читаоца, наставља да делује на процес разумевања и интерпретације текста. Инкорпорирана у књижевно дело та „неизречена места” усмене културе делују „синоптички” – што значи да покрећу динамички процес диференцијације два контекста у којима почива исти усмени текст, а следствено томе и две културе: писане и усмене (Матић 2019: 162).

Имајући у виду да готово не постоји сегмент живота и традиције који није регулисан неким аспектом фолклора, као медија кроз који се проноси аксиолошки систем традиционалне културе, очуване текстове могуће је посматрати као један вид *меморије* народа, ризнице из које се у књижевни контекст могу пренети пасивно и активно садржаји традиционалне културе.

Пасивно преношење, односно имитација фолклора, постаје беживотна, окамењена форма ако се фолклорна грађа не подвргне реинтерпретацији, активном, функционалном уписивању у књижевноуметнички текст. Одређеним средствима „дозвана”, препознатљива структура фолклорног предлошка, присутна у читаочевој свести, преосмишљава се потом у складу са правилима естетике супротности (Лотман 1976: 374). Напоредо са иновираним разумевањем фолклора, нове поетичке парадигме у књижевности постају пресудни фактор за остваривање спреге усмене и писане културе, не само у значењу медија преношења, него и у смислу *система памћења* уопште.

Претпоставка континуитета у колективном памћењу и на линији ритуал – обред – мит омогућава спознају неопходних сегмената постојања (Матић 2019: 162). Особито је дијалектика памћења и заорава значајна за модерни субјект, који је дезоријентисан и изгубљен у фрагментаризованом и отуђеном свету. За древне људе, како тврди Елијаде, памћење изворних, првобитних догађаја из властите митске прошлости било је услов за опстанак: „Не познавати или заборавити садржај те ’колективне меморије’ коју сачињава традиција одговара повратку у ’природно стање’ (ванкултурни положај

дјетета), гријеху или великој несрећи” (Елијаде 1970: 115). Тежња за „присећањем”, као вид оријентације у време историјских превирања, изнедриће модернистичку усмереност ка митско-фолклорним обрасцима. Отуда је и окосница романа Растка Петровића *Дан шести* управо тежња ка поновном успостављању реда, најпре у свести појединца (у поглављу „Стеванова Мисао у олуји када је добила свој смисао и свој облик”), одакле се затим утемељује облик и смисао читавог постојања.¹²⁷

Криза хуманитета, која је оспољила своје недвосмислене знаке током светских ратова, повезана са технолошком и индустријском револуцијом, империјализмом и (пост)колонијалним уређењем, поставила је и захтев за преиспитивањем антрополошких константи, које су одређивале хумани субјект, те и све тековине цивилизације која је такав субјект изнедрила. Идеја репозиционирања хуманитета у пољу модерног заснивана је на повратку усменој традицији, примарном кодексу духовног организовања друштва и предцивилизацијским елементима свести. Статус фолклора, једног могућег носиоца идеје конструктивизма, наспрам „деструктивности постцивилизацијског, оличеног у свести субјекта” обузетог ратном стварношћу, заправо је проблем којим се бавимо.

Роман *Дан шести* покреће проблем егзистенцијалног избора, у дотицају са „колективним искуством које преноси фолклорни текст” (Матић 2019: 163) и из којег преузима своју елементарну логику. У Петровићевом роману „дедуктивно промишљање стварности осмишљава и структуру модернистичког романа” (2019: 163), тако да је тумачење могуће спровести из перспективе завршетка романа, у који је инкорпорирана усмена митолошка песма „Изједен овчар”. Претпостављена митска основа наведене песме, чије се порекло у фолклористичким студијама везује за дионизијске ритуалне радње, употребљава се као образац разумевања ратних дешавања, која ће се јасно уобличити у свести јунака Стевана Папа-Катића тек у непосредној близини самртног тренутка:

„Песме које је певао биле су једине које је још знао и којих чак није био свестан [...] песме које је певао његов дед, његов прадед и сви сељаци око вила у којима су проводили лета. У то време он никако није могао да разазна речи, када би сељаци певали, јер се са брега на брег понављао само отегнути крај напева о-о-о-о. А сада је и сам певао о томе

¹²⁷ „Ево: истовремено оком мењаш целу визију света и имаш сазнање да је иза ње уобичајена слика света. То је једна мисао!” (Петровић 2005: 144)

како се небо осуло звездама и како се широко поље осуло јагањцима и како нема никога ко би их чувао, ни вечерњаче на небу ни чобана на пољу.” (Петровић 2005: 565)

Будући да се анализира статус обредно-митског текста у књижевној обради, књижевноисторијска перспектива у употреби тзв. „нивоа фолклоризације”, унутар српске књижевности, које образлаже Миодраг Матицки, послужује за шире позиционирање романа формираног на митско-фолклорној матрици. Матицки, наиме, узима стваралаштва три српска писца – Јована Јовановића Змаја, Растка Петровића и Васка Попе – као парадигматичне моделе употребе фолклора у писаној књижевности: позноромантичарски, авангардни и модернистички. Матицки сврстава фолклоризам Растка Петровића у авангардни модус, што је прихватљиво са становишта Петровићевог стваралачког дозревања, тј. имајући у виду авангардни однос према фолклору у раним делима, „али да је *Дан шести* пак осмишљен на темељима модернистичког пројекта, који разматра, у првом реду, питање хуманистичког антропоцентризма и приповеда о сложености саморазарања цивилизације” (Матић 2019: 164) у Великом рату, кроз снажан продор мита у историју. У свом модернистичком роману Петровић је задржао извесне авангардне импулсе, из којих је могуће ишчитавање идеје отуђености и етичког индивидуализма, чије је тежиште на појединцу, који постаје сврха самом себи, али се духовна бездомност, као резултат ратних прилика и цивилизацијских и историјских праваца, ипак настоји надопунити колективним искуствима, као једином непропадљивом категоријом. У томе је, дакле, роман *Дан шести* модернистички пројекат, који одражава тескобу и зјап отворен дискурсом егзистенцијалистичке филозофије, показавши да је идејни свет празна конструкција. „Пад једног поретка вредности за собом оставља празнину у простору. Тако се укрштају страх од празнине и ништавила и трагање за новим смислом” (Матић 2016а: 233). Тај је смисао запретен у митопоетској визији, која не само да претпоставља дијахронијске везе и жудњу за целином, него и кореспондира са филозофском и научном мисли двадесетог века, и ту везу са водећим идејама епохе могућно је пратити у романескном ткиву.

Опирање историјском времену, које у књижевности модернизма учоава и Мирча Елијаде, обележено је и истовременом тежњом ка другачијим временским ритмовима (Елијаде 2004: 204) који досежу до примордијалних догађаја (космогонија, генеалогичка, теогонија) (Елијаде 2004: 132). Опседнутост властитом историчношћу навела је модерно биће да се отвори ка вертикалној димензији свога бића – ка прапредачким искуствима (Матић 2019: 165).

Прелазивши Албанију 1915. године, јунак романа Стеван Папа-Катић доживео је такво осећање ужаса према историји и према цивилизацији, које ће га пратити у другом делу романа, особито када му се након двадесет три године у Америци, одељеном од словенске прадомовине у времену и у осећању, у самртном часу укаже „предео његовог родног краја где се Сава баца у Дунав”:

„Могао је да види ту дугу, познату плаву линију воде која се састаје са једном другом плавом линијом воде, као Дунав и Сава, као Тара и Пива, као Милица и он, као дан и ноћ, као једна снага у природи са другом, као овај Месец што усред сунчаног дана, усред бескрајног азура, изгледа мален бели облачић једва видљив [...]” (Петровић 2005: 563)

Предочена визија Стевана Папа-Катића даље подстиче сећање на „родне и старинске” песме које дају смисао свему што је претходно проживљено и исписано, у вертикали колективно несвесног, које прошле догађаје, не само индивидуалне егзистенције него и колективне, прапредачке, актуелизује овде и сада. Поред тога, промишљање у категоријама митског, „осмишљава слику кроз бинарне опозиције: дан – ноћ, Сунце – Месец, мушко – женско, позиционирајући тако и Стеваново постојање у митским обрасцима” (Матић 2019: 165–166).

Митопоетско начело опште повезаности живота и природе омогућује довођење у везу два приповедно различита дела романа, тако да ће у свом боравку у Америци главни јунак видети одраз у огледалу некадашњих збивања, али и обратно: укидајући узрочно-последичну концепцију приповедања, приповешћу се обухватају удаљене тачке хронотопа и установљује једна нова логика посматрања историјских збивања као „компоненти општег живота”, што ће Радован Вучковић означити као „симултано-синхронијски мозаик” (Вучковић 2013: 216). У складу са назначеним наративним поступком, намеће се и утростручавање просторно-временских планова на крају романа, те се отуда трагови митског значења песме „Изједен овчар” пресликавају на догађаје који следе – порођај Стеванове супруге Милице, на догађај Стеванове смрти у приповедном времену, али и на претходне догађаје и простор Балкана, кроз сећање на претке и кроз огледалско удвајање преко којег сцена лова на јелене у новембру у Америци призива и Стеванову новембарску трауму током преласка преко Албаније (Матић 2019: 166).¹²⁸

¹²⁸ Преплитање планова доноси и хармонизовање ратничко-ловачке културе и аграрне, матријархалне културе, о чему ће даље бити речи.

Поменути поступак, уз трагове и достигнућа авангардне прозе (Вучковић 2013: 217), али и осујећење сваке органске везе и начела јединства и целовитости, захтевали су надопуну постојањем у митским траговима, у чему се читава модернистичка поетика. Наиме, настојање да се надиђу индивидуалне и дисконтинуиране егзистенције учиниће блиском модернистичку уметност са митском мишљењу. „Модернизам подређује историју једном миту као језику памћења, језику у који је уписан образац понављања и повезивања фрагментарних догађања. Криза памћења, језика, историје и хуманитета искупљује се у визионарском свету митско-фолклорних слика. Митогени механизам у језику модернистичког романа првенствено потцртава значај и повезаност језика и сазнања.” (Матић 2019: 166) У пражелји да се одгонетне вечна загонетка разумевања себе и света и себе у свету, реч је била конектор колектива, али и медијатор између недокучиве природе и људства. Ослањајући се на Ериха Фрома, Бојан Јовановић наглашава да кроз колективно несвесно модерног субјекта на један имперсоналан начин архетипски проговара оно заборављено, постајући тако својеврстан језик који омогућује „актуализацију вредности важних за потврђивање културног континуитета” (Јовановић 2014: 259).

Посредно активирање колективне меморије на крају *Дана шестог* прострујаће у уму Папа-Катића приликом шетње шумом, унутар хронотопа који поприма функцију окидача за испољавање латентних културних слојева. Док се пење „све више уз брег по трагу јелена” и пева песме „родне и старинске”, Стеван се сећа приче да се деда по мајци на самрти још једном повратио у свест и

„почео [...] да певуши јасно реч по реч ту можда најстарију словенску песму о небу које се покрило звездама и пољу које се прекрило јагањцима, као да је кушао нешто, као да је хтео да види сада у чему је била тајанственост те песме” (Петровић 2005: 565).

Активирање предачког искуства претпоставља самртно, скоро ритуално певање древних стихова, као вербализоване матрице која носи тајне, несвесне и потиснуте трагове обредног понашања. Актуализовање привидно заборављених обредних садржаја у самртном тренутку показује да се паганска песма и у роману препознаје као прасловенска, жртвеничка обредна песма, у тежњи да се успостави веза модерног субјекта са прапрецима, да би се на тој вези базирала идеја атемпоралности. Трајно присуство предака у нама у Петровићевом поетичком хоризонту претпоставља и очување ирационалног стања духа (Матић 2019: 167), што је још у роману *Бурлеска*

господина Перуна бога грома приписано Старим Словенима. Имамо ли на уму да је „обредно понашање најмање [...] подложно променама”, да је његово трајање у традицији израз „поузданог памћења” (Јовановић 2014: 258), постаје јасније инкорпорирање обредног језгра са циљем да се представи културни и идентитетски континуитет, тј. сагледавања индивидуе у целини колективног битисања.

Растко Петровић у есеју *Младићство народнога генија* у оквиру „поезије мистике и несхватљивог” дефинише песму „Изједан овчар” као ону која на „јасан и страховит начин говори о мађији” (Петровић 1964: 359). Одвајањем од свог првобитног извора, од митолошке базе, тврди Петровић, поезија мистике и несхватљивог осамостаљује се и добија сопствени смисао, „више под утицајем мистичкога ритма, врачарије и магије, но под утицајем закона спонтане естетике” (Петровић 1964: 358). Дубинска структура усменог израза унутар благослова, клетви, басми, враџбина и др. магијских форми (које су први ступањ човековог деловања на духовном плану) делује не само ради остваривања магијске везе човека и природе него и ради успостављања специфичне комуникацијске праксе – „везујући генерације кроз синоптичку линију заједничког искуства” (Матић 2019: 168).

Да би се одговорило на питање избора песме „Изједан овчар” за митску матрицу дела, важно је изнети тумачење Миодрага Павловића, који истиче да је посве модерна позиција у песми то што жртва проговара о себи. Наиме, Павловић поставља питање: „ако је логично да чобанин Радоје не може да покупи и поврати овце залутале у луг, како је могуће да у том стању-нестању може да води један драмски дијалог са сестром” (Павловић 2000: 55). Иако чобанин Радоје из своје одсутности саопштава да му је мајка извадила срце, та одсутност не подразумева и непостојање, што ће и Стеван посведочити „кроз посредни дијалог са својим дедом путем фолклорног наслеђа” (Матић 2019: 168), као најважнијег сведока културног постојања. Појачана потреба за оживљавањем родне компоненте проистиче из Стеванове измештености из родног окружења, особито у часу када треба положити себе на жртвеник пред женом која му пружа потомство. Ритуална спрега дара и уздарја, жртвовања и благостања, освестиће се у роману када Стеван коначно увиди смисао песама које отежућим гласом пева, спознавши „да се у свакој од њих певало о обиљу, о богатству, о плодности, о раскоши земље која је толика да је човек обрван тиме” (Петровић 2005: 566).

Упућујући на поступак жртвовања приликом интерпретирања песме „Изједан овчар”, Зоја Карановић препознаје њен ритуални карактер и аналогију Радојеве мајке са осветничком Богињом Месеца, у њеној тамној фази, посредством чина вађења срца,

„који има за циљ да се од њега роди мушкарац, пошто је ритуално убиство услов уласка у групу посвећених” (Карановић 2008: 162). Како би објаснио овај распрострањени мотив, Миодраг Павловић посеже за фолклором других народа, увиђајући једну дубљу логику у песми, фантазмагоричну, митску. Наиме, тебански краљ Пентеј ухваћен је у планини током дионизијских бахантских ритуала, те му мајка и друге баханткиње раскомадају тело. Тај чин подразумева у старим верама приношење прворођене деце првосвештенице на жртву Мајци-земљи, као залог будуће плодности. Увидима Естер Хардинг, на чију се студију позива и Зоја Карановић, отварање песме ка космичким значењима, на основу успостављеног паралелизма неба и поља, омогућује да се на чобанина и месец гледа као на праобразац божанстава која умиру и васкрсавају (Хардинг 2004: 148–153). Осим тога, умирући месец – фигура сина и/или љубавника богиње плодности (Хардинг 2004: 241) – неретко је представљен у обличју бика или овна (Елијаде 1991: 45–46), што се потврдило и у дионизијским мистеријама, при којима су наведене животиње епифанија растргнутог бога Диониса (Хардинг 2004: 83).

По доласку у митски простор Америке, осмишљен као библијско уточиште кроз поетске описе, Папа-Катић ће доживети себе, у својој мушкој снази, управо као бика и као овна, чија фигурација контрастира незрелом младићу у ратном окружењу. Да је Стевана и његову супругу доиста могуће посматрати као хипостазе великих божанских принципа, расветлиће се кроз митску представу плођења (Матић 2019: 169).

„Стеван је сада, међутим, растао у њој. Из тајанственог семена који је незнани вихор нанео у њу, кад је заморена ваздухом и шетњом заспала под храстом на падини неког брежуљка Вирџиније, или кад је летела над њеним пољима. Незнано за њу, као у митологији када би се бог претворио у лахор и обљубио девојку, Стеван је никао у њој и ништа више није могло зауставити његово рашћење.” (Петровић 2005: 451)

Потврђујући се у улози жртве завршетком романа, Стеван Папа-Катић ће своју супругу, која се у часу његове смрти порађа, сагледати у целини трансперсоналне женскости која у коначном влада природом, тј. у метонимијском учешћу у женском божанском принципу. Фигура жене показује у роману свој троструки лик, представљајући симболично: мајку заштитницу, љубавницу и богињу смрти (тачније рођајни, еротски и демонолошки принцип), у складу са култом „троструке, месечеве” богиње (Гароња Радованац 2011: 86). Архетипска имагинација, манифестована у првом делу романа у фигури Велике Мајке, уобличава и завршетак другог дела романа кроз синхронизитет

рађања бебе и смрти јелена, који је, осим архетипског симбола снаге плођења, истовремено и анимална форма двојника Стевана Папа-Катића у датом тренутку. Као што пастир Актеон бива претворен у јелена јер је у шуми затекао Дијану како се купа, а јеленска крв пада уместо Ифигенијине на Артемидином олтару (Павловић 2000: 56), смрт Стевана Папа-Катића у шуми симболички је упризорена посредством убиства јелена приликом лова. Антички народи су, према увидима Драгослава Срејовића, „веровали да јелену сваке године опадају рогови, да би идуће године поново израсли већи, снажнији и лепши, тако да су ти рогови у народном схватању постали симбол који у себи уједињује на најлепши начин смрт и поново рађање, васкрсење и бесмртност”. Значај јелена, присутан у религији европског становништва, препознаје се и у словенској традицији, која је у јелену видела симбол саможртвовања (Срејовић 1957: 231). Не само да Стеван „иде по трагу јелена”, испунивши митску улогу ове животиње, него уистину осећа удар на прсима у тренутку испаливања метка, од чега ће посрнути и пасти. У том часу Стеван увиђа да ће њихов син, снажан и риђ, понети са својим рођењем исту песму која је одјекивала у Стевану својом мелодијом. Назначеном сублимацијом митских и историјских искустава у самртном тренутку остварује се потом и низ халуцинантних визија вишевековних ратних подухвата надомак родних река у којима су страдали неки Стеванови преци. Отуда јунак романа не разлучује да ли је он баш тај гоњени и убијени јелен или је све била „последња” игра – „а та је игра агон, космичко надигравање принципа, мушког и женског, соларног и лунарног” (Матић 2019: 170).

Не треба занемарити ни соларни аспект који фигура јелена поседује јер се на тој основи уписује разлика мушког и женског принципа, издигнута из дубинских слојева, у форми Сунца, симбола који управља даном и разумом, и Месеца, симбола који управља нагонима ноћи, чулношћу и унутрашњим, интуитивним светом (Хардинг 2004: 45). Предочена дистинкција твори и следећу слику: Стеванов замагљен поглед у последњој визији биће управљен ка нечему што се гива између облака дима распуклих граната и лелујавости месеца. То значи да је ратничка позиција, интензивно мушког предзнака предочена као идеолошка противтежа природном, женском свету у роману. Идеолошки обликована метафорама природног света, наспрам културног и патријархалног принципа, Жена и Мајка добијају у Петровићевом стваралаштву своју симболичку надградњу ка митском и архетипском пољу значења. „Обележено у психолошком смислу као неуралгична тачка мушке фантазије, мајчинство постаје означавајућа категорија женског субјекта у друштву које је постулирано као мушко – патријархално – културно.” (Матић 2019: 171) Праосећање „величајности” природе, која је обележена

општом женственошћу, Стевана Папа-Катића доводи до спознавања паралелности земљиног рељефа и женског тела – што се особито истиче током порођаја у првом делу романа, док се Стевану чинило да „беба-планина излази из жене-планине”, а из жене крв истиче попут реке. Обриси женскости указаће му се и док буде прелазио преко планинских предела:

„Она је простор, планина, огромност, величајност. А све ово друго улази у њу, као микроби, као сламке и љуштуре. Она је све то из чега је саздан један предео [...] Идемо право по њој. Нечем топлим, заштитничком, њеном сексу, њеној женствености. И она је мати свега, жена свега, а сваки од ових људи, од ових коња и стабала, почива у њој, помешан с њеном крвљу и ткивом. Велика женка! [...] Вечита, стална, обнавља се она с правилношћу, као сав космос.” (Петровић 2005: 252)

Назначени паралелизми представљају древне аналогije и праискуства отуда што је „први објекат према којем је човек идентификовао себе и своје окружење било управо тело” (в. Веселовски 2005: 145–148). Како би се остварило усаглашавање са природом, у језичким сликама оствариване су паралеле са одређеним природним појавама. „Свест о телесности исходишна је тачка и егзистенцијалне филозофије, захваљујући којој човек долази до свести о свом сопственом бивствовању. Телесност означава уписаност у простор и време, она претпоставља временост човека, али и његово стално кретање од рођења ка смрти” (Матић 2016а: 233). Извесност смрти и небројена страдања која човека прате доводе, међутим, до осећања бесмисла и ништавила. Уистину, планине, урвине и провалије с којима се сусреће Стеван на преласку преко Албаније манифестација су и једног опасног, хтонског света, израз хаотичног, демонског, али је један други, дубински и ванискуствени, хомогени простор колективног, прапредачког наслеђа, као постмеморија, место на којем се уписује ново устројство бића света.

Како запажа Мирча Елијаде, „Тело је, као и Космос, у крајњем случају, једна ’ситуација’, систем условљености на које се пристаје. Кичма је поређена са космичким Стубом (skambha) или Планином Меру, дах са ветром, пупак или срце са ’Центром Света’, итд.” (Елијаде 2003: 185) Растко Петровић не само да имагинативно уобличава планину као женско тело, већ доводи у везу и људско тело и обред у целини, односно, осврнемо ли се опет на Елијадеа, „место жртвовања, прибор и жртвени чиновни пореде се са различитим органима и физиолошким функцијама.” (2003: 185). Сакрализовање тела у поезици Растка Петровића представља свакако и онеобичавање перспективе, при

којем се уместо планином, Стеван Папа-Катић креће обрисима женског тела, али је имагинативни подстрек могућно тражити у обредној ситуацији коју опевају наше усмене лирске песме, тачније где се женско тело кодира као сакрални простор. Наиме, бавећи се женским телом као простором, Љиљана Пешикан Љуштановић објашњава да мапирање тела као рељефа представља обредну игра која обезбеђује плодност (Пешикан Љуштановић 2019), а позовемо ли се на Фрејзера, уочићемо у наведеном обреду присуство тзв. имитативне магије, која је и значајан концепт разумевања света у традиционалном друштву.

