

Редакција

проф. др Бошко Сувајић,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
проф. др Александар Јерков,
Филолошки факултет Универзитета у Београду
проф. др Сава Дамјанов,
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
проф. др Дејан Ајдачић,
Гдањск, Универзитет у Гдањску
проф. др Ала Татаренко,
Лавов, Лавовски Национални Универзитет "Иван Франко"
проф. др Олена Дзјуба-Погребњак,
Кијев, Кијевски Национални Универзитет "Тарас Шевченко"
проф. др Душан Владислав Пажђерски,
Гдањск, Универзитет у Гдањску
проф. др Андреј Мороз,
Москва, РГГУ
проф. др Варвара Добровољска,
Москва, Државни руски дом народног стваралаштва

Рецензенти

проф. др Нада Милошевић Ђорђевић,
редовни члан САНУ
проф. др Петар Буњак,
Филолошки факултет Универзитета у Београду

**САВРЕМЕНА
СРПСКА ФОЛКЛОРИСТИКА
VIII**

Зборник радова

Словенски фолклор и књижевна фантастика



Уредници

проф. др Дејан Ајдачић
проф. др Бошко Сувајџић

Удружење фолклориста Србије
Комисија за фолклористику Међународног комитета слависта
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“
Центар за културу „Вук Караџић“ у Лозници

Београд – Тршић
2020.

УВОДНА РЕЧ

Удружење фолклориста Србије, обновљено након дужег прекида 2014, сваке године одржава међународну научну конференцију под називом *Савремена српска фолклористика*, на којој окупља угледне домаће и европске фолклористе из релевантних академских институција, у циљу праћења савремених токова српске и европске фолклористике, подстицања интердисциплинарне сарадње и размене идеја. До сада је организовано осам међународних научних конференција у различитим центрима српске културе (Нови Сад 2013, Београд–Тршић 2014, Ниш 2015, Источно Сарајево – Пале 2016, Призрен – Велика Хоча 2017, Београд–Тршић 2018, Крушевац 2019, Београд–Тршић 2019), о чијим резултатима сведоче запажени зборници научних радова.

Међународна научна конференција *Савремена српска фолклористика VIII – Словенски фолклор и књижевна фантастика* одржана је у Тршићу од 27. до 29. септембра 2019. у сарадњи Удружења фолклориста Србије са Универзитетском библиотеком „Светозар Марковић“, Комисијом за фолклористику Међународног комитета слависта, Центром за културу „Вук Караџић“ у Лозници и Образовно-културним центром „Вук Караџић“ у Тршићу. Зборник који је пред читаоцима представља један део научних радова изложених на поменутом скупу. Радови су подељени у три целине (1) на рубу фолклора и књижевности, (2) фолклор и фантастика у српској књижевности, (3) словенски фолклор и фантастика у словенским и другим књижевностима. У оквиру наведених целина радови су поређани према ауторима, по азбучном реду.

Удружење фолклориста Србије свесрдно захваљује Центру за културу „Вук Караџић“ у Лозници и Образовно-културном центру „Вук Караџић“ у Тршићу на одличној организацији скупа и штампању зборника, као и Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“ у Београду на техничкој припреми зборника за штампу.

Уредници

I

Лидија Д. Делић¹
Институт за књижевност и уметност²
Београд

821.163.41.09-1:398:[2-145.55
821.112.2.09-34:2-145.55
821.09:2-538.6

ЈАГЊЕ ЂУРЂЕВСКО ПРИГУШЕНА ФАНТАСТИКА ЖРТВЕ



У раду ће се преко мотива жртве пратити и проблематизовати поимање фантастике. Имаће се у виду спектар који од невино погубљене деце, дословно трансформисане у јагњад за клање („Кумовање Грчића Манојла“), води до метафоре („Јоване, сине, Јоване, / Ти си ми јагње ђурђевско“; *Коштана*, Б. Станковић). Акцент је на рецепцијском хоризонту и релационој природи фантастичног (јер се дефинише у односу на реално и могуће), а потом и на чињеници да конкретни наративни светови, поготово у врхунским усменим и писаним остварењима, терминологијом Лубомира Долежела речено, левитирају између више алетичких модуса (могуће, нужно, вероватно).

Кључне речи: жртва, бог, фантастика, метаморфоза, усмени фолклор, алетички модуси.

Данас практично непрегледна и несавладива литература о фантастици, методолошки крајње разуђена, јединствена је у само једној ствари – што *фантастично*³ без изузетка посматра као врсту одмака од *реалног*, било да се под *реалним* реферира на емпиријску стварност, било да се тим или неким сродним термином („реалистично“) упућује на текстуалне структуре и стратегије.⁴

1 lidija.boskovic@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду“ (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Има се на уму најшире поимање фантастике и фантастичног, оно које укључује СФ и епску фантастику, а не значење које је термину придавао Цветан Тодоров.

4 Резимирајући преглед обимне и референтне литературе о фантастици, Татјана Перушко закључује „да готово и не постоји дефиниција фантастичнога жанра или модуса која се не би на неки начин и у некој мјери позивала на категорије стварног, природног, могућег или емпиријског као на елементе норме или конвенције у односу на коју фантастична приповијест остварује *заокрет*, *обрат*, *одмак*, *расцјеп*, *лом*“ (Peruško 2018: 133). Антиномија се притом артикулише и као природно : натприродно, могуће: немогуће, вероватно : невероватно, стварно : нестварно итд. (уп. Peruško 2018: 101–132).

Само је спорадично, међутим, истицано да је „реалност“, као референтна категорија (категорија у односу на коју се фантастично одређује), културно кодирана и подложна менама:

Фантастику у најширем смислу сматрамо релативним појмом будући да се она не може дефинисати без претходно постављеног и дефинисаног појма реалности. [...] Зато је, када говоримо о уметничкој књижевности, неопходно увек изнова проверавати ауторову концепцију реалног и фантастичног, као и његово схватање појма догађај, будући да су ове категорије изразито културно кодиране и подлежу читавом низу промена које такав статус подразумева. (Детелић 1989: 159–160)

Статус *фантастичног* зависи, дакле, од конкретног *концепта реалног* (не од „реалног“ које је – у најбољем случају – „ствар по себи“) а концепти реалног променљиви су и разумејени и на синхронном и на дијахронном плану. Дијахроне мене релативно је лако илустровати сменом научних парадигми, које се често (мада без много основа) узимају као поуздан критеријум дефинисања „реалног“. Коперникански обрт на размеђу XVI и XVII века⁵ у људским оквирима једна је од најдраматичнијих и најтурбулентнијих тачака у историји мишљења о кретању небеских тела и позицији Земље у ширем космичком систему и готово карикатурално илуструје лакоћу с којом реално и фантастично могу мењати места: шта је реално, а шта фантастично у хелиоцентричном, а шта у геоцентричном систему?

Појава вампира у Краљевини Србији двадесетих година XVIII века⁶ светску популарност стекла је не само као медијска афера генерисана из стереотипа о опасном Другом који прети на ободима Царства (Клеут 2018б), већ и као део јавног научног дискурса. Извештај царске комисије о повампирираним Медвеђанима изазвао је „лајпцишку вампирску дебату“, у којој су учешће узели и еминентни стручњаци тог доба. У периоду од само две године, од 1732. до 1734. објављено је преко двадесет студија о вампирима, на које је

5 Революционарно дело *De revolutionibus orbium coelestium*, којим се износе аргументи против тада актуелне теорије о окретању Сунца око Земље (геоцентризам), Никола Коперник објављује у Нирнбергу 1543. године; Ђордано Бруно гори на ломачи 1600. бранећи „јерес хелиоцентризма“; Галилео Галилеј из сличних разлога последњу деценију живота проводи у кућном притвору (умире 1642), под присмотром Инквизиције, а дела су му уврштена у *Index Librorum Prohibitorum*.

6 Реч је о војнополитичкој творевини (Königreich Servien) „која је трајала од Пожаревачког (1718) до Београдског мира (1739) и допирала до Ниша, укључујући Кисељево, Медвеђу и Сталаћ, топониме битне за расправе о вампирима“ (Клеут 2018а: 38). То је била краљевина без краља.

касније евангелистички пастор Михаел Ранфт начинио критички осврт. Ранфтов преглед завршава се мишљењем Краљевског пруског научног друштва да „за све наведено у извештајима постоје природни разлози“ (уп. Клеут 2018а: 48). За пруске академике тог доба, који су аргументе изводили из библијских навода, Парацелзусових списа, експеримената с крвљу у ретортама и сл., нераспаднута тела с траговима свеже крви на уснама нису фантастика.

Ситуација је, најзад, далеко сложенија када је реч о актуелној научној парадигми, фантастичнијој од сваке филмске и књижевне фантастике. Експериментално непотврђена (јер „сондира“ субатомски ниво и прати димензије мање од кваркова),⁷ али аналитички (математички) фундирана, теорија струна, која обједињује четири познате силе у природи (слабу, јаку, гравитациону и електромагнетну) и претендује на статус „теорије свега постојећег“ – у различитим верзијама постулира постојање од десет до двадесет и шест димензија, од којих су људском искуству блиске само четири (три димензије простора и време). Мултиверзум, паралелни светови, црвоточине, путовање кроз време, вишеструки идентитети, анихилација и слични „продукти маште“ ни изблиза не покривају спектар који савремена наука слуги.

Од еволуције технолошких и математичких знања о природи материје и космоса за актуелно поимање реалног и фантастичног у књижевности и фолклору од пресуднијег су ипак значаја синхрона кодирања. Чак и у релативно сведеним географским и културним ареалима коегзистирају социјалне групе чији се концепти реалног битно разликују (самим тим и концепти фантастичног), о чему „из прве руке“ сведоче искуства фолклориста, тачније, дискрепанција између односа фолклориста и њихових информатора према конкретним наративима. Илустрације ради, издвајамо три фрагмента из студија еминентних проучавалаца јужнословенских усмених предања:

1. Тијеком теренских испитивања у унутрашњости Далмације разговарао сам с релативно великим бројем суговорника који и данас сликовито говоре о постојању вукодлака, вјештица, мџра, вила и других бића из традицијских вјеровања. (Šešo 2010)

2. Наведени фрагмент је митолошко-демонолошко предање у 1. лицу, мемората. Казивач приповеда о личном доживљају по свим правилима жанра. (Петровић 2008: 348)

⁷ Кваркови су „елементарне“ честице које конституишу материју, поред осталог, протоне и неутроне.

3. [...] демонолошко предање обликује се уметничким средствима и несумњиво је фикцијско дело. „Стварни“ догађаји и ликови у њему преламају се кроз типске моделе, поштују се конвенције облика и слично. (Поповић Николић 2014: 231)

Наведени примери показују да теоретичари и аналитичари фолклора туђа лична искуства процењују као „истинита“ или „неистинита“ на основу сопствених представа о „реалном“ (уп. Delić 2018). Питање колико је ово арбитрирање засновано већ је постављано у науци: „Јесу ли фолклористи компетентни и задужени за то да проглашавају нешто могућим и јесу ли заступници већине или једнако тако могу активно сумњати или бити инсајдери самог вјеровања или сл.“ (Marković 2012: 166). Додали бисмо томе да позиција већине не дисквалификује ни на који начин другу могућу опцију или друге могуће опције. У сваком случају, цитирани примери сведоче о колизији различитих концепција реалног, самим тим и о различитим концептима фантастичног.

Идентичан феномен детектован је на други начин у литератури непосредније везаној за фантастику. Ослањајући се на дистинкцију Томаса Павела (1986) о „двојној“ или „слојевитој“ онтологији, у уводним поглављима студије о могућим световима, вештачкој интелигенцији и теорији наратива Мари-Лор Рајан истиче да се мора предвидети различита перспектива за вернике, чији појмовни систем укључује и свето и профано (домени с различитим алетичким диспозицијама), и за заговорнике јединствене, профане онтологије (Ryan 1991: 40–41; уп. и Peruško 2018: 153).⁸ Разлика на коју указује Мари-Лор Рајан заправо говори о неподударности дистрибуције категорија могуће, немогуће и нужно⁹ у различитим

8 „The text may present what Thomas Pavel (1986) calls a 'dual' or 'layered' ontology: the domain of the actual is split into sharply distinct domains obeying different laws, such as the sacred and the profane in medieval mystery plays, or the visible world (everyday reality) versus the world of the invisible (the Court, the Castle) in Kafka's novels (Doležel 1983). [...] The case of myth and medieval mystery plays must be assessed from two different vantage points: the perspective of the believer in the sacred who professes a dual ontology, and the perspective of the nonbeliever who adheres to a unified, profane ontology. [...] For believers in the sacred, the 'supernatural' belongs to 'the possible in the actual', though not to 'the possible in the ordinary'. Their conceptual system distinguishes a profane from a sacred set of laws, species, or individuals“ (Ryan 1991: 40–41).

9 Систематизујући достигнућа логичко-семантичке анализе од Аристотела наовамо, Лубомир Долежел истиче да се у стварном свету актери суочавају са „замршеним сплетом модалних ограничења“, а да ствараоци фикционалних светова тим истим модалним ограничењима манипулишу на различите начине. Модални системи јесу алетички (могуће, немогуће, нужно), деонтички (дозвољено, забрањено, обавезно), аксиолошки (добро, лоше, индиферентно) и епистемички (познато, непознато, уверење), а ограничења која намеће сваки од њих од пресудног су значаја у различитим

концептима „реалног“: тамо где су у искуству и концепцији атеиста актуализоване категорије немогуће (нешто не може да се деси) и нужно (нешто мора да се деси), из перспективе религиозног човека уводи се категорија могућег (могуће и као „није немогуће“ и као „није нужно“) и то су ситуације када се у том моделу света натприродно објављује путем чуда.¹⁰ Српска усмена епика поседује за овај тип интервенције фреквентну формулу „чуда великога“ (уп. Детелић 1996: 133), индоевропске старине, с паралелама у руском и грчком језику, којом се означава „оно што је опажено и протумачено као знак божанског уплива у људске ствари, тј. ’знамење’“:

Подсећамо да је исти корен у основи назива за свештенике, песнике и пророке у индоиранском и балканско-анаатолијском домену, свакако зато што су у њима видели људе са даром и знањем потребним да знамења опазе и протумаче. У грчком је реч проширила значење са повољног знамења на његов ефекат: зрачење самосвести из људи убеђених да имају вишу силу на својој страни, да се у њих улио део божанске енергије. Словенско *чудо* остало је ближе полазној семантици опажаја нечег што излази изван оквира свакодневног, уобичајеног и чисто људског. Такође ваља напоменути да је појам необичног или знаменитог сам по себи неутралан, тј. да укључује како добре, тако и лоше појаве и предзнаке; док се у грч. *κῆδος* значење сузило на само позитиван аспект, словенска реч задржава изворну амбиваленцију. За негативан предзнак довољно је подсетити на сх. *чудовиште*, рус. *чудовище*, значење које може имати и сам симплекс *чудо*, затим на изразе као сх. *чудо и покор*, рус. *чудо-юдо*, где вероватно имамо синтагматску везу **čudo i udo* са другим елементом у вези са сх. *на-удити* „нашкодити“, лит. *ūdyti* „псовати“, дакле са сличном семантиком као и сх. *покор* „прекор, покуда“ (Лома 2002: 26)

Парадигматичан пример чуда јесте мотив метаморфозе човека у животињу, што је тачка у којој се сустичу сакрални наративи и теорија фантастике. С позиција „профана онтологије“ трансформација детета у јагње типичан је пример фантастике, док је с позиција

типовима прозе (фантастика, реалистички роман, детективске приче итд.) (Doležel 2008: 124–138).

¹⁰ Митолошки свет, који има и домен природног и домен натприродног, Долежел сматра парадигмом света с двоструком алетичком структуром. У том моделу света „божанске интервенције узрокују појаву натприродних догађаја у природном домену. Таква нарушавања модалног кодекса људи доживљавају као радикална одступања од природног поретка, као чуда“ (Doležel 2008: 140). Долежел, међутим, натприродни свет одређује као домен који „настањују физички немогућа бића: богови, духови, чудовишта и томе слично“ (2008: 127), чиме дисквалификује перспективу верника или спиритиста, примера ради, као неке од бројних могућих.

хришћанске догме (а она се „на терену“ стапа са широким спектром локалних обредно-обичајних пракси и веровања) то пример Божје еманације. Неверног кума, Грчић Манојла, који поткупљен златом „тананој Гркињи“ и „бијелој Влахињи“ замењује чеда у колевци (јер је једно мушко, а друго женско), стиже казна која по суровости не заостаје за имагинацијом античког мита:

Кад је био друму у планину,
На пут срете једно јагње црно,
Па упали жестоку стријелу,
Те погоди оно јагње црно,
Па г' испече друму у планину,
Испече га, па обједовао,
Једно плеће у зобницу бача.

У епилогу песме Манојлова супруга обавештава Манојла о необичној трансформацији која се догодила и он склапа мозаик с мотивом канибализма:

„Искочи ми из руку дијете,
Проврже се црнијем јагњетом,
И утече мене уз планину.“
Манојло се таде сјетоваше:
„Ја сам, љубо, јагње дочекао,
Убио га, па га испекао,
И од њега, љубо, обједова',
И плеће сам меса оставио;
Врзи руку у зобницу вранцу!“
Она бачи у зобницу руку,
Ал' је оно од ђетета рука! („Кумовање Грчића Манојла“; Вук II, 6)

Манојло коље сина, мислећи да коље јагње, што је сиже који первертира библијски предложак у коме Аврам, уместо да закоље сопственог првенца, како би склопио савез с Богом, коље волшебно искрслог овна:

А кад дођоше на мјесто које му Бог каза, Аврам начини ондје жртвеник, и метну дрва на њ, и свезавши Исака сина својега метну га на жртвеник врх дрва; И измахну Аврам руком својом и узе нож да закоље сина својега.
Али анђео Господњи викну га с неба, и рече: Авраме! Авраме!
А он рече: ево ме.
А анђео рече: не дижи руке своје на дијете, и не чини му ништа; јер сада познах да се бојиш Бога, кад нијеси пожалио сина својега, јединца својега, мене ради.

И Аврам подигавши очи своје погледа; и гле, ован иза њега заплео се у чести роговима; и отишавши Аврам узео овна и спали га на жртву мјесто сина својега. (Мој. 1, 22, 9–13)

У роману *Јеванђеље по Исусу Христу* (1991) Жозе Сарамаго прави заокрет у односу на библијски прототекст, алудирајући, по свему судећи, управо на сцену са Аврамом и Исаком.¹¹ У интерпретацији португалског нобеловца Исус успоставља савез с Богом жртвујући оно што му је најближе и најмилије, као и Аврам у *Књизи постања*. Овога пута, међутим, најмилије је јагње и жртва нема супституцију (што радикално преиспитује и смисао супституције жртве). Нож који је анђеоски задржао, спасавши Исака, волшебно се појављује у пустињи у којој су само Исус и његова најдража овца и Исус мора да је закоље како би доказао верност Богу и склопио савез с њим:

Жртвуј или ништа од савеза, Али види, Госпде, го сам, немам ни нож, рече Исус у нади да ће ипак успети да спасе живот својој овчици, али му Бог одговори, Не бих ја био Бог кад не бих могао да разрешим такве проблеме, ево ти. Није ни завршио реченицу а пред Исусовим ногама се појави нож. (Saramago 2012: 228)

У библијском протосвету и наративном свету Сарамаговог романа Бог се појављује на исти начин као и људски ликови, Аврам, Исаак, Марија из Магдале и други, и ти светови поседују двоструку алетичку („митолошку“) структуру. У епској песми ситуација је нешто другачија: у том наративном свету Бог се не појављује, не говори, не захтева, не фигурира на сцени. Он је само назван гласом преварене куме, којој је Грчић Манојло подметнуо женско уместо мушког детета:

„А за Бога, мој куме Манојле!
Што продаде кума за цекине?
Платио га светоме Јовану!“

¹¹ Мотивом Аврамове жртве Сарамаго се бави и тестаментарном роману *Каин* (2009): „Оче, упита исак, какво сам ти зло нанео да си хтео да ме убијеш, мене твога сина јединца, Никакво ми зло ниси нанео, исаче, Па зашто си онда хтео да ми прережеш грло као да сам јагње, упита дечак, да се није појавио онај човек који ти је задржао руку, нека га господ благослови, сад би се враћао кући носећи леш, То је била замисао господа, који је хтео да изврши проверу, Какву проверу, Проверу моје вере, моје послушности, А какав је то господ који оцу заповеда да убије рођенога сина, Једини кога имамо, господ наших предака, господ који је већ био ту кад смо дошли на свет, А кад би тај господ имао сина, да ли би заповедио и њега да убију, упита исак, Време ће показати, Онда је господ способан за све, за добро, за зло и од зла горе“ (Saramago 2014: 80).

Тек се на основу даљег следа догађаја и чињенице да се између изречене клетве и епилога песме може успоставити директна веза „објављује“ Божје присуство. Бога нема у свету текста, али је за вернике чудо трансформације гарант његовог присуства. Исти логички механизам у темељима је формуле „што молила Бога домолила“, фреквентне у епском корпусу. Формула се јавља у песмама с крајње различитим сужејним окосницама, али по правилу прати тематизацију неког чуда:

1. трансформацију жене у птицу („Смрт мајке Југовића“; Вук II, 48)

Мили боже, чуда великога!
Кад се слеже на Косово војска,
У тој војсци девет Југовића
И десети стар Јуже Богдане;
Бога моли Југовића мајка,
Да јој Бог да очи соколове
И бијела крила лабудова,
Да одлети над Косово равно,
И да види девет Југовића
И десетог стар-Југа Богдана.
Што молила Бога домолила:
Бог јој дао очи соколове
И бијела крила лабудова,
Она лети над Косово равно,
Мртви нађе девет Југовића
И десетог стар-Југа Богдана.

2. светачка чуда („Свети Саво и Хасан-паша“; Вук III, 14)

Бога моли проигуман стари,
Бога моли и светога Саву,
Бога моли, па се домолио:
Голема се чудества створише:
А из неба луча полећела
И кроз кубе цркви улећела,
Она паде на светога Саву,
Под лучом се ћивот отворио,
У ћивоту светац потрептио,
Игуману на руке се даде,
Као мајци у радости д'јете.

3. оживљавање мртваца („Браћа и сестра“; МН I, 29)¹²

Она моли Бога великога,
Бога моли и његову мајку,
Да би јој се смиловала мајци,
Да би јој се подигао сине,
Тратор сине из земљице црне.
Кад је она Бога домолила.
Госпе јој се бише смиловала,
Тер јој шаље два своја анђела,
Да устане Тратор, дите младо.

4. рођење змијоликог детета („Женидба гује шаровите“; МН I, 34)

Бога моли љуба Иванова,
Бога моли девет годин дана,
Да јој даде од срца порода,
Таман да би гују шаровиту.
Бога моли, Бога домолила,
Бог јој даде од срца порода
Таман ону гују шаровиту.

5. посету паклу („Огњена Марија у паклу“; Вук II, 4) и т. сл.

Бога моли Огњана Марија:
„Дај ми, Боже, од рајевах кључе,
Да од раја отворимо врата,
Да ја дођем проз рај у пакао,
Да ја виђу остаралу мајку,
Не бих ли јој душу избавила!“
Бога моли, и умолила га,
Од раја јој кључе поклонио,
И шњом посла Петра апостола,
Те од раја отворише врата,
И прођоше проз рај у пакао.

Епске формуле, међутим, опстојавају у целовитом фолклорном фонду у различитим степенима „клишетираности“: постајући

12 „Бога моли Милица госпоја, / Бога моли девет годин дана, / Пости млада петак и суботу, / Да њој когод и од рода дође. / Бога моли, Бога домолила: / Бог спремио с неба два анђела, / Два анђела, до дви своје слуге, / До Ружице, до бијеле цркве, / Па је њима тихо бесидио: / ’Да вам бора, два моја анђела, / Два анђела, до дви моје слуге! / Ви хајдете с неба на земљицу / У кочијам од сувога злата / До Ружице, до бијеле цркве. / Гди нађете девет добрих гребља, / Свих је девет таких и једнаких, / Девет добрих отворите греба, / Од мртвих их учините живе“ („Мртви похођани“; МН I, 30).

део епског идиома и основна средства формулативности,¹³ оне лако губе на „садржају“, задржавајући реторичку, мнемотехничку функцију – и по томе се формула „што молила, Бога домолила“ не разликује од осталих. Отуда ће се зазивање Бога јавити и у ситуацијама када апел јунака не захтева неко посебно чудо, попут подизања „магле“ с бојног поља, како би се видео исход сукоба и побројале жртве.¹⁴ Овај епски маневар изнедрио је једну другу формулу – „ветра са планине“ – која је типичан прелаз са једне на другу етапу у епској радњи и којом се, у основи, не потврђује Божје присуство у приповедном свету:

Бога моли старац Ћеиване,
Да му пухне витра вечерине,
Да подигне маглу са планине,
Да он броји котарске срдаре.
Бога моли, па га домолио,
Па му пухне витар вечерина,
Па му дигне маглу са планине,
Па он броји котарске срдаре. (МН IX, 27)

Јунак бјеше Црнојевић Иво,
Црно њему срце до вијека!
Крвцу гази, а Богу се моли:
„Дај ми, Боже, вјетар од планине,
Да раждене ову маглу клету,
Да погледам и горе и доље,
Ко погибе, ко л’ остаде данас.“
Бог му даде, вјетар ударио,
Те разагна и разведри поље,
Иван гледа и горе и доље,
Ал’ не знаде ништа, куд је горе:
Поломљени коњи и јунаци,
Но по пољу крче рањеници. (Вук II, 89)

Бога моли војводина љуба:
„Боже! вијор од планине пушти,
Да разагна маглу у крајеве,
Да ја виђу, чија гине војска,
Чија гине, чија ли добива.“
Бога моли, и умолила га:

13 „Формулативност [је] само један од услова за настанак епске формуле и никако се не може изједначити са њом“ (Детелић 1996: 9).

14 Магла сама по себи, као „недефинисано стање латенције (ни светлост, ни тама)“, као „оно у чему се ништа не види и ништа не чује (загонетке), нејасна сенка која обавија доњи свет (веровања)“, „пуст, глув и нем хтонски простор“ (Детелић 1996: 87–88) – носи особени семантички потенцијал, али се у конкретном случају демонолошке компоненте не активирају.

Тихо вјетар од Јаворја пуну,
Те разагна маглу у крајеве. (Вук IV, 50)

Бога моли Беглер-беговица:

„Дај ми, Боже, с планине вјетрића,
Да разагна маглу са мегдана,
Да ја виђу чија гине војска,
Чија гине чија л' задобива,
Јели мене у животу Иво,
Ивово ми срце омиљело,
А ришћанска вјера омиљела.“

Бога, моли и умолила је,

Пуну вијор с Удбињске планине,
Те рашћера маглу од пушака. (Вук VI, 67)

Трећи степен удаљавања од основне фантастичне ситуације (Бог као актер у наративном свету → чудо које указује на Божје присуство → зазивање Бога због догађаја који су ван домена фантастичног) јавља се у ситуацијама када у фолклорном систему – који аксиоматски повезује клетву и остварење клетве, зазивање Бога и његов одазив – апел на Бога остаје без реакције, тим пре што у конкретном случају молбу упућује девојка „под прстеном“, а она је у традиционалном систему мишљења у позицији да моли, куне и уриче:

Кад се жени Будимлија Јова,
У Јаноку испроси девојку,
Племениту Јаночкињу Јану,
Пак се Јова много поарчио,
Баш на перо три товара блага;
Ал' јунаку уда срећа била:
У који је данак испросио,
У онај се данак разболео,
Препроси је од Ердџа бане,
Пак се бане више поарчио,
Баш на перо пет товара блага;
Ал' и бану уда срећа била:
У који је данак испросио,
У онај се данак разболео;
Пак болују оба младожење.

Бога моли Јаночкиња Јана:

„Дигни, Боже, Будимлију Јову!
А умори од Ердџа бана!“

Бог не слуша госпође девојке,

Већ он чини, што је њему драго:

Диге бана, не диге Јована. („Женидба Јова Будимлије“; Вук II, 101)

Има ли у том наративном свету Бога и да ли се о том наративном свету може и даље говорити као о свету с двоструком алетичком структуром, самим тим и о траговима фантастике у њему, макар с позиција неверујућих?

На сасвим други начин с присуством Бога у приповедном свету – овога пута у вези са жртвовањем првенаца у библијској епизоди о избављању Јевреја из египатског ропства – поиграо се Томас Ман у приповеци *Закон*. У овом прозном остварењу, које је верна реплика библијске протоприче када је о сижејној окосници реч, Томас Ман је из света наратива у потпуности уклонио фигуру Бога, дајући опеваним збивањима сасвим другачији смисао. За разлику од библијског предлошка, где Бог говори, даје инструкције припадницима „сопственог“ народа и дела:

А јагње или јаре да вам буде здраво, мушко, од године; између оваца или између коза узмите.

И чувајте га до четрнаестог дана овога мјесеца, а тада савколики збор Израилев нека га закоље увече.

И нека узму крви од њега и покропе оба довратка и горњи праг на кућама у којима ће га јести. (...)

А овако једите: опасани, обућа да вам је на ногу и штап у руци, и једите хитно, јер је пролазак Господњи.

Јер ћу проћи по земљи Мисирској ту ноћ, и побићу све првенце у земљи Мисирској од човјека до живинчета, и судићу свијем боговима Мисирским, ја Господ.

А крв она биће вам знак на кућама, у којима ћете бити; и кад видим крв, проћи ћу вас, те неће бити међу вама помора, кад станем убијати по земљи Мисирској. (2 Мој. 12, 5–7, 11–13) –

у Мановој приповеци делатни су само људи:

Ово је једно тамно поглавље, само упола гласа и завијеним речима се може испричати. Дошао је један дан, боље рећи: једна ноћ, једно несрећно вечерње, кад је Јехова, или његов анђео крвник, пошао у поход и навалио последњу, десету невољу на децу Мисира, или бар на један њихов део, на мисирски елеменат међу становницима Гесема, као и на градове Питом и Рамзес, изостављајући и милостиво пролазећи поред оних колиба и кућа у којих је довратак, ради његовог обавештења, био премазан крвљу. [...] Разлику између Јехове и његовог анђела крвника треба добро имати на уму: она казује да није лично Јехова дошао у поход, него управо његов анђео крвник – тачније речено, читава једна брижљиво прикупљена чета таквих анђела. Али, ако бисмо хтели да ту множину сведемо на једну једину појаву, онда многе

ствари говоре у прилог томе да Јеховиног анђела крвника ваља да замишљамо као кршну младићку прилику са коврцавом главом, истуреном јабучицом и одлучно набраним обрвама, као анђеоски тип онога кова који се вазда весели кад се окончају некорисни преговори и кад се може прећи на дела. (Ман 1958: 129)

Одсуство Бога сигнализирано је и његовом невидљивошћу¹⁵: „дистинктивно обележје хришћанског Бога у односу на антропоморфне припаднике античких пантеона и његову есенцијалну одлику Ман је, по митско-фолклорном моделу, маркирао формулативном атрибуцијом и супстантивизацијом, карактеристичном за извођење култних имена (Невидљиви)“ (Делић 2019: 187).¹⁶ С друге стране, Ман уклања фигуру Бога из наративног света и демистификацијом Мојсија као посредника између сфере људског и сфере трансцендентног, јер Бог (у за Мана тако карактеристичном иронијском маниру) проговара „из Мојсијеве душе“ и „из његових груди“, за разлику од библијског наратива, где се објављује непосредно:

Али бог га је утешио и укорио из његове душе, и отуда му одговорио да треба да се стиди своје малодушности; његово извињавање и нећкање је пуко пренемагање, рече бог, јер он заправо гори од жеље за послањем. [...]

Али бог му из његове душе одговори тако јасним гласом да је и ушима чуо, те је пао ничице. [...]

Бог му је гласно заповедио из његових груди. (Ман 1958: 126, 156, 164 и сл.)

Лук који смо отворили мотивом детета претвореног у јагње и Божјим чудима у *Библији* и код Сарамата затвара се метафором, која – памтећи смисао жртве – елементе фантастичног до краја потиру пројектујући их у сфере језика (а језик је аутореференцијалан систем и не познаје категорију фантастичног). Песма коју пева једна од најпознатијих Станковићевих јунакиња, Циганка Коштана,

15 „Мојсије, међутим, благодарећи својој страсти за чистотом и светошћу, био је дубоко потресен невидљивошћу Јеховином: сматрао је да се ниједан видљиви бог не може такмичити у светости са невидљивим, и чудио се што деца Мадијама скоро никакву важност не придају једној особини која се њему чинила препуна неизмерних последица“ (Ман 1958: 110).

16 Јахве је у овој невеликој приповеци деветнаест пута именован Невидљивим („Бог – и ослобођење ради повратка у завичај; Невидљиви – и стресање туђинског јарма, то је за њега представљало једну те исту мисао“, „и више је волео да им не указује на то да ће, као заклете слуге Невидљивога, имати да постану издвојен народ духа, чистоте и светости“, „јер ти живиш у пути, но обрекао си се Невидљивоме“, „обуци хаљине свечане и не буди ништа до ли човек, и подигни очи своје ка Невидљивоме“ итд.) (Делић 2019: 187–188).

и сама жртва чијом ће социјалном смрћу (присилном удајом и удаљавањем из чаршије) колектив бити враћен „у шарке“¹⁷:

Јоване, сине, Јоване,
Ти си ми, синко, првенац!