„Тело обликовано као моћни сакрални простор рађања и изобиља, постаје простор који се запоседа и користи по туђој вољи. Слика женског тела у обредној лирици, која се нужно прелива и у друге жанрове, слојевита је, загонетна и често противречна. [...] Од тела наговештеног обредним сценаријем, чије кретање у простору успоставља везу са светим и доноси изобиље, преко концентрисања на граничне сегменте тела, формулативних метафора и одступања од њих, стиже се до моћног, великог тела – еротизованог простора рађања и изобиља, чија се митска плодност, истовремено, укршта са слутњом личне драме спутане јединке. У том укрштају излучује се поетско, као осећајност, као значење, али и као неугасла, дубока и загонетна поетска сугестивност.” (Пешикан Љуштановић 2019)

Премда се у самртном моменту Стеван Папа-Катић објављује у обличју мушког, соларног принципа, а насловом роман сугерише интертекстуалну везу са библијским подтекстом, односно са *Књигом постања*, речима Предрага Петровића, „присуство старозаветне митологизације историјских збивања свакако је део знатно шире и роману значајније митолошке концепције о универзалном циклусу космичких промена” (Петровић 2012: 254) којим господари лунарна метафизика. Не само да су у роману описи ноћи и месеца доминантни, него је читава албанска голгота приповедно пропраћена циклусом месечевих мена, односно менструалним циклусом жене коју ће Стеван назрети у планинским превојима

Интересовање за предачка искуства потиче у Петровићевом роману, како истиче Радован Вучковић, из преокупације уметника „да се у примитивним стањима свести и култура открије надмоћност над модерном цивилизацијом” (Вучковић 1979: 247), да ревитализује у себи *homo creator*-а. Динамичким спојем колективног и личног искуства, сећања која се протежу из прапредачког и пренаталног периода, али којима се ипак не

може одредити порекло, долази се до учинковите анамнезе, која се кроз песму о изједеном овчару сублимише у ритуални жртвени тренутак у којем се дотиче трансценденција и постојање у целини и у мноштву (Матић 2019: 172). У роману *Дан шести* Растка Петровића скончање оца-научника Стевана Папа-Катића као јелена-Сунца метафоричка је ознака смрти и ишчезавања једне културе коју је успоставио просвећени патријархални, лого- и фалоцентрични Запад. Отуд завршетак романа сажима архетипску имагинацију кроз песму „Изједен овчар”, у чијем средишту је жртвовање Божињи Мајци, у циљу препорода и могућности обнове живота и цивилизације.

IV 3. ТРАНССВЕТОВНИ ИДЕНТИТЕТИ ФОЛКЛОРНИХ ЈУНАКА И МОДЕРНИСТИЧКА ДРАМА

Претходно бављење драмама Борислава Михајловића Михиза и Љубомира Симовића претежно се заснива на односима фолклорних предложака и уметничких драма. Компаративне и контрастивне анализе осврћу се пре свега на жанровске, структурне, психолошке и идејне елементе предлошка и драмског текста, са често противречним закључцима који указују на то да су наведена драмска остварења „отворена” за различита читања. Како је у наслову драма *Бановић Страхиња* и *Марко Краљевић* Б. М. Михиза и *Хасанагиница* Љ. Симовића епоним, тј. јединка, намеће се као теоријско-методолошки оквир теорија могућих светова и разматрање могућности транссветовних идентитета који претпостављају постојање једне исте јединке у више светова или остварење верзија/пандана у интертекстуално повезаним световима. Један од теоретичара могућих светова, Сол Крипке своди проблем постојања транссветовног идентитета на именовање, као стриктни означитељ који реферише на исту индивидуу у сваком могућем свету (Ноцић, Ноцић 2013: 52). Оваква поставка усмерава приступ драмским текстовима, јер је потребно утврдити може ли се исти идентитет приписати ликовима драма и фолклорним јунацима. Међутим, теорија могућих светова значајна је и са једног ширег теоретског аспекта, који је назначен у уводу дисертације а то је питање варијантности као начин егзистирања усмене књижевности. Наиме, у Крипкеовој теорији могућих светова разматра се однос стриктних и лабавих (акцидентних) означитеља, који одређују и варирају идентитет јунака. Варијабилни и константни елементи основно су својство постојања усмених текстова. Аналогно питању граница усменог текста које проблем варијаната усменог текста нужно отвара, могућности постојања идентитета у различитим световима отварају питање целовитости идентитета и његове есенцијалности. Поставља се питање да ли постоји есенцијална карактеристика идентитета, као што се претпостављало да постоји једна „есенцијална” праваријанта или је свака варијанта само једна од могућих реализација идентитета/текста.

На темељима теорије могућих светова Умберта Ека, Томаса Павела и Љубомира Долежела, Мари Лор Рајан гради сопствено становиште о могућим световима, инсистирајући на тзв. процесу рецентрирања. Метафора транспортовања у виртуелну стварност текстуалног света, коју је увела Мари Лор Рајан, везана је за „онтолошки модел који признаје плурализам могућих светова” (према Матић 2016б: 399). Наиме,

центрирање стварног света и постављање могућих светова на периферију доведено је у питање, па се и опозиција стварно–могуће замењује опозицијом актуално–неактуално. У првом случају, стварни свет је једини који постоји независно од човековог ума, док су могући светови само производи менталних активности попут снова, жеља, хипотеза, фикција. У другом случају, актуални свет је свет из кога се говори и у који смо уроњени, док су неактуални могући светови они на које гледамо споља (Рајан 2001: 100, према Матић 2016: 399). Концепт ураћања пресудно зависи од искуства рецентрирања. Рецентрирање, као конститутивни потез за фикционални модус читања, омогућује да фикционалне светове доживимо као актуалне (Рајан 2001: 103).

Наведене релације примењиве су на модерничке драме о епским и баладичним јунацима стога што се усмени и писани текст узимају као модалитети, односно као могућности постојања одређених идентитета. Наведена имена драма реферирају на ликове у фикционалном свету фолклора (а Марко Краљевић поседује и свој историјски, екстратекстуални идентитет), али се тај свет не посматра централизовано, као једини могући свет у којем фолклорни јунак постоји, већ као модалитет постојања, односно један од могућих идентитета. У складу са различитим остварењима фолклорних идентитета, употребљавају се и одговарајуће теоријске поставке. Наиме, ослањајући се на Долежелове закључке о могућим световима¹²⁹, указује се на нераскидиву везу идентитета у различитим световима у Михизовим драмама, у којима фикционални свет формира интертекстуалну „мрежу”: у драми *Бановић Страхиња* задржава се структура истоимене песме Старца Милије, али се надопуњује читавом косовском епопејом, од „Кнежеве вечере” до „Смрти Мајке Југовића”; у драму *Марко Краљевић* укомпоновани су елементи различитих песама циклуса о Марку Краљевићу („Урош и Мрњавчевићи”, „Марко познаје очину сабљу”, „Марко Краљевић и Алил-ага”, „Марко Краљевић и бег Костадин”, „Марко Краљевић и 12 Арапа” итд.). За разлику од Михиза, Симовићева драма *Хасанагиница* више се конституише као „пандан” оном прототипу који се остварује у усменој балади. Према Дејвиду Луису, то би значило да међу јединкама у различитим световима влада однос сличности а не идентичности (Ноцић, Ноцић 2013: 52). Може се рећи да Хасанагиничин пандан у драми живи у другачијем свету од оног који је посредован усменим текстом јер је постављен у један политичко-идеолошки контекст, али је и у центру једног метафизичког проблема. Оно што се такође потцртава,

¹²⁹ Долежелова теорија могућих светова подразумева да текст потенцијално може садржати мноштво светова који се у процесу менталне репрезентације активирају.

а нарочито је значајно са аспекта теорије могућих светова, јесте то што Хасанагиница у балади има петоро деце, као један значајан део њеног идентитета – идентитета мајке пре свега, док је у драми тек након седам година насилним путем зачала и од куће отерана након непуних годину дана од рођења детета. Назначена разлика је, како примећује Љиљана Пешикан Љуштановић (2009б: 86), „значајна за уверљивост и рецепцију драме” јер је лакше прихватити „и агину незадовољену жудњу, која води у деструкцију, и Кадијину „смртну заљубљеност” ако је њихов предмет веома млада жена”, чиме се трагедија Симовићеве јунакиње помера од мајчинске ка трагедији осујећене жене – љубавнице. То значи да је свака јединка везана за свој свет и не може постојати у другачијем контексту на идентичан начин. Сходно томе, говоримо о панданима Хасанагинице у различитим текстуалним световима.

Према претходним истраживањима, драме интерпретирају фолклорне текстове у другачијем поетичком, жанровском, идеолошком кључу, али, њима се и попуњавају „пукотине” у фолклорном предлошку, па драмски текст посматрамо и као комплементарну стварност, која нам казује понешто о постојању ликова управо у тим напуклинама фолклорне стварности. Својеврсном реконструкцијом замагљених места усменог дискурса формира се фикционални свет, који у одређеним случајевима не одриче ни паралелно постојање у алтернативном свету фолклорног стваралаштва. Из тог разлога Љиљана Пешикан Љуштановић објашњава да „уместо питања *шта се десило*, као суштински битна израћају питања *како* и, пре свега, *зашто* се то десило” (Пешикан Љуштановић 2009б: 199). Наиме, у драми *Марко Краљевић* мотивише се процес настанка идеализоване представе Марка Краљевића у народној епици, док Југ Богдан у драми *Бановић Страхиња* иронично констатује да би једног дана у предању он могао бити приказан као старац с брадом или као јунак. Тако се наизглед мењају хијерархијске позиције, а фолклорни текст постаје „антиципирани плагијат”. Ти алтернативни наративи треба да дају одговоре на питања која су обузимала још и Гетеа у вези са Бановић Страхињом – откуда то да у Милијиној варијанти љуба остаје некажњена, док у вези са Марком Краљевићем остаје питање шта га је учинило подобним за епско обликовање премда је историјски потврђено био турски вазал. Оно што је непосредно приказано радњом у песми, у драмама се посредно преноси, претвара у говор јунака и то у кратким цртама, постајући мање важан сегмент од онога што је изостављено или прећутано у песми. Наиме, управо кључни елементи епског света – попут сукоба Влаха Алије и Страхиње или Кнежева вечера, Марков сукоб с Арапима, остају по страни пред психолошким продубљивањем ликова (Илишевић 2011: 172), а

нарочито жена, које у епизи не завређују превише места осим као типске фигуре (верне, невере љубе, мајке и сл.). Како објашњава Љиљана Пешикан Љуштановић, ликови именовани стајаћим формулативним именима, као што је то случај са Слугом Милутином више су пројекције како би могао да изгледа „тадашњи усмени певач, него транспозиција неког одређеног лика из усмене епике” (2009б: 216). Наиме, устаљена имена су усменом певачу представљала ослонце епског певавања, који су покретали устаљене менталне моделе смештене у усменом памћењу.

Хасанагиница је такође песма која је за многе тумаче представљала велику загонетку, пре свега јер у читавој песми недостаје дијалог, а до трагедије долази из једног великог неспоразума, или тачније неразумевања међу супружницима. „Нужна непотпуност” фикционалног света (Долежел 2008: 178), која у усменој књижевности може бити и резултат једног „подразумеваног” света традиционалне културе, у драми се такође уочава, али ипак ствара илузију употпуњавања празнине увођењем ликова и догађаја којих у свету усмене књижевности нема.

Док се у песми, која иницијалном формулом, словенском антитезом, уводи у хронотоп и треба да укаже на дужину Хасанагиног боравка у гори, изриче само његов страхан суд: „Не чекај ме у двору бјелому, / ни у двору, ни у роду мому”, дотле се првим чином драме управо тај увод и преки суд рашчлањује. Дијалог Хасанаге и Хасанагинице, који изостаје, надомешћује се у драми увођењем лика Јусуфа, који „заступа” став усменог певача да „љубовца од стида не могла”: „у том стиду је чувала твоје име”, тврди Јусуф, као и четворице аскера, који Агин поступак тумаче његовом полном немоћи. Зато што попуњава поједина празна места у тексту, уметнички текст се доима као интерпретација усменог предлошка; међутим, као нови фикционални свет, драма производи нове празнине у тексту које читалац попуњава имагинацијом јер је немогуће утврдити све детаље једног света, као ни особине фикционалне индивидуе (Ноцић, Ноцић 2013: 52).¹³⁰ Неисказана значења усменог текста реконструисана модалном логиком драмског текста могу бити имплицитна значења света традиционалне патријархалне културе, дакле, преузета из света у који је смештен наратив, али и надограђена идеолошким претпоставкама модерне свести. Најдубљи отисак савремене свести у односу на епски прототип утиснут је у драму *Бановић Страхинџа* кроз речи главног лика:

¹³⁰ Долежел уводи једну варијабилну функцију засићености. Степен засићености различито се остварује преплитањем и онтолошким диференцијацијама стварног и фикционалног.

„Ја не знам те ваше законе света и века, али знам своје законе живота и крви. Моја је прича мала у тој великој причи века. Ја не могу и нећу да носим на својим плећима цели век, али хоћу и морам да носим мали свет који ми је живот поверио.” (Михиз 1986)

Све три драме, наиме, индивидуализују одређене апстраховане и стилизоване верзије усменокњижевних простора, времена, јунака. У драми *Марко Краљевић* радња је смештена у чадор непосредно пред битку на Ровинама, док се у *Хасанагиници* истиче потпуније одређење простора – Херцеговина, тј. Требиње, што омогућава и дубље урањање читаоца у свет предочен текстом:

„Много ти питаш и фантазираш,
Од овога што се овде збива
Одвој ти то
Што о том свету знаш
Ово није Стамбол него Требиње
И тамо није Багдад него је Гацко.”
(Симовић 2019)

Примедба упућена Јусуфу који фантазира о неким другим световима отвориће само један у низу измаштаних, алтернативних светова у којима јунаци остварују своју срећу или задовољство, али и доносе претпоставке о другачијем исходу њихових поступака. Хасанагиница тако урања у могућност доласка Хасанаги у војнички логор: „Да сам му дошла, реко би да сам похотљива, / и не би ми признао да сам дошла због њега, / него да, куја, осетим војнички зној! / Ко да га чујем шта каже!” (Симовић 2019), док Јусуф предочава Хасанаги шта би се догодило када би одбио, а шта када би прихватио Хасанагинин захтев, чиме у фокус долази чињеница да свака активност „укључује и разматрање о томе да су ствари могле или могу да се реализују на другачије начине и да је сходно томе могуће да постоје и други светови” (Ноцић, Ноцић 2013: 48) поред оног који настањују фикционалне јединке:

„Једва чекају да ово одбијеш,
да кажу: осоран, тврд, неосетљив, себичан,
не види даље од носа.
Није тај ни за шта.

[...]

А ако је пустиш да се опрости с дететом,
казаће: види ти њега,
стрпљив је и мудар, није закерало,
уме да дипломатише,
тај је погодан и за озбиљније послове!”
(Симовић 2019)

Посреди су хипотетичке ситуације, које се удаљавају од актуалног света драмског текста, али такође и од света усменог текста, који се додирују у неколиким основним тачкама. Међутим, за разлику од Михизових драма, које се у већој мери ослањају на постојање индивидуа у свету усменог текста, те се у том смислу може говорити убедљивије о транссветовном, Симовићева Хасанагиница је „оригинално драмско дело које можемо посматрати и независно од усменог предања” (Јовановић 2011б: 61) управо отуда што фомира сасвим независну онтологију јунака, која се у великој мери заснива на њиховој *интратекстуалној* транссветовној природи, док Михизови јунаци поседују *интертекстуалну* транссветовност. Наиме, уочено је да је, од момента када јој је саопштена Хасанагина одлука, Хасанагиница измештена из овог света: „Не вреди да објашњаваш, / она је ко на другом свету...” (Симовић 2019), што ће се продубити везивањем за „мртвог заручника” и окончати свадбом која је, према усменом обрасцу, метафора смрти: „Сад тек почиње да се свадбује. / Немој да ме питаш где” (Симовић 2019). Јасмина Врбавац такође примећује бројне назнаке које упућују да је Хасанагиница закорачила у онај свет, тј. да је обећана мртвом заручнику, и својој првој љубави, који јој је и за седам година проведених невољно код Хасанаге био извесна утеха и измаштан представник рајског света (Врбавац 2019):

„И мислила сам: добро, ово је овде,
овако ми је суђено,
тако се мора;
али тамо, у ценету,
тамо ћу кадији да будем супруга...”

[...]

Па ме чека крај неке воде у ценету.
у бради му се цвет замрсио.
Око главе обвио белу

чалму,
а огртачем се плаветним
огрнуо...
Стоји у цвећу до колена...
Мирише као ливада, киша и дуван...
Стоји и чека ме,
а тело му и кроз одећу светли..."
(Симовић 2019)

Истраживања потврђују да је сан за Хасанагиницу једина могућност да се у просторима ценета сретне са кадијом, односно да побегне од актуелне стварности у „аркадијску”, идеалну, алтернативну стварност. Осим тога, сан ће реализовати и ону фолклорну функцију предсказања, када она буде већ испрошена и када буде осећала да је у власти смрти, док је буде обузимала хладноћа коју нико други не осећа и док буде сањала сандуке пуне снега, који симболизују близину смрти.

Управо стога што драме активирају различите модалитете постојања, за Мајку Бановић Страхиње истиче се да је мајка и свекрва „у дословном и обичном смисли обе речи”. Истицање обичности мајке претпоставља активирање фолклорног комплекса значења, али и ставља акценат на необичност осталих, а нарочито Жене, за коју се нарочито подцртава да се својим држањем односи као да је „од другог света” (1986: 24), „туђа” (1986: 28) није обична (1986: 43). Док је у песми заправо Бановић Страхиња од другог света, што приповедач истиче иницијалном формулом „Нетко беше Страхињићу Бане”, као и коментаром „Помало је такијех јунака / ко што беше Страхињићу Бане” (СНП II, 44), али и тиме што се овај јединствени јунак одупире културолошком обрасцу који заступају Југовићи, његова љуба се скоро сасвим уклапа у тип неверне жене, која, иако невољно отета, ипак држи страну отмичару јер јој је онемогућен једноставан повратак у стару средину. Бановић Страхиња задржава јединствен идентитет, у оба света се појављује као „немогућ човек”, како ће га ословити Жена. Страхињић је немогућ јер једино он не подлеже иронизацији у драми:

„лик који истовремено има прерогативе бога, звери и човека немогуће је иронизовати, јер нема те тачке у којој би се подсмешљива иронија поставила наспрам идеала који се иронизује. Ту иронију Бановић у песми носи у самој себи и то му, парадоксално, даје вредност. Он је не(т)ко, зато што је све. Ако није све онда је (вероватно) само нико.”
(Владушић 2013: 163)

У прилог наведеном, треба рећи понешто о изузетности прототипа, односно Бановић Страхиње из Милијине песме. Не само у песми „Бановић Страхиња” већ и када се осврнемо на читаво епско наслеђе, исти модел кажњавања био је примењиван на све прељубнице, чак и у другим варијантама песме о Бановићу, док једино Милијина верзија превазилази институционализовани образац казне за грех. Дервиш, у чијем искуству већ препознајемо изузетност Бановићевог добротинства, алегоријски ће исказати то стиховима: „Твоме ђогу и твоме јунаштву / Свуд су броди ђе гођ дођеш води”. Наведена алегорија осмишљава један нови културни образац – односно принцип алтернативности. Алтернатива коју ће Бановић успоставити, у односу на нужност кажњавања прељубнице у традиционалном закону, представља исход једне епохалне измене у темељима хуманитета, од нужности освете, до могућности и слободе праштања. Насупрот рационалном оспоравању постојања оног другог у циљу апсолутизовања једног истог, алтернативност се темељи на онтолошкој хетерогености бића културе. Упућеност на другачије се у егзистенцијалној самонедовољности и потреби за опредмећењем увек изнова потврђује као неопходан начин самореализације. Бановић осећа ту самонедовољност (своју малу причу) коју Југовићи у центру царства (и усмеравања историје у драми) не могу осетити. Легитимација алтернативе је право на још неискушану могућност, егзистенцијалну, животну, културну пустиловину изван постојећег, познатог и већ утврђеног реда. Самосвојност културе може се остварити само у овој равни могућности – онтолошком отварању ка алтернативи. Међутим, позиција тог другог је најчешће на маргини постојеће културне реалности и могућност обнове доминантног модела везана је и за начин интеграције тих маргинализованих садржаја у постојећи систем вредности. Историјско исцрпљивање једног уједно је значило и ступање на сцену другог, новог модалитета постојања.

Успостављајући знак разлике између себе и тазбине, Бановић се искуствено отвара ка изазову слободе, ослобађању од критеријума владајућег обрасца и сазнавању променљивости важећих правила одређене културе. Средиште културе оличено њеним институцијама стари брже од њене периферије на којој се одвија стално кретање. Осећај заустављеног времена у окамењеном средишту исказује се Бановићевом „зачамелашћу” док борави у Крушевцу. Тек када изађе на отворене поље када се сусретне са дервишовим „свуд су броди ђе гођ дођеш води”, Бановић поново потврђује себе као витални принцип културе и исказује неопходну отвореност ка алтернативним облицима понашања и путањама које нису утабане.

Иако Љиљана Пешикан Љуштановић сматра да Михиз „инсистира на обичности, приземности, једноставности свог Страхиње” (Пешикан Љуштановић 2009б: 42), Страхињић је у свим световима необичан и немогућ јунак, све док се задржава главна карактеристика његовог фикционалног идентитета – „божанска моћ праштања” (Владушић 2013: 162). Милијин Бановић Страхиња „није типичан јунак епских јуначких песама” (Владушић 2013: 162), а још је мање Михизов јунак обичан, премда јесте дат, како то Владушић доказује, у својој модернизованој верзији. Разлика је и у томе што драмски текст настоји да мотивише Женин чин бежања са Влаха Алијом, што ће донекле „растеретити” вечиту запитаност зашто Бановић не кажњава љубу. Интертекстуална прожимања светова у *Бановић Страхињи* отварају и један политичко-идеолошки хоризонт читања косовске епике, а то значи и демистификацију косовског мита (у тумачењу епске песме се тај „косовски” контекст често занемарује). Модерност се настоји постићи и тиме што се кључне фигуре косовске епике на сцени и не појављују (Кнез Лазар и Милица, Милош Обилић, Вук Бранковић), док се „владање из сенке” приписује Мајци Југовића, која од фигуре епске Мајке Југовића задржава „тврдо срце”, али се реконструисање њеног лика посредује гласовима других актера, док се на сцени налазе само они који играју по њеним потезима. Такав избор омогућује читаоцу да створи менталну представу једне паралелне сцене у соби Мајке Југовића, и оне у двору Кнеза Лазара, где се полагала заклетва, али је и у њему присуство Мајке Југовића остварено кроз „прокламацију” (Кнежеву клетву), коју је она саставила. Док Бошко и Страхиња доживљавају Кнежеве речи у херојском духу, дотле иронична перспектива Југ Богдана демистификује реторички ефекат фразе намењене потомству у „народном, вулгарном стиху, да делује на масе” (1986: 55), а потом и идеје издајства, која је потребна „ради концентрације народног гнева и подстицања херојства” (1986: 57).

Опаска Југ Богдана да се све на овом свету прави, историја једнако као и предање, те да је сваки конструисани наратив отуда ироничан, потврђује се и много огољенијом причом о конструисању епског идентитета Марка Краљевића у истоименој драми. Задржавајући своје онтолошке константе – Страхиња праштање, а Марко правдољубивост, темеље свога бића јунаци баштине из света јуначке епике, иако се тај свет разоткрива као конструкција народних певача или центара моћи.

Не само да драмски текст носи набој епског света већ се и мултипликација светова у драми одвија кроз један од најзначајнијих композиционих поступака епске поезике (односно успоравања епске радње) – а то је ретроспектива. Вертикална (дијахронијска) транссветовна путовања користе се као мотивација садашњих поступака

јунака, што ће у *Бановић Страхињи* најбоље илустровати Југова прича о ритуалном поступку иницијације Жене у свет одраслих, тзв. поступаоница, при којој треба да се магијски предвиди њена судбина; потом, опет везано за Жену, њен избор младожење путем витешког турнира на којем победник задобија њену руку¹³¹. Међутим, када је у питању драма *Марко Краљевић* ретроспективе имају додатну функцију у праћењу идентитета јунака јер представљају не само ураћање у прошлост већ своје утемељење имају у сужеима епских песама о Марку Краљевићу, чиме се остварује и интертекстуални пресек и интратекстуално, вертикално мултипликовање фикционалних светова. Специфичност је у томе што се есенцијалне особине Маркове, и историјске и епске биографије, већином задржавају у драми (вазалски положај, брига према социјално угроженима...), док се они претежно фикционални, епски елементи (акцидентални) деконструирају тиме што се уводе ликови народних певача који испевавају песме о Марку, по налогу његовог брата. Есенцијализам Маркове биографије заснива се на ономе што Крипке назива „есенцијализам порекла” (origin essentialism) (2013: 53) – тј. на чињеници да је Марко син Вукашина Мрњавчевића. Отуда ће реконструкција прошлих догађаја обухватити управо две најважније епске песме које то доказују: „Урош и Мрњавчевићи” и „Марко Краљевић познаје очину сабљу”. Михизова драма модерна је по томе што показује „наличје” Марковог избора да служи султану, али не да би се његова епска величина умањила, чак ни тиме што се предочава поступак митизације његовог лика, већ да би се још једном указало на једну „малу”, људску причу, која суштински учествује у Историји, као што је то случај и са Бановић Страхињом, пре него са онима који чине центре моћи. Дакле, основни склоп догађаја епских сижеа у великој мери је очуван, али је подвргнут процесу модернизације тиме што је осветљен један нови комплекс Маркових „акциденталних” особина, односно његове моралне дилеме и унутрашњи ломови осветљени из искуства модерности. У Симовићевој драми Марко, каквим га народ доживљава кроз векове, показаће се доследнијим свом бићу но што је то често случај у епском песништву (у којем је Марко и плаховит, мизогин, често и карикатура самог себе), јер драмски текст предочава тежину терета који на себи носи турски вазал и тежину саможртвовања за хришћански свет. Та хришћанска димензија

¹³¹ Бајчета тврди да писац узима мотив витешког турнира из европске драмске литературе, према драми Пјера Корнеја *Сид*, „који ће му послужити као нови индикатор мотивације Жениних поступака” (Бајчета 2017: 290). Ипак, наведени мотив присутан је у српској усменој књижевној традицији (нпр. Наход Симеон).

Марковог лика подудар се са једним другим извором – а то је Константиново *Житије деспота Стефана Лазаревића*, у којем се цитира Марков говор пред битку на Ровинама, у којој ће и погинути – „Ја кажем и молим Господа да буде хришћанима помоћник, а ја нека будем први међу мртвима у овом рату” (Константин Филозоф 1989: 90). Обједињујући неколико својих драма заједничким називом *Издајници*, између осталог и две анализиране драме, Михиз нам актуализује питање шта је предмет издаје и ко су издајници. На први поглед могло би се рећи да је Марко у драми двоструки издајица – и хришћанског света, против којег се бори на страни Турака, и султана, чију стратегију открива хришћанима. Међутим, његова издаја се огледа у нечем другом и у томе је модерност његовог идентитета у односу на епископски предложак, у коме се образац издајства препознаје у чину Вукашина Мрњавчевића и Вука Бранковића. Марко Краљевић, и поред свог вазалског положаја, ни у ком случају и ни у једном фикционалном свету не препознаје се као издајник (за разлику од Константина Дејановића у драми), али његове последње речи упућене брату: „Не живи као ја. Не ваља тако”, указују на изневеравање свога бића, на потребу да се живи у неком другачијем виду, као што Хасанагиница у својим сновима изражава свој идеал постојања, Марко резигнирано бира да у смрти, коначном самопоништењу себе као вазала, парадоксално обезбеди онај вид постојања који је прижељкивао – а то је једини израз слободе и најпотпуније испуњење оног „есенцијалног”, по чему препознајемо фолклорни образац Марка Краљевића, као и Бановић Страхињу у чину враћања љубе. Такви неостварени облици идентитета добијају онтолошки статус неостварених могућности у драмама, разликујући се од онога што фикционални светови исказују. Тиме се подцртава значај процепа у наративима који се увек могу попунити другачијим „истинама” и одакле се питање наративних светова отвара као расправа са многим теоријским недоумицама.

IV 4. СВАДБЕНИ ОБРЕДНИ КОМПЛЕКС И ЊЕГОВЕ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ У ПРОЗИ

У којој мери обликовање фолклорних образаца у књижевној стварности прати развој фолклористике и етнологије, о чему је теоријско образложење дато у уводу дисертације, може се илустровати управо кроз сагледавање једног упечатљивог обредног комплекса као што је свадба и његове транспозиције у српску прозу 19. и 20. века. На тај начин указује се и на епистемолошке измене које преобликују сам приступ обреду свадбе, али се он посматра у свим случајевима као обред прелаза, те ће се у обредном кључу анализирати и одабрани корпус, што захтева освртање на свадбу као кризну тачку живота, односно на опасност/близину смрти у свадбеном обредном комплексу. Почев од Павла Марковића Адамова и приповетке „Сватовско гробље” (1886), преко романа *Сељанка: приповетке из сеоског живота* (1893) Јанка Веселиновића, *Нечиста крв* (1910) Борисава Станковића, *Бурлеска господина Перуна бога грома* (1921) Растка Петровића и *Црвени петао лети према небу* (1959) Миодрага Булатовића, етнографизму се приступа разноликим поетичким интерпретацијама, тако да издвајањем одређених симболичких понашања конципирају сопствени књижевни дискурс. Етнографски материјал у процесу фикционализације преобликује се у складу са поетичким оквирима, што у центар пажње доводи „односе фолклора/обрета и књижевне стварности” (Ајдачић 2019). Најмањи заједнички садржатељ наведених текстова јесте управо „криза” свадбеног прелаза. Свadbом као књижевним мотивом Дејан Ајдачић бави се управо са аспекта фолклористике, покушавајући да одговори на питање да ли је могућно узимати књижевни опис свадбе као етнографски значајан податак:

„Писци који описују свадбу преузимају и преобликују обредну стварност у фикционалну и фиксирају различите ситуације, поступке, исказе и песме, приказујући кроз свадбени модел и конкретну психолошку ситуацију. [...] Верујем да се књижевност може посматрати као етнографски извор – у оним ретким случајевима када у писцу препознајемо чувара старине. Али књижевност не треба сузити само на могући извор непознате грађе. У делима чији се опис може упоредити са записима етнографа могу се уочити и протумачити међусобне варијације, поклапања и одступања.” (Ајдачић 2019)

Обред свадбе свакако уноси у књижевну стварност народну културу, али је начин обликовања свадбе значајан управо стога што се кроз њу могу маркирати и жанровске

специфичности. Са аспекта књижевних родова, несумњиве корене обреда свадбе налазимо у бајкама, али и многим епским песмама о ратничкој и брачној иницијацији, пре свега са сижејном подлогом женидбе с препрекама, али се процес женске иницијације потпуније сагледава у корпусу свадбених лирских песама. Отуда Зоја Карановић ишчитава лирске песме као „мале приче о иницијацији” (Карановић 1996: 291), јер представљају интеграционе процесе кроз које јединка пролази у традиционалном друштву. Управо најплоднија врста усмене лирике, имајући у виду записе Вука Караџића, јесу сватовске песме. Сватовска лирика се тиче испуњавања идеалтипског обрасца свадбе, али ће лирско-епске врсте најчешће интересовати управо конфликтни чворови обреда свадбе, које ће бити препознате и као маркантан материјал фикционализације у српској књижевној прози. Отуда у наведеним прозним текстовима пажњу посвећујемо управо тим конфликтним местима, који су најчешће утврђени већ у усменом песништву, а који „повезују два типа културе – усмену и писану, традицијски стабиллизовану и иновацијску, културу исказивања колективних и индивидуално исказаних вредности” (Ајдачић 2019).

„Склоност писаца ка празничном или конфликтно-драматичном аспекту свадбе огледа се у њиховој пажњи према свечарским елементима свадбе, весељу сватова, обредним играма. Писци склони осећајности или милозвучности свадбене песме истаћи ће њену лепоту или празничну функционалност, поклоници народних старина нагласиће магијске поступке, а писци склони психолошком сликању, продубљено ће оцртати не само весеље, већ и тужне и конфликтне аспекте свадбе.” (Ајдачић 2019)

Свадбени обредни комплекс заузима једно од најзначајних места у народној култури, с обзиром на то да је у питању један од преломних тренутака, у којем долази до промене биолошког, породичног и социјалног статуса јединке, али и читав процес утиче на заједницу у целини. Како обред прелаза подразумева искорачење из профаног времена у сакрално, крајњи циљ је поновно успостављање поретка и враћање у свакодневни ток живота. Обред прелаза отуда увек значи и репродуковање митског обрасца на личном плану. Трансформација психофизичког хаоса кроз обред се претвара у социјално обуздавање, гушење биолошких инстинката, очување колектива. У току обреда прелаза важе посебна правила за главне учеснике ритуала, односно – у свадбеном обреду за младу и младожењу, али и часнике, јер се налазе у фази недефинисаног, граничног статуса, те се верује да су у вези са оностраним, а самим тим нечистим, опасним, па је и

њима потребна заштита, као и колективу. Арнолд Ван Генеп дефинише обреде прелаза као низове или склопове трочлане структуре коју чине: „обреди одвајања, чин прелаза, међустање, припрема, изолација и обред пријема у нову средину, заједницу”. Полазећи од материјалног, физичког прелаза, Ван Генеп узима за основну слику „праг” (limen) и изводи три фазе: прелиминалну, лиминалну и постлиминалну (Ван Генеп 2005). Сврха обреда прелаза је да ублажи трауматичне ефекте које такве промене могу имати на личност. Трочлана схема заснована је на дијалектичком односу у којем једно животно стање имплицира своју супротност и дубоко је укорењена у основној опозицији религијског поимања света, односно у опозицији свето–профано. Тарнеров појам лиминалности, као надградња Ван Генепове теорије, претпоставља прелазно стање између припадности претходном и поновног укључења у друго друштвено раздобље неизвесности, које се одликује кушњама, изолацијом, сексуалном неодређеношћу, неразуђеним заједништвом (в. Тарнер 1986).

Етнолошки код „који је у романтизму био у знаку самоидентификације нације”, у реализму је тежиште преместио ка позитивистичком начелу да се „науком може објаснити човек” (Вукићевић 2015: 61). Сведочећи о свакодневици, реалисти су се неретко позивали управо на карактеристике фолклорних типова и модела. У регистру писаца реалиста најпопуларније су теме невољне удадбе/женидбе, где избор супружника обавља породица (Ајдачић 2019). Иако се таква традиција делимично пресликала на наредне књижевне епохе, она је филтрирана кроз индивидуална проживљавања и психологизацију обреда прелаза тако да се трагичност не своди на сам одабир теме (чин удаје за недрагог), већ се психолошки продубљује невољност јунака/јунакиње.

Приповетка „Сватовско гробље” Павла Марковића Адамова већ насловом сугерише баладичност, тј. у фолклорном коду препознатљив крвави обрачун сватова са другом групом сватова или пак са разбојницима на путу. Адамов баладичан тон приче обликује мотивом удаје за недрагог, који појачава и уношењем мелодрамског елемента посредством лирске народне песме „Је л’ ти жао што се растајемо”, коју невести Јели пева несуђени младић. Драматични ефекат се постиже већ на самом почетку, док девојке припремају дарове за будућу невесту: „Наједаред цика и врева. – Вештица! Вештица” (Адамов 2003: 106). Бабина прича о метаморфозама нечистих сила, које се могу претворити и у лептирицу, мотивисана је веровањем о лошим предзнацима, те мртвачка глава на лептиру пренаглашава трагизам предстојећег догађаја. Са уведених слутња смрти фокус се помера на Јелу, која кроз прозор слуша песму свог драгог, те ножем распара вез на кошуљи свог недрагог вереника. Након ретроспективе о Јелиној браћи, те

о љубави Јеле и Милана, и просидби за Рајевића, прича заобилази све фазе обреда до преломног момента када невеста излази из своје куће и браћа је предају деверу и куму. Значајан детаљ народне културе, девојачки рупац који Милан износи пред кума као доказ да је девојка пред Богом његова, не спречава сукоб, те након масовног покоља сватова посебна мотивациона јединица одваја се за опис сватовског гробља, које се фолклорном наратијом уобличава према поетици предања.

Преобликовање етнографског кода у књижевни код Јанка Веселиновића и Павла Марковића Адамова тежи постизању миметичког ефекта, као и превладавању фолклорне наратије, народних веровања и обичаја. Љубомир Недић истиче да је у роману *Селанка* Јанка Веселиновића народним обичајима поклоњена толика пажња да су догађаји и личности подређени овом главном елементу. Отуда Недић одређује роман *Селанка* као етнографски роман (1969: 283). Недић одређује тај етнографски елемент као ману, јер он није уклопљен у дело, већ доводи до превладавања дескриптивног, док се догађајност занемарује. Наиме, цртајући народне обичаје из мачванских села, Веселиновић их нимало не индивидуализује, већ уклапа јунаке у један идеалтипски оквир народне свадбе, готово преносећи управо онај лирски усмени комплекс који је Вук предано бележио. И не само свадбени већ и друге обреде прелаза, као што су рођење детета и смрт укућана, Веселиновић обликује у целости према народним обичајима. Ајдачић пописује детаљно обредне фазе које се описују на почетку романа *Селанка*:¹³²

„облачење девојке и давање савета, долазак сватова са барјактарем у авлију, те даривање пешкира, венца, погача и кићење невесте, похвала зету, пуцање и нова даривања, куповање, полазак сватова, муштулугцијина најавна доласка сватова, потом обреди при дочеку младе у новом дому – клање кокошке, љубљење свекрве, узимање хлеба и соли, разни магијски поступци око огњишта, прва ноћ у новом дому уз девера, обредне радње које млада изводи на бунару, полазак ка цркви и врачање приликом преласка преко воде, венчање у цркви, убрађивање и конђа, даривање новца и дарова, гозба са шалама,

¹³² За разлику од романа *Селанка*, Веселиновић у роману *Хајдук Станко* свадбу уноси само као један од сегмената радње, иако и овде уз извесно морализаторско уплитање, ипак је приказ свадбе у функцији главне наративне нити и карактеризације. По усменом обрасцу удаје за недрагог, Јелица одбија да се уда за Лазара, Станковог супарника, те потом бежи за Станка и у његовој кући се одвија читав свадбени обред, што већ као кршење свадбеног кода постаје догађај вредан наративне обраде.

свођење младенаца. Веселиновић описује и послесвадбене обреде – походе и посету младе родитељима” (Ајдачић 2019).

Пажљивим читањем Веселиновићевог романа *Сељанка* може се утврдити да, и поред идеалтипског представљања свадбеног обреда, постоје тачке у роману које упућују на латентно присуство нечистих сила, које сенче читав обред и уносе потенцијалну опасност за невесту пре свега. Управо најчешће обележене просторно – на праговима, односно медијаторским границама, магијско-ритуалне радње које испуњавају млада и младожења често су пропраћене ауторским коментаром, које Веселиновић, као што ће то на значајним местима учинити и Бора Станковић, графички издваја стављањем у заграде или издвајањем другим интерпункцијским знацима: „(ваља се)”, „(обичај је да вођевина никако не седа)”, „...; таки је ред”, „... – то је наконче”. На тај начин се, како објашњава Ајдачић, „запажање приповедача одваја од саме радње, а у односу на народне обичаје истиче како се сватови држе реда” (Ајдачић 2019).

„Наратор у *Нечистој крви* Боре Станковића ретко се оглашава сопственим виђењима или додатним објашњењима. Иако је повест пребогата етнографским и фолклорним елементима, знања о свадби углавном су уграђена у радњу и приповедач не прекида приповедни ток истицањем своје упућености да би помогао читаоцу да потпуније схвати народне свадбене обичаје. Кратким уметцима он тек потврђује да је описана или предстојећа радња утврђена традицијом (као што је био ред; када по обичају).” (Ајдачић 2019)

У духу когнитивне наратологије, Драгана Вукићевић се дотиче управо ових „места прекида”, која се јављају као значењске празнине јер „подразумевају” знање о одређеним обредним радњама, не објашњавајући их и образлажући посебно. Конкретно, Вукићевић се осврће на распоред седења у колима, односно обичај да вођевина стоји у колима између кума и девера. Ауторка проналази одговор у етнолошкој литератури, односно у Чајкановићевом истраживању о магичном седењу, у којем се он позива управо на Веселиновићев роман као илустрацију. Још илустративнији је пример у којем се приповедач реторичким питањем обраћа читаоцима: „Знате ли шта је зет у сватовима?”, уз претпостављено знање читаоца о лакрдијашкој улози.

„Уместо реченице којом се визуелизује просторни распоред јунака, пред нама се открива скривени наротив (приповедање о јунакињи која је подложна дејству лоших сила и која се, пролазећи не више кроз идиличан сеоски амбијент већ кроз опасан простор, бори против њих). Иза привидно тривијалне радње (пењање на кола и стајања у њима на путу до цркве) открива се један свет с оне стране текста који треба да је читаоцу близак (познат) да би могао бити откривен. Иако не постоји у тексту (негативна онтологија), он се попут бршљана 'кочи' за текст [...] Откривање нечега чега нема у тексту упућује на онтолошку сложеност скривених наротива. Попут вируса они су онтолошки бивалентни – имају негативан онтолошки статус у тексту, али и позитиван у фикционалном уму који реконструише читалац. Метафоричним језиком речено, они чине фантомски свет текста.” (Вукићевић 2015: 510).

Борба против магијских дејстава, коју најпре води невеста, у роману *Сељанка* чини скривени наротив, који се пројављује на местима-праговима. Прекорачење прага је парцијални обред прелаза, а сам праг се нарочито избегава у мушкој кући због неодређеног статуса, односно везе са култом предака и пролазом на онај свет. Праћење путовања такође је значајно са аспекта одређивања опозиције своје/туђе, јер Анђелија маркира простор према препознатљивости и својим девојачким успоменама које је за тај простор везују. Још један наизглед успутни детаљ који се тиче свадбених обичаја јесте Анђелијино подизање превеза док путује кроз „своја”, позната места, а потом спуштање превеза по изласку из села и када се замисли како ће јој бити тамо где иде. Деловање урока на путу од женске до мушке куће тема је многих усмених балада¹³³. Отуда се у роману *Сељанка* нечисте силе предупређују магијско-ритуалним радњама које се често детаљно описују, а каткад се саопштавају читаоцу посредством дијалога ликова. На договарање старојка и свекра о путу којим ће се ићи следи коментар да сватови никада не иду једним путем у цркву и натраг, да им ко не би бацио чини (1955: 56). Прелазак преко моста приликом одласка на венчање биће такође пропраћен инкорпорирањем апелативне фолклорне форме, бајалице: „Пређох воду не угазих – родих дете не осетих” (1955: 57).

У роману Борисава Станковића *Нечиста крв* праг је такође изузетно значајан локус, према којем се одређује радња, али се гранични простор и време далеко суптилније назначавача, премда и Станковић образлаже одређене обредно-обичајне поступке. Ритуалне шале које се изводе представљају средство умањења снаге коби, али

¹³³ В. Антологија српске лирско-епске народне поезије, Зоја Карановић

имају и психолошко дејство на родитеље и невесту у моменту њеног напуштања дома. Веселиновић велику пажњу посвећује чину „куповине” невесте, када зет, главни шалвивџија на свадби, збија разне шале, пошалице и смицалице са девојкама, те се опасност од урока несмотреношћу свата приближи Анђелији: „И у мал’ не затвори сандук подижући га. А сандуци у којима је спрем девојачки не смеју се закључати пре венчања – због порода” (1955: 32). Сличан узредни детаљ Станковић у *Нечистој крви* образлаже са психолошке тачке гледиште када се Софки закачи вео за праг (в. Угрешиновић 2013), дајући јој времена да се прибере пре него што искорачи из дома. Али са ритуалног аспекта, невеста наилази на препреку, јер се морала добити дозвола предака за напуштање куће. Укрштај етнографских знања и књижевног дискурса пролази готово неопажено у оба примера, али управо таква „одступања” од уобичајеног реда и свадбеног протокола, како примећује Дејан Ајдачић, у приповедању или казивању „представља изузетан догађај који говори о изузетности саме свадбе и њених актера” (Ајдачић 2019).