Јоване, сине, Јоване,
Ти си ми јагње ђурђевско! (Станковић 2008: 187) –

сублимира представе о библијским и фолклорним жртвама (јагње, првенац)¹⁸ и у назнакама се сећа чуда метаморфозе (дете → јагње), али ту фантастике нема ни из које перспективе. Уз претходну и фундаментално важну напомену да се фантастика може посматрати само као релациони појам и да се увек мора контекстуално дефинисати – у односу на концепт реалног и могућег, наративи показују да је она чак и тада скаларна категорија, која између „чистих“ полова присуства и одсуства формира „сиве зоне“ где њено присуство није до краја могуће ни потврдити ни оспорити. За оне читаоце и истраживаче које провоцирају теоријски аспекти и феномени – управо ове зоне јесу и најпровокативније.

17 „На почетку другог чина драме Коштана пева и препричава песму о ђурђевској жртви. У контрасту са језовитошћу приче о жртвованом првенцу и атрибутима горе 'голема, пуста, тамна' она се, према дидаскалијама, 'радосно уноси, да што боље гледа у гору', 'пропиње се на прсте да би, преко зида, могла што боље да гледа. Дубоко удише и мирише.' Наглашена готово чулним узбуђењем и загрцнутим препричавањем, ова песма наговештава Коштанину судбину. Хахи Тома неће убити ни Стојана ни Арсу, Арса неће убити Митку, Митка неће убити себе – нарасли сукоби ће се, бар привремено, до новог празничног лудила, разрешити жртвовањем Коштане, њеном насилном удајом, која се и експлицитно пореди са смрћу. [...] Да би колектив наставио да постоји, предмет жеље која је оголила за заједницу погубне тежње и импулсе индивидуе, мора се уништити. Циганка Коштана, биће са социјалне маргине, које не само што побуђује ове жеље него их, што је можда битније, својом песмом артикулише и исказује, мора се уклонити и ућукати, да би се деструктивни нагоњи потиснули и наново потчинили норми колектива“ (Пешикан-Љуштановић 2008: 30–31).

18 Исту песму Бора Станковић интерполирао је у Старе дане, где се пева на слави. Избор песме о убиству првенца „необичан и, на први поглед, непримерен празничној атмосфери“ такође је у вези с концептом жртве: „Слава је празник посвећен прецима и мртвима. Они су заједно са живим члановима рода окупљени за свечаном и богатом трпезом. Божанству, од којег се очекивала и тражила заштита, указиване су почести и приношењем људске жртве“ (Самарџија 2018: 326).

Литература:

- Делић, Лидија. *Чаробник перфекта. Дијалог Томаса Мана с митом и дијалози с Маном*. Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2019.
- Детелић, Мирјана. „Поетика фантастичног простора у српској народној бајци.“ У: *Српска фантастика – натприродно и фантастично у српској књижевности*. Научни скупови САНУ, XLIV/9. Предраг Палавестра (ур.). Београд, 1989, стр. 159–168.
- Детелић, Мирјана. *Урок и невеста: поетика епске формуле*. Београд – Крагујевац, 1996.
- Клеут, Марија. „Извори и околности настанка књиге.“ У: *Вампири у Србији у XVIII веку. Књига и коментари*. Марија Клеут (прир.). Николина Зобеница (прев.). Београд, 2018, стр. 37–51.
- Клеут, Марија. „Представа о Другом.“ У: *Вампири у Србији у XVIII веку. Књига и коментари*. Марија Клеут (прир.). Николина Зобеница (прев.). Београд, 2018, стр. 53–66.
- Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Крагујевац – Београд, 2002.
- Петровић, Соња. „Прича и сећање: неки примери аутобиографског дискурса у фолклорним теренским записима из Србије.“ *Књижевност и језик* LV/3–4 (2008): стр. 339–354.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Борисав Станковић – између традиције и модерности.“ У: Станковић, Борисав. *Изабрана дела*. Љиљана Пешикан-Љуштановић (прир.). Сремски Карловци – Нови Сад, 2008, стр. 5–47.
- Поповић Николић, Данијела. „’Ал’ ово није бајка него истинито’. Дискурс верности у демонолошким предањима.“ У: *Савремена српска фолклористика* II. Смиљана Ђорђевић Белић и др. (ур.). Београд, 2014, стр. 229–243.
- Самарџија, Снежана. *Речи у времену. Усмено стваралаштво и епохе српске књижевности*. Београд, 2018.
- Delić, Lidija. „Usmena predanja: Now you see me!“ U: *Od narativa do narativnosti. From Narrative to Narrativity*. Snežana Milosavljević Milić et. al. (eds.). Niš, 2018, str. 141–150.
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Београд, 2008.

- Marković, Jelena. *Pričanja o djetinjstvu. Život priča u svakodnevnoj komunikaciji*. Zagreb, 2012.
- Peruško, Tatjana. *U labirintu teorija. O fantastici i fantastičnom*. Zagreb, 2018.
- Ryan, Marie-Lore. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Bloomington & Indianapolis Press, 1991.
- Šešo, Luka. „Ja o tome znam, ali ne želim pričati’: tradicijska vjerovanja u nadnaravna bića u unutrašnjosti Dalmacije.“ *Narodna umjetnost XLVII/2* (2010): str. 97–111.

Извори:

- Вук II: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Сабрана дела Вука Карацића, књига пета. Радмила Пешић (прир.). Београд, 1988.
- Вук III: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. *Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1846. Сабрана дела Вука Карацића, књига шеста. Радован Самарцић (прир.). Београд, 1988.
- Вук IV: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. *Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1862. Сабрана дела Вука Карацића, књига седма. Љубомир Зуковић (прир.). Београд, 1986.
- Вук VI: *Српске народне пјесме*, скупио их Вук Стеф. Карацић. *Књига шеста у којој су пјесме јуначке најстарије и средњијех времена*. Љубомир Стојановић (прир.). Биоград, 1899.
- Ман, Томас. *Легенде*. Бранимир Живојиновић (прев.). Београд, 1958.
- Станковић, Борисав. *Изабрана дела*. Љиљана Пешикан-Љуштановић (прир.). Сремски Карловци – Нови Сад, 2008.
- МН I–IX: *Hrvatske narodne pjesme*. Skupila i izdala Matica hrvatska. Zagreb, 1890–1940.
- Saramago, Žoze. *Jevanđelje po Isusu Hristu*. Beograd, 2012.
- Saramago, Žoze. *Kain*. Beograd, 2014.

Lidija D. Delić

ST. GEORGE'S DAY LAMB
THE DAMPED VICTIM FANTASY

Summary

The aim of this paper is to follow and problematise the understanding of fantasy through the victim motif. What will be taken into consideration is the scope which leads from the hanging of innocent children, literally transformed into the lambs for slaughter ('The Godfathering of Manojlo the Greek'), to the metaphor ('Jovan, my son, Jovan, / You are my St. George's lamb'; Koštana, B. Stanković). The emphasis is on the horizon of reception and the relational nature of the fabulous (since it is defined with regard to what is real and possible), but also on the fact that the concrete narrative worlds, in particular in oral and written works of supreme quality, levitate among various alethic modes (possible, necessary, probable) to put it in the words of Ljubomir Doležel.

Key words: victim, god, fantasy, metamorphosis, oral folklore, alethic modes.

**ИДЕЈНИ КОМПЛЕКС „ВЕРОВАТИ У СНОВЕ“
У СВЕТЛУ „РЕТОРИКЕ ИСТИНИТОСТИ“:
ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ЖАНРА
НА ПРИМЕРУ ПРИЧА О СНОВИМА О МРТВИМА**



Након краћег осврта на културу сневања као истраживачког поља у студијама културе, с посебним освртом на фолклористичке приступе у којима се приче о сновима конституишу као посебан фолклорни жанр, ауторка се усмерава на дефинисање елемената идејног комплекса „веровати у снове“. Централни сегмент студије посвећен је идентификовању и анализи начина функционисања стратегија које се укључују у „ретику истинитости“ (*rhetoric of truth*, Oring 2008), као поље које спаја вербалне и идејне слојеве наратива. Анализа теренског материјала усмерена је на позицију наратора, фигуре актера, метатекстуалне коментаре и основне одлике конституисања просторно-временских параметара, препознате као важне за реализацију веровања. Показује се да се управо кроз особености „ретику истинитости“ приче о сновима издвајају као самосвојан и специфичан фолклорни жанр.

Кључне речи: култура сневања, приче о сновима, фолклорни жанр, сан, веровање, „ретику истинитости“.

**1. Култура снова и сневања,
фолклор снова и приче о сновима**

Формирајући се на пресеку неурофизиолошких процеса, психолошког и културног, индивидуалног и колективног искуства, снови представљају вишеструко сложен феномен, инспирацију и изазов за истраживања различитих усмерења. У студијама културе (у најширем смислу) формира се, (ре)формулише и преиспитује (од средине 20. века) широко поље проучавања *културе снова* (енгл. *dream culture*), при чему се у етнологији и фолклористици, као и у студијама религије и митологије, говори и о *етнографији*, *фолклору*, *митологији снова* (енгл. *dream ethnography* (Mageo

2011: 1), *folklore of dreams* (Lewis & Oliver 1995: 85–86), *dream mythology* (Milne 2017)).

Појам *културе снова* у антрополошки, етнолошки и сродно оријентисаним дисциплинама заснован је на премиси о везаности снова и кодова конкретне културе (у основи на овом концепту, премда обликована кроз различите теоријско-методолошке парадигме, почивају већ и класична истраживања из домена културне антропологије (Клод Леви-Строс), семиотике (Јуриј Лотман, Борис Успенски) итд. Дакле, иако снови јесу индивидуално искуство, у овим линијама хуманистичких проучавања истиче се њихова везаност за културне моделе/матрице (како на нивоу формирања примарног сневачког искуства, тако и на нивоу потоњих усмених или кроз друге медије формираних (ре)интерпретација). Непосредни контекст снова је колективна космолошка слика света групе сневача – њихова култура сневања. Тренутак наративног обликовања искуства сањаног (кроз усмену или писану реч, ужу или ширу мрежу дисеминације различитим каналима) јесте и моменат када то индивидуално стиче социјалну релевантност и квалитет за колектив вредног. Стога култура снова представља „a complex interface between individual and belief-system“ (Milne 2019: 132). Та комплексност условљена је вишеструким факторима. Најпре, постоје различити типови снова с обзиром на специфичност односа индивидуалног и колективног, али је, како сматра Ева Поч (Éva Rócs), успостављање потпуних дистинкција готово немогуће. Потом, неопходно је имати у виду културно условљене различитости, при чему је у више истраживања изнета хипотеза о доминантнијој везаности снова за конкретне моделе у заједницама које су у основи религиозније (тј. у којима је изражено веровање у постојање „другог света“ ма у ком кључу тај „други свет“ био дефинисан; Burke 1997; Rócs 2019). Оваква идејна подлога чини могућим да сан буде доживљен и као прозор у тај други свет, и као његова визуелна представа, и као вид сакралне комуникације. Коначно, било који вид заједнице немогуће је посматрати као сасвим хомогену групу, те се тако говори и о појединцима који су особито сензитивни за снова („dream-sensitive members“, Rócs 2019: 346–347).

У ширем смислу култура снова/сневања обухвата сложен сплет не само наративних, већ и ритуалних (или ритуализованих) пракси. Стога се она профилише у истраживачко поље високог потенцијала у проучавању вернакуларне религиозности и религије свакодневице.

У оквиру фолклористичких истраживања, приче о сновима издвојене су као засебан и самосвојан фолклорни жанр. Проучавања „народног/усменог сановника“ као стабилног комплекса семантичких веза сачуваних и уврежених у колективном знању посебно је развијано руској и пољској етнолингвистици од деведесетих година 20. века.¹ Махом заснована на анализи изолованих веровања, оваква истраживања надограђују се увођењем наративне грађе у интерпретативни фокус.

Трансформација сна у наратив неопходан је процес, који не само да обезбеђује његово увођење у комуникацију са другима, већ и у смислену комуникацију онога ко сања са самим собом (Hasan-Rokem 1999: 214). На неопходност посматрања сна кроз наративну манифестацију, тј. на немогућност другачијег приступа, у литератури је у више наврата скретана пажња из различитих дисциплинарних перспектива, будући да „when we work with dreams, we can only work with the report of a dream, which is an objective product“ (Kilroe 2000: 127).² „Превођење“ искуства сневаног у наратив представља сложен процес, а о природи тог процеса запитани су и проучаваоци фолклористичких усмерења од самих почетака изучавања снова у оквирима поменуте дисциплине (Kaivola-Bregenhøj 1993: 217; Рабинович 2013: 47). Из овог угла посматрано, прича о искуству сневаног је вишеструка репрезентација која се на првом ступњу конституише кроз сећање. „A dream is thus a kind of text which effectively does not exist unless it is remembered (i.e. constructed/construed). Each time a dream is remembered, talked about, drawn or written down, a text is assimilated into the collective world of representations: that is, it is redacted at increasing levels of sophistication into dominant cultural scripts and belief-structures. All representations of dreams, fictional or historical, in what-ever media – from epics and sagas to prayers and runic amulets – necessarily draw on their current dream-cultural matrix (in practice, consisting of several interwoven, even contradictory traditions“ (Milne 2019: 132).

Усмеравање на наратив отворило је и могућност за жанровски приступ у фолклористичким проучавањима снова (в. посебно Лурье 2002; Сафронов 2016). Жанровска разматрања усмерена су на питања структуре, семантике, наративних особености, те језика

1 В. Толстой 1993; Небжеговска 1994; Александар Гура се у низу новијих студија окреће и анализи система симбола који се формирају на пресеку усмене и писане културе, тј. указује на значај књига намењених тумачењу снова, тзв. сановника, за фолклорну културу сневања (нпр. Гура 2016; 2017).

2 Ауторка нуди теоријски фондирану расправу о разграничењу на нивоу сан као текст и сан као наратив из лингвистичког угла.

прича о сновима. Нарочито важним за фолклористику показују се, разуме се, расправе о проблемима фолклорности, трансмисије, фолклоризације (Сафронов 2006; 2016; Рабинович 2013: 47; Разумова 2001: 86; Hesz 2012: 143). У процесу изналагања места нарација о сновима у сложенем систему генологије фолклорних текстова једна од важних карика је и успостављање дистинкције према другим, мање или више сродним жанровима, те су стога приче о сновима сагледаване понајвише дистинктивно према предању, а потом и према малим фолклорним формама са прогностичком функцијом (Небжеговска 1994: 72–73), загонетком (Толстой 1993) и тзв. „визионарским жанровима“ (Толстой, Толстая 1995; Толстая 2003; Сафронов 2008а; 2016: 155–234), те поређене и са различитим типовима нарација које тематизују искуство посете или виђења оног света (енгл. *neardeath experiences*). Сасвим разложно, приче о сновима довођене су у везу и са наративима личног искуства. Коначно, предлагане су и различите врсте класификације ове, изузетно хетерогене, скупине наратива (о чему ће у наставку бити више речи).

2. Култура сневања у контексту савремене српске културе – традицијски аспект

2.1. Како разговарати о сновима

Када је о српској традицијској култури реч, о комплексности културе сневања сведочи низ етнографских извора (симболика предмета у сновима, њихова употреба у апотропејске сврхе и сл., профилактичке радње и магијски текстови (бајања и фолклорне молитве), ритуализована понашања пред одлазак на спавање и др.). Ипак, проучавалац заинтересован за жанровске аспекте прича о сновима суочава се са проблемом изостанка грађе за овако оријентисану анализу, будући да класични етнографски и фолклористички извори везани за српску традицијску културу, готово по правилу, не нуде овакве нарације (осим по изузетку).

Ауторка овог прилога је током вишегодишњих теренских истраживања (на различитим пунктовима) приче о сновима бележила спорадично, док је са систематичним истраживањем културе сневања отпочела 2017. године (разговарано је углавном са старијим саговорницима, претежно у руралним срединама). Резултати досадашњег рада указују на процесе редукције

традицијских аспеката (у ужем смислу речи) културе сневања (нпр. добијене информације о забранама везаним за време и место спавања релативно су сведене, профилактичке радње често се више не практикују, спектар забележених молитви је сужен итд.).³

Упркос почетном уверењу да ће информације о сновима на терену бити добијане релативно лако (с обзиром на виталност прича о сновима као жанра, о чему, поред осталог, сведоче и свакодневне комуникативне ситуације), испоставило се да разговори о култури снова/сневања од истраживача захтевају не само етнографска и фолклористичка знања, већ и флексибилност и сензитивност за адекватно вођење разговора (препознавање афинитета саговорника и адекватног момента да потенцијално осетљиву тему покрене). Поменути искуства указују на специфично место снова у индивидуалним перцепцијама и политикама репрезентације локалне културе, које, дакако, није независно од поменуте начелне везаности снова за онострано. Отуда приче о сновима имају гранични статус и у смислу веровања / дистанце / оспоравања.