Склоност „тамном залеђу живота” у прози српске модерне, а изразито код Борисава Станковића, одредила је и представу свадбеног обредног комплекса као трауматично искуство јунакиње Софке, о чијем се трагизму и приповеда у роману *Нечиста крв*. У роману се тематизује, као што је чест случај био и у прози реализма, удаја за недрагог. Љиљана Пешикан Љуштановић преломне тачке животног тока посматра као део реалистичке мотивације ликова и догађаја (Пешикан Љуштановић 2005: 455). Међутим, како смо видели да је расцепљеност у реализму увек уклопљена у фолклорни образац туговања за драгим, у Станковићевом роману тај „други” изостаје, а отвара се другачија слика невољне удаје. Светлана Милашиновић примећује да од почетка романа, истицањем Софкине несвакидашње лепоте и наглашене самосвести, прича „изазива зле магијске силе на активно деловање”, остварујући истовремено инверзни однос према баладичном обрасцу „Женидбе Милића Барјактара”, „у којој на самом почетку наочит момак бира спрам себе девојку, која мора бити несвакидашње, а самим тим и урокљиве лепоте, која сама по себи изазива дејство негативних магијских сила, те на тај начин наговештава опасност од трагичног исхода” (Милашиновић 2015). Како истиче ауторка, противно правилима, Софка бира спрам себе момка и, не успевши да га пронађе, бива приморана да се удајом за малолетног дечака жртвује зарад материјалног опстанка породице. Софкино предавање непостојећем, трансцендентном идеалу упућује на душевну кризу коју је она превазилазила традиционалним девојачким послом – везом, који се може разумети као компензаторни стваралачки чин. Таква је

пројекција душевних напетости такође препозната у фолклорном песништву (у поглављу о драми *Женидба Максима Црнојевића*), када сестра у вез уткива лик брата послатог у рат:

„Обазри се, мој брате једини,
Погледај ми на рукаве моје,
Да ти видим црне очи твоје,
Да почињем на рукаве моје,
На рукаве, ситно зарукавље,
Кад погледам на рукаве моје,
Минуће ме жеља браца Јове!”
(Крстановић 2017, 122)

Премда је јасно да је удаја у традиционалном друштву најчешће била невољна, у роману *Сељанка* се приказује идеалан тип девојке која прихвата своју судбину и ново окружење, те своју срећу налази управо у томе да се уклопи и не осрамоти образ и част својим родитељима. Површно сликање односа у *Сељанки*, у *Нечистој крв* ће се продубити до самог наличја јунака, који своју развојну кризу никада не превазиђу. Са психолошке тачке гледишта, као и у Адамовљевој приповеци, ликови романа *Сељанка* нису нарочито продубљени, али се ипак невести поклања највише пажње, иако се и у њене унутрашње ломове приступа посредством фолклорног модела. Наиме, док је у приповеци „Сватовско гробље” предсказање у виду лептира „вештице” узнемирило окупљене, а психолошко стање јунакиње остало по страни услед недозвољеног чина кидања веза на кошуљи, дотле је Анђелија кроз сан тумачила и самостално проживљавала предсказање предстојеће несреће: „Чула сам од старих жена где веле: да бог човеку у сну предскаже све, а нарочито кад у којој кући први пут ноћи.” (1955: 46) Сан о похођанима и тетке која је упозорава да неће имати среће са породом у потпуности маргинализује чин свођења младенаца, који приповедач суздржано исказује једном кратком реченицом. Уопште младожења је у Веселиновићевом роману, као и у „Сватовском гробљу” и у роману *Нечиста крв* у потпуности скрајнут. Потпуно маргинализован, у односу на Анђелију и часнике, као и родитеље, он извршава ритуалне радње, али се његов лик своди на послушника воље својих родитеља, као што и Анђелија у прво време и не мисли на Миладина, већ како да удовољи свекру и свекрви. Станковић пак у *Нечистој крви* до крајњих граница доводи маргинализацију младожење, према

којем се Софка опходи као према свом детету, док ће се у роману *Црвени петао лети према небу* Миодрага Булатовића остварити потпуно гротескна, карневализована представа односа велике невесте и маленог мужа. Разлог за то управо налазимо у високом степену аналогије између фолклорне и фикционалне стварности. Наиме, ради се о преокретању реалних статусних атрибута младе и младожење, које Бојан Јовановић објашњава као слику у *camera obscura* (Јовановић 1986: 117–131). Будући да одражава друштвене односе у обрнутој пројекцији, лиминална фаза свадбеног обреда имплицира латентну идеолошку функцију. Лажна слика има ограничено трајање одређено периодом лиминалне фазе обреда, тако да ће Анђелија, пошто се докаже у новој кући, почети да се додворава и своме мужу, док ће у *Нечистој крви*, смрћу свекра газда-Марка, Томча преузети улогу домаћина. С фолклорног аспекта гледано, у питању је фиктивно надокнађивање важећих неравноправних односа у постојећој породичној и друштвеној структури. Жена постаје носилац моћи и супериорности, што је пројекција друштвено несвесног, чије је конституисање условљено самим репресивним карактером патријархалне друштвене структуре. У Софкином случају, та се моћ донекле назначава и у предобредном времену, у стању „двогубости”, када долази до родног надрастања и флукутирања од женске ка мушкој свести.

Реинтерпретација патријархалног модела културе у романима значајно место даје опозицији своје/туђе, нарочито кроз однос женске и мушке куће. Капија и врата била су препреке, простор дисконтинуитета у односу свој/туђ простор, чији је чувар невестина мајка (а поред тога у фолклору има и гениталну симболику). Симболичким поистовећивањем женског простора са невестом у усменом лирском песништву, девојка се често посматра као демијург баште коју ће сватови погазити, што илуструје песма: „Босиоче, босиоче, у ширину расти / јер ће доћи, јер ће доћи старог свата власти” (Вук, I, 10). Трагом наведене фолклорне метафорике могућно је тумачити и Софкину заблуду о продаји куће, коју Новица Петковић назива лажном мотивацијом. Иако се паралелизам Софке и куће уводи претежно из Софкине свести (Петковић 1988: 44–45), нарочито истакнута Софкином „сликовном инверзијом” нове црвене ћерамиде на кући и њеног сопственог меса, тај је паралелизам укомпонован имплицитно кроз сам обредно-обичајни комплекс везан за удају. Наиме, приметно је да, у супротности са обичајима везаним за просидбу и удају, по којима су девојачка врата увек отворена (Пешикан Љуштановић 2005: 455, Милашиновић 2015), по ефенди-Митином наређењу „сва врата у кући била су затворена”. Затворена капија у психолошкој је спреси са Софкином невољном удајом, а продаја кућа уистину јесте продаја ње саме, јер она управо и није

испрошена, већ дата као „залог” за останак куће. Новица Петковић истиче да Софку „само у три маха налазимо ван очеве куће”, сваки пут усклађено са свадбеним обичајима: одлазак код тетке (фаза сепарације), у амам (ритуално купање) и венчање:

„у само композиционо језгро романа положен образац старе свадбе, што је и разумљиво ако је предмет романа заправо једна удаја [...] са доста јаким тоновима девојчиног опраштања од једног живота (он за њу умире заједно са родитељском кућом, па у тој мери и она сама умире), и преласка у други живот, од кога се Софка унапред ужасава.” (Петковић 1988: 45)

Посредно обавештена о томе да је испрошена, Софка већ почиње доживљавати просторију „доле у кујни” као хтонски простор – мрачну, влажну, црну са жутим тепсијама које се претварају у страшне очи што је прождиру (Петковић 1988: 41–42). Аналогија венчања и погребача зачиње се на самом почетку свадбеног обреда. Анђелију такође затичемо „измештену”, у вајату са другарицама и тетком, која ће је подучавати магијским радњама које треба да обави током сватовских ритуала и владању у новој кући. Тетка Спасенија је управо уведена као саветодавац и учитељ који уводи невесту у тајне брачне заједнице, али и магијских поступака. Поред традиционалног описа девојачке лепоте, у роману се истиче и Анђелијина узнемиреност: „Анђелија је горела сва у некој ватри. *Мртви зној обли јој цело тело*. Она је била у оном ’беуту’ у ком човеку пишти у ушима и грми у глави” (1955: 27–28). Касније ће њена nelaгода бити продубљена истицањем туге због одвајања од свога дома и девојаштва, што се препознаје из лирске усмене поезије, где се у дијалогској форми истиче опроштај од девојаштва, а чланови породице или другарице наричу, тугују и кроз плач се опраштају са невестом набрајајући шта све оставља у свом дому а шта ће је чекати у „гућем”. Утисак о атмосфери погребног обреда понајвише обузима Софку: мирис сувог венца, тамјана, свећа и шимшира; „мртво падање воде са чесме”; свеће које горе „као да је она умрла, одавно је сахранили и већ заборавили”; мајчин последњи пољубац у чело и уста, који су „већ били хладни”. Слично ће и Мухарем у Булатовићевом роману уочити како се Иванки, невести, венац на глави полако суши. Мириси и атмосфера смрти Софку ће нарочито обузети у самој цркви, али се и кроз празнично време, којим започиње обред, може начинити јасна веза са култом мртвих јер је Марков долазак и први сусрет са Софком датиран на Тројичке задушнице, тј. на други дан празника Духови (Пешикан Љуштановић 2005: 457). На тај начин се остварује двострука сакрализација, јер

лиминална фаза, транзитивни период представља безвремено стање, сакрално време, које прати привидна, церемонијална смрт. Такво празнично време које се чини као да је заустављено (што Новица Петковић образлаже као успоравање времена свадбе и убрзање на почетку и крају романа – профано време), још изразитије одликује свадбену атмосферу у романима *Бурлеска господина Перуна бога грома* и *Црвени петао лети према небу*.

Свадба је представљала понављање божанског обрасца – хијерогамије, имала је космогонијски карактер – успостављање равнотеже, па се морало прибегавати строгим правилима. Како је покретала нарушавање равнотеже, закорачење у лиминалну фазу значило је и привремену смрт. Лиминалност се отуда често пореди са смрћу, са повратком у утробу, са тамом, двополношћу и силаском у доњи свет. Период изолације по правилу се завршава ритуалном смрћу и поновним рађањем у новом својству.

Народна поезија која проблематизује однос сакралног и профаног у великој мери приближава се сензибилитету модерне књижевности, најпре авангардне, а често се и успоставља интертекстуална веза управо на основу заједничке карневалске слике света. Особену реактуализацију карневалског доноси роман *Бурлеска господина Перуна бога грома* Растка Петровића, у којој је представљена и пародирана бајковна структура, тако да јунак након боравка у рају и убиства Бога долази да проси девојку, након чега наступа гротескна свадбена гозба. Примећено је да Петровићев роман кореспондира са Раблеовим романом *Гаргантуа и Пантагруел* у телесно-материјалном и чулном осећању света, са израженим смеховним елементом (Петровић 2008: 237–240), са циљем да начини смешним сакрализаторски однос према традицији (Слапшак 1989: 162–164).

„Зора поче да свиће; народ цичи, вришти, кречи, и кречи, пишти, дера се народ. Народ се весели, уста отворених, округлих очију, са рукама дигнутим, а ноге људима разигране, груди јече од звукова и напетости као бубњи; напунише трбухе масном говеђином, сурутком, лојем [...] Дохћу у пијанству сватови, ноге им се не разазнају колико праве брзе јурњаве. Потекоше свему где се може више полудети” (1985: 105)

Празнични, карневалски дух посебно је интегрисан у авангардни роман Растка Петровића како би се истакла изокренута слика света, „организовани хаос”, нарочито карактеристичан за период свадбе и (анти)понашање сватова. Наиме, у роману Растка Петровића празнична слика света представља поетички аспект дела, којим се претпоставља укидање, обустава дејства званичног система и његових забрана и

хијерархија (Бахтин 1978: 15).¹³⁴ Предраг Петровић закључује да „сцене Наборове свадбе у којима доминира телесно-материјално нису у знаку величања живота већ лудила и деструкције” (Петровић 2008: 266). Свadbена гозба и разуданост сватова уистину остављају утисак пуког хаоса, нереди и бесмисла, но урањањем у смисао саме карневалске атмосфере у спрези са целином романа и поетичким хоризонтом укупног стваралаштва Растка Петровића у том се хаосу препознаје традицијом карневала претпостављена снага обнављања, плођења, спуштања које оплођује и рађа ново. Наиме, након детаљног описа преобилне свадбене гозбе, сватови се устремљују ка Мајци Земљи, чиме се имплицира управо обновитељски дух свадбе и митски, космогонијски карактер:

„гора затрешта од ломњаве, небо зајеча од ломњаве, помрачи се: бес, бес. Викнуше у глас и допадоше тлу земљином вичући: Мајко, мајко, земљице, наша препелице, отвори се! То наљуто ову, прогунђа. Како земља стоји на води, а вода на огњу, а огањ на змајогорчеву огњу, то се змај у чуду помери и репом ошину, а мора се због змаја узбуркаше” (1985: 106)

Митски аспект свадбе подразумева поистовећивање невесте са Мајком Земљом. Као што су сватови колективно биће, повезани колективним лудилом, тако је и невеста наиндивидуална, што се нарочито истиче у роману *Црвени петао лети према небу*, у Петровој инверзној имагинацији „небеске свадбе”, која заправо носи све одлике хтонског, доњег света:

„Знојава, главата млада тобож не може да једе, и сви је кљукају као ћурку. Рашчепили су јој вилице. Трпају јој у ждрело вреле кромпире, недробљено месо и комаде тврдог јечменог хлеба. Заливају је још топлијом чорбом, слатким и киселим млеком и медовином: да боље свари месиште и тесто, и да лака као перо скочи у коло прва. Трбух јој неприродно расте, али се томе нико не чуди. Радују се чак. Обигравају око њега и крију се. Куцкају се, лочу, лупкају у њ да виде да ли је чврст – звечи мешина као бачва. Трбух све више расте, и сунце почиње друкчије да шија. Трбух опет крупња, а свадбари су из тренутка у тренутак све ситнији, жгољавији и неприметнији. Све је жалосно на тој небеској свадби, сем младе која ће убрзо телесином својом да испуни цео небески

¹³⁴ Акцент је на граничној позицији карневала, као тренутка смене, који у себи садржи два основна аспекта: структуру и антиструктуру, похвалу и покуду, озбиљно и смешовно.

простор. Више се не чују ни песма свадбарска, ни музика, ни вика. Чељад јури око ње, туче се око кора, костију и смрдљиве чорбурине. Сви гледају горе, али нико не може да јој види модру главу на облوم трупцу врата. На крају, по плаветнилу дуго иду развлачећи трпезу. Трпеза се распада, али судови с чорбом и костима остају горе. Онда сви иду свако на своју страну, а млада остаје сама на небу. Тако је велика да испуњава цео Петров видик: ноге јој модре viseћи мирују; рукама се ослонила на врхове планина; седи на облаку као пчела на јабуковом цвету. Оглодана овчја лобања, неначета печена кокошка жутих леђа и угљенисаних ногу, разапета јарећа кожа – једино се то види иза ње, у позадини...” (1986: 40).

Карневалско-смеховни концепт света уочава се кроз слике незавршеног, гротескног тела које надилази своје границе једењем огромних количина хране. Позивајући се на Бахтинов концепт карневалске гозбе, где се истицање гастрономских функција доводи у везу са функцијама плодности, Карановић и Јокић наводе записе српских народних песама у којима се прождрљивост посматра у еротско-смеховном смислу. Нарочито се истичу примери са мотивом прождрљиве невесте која гута све на шта наиђе, где је поступак нагомилавања и трошења хране аналоган цикличном кретању живота и материје (Карановић, Јокић 2009: 8). Народно-празнично гозбено једење је и социјални чин који се практикује због тежње према изобиљу.

Гротескни модус тела је кључни феномен смеховно-еротског принципа. Тело се посматра у контрасту са појмом тела старог канона – као завршеног, затвореног, одвојеног од света. Гротескно тело флукутира између света и човека, представљајући центар размене материје у функцији исказивања материјално-телесног принципа народне смеховне културе. У контексту свадбеног обредног комплекса у српској народној смеховној култури доминантно место заузима мотив огромне невесте, односно мотив маленог мужа. Зоја Карановић и Јасмина Јокић у студији о смеховном и еротском у народној култури отварају један митолошки хоризонт фигуре велике невесте, посматрајући је као супституцију за митску Мајку Земљу, основни принцип плодности, и као ритуално призивање оплодатељских моћи и раста (Карановић, Јокић 2009: 8). Ауторке указују заправо на везу сакралног и сексуалног, односно на један свет који функционише као целина.

Отвореност тела у концепту смеховне културе повезаног с другим телом и светом остварује се претварањем елемената природе у његове делове који расту до гротескних размера. Од великих, непрестано разјапљених уста у опису Мркоја, на почетку

свадбеног веселја, преко развлачења ружних и црвених уста свадбара, до представе сунца које има „црвеномодра уста која подсећају на рану, на засек секире” кроз текст се успоставља развој телесног принципа оличеног у издвајању делова тела и њиховој хиперболизацији. Међутим, уочава се и супротно кодиран пример – поред уобичајено хиперболисаног тела, његов гротескни концепт активира се и претераним умањивањем. Значајно остварење гротескно умањивање добија у фолклорном мотиву маленог мужа, иза којег се заправо крије иницијацијско испитивање младожењиних моћи. Кајица је управо прототип маленог мужа, односно младожење који није дорастао својој улози, те инфантилним понашањем изазива подсмех сватова, презир невесте, али и разочарање његовог стрица Илије, јер Кајица отеловљује пад и разградњу некада славне лозе. Несклад се испољава превасходно у појавном: невеста Иванка, која по Мухаремовој оцени има и више од сто кила и која седи са тешким рукама на трбуху, док јој се низ широко лице слива зној, стоји наспрам Кајице, који је „ситан и закржљао, зелен у лицу, руку јако дугих и опуштених низ крхко тело” (Булатовић 1986: 31).

С обзиром на то да је основна функција тела да рађа и оплођује, у контексту обредне смеховности дозвољени су разни преступи и рушења табуа. Хипертрофирана сексуална жеља и промискуитет у карневалским играма тумаче се тежњом ка превладавању смрти и пролазности. Бахтиновски карневалски хронотоп присутан је и кроз слике батинања, кроз лакрдијаштво, подсмевање и поигравање са незваним гостом – Мухаремом. Као облик реализације карневалског схватања света, присуство фигуре „фолклорне будале”, чију улогу свадбари желе да допишу Мухарему, упућује на кршење логичке норме бесмисленим радњама. Иако се карневалско батинање Мухарема уклапа у обредно-обичајну праксу, у коначном изостаје обредна функционалност која све треба да преобрати у делотворно ослобађање. Међутим, перспектива маргинализованих ликова, Маре, Мухарема и скитница, демаскира махниту игру са сиротим Мухаремом. Карневалске батине не доводе се до крајњег циља, већ завршавају у обесној забави.

Примедба луде Маре да се на свадбу не иде са живим петлом навешћује централну забаву свадбара – ритуалну праксу жртвовања Мухаремовог црвеног петла, који му је једини пут иницијације у прихватљиве социјалне оквире, односно, како објашњава Часлав Николић: „уцеловљење Мухаремове докинуте друштвености, односно мушкости” (Николић 2011: 201). Премда је фалусна симболика петла у народној традицији позната, као и култно значење петла у митологији, она се изображава у роману и превазилази „фолклористичко поједностављивање кроз позивање фиксних симболичких регистара” (Николић 2011: 208). Ипак, неспорно је да спрам фигуре петла

јунаци одмеравају своју „целовитост и функционалност” (Николић 2011: 201), што у свадбеном комплексу претпоставља и једну гротескну размену људског и животињског. Отуда је присуство петла – „последњег метафизичког прибежишта”, речима Часлава Николића, у анти-свету Булатовићевог романа и последњи траг постојања друге стварности, изван оне коју креира свадбарска свест. У томе се, наиме, карневализована стварност Булатовићевог романа осамостаљује у односу на бахтиновско разумевање карневала као могућности другачије структуре света. Док се таква антиструктура са својим позитивним конотацијама остварује у авангардном роману, модернистички подухват постаје цео један карневал, који не препознаје ниједну другу стварност, нити ону од које се пошло, нити ону потенцијалну нову структуру којој сваки празнични карневал тежи.

Карневалска атмосфера као слика другачијег света и друге културе може се препознати и у *Нечистој крви*, што је везано управо за мушку кућу, односно за Маркове сељаке који постају носиоци гротескних карактеристика. Софкина свадба „кулминира у оргијастичком избоју и потпуној празничној инверзији” (Пешикан Љуштановић 2005: 436, уп. Петковић 1988: 108—110):

„И са ужасом Софка је гледала како је све то почело да постаје, да се стапа у једно. Сви мушки претварају се у једног мушког, све женске такође опет у једну општу женску. Ни старо, ни младо, жена, снаја, стрина, ујна или какав род. Само се знало за мушко и за женско, и онда једна мешавина: стискање, штипање, јурење око куће и крклање.” (204: 149)

Софкина ужасност оргијастичким провођењем свадбеног славља проистиче из измењеног односа према древним обичајима у варошкој средини, која се руководи новим културним нормама. Међутим, и у *Сељанки* се остаје у оквирима социјалног реда чак и када наступи време славља и своди се на задиркивања, шале и то претежно младежи. У једној народној изреци коју Веселиновић уноси „Сватови нису људи – зет је најмање човек” (Веселиновић 1955: 29) алудира се управо на лакрдијашко понашање свадбара, премда му у роману није дато довољно пажње. Ипак, у свим наведеним романима свадбари су представљени као колективно биће, што илуструје Софкин утисак о мноштву које се стапа у једну жену и једног мушкарца, *par excellence* карневализовани свет, као надрастање индивидуалности, превазилажење граница сопственог тела и хиперболизација слике света. Допринос наведеном значењу даје и архетипски модел

који се у роман читава из Софкине свести – а то је интуитивна спознаја о одсуству праве свадбе, те замена свадбе бајковном отмицом „чувене лепотице”, коју разбојници затварају у кулу: „А ови Маркови, дању пландујући и кријући се, а ноћу склањајући се од месечине и ведрине, дуго путујући, пронашли је, и пошто кулу освојили, порушили, њу уграбили и са њом овде стали, да се одморе” (2004: 149). Архетипска имагинација проиходи свакако из страха Софкиног пред другим, јер мушка кућа је за сватове полазиште и одредиште, али за невесту једносмеран пут – далек, непознат, опасан. У усменој лирици о односу мушке и женске куће (в. Ласек 2005) циљ је да се мушка кућа прикаже као идеалтипска заједница, што је у лиризованом роману *Сељанка* преписано као модел. Стога предисторија породице у коју се одлази постаје значајно место књижевне обраде свадбе, сагласно са патријархалном традицијом. У Веселиновићевом роману мушка кућа је ипак само условно мушка, јер је доминантна улога мајке/свекрве, која уводи снаху и обезбеђује правилно прекорачење границе новог дома како би се очувао стари поредак и успешно завршила фаза агрегације. У романима *Нечиста крв* и *Црвени петао лети према небу* патријархални модел се нарочито истиче, уз изражену улогу свекра, односно „старца”. Уопште положај родитеља, односно старца у свадбеном обредном антипонашању захтева посебно разматрање. На јужнословенском простору издваја се корпус песама о свргавању ауторитета старе власти приликом свадбених обреда, где се пре свега мисли на свекра и свекрву. Иако се чин убијања не спроводи до краја, већ се приказују слике комадања тела у обредном, веселом тону, не спомиње се веза са суштинским чином карневала код Бахтина – лажно крунисање и свргавање краља (представника старе власти). Тиме се наговештава да ниједан статус није сталан, ништа није апсолутизовано, све неизбежно постоји у радосном процесу сталног мењања и релативности, у којем се супротности претварају једна у другу. Обновитељска снага карневала у *Бурлески* огледа се и у смрти невестине мајке, као примеру сучељавања две фазе женске сексуалности: активне и пасивне, односно контрастирање девојке и старице, преко којих се метафоризују живот и смрт. У питању је, свакако, позната одлика карневала – амбивалентност, којом се отвара и филозофски аспект карневала. Међутим, док је у *Бурлески* могао да се прати виталистички, обнављајући аспект празничног смеха, дотле се Булатовићев роман приближава апсурдном управо по томе што карневалескно постаје средство сликања наличја живота, тј. остварена инверзија не доноси очекивани преокрет.