Тешкоће везане за прикупљање грађе везане су и за чињеницу да су појединачни репертоари снова који се доживљавају као релевантни (што је и један од услова да буду запамћени и додатно утврђени кроз извесно вишеструке нарације) релативно узак. Шири спектар прича о сновима (сопственим и туђим) махом је добијан од саговорница⁴ које су особито отворене према садржајима из домена демонологије и магије (од којих неке и практикују различите видове магијског лечења).

2.2. Корпус: снови о мртвима – могућности класификације

Материјал на ком се заснивају анализе у овом прилогу чине 64 наратива – приче о сновима о мртвима, снимљене у разговорима

³ Неопходно је напоменути да савремену културу у целини карактерише и трансформација елемената културе сневања, у актуелним оквирима обележена изразитом еkleктичношћу (слично, нпр. трансформацији традиционалне медицине и магије). Осим у свакодневним комуникативним ситуацијама, о сновима се дискутује у виртуелном простору (форуми, блогови и сл.); тумачење симболике нуде сановници (које је сасвим лако наћи и код уличних продаваца), специјализована штампа, интернет стране; до препорука везаних за место на ком је добро/лоше спавати, различитих (магијских) текстова и других видова савета такође је сасвим једноставно доћи у поменутиим штампаним и електронским медијима.

⁴ Већа отвореност жена за приче о сновима опажена је и у Kilianova 2010, при чему ауторка ово објашњава неспремношћу мушкараца да о сновима, које доживљавају као део приватног, разговарају са истраживачем – женом.

са Србима на различитим пунктовима у Србији и Румунији. Реч је о избору из ширег корпуса који у овом тренутку обухвата око 120 нарација о различитим типовима снова. Овакав избор мотивисан је вишеструко. Најпре, показало се да је реч о типу прича о сновима који је у корпусу најфреквентнији.⁵ Потом, управо се ова група прича о сновима одликује изразито широким спектром тема и мотива, структурном разноврсношћу, а неким од подврста приближава се (или је у потпуности подударна) другим тематским скупинама из оквира истог жанра (причама о пророчким или налогодавним сновима, на пример). Коначно, структурна и тематско-мотивска разноврсност резултира и бројношћу могућности за даље класификације. У складу са проблемским фокусом ове студије и примењеном методологијом предлаже се следећа класификација:⁶ покојник од живог нешто тражи (најчешће оно што му недостаје на „оном“ свету); покојник обзнањује свој прелазак на „онај“ свет; покојник обелодањује своје присуство у „овом“ свету, тј.

5 Приче о сновима везаним за покојнике показале су се као донекле специфичне, будући да су их саговорници неретко спонтано уводили у разговор, асоцијативно их везујући за нарације о болести и смрти ближњих. Отуда су се као погодни окидачи за увођење питања о сновима о мртвима осим тема из домена биографских нарација, показале и теме везане за погребну обредност, на пример. Истраживања функционисања прича о сновима о умрлима у „реалним комуникативним ситуацијама“ указала су на њихово примарно преношење у круговима блиских сродника и пријатеља, те су одређене као део приватне комуникације (Kilianova 2010: 9), при чему је указано и на могућност да постану део јавног дискурса у конкретним заједницама (Kilianova 2010: 16–18; Hesz 2012). Приче о сновима о покојницима могу имати важну улогу у контекстима који су блиски ритуалним (приповедања везана за тачке погребне обредности; Сафронов 2016: 224–234).

6 У литератури је предложено више начина класификације прича о сновима уопште (в. нпр. Kaivola-Bregenhoj 1993; Лурье 2002: 28; детаљан преглед класификација у руској фолклористици в. у Лазарева 2018: 39–44). Конкретне поделе мотивисане су како карактеристикама корпуса на којима су аутори темељили своја истраживања, тако и примењеним теоријско-методолошким парадигмама. Примера ради, за приче о сновима о покојницима предлагане су претежно тематско-мотивски усмерене класификације: умрли најављује нечију смрт; умрли обзнањује своје жеље и потребе; умрли процењује понашање живих; умрли говори о свом статусу на оном свету (Kilianova 2010); мртви посећују живе; покојници траже; покојници кажњавају живе; слика оног света (Андрюнина 2012); покојници упозоравају на непоштовање елемената погребне обредности; покојници поручују живима да за њима не плачи и не тугују; покојници поручују да не треба говорити лоше о мртвима; самоубице објашњавају свој чин вољом „више силе“ или деловањем црне магије; мртви саопштавају последњу вољу везани за сопствену оставштину; покојници обавештавају о сопственом месту на „оном свету“ (Hesz 2012). Висок степен синтетичности понуђен је у подели Јевгенија Сафронова (2016: 112–154), заснованој на анализи обимног корпуса, те овај истраживач приче о сновима везаним за онострано разврстава према акцијама које предузима централни актер сна, а које могу бити исказане експлицитно или имплицитно (информисање, указивање на кршење одређених правила, принципа, табуа; предупређивање и предвиђање).

демонстрира знање о дешавањима у оностраном (укључујући и давање савета, поука, валоризацију понашања живих и сл.); покојник показује „онај“ свет (или даје вербалне информације о њему); пророчки снови са покојником као централним актером; различита виђења покојника у сну (која је имплицитно могуће тумачити као вид показивања „оног“ света или доживљаја сна као места сусрета светова). Особени статус имају приче о сновима у којима се појављује „специфични покојник“ (онај ко је и за живота имао статус другог/другачијег – нпр. приче о сновима о стицању магијског знања или заснивању култног места⁷). Приче о искуствима блиске смрти (визије самртника) такође неретко укључују појаву покојника, али, будући да није реч о причама о сновима у ужем смислу, те да је реч о сасвим специфичном жанру, овакви примери неће овом приликом бити обухваћени анализом.

3. Приче о сновима и проблем веродостојности у досадашњим проучавањима

Сагледавање жанра прича о сновима кроз поређење са жанром предања сасвим је разложно. Најпре, реч је о наративима који тематизују искуства која се на овај или онај начин везују за онострано – „други свет“ (премда су природе другости таквих светова у поменутом жанровима нешто другачије, о чему ће у наставку бити више речи), а друга се сличност односи на „веровање у истинитост“ као једну од кључних особина оба жанра.

Готово да нема истраживача предања који промишљању одређења „веровања“ није посветио мање или више пажње, па дискутовање о поменутом проблему израста у лајтмотив научног дискурса о овом жанру. У савременим оквирима све се чешће уместо о „веровању у истинитост“ говори о „дискусијама/дебатама у вези са веровањем“ (енгл. *debate about a belief*, Dégh 2001: 97), „преговарањима истинитости“ (енгл. *negotiation about the truth*, Dégh & Vázsonyi 1976: 119) и сл. Истраживања додатно усложњава коришћење различитих (семантички поливалентних) термина *истина*, *веровање*, *аутентичност*, *веродостојност* и сл. Веровање је у, данас већ класичној, студији Линде Дег (Dégh 2001) (ре)дефинисано у донекле специфичном правцу и одређено као идеолошка основа предања. Формулисање термина *предање*

⁷ Ови типови снова одређују се у литератури и као дивинизацијски (енгл. *divination dreams*, опширније в. у Rócs 2019). О оваквим причама о сновима на основу анализе теренске грађе в. Ђорђевић 2018; уп. Јовановић 2017: 143–163.

(енгл. *legend*) као кишобран термина за низ структурно и тематски различитих поджанрова (Dégh 2001) и концептуализација веровања као идеолошке основе, била је добра подлога и за развијање, на синтетичком принципу заснованог, концепта „наративи веровања“ (енгл. *belief narratives*), у чије се оквире уклапају (осим предања) и урбана предања, гласине, усмене историје, анегдоте и сл., дакле, сви типови наратива који се доживљавају као „истините приче“, а које учествују у (ре)продукцији и преношењу знања и о оностраним и о оностраним сферама (Valk 2016: 27). У ове се оквире укључују и приче о сновима.

Донекле полемишући са оваквим поимањем веровања, Елиот Оринг (Elliot Oring) инсистира на јаснијем истицању (тј. враћању у први план) самог наратива:

For me, a legend is, or approximates, a narrative. Much of the commentary and debate about the event that the narrative recounts is likely to be non-narrative in nature. Belief, rumor, and ritual (Dégh 2001: 83–6, 403–4) may be related to legend but can be distinguished from it. For the whole, I would employ the term “legendry” an imprecise term to suggest a range of expressions that gravitate around such narratives. Legends may lead to the discussion of belief beyond a belief in the narrative incidents themselves. They may invoke discussion about the constitution of the world and the principles by which it operates. On many occasions, however, they do not (Oring 2008: 128).

Осврћући се на низ студија у којима су опажане и више или мање детаљно анализирани стратегије којима се остварује утисак „истинитости“, Оринг закључује да „средства аутентификације“ (Bennett 1988) још нису у потпуности идентификована и описана. Стога овај теоретичар предлаже развијање релативно сложеног методолошког механизма за проучавање „језика веровања“ (енгл. *belief language*), наглашавајући његову важност и за ниво обликовања и за ниво адекватне рецепције наратива:

This is the language of tradition – a common fund of knowledge that forms the “belief vocabulary” with which communications are constructed and which are cemented together with “the appropriate linguistic bonding agents” (Hóppal quoted in Dégh and Vázsonyi 1974: 279). Without recourse to this belief language of agents, objects, forces, and signs, a proposition or narrative may be misinterpreted or totally misunderstood (Oring 2008: 128).

„Средства аутентификације“ реторичке су природе, те ће стога Оринг говорити о „реторици истинитости“, будући да га занима, пре свега, „how legends are made to seem true (or untrue)“ (Oring 2008: 129).⁸ Полазећи од Аристотеловог дефинисања реторике као „вештине убеђивања“, издваја три њена важна аспекта: један се односи на наратора, конкретно, на све аспекте који утичу на његову способност да садржај приче представи као истинит – *Ethos*; други је везан за видове аргументације у самом наративу, укључујући и текстуру – *Logos*; трећи укључује диспозиције аудиторијума – *Pathos*.

Истраживање „веровања“ у причама о сновима налаже, ипак, донекле специфичан приступ. Овом проблему проучаваоци су, анализирајући сопствене корпусе, посветили шире или уже експликације, а један од најсложенијих теоријских погледа понудио је Јевгениј Сафронов (2008б; 2016: 72–80). Наиме, овај проучавалац указао је на потребу за увођењем опозиције реално/иреално када је о причама о сновима реч (наместо опозиције реално/нереално, која би била условно прихватљива за друге жанрове фолклора). Неопходност оваквог терминолошког разграничења Сафронов поткрепљује ослањајући се и на теорије могућих светова, тј. истичући да иреалне модалности нису истините или лажне, већ – могуће.⁹

4. Идејни комплекс „веровати у снове“

Када је о причама о сновима реч, анализа проблема „веродостојности“, „веровања“, „аутентичности“, „преговарања око истинитости“, ма за који се од у литератури коришћених термина одлучимо, почиње изналажењем одговора на, само наизглед

8 Аутор, поред осталог, у вези са овим констатује: „A definition of legend in terms of its rhetoric would shift the assessment of legend from matters of belief to the performance of truth. The landscape of the legend, consequently, would be altered in significant and interesting ways. And while such a definition would probably create as many problems as it might solve, at the very least, the beliefs of the folklorist would be removed from the constitution of the legend, and that narrative category would be relieved of some of the ideological baggage with which it has long been encumbered“ (Oring 2008: 160). Истраживању и класификацији елемената којима се изражава или оспорава веровање у демонолошком предању посвећена су и релативно новија истраживања у српској и хрватској фолклористици (Поповић 2015; Rudan 2006; 2016: 46–60).

9 У поменутој студији аутор на изабраним теренским примерима идентификује и неке од наративних стратегија везаних за „веродостојност“ (рус. *достоверност*), те наглашава сложеност проблема „веровања у снове“, донекле се критички односећи према проучавањима која су доминантно усмерена на веровање у пророчку моћ снова.

једноставно, питање: Шта значи „веровати у снове“? Тај одговор нужно је вишеслојан (како је већ примећено у Сафронов 2008б). Један од слојева (вероватно најочљивији, те стога и најчешће коментарисан) јесте онај који се односи на веровање у пророчку моћ сна. Други, много сложенији, везује се за природу поимања статуса света сна у онтолошком смислу. У фолклорној култури, свет сна, сасвим поједностављено речено, базично је виђен као „друга реалност“.¹⁰

Корпус на ком је засновано ово истраживање сведочи да се та „друга реалност“ може манифестовати на низ начина: као (макар наизглед) „аутономна“ (просторно и временски релативно неодређена), као ближа или даља сфери „оног света“ у који се смештају покојници, оностраној сфери демонског или оностраној сфери „виших сила“ – домену „божанског“, те и као она која је слична познатом, свакодневном, свету у ком је покојник живео, или у ком његови ближњи у тренутку сневања бивствују (при чему је и такав простор у сну у већој или мањој мери трансформисан). Ипак, ни са једном од поменутих сфера подручје сна, заправо, није (нити може бити) сасвим подударно. У причама о сновима о мртвима оно ће неретко и на вербалном нивоу бити одређено и као место „сусрета светова“, уклапајући се у виђење сна као „комуникативног коридора“ и „капије између светова“ као културне универзалије.

Трећи слој идејног комплекса „веровати у снове“ подразумева присуство идеје да сан има значење (овом се приликом ограничавам на фолклорна поимања таквог значења, будући да се о семантици сна може говорити и у психолошком кључу и сл.). Ипак, ваља нагласити да снови у индивидуалним перцепцијама могу имати различит статус: саговорници разликују снове који се „уваже“ или „не уваже“, оне који „нешто покажу“ и сл. Међутим, и у причама о сновима који се не доживљавају као нарочито важни, често сасвим сведеним и фрагментарним, могуће је регистровати препознатљиве фолклорне концепте. Уз то, неке приче о сновима над чијим су значењем и сами саговорници бивали запитани, праћене су коментарима о томе да, без обзира на нејасност, и такав сан нешто значи.

10 Преглед истраживања везаних за поимање света сна надилази оквире прилога, те се аутор овом приликом ограничава на анализу сопственог корпуса. Када је реч о причама о сновима о покојницима, они су, разуме се, уклопљени у шири систем представа везаних за поимање смрти у фолклору (смрт као одлазак на онај свет, битисање покојника на оном свету, демонолошки аспекти везани за покојнике, систем погребне обредности уопште и сл.).

Коначно, концепт (јасније или магловитије изражене) везе „реалног/социјалног“ и „света сна“ функционише као за све елементе комплекса „веровати у снове“ обједињавајући слој.

Теренски налаз налаже и потребу да се нагласи да су индивидуалне интерпретације комплекса „веровати у снове“ дисперзне, те да се региструју и колизије између описаних слојева (нпр. неки од саговорника негирали су поверење у пророчку моћ снова, дефинишући такву врсту веровања негативно конотираним терминима – *врачке, мађије* итд., при чему су у причама о сопственим сновима имплицитно исказивали поимање природе света сна које одговара фолклорним представама).¹¹

[1]

И: А ел ти дошо, ел ти некад било да га сањаш [мужа]?

С: Ууу, колко пута! Али ја одма отидем на гробље.

И: Ал да ми испричаш како га сањаш.

С: Па како, ето тако. Неки пут дошо, па каже: – Вито, како, каже, на сви авлија пуна, а наша празна? – А ја велим: – Па, како да буде наша авлија, овај, пуна кад сад тебе нема. Тебе нема, а ја сам сама. А храну траже пилићи, гуске, пловке, траже да једу, а ја не могу сама да стварам, кад немам, крила ми отишла у, у гробље. – Тако сам сањала више пута. И ето тако. И он, после други пут сам га сањала, вели: – Вито, ајде, ћу да упалим трактор, па ће идемо код баба Лозу и код деда Санду, то код [...] отиде горе. – Велим: – Добро, али не иде ми се, Тугомире, не иде ми се сад, ево, мрак. Видиш де нема уличне. Не, нећу, нећу! – И као нећу да се качим, и нећу д-им. А он се укачи, па сам излезне на, на улицу сас трактор, а на куд отиде не, не гледам га. И тако... А више пути ми је, па сањам га, говорио је: – Сас сестру да си живиш, сас моју сестру да живиш, сас залву, моу даду, у Паланку што имам залву, да си живиш сас њу. – А ја сас сви живим, али њега нема. Тако, муке су... Самачки живот превише тежак...

[...]

И: А кажи ми, овај, то кад сањаш...

С: Да.

И: Ал ти буде некад да ти се нешто као предсказало кроз сан?

С: Не, не. Само ето тако сањам га, и кад ме понуди, а ја велим: – Ма, добро, иди ти, а ја не. – Ја ти останем. Ето тако.

И: Ал то причају да има нешто што ваља, што не ваља да се сања, да није добро?

С: Не знам тој. Ја нисам чула и не знам. Толико године имам, имала сам овде кад сам дошла за Тугомира, имало је баба стара, па свекрва, па никад нам баба ништа није говорила оди такве враће, бајке и тако даље. То се тако зову, шта ја знам. Али не, не...

(Доњи Стрижевац 2 СЂ)¹²

¹¹ Иста врста колизије регистрована је и у студији Kilianova 2010.

¹² Снимци разговора доступни су у Дигиталном архиву Балканолошког института

5. Приче о сновима о умрлима и реторика истинитости

5.1. *Етос*: ауторитет извора, мултипликација приповедачког *ја* и пребацивачи, дистанца, преузимање ризика, рефлексивност

У анализираном корпусу преовлађују примери обликовани као меморат или псеудофабулат. Осим чињенице да се приповедање у првом лицу са наратолошког становишта процењује као „уверљивије“ (Prins 2011: 159–160), ситуација усменог приповедања уводи и аспект поверења у приповедача самог. Значајну улогу у формирању његовог кредибилитета (или кредибилитета уведеног приповедача као извора) имају, осим нпр. чињенице да ли је реч о инсајдеру или аутсајдеру у односу на групу у којој се приповедање одвија, и његове психофизичке, моралне и друге карактеристике, тј. статус у заједници (ако је извор другостепени, његов се кредибилитет гради кроз наратив експлицитно или имплицитно).

Ипак, ауторитет приповедача прича о сновима нешто је другачије природе у односу на нпр. приповедача демонолошког предања, с обзиром да он не говори само о догађајима који се представљају као они који су се заиста одиграли (какав је случај у предањима), већ и о свету сна као иреалности. У том смислу ауторитет приповедача мемората о сну (или уведеног другог сневача) везан је за чињеницу да управо он врши селекцију елемената из сплета детаља сопственог сневачког искуства, формирајући (релативно кохерентан) наратив чије се значење формира кроз те изборе и њихову интерпретацију (Лурје 2002). Дајући неретко и сопствено тумачење значења сна, приповедач и експлицитно наглашава процес (додатне) семантизације изабраних фрагмената сна који се на тај начин претварају у симболе, при чему ваља напоменути да су у истраживањима опажена и значајна одступања од интерпретације симбола које нуде реконструкције „народног сановника“ (Лурје 2002¹³, Лазарева 2016а; 2016б; 2017).

САНУ.

13 У вези са вербализацијом и интерпретацијом искуства сањаног Михаил Лурје издваја три принципа: принцип селекције (активирање симболичког потенцијала само неких од реалија из равни сна); измена у традицији потврђених значења симбола у индивидуалним интерпретацијама; начело детаљизације (тумачења се доминантно ослањају на детаље и особине придате реалијама из сна). Избор знакова и правила њиховог комбиновања овај проучавалац одређује као *граматику прича о сновима*. *Логика тумачења* односи се на избор знакова који се интерпретирају, начин њиховог активирања, повезивања и тумачења. У том смислу типски елементи и колективно знање формирају ниво базичне интерпретације, а конкретно и појединачно – раван

Како је у вези са аутобиографским дискурсом у више наврата истицано, *ја* приповедача и *ја* пројектовано у наратив умногоме се разликују. Овај проблем у причама о сновима додатно се усложњава јер причу о сну, заправо, чине два основна сегмента: сегмент који се односи на свет социјалне реалности (ТР) и сегмент који се односи на само сновиђење као иреалност (ТИ). Стога је за овакве наративе карактеристичан систем вишеструке мултипликације приповедачког *ја*: *ја* онога ко приповеда / *ја* пројектовано у ТР / *ја* пројектовано у ТИ (или, када је о псеудофабулату реч, пројектовано туђе *ја* у ТР и ТИ). У неким се случајевима поменута мултипликација и прелазак из света „реалног“ у сферу „иреалности“ остварује минималним метатекстуалним коментарима који функционишу као пребацивачи (типа – *ја сањам*), као готово неприметни сигнали удвојености светова (*А ја као проговори* (Горњи Стрижевац 3 СЂ); *И као ја њу, знаш, повуко* (Каоник 1 СЂ) и сл.), или којима се на објашњавалачки начин наглашава да је реч о таквом удвајању.¹⁴

Начелно речено, на остваривање „илузије истинитости“ наратива повољно утиче скраћивање ланца трансмисије знања (Degh & Vaszoni 1976; Oring 2008). У корпусу на ком је заснован овај рад, осим мемората, највише је прича о сновима које су саговорници чули од рођака, комшија, пријатеља (тзв. *semi-incorporated* наративи¹⁵), при чему је карактеризација извора у смислу кредибилитета ретко експлицитна, али се чита имплицитно – из мање или више детаљног објашњавања о којој особи је реч, те некада и из описа околности у којима је приповедач чуо причу. Додатно, „илузији истинитости“ псеудофабулата доприносе стратегије преузимања гласа сневача чији се сан преноси, употреба управног говора и сл.:

[2]

И: А, каже, може исто да дође на сан тако неко што умро па да тражи нешто.

С1: Да, да, има то, и то има. Има то, то су причали, Буда ми причала, то ова испод нас. То њен човек кад умрео па после сањала. Заборавила да му тури ципеле, шта ли. Па донела кад Драган умре, она донела овде ципеле.

С2: Да му пошаље.

спецификације (Љурье 2002: 33–42).

14 У том смислу Лидија Делић у вези са причама о виђењу оног света појам транссветовних идентитета, преузет из наратологије, усмерава и према могућој примени у фолклористици (Делић 2019: 347–360).

15 Када је о удаљености приповедача од извора знања реч, наратолог Џорџина Смит (Smith 1981: 169) издваја три типа наратива: *incorporated* (меморат), *semi-incorporated* (извор је близак приповедачу) и *detached* (име извора се не наводи, нити постоји било који вид конкретизације).

C1: Да му пошаље. Сањала, реко гу, каже: – Зашто ми ниси пратила ципеле, немам шта да обујем. – И она донела после, овејзин муж што сад отишла доле [...] кад он умро, она донела ципеле да прати Милету да обује. [...] Она то сањала стално, она мужа стално сањала тог. Прича увек да сања тога мужа стално. Он био поштар, њен муж. И стално сања: – Ово ми тражи, оно ми тражи, то причала, а мени никад ништа, нико ништа није тражио. Реко, мора да задовољни са све. [смех] Ја се смејем, реко, мајка ми никад није дошла...

(Рибаре 1 СЂ)

Ипак, увођење трећег лица може се у неким случајевима интерпретирати и као стратегија дистанцирања од сопствене приповедачке одговорности за истинитост садржаја. Приповедач приче о сну преузима ризик да причајући о иреалном (које за реално везује) на одређен начин угрози свој социјални статус, тј. представи се у негативном светлу. Приповедање се као потенцијално ризично може проценити не само у фолклористичком интервјуу (о чему је напред било речи), већ и у уобичајеним (природним) комуникативним ситуацијама, у оквиру заједнице којој приповедач припада, чак и у породичном окружењу, нпр.: *Ја испричам горе на мое* [сестрама и мајци], *сам била девојка, они се смеју, знаш, била сам при Бога.* [...] *Нисам причала то уопште* (Извор 1 СЂ).

Расуђивање и рефлексивност наратора представљају као трезвену особу, способну за критичко промишљање. Тако саговорници неретко исказују и сопствену запитаности о природи снова, колебају се, а у оваквим се сегментима нарација особито осећа дијалогска природа живе речи (нпр. саговорница која је испричала сан о покојном мужу који је наговара да продају кућу, а чије јој значење није сасвим јасно, причу завршава коментаром у функцији финалне формуле: *Е тако сам га сањала и сам се тргла, а шта је то, бог да зна...* (Златица 1 СЂ)). У причама о сновима о покојницима манифестује се и запитаност о природи „оног света“ и кодексу који у „сусрету светова“ влада (нпр.: *Каже, не смеду да причаду с нама... Бог ће знати...* (Ланговет 6 СЂ)).

У овај слој „реторике истинитости“ укључује се и приповедање о тестирању/проверавању сопственог искуства:

[3]

А ћу ти испричам кад ми свекар болувао шта се то десило. Он болувао, ишо код лекара, није био на постељу. И један ноћ, а човек и свекрва ми много били спављиви, а свекар ми био човек жишка [...] Требала се једна крава тели. Он је у понедељак, мисим

да је у понедељак умро. Дваестог умро септембра. И ја, треба се једна крава отели, он мене каже увече, ка реко шта је: – Ал оћеш ти преконоћ да се дигнеш да назрнеш ону краву, каже, треба се отели. – Реко: – Оћу. – Да причам Раде и Драгославу, то нема појма, а ти да устанеш. – И ја се дигнем у један сат, одем до краву, крава лежи, вратим се ја. Па онако ме сан уватио, ја чујем лепо људи иду. Они су спавали у једну кућу, ми у другу. Лепо народ корача. Ја се подигнем до прозор, погледам, нема ништа. И ја, онако, знаш, језа те нешто вата. Кад би преконоћ, питам ја моу свекрву, реко: – Мамо, да ми кажеш, реко, дал сте се ви дизали? – Изађе човек напоље, имали смо купатило, ал пре старински људи нису тели да иду у купатило. Каже: – Нисмо. – Реко: – Да ти кажем ја тебе шта сам ја сањала. – Шта си, бре, сањала? – То један дан сам сањала, друго јутро умро у пола шес. То је, мора да је нешто сигурно дошло за њега.

(Каоник 1 СЂ)

Рефлексивност се огледа и у дискутовању о алтернативним објашњењима. У савременим оквирима нису неочекивана ни, примера ради, тумачења природе снова у психолошком кључу, при чему традицијска и „модерна“ схватања не морају нужно бити у колизији.

[4]

С2: Ја си моји пред све, чини ми се, не знам. Много и сањам, много ли сам била везана за њи. Сањам...

И: А како и сањате?

С2: Па сањам и ко што си је било, на пример, ако сам си сас тату брала сено, товарала, ја га сањујем како поново беремо сено и товаримо кола. Сањујем си мајћу по кућу. Метемо двор, сањујем ју. Сањујем све...

С1: Кво си работила...

И: Ал вам се десило да вам се нешто као предвиди кроз сан?

С2: Јок.

И: Не?

С2: Ма сам мислиш си од њи па сањујеш, ма нема ништа.

С1: Море, не знам. Ја нешто, бре, сања, сања, сања Драгана. [...]

И он некако после отиде код лекара, једно, друго, значи, санат ми је, мен ми предсказује нешто...

С2: Море, знаш ли кад тата...

С1: Ја све мислим, сањам га, исто га сад сањам. Он дојде, тој: – Драгане, ма кво се бре... – Он се вата туј [показује груди]. И после отишал код лекара, те шећер, те једно, те друго, те ту пропате малко. Сад је добро.

С2: А Веснин башта, на моу снајку, пријатељ мој, мене сањал када ми отац умрел. Као данас је тата умро, а он ночас, на пример, сањал. Каже: – Пријо, да ти не причам кво сам те сањал. – Како? –

Ма, каже, мрзи ме да ти казујем. Ма дибидуз сам те голу сањувао, каже. Дибидуз голу. И, каже, диго се, реко: – Иванће, код наш Витомир се некто деси. – И, каже, после сат време Родољуб ми јавља, деда Ратко умро.

С1: Ма, оче се веже, оче нешто се веже.

(Камбелевац 2 СЂ)

У наведеном примеру саговорница С2 од почетно децидираног одбацивања могућности да је сан друга реалност која се може тумачити у фолклорном кључу, те наклоњености психолошки оријентисаном објашњењу, кроз дијалог са другом саговорницом (која има поверење у снове), долази до тачке у којој прича о сопственом искуству пророчког сна.

5.2. Логос: перформативни елементи, наративна структура, логика приче, позиционирање наратива, улога детаља

Истраживачима који настоје да уваже, данас већ класичну, Дандесову теорију о трипартитној структури фолклорног перформанса, највише проблема задаје разматрање текстуре. Елиот Оринг посебно издваја значај продубљенијих проучавања држања и понашања приповедача, а посебно истиче улогу интонације, те говори и о „интонацији истинитости“ (будући да се управо кроз интонацију може изразити низ емоција: озбиљност, чуђење, изненађење, страх, туга, иронија, сумња итд.). За емоционални ниво везује се и хумор, чија је улога вишеструка – са једне је стране средство дистанцирања, а са друге функционише и као начин исказивања другачијих ставова и осећања, те је карактер смеха, заправо, рефлексиван (те посредно утиче и да приповедач себе прикаже као особу склону рефлексивности):

[5]

Ја сам сањао једног што радио са мном, сањао сам га да иде из гробље, од дол. Ја пролазим, он излази из гробље, и то баш уочи Светог Николу, а он слави Свети Николу. Са мном радио тај човек, био шеф рачуноводства, није ми никаки род, али ја, као да идем за Бању, и он излази од гробље. И ја га питам, ја га питам, идем из оне њиве отуд, реко: – Лаки, бре, ал ће ми кажеш нешто? – Оћу. – Како је, бре, тамо? – Сви лажу, каже, све ги јебем, да је добро. Овам ништа не ваља. [смех] – Ја се пробудим. Каже: – Лажу све, де овам добро, каже, не ваља ништа. – И ја то испричам његовој жени. Она плакала после. А то било, он слави Свети Николу, а он слави Свети Николу, сам сањао. И после ја испричам, нисам је

причао дуго, па после кад сам је причао, она се убила плакаући, де
нађе... Како да гу не кажем, а што гу, па, реко. То сам само сањао.
(Рибарел СЂ)

Елементи везани за ниво *Logosa* нарочито су ослоњени на карактеристике самог наратива. Поред експлицитних коментара о истинитости (који изражавају спектар ставова, функционишући и као (најчешће финалне) формуле), за приче о сновима веома су важне структурне особености, укључивање и карактеризација фигура сведока и/или тумача, а на посебан начин се остварују логика приче и кохерентност.

Како је напред поменуто, приче о сновима сачињавају две целине (ТР и ТИ), између којих се успостављају сложени односи, при чему се као нарочито значајан издваја паралогизам, остварен кроз релације експлицитне каузалности и паралелности. Односи каузалности посебно се активирају у причама о сновима у којима покојници траже нешто од живих, пророчким сновима о покојницима, налогодавним (сневач у сну добија налог и/или стиче извесно знање; следи период мучења и нелагодности; нарушена равнотежа се враћа након испуњења у сну стеченог налога), те сновима у којима покојник говори о свом статусу на оном свету (који се везује за узрок/околности смрти).

[6]

Ја сам сањала да сам видела мојега брата много лепо, много лепо сам га видела. То је ливада, па дрвеће оно високо, високо, високо, ладовина, као неки национални парк, е тако је лепо, кад сам ја мојега брата то. И ја га питујем како је лепо, кажем: – Па, си видо мајку? – Ма јок, каже, њу нисам видо. Она је там, каже, преко ту воду, то кад дође време. – И ја сам то после сватила да кад дође време то ће кад му дође време да умре, значи он не може да бидне с њу. То су и причали људи, кад неки изврши самоубиство, не мож да буде сас други његови, то су причали. И ја, ето, сањам њега, каже, кад дође време. Ја реко мора де, докле ли ће да чека, кад му је време њему, можда још не, он стареј две године од мене, четерес девето годиште ми тај брат... Кад се убио. Можда му још није ни време да умре.

О паралелности је могуће говорити посебно у вези са неким од прича о сновима у којима покојник обзнањују своје присуство у оностраном (нпр. даје поуке у вези са различитим аспектима понашања живих, чини што је и за живота чинио, манифестује исте особине и сл., в. пример [8]).

У истраживањима прича о сновима (посебно сегмента ТИ) указано је на чињеницу да развој радње често није линеаран и прогресиван, да се неретко појављују извесне нелогичности, те да долази до извитоперења ликова и простора (Kaivola-Bregenhøj 1993; Сафронов 2016). Ипак, овакве нелогичности, пукотине, не ометају рецепцију. Премда и сами приповедачи некада изражавају чуђење пред брзим сменама слика (која измиче логици) у сопственом сневачком искуству, валидност тог искуства ипак не доводе у питање. Отуда је специфична, донекле необична, логика приче једна од жанровских конвенција прича о сновима.