Обесмишљавање свадбе у оба случаја (*Нечиста крв*, *Црвени петао...*) остварује се прекинутим обредом, односно одсуством крајњег циља – свођења младенаца, што

отвара проблем индивидуалне и колективне трагичности, јер се свадба и спроводи, нарочито у роману *Црвени петао...* како би се повратила снага плодности и рађања у разграђену кућу. У оба случаја разлог је пре свега претходно истакнута недораслост младожење (Томче и Кајице). Жеља старца Илије да Кајица испуни примарну функцију мушкарца у патријархалном друштву и настави лозу на више нивоа се показује као јалова. Зато, док је Кајица само предмет подсмеха, старац постаје носилац трагичког које у карневалском амбијенту добија гротескни тон. Бахтиновски „карневалски пакао”, чија ће жртва и сам постати, покреће управо старац Илија. Илија пред светом навлачи маску строгог *pater familias*, која ће се у инверзној слици света преокренути у своју супротност: „Али се Кајица играо с јаретом, које му је лизало и штрпкало слане дланове. У гомили пијаних и распојасаних није ни примећивао старца који је слинио као дете и гледао како се бездушни свадбари играју с Мухаремом” (Булатовић 1986: 96). Полазиште и оквири такве трансформације света имају упориште у народносмеховној карневалској култури. Трагичне околности Илију чине лакрдијашем, примећује Петар Пијановић, а његова улога лакрдијаша утолико је тежа јер је он игра озбиљно. Илијин унутрашњи монолог открива смисао његове маске: „Удари га колико да сакријеш да га волиш и да ти га је много жао. Сравни га са земљом, па нек мисле како си онај стари, онај некадашњи надувени, натмурени и моћни газда.” (Булатовић 1986: 51) Озбиљност лакрдијске игре је онај парадокс који Илијину трагедију преображава у гротеску, истиче Пијановић (2001: 144). Инверзна перспектива, као једна од одлика Булатовићевог приповедног поступка, примењена је и овде. Старац Илија посматра свадбарску светину изнад своје главе, лежећи на земљи. Опис њихових лица осликан је кроз призму болесног човека у бунилу, који не може ни да се помери, ни да викне. Кроз унутрашњи монолог старац Илија износи породичну несрећу и сопствену трауму, коју жели да надомести Иванкином плодносном снагом:

„Погледај како смо се изродили. Имао сам три сина. Били су ситни, кржљави, ружни, и смрт их је брзо покосила. Ни по чему се нису разликовали од Мухарема. Чини ми се да су чак били и ружнији – све сама жалост, све сама слабостиња, све сама тањич. И мој се брат изродио: погледај Кајицу, твог младожењу. Отац његов био је крупнији и јачи од мене. Иза онаквог медведа остаде ћосави усуканко, рђица једна, пиле једно злехудо што пијуцка напразно и звиждуће. Па ме не кори што сам те довео у његов креветац. Знаш, биће ти тесан и кратак. Довео сам те да нам, ако се то икако буде могло, поправиш разводњену крв. Слаб је и мрзовољан наш Кајица, али ћемо га молити да се покрене.

Хранићемо га нарочитим јестивима, појити га најбољим пићима. Знамо за неке траве, и за неке враџбине. Узећемо га међу се: драшкаћемо га парама, мачкама и рибицама; обећаваћемо му златна брда и долине; причаћемо му шалјиве приче; миловаћемо га и гладити, љубићемо га свуда и шашољити. Уши ћемо му извући ако те ни тада не буде хтео. Сигуран сам да ћемо га навести и навадити. *А не буде ли могао ништа да учини он – ја ћу.*” (Булатовић 1986: 96, курзив А. М.)

И у роману *Нечиста крв* Софкина и Томчина свадба завршава се Марковим самртничким крклањем на прагу Софкине собе и Станиним цвиљењем, које ће Марку изгледати као „да му таваница, греде, црепови у сва кућа [...] пада на главу и бије га у теме, у мозак” (2004: 164). Сходно народним веровањима, недовршен свадбени чин узрокује изрођавање и пропадање куће, што ће се у *Нечистој крви* продубити одсуством „похођења”, доласка родитеља у посету након свадбе (догађај који Веселиновић детаљним описивањем истиче као нужност довршења обреда), односно кидањем свих веза са родитељском кућом и одсуство „првича”, укорењеног обичаја о посети родитељској кући: „На крају, услед Софкине болести након Маркове смрти, изостаје неопходна посета похођана – обред венчања, према томе, није доследно спроведен до самог краја, што опет недвосмислено указује на неминовност трагичног исхода. Отац јој први пут долази у кућу тек након три године и то не да доврши свадбени обред, него”, како је то закључила и Љиљана Пешикан Љуштановић (2015: 459), „да потпуно обезвреди и обесмисли ћеркину свадбу (тражи новац и на тај начин пориче свадбу и као социјални и као религиозни чин). Софка, дакле, остаје ни тамо ни овамо, између родне и мужевљеве куће, у беспућу”.

Запажање Љиљане Пешикан Љуштановић да мотивација која се успоставља преко обреда прелаза у Станковићевој прози функционише као огрешење о обредну праксу, које јунаке потенцијално оставља у стању трајне лиминалности (2015: 459), могућно је применити и на остала прозна дела обухваћена истраживањем. Чак и када се, као у Веселиновићевом роману, свадба оствари према утврђеним обредним законима, потенцијал „опасног” и „разграђујућег” у кризи прелаза исијава из пукотина у тексту, који се ишчитавају као скривени наративи. С друге стране, у романима у којима обред прелаза није објективан, социјални фактор, текст се да тумачити у ритуално-симболичком кључу, нарочито на кризним тачкама времена и простора, који носе потенцијал архетипских значења. Упоредно читање омогућује да се из једне идеалтипске свадбе каква је представљена Веселиновићевим романом *Селанка* препознају све тачке

прекида у другим случајевима, као и да се са онтолошког, социјалног и религијског аспекта тумаче значајне тачке свадбе које се уклапају у поетички хоризонт назначених дела.

V ЗАКЉУЧАК

Бавећи се прекретничким књижевноисторијским моментима који су донели у српску књижевност нову обраду фолклорних образаца, некада превредновањем постојећих, а некада и укључивањем запостављених сегмената фолклора, ипак смо могли уочити извесне правилности када је у питању књижевни дијалог са фолклорним садржајима. Наиме, међу различитим епохама које су донеле нове поетичке склоности, као што су романтизам, авангарда и модернизам, фолклорним обрасцима приписане су извесне вредносне категорије у зависности од историјског, идеолошког и културног контекста, али у синтетичком приступу анализираној грађи уочили смо и извесне заједничке обрасце који су легитимисани кроз српску књижевну сцену два века уназад, премда са разноликим вредносним предзнацима. Те препознатљиве тачке, које су потцртане у претходном раду, препознајемо као неуралгичне тачке српске књижевности и културе, које се филтрирају кроз фолклорне обрасце, садржавајући често и дубље митско-архетипске корене, али и наративе о идентитету, идеолошке, психолошке и социјалне слојеве и сл. Фолклорни обрасци, показало се, дефинишу и структуру наше националне књижевности, уз друге традиције, домаће како и стране. Отуда се и јавила потреба да се маркирају различите, често супротстављене модерне поетике, које су афирмисале фолклорни културни материјал. Приступ није изискивао строг хронолошки лук од романтизма до модернизма, јер се књижевна историја у овом случају није сагледавала линеарно, већ више просторно, као мапа или мрежа на којој ћемо препознати присутност трагова фолклора и степен њихове трансформације у новом окружењу, али и места одбијања, односно оно што је самим тим одбачено у одређеном тренутку. За тако нешто било је неопходно поставити камене међаше између две поетике, усмене и писане, односно шире, између две културе и две свести, те препознати моменат разграничења модерности и традиције, али и тачке споја, а то смо одредили као тренутак препознавања естетских категорија у фолклору, што је отворило врата његовом инкорпорирању у писану књижевност и културу уопште. То не значи да претходно није долазило до прожимања, али то прожимање је представљало „природан”, тачније несвестан процес, односно нетенденциозно јединство двеју сфера¹³⁵. Од историјског тренутка када

¹³⁵ То је допринело да Јован Рајић критикује приказивање историје у народној књижевности, а да се притом сам ослања на народне изворе приликом писања своје *Историје разних словенских народа*.

фолклор постаје предмет изучавања посебне науке, може се пратити и спрега научног дискурса и књижевног преосмишљавања фолклорних образаца, односно концептуализације фолклора.

Кохезивно својство усмене и писане културне праксе јесте производња симболичких знакова која је омогућила и њихов дијалог, и поред тога што текстови функционишу унутар различитих кодова. Фолклорни обрасци представљају знакове културе који циркулишу како унутар фолклорног, тако и изван, у сфери литерарног – у којој се смисао рађа из сусрета и дијалога новог текста и традиције.

Интеракција фолклора и литерарних текстова доводи до посматрања образаца као интертекстова који круже у процесу интертекстуалне размене, те фолклорни обрасци нису само „цитати” који се свесно уграђују у текст, већ и на несвесном нивоу ‘рад’ једне књижевне и културне традиције унутар које се мисли и ствара.

Пошавши од методолошког поступка који предлаже Алан Дандес: идентификација и тумачење, указали смо на постојеће фолклорне обрасце аналитичким приступом, али и на разлику коју књижевни текст успоставља, реконтекстуализацију и „прилив значења” фолклорних образаца.

I Идентитетски и социокултурни обрасци

Показало се да је преузимање фолклорних наратива, од алузија, преко цитата, до трансформација и потпуног испражњавања фолклорног предлошка, у писаној књижевности неизоставно укључивало и идентитетске моделе, које је усмена књижевност нудила, али и шире традиционално друштво, с обзиром на чврсту спрегу уметности и друштвене стварности у традиционалним заједницама. Идентитетски конструкти и друштвено-културне норме условиле су да се херојски и родни дискурс укључи чак и у жанровску поделу, коју је установио Вук Караџић (јуначке и женске песме).

1. Косовска традиција и херојски дискурс. Од анализираних Његошевих епова до модернистичких драма, утврђено је да је косовска традиција и косовска мисао закупљала готово све ауторе, али је у зависности од поетичких афинитета аутора и епохе, као и жанровске условљености долазило до афирмисања или превредновања затечене традиције. Сам Његош започео је процес преиспитивања усменокњижевно успостављене идеје косовског опредељења, да би се у авангардној мисли о Косову та идеја постављала у пародијске оквире, када је већ косовски мит подвргнут десакрализацији, или пак у есхатолошке оквире, као што је то нудила усмена традиција,

али у дотицају са прехришћанским апокалиптичним наративима, а коначно у делима модернизма, поезији као и прози, иронизацијом је омогућено да се преиспита процес конструисања епског идентитета хероја. С друге стране, идеал ратника чува се у новом жанровском окружењу, у поемама и лирским спевовима Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја, у понеким прозним и поетским остварењима Лазе Костића. Традиција лиризације епских наратива пренеће се и у поезију српске модерне, све до раскида са ратничко-патријархалним идеалима у књижевности српске авангарде. Осим косовских јунака, који су били у фокусу књижевне обраде романтичара, попут Милоша Обилића, Кнеза Лазара, Браће Југовића итд., за жанровске трансформације других епоха нарочито се показују прегнантне епске биографије јунака изван косовског циклуса, попут Максима Црнојевића, Ђурђа Бранковића, Бановић Страхиње, Марка Краљевића итд. Анализом је уочено да је жанровска трансформација остваривана најчешће на линији: епска песма / епска биографија – драма.

2. Фолклорни обрасци улоге и положаја жене. Изникла у сложеном митско-фолклорном систему, пра-жена са својим амбивалентним карактеристикама послужила је као метафорички и симболички посредник ка осмишљавању читавих књижевних светова. Не само да је широк спектар улога и значења жене преузимао из фолклорног корпуса, већ је и литерарна надградња обезбеђивала нова значења, увек у дијалогу/полемици са фолклором. Доминантна социокултурна позиција коју је формирало ратничко-патријархално окружење одредило је узак делокруг жене, дефинисан специфично у усменој епици, што је у романтизму преузето и обилато коришћено као пожељан образац поетског обликовања женских ликова, под окриљем херојско-ратничког култа. Значајна линија фолклорне традиције, која је све до авангардног раскида била доминантан покретач идеолошке свести, успоставила је испреплетеност херојског дискурса са родним перспективама. Култ Косовске Девојке и Мајке Југовића нарочито је био присутан у време романтизма. Међутим, показало се да је романтичарски слух за идентитетска питања у фокус ставио и оне „излете” из родно одређених улога, као што су делије-девојке и хајдучице, али да се ипак и такав искорак осмишљавао претежно у границама традиционално постављених улога или пак у комичком маниру. Двадесети век ће отићи даље у том измештању жена из њиховог друштвено пожељног положаја, па ће се нарочито модернизам фокусирати на маргинализоване женске ликове, односно жртве у традиционалном систему, попут Гојковице, Анђелије, Хасанагинице и др.

Дивинизација/демонизација фигуре жене. Слојевитост женске фигуре допринела је и томе да жене у српској књижевној традицији буду често и носиоци митске димензије, која потиче од њихове способности рађања, те су назначене епохе, склоне митопоетизацији, жени неретко додељивале митски статус, било у њеном позитивном или негативном значењу, тј. као инкарнација сунчаног, астралног принципа или шумске, лунарне и хтонске митске силе, демона, вила, русалки итд. Овај осетљив простор у свести о потиснутим или скривеним елементима женског бића нарочито је актуализован у авангардном стваралаштву, али и уопште у оној линији српске књижевне традиције која је посезала за ирационалним и мистичним садржајима, највише код Лазе Костића, Ђорђа Марковића Кодера, Растка Петровића, Момчила Настасијевића, Иве Андрића, Милоша Црњанског.

II Народна религија и митологија

Народна религија и митологија показале су се значајним стога што су представљале први покушај премодерне свести да тумачи свет и његове појаве, тј. једно тотално доживљавање, којем је модерна свест несклона, али у коју су дубоко утиснути архајски инстинкти и колективне праслике. Иако је наслеђена религиозно-митолошка баштина смештана у најразличитије контексте, унутар анализираних грађе уочене су одређене групе праслика које се као трагови премодерне културе јављају у све три епохе:

1. Онирички и митски простори оностраности.

Романтичарски топос – сан о лету ка небеским висинама, осмишљаван је у форми алегорije код Његоша и Костића. Ониричко искуство путовања романтичарског субјекта ка митским висинама претпоставља стабилизовање традиције песничког космизма на темељима народне традиције. Тај ће се космизам одразити и на поетске просторе у стваралаштву Растка Петровића и Васка Попе. Препознати онирички амбијенти нису само везани за астрални план. У Радичевићевој поезији онирички ефекат, у вези са еротолошко-танатолошким комплексом значења, доноси вода, што ће се у прозном маниру реализовати у *Сеобама* Милоша Црњанског, док је у Андрићевим и Настасијевићевим приповеткама вода и гора фолклорно-митски локус који одаје знакове демонског. Планинске висине, као изражен симбол митске структурације света повезује различите равни, али и различите реалности у прози Растка Петровића и Иве Андрића, али се код Андрића и мост остварује као митска алтернација *axis mundi*.

2. Магијско-анимистички поглед на свет и првобитни религијски облици.

Прехришћанске религијске представе представљају најкомплекснији заматак фолклорног у писаној књижевности. Комплексност се огледа у томе што је често „дух паганског наслеђа” унет посредно, преко усменокњижевног интертекстуалног дијалога, са симболичким вредностима које га удаљавају од изворног контекста. Тако се показало у модернистичкој поезији да су магијски, тотемистички, анимистички и други поменути религијски симболи, у основи представљеног двојништва, прожети антропоцентричним схватањима, као и егзистенцијалним драмама субјекта, али су и осамостањени аутопоетички симболи. Елементи удвајања и у друге две епохе, романтизму и авангарди, носиоци су магијског и анимистичког погледа на свет, попут сенки, огледала и његовог митског супституента – воде, везова, одеће, покроба и сл.

Неиздиференцираност субјекта од оног што процењује као објективну реалност у основи је наведених религијско-митолошких система, као и мистична партиципација, за коју се показало да може бити употребљена и у новијој друштвеној партиципацији (националном идентитету), транспозицијом религијских веровања и институција, односно религизацијом херојске идеологије.

3. Обредно-обичајни комплекс.

Календарски и животни циклуси пропраћени обредно-обичајним комплексом поетски су обрађени у вербалном фолклору, који је чинио део веће, синкретичне целине. Обредна синкретичност одредила је и удео овог етнографског материјала у литерарној обради, и то не само као тематско-мотивски комплекс, већ често и кроз структуру анализираних дела.

Календарска обредност. Како су романтичари претежно употребљавали вербалне фолклорне облике, обредност је посредно ступала у поезију романтизма, носећи трагове извесних обредних чинова, али се са пуном свешћу о значају синкретичних календарских опхода тек авангарда бавила њима. Авангарда је из календарских обреда црпела значења осветљавањем граничних егзистенцијалних тачака, као што су смрт и рађање, односно космогонијски и есхатолошки аспект, који су се смењивали у архајском поимању времена, те су коледарске, божићне, потом пролећне – лазаричке, ђурђевданске и др. сличне обредне радње биле у фокусу. Бавећи се поезијом Растка Петровића и Момчила Настасијевића, показали смо на који начин су аутори прекодирали етнографски материјал, док је у модернизму календарски циклус уклапан у шире митске представе или животне циклусе, али није имао значај као самостални поетски материјал.

Жртвена обредност. Од идеје херојског саможртвовања Милоша Обилића до читаве песничке метафизике засноване на поетици жртвеног обреда, суочени смо са

разноликим аспектима разумевања фигуре жртве и жртвеног обреда у целини. Херојско жртвовање и саможртвовање у романтизму је претежно засновано на косовској епизици, док је ритуални аспект жртвовања контекст у који се поставља модерни субјект у књижевности авангарде и модернизма. Издвојили смо га у значајним романескним остварењима: *На Дрини ћуприја*, *Дан шести*, *Црвени петак лети према небу* итд. у виду градитељске и аграрне жртве, али је и поезија модернизма истицала антрополошки карактер жртвеног чина, најпре кроз песнички (и есејистички) рад Миодрага Павловића, али и Васка Попе и Бранка Миљковића. У зависности од жанровског система усмене књижевности из којег је жртвени обред преузет, семантика жртве је осмишљавана на различите начине, спрам поетике литерарног остварења, од религиозног смисла и колективног значаја до индивидуацијског, егзистенцијалног, поетичког итд.

Обреди прелаза. Етнолошко читање текстова показало се као плодан интерпретативни модел који суштински захтева мултидисциплинарност јер је отворило питања антропологије, психологије, митологије итд. Процеси иницијације представљају неуралгичну тачку животног тока, те су стога од најранијих времена опседали човекову мисао. Усмена књижевност препознала је такође значај таквог нестабилног периода не само појединца већ и друштвене структуре у целини, те је своје имагинативне напоре често усмеравао ка кризним периодима живота. Фикционализација ратничке и брачне иницијације нарочито је инспиративна као ризични прелаз, подложен „нечистим”, трансцендентним силама, које угрожавају субјект.

- **Свадбена и смеховна обредност.** Бавећи се свадбеним обредним комплексом, уочили смо разлике у обликовању „мушке” и „женске” свадбе, с обзиром на то да се таква диференцијација јавља и у усменој књижевности, а у литерарној обради црпе своју семантику управо из поетике жанра из којег се преузима. Отуда се „женидба с препрекама” обликовала у драмском маниру, јер и предлојак поседује трагички потенцијал, као и из усменог корпуса позната метафоризација смрти као свадбе, од Лазе Костића надаље. У све три епохе се јавља и алузивност на песму „Женидба Милића Барјактара” због митско-обредне подлоге, која отвара могућности литерарног прекодирања сегмената, од соларног мита, преко урокљивости, уклете невесте, недовршене иницијације и сл. Чешће је невеста главни актер свадбе, како је то и у фолклору регулисано, управо стога што свадба обезбеђује континуитет постојања, рађања, плодности. Прикривена хијерогамија у литерарним обрадама све три епохе претпоставља значајан митопоетски

модел света, с обзиром на то да је и сама свадба претпостављала понављање првобитне космогоније, спајања супротстављених принципа. Карневалски аспект свадбе црпе се управо из тог ширег структурног значења. Народна смеховна култура препозната је као значајно средство авангардног обликовања алтернативних светова, док је у модернизму карневал средство демаскирања актуелне стварности.

- **Катабаза.** Митема силаска у подземље у српској фолклорној традицији нема директно упориште, али је као архетипски слој сачувана пре свега кроз прозне усмене облике, односно бајке, којима Проп додаје управо значење наратива о друштвеној интеграцији појединца. Стога је ова врста наратива карактеристична за прозне текстове 20. века, Ратка Петровића, Момчила Настасијевића, Иве Андрића, Милоша Црњанског, у којима се искушења модерног субјекта осмишљавају преко кретања хтонским просторима. Типска метафора смрти – женидба хтонским божанством, један је од фантазама оностраности, али још је чешћа ситуација да се одређени овоземаљски простор успоставља као дистопичан, са израженим хтонским карактеристикама.

III Жанровски обрасци.

Истакнута међузависност фолклористике и литературе одражава се и на популарност одређених усмених жанрова при литерарној трансформацији, док је други фактор поетичке природе.

1. Српска књижевност романтизма као врхунски ауторитет ослањала се на вербални фолклор, односно Вукове збирке песама, нарочито у случајевима када песник није поникао из средине која је још била укорењена у народну културу и традицију. Забележени вербални фолклор за ове ауторе најдоминантнији је извор инспирације унутар целине фолклора. Нарочито интересовање романтичари су показали за поезију, како епску тако и за лирску, али и склоност ка народним баладама одговарала је романтичарском сензибилитету. Иако је текстуализација фолклора умногоме одвојила народне творевине од њиховог изворног контекста па и значења, романтичари су понајвише имитирали поетичко-естетички систем усменог песништва и инкорпорирали га у своја дела као преузету традицију.

2. Одбацујући управо такав канонизовани избор у претходној књижевној традицији, која је пратила конституисање једног културног обрасца, авангардни аутори ће у

фолклорном корпусу трагати за оним што не поседује окоштала значења, већ за формама испражњеним или отвореним за нова значења, па ће чак и унутар вербалног фолклора доћи до интересовања за „заумне”, односно магијске изражајне форме, а са друге стране, у домену прозе, онеме што је начела већ реалистичка проза – а то су демонолошка предања. Авангардисти откривају један маргинални свет фолклора, афирмишу хибридне форме или пак преузимају фолклорне жанрове да би их деконструисали, било експлицитно, кроз пародије, или као имплицитна стратегија авангардног текста.

3. Оралистичке теорије фолклора довеле су до тога да се перформативност усменог текста постави у први план. У модернистичком осећању фолклора догодиле су се промене пре свега под утицајем измењеног фокуса на медиј изражавања – и променом назива народна у усмена књижевност у научном дискурсу, а у књижевном обликовању кроз интересовање за контекст и за преносиоца, односно за причу саму, за рецепцију и њено преношење, али и за морфологију жанра. Приповедне стратегије усмених предања оживљавају се кроз мање и веће приповедне форме, док се у песништву на темељима народних веровања и усмених предања формирају песничке метафоре, често и од кратких говорних форми попут загонетки, пословица, изрека, али тако да се фолклорни обрасци кроз различите песничке поступке „поунутрашњују”, односно интимизују.

На језичко-стилском нивоу уочено је да се писани израз креће од јаког Вуковог утицаја, у романтизму, који је подразумевао и усмеравање језичко-стилских карактеристика ка народном изразу и усменостилском уобличавању, до изразитих трансформација, које су присутне у свим епохама, од померања граница стиха, реченице, сваковрсних прекорачења, до поступака онеобичавања и потпуног ломљења структурне равни језика фолклорног текста. Задирањем у дубину језичког изразица, с друге стране, откривају се неке нове језичке могућности које баштини вербални фолклор и враћа језику древност и мистичност.