[7]

Један ноћ сам сањала, мој човек дошо, ту ми свекрва и свекар, и он дошо. И ја га питам нешто, он ћути. А свекрва ми седи тако, ја сам из Бољевца родом горе. И тако седи, има пут, а има, не дај боже, неки амбис доле. И та моа свекрва седи ту. А ја гу кажем не мож она да седи ту, ће да падне. И као ја њу, знаш, повуко, и оно изгубише се сви, нема нигде нико. Остадо ја сама, неки народ, не знам, непознат народ, и дође две жене. И ја сад ћу да и питам, као нека слава, треба да идем, поставили столови. А ја погледа, реко: – Боже људи, па турите овде мушему ил чаршав на ови столови. Шта да једемо ми кад ту ћебе! – И оне жене стоје, и ће да иду у цркву неку. Питам ја њи кака је то црква, де се улази. И позваше не две жене, ти причам ја, пођем ја сас њи. Нема степенице но онако знаш, е тако, као то равно. – Како ћу, реко, ја сад ту да изађем уз оно? – Ја питам њи. – Ајдде, ајде, ти. – Уђем ја унутра: – А де се, реко, пале свеће? – Е само ти, каже, стој, па се врати, ти не мож ту свеће да упалиш. – И ја се вратим. И разбудим се. Сад, шта је то, кака је то црква била и шта је то било, ја то не мог да објасним шта је то било... Знаш, свашта се сања, де знам ја све да ти испричам... А кад остане човек сам, он свашта сања, у кућу... Па, ел није тако? Сам седиш, легнеш, сад виш колко дугачак ноћ, па и да гледаш телевизију, па сањаш...

(Каоник 1 СЂ)

Ипак, кохерентност наратива биће обезбеђена приповедачким стратегијама у сегменту ТР, где, на пример, значајну улогу може имати рефлексивност (какав је случај у наведеном примеру), потом усмеравање на детаље, приповедачево настојање да се присети свих околности које су претходиле сневању, буђењу, евентуалном препричавању сна другима и сл., као и начини његовог везивања за сегмент ТИ.

Приче о сновима неретко карактерише увођење фигура сведока. Реч може бити о онима којима је сан испричан пре него

што се његово значење у стварности реализовало и/или онима који сан тумаче. Надаље, сведоци могу бити и део аудиторијума, те и подстицати наратора да причу исприча или је допуни детаљима. Коначно, својеврсни сведоци су и они који посредно или непосредно потврђују уведено везу између „света социјалне реалности“ и „света сна“:

[8]

Свекрву... Народан је човек била, и тако. – А, мамо, ја чу да правим мусаку данас, имам радници и чу правим мусаку, и тако. – Али, каже, узми насечи на колутићи кромпир, па и прокувај, па и... – А ја то прокувам, како сам сањала, и онда, каже: – Стави у мусаку, има ти буду, каже, сипкави, нема да буду дрвени. И онда засипи сас млеко и сас јаја, мусака и по! – Долазим ја и Мици причам. Каже: – Ја сам то прочитала на Фејсбук, и тако и ја радим сад. – А мени свекрва че исприча. Значи, то, имају испод свести људи опет там. А тој, каже: – Прокувај, каже, мало, нека врље неколко кључа, па и стави, каже, у мусаку да ти буде много лепа.

(Доњи Стрижевац 1 СЂ)

У претходном примеру сведок се позива и на ауторитет медија (Фејсбук), а у сличном кључу функционишу и уведена (реинтерпретирана) мишљења „експерата“:

[9]

За живот ми је причала ту једна комшика, није она комшика, она живи у град, али њена стрина је умрла. И каже: – Сад смо добили неки апарати, каже, све умре човек, али, каже, слух и вид не умире. Е сад, каже, требамо да добијемо... – То је било пре пет године, причала та жена, она ради на неурологију: – Треба, каже, сад да добијемо други апарат да се види, да се установи то за колко време то, вид и слух траје. А, каже, све се чује... – То, сањали смо, колко пут сањаш. И не размишљаш о томе, а сањаш исто те такве ствари које ти прича тај кој је умрео.

(Лазарево Село ДПН)

Описани механизам приближава се стратегији теоретизације – наратор даје „теоријска објашњења“ (најчешће синкретичке природе, формирана кроз укрштање научних, квазинаучних, религиозних и других типова знања).

„Реторици истинитости“ припада и тенденција уклапања сопствене приче о сну у класу сличних наратива (кроз формуле типа: *Има, то...*, *Људи сањају...* и сл.), те и њено позиционирање у односу на туђа искуства. Идејни комплекс „веровати у снове“

може се потврђивати и спонтаним уланчавањем низа прича о сновима, које формирају наративне макроструктуре (в. примере објављене у Ђорђевић Белић 2019).

5.3. *Ethos*: улога конституисања просторно-временских параметара, систем табуа

Уклапање наратива у когнитивне предиспозиције аудиторијума везује се у причама о сновима о покојницима, пре свега, за конституисање проторно-временских параметара (при чему су начини концептуализације различити у ТР и ТИ сегментима наратива). Будући да детаљно разматрање концептуализације простора и времена у причама о сновима надилази оквира овог прилога¹⁶, биће изнета само начелна запажања.

Анализа корпуса указује на особиту важност временских репера у ТР сегменту приче. Осим улоге у уоквиривању (енгл. *framing*), укључености у стратегију навођења детаља, временске одреднице могу функционисати и као директни / експлицитни докази „истинитости“:

[10]

Предсказало ми је се за брата, овај што је у Немачку умро. Он је годину старији од мене... Баш кад је умирал, ујутру, у четири сати. Сањам ја, и пробудила сам се, и заспала сам. И сањам ја њега, Рајко се зове, и мене: – Неси, каже, бату звала никад, само у последње време. – И Иванку сањам, жену његову. И ујутру овај што умре дојде те ми каза што умро. То ми се казало баш кад је умирал, на сан. (...) Али како баш тад кад је испуштао душу да ми дојде на сан...

(Модра Стена 1 СЂ)

Снови се могу везивати и за временске репере животног циклуса (нпр. покојник бива сањан у кључним моментима породичног живота – најчешће непосредно пред свадбе или рођења нових чланова), као и за фолклорни календар (нпр. приповедач сања покојника уочи његове крсне славе у примеру [5]).

Концептуализација простора, када је о реторици истинитости реч, особито је важна у ТИ сегменту наратива, будући да се управо кроз детаље из описа такав простор препознаје као оностран, или (посебно у иницијалним моментима) лиминалан. Покојник се појављује у граничном изванприватном простору (гробље,

¹⁶ Детаљније о овом проблему, уз упућивање на ширу литературу в. у Сафронов 2016: 81–87.

камен, неодређени простор неретко обележен растињем и сл.), или граничном простору дома (капија, праг, и сл.). „Проходност“ приватном простору обезбеђују различити детаљи, нпр. непосредно везивање за комплекс погребне обредности:

[11]

Па кући. Мош се носи и на гробље, али кући се да то. И послем се је тунак. И ништа. И ја то сам окадила. И кад тамо, не ту ноћ, оно другу ноћ снивам. Како имамо сад там соба ми она велика ту де су та врата, ја то носим там унутра и... Кад тамо сам ја окадила и све, и нисам ту ноћ снивала, кад оно другу ноћ снивам ко отвори врата свекрва однодуд, а већ ми човек умро, знате. Ја увек њему прво ко дам, па он је умро тако на постељи, знате. Отвори врата, а ја сам била ко тако код астал, каже: - Иди дај, каже, Живку да је. – Реко: – Ене га, је, реко. – Ја то кажем, а он већ ко седи за астал, и она се окрене: – Е, си нашо јело, е? – Да има, примио јело, значи да то има нешто.

(Ланговет 2 СЂ)

Разумевање и адекватну рецепцију прича о сновима обезбеђују и други, традицијом кодирани, елементи (нпр. табуи везани за комуникацију с покојником – забране вербалне и/или тактилне комуникације; изостанак комплетне перцепције – сневач покојника не види, само га чује; види га, али не може да комуницира с њим и сл.).

[12]

Сам га снивала тако да смо негде у неку планину, и ја ко пођем ка њему, и кад се сретнемо, се не станемо, ја пут гледам за њиме, отишао, само нисам причала никад с њиме... Каже, не смеду да причаду с нама... Бог ће знати...

(Ланговет 6 СЂ)

[13]

А ћерка ми дојде, па никад не, не орати с мене. Ћути и, и [ушка] ме да си ја улезнем у собу... На сн. А човек, он си ме ока: – Ајде, бабо! – Он тека ме ока...

(Камбелевац 1 СЂ)

Слушаоци, носиоци исте културе, традицијске кодове лако препознају, а пример који следи показује минимални вид приближавања значења истраживачу (за ког се претпоставља да значење недовољно разуме):

[14]

И: А каже може исто да дође на сан тако неко што умро па да тражи нешто?

С1: Да, да, има то, и то има. Има то, то су причали, Буда ми причала, то ова испод нас. То њен човек кад умро па после сањала. Заборавила да му тури ципеле, шта ли. Па донела кад Драган умре, она донела овде ципеле.

С2: Да му пошаље.

(Рибаре 1 СЂ)

„Веровање у снове“ у традицијској култури потврђује се и кроз различите видове ритуалних пракси, које се у оквиру неких од прича о сновима и тематизују (нпр. давање за душу покојника, одлазак на гробље, паљење свеће и сл.). Комплекс веровања рефлектује и увођење профилактских формула у оквиру прича, нпр.: *Па шта ћу да ти причам, то свишта сањам, све сањам. Далеко било, мртваци, што реко неки...* (Каоник 1 СЂ).

6. Завршна разматрања: Реторика истинитости и специфичности жанра

Примењени теоријско-методолошки концепт „реторике истинитости“ показао се као погодан модел за аналитичко сагледавање прича о сновима и утврђивање њихових особености као фолклорног жанра. Самосвојност жанра огледа се, најпре, у двојној природи кроз наративе формираних светова – света социјалне реалности и простора сна као иреалног, међу којима се и на реторичком и на идејном плану успостављају сложене релације – од узрочно-последичних односа до односа паралелности. Удвојеност светова одразиће се на нивоу обликовања наратива као целине, специфичности конституисања приповедачког ја и његовог позиционирања, обликовање и улогу фигура сведока и/или тумача сна, разликујући овај жанр у односу на предање. Као особеност жанра издваја се, потом, необична логика приче, која се огледа посебно кроз специфичности функционисања и поимања простора, укључујући и потенцијалне деформације, које неретко руше очекиване односе каузалности. Могућа измицања логици, међутим, не нарушавају рецепцију, будући да се кохерентност наратива обезбеђује управо стратегијама које образују „реторику истинитости“, а која рачуна и на дијалошку природу наратива и могућност преговарања. Коначно, функционисање нарација о

сновима дубоко је уклопљено у културне кодове заједнице (када је о сновима о мртвима реч – у концептуализацију оностраног, систем табуа, те и елемената култа мртвих уопште). Њиховим непосредним или посредним активирањем приче о сновима одражавају когнитивне, етичке и емоционалне диспозиције заједнице, репродукујући представу о другој реалности, али учествујући и у њеном сталном (пре)обликовању у складу са индивидуалним поимањима.

Библиографија:

- Андрјунина, Марија. „Визионерский опыт в отношениях между живыми и умершими.“ *Живая старина* 1/73 (2012), 36–39.
- Гура, Александр. „Символика тела в сновидениях.“ *Славянский альманах* 1–2 (2016), 339–355.
- Гура, Александр. „Символика животных в славянской устной и книжной традиции толкования снов.“ *Живая старина* 1 (2017), 3033.
- Делић, Лидија. *Змија, а српска. Концептуализација у усменом фолклору*. Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, 2019.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. „Приче о сновима и сакрална топографија Тимока.“ *Савремена српска фолклористика V. Фолклорно наслеђе Срба са Косова и Метохије у словенском контексту*. Ур. В. Питулић, Б. Сувајцић, Б. Златковић. Београд, Призрен, Нови Сад: Удружење фолклориста Србије, Богословија „Светог Кирила и Методија“, Матица српска, 2018, 251–282.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. „Приче о сновима: проблеми, могућности и перспективе проучавања.“ *Научни састанак слависта у Вукове дане* 48/2. Београд: МСЦ, 2019, 101–110.
- Јовановић, Бојан. *Онирички код. Увод у антропологију снова*. Београд: HERAedu, 2017.
- Лазарева, Анна. „Выпавший зуб, упавший потолок и другие онирические сюжеты в рамках традиционных моделей толкования сновидений.“ *Этнографическое обозрение* 1 (2016а), 89–103.
- Лазарева, Анна. „Белый конь и черный мустанг: образ лошади в рассказах о вещих снах.“ *Традиционная культура* 4/64 (2016б), 159–171.

- Лазарева, Анна. „Символика дерева в сновидениях.“ *Традиционная культура* 4/68 (2017), 145–158.
- Лазарева, Анна. *Символика сновидений в народной культуре: фольклорные модели и личные нарративы*. Диссертация. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2018.
- Лурье, Михаил. „Вещие сны и их толкование.“ *Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты*. Сост. О. Б. Христофорова. Москва: РГГУ, 2004, 26–43.
- Небжеговска, Станислава. „Сонник как жанр польского фольклора.“ *Славяноведение* 5 (1994), 67–74.
- Поповић, Данијела, 2015. „’Ал’ ово није бајка него истинито’: Дискурс верности у демонолошким предањима.“ Ур. С. Ђорђевић Белић и др. *Савремена српска фолклористика 2*. Београд: Удружење фолклориста Србије, Институт за књижевност и уметност, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 229–243.
- Рабинович, Евгений. *Сны Пробуждённых: сон и сновидения в культуре, религии, политике Тибета*, Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2013.
- Разумова, Ирина. *Потаенное знание современной русской семьи: Быт. Фольклор. История*, Москва: Индрик, 2001.
- Сафронов, Евгений. „Рассказы о сновидениях: критерии фольклорности/нефольклорности“. *Культура & общество*, 2006, <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Safronov.pdf>, доступно 12. 11. 2018.
- Сафронов, Евгений. „Переход в инобытие: рассказы о визионерском опыте.“ *Живая старина* 4 (2008а), 23–25.
- Сафронов, Евгений. „О достоверности сна.“ *Кирпичики. Фольклористика и культурная антропология сегодня*. Сост. А. С. Архипова, М. А. Гистер. Москва: РГГУ, 2008б, 135–146.
- Сафронов, Евгений. *Сновидения в традиционной культуре*. Москва. Лабиринт, 2016.
- Толстая, Светлана. „Рассказы о посещении ’того света’ в их отношении к книжному жанру „видений.“ *Jews and Slavs* 10 (2003): 43–54.
- Толстая, Светлана и Никита Толстой 1995. „О жанре обмирания (посещения того света).“ У: Никита Толстой. *Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*. Москва: Индрик, 1995, 458–460.

- Толстой, Никита. „Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа.“ *Сон – семиотическое окно: сновидение и событие, сновидение и искусство, сновидение и текст*. Ред. Д. Ю. Молок. Москва: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1993, 80–93.
- Bennett, Gillian. “Legend: Performance and Truth. Monsters with Iron Teeth”. *Perspectives on Contemporary Legend*. Ed. G. Bennett, P. Williams. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1988, 13–36.
- Burke, Peter. “The Cultural History of Dreams.” *Varieties of Cultural History*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1997, 23–42.
- Doležel, Lubomir. „Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi.“ *Službeni glasnik*, Beograd, 2008.
- Dégh, Linda, 2001: *Legend and Belief. Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dégh, Linda and Andrew Vázsonyi. “Legend and Mass Media.” *The First LACUS Forum*. Ed. A. Makkai, V. Becker Makkai. Columbia, S.C.: Hornbeam Press, 1974, 279–87.
- Dégh, Linda and Andrew Vázsonyi. “Legend and Belief.” *Folklore Genres*. Ed. Dan Ben-Amos. Austin: University of Texas Press, 1976, 93–123.
- Hasan-Rokem, Galit. “Communication with the Dead in Jewish Dream Culture.” *Dream Cultures: Explorations in the Comparative History of Dreaming*. Eds. D. Shulman, G. G. Stroumsa. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999, 213–232.
- Hesz, Agnes. “Hidden messages: Dream narratives about the dead as indirect communication.” *Vernacular Religion in Everyday Life: Expressions of Belief*. Eds. M. Bowman, Ü. Valk. New York, London: Routledge, 2012, 140–160.
- Kaivola-Bregenhøj, Annikki. Dreams as Folklore.” *Fabula* 34/3–4 (1993), 211–224.
- Kiliánová, Gabriela. “Dreams as Communication Method Between the Living and the Dead.” Ethnographic Case Study from Slovakia. *Traditiones* 39/2 (2010), 7–23.
- Kilroe, Patricia. “The Dream as Text, the Dream as Narrative.” *Dreaming* 10/3 (2000), 125–37.
- Lewis, James & Evelyn Dorothy Oliver. *The Dream Encyclopedia*. Andover: Cengage Gale, 1995.