*

Приступ фолклору помаже разумевању модерности. Разумевање фолклора као довољно „удаљеног”, „недужног”, „окамењеног” феномена, у 19. веку „сурвивала”, у 20. као примордијалних слојева културе, омогућава да се њиме осветле извесне идеолошке, друштвене, психолошке и др. сфере савремене стварности, односно – проговор о фолклору из савремене перспективе увек је и проговор о тренутку из којег се говори. Из изворног контекста фолклорни обрасци су превођени у нови контекст, што не значи да

фолклорни обрасци добијају само једно ново значење, већ често носе читав спектар значења.

Истицање интертекстуалних веза између фолклора и писане књижевности омогућило је да се пажња не посвећује искључиво стилским утицајима, већ да се омогући сагледавање свих нивоа значења у отвореном систему као што је текст. У фолклорне координате уписани су идеолошки, социјални родни аспекти, потом, филозофски, психолошки, историјски аспекти, као и аутопоетички апарат.

Идеолошки, социјални, родни аспекти у фолклорним координатама. Идеолошка, социјална и родна улога фолклора у књижевним делима могла је полазити од основе коју је сам фолклор пружао, односно етничке, васпитне, политичке функције, коју је фолклор у 19. веку садржавао, али је указано и на случајеве у којима је у фолклорни образац уписана идеолошка свест епохе, која му није својствена. Идеолошки и социокултурни концепти романтизма у највећем се степену ослањају на традиционалну културу, пре свега отуда што су многа дела романтизма настајала у истој друштвено-политичкој клими као и усмени текстови Вукових певача. Ипак, идентитет књижевног текста остваривао је и у романтизму сопствену идеолошку позицију, која је у 20. веку у великој мери осамостаљена од фолклорних порука, али промишљана и обликована у дијалогу са традиционалном свешћу. Синтезом битних преокупација књижевних текстова романтизма, авангарде и модернизма показало се да је сам избор различитих области фолклорног стваралаштва већ један идеолошки избор, који је у романтизму и авангарди поседовао револуционарни дух, са иронијским и субверзивним предзнаком у авангарди, док у послератном модернизму такви избори снаже умножавање идеолошких позиција интерпретатора.

Историјски аспекти у фолклорним координатама. Фолклорни обрасци показали су се као модели памћења историјских догађаја. С обзиром на то да се једна, колективна перспектива поставља као ауторитативна, историјски аспект у спрези је са идеолошким. Међутим, књижевне прераде су откривале и нове историјске перспективе, односно посредством фолклорног предлошка остваривале и прераде историјских истина. Као „мисија” романтичара показала се потреба за истицањем славне српске средњовековне историје која се усменопоетски уобличавала у јединствену историјску слику. Двадесети век је релативизовао ауторитет прошлости и најважније епски успостављене историјске истине, али је неретко тежио пројектовању прошлости на савремене историјске догађаје и преломне тачке националне историје.

Филозофски аспекти у фолклорним координатама. Простори прожимања књижевности и филозофије учинили су и фолклор предметом филозофског проматрања, о чему сведоче и многи анализирани ванкњижевни текстови, али је питање филозофски аспект фолклора унутар књижевног дела, у којима се онда разматрало метатеоријско значење. Осветљавање филозофских поставки преко фолклорних текстова започео је експлицитно Лаза Костић, али је питање перцепције света у традиционалној култури имплицитно присутно већ у Његошевим делима. Авангарда и модернизам показали су се најзаслужнијима за придавање фолклору филозофских значења: виталистичких, интуиционистичких, егзистенцијалистичких, ирационалистичких, релативистичких.

Психолошки аспекти у фолклорним координатама. Веровања у натприродне појаве, митске и религиозне природе, у фолклору послужиле су да се успоставе одређене психолошке диспозиције. Такве психолошке диспозиције омогућавају актуелност одређених фолклорних садржаја као што су демонолошка предања, бајке, легенде, митови, али и народна веровања и сл. Подложност датим садржајима учинила је да се унутар књижевности на фолклорним обрасцима дефинишу и одређене савремене психолошке појаве, односно да се изгради психолошки склоп књижевних јунака. Уочено је да се психолошки аспект фолклорних образаца претежно испољава у наративима са компонентама фантастичког, али и тамо где долази до изражаја криза „одрастања”, односно кроз обреде прелаза. Психолошки опсег колективних, карневалских представа показао се делотворним у делима авангарде и модернизма.

Аутопоетичко у фолклорним координатама. Аутопоетичност и ауторефлексивност истакнути су у делима Лазе Костића, Растка Петровића, Момчила Настасијевића, Станислава Винавера, Иве Андрића, Миодрага Павловића, Васка Попе, Бранка Миљковића. Одређени фолклорни симболи препознају се као покретач за отварање ка ауторефлексивности, попут виле, гусала, фруле и сл. Већ је истакнуто да су се програмски текстови авангардиста позивали на фолклор, а прототип је *Манифест експресионистичке школе*, у којем Станислав Винавер користи бајку „Баш-Челик” као метафору за снагу песничке имагинације заробљену унутар метричких образаца:

„Наша је дужност, наша снага и интуиција, да предухитримо стихију, да ослободимо Баш-Челика, пре но што нас је он за то и замолио (кад већ, а пре, а после, а нашем помоћу, а и без нас, Баш-Челик мора доћи до слободе). Ми идемо испред ослободилачког таласа. Нас не боли изгубљена равнотежа, јер ми морамо бити стихијнији од саме стихије [...]” (Винавер 2006: 22).

Сазревање фолклорног обрасца до аутопоетичког коментара осигурало је функционисање фолклорног обрасца на метаравни литерарног текста. Иронијско или карневалескно уобличавање приче, обезбеђивало је субверзивни културни исказ и креативну различитост у коришћењу фолклорних образаца. Читав фолклор на тај начин издвојио се унутар модерне књижевне праксе као поетички, аутопоетички, интерпретативни апарат, који је као такав наставио да живи и у новим поетичким окружењима. Фолклор је престао да се третира као „сурвивал” јер је писана књижевност фолклору омогућила једно ново постојање.

*

Фолклор је еволуирао у литератури до једног понуђеног културног и идентитетског обрасца, и као такав често је и предмет провокативних интерпретација. Поимање фолклора и даље подлеже редефинисању, кроз различите интеракције са другим културним сферама. Писмене културе усвојиле су онај сегмент фолклора који је уистину постао традиција, али за будућа истраживања остаје питање какав је однос писменог, али и постписменог доба према оним формама фолклора који се и даље генеришу, тј. какав је однос према савременом фолклору. За такво истраживање потребно је одбацити идеју да је фолклор сурвивал, да се генерисао само у премодерном друштву и само у одређеним социјалним групацијама или срединама, те да се отвори питање постоје ли данас такве фолклорне творевине које би преовладале у некој будућој поетици, као што је романтизам покренуо талас афирмације народног стваралаштва. Можда је, наиме, фолклор данас популарнији него икад, али се изместио из писаног медија, и у дигиталном добу пронашао други медиј у којем фолклорни обрасци и даље функционишу, а то су сајбер простори, а пре свега видео-игре, али и интерактивне друштвене мреже, интернет „мемови”, ланчане поруке и сличне дигиталне форме. Схватајући начине на које се фолклор дигитализује и виртуализује, разумећемо и његову виталност у сваком добу.

Извори:

1. Адамов 2003: П. Марковић Адамов, *Изабране приповетке*, Нови Сад: Футура публикације
2. Андрић 1958: И. Андрић, *Приповетке*, Просвета, Свјетлост
3. Андрић 1963: И. Андрић, *Стазе, лица, предели*, Београд: Просвета
4. Andrić 2011: I. Andrić *Ženske priče*, Beograd: Laguna
5. Андрић 2012: И. Андрић, *Новеле о жени*, Београд: Лагуна
6. Андрић 2017: И. Андрић, *Приче о јунацима и антијунацима*, Београд: Лагуна
7. Библија 2008: *Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*, Stari zavjet preveo Đura Daničić, Novi zavjet preveo Vuk Stefanović Karadžić, Beograd: Glas mira
8. Божишић 2003: В. Божишић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Горњи Милановац: Лио
9. Булатовић 1986: М. Bulatović, *Crveni petao leti prema nebu*, Beograd: Prosveta
10. Веселиновић 1955: Ј. Веселиновић, *Сељанка*, Београд: Рад
11. Винавер 2018: С. Винавер, *Нова пантологија пеленгирике*, https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/svinaver-pantologija_c.html, приступљено 21. 7. 2018.
12. ЕР 1987: *Ерлангенски рукопис: зборник српскохрватских народних песама*, приредили Радослав Меденица и Добрило Аранитовић, Никшић: Универзитетска ријеч
13. Јакшић 1862: Ђ. Јакшић, „Мученица”, *Даница*, Год. 3, број 11, 172–177.
14. Јакшић 1862б: Ђ. Јакшић, „Неверна Тијана”, *Даница*, Год. 3, број 16, 254–256.
15. Јакшић 1984: Ђ. Јакшић, *Песме*, прир. Бошко Петровић, Нови Сад: Матица српска
16. Јовановић Змај 1882: Ј. Јовановић Змај, *Певанија*, Нови Сад: Српска штампарија Дра Светозара Милетића
17. Јовановић Змај 1984: Ј. Јовановић Змај, *Песме: лирске, мисаоне, родољубиве*, прир. Бошко Петровић, Нови Сад: Матица српска
18. Карацић 1821: В. Стефановић Карацић, *Српске народне приповијетке, Новине сербске*, бр. 89, Беч
19. Карацић 1824: В. Стефановић Карацић, *Народне српске пјесме, књига 1, у којој су различне женске пјесме*, Лајпциг: у штампарији Брејтккофа и Ертла
20. Карацић 1849: В. Стефановић Карацић, *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*, Беч: у штампарији Јерменског манастира
21. Карацић 1853: В. Стефановић Карацић, *Српске народне приповјетке*. Беч: Штампарија Јерменскога манастира,

22. Караџић 1818: В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник: иступачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, Беч: у штампарији Јерменског манастира
23. Караџић 1852: В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник, Српски рјечник: иступачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, Беч: у штампарији Јерменског манастира
24. Караџић 1867: В. Стефановић Караџић, *Живот и обичаји народа српскога*, Беч: Штампарија Л. Сомера,
25. Костић 1861: Л. Костић, „Махараца”, *Даница: лист за забаву и књижевност*, год. 2, бр. 25, 386–391.
26. Костић 1862: Л. Костић, „Чедо вилино”, *Јавор*, Год. 1, бр. 1–5.
27. Костић 1962: Л. Костић, *Одабрана дела I*, Београд: СКЗ, Нови Сад: Матица српска
28. Костић 1962б: Л. Костић, *Одабрана дела II*, Београд: СКЗ, Нови Сад: Матица српска
29. Костић 1984: Л. Костић, *Песме*, прир. Бошко Петровић, Нови Сад: Матица српска
30. Костић 1984б: Л. Костић, *Књига о Змају*, Београд: Просвета
31. Костић 1989: Л. Костић, *Комедије*, Нови Сад: Матица српска
32. Костић 1989б: Л. Костић: „’Јелисавета, кнегиња црногорска’ од Ђуре Јакшића”, у: *Лаза Костић, Приповетке. О позоришту и уметности, Сабрана дела Лазе Костића*, приредио Младен Лесковац, Нови Сад: Матица српска
33. Костић 1990: Л. Костић, *О књижевности и језику*, приредила Хатица Крњевић, Нови Сад: Матица српска
34. Крстановић 2017: *Златна пјена од мора, Народне пјесме Срба у Хрватској*, приредио Здравко Крстановић
http://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/zlatna_pjena.html#_Toc412707376, приступљено: 8. 5. 2017.
35. Миљковић 1968: Б. Миљковић, *Ватра и ништа: песме*, Београд: Просвета
36. Миљковић 1975: Б. Миљковић, *Изабрane песме*, Избор и предговор: Јовица Аћин, Београд: Рад.
37. Миљковић 1991: В. Miljković, *Izabrane pesme*, прир. Miroslav Maksimović, Beograd: BIGZ
38. Михиз 1986: Б. Михајловић Михиз, *Издајице: драме*, Београд: БИГЗ
39. Настасијевић 1966: М. Nastasijević, *Izabrana dela I*, Beograd: Prosveta
40. Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Поезија*, Горњи Милановац: Дечје новине
41. Настасијевић 1991б: М. Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, Београд: Српска књижевна задруга.
42. Његош 2006: П. Петровић Његош, *Горски вијенац, Луча микрокозма, Лажни цар Шћепан Мали*, Београд: Новости
43. Павловић 2000: М. Павловић, *Поезија. [Књ.] 2, Извор*, Београд: Просвета
44. Петровић 1958: Р. Петровић, *Избор I, 1919-1924*. Београд: Српска књижевна задруга
45. Петровић 1964: R. Petrović, *Poezija*. Beograd: Prosveta

46. Петровић 1985: Р. Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Београд: Филип Вишњић
47. Петровић 2005: Р. Петровић, *Дан шести*. Прир. Ђорђевић Вуковић. Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства.
48. Петровић 2008: Р. Петровић, *Народна реч и геније хришћанства*, Нови Сад: Соларис
49. Попа 1979: Vasko Popa, *Od zlata jabuka, Rukovet narodnih umotvorina*, Београд: Nolit
50. Попа 1988: V. Popa, *Pesme*, Београд: Nolit
51. Радичевић 1984: Б. Радичевић, *Песме*, прир. Бошко Петровић, Нови Сад: Матица српска
52. Радичевић 2012: *Бранко Радичевић*, прир. Тајјана Јовићевић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске
53. Симовић 2019: Љ. Симовић, *Хасанагиница*, <https://www.scribd.com/doc/241391455/Ljubomir-Simovic-Hasanaginica>, приступљено: 24. 4. 2019.
54. СНП 1841: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме. Књ. 1: у којој су различне женске пјесме*, Беч: Штампарија Јерменскога манастира,
55. СНП 1845: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме. Књ. 2: у којој су пјесме јуначке најстарије*, Беч: Штампарија Јерменскога манастира,
56. СНП 1846: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме. Књ. 3: у којој су пјесме јуначке средњијех времена*, Беч: Штампарија Јерменскога манастира,
57. СНП 1862: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме. Књ. 4: у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*, Беч: Штампарија Јерменскога манастира,
58. Станковић 2004: Б. Станковић, *Нечиста крв*, Београд: Политика
59. Херман 1976: К. Herman, *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Svjetlost
60. Црњански 1966: М. Црњански, *Сеобе*, Београд: Просвета
61. Црњански 1993: М. Црњански, *Лирика Итаке и коментари*, прир. Гојко Тешић, Нови Сад: Светови

Општа литература (теоријска, књижевнотеоријска, књижевноисторијска):

1. Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга
2. Ајдачић 2018: D. Ajdačić, *Čudesno drvo u narodnim pesmama balkanskih Slovena*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10043>, приступљено: 13. 9. 2018.

3. Ајдачић 2018б: Д. Ајдачић, *О клетви у усменој књижевности*, https://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/dajdacic-kletva_c.html, приступљено: 12. 3. 2018.
4. Ајдачић 2019: Д. Ајдачић, Свадба у српској и бугарској прози, <http://www.rastko.rs/rastko-bg/umetnost/knjizevnost/dajdacic-svadba.php>, приступљено: 20. 4. 2019.
5. Аксић 2015: Н. Аксић, „Птице злослутнице у словенским веровањима”, *Гласник* 63/1, Етнографски институт САНУ, Београд, 193–211.
6. Аксић 2018: Н. Аксић, Фрула, *Појмовник српске културе*, Етнографски институт САНУ, <http://etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/f/frula.php>, приступљено: 17. 9. 2018.
7. Антонијевић 1990: Д. Антонијевић, *Ритуални транс*, САНУ, Балканолошки институт, Београд
8. Аристотел 1988: Aristotel, *Politika*, Zagreb: Globus
9. Банов Депене 2004: Е. Banov Depene, „Intertekstualnost u usmenoj i pisanoj književnosti”, у: *Riječki filološki dani V*, I. Lukežić (ur.), Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, 35-48.
10. Бандић 1980: D. Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
11. Бандић 1997: D. Bandić, *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko: ogledi o narodnoj religiji*, Zemun: Biblioteka XX vek; Beograd: Čigoja štampa
12. Бараћ 2008: С. Бараћ, *Авангардна Мусао*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
13. Барт 2010: Р. Барт, *Варијације о писму*, Београд: Службени гласник
14. Баском 1987: V. Baskom, „Oblici folklorа: prozne naracije”, *Polja*, God. 33, br. 340, 224–228.
15. Баузингер 2002: Х. Баузингер, *Етнологија: од проучавања старине до културологије*, Београд: Библиотека XX век
16. Бауман 2016: R. Bauman, *Folklore and the forces of modernity*, <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/1874/16%282%29%20153-158.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, приступљено 1. 12. 2016.
17. Бахтин 1967: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit
18. Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea: i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit
19. Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: BIGZ
20. Бахтин 1991: М. Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, Нови Сад: Братство-јединство
21. Баћовић 1993: В. Баћовић, *Библијски мотиви у српској народној књижевности*, Подгорица: Октоих

22. Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
23. Бен Амос 2017: D. Ben-Amos, „Toward a Definition of Folklore in Context”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 84, No. 331, *Toward New Perspectives in Folklore*, 3–15. <https://www.scribd.com/document/53736395/Toward-a-Definition-of-Folklore>, приступљено: 17. 9. 2017.
24. Бењамин 1974: В. Бењамин, *Есеји*, Београд: Полит
25. Берлин 2012: I. Berlin, *Koreni romantizma*, Београд: Službeni glasnik
26. Бити 1992: *Bahtin i drugi*, priredio V. Biti, Zagreb: Naklada MD
27. Бојовић 2004: Д. Бојовић, *Српска есхатолошка књижевност*, Ниш: Центар за Црквене студије
28. Бошковић Stulli 1983: М. Воšković Stulli, *Usmena književnost nekad i danas*. Београд: Prosveta
29. Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник
30. Бошковић 2014: С. Бошковић, *Косовски културолошки мит*, Београд: Службени гласник
31. Брајовић 2005: Т. Брајовић, *Облици модернизма*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије
32. Бредли 1984: А. S. Bredli, „Hegelova teorija tragedije”, *Teorija tragedije*, Београд: Nolit, 58–74.
33. Брукс 2000: Р. Bruks, „Frojdov 'Masterplot' jedan model pripovedanja”, *Reč*, br. 57(3), 229–244.
34. Бужињска, Марковски 2009: А. Буžinjska, М. Р. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Београд: Službeni glasnik
35. Бурке 1991: Peter Burke, *Junaci, nitkovi i lude: narodna kultura predindustrijske Evrope*, Zagreb: Školska knjiga
36. Велек 1966: R. Velek, *Kritički pojmovi*, Београд: Vuk Karadžić
37. Веселовски 2005: А. Н. Веселовски, *Историјска поетика*, Београд: Zepther Book World, (Београд: Култура)
38. Винавер 1962: С. Винавер, *Надграматика*, Београд: Просвета
39. Винавер 1975: С. Винавер, *Критички радови Станислава Винавера* (прир. Павле Зорић), Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност
40. Винавер 2006: С. Винавер, *Одбрана песничког модернизма*, Пожаревац: Центар за културу, Едиција Браничево
41. Вјежбицки 2002: J. Vježbicki, „O terminološkim nedaćama i jednoj književnoj situaciji”, *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić, Београд: Narodna knjiga Alfa, 35–45.
42. Влајинац 1975: М. Влајинац, *Жена у народним пословицама*, Београд: САНУ

43. Вукмановић 2015: А. Вукмановић, „На граници живота и смрти: преплет свадбене и посмртне симболике у усменој лирици”, *Наслеђе*, бр. 31, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 295–304.
44. Вукмановић 2017: Ана В. Вукмановић, „Дрво знак у усменој лирици: фрагменти митопоетске слике света”, *Гора божурова (биљни свет у традиционалној култури Словена)*, Београд: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 37–39.
45. Вукићевић 2005: Д. Вукићевић, „Српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Год. 53, бр. 1–3, Нови Сад, 593–601.
46. Вукићевић 2006: Д. Вукићевић, *Писмо и прича, српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*, Београд: Књижевност и језик
47. Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, „Усмена књижевност и српска реалистичка проза – типови прожимања”, *Жива реч: зборник у част проф. др Наде Милошевић Борђевић*, Београд: Балканолошки институт САНУ: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 69–83.
48. Вукмановић 2013: А. Вукмановић, „Формуле воде као културни и фолклорни образац”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* књ. 61, св. 2, 363–374.
49. Вучковић 1979: R. Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Sarajevo: Svjetlost
50. Вучковић 2002: R. Vučković, „Dijalektika odnosa avangarde i tradicije”, *Avangarda i tradicija*, ур. Gojko Tešić, Београд: Narodna knjiga Alfa, 73–77.
51. Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Београд: Српски књижевни гласник
52. Вучковић 2013: Р. Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник
53. Гаев 2007: Т. Gaev, *Semantika brojeva u ruskom, ukrajinskom i srpskom jeziku : na materijalu folklora XIX veka*, магистарски рад, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu
54. Гајић 2011: Н. Гајић, *Словенска митологија: пантеон богова, демонологија, митска места, магијски ритуали*, Београд: Лагуна
55. Гароња Радованац 2000: *Антологија српске народне лирско-епске поезије Војне Крајине*, прир. Славица Гароња Радованац, Београд: Стручна књига
56. Гароња Радованац 2008: С. Гароња Радованац, *Српско усмено поетско наслеђе Војне Крајине: у записима 18, 19. и 20. века*, Београд: Чигоја штампа
57. Гароња Радованац 2011: С. Гароња Радованац, „Матријархални обредни прежици („женско начело”) у нашим народним баладама”, *Жива реч: зборник у част проф. др Наде Милошевић-Борђевић*, ур. Детелић, Мирјана, Самарција, Снежана. Београд: Балканолошки институт, САНУ, Филолошки факултет, 83–103.

58. Гароња Радованац 2014: С. Гароња Радованац, *Од Цариграда до Будима*, Нови Сад: Академска књига
59. Гароња 2014б: С. Гароња, „Женски ликови/типови наше народне епике у чланцима и беседама Лазе Костића”, *Промислања традиције*, ур. Бошко Сувајџић, Београд: ИКУМ, 659–669.
60. Гербран, Шевалије 2004: А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.
61. Глушчевић, З. (1971) „Певање као пут од индивидуалног до универзалног”, *Повеља* (1): 14–26.
62. Грејвс 1995: R. Grejvs, *Grčki mitovi*, Beograd: Nolit.
63. Голубовић 1999: Z. Golubović, *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*, Beograd: Republika
64. Гура 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд: Бримо: Логос: Александрија
65. Дамјанов 2015: „Вукова европеизација српске књижевности”, *Вук Стефановић Караџић*, ур. Нада Милошевић Ђорђевић, Београд: САНУ
66. Дандес 1984: А. Dandes, „Ка психологији предања”, *Polja*, God. 30, br. 310, 474–476.
67. Дандес 1980: А. Dundes, Who are the folk?, *Interpreting Folklore*, Indiana University Press, Bloomington & London 1980
68. Дандес 2007: *The meaning of folklore: The analytical essays of Alan Dundes*, (ed. S. J. Bronner) Logan: Utah State University Press.
69. Делић 2016: Л. Делић, *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама: епске песме*, <http://www.erl.monumentaserbica.com/radovi/3%20Lidija%20Delic,%20ER%20EPSKE%20PESME.pdf>, приступљено: 15. 11. 2016.
70. Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд: САНУ
71. Детелић 1995: М. Детелић, Ка поетици епске формуле, у: *Књижевна историја*, 97, 321–347
72. Долежел 2008: Л. Долежел, *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, Београд: Службени гласник
73. Ђорђевић 1984: Т. Ђорђевић, *Наш народни живот 4*, Београд: Просвета
74. Ђорђевић 1989: Т. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, Београд: Народна библиотека Србије; Горњи Милановац: Дечје новине
75. Ђорђевић Белић 2017: С. Ђорђевић Белић, *Фигура гуслара: хероизирана биографија и невидљива традиција*, Београд: ИКУМ
76. Ђурић 1969: В. Ђурић, „Однос писане и усмене књижевности”, *Говор поезије 2: из српске књижевности*, Београд: Просвета

77. Елијаде 1991: М. Eljade, *Istorija verovanja i religijskih ideja. 1, Od kamenog doba do Eleusinskih misterija*, Prevela Biljana Lukić. Beograd: Prosveta (BIGZ)
78. Елијаде 1970: М. Eljade, *Mit i zbilja*. Prevele s francuskog Mirna Cvitan i Ljerka Miška. Zagreb: Matica hrvatska
79. Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, превод Зоран Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
80. Елијаде 2004: М. Eljade, *Aspekti mita*, Zagreb: Demetra.
81. Елиот 1963: Т. С. Елиот, „Традиција и индивидуални таленат”, *Изабрани текстови*, Београд: Просвета
82. Жељински 2015: Б. Жељински, „Вук као утемељитељ националног и књижевног канона интерпретације и реинтерпретације”, *Вук Стефановић Караџић*, Београд: САНУ
83. Женет 1997: G. Genette, *Paratexts, Thresholds of interpretation*, University of Cambridge
84. Женет 2006: G. Genette, *Metalepsa. Od figure do fikcije*, Zagreb: Disput
85. Живковић 1970: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности 1*, Београд: Просвета
86. Живковић 1994: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности 3*, Београд: Просвета
87. Жижек 2002: S. Žižek, „Kako shvatiti prelom avangarde”, *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić, Beograd: Narodna knjiga Alfa, 112–118.
88. Жижовић 2012: О. Жижовић, „Проблем могућности и оправданости тумачења литерарних снова”, *Књижевна историја*, год. 44, бр. 147, 455–467.
89. Зафрански 2011: R. Zafranski, *Romantizam: jedna nemačka afera*, Novi Sad: Adresa
90. Зечевић 1966: С. Зечевић, „Таласони – митска бића заштитници грађевина и закопаног блага”, *Гласник Етнографског музеја* 28/29.
91. Зечевић 2008: С. Зечевић, *Српска етномитологија*, Београд: Службени гласник
92. Зизјулас 1998: Ј. Зизјулас, *Од маске до личности*, Србиње: Универзитетски образовани православни богослови
93. Иванић 1976: Д. Иванић, *Српска приповијетка између романтике и реализма*, Београд: Институт за књижевност и уметност
94. Иванова 1998: Р. Иванова, „Свадба као систем знакова”, *Кодови словенских култура*, год. 3, бр. 3, Београд: Слио, 7–13.
95. Ивановић Баришић 2011: М. Ивановић Баришић, „Игра: вид празничног израза”, *Игра*, прир. Драган Жунић, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 95–102.
96. Иглтон 1987: Т. Eagleton, *Književna teorija*, Zagreb: Liber
97. Игњатовић 2002: S. Ignjatović, „Proročki diskurs, ekonomija utopije”, *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić, Beograd: Narodna knjiga Alfa, 45–55.

98. Илишевић 2011: М. Илишевић, *Жанровска преплитања у савременој српској драми: други чин расправе у два чина*, Београд: ИКУМ
99. Јакобсон, Богатирјов 1971: R. Jakobson, P. Bogatirjov, Folklor kao naročit oblik stvaralaštva, u: *Usmena književnost: izbor studija i ogleda*, priredila Maја Bošković Stulli, Zagreb: Školska knjiga
100. Јањион 1976: М. Јањион, *Romantizam, revolucija, marksizam*, Nolit, Београд.
101. Јевремовић 2012: П. Јевремовић, *Тело, фантазам, симбол*, Београд: Службени гласник
102. Јевтић 2010: А. Јевтић, *Од Откривења до Царства Небеског*, Врњачка Бања: Братство Св. Симеона Мироточивог
103. Јерков 1992: А. Jerkov, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Nikšić: Unireks; Београд: Prosveta; Podgorica: Oktoih
104. Јерков 2010: А. Jerkov *Smisao (srpskog) stiha. Knj. 1, De/konstitucija*, Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Београд: Institut za književnost i umetnost
105. Јеротић 2002: В. Јеротић, *Дарови наших рођака*, Београд: Арс Либри
106. Јовановић 1986: Б. Јовановић, „Camera obscura свадбеног обреда”, *Савременик*, бр. 7/8, 117–131.
107. Јовановић 2000: Б. Јовановић, *Дух паганског наслеђа*, Нови Сад: Светови
108. Јовановић 2005: Б. Јовановић, „Маска и лице”, Гласник Етнографског музеја у Београду књ. 69, 11–17.
109. Јовановић 2009: С. Јовановић, *Културни образац*, Београд: Стубови културе
110. Јовановић 2011: Б. Јовановић, „Игра као чинилац идентитета народног стваралаштва”, *Игра*, прир. Драган Жунић, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 65–81.
111. Јовановић 2013: Б. Јовановић, *Околни пут*, Нови Сад: Адреса
112. Јовановић 2014: Б. Јовановић, „Креативно памћење у народним предањима”, Годишњак Учитељског факултета у Врању, књига V, Учитељски факултет у Врању, 257–270.
113. Јовић 2010: Б. Јовић, „Манифести српске авангарде – поетика, естетика, идеологија”, *Књижевна историја*, Год. 42, бр. 140/141, 269–280.
114. Јуван 2013: М. Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Budućnost
115. Јунг 1977: К. G. Jung, *Psihološke rasprave*, Novi Sad: Matica srpska
116. Јунг 1978: К. G. Jung, *Psihološki tipovi*, Novi Sad: Matica srpska
117. Јунг 1984: К. G. Jung, *Psihološke rasprave*, Novi Sad: Matica srpske.
118. Јунг 19846: К. G. Jung, *Psihologija i alhemija*, Zagreb: Naprijed.
119. Јунг 1996: К. G. Jung, *Aion*, Београд: Atos.
120. Јунг 2007: К. Керези, К. Г. Јунг, *Увод у суштину митологије*. Београд: Федон.
121. Кајзер 1973: В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд: СКЗ
122. Кајзер 2004: В. Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад: Светови

123. Калер 2009: Dž. Kaler, *Teorija književnosti (sasvim kratak uvod)*, Beograd: Službeni glasnik
124. Калинеску 1987: M. Calinescu, *Five faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Duke university press durham
125. Карановић 1998: З. Карановић, „Архајски корени и модерна исходишта српске лирско-епске усмене поезије”, у: *Антологија српске лирско-епске усмене поезије*, Нови Сад: Светови
126. Карановић 2004: З. Карановић, „Архајски корени и модерна исходишта српске лирске усмене поезије”, у: *Антологија српске лирске усмене поезије*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства
127. Карановић 2007: З. Карановић, „Свекрва и снаха у сватовској обредно-обичајној пракси и песмама – од стварности до фикционализације”, МСЦ, 36/2, 71–82.
128. Карановић 2008: З. Карановић, „Песма о овчару чије су срце изјеле вештице, текст и обредно-митски контекст песме”, *Зборник Матице српске за славистику*. бр. 73, 153–165.
129. Карановић, Јокић 2009: З. Карановић, Ј. Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад: Филозофски факултет
130. Карановић 2011: Косовка дјевојка – текст, контекст и жанровске импликације песме, у: *Жива реч: зборник у част проф. др Наде Милошевић Ђорђевић*, Београд: Балканолошки институт САНУ: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 301–315.
131. Карановић 2017: З. Карановић, „Љубавне чини биљем у српској народној поезији, рефлекс магије”, *Гора божурова (биљни свет у традиционалној култури Словена)*, Београд: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 57–75.
132. Карлајл 1903: Т. Карлајл, *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд: СКЗ
133. Касирер 1978: Е. Cassirer, *Ogled o čovjeku: uvod u filozofiju ljudske kulture*, Zagreb: Naprijed
134. Касирер 1998: Е. Касирер, *Језик и мит: прилог проучавању проблема имена богова*, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
135. Кашанин 1968: М. Кашанин, *Судбине и људи: огледи о српским писцима*, Београд: Просвета
136. Квас 2006: К. Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd: Zavod za udžbenike
137. Кембел 2007: J. Campbell, *Junak s tisuću lica*, Zagreb: Fabula nova
138. Кермаунер 2002: Т. Kermauner, „Živeti neprestani kraj. Živeti neprestani početak”, *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić, Beograd: Narodna knjiga Alfa, 18–29.
139. Козак 2011: К. J. Kozak, *Privlačna fatalnost: subjekt i tragedija*, Beograd: Službeni glasnik
140. Кокјара 1984: Ђ. Kokjara, *Istorija folklora u Evropi. 1*, Beograd: Prosveta (Novi Sad: Prosveta)

141. Кокјара 1985: Ђ. Кокјара, *Istorija folkloru u Evropi*. 2, Beograd: Prosveta (Novi Sad: Prosveta)
142. Кољевић 1974: С. Кољевић, *Наши јуначки еп*, Београд: Полит
143. Кољевић 2005: С. Кољевић, *Вјечна зубља, Одјаци усмене у писаној књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
144. Лазаревић 1914: Б. Лазаревић, „Народ, народна поезија и рат”, *Босанска вила*
145. Лакан 1983: Ž. Lakan, *Spisi (izbor)*, Beograd: Prosveta
146. Ласек 2005: А. Ласек, „Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Књ. 53, св. 1/3, 179–252.
147. Лешић 2003: Z. Lešić, *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*, Sarajevo: Buybook
148. Лозица 1982: I. Lozica, „Metateorija u folkloristici i filozofiji umetnosti”, u: *Narodna umjetnost* 16,
149. Лозица 1990: I. Lozica, „Favorizovani i zanemareni žanrovi u folklornoj tradiciji”, u: *Narodna umjetnost*, 27, 111–119.
150. Лома 2002: А. Лома, *Пракосово: словенски и индоевропски корени српске епике*, Београд: САНУ, Балканолошки институт
151. Лорд 1990: А. Lord, *Pevač priča 1, Teorija*, Beograd: Idea (Beograd: Prosveta)
152. Лотман 1976: J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit
153. Ман 1975: Т. Ман, „Josif i njegova braća”, *Roman: rađanje moderne književnosti*, прир. Aleksandar Petrov, Beograd: Nolit
154. Марино 1997: А. Marino, *Moderno, modernizam, modernist*, Beograd: Narodna knjiga
155. Марјановић 2011: В. Марјановић, „Игра као концепт инверзне реалности у обредима Србије”, *Игра*, прир. Драган Жунић, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 83–93.
156. Матицки 1989: М. Матицки, *Поновнице: типови односа усмене и писане књижевности*, Књижевна заједница Новог Сада
157. Матовић 2013: В. Матовић, „Фолклорно наслеђе као препрека и као подстицај у српској модерни”, *Књижевна историја*, год. 45, бр. 149, стр. 201–212.
158. Мелетински 1983: Е. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Полит.
159. Мелетински 2009: Ј. Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд: Српска књижевна задруга
160. Менцеј 2001: М. Менцеј, „Прехришћански лик вучјег пастира”, *Култ светих на Балкану, Лицеум*, књ. 5, ур. Мирјана Детелић, Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета, 107–121.
161. Менцлев 2013: А. Менцлев, *Антрополошка имагинација*, Београд: XX век
162. Мијач 1988: Б. Мијач, *Есхатологија: наука о последњим збивањима*, Београд: Православље

163. Мијић 2012: И. Мијић, „Постоји ли родна перспектива у бајци?“, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, год. 38, бр. 1, 65–72.
164. Милинковић 2010: М. Milinković, „Književno delo kao osnovna pretpostavka vaspitno-obrazovnog rada i humanizacije mladih naraštaja“, *Zbornik radova Učiteljskog fakulteta*, Užice бр. 12, 111–124.
165. Милинчевић 1984: В. Милинчевић, *Творци и тумачи: из српског романтизма*, Београд: Просвета
166. Милић 1997: Н. Milić, *ABC Dekonstrukcija*. Београд: Народна knjiga.
167. Милић 2002: Н. Милић, *Модерно схватање књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
168. Милосављевић 2010: Р. Milosavljević, *Теоријска мисао о књижевности*, Београд: Факултет за стране језике
169. Милосављевић Милић 2014: С. Милосављевић Милић, „Рedefинисање наратива у посткласичној наратологији“, *Наука и савремени универзитет*, 3, књ. 2, *Свет у књижевности – књижевност у свету*, Ниш: Филозофски факултет, 332–346.
170. Милошевић 1990: Н. Milošević: „Paradoks negativnog lika u strukturi dramskog stvaralaštva“, у: *Negativni junak*, Beletra, Београд, 37–70;
171. Милошевић Ђорђевић 1990: Н. Милошевић Ђорђевић, *Косовска епика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
172. Милошевић Ђорђевић, Пешић 1996: Н. Милошевић Ђорђевић, Р. Пешић, *Народна књижевност*, Београд: Требник
173. Милошевић Ђорђевић 2002: Н. Милошевић Ђорђевић, *Казивати редом: прилози проучавању Вукове поетике усменог стварања*, Београд: Рад
174. Милошевић Ђорђевић 2006: Н. Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке (обликовање и облици српске усмене прозе)*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије (Београд: Чигоја штампа)
175. Младеновић 2015: Ј. Младеновић, „Косовка девојка између колективног и индивидуалног: митолошке, историјске и сужејне компоненте епског лика“, *Језик и књижевност у контакту и дисконтакту*, Наука и савремени универзитет, Универзитет у Нишу, 192–208.
176. Настовић 2000: И. Nastović, *Snovi: psihologija snova i njihovo tumačenje: trodimenzionalni pristup snovima*, Novi Sad: Prometej
177. Недић 1976: В. Недић, *О усменом песништву*, Београд: Српска књижевна задруга
178. Недић 1969: Љ. Недић, *Студије из српске књижевности*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга

179. Нидерле 2019: Л. Нидерле, *Словенске старине*, http://www.svevlad.org.rs/povesnica/niderle_starozitnosti.html#cunisanke, приступљено: 2. 7. 2019.
180. Новалис 1967: Z. Gluščević, *Romantizam*, Cetinje: Obod
181. Норис 1990: K. Noris, *Dekonstrukcija*. Beograd: Nolit
182. Ноцић, Ноцић 2013: V. Nocić, J. Nocić, „Modalna logika i logika fikcije”, *Theoria* 4, Beograd: Srpsko filozofsko društvo, 47–62.
183. Онг 2005: W. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York: Routledge
184. Пајин 2018: Д. Пајин, *Романтизам за сва времена*,
185. http://www.dkv.org.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=964&Itemid=38, приступљено: 31. 6. 2018.
186. Палавестра 1989: П. Палавестра, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ
187. Пантић 2018: М. Пантић, *Право и лажно у народном песништву, у свету и код нас, у прошлости и данас* https://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/mpantic-lazna_c.html, приступљено 24. 8. 2018.
188. Паул 1967: *Romantizam*, прир. Z. Gluščević, Cetinje: Obod
189. Петковић 2010: Д. Петковић, „Епски стогодишњаци: поштоване старине и исмејани старци”, *Ликови усмене књижевности: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 65–89.
190. Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност
191. Павловић 1975: М. Pavlović, *Rađanje moderne poezije*, Beograd: Nolit
192. Павловић 1978: М. Pavlović, *Poetika modernog*, Beograd: Grafos
193. Павловић 1984: М. Павловић, *Природни облик и лик: ликовни огледи*, Београд: Нолит
194. Павловић 1987: М. Pavlović, *Govor o ničet*, Niš: Gradina
195. Павловић 1989: М. Павловић, *Антологија лирске народне поезије*, Београд: Књижевне новине
196. Павловић 2000: М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: Просвета
197. Павловић 2010: М. Pavlović, *Antologija srpskog pesništva*, Izdavački centar Matice srpske, Novi Sad, 62–63.
198. Павловић I, 2019: М. Павловић, „Настанак и нестанак песме”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 52, св. 2, 7–17. <https://srodstvopoizboru.wordpress.com/2016/10/20/%d0%bc%d0%b8%d0%be%d0%b4%d1%80%d0%b0%d0%b3->

- %d0%bf%d0%b0%d0%b2%d0%bb%d0%be%d0%b2%d0%b8%d1%9b-
 %d0%bd%d0%b0%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%bd%d0%b0%d0%ba-%d0%b8-
 %d0%bd%d0%b5%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%bd%d0%b0%d0%ba/
199. Палавестра 1985: П. Палавестра, *Наслеђе српског модернизма: књижевне теме VIII*, Београд: Просвета
 200. Палавестра 2003: В. Палавестра, *Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине*, Београд: Српски генеалогски центар
 201. Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Нови Сад: Матица српска
 202. Палавестра 2012: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*, Београд: Службени гласник
 203. Пандуревић 2011: Ј. Пандуревић, „О епским ратницама и хајдучицама или О игри идентитета у српској народној епизици”, *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (29-30. X 2010)*. Књ. 2, *Жене: род, идентитет, књижевност*, 21–31.
 204. Пантић 2002: М. Пантић, *Народне песме у записима XV–XVIII века: антологија*, Београд: Просвета
 205. Пејчић 2003: П. Пејчић, *Митолошке метафоре о жени у Срба*, Нови Сад: Прометеј
 206. Петковић 2005: Н. Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*, Београд: БИГЗ
 207. Пешикан Љуштановић 2007б: Љ. Пешикан Љуштановић, *Станаја село запали*, Нови Сад: Дневник
 208. Пешикан Љуштановић 2009: Љ. Пешикан Љуштановић *Усмено у писаном*, Београд: Београдска књига
 209. Пешикан Љуштановић 2009б: Љ. Пешикан Љуштановић, *Кад је била Кнежева вечера?*, Нови Сад: Позоришни музеј Србије
 210. Пешикан Љуштановић 2019: Пешикан Љуштановић, *Женско тело као простор у усменој обредној лирици*: <http://sveske.ba/en/content/zensko-telo-kaoprostor-u-usmenoj-obrednoj-lirici>, приступљено: 22. 2. 2019.
 211. Питулић 2011: В. Питулић, *Трагом архетипа, од усмене ка писаној речи*, Београд: Књижевност и језик
 212. Поповић 1972: М. Поповић, *Историја српске књижевности, Романтизам 2*, Београд: Нолит
 213. Поповић 1977: М. Поповић, *Видовдан и часни крст*, Београд: Слово љубве
 214. Поповић 2010: Т. Поповић, *Песници и поклонници*, Београд: Службени гласник
 215. Поповић 2015: Т. Поповић, „Огледало, ђаво и сан”, *Књижевна историја*, год. 47, бр. 157, 101–122.