- Mageo, Jeannette Marie. *Dreaming Culture: Meanings, Models, and Power in U.S. American Dreams*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Milne, Louise S. "The Terrors of the Night: Charms Against the Nightmare and the Mythology of Dreams." *Incantatio* 6 (2017), 78–116.
- Milne, Louise S. "One, Two, Many: Dream-Culture, Charms and Nightmares." *Charms and Charming. Studies on Magic in Everyday Life*. Ed. E. Pócs. *Studia Mythologica Slavica – Supplementa*. Supplementum 15. Ljubljana: Institute of Slovenian Ethnology, 2019, 129–167.
- Oring, Elliott, 2008: "Legendary and the Rhetoric of Truth." *Journal of American Folklore* 121/480, 127–166.
- Pócs, Éva. "Dream Healing: The Nocturnal World of Healing and Bewitchment." *The Magical and Sacred Medical World*. Ed. E. Pócs. Cambridge Scholars Publishing, 2019, 343–376.
- Rudan, Evelina. "Authentication Formulae in Demonological Legends." *Narodna umjetnost* 43/1 (2006), 89–111.
- Rudan, Evelina. *Vile s Učke. Žanr; kontekst, izvedba i nadnaravna bića predaja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2016.
- Smith, Georgina. "Urban Legend, Personal Experience Narrative, and Oral History." *ARV: Scandinavian Yearbook of Folklore* 37 (1981), 167–173.
- Samardžija, Snežana, 2011: *Oblici usmene proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Valk, Ülo, 2016: "The Quest for Meaning in Folklore and Belief Narrative Studies (with Special Reference to Assam)." Ed. Z. Khiantge. *Orality: the Quest for Meaning*. Partridge, 22–37.

Smiljana Ž. Djordjević Belić

‘TO BELIEVE IN DREAMS’ IDEA SET IN THE LIGHT OF
‘RHETORIC OF TRUTH’: A CONTRIBUTION TO THE GENRE
STUDY BASED ON THE EXAMPLE OF STORIES ABOUT THE
DREAMS OF THE DEAD

Summary

Having cast a quick glance at the culture of dreaming as a field of study within cultural studies, with a special look into the folkloristic approaches in which the stories about dreaming constitute a separate folklore genre, the author focuses her attention to the definition of the elements of the ‘to believe in dreams’ idea set. The central segment of the study is dedicated to the identifying and analysing of the modes of functioning of the strategies which are included in ‘rhetoric of truth’ (Oring 2008), as a field which connects the verbal and conceptual levels of a narrative. The analysis of the fieldwork is directed at the author’s position, the agent figure, metatextual comments and some basic characteristics of constituting spatial and temporal parameters, which are recognised to be important for the realisation of a belief. It is exemplified precisely through the characteristics of ‘rhetoric of truth’ that the stories about dreams are singled out as a folklore genre of unique and particular identity.

Key words: the culture of dreaming, the stories about dreams, folklore genre, dream, belief, ‘rhetoric of truth’.

КУЛТ СВИЊЕ У УСТАНИЧКОЈ ТРАДИЦИЈИ



Да би захвалио „баби“, која му је уз помоћ свиња спасила живот, Карађорђе јој је, према једном савременом запису, „издељао гусле“ са свињским папцима на врху. Орнаментисање гусала свињским атрибутима сведочи о култном статусу ове домаће животиње у устаничкој традицији. Узгој и трговина свињама били су најunosнији послови у предустаничкој Србији, а у Устанку за њих су добијани џебана и топови. Будући Вожд, Ђорђе Петровић „био (је) и трговац у мирнодопско време; са Аустријом тргов’о, дебеле свиње издав’о тамо и робу осталу“. Док се није заимао, он је био свињски пастир. Учестала су казивања према којима се прво Карађорђево убиство Турчина везује за заштиту „чопора“. Притом, описује се помоћ свиња у прикривању убиства. Ђорђе поспе брашном исеченог Турчина и пусти да га свиње раскомадају. Апострофирајући савезничку улогу животиња, казивач додаје: „Причало се некад да је најгора клетва за Турчина да постане свињска поган. Кад погине у боју, то му дође као ’добро-јутро’, знаш. Ал’ кад постане свињска поган, то је зло. Не може да оде ни Алаху, ни ником... него иде у чисту пропаст. Озбиљно, свиње су опасније од вукова.“ Осим као средство унижавања и банализације противника, истиче се да је свиња и еквивалент древном вуку, при чему се сугестивно намеће и аналогија између вучјег пастира Светог Саве и свињског пастира Црног Ђорђа. Занимљиво је да казивачи скупине свиња не називају ни крдом нити стадом већ „чопором“. Када чује да Турци секу кнезове, Ђорђе распусти свиње, којих мора да је имао доста, јер се у Вишићевим стиховима пева да се око њих старало симболично дванаест чобана. У раду ће се истраживати представа свиње која у устаничкој традицији симболише богатство, плодност, као и слогу и борбеност – о чему сведочи и представа вепрове главе на Карађорђевој устаничкој застави.

Кључне речи: свиња, култ, устаничка традиција, Карађорђе, казивање, предање, анегдота, епска песма.

Узгој и трговина свињама били су најunosнији послови у предустаничкој Србији. Од Карловачког мира 1699, а нарочито од

¹ branzlat@gmail.com

Пожаревачког мира 1718. године сточна трговина у Београдском пашалуку окренула се према Аустрији чије је тржиште потраживало стоку, а посебно говеда и свиње. Велики градови и војска били су значајни потрошачи меса које се није могло у довољној количини добити од домаћих сељака, него једино из турских провинција (Србије, Влашке, Босне), у чијим је непрегледним шумама² гајено много стоке, а нарочито свиња, за које Турци, због прописаног начина исхране,³ нису били заинтересовани, али су добро схватили њихов значај у трговини (Пантелић 1949: 271; Гавриловић 1983: 141). Осим царина (ђумрукнине), турске спахије убирале су од српских сељака „жировницу (по коју пару од свакога свињчета)“ (Караџић 1972: 332). Трговци из Турске су директно или у ортаклуку с трговцима у Аустрији крда свиња гонили на велика сточна тржишта у Баји, Шопрону и широм Хабзбуршке монархије. У 18. веку и у прве две деценије 19. века свиње су у Србији храњене жиром и као мршаве, односно тек мало подгојене, превожене су у Банат, Срем и Славонију, где су даље прехрањиване опет жиром или кукурузом (Гавриловић 1983: 141).

Од узгоја и трговине свињама из Србије сви су имали користи: балкански и домаћи трговци, спахије и сељаци. О ондашњим сточним, привредним и трговачким приликама у Београдском пашалуку претрајали су и многи наративи,⁴ у којима се, поред

2 Путописци описују Шумадију као сточарски амбијент, пространство шума у којима је жира било у изобиљу. Из описа француског дипломате Де Хеа који је пролазио Београдским пашалуком у 17. веку види се да је земљиште ненасељено и обрасло шумом (према Вукићевић 1986: 10). Запустелу и густо пошумљену земљу описује и Сен-Прист, француски посланик на Порти, који је прошао кроз Карађорђево завичај у време његовог детињства, 28. и 29. септембра 1768 (1986: 15). Када је, у јуну 1808, истим тереном прошао руски инжењер мајор Грамберг, записао је да је пут опкољен шумом и да је земљиште бреговито (1986: 16). Француски путописац и геолог Ами Буе путовао је Балканским полуострвом 1836–1838. године. Територију између Колубаре и Мораве, па све до Крагујевца, Буе назива Шумадијом за коју пише да то није ништа друго „до непрегледна храстова шума усред које се налазе плодне долине и крчевине створене људском руком“ (Ристић 2018: 43–44). На негдашње шумско богатство опомињу и древни топоними у Шумадији у којој има више од стотину насеља која су названа према четрдесетак врста дрвећа и биља (Недељковић 2000: 75).

3 У исламу постоји забрана једења свињског меса, јер свиња симболизује опскурне тежње, прождрљивост, похоту и егоизам (Chevalier, Gheerbrant 1987: 922). Осим тога, муслимански верник не треба ни да додирује свињу, затим алкохолна пића, пса, мртваца, крв, људски и животињски измет, као и млеко животиња чије се месо не једе (Božović, Simić 2003: 100).

4 Као траг развијеног свињарства у Шумадији, постоје бројни топоними који сведоче о овој делатности његових житеља: Свинчине (у Међулужју), Свињац (у Вишевцу, Малој Врбици, Вучићу, Голочелу, Никшићу, Рамачи, Црном Калу), Свињар (у Прњавору), Свињаревац (поток у Ланишту), Свињци (у Грошници, Великом Шењу, Даросави, Леушићу, Велеречи), Свиње (у Бошњану и Ракињу), Свињица (у Дворици

осталих, збори и о Ђорђу Петровићу, потоњем Карађорђу и вожду Србије. Као пуки сиромаш, он је најпре био пастир (Вукићевић 1986: 23, 27–28). Чувао је свиње Новаку из Жабара, затим Фазлибаши, паланачком кесецији, да би се најпосле најмио код Бошка Говедара из Врбце – према датовању Вождовог биографа, Миленка Вукићевића, то је било негде око 1780. године (1986: 34; Љушић 2005: 15). О том Карађорђевој најранијем позиву сведоче бројни приповедни примери у којима се истиче његова пожртвована заштитничка улога поверених му крда свиња. Учестала су казивања у којима се прво Карађорђево убиство Турчина везује за заштиту стада. Према једном предању, забележеном у селу Маслошеву, Карађорђе је чувао свиње које су напали пси Турчина Диме из Страгара који беше пошао у лов. Премда је Ђорђе већ тада био дорастао оружју, које је носио уза се, он је убио Диминог пса, а овај његову свињу. Ђорђе је затим убио Диму „дол’ код ћуприје и једног извора који од тада постоји као Димина вода, те га одатле однесе и баца га у оно Ситово што зову“ (Вукићевић 1986: 28; Коларевић 2016: 140).

О Карађорђевој „првом јунаштву“ слично се збори и у селу Загорици, али са додатком битне разраде која имплицира да се свиње, у наративима, појављују као Карађорђеви савезници и помагачи. Када је Ђорђе чувао свиње близу речице Кубршнице у том наиђе Турчин са „керовима“. Они нападну свиње, а оне загрокћу на њих. Турчин потегне из пиштоља и убије једно свињче, па још нахушка керове на свиње. Ђорђе, затим, из пушке убије једног пса. Турчин се наљути па стане немилице да стрелја свиње. Ђорђе опали и убије Турчина. Свали га с коња и свуче га под мост. Отрчи у воденицу код Пантелије (оца његовог друга Гаје Пантелића Воденичаревића), из које узме брашна, те исеченог Турчина поспе њиме и пусти свиње да све то „преришкају“ и да Турчина раскомадају „да се ништа не могадне по трагу познати

и Доњем Јовцу), Свињчина (у Губеревцу и Малом Крчмару), Свињчине (у Доњим Грбицама, Чумићу, Барајеву, Баћевцу, Араповцу, Крушевици, Соколови, Бершићу, Такову, Гарашима), Свињчиште (у Доњим Јарушицама), Мала Свиња (у Радовању и Ракинцу), Мале свиње и Велике свиње (у Бошњану), Велика свиња (у Ракинцу), Крмачина долина (у Голочелу) и Туторови свињци (у Доњем Јовцу). Занимљиво је, међутим, да се ниједно назвање не односи на читаво село, већ да наведени топоними представљају потесе, ливаде, потоке и изворе у атарима села. Разлог томе Миле Недељковић објашњава чињеницом да су у првој половини 19. века у свим шумадијским насељима, без изузетка, гајене свиње, па се ниједно насеље није издвојило по овој сточарској грани да би било названо по њој, јер земљописно именовање подразумева у полазу истакнуту особеност, нарочитост или разлику у односу на околину. Изузетак чини село Милошево које се до краја 19. века звало Домуз Поток (тур. домуз – свиња), односно Свињски Поток (Недељковић 2000: 70).

ако би други Турци којим случајем банули“ . Оружје, коња и одело узме и са свим тим оде у Паланку код Фазли-баше (Јокић 1980: 152–153; Милићевић 2002: 10–11; Вукићевић, 28–29; Коларевић 37, 40).⁵

Такође, према једној од варијаната, једнако казујући о истом догађају и апострофирајући савезничку улогу животиња, казивач Радослав Андрић Чвока из Загорице, међутим, једним коментаром значајно усмерава пажњу у погледу функција и семантике свиња у устаничком народном и религиозном мишљењу:

Причало се некад да је најгора клетва за Турчина да постане свињска поган. Кад погине у боју, то му дође као „добро-јутро“, знаш. Ал’ кад постане свињска поган, то је зло. Не може да оде ни *алаху*, ни ником... него иде у чисту пропаст. Озбиљно, свиње су опасније од вукова (Коларевић 2016: 37–38).⁶

С једне стране, актуализацијом свињске прождрљивости, у причи се постиже ефекат омаловажавања и понижавања противника. Казивање је у дослуху са демонолошким предањем које је записао Вук Караџић:

Какогођ што се код Срба човјек повампири, тако Турци приповиједају да се код њих посвињи. Приповиједају да су некаква бега, који се посвињо, тражили по свињама, па га нијесу могли познати, док му нијесу опазили прстен на предњој ноzi (Караџић 1972: 303).

Слично, у једној позној бугарској епској песми о Косовском боју, у којој је вулгаризован Милошев завет, пева се како Милош Обилић „тура“ сланину у уста султану Мурату да би га „побугарчио“ (Љубинковић 2018: 118).

За разлику од муслимана и Турака, којима су свиње као сваштоједи негативне и нечисте животиње, у устаничкој традицији

5 Истоветни догађај, у казивању Јанићија Ђурића, надграђен је митским и хришћјанизираним сликама. „Кодећи тамо и амо за свињама“, Ђорђе се уморио, па га је овладао сан, у коме су му се јавили Свети Краљ студенички и Свети арханђел Гаврило и стану да га храбре на отпор Турцима. Из сна су га пробудили рика свиња и лавез хртова. Свиње се скупиле у гомилу и хоће да подаве хртове. У намери да заштити псе, Турчин почне с коња да стрелја свиње, а Ђорђе напери пушку и убије Турчина (1980: 8).

6 У устаничким казивањима, вучја својства експлицитно се приписују свињама. Занимљиво је да казивачи скупине свиња не називају ни крдом нити стадом, већ „чопором“ (Пантелић 1980: 129), што је општи назив за мноштво дивљих животиња, посебно вукова (Недељковић 2000: 141).



Слика:
„Објешена свиња у Обилићу“

оне су пак, оличења богатства, плодности, среће и напретка,⁷ али и слоге и борбености,⁸ те су и својеврсни еквиваленти древном вуку,⁹ при чему се сугестивно намеће и аналогија између вучјег пастира Светог Саве (Чајкановић 1973: 154–156) и свињског пастира Црног Ђорђа.¹⁰ Међу овим јунацима успостављају се и друге паралеле. Једна од главних карактерних особина која се, у народним умотворинама, приписује Светом Сави – јесте изразита

7 Иако је као симбол прождрљивости и похотљивости (Белова 2001: 223) често исмејавана и ниподаштавана, свиња од старине има почасно место у традиционалној култури словенских народа. О њеној сложеној и амбивалентној симболици и семантици видети: Раденковић 1996: 124–128; Белова 2009: 573–578; Баева, Тончева 2019: 14–17. Слично као и у српској традицији, у кинеској и вијетнамској култури и митологији свињи се приписују позитивна својства. Симбол је благостања, плодности, среће и напретка (Chevalier, Gheerbrant 1987: 922). Анегдота о кнезу Милошу Обреновићу, који је у марвеној трговини, такође, налазио привредни ослонац Кнежевини Србији, илуструје позитивне конотације које представа свиње поседује у српској традицији. Својој снахи кнегињи Јулији, кнез Милош се похвалио на Топчидеру: „Да видиш снахо, што је крмача! То је сој! То вреди хранити! Погле, колико се протегла! Колико сланине може она турити на себе! Па шесторо прасади: све лепше од лепшега! То је мал, моја ћерко!“ Пошто је кнегиња похвалила крмачу, Милош је брижно и заштитнички наредио ађутантима: „Сад отерајте крмачу, нека легне; удариће на зле очи“ (Милићевић 1891: 70–71). Са друге стране, према предању, кнез Милош је сматрао недоличном појавом да се село у Пожаревачкој нахији зове Свиње, па га је прекстио у Петровац (данашњи Петровац на Млави) (Јоксимовић 1998: 11–12).

8 Устаничке анегдоте бележе феномен слоге и борбености свиња у драматичним тренуцима. Према казивању Јанићија Ђурића, када Турчинови пси стану да прогоне Карађорђеове свиње, оне „се скупе у гомилу и узму ртове међу себе да подаве“ (1980: 8). Анегдота о кнезу Милошу, такође, истиче виолентну природу свиње. У разговору са кнезом Милошем, један његов пријатељ изразио је бојазан зато што је Србија разједињена политичким партијама, па је као лак плен спољни непријатељи гледају „као вуци на стадо“. Кнез Милош одговори да Срби треба да се угледају на свиње: „Чиниш волико, то и ја видим; за то сваком и говорим да ми треба да радимо оно што раде свиње кад осете опасност – гузу у гузу – па слошки да се бранимо! Свиње су свиње, па и оне знају шта им је слабо, а шта је јако, и слабо склањају унутра, а јако према непријатељу. Ми пак ако се ни од свиња не хтеднемо поучити – све ће нас подавити вуци!“ (Милићевић 1891: 307–308).