216. Поповић Николић 2016: Д. Поповић Николић, „Ти се мани крајевима као сунце небесима”: мотив пута и путовања у тужбалицама, *Лицеум*, XXII, 16, Крагујевац: Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 89–101.
217. Пођоли 1975: Р. Пођоли, *Теорија авангардне умјетности*, Београд: Нолит
218. Пул 2011: Е. Pul, *Tragedija: sasvim kratak uvod*, Београд: Službeni glasnik
219. Пуле 1993: Ж. Пуле, *Метаморфозе круга*, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
220. Радин 1996: Ана Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Београд: Просвета
221. Раденковић 1996: Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш: Просвета: Балканолошки институт САНУ
222. Раденковић 2013: Љ. Раденковић, „Водени дух – водењак (словенске паралеле)”, *Aquatica: књижевност, култура*, Београд: Балканолошки институт, САНУ, 161–173.
223. Радуловић 2015: Н. Радуловић, *Слике, формуле, једноставни облици*, Београд: Чигоја штампа
224. Рајан 2001: Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: immersion and interactivity in literature and electronic media*, Baltimore [etc.] : The Johns Hopkins University Press
225. Ранк 2007: О. Rank, *Mit o rođenju junaka: pokušaj psihološkog tumačenja mita*, Novi Sad: Akademska knjiga
226. Ређеп 1998: Ј. Ређеп, *Убиство владара: студије и огледи*, Нови Сад: Прометеј
227. Речник књижевних термина 1992: Главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Београд: Нолит
228. Речник православне теологије 1999: Уредник протојереј др Јован Брија, Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ
229. Рихтман Аугуштин 1979: D. Rihtman Auguštin, „Istraživanja folklor a i kulturne prakse”, *Narodna umjetnost*, 16.
230. Рупел 2002: D. Rupel, „Tradicija i avangarda”, *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić, Београд: Narodna knjiga Alfa, 55–66.
231. Саболчи 2002: М. Sabolci, „Avangarda, neoavangarda, modernist: pitanja i sugestije”, *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić, Београд: Narodna knjiga Alfa, 77–102.
232. Самарџија 1997: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига Алфа
233. Самарџија 2004: С. Самарџија, *Пародија у усменој књижевности*, Београд: Народна књига Алфа
234. Самарџија 2008: С. Самарџија, *Биографије епских јунака*, Београд: Институт за књижевност и уметност
235. Самарџија 2011: С. Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник

236. Самарција 2012: С. Самарција, „Сказано, списано и написано”, у: *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, Београд: ИКУМ, 2012
237. Свети Андреј Кесаријски, *Тумачење Откровења*, <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Svetopismo/TumacenjeOtkrovenjaSvetiAndrejKesarijski/TumacenjeOtkrovenjaSvetiAndrejKesarijski.htm>, приступљено: 20. 11. 2015.
238. Секулић 2003: N. Sekulić, „Kultura označitelja: razlika u shvatanju strukture kod Lévi-Straussa i Derride”, *Sociologija*. Vol. 45, No. 1, 61–88.
239. СМР 1998: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Етнографски институт САНУ
240. Срејовић 1957: Д. Срејовић, „Јелен у нашим народним обичајима”, *Гласник Етнографског музеја*, књ. 18. Београд, 231–237.
241. Стефановић 1924: S. Stefanović, „Reč dve o nacionalnoj kulturi”, *Pokret*, 7, str. 99.
242. Стојановић Пантовић 1998: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска
243. Сувајцић 2012: Б. Сувајцић, *Дновиде воде*, Нови Сад: Orpheus
244. Гарнер 1986: Т. Гарнер, „Трансформација, хијерархија и трансценденција: једна преформулација Ван Генеповог модела структуре обраде прелаза”, *Градина*, год. 21, бр. 10, 57–73.
245. Тодоров 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*; Београд: Službeni glasnik
246. Толстој, Раденковић 2001: С. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, Београд: Zeptr book world
247. Торњански Брашњовић 2015: С. Торњански Брашњовић, *Коледарске и божићне песме у контексту зимских календарских обреда*: докторска дисертација, Нови Сад: Филозофски факултет
248. Требјешанин 2014: Ж. Требјешанин, „Сан, душа и смрт”, *Књижевна историја*, год. 46, бр. 153, 745–750.
249. Филиповић 1966: М. Filipović, „Čovekov dvojnik u narodnom verovanju Južnih Slovena”, *Radovi* 30, Odeljenje društvenih nauka, knj. 10, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 149–185.
250. Флакер 1982: А. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga
251. Флакер 2002: А. Flaker, „Avangarda i tradicija”, *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić, Београд: Narodna knjiga Alfa, 29–35.
252. Фон Франц 2010: М. L. fon Franc, *O proricanju i sinhronicitetu*, Београд: Edicija Atos: Medijska knjižara Krug
253. Фон Франц 2017: М. Л. фон Франц, *Женски принцип у бајкама*, Београд: Федон
254. Фрај 1999: Н. Фрај, *Песничка митологија*, Београд, Књижевна реч

255. Фрајденберг 2011: О. Фрајденберг, *Поетика сјжеа и жанра*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
256. Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј, Институт за књижевност, Стеријино позорје, Нови Сад, Београд
257. Фрејзер 2003: Dž. Frejzer, *Zlatna grana, proučavanje religije i magije*, Beograd: Ivanišević.
258. Фром 2003: Е. From, *Zaboravljeni jezik: uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
259. Хабермас 2001: J. Habermas, „Modernost – jedan necelovit projekat”, *Projekat*, br. 11/15, 48–54.
260. Хавелок 1991: Е. Хавелок, *Муза учи да пише*, Нови Сад: Светови
261. Хајдегер 2000: М. Хајдегер, *Шумски путеви*, Београд: Плато
262. Хајдегер 2003: М. Хајдегер, *Путни знакови*, Београд: Плато
263. Хамада 2002: М. Hamada, „Avangarda i savremenost”, *Avangarda i tradicija*, ur. Gojko Tešić, Beograd: Narodna knjiga Alfa, 203–211.
264. Хардинг 2004: Е. Harding, *Misterije žene*, Beograd: Plavi jahač group
265. Хачн 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
266. Хегел 1970: G. V. F. Hegel *Estetika. 3*, Beograd: Kultura
267. Хердер 1989: J. G. Herder, *Rasprava o poreklu jezika*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
268. Цветић 2011: М. Cvetić, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion Art: Univerzitet, Arhitektonski fakultet
269. Црњански 2008: М. Црњански, *Есеји*, прир. Мило Ломпар, Београд: Штампар Макарије; Подгорица: Октоих
270. Чајкановић 1918: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија: чланци из речника и збирке пословица Вука Караџића. Текст 1*, Бизерта: Штампарија српских инвалида
271. Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга
272. Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Београд: СКЗ-БИГЗ-Просвета – Партедон М.А.М.
273. Чајкановић 1994б: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ
274. Чоловић 2000а: I. Čolović, *Divlja književnost: etnolingvističko proučavanje paraliterature*, Zemun: Biblioteka XX vek; Beograd: Čigoja štampa
275. Чоловић 2000б: И. Чоловић, *Бордел ратника*, Београд: Чигоја штампа
276. Џон Томс 2016: Merton, Ambrose [pseud. William J. Thoms], “Folk-Lore”, *The Athenæum*, No. 982 (22. August 1846): 862c–63a,

http://www.academia.edu/8455560/WJ_Thoms_Letter_to_The_Athenaeum_12_August_1846, приступљено: 26. 10. 2016.

277. Шаровић 2008: М. Шаровић, „Мотив вампира у књижевности”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Књ. 56, св. 3, 639–654.
278. Шелер 1984: М. Šeler: О феномену трагичног, у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 27–37.
279. Шилер 1967: *Romantizam*, прир. З. Глушчевић, Цетинје: Obod
280. Шлегел 1967: *Romantizam*, прир. З. Глушчевић, Цетинје: Obod
281. Шуваковић 2005: М. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Загреб: Horetzky

Посебна литература

1. Ајдачић 2002: Д. Ајдачић, „Вила љубавница у књижевности српског романтизма”, *Studia mythological slavia*, 191–204.
2. Андрејевић 2005: Д. Андрејевић, *Српска поезија XX века*, Београд: Нолит.
3. Андрић 1986: И. Andrić, *Umetnik i njegovo delo, Eseji 2*, Београд: Prosveta
4. Ахметагић 2011: Ј. Ахметагић, „Птице од заборава, птице ускрснућа и друге артифицијелне птице у поезији Бранка Миљковића”, *Птице, Лицеум*, бр. 14, ур. Никола Тасић, Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета, 263–273.
5. Бајчета 2017: В. Бајчета, „Бановић Страхиња Борислава Михајловића Михиза – драма ’хотимице погрешног наслова’”, *Летопис Матице српске*, Год. 193, књ. 500, св. 3, 276–300.
6. Батуран 1993: Р. Батуран, *Откровења Растка Петровића (књижевно дело Растка Петровића)*, Београд: Народна књига
7. Башчаревић 2014: С. Башчаревић, „Конститутивни елемент Андрићевог текста”, *Зборник радова Учитељског факултета*, 8, 111–12.
8. Бијелић 2015: М. Bijelić, „Anika kao fatalna žena - demonizacija ženskosti u pripovijetci Anikina vremena Ive Andrića”, *Philological studies*, god. 13, br. 2, 161–172.
9. Бошковић 2014б: *Ђорђе Марковић Кодер*, прир. Драган Бошковић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске
10. Брајовић 2007: Т. Brajović, *Identično različito: komparativno-imagološki ogled*, Београд: Геоетика
11. Велмар Јанковић 1972: С. Велмар Јанковић, *Књижевност између два рата. Књ. 2*, Београд: Нолит
12. Винавер 2005: S. Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Београд: Dereta
13. Владушић 2009: С. Владушић, *Ко је убио мртву драгу?: историја мотива мртве драге у српском песништву*, Београд: Службени гласник

14. Владушић 2013: С. Владушић, „Идентитетско питање у песми Бановић Страхиња”, Зборник у част Марији Клеут, Нови Сад: Филозофски факултет, 153–166.
15. Владушић 2017: С. Владушић, „Промена концепта поезије у позним збиркама Васка Попе”, *Зборник радова Филозофског факултета*, Год. 47, бр. 4, 177–192.
16. Врбавац 2019: Ј. Врбавац, Жртвовање краља: мит у драмама Љубомира Симовића, електронско издање: https://www.academia.edu/7016022/%C5%BDrtvovanje_kralja_-_mit_u_dramama_Ljubomira_Simovi%C4%87a, приступљено 20. 7. 2019.
17. Вукићевић 2009: Д. Вукићевић, „Катабаза и митски слојеви приче Вечност Јанка Веселиновића”, *Место приповетке у српској књижевности; Доситеј Обрадовић и Европа 2*, 38. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 177–187.
18. Вукићевић 2015: Д. Вукићевић, „Скривени наративи”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 2, 505–519.
19. Вучетић 2013: Ј. Вучетић, „Сан и његова откривалачка функција у племенском животу Његошевог дела”, *Баштина*, Приштина: Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана, 29–44.
20. Гавриловић 2013: М. Гавриловић, „Мотив вука у Попиним збиркама *Усправна земља и Живо месо*”, *Годишњак*, Филолошки факултет, Београд, Год. 9, 395–423.
21. Грдинић 1994: Н. Грдинић, „Проблем матерње мелодије у српској авангардној књижевности”, *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 33–40.
22. Голијанин Елез 2016: S. Golijanin Elez, „Ciklizacija savremenog srpskog pesništva kao značenjski dinamizam procesualne forme u modernoj kontekstualnosti”, *Jezik, književnost, značenje: zbornik radova. Književna istraživanja* (ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić), Niš: Filozofski fakultet, 301–321.
23. Дамјанов 2002: С. Дамјанов, *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности*, Нови Сад: Дневник
24. Дамјанов 2014: *Борђе Марковић Кодер*, прир. Драган Бошковић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске
25. Делић 2011: Ј. Делић, „Милош Црњански и Иво Андрић у лирском дијалогу”, *Како је тумачен Иво Андрић: каталог изложбе поводом 100 година од првог објављеног рада и 50 година од добијања Нобелове награде*, [аутори изложбе и каталога Вука Јеремић и Драгана Михаиловић], Београд: Филолошки факултет: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”
26. Делић 1999: Ј. Делић, „Мотив руку и Расткова преиначења стварности”, *Песник Растко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 243–266.

27. Делић 2014: Л. Делић, „Усмена епика vs. Царство небеско: случај Слепице из Гргуреваца”, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе*, год. 4, бр. 4; <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=122>
28. Делић 2015: Ј. Делић, „В. С. Караџић и српска проза 20. века”, *Вук Стефановић Караџић*, Београд: САНУ
29. Детелић 1997: М. Детелић, „Туђинка и странац: још једно читање Аникиних времена”, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Год. 16, св. 13, 124–138.
30. Детелић 1997б: М. Детелић, „Варке: о концепцији простора у Андрићевој *Травничкој хроници*”, *Из књижевности*, ур. Миодраг Матицки, Београд: Институт за књижевност и уметност, 277–286.
31. Диздаревић Крњевић 1980: Х. Диздаревић Крњевић, *Живи палимпсести или о усменој поезији*, Београд: Нолит
32. Диздаревић Крњевић 1997: Х. Диздаревић Крњевић, *Утва златокрила: делотворност традиције*, Београд: Филип Вишњић
33. Дрндарски 2001: М. Дрндарски, *На вилином вијалишту*, Београд: Рад
34. Живић 2005: Ј. Живић, „Поступци и загонетке уметничког казивања: проза Момчила Настасијевића”, *Летопис Матице српске*, год. 181, књ. 476, св. 3, 456–486.
35. Живковић 2013: Д. Живковић, „Ерос и Танатос у песми Радосно опело Момчила Настасијевића”, *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 25, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 59–67.
36. Живковић 2013б: В. Živković, „Multikulturalni sistem vrednosti u pripovetki 'Zmija' Ive Andrića”, *Univerzitetska misao*, 12 (3), 28–31.
37. Жижовић 2013: О. Жижовић, „Магија речи у приповеци Момчила Настасијевића Запис о даровима моје рођаке Марије”, *Poznańskie Studia Slawistyczne* 4, Adam Mickiewicz University Press, Poznań.
38. Иванић 2014: Д. Иванић, „Санарица Ђорђа Марковића Кодера”, *Ђорђе Марковић Кодер*, прир. Драган Бошковић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске
39. Ивановић Ковачевић 2016: М. Ивановић Ковачевић, „Бајка и легенда као пратиоци одрастања у приповијеткама за дјецу Иве Андрића”, *Нова школа*, бр. XI (1), Педагошки факултет, Бијељина, 64–78.
40. Јашовић 2011: П. Јашовић, „Косовски мотиви и њихова модификација у поезији српских модерниста”, *Баштина*, Св. 30, 57–65.
41. Јерков 1992б: А. Jerkov, „Immanentna poetika Andrićevih romana”, *Sveske Zadužbine Ive Andrića*, God. 11, sv. 8, 200–236.
42. Јерков 1994: А. Јерков, „Неука срца: Фаустовски транутак Настасијевићеве 'Зоре'”, *Седм лирских кругова Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и

- уметност: Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 93–102.
43. Јовановић 1996: А. Јовановић, „Певање као превладавање страха од празнине”, *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 207–221.
 44. Јовановић 2011б: Б. Јовановић, „Одједи усмене баладе у савременој српској драми – *Хасанагиница* Љубомира Симовића”, *Зборник Матице српске за славистику*, 79, 49–62.
 45. Јовић 1994: Б. Јовић, „Биљна метафорика и симболика биљака у делу Момчила Настасијевића”, *Поетика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 77–89.
 46. Карић 2014: М. Карић, „Шумадија – историја и мит: *Хроника моје вароши* Момчића Настасијевића”, *Шумадија – историја и мит*, ур. Миодраг Стојановић. Рача: Центар за митолошке студије Србије, 697–714.
 47. Коцић 1984: З. Коцић, „Два симбола у Дивном чуду Миодрага Павловића”, *Поља*, год. 30, бр. 310, 493–494.
 48. Крагујевић 1976: Т. Крагујевић, *Митско у Настасијевићевом делу*, Београд: Просвета
 49. Крњевић 1992: Х. Крњевић, *Вековита јабука Лазе Костића*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност
 50. Лазих, Димитрић 2018: Д. Лазих, М. Димитрић, „Милан Ракић и Васко Попа на пољу Косову”, *Кораџи*, год. 52, бр. 4/6, 146–150.
 51. Лаковић 2006: А. Laković, „Nastasijević iz neizrečja u reč”, *Polja*, God. 51, br. 441, 107–120.
 52. Лалић 1988: И. В. Лалић, „О поезији Васка Попе”, у: В. Попа, *Песме*, Београд: Нолит
 53. Ломпар 1998: М. Ломпар, *Његош и модерна*, Београд: Филип Вишњић
 54. Ломпар 2010: М. Ломпар, *Његошево песништво*, Београд: СКЗ
 55. Ломпар 2018: М. Ломпар, *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч
 56. Марто 1984: R. Marto, „*Divno čudo – telo jezika*”, *Polja*, god. 30, br. 310, str. 495.
 57. Матицки 1989б: М. Матицки, „Прамелодија у лирици Растка Петровића”, *Књижевно дело Растка Петровића*, Београд: Институт за књижевност и уметност:151–159.
 58. Матицки 1994: М. Матицки, „Балада о уклетој невести као подтекст Настасијевићевих лирских кругова”, *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 25–32.
 59. Матицки 1999: М. Матицки, „Три фолклоризације у српском песништву: Јован Јовановић Змај - Растко Петровић - Васко Попа”, *Песник Растко Петровић*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 95–112.

60. Матић 2016: А. Матић, „Вук, пас и човек у роману Дан шести Растка Петровића”, *Canis lupus између обредне маске и књижевне животиње*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 177–195.
61. Матић 2016а: А. Матић, „Трагање за идентитетом у приповеци ’Пустињак и меденица’ Растка Петровића”, *Philologia Mediana*, 8, Универзитет у Нишу, 225–235.
62. Матић 2016б: А. Матић, Гранични оквири и уоквиривања у роману „Поп Ћира и поп Спира” Стевана Сремца, *Филолог*, бр. 14. Филолошки факултет, Универзитет у Бањој Луци, 2016, 396–412.
63. Матић 2017: А. Матић, „Митски преображаји у циклусу „Магновења” Момчила Настасијевића”, *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са VIII научног скупа младих филолога Србије*, Књ. 2, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2017, 65–77.
64. Матић 2017а: А. Матић, „Есхатолошки мотиви у лирском народном песништву”, *Црквене студије* 14, Ниш: Центар за црквене студије, 455–468.
65. Матић 2017б: А. Матић, „Авангардно читање руске биљине („Три похода Илије Муромца” и *Бурлеска господина Перуна бога грома*)”, *Наслеђе*, бр. 37/1, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 43–51.
66. Матић 2017в: А. Матић, „Статус тишине у фолклорној традицији”, *Тишина*, књ. 2, *Српски језик, књижевност, уметност*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
67. Матић 2018: А. Матић, „Зла коб” Шумадије у *Хроници моје вароши* М. Настасијевића и у роману *Нишчи* В. Стевановића, Шумадија кроз векове – слојеви културе, књига резимеа, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 48–50.
68. Матић 2019: А. Матић, „Изједен овчар” – митска матрица романа Дан шести Растка Петровића, *Савремена српска фолклористика VI*, Београд: Удружење фолклориста Србије
69. Милашиновић 2015: С. Милашиновић, *Романескни јунак српске модерне између индивидуализма и патријархалности*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
70. Милинчевић 1985: В. Милинчевић: „Личност у романтизму (*Максим Црнојевић Лазе Костића*)”, *Српска драма до Нушића*, Рад, Београд, 254–278.
71. Милосављевић 1978: П. Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића*, Нови Сад: Матица српска.
72. Несторовић 2007: З. Несторовић, *Богови, људи и цареви: трагички јунак у српској драми XIX века*, Чигоја штампа, Београд
73. Николић 2011: „На успон и пад једне друге птице”, *Птице, Лицеум* 14, ур. Никола Тасић, Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета, 297–313.

74. Николић 2013: Ч. Николић, „Смех игумана Стефана”, у: *Његош, ријеч скупља два вијека: зборник радова о песништву Петра II Петровића Његоша: (1813–2013)*, ур. Александар Б. Лаковић, Голуб Јашовић, Часлав Николић, Крагујевац: Удружење писаца Крагујевца, 113–138.
75. Петковић 1995: Н. Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*, Београд: БИГЗ
76. Петковић 1999: Н. Петковић, Пукотине у језику, *Песник Растко Петровић: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 13–53.
77. Петковић 2006: Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
78. Перишић 2015: Н. Перишић, *Поетика прозе Момчила Настасијевића*, дисертација, Београд: Филолошки факултет
79. Петровић 2005: А. Петровић, *Аналогија и ентропија: филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Косте Стојановића*, Нови Сад: Матица српска
80. Петровић 2012: П. Петровић, *Енциклопедичност као поетички модел романа Растка Петровића*: докторска дисертација. Филолошки факултет, Универзитет у Београду
81. Пешикан Љуштановић 2005: Љ. Пешикан Љуштановић, „Борисав Станковић – између традиције и модерности”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књ. 53, св. 1/3 431–463.
82. Пешикан Љуштановић 2007: Љ. Пешикан Љуштановић, *Сомборске нити Лазе Костића*, Златна грана: Меморија (Петроварадин: Симбол)
83. Пешикан Љуштановић 2011: Љ. Пешикан Љуштановић, „Театар Лазе Костића међу јавом и мед сном”, *Свеске Матице српске, грађа и прилози за културну и друштвену историју*, Нови Сад, 5–10.
84. Пијановић 2001: П. Пијановић, *Поетика гротеске – приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Београд: Народна књига
85. Попин 2005: А. Popin, „Kora i Nepočin polje prema usmenoknjiževnoj tradiciji”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* LIII/1–3, Novi Sad: Matica srpska
86. Поповић Николић 2018: Д. Поповић Николић, „Олујаци Иве Андрића – о традиционалном доживљају оностраног и неким елементима фолклорног модела удаје на далеко”, *Дело Иве Андрића*, ур. Миро Вуксановић, Београд: САНУ, 191–205.
87. Радоњић 2013: Г. Радоњић, „Његошево конструисање идентитета”, *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 5, 647–655.
88. Радуловић 2010: О. Радуловић, „Искуства из наставне праксе: стваралаштво Иве Андрића у контексту књижевне традиције (интертекстуални приступ)”, *Методички видици*, год. 1, бр. 1, 34–46.
89. Радуловић 2010б: М. Радуловић, „Велика Скитија Миодрага Павловића. Мит - историја – култура”, *Књижевна историја*, год. 42, бр. 140/141, 231–268.

90. Радуловић 2012: О. Радуловић, „Поетика Андрићевић романа као синтеза жанра”, *България Научни трудове*, том 50, кн. 1, сб. Б, Пловдивски универзитет „Пајсије Хиландарски”
91. Росић 2009: Т. Росић, „Космичко у поезији Васка Попе”, *Зборник радова конференције Развој астрономије код Срба*, V, Београд, ур. Милан С. Димитријевић, 589–593.
92. Самарџија 1996: С. Самарџија, „...Тамо где почиње заборав...”, *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Београд: ИКУМ, 147–164.
93. Сељачки Мирковић 2009: М. Сељачки Мирковић, *Пародије Станислава Винавера као критички говор*, Београд: Службени гласник
94. Симовић 2018: Љ. Симовић, *Белешке о Лази Костићу*, <http://www.oocities.org/gimn1gradacac/izborna/laza.htm>, приступљено 11. 6. 2018.
95. Симовић 2001: Љ. Симовић, *Дупло дно: есеји о српским песницима*. Београд: Стубови културе
96. Симовић 2011: Љ. Симовић, „О трагедијама Лазе Костића”, *Лаза Костић: 1841-1910-2010*, Београд: САНУ, 289–298.
97. Слапшак 1989: С. Слапшак, „Митургија Растка Петровића”, *Књижевно дело Растка Петровића*, ур. Ђорђије Вуковић, Београд: Институт за књижевност и уметност
98. Угрешиновић 2013: А. Угрешиновић, „Свадба као ритуал у романима *Сељанка* Јанка Веселиновића и *Нечиста крв* Борисава Станковића”, *Јанко Веселиновић*, ур. Светлана Велмар Јанковић, Београд: САНУ, 257–266.
99. Филиповић 2000: Д. Филиповић, „Програмски избори народних умотворина Младићство народног генија (1924) Растка Петровића и Од злата јабука (1958) Васка Попе”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 48, св. 2/3, 291–317.
100. Халиловић 2017: Е. Хаиловић, „Драма *Ђурађ Бранковић* Момчила Настасијевића у контексту усмене традиције”, *Зборник за језике и књижевност Филозофског факултета у Новом Саду*, 233–241.
101. Христић 2005: Ј. Христић, *Изабрани есеји*, Београд: Српски ПЕН центар
102. Чабрић 2012: С. Чабрић, *[Раз]откривања или о песничкој збирци Откровење Растка Петровића*, Београд: Службени гласник
103. Џацић 1976: П. Џацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд: Нолит
104. Џацић 1983: П. Џацић, *Храстова греда у каменој капији*, Београд: Народна књига
105. Џацић 1991: П. Џацић, „Иво Андрић: легенда, прича, мит, историја”, *На Дрини ћуприја, Сабрана дела Иве Андрића (књига прва)*, Београд: Просвета: БИГЗ: Српска књижевна задруга: Нолит, 8–102.
106. Џацић 1996: П. Џацић, *Иво Андрић, есеји*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
107. Шутић 1979: М. Шутић, *Слика света и поезији Момчила Настасијевића*, Београд: Prosveta
108. Шутић 2012: М. Шутић, „Олујаци”, *Херменеутика књижевности*, Београд, 151–171.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Александра Матић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Фолклорни обрасци у српској књижевности романтизма, авангарде и модернизма

која је одбрањена на _____
Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу, _____ године,


_____ потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Александра Матић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Фолклорни обрасци у српској књижевности романтизма, авангарде и модернизма

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету

Универзитета у Крагујевцу, и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

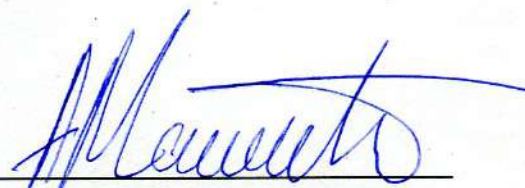
не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу _____, _____ године,



потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>