9 „Предање о вуку-родоначелнику, забележено код различитих индоевропских и неиндоевропских народа (Римљани; Турци), које се традиционално тумачи као остатак тотемизма, пре би могло припадати митовима ратничких дружина и читовати њихову улогу у образовању датих етноса. То важи и за још у средњем веку забележену традицију да су Срби – вуци“ (Јома 2002: 89). Међутим, у погрдном смислу, и свиња се јавља као митски предак или пак идентитетски супститут Срба. На пример, између два велика рата, у селу Попе код Тутина, Григорије Божовић је забележио синтагму „крмски син“ којом су тамошњи муслимани, Арнаути, насловљавали православце, Србе (Божовић 2016: 29). Познато је да Албанци подругљиво Србе називају „шкињама“ (алб. shkinja – свиња). У том контексту, илустративан пример представља фотографија свиње коју су Албанци обесили у напуштеном српском домаћинству, у Обилићу, на Косову и Метохији за време Мартовског погрома 2004. године (снимио Живојин Ракочевић, лична архива).

10 О Карађорђевој митској карактеризацији видети више: Антонијевић 2003: 105–118; Златковић 2007: 59–61.

склоност ка гневу и готовости да кажњава (Чајкановић 1973: 150). Својство је, такође, веома изражено и у Карађорђевој биографији, особито у чиновима оцеубиства, братоубиства, кажњавањима мајке и убијањима недужних људи (Златковић 2007: 60).

Пошто се заимао од ратовања у Кочиној крајини и од хајдучког посла (Ђурић 1980: 11–14; Љушић 2005: 29–31),¹¹ Ђорђе Петровић је пред Први српски устанак био марвени трговац. Казује се да је „био и трговац у мирнодопско време; са Аустријом тргов’о, дебеле свиње издав’о тамо и робу осталу“ (Коларевић 2016: 140). О томе се пева и у стиховима песме Филипа Вишњића:

Док погубим Црнога Ђорђија
Из Тополе села поносита,
Који с Бечким тргује ћесаром,
Он је кадар сву џебану купит’
Од бијела града Варадина,
И оружје, што је за потребе,
Он је кадар на нас завојштити,
Он царује, а ја субашујем.

(Карацић 1986: 111)

У традицији се приповеда да су Турци Ђорђа у току Сече кнезова више пута нападали. Према једној варијанти, за време лучења (одабирања) свиња и полагањења пут остружничке скеле, стигоше му вести да дахије сеју смрт по Београдском пашалуку. Карађорђе је онда свиње по којекаквим странпутицама хитро дотерао до речне скеле, где их је „не тражећи Бог зна какве добити, на брзу руку, аустријским трговцима продао“ (Арсенијевић 1898: 50).

Вук Карацић саопштава друкчију верзију догађаја. У току Сече кнезова дахије су у Тополу послале неколико момака да убију Карађорђа. Он се баш тада био спремао да потера свиње на скелу, но када чује шта се ради, Карађорђе слободно распусти свиње, те са оним чобанима што их је унајмио, стане да се „верка“ од Турака да и њега не убију (Карацић 1969: 329).

Друга варијанта је сагласна са песмом „Почетак буне против дахија“, у којој Ђорђе, такође, распушта слободно свиње којих је морало бити доста, јер је на том послу било ангажовано симболично „дванаест“ чобана:

¹¹ У првом издању мемоара Јанићија Ђурића, у четвртој свесци *Гласника Друштва српске словесности*, није објављена епизода Карађорђевог друговања са паланачким спахијом Вазлијом, јер цензурисани садржаји описују њихова харања и убиства Турака (1852: 75–151).

Кад је Ђорђе избројио Турке,
Чашу попи, а пушку потпраши,
Узе доста праха и олова,
Па изиђе својему обору
Међу своји дванаест чобана;
А кад дође, чобане избуди,
И овако чобанима рече:
„Браћо моја, дванаест чобана!
Устаните, обор отворите,
Из обора ишћерајте свиње,
Нека иду, куда коме драго;
А ви браћо, мене послушајте,
И шарене пушке потпрашите“ (...)

(Караџић 1986: 117)

Наведене варијанте бацају особено светло на Карађорђеву личност. То су два различита виђења Карађорђевог лика и његове улоге у првим устаничким данима. Упркос ризиковању сопственог живота и одуговлачења хитног устајања у борбу против дахија, Карађорђе ипак не одустаје од личног интереса, него по ниској цени свиње продаје аустријским трговцима. Ова верзија истиче приватне моменте Карађорђеве биографије, чак фиксира и неке његове мане. Друга, очито познија верзија, у Карађорђу јасно оличава предводника народа који се зарад општих интереса одриче личне добити, распуштајући куд које крдо својих свиња.

Занимљива је трећа варијанта. То је савремени теренски запис у коме се приповеда о томе како је једна „одважна старица“¹² из

12 Употребљена реч „старица“ свакако је савремена супституција за „бабу“ – хтонично божанство (Чајкановић, Булат 2007: 11). У новијим записима апострофира се „баба“ као Карађорђева помоћница. Баба Полексија из Даросаве спасила је Карађорђа 1802. године. Она је чула да неки Баталака гуди у гусле и кроз песму оказује Турцима да се Карађорђе крије у дому маторог Грујице, иначе деде Јеврема Грујића, гласовитог политичара и дипломате Кнежевине Србије. Она предухитри Турке, па Грујица и Ђорђе избегну потери у последњи час (Коларевић 2016: 109–110). За бабу Ризну, родоначелницу Ризнића из Бање, збори се да је као удовица постала у Орашцу Карађорђева секретарица и да му је као мудра жена била саветник (2016: 159). Међутим, у старијим сведочењима спомињу се непријатни сусрети са „бабом“. Склањајући се од потери, Ђорђе предахне код једног извора. „А дође једна баба на воду. Он је запита: ’Каква је то гунгила по селу, баба?’ – ’Та, онај црни и не бели Ђорђе одемтну се у хајдуке, па више зла почини него Турци, па њега оће да ватају’. – ’А, којекуде, познајеш ли ти тог црног Ђорђа?’ – ’Ја га не знам’ – ’А по души те, сад га познај’, па камењм бабу, све јој котлове поразбија и главу, па утече. ’Којекуде, није ме нико други назвао Црним него баба, али сам јој и платио“ (Јокић 1980: 156). Слично, и у косовској легенди издваја се локална приповест о баби, хтонској савезници Турака, која одаје Милоша Обилића. На терену, стога, и топоними чувају успомену на освету и кажњавање турске демонске помоћнице: Мучибаба, Бабин чук, Бабин кук (Љубинковић 2018: 131–132).

фамилије Арсенијевић из Винче опленачке скривала Карађорђа у својој кући, од које се видео његов конак у Тополи, те је она кад год наиђе турска потера ка Опленцу упаљеним фењером давала знак да се склања. Једног зимског дана Турци се на коњима запуте кроз снег и мећаву у потеру за Карађорђем. Он вешто заметне траг и упути се кући те жене да потражи спас. Она затрпа Ђорђа у кош, те поспе кукуруз свињама да прерију његове трагове у снегу. Пошто Турци бану у авлију старица их је уверавала да Ђорђе није код ње, па их је позвала на ручак, а у пиће им је сасула татулу. Када биљка омами Турке, Ђорђе измакне на бабином најбољем коњу. Из потребе да се некако „одужи баби“, која му је уз помоћ свиња спасила живот,¹³ Вожд доцније својеручно „издеље гусле“ и свињске папке наговести „горенак“ – на врху гусала, које поклони баби, а оне се, вели се, као породична реткост и данас чувају међу њеним потомством у Винчи (Коларевић 2016: 92–93). Савремени запис чини се веома занимљив с обзиром на то да је Карађорђевић „врсник“ Гаја Пантелић тврдио Исидору Стојановићу да је Ђорђе био

слаб свирач (свирао је мало од лакрдије док је био шипар од 15 година, а после никада) у гајде, а у гусле никад, но био је велики играч. Више би пута од игре узео гајде и дувајући у њи из све снаге рекао: „Сад ћу ји распући, но наравно да није могао“ (Пантелић 1980: 111; Златковић 2007: 95).

Такође, у претходно споменутом предању наводи се занимљив податак о орнаментици Карађорђевић гусала. Украшавање гусала свињским папцима свакако сведочи о томе да је ова домаћа животиња у устаничкој традицији завређивала култни статус, јер се врх врата инструмента, по правилу, орнаментише представама снажне симболике и обредне семантике.¹⁴

После убиства Хаџи Мустафа-паше, званог Српска мајка, 1801. године, хаџије су бројним и претераним наметима угрозиле слободну трговину, па и промет свињама. Поново су завели читлук и повећали дажбине (Пантелић 1949: 296, 309–310). О томе сведочи и анегдота. У току завршних устаничких припрема,

¹³ Занимљиво је и казивање из Кушића крај Ивањице према коме је Карађорђе утекао турској потери помешавши се са овцама из тора. На основу аналогије са Одисејевим спасавањем јасно је да се за Карађорев лик у усменој традицији везују добро познате теме и мотиви из интернационалног фонда (Златковић 2007: 95).

¹⁴ Код старијих примерака гусала опажа се декоративно обликовање врха врата зооморфним представама, пре свега главе јарца (не козе) и коња, а нови инструменти често су орнаментисани птичјим облицима (соко раширених крила), као и представама култних историјских и епских личности (Карађорђе, Његош) (Лајић Михајловић 2014: 119–122).

Карађорђе пошаље свог поверљивог сарадника Гају Пантелића у село Ботуну, бившем хајдуку, а онда најпретежнијем свињарском трговцу у Београдском пашалуку Младену Миловановићу (1949: 271), са поруком да се прикључи буни против дахија. Младенову отпоруку саопштава Гаја Пантелић:

Мени, душо, није нужда као што је Ђорђу, али ми је нужде од вашег Ибраима, анције у Тополи. Ја имам бурнтију од везира и од ага, ал` морам кад прођем са свињама у Тополи дати Ибраиму 1 дукат на цикмеце. Кад ударим Ибраиму на Орашац, и ту ми ваља дати 1 дукат; кад дођем на Рогачу, и ту 1 дукат; на Моштаницу, опет 1 дукат; и де год дођем на ан, морам дати по дукат. То је мене тешко. Оћу и ја послушати Ђорђа и с њим у то пристати. Поздрави га, ја ћу му веран бити. По вилајету доста браће знам и оће ме послушати, и оћу послушати (1980: 96).

Но, како се у другој анегдоти казује, Младен се потом покајао. Незадовољан како је Правитељствујушчи совет србски поступио према једној жалби житеља ваљевског краја, Карађорђе је казнио његове извршиоце. Илију Марковића, великог судију, руком је „издеветао“ да се дуго није могао мрднути из постеље. Остале чланове комисије позатварао је у тамницу, а советницима је оштро запретио батином. Када је војвода Младен Миловановић видео како Карађорђе брутално кажњава народне представнике изјавио је: „Ј ... му мајку, боље је било трговати свињама, као и пре, него бити советник!“ (Пантелић 1980: 77).

Међутим, ратне године нису десетковале сточни фонд, напротив, узгој и трговина свињама нарочитог су маха узели за време Првог српског устанка (Гавриловић 1983: 141). Осим за прехрану и одевање војске и народа (маст, месо, сланина, кожа), за њих су добијани џебана и топови. О томе сведочи и анегдота. У беспарици, када аустријски трговци заискају да се дуг за муницију и наоружање плати, Карађорђе се нађе у невољи. Онда Гаја Пантелић приложи вола, тако учине и остале старешине, а Алекса Дукић оде међу народ и скупи 1.100 волова, те намире дуг. Доцније, када је стигао новац из Русије Карађорђе је надокнадио по 50 гроша за вола, а потом су трговцима намиривали џебану свињама које су вределе по 20 гроша (Пантелић 1980: 263–264).

Заслужне животиње борбеног карактера стога су вероватно биле симболично заступљене и на регуларној устаничкој застави, као и на војводској застави Карађорђа Петровића. Такозвани грб Трибалије – вепрова глава прободена стрелом – јавља се још од 15. века као грб српског царства. Византијски писци су средњовековне

Србе називали Трибалима, по трачком античком племену које је насељавало поједина подручја данашње Србије (Станојевић, Дамњановић и др.: 2004: 164–166). У канцеларији кнеза Милоша Обреновића у Крагујевцу путописац Јоаким Вујић је 1827. године видео Карађорђеву заставу, на којој се налазио грб Србије са белим крстом и четири оцила и грб Трибалије, односно „грб Мачве“, који садржи „свињећу главу с једном у чело забоденом стрелом“ (Вујић 1828: 133).

У Карађорђевој *Деловодном протоколу 1812/1813*. сачувано је више наредби у вези са неометаним прометом, трговином и прописивањем цена свиња (Петровић 1988: 760, 764, 947, 1416). Током устаничких година, на свом имању у Тополи, Карађорђе је запатио бројно крдо свиња о којима су се старали свињари, а према којима је он, како се преноси у породичним предањима, био веома благонаклон и великодушан. Свом свињару и сеизу Ћири из Врбице, од кога потичу тамошњи Ћировићи, дао је тапију да искрчи земљу под планином Венчацом, са северне стране, која је до тада била пуста (Коларевић 2016: 142). Након Карађорђевог бекства из устаничке Србије 1813. године, анегдота саопштава да су за њим остале чакшире које је наследио, носио и исцепао Ђорђе Вукајловић, његов свињар (Пантелић 1980: 112). Премда је Карађорђе био стаситији од осталих савременика (Златковић 2007: 90; Коларевић 2016: 238), чакшире су му биле толико велике да је морао да их „ујми отуд и одовуд док иј није удесио“. Он је наследио и Карађорђево крдо од 405 свиња, „но све је отерао вилајет и овај је Ђорђе сироме, није му ништа преостало“ (Пантелић 1980: 112).

Након пропасти Првог српског устанка страдао је и сточни фонд у Београдском пашалуку, али не задуго јер су свињогојство и трговина свињама убрзо обновљени непосредно након Другог српског устанка (Гавриловић 1983: 141). Као један од ондашњих најзнатнијих марвених трговаца, кнез Милош Обреновић је, такође, много полагао у развој ове сточне гране, па су грла свиња, у његово доба, била искључиво мера и еквивалент економског и привредног статуса – а представе о овој домаћој животињи одликовале су се пак искључиво профаним и реалним конотацијама, без пређашњих симболичких, митских, хтонских и култних сугестија, својствених у вези са биографијом војводе Карађорђа и током Првог српског устанка.

Литература:

- Антонијевић, Драгана. „Митски слојеви у повести о Карађорђу.“ *Даница, српски народни календар за годину 2004*. Година једанаеста. Београд: Вукова Задужбина, 2003, 105–118.
- Баева, Вихра и Веселка Тончева. *Голяма книга. Българските празници и обичаи*. София: ПАН, 2019.
- Белова, Ольга Владиславовна. *Славянский bestiарий. Словарь названий и символики*. Москва: Индрик, 2001.
- Белова, О. В. „Свиња.“ *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*, том 4. Москва: Международные отношения, 2009, 573–578.
- Булат, Петар и Веселин Чајкановић. *Митолошки речник*. Београд: Српска књижевна задруга, 2007.
- Гавриловић, Славко. „Прилог питању трговине свињама између Аустрије и Србије у првој половини XIX века.“ *Зборник за историју*, 27. Нови Сад: Матица српска, 1983, 141–150.
- Златковић, Бранко. *Први српски устанак у говору и у твору – анегдоте и средње приповедне врсте усмене књижевности о Првом српском устанку*. Београд – Аранђеловац: Институт за књижевност и уметност – Фонд „Први српски устанак“, 2007.
- Лајић Михајловић, Данка. *Српско традиционално певање уз гусле. Гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- Лома, Александар. *Пракосово, словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.
- Љубинковић, Ненад. *Од Косовске битке до косовске легенде*. Нови Сад: Матица српска, 2018.
- Љушић, Радош. *Вожд Карађорђе, биографија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Недељковић, Миле. *Затиси о Шумадији*, II. Београд: ЧИН, 2000.
- Пантелић, Душан. *Београдски пашалук пред Први српски устанак 1794—1804*. Београд: Научна књига, 1949.
- Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ, 1996.

Станојевић, Љиљана, Небојша Дамјановић, Владимир Мереник. *Први српски устанак и обнова српске државе*. Каталог изложбе. Београд: Историјски музеј Србије – Галерија САНУ, 2004.

Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: СКЗ, 1973. <https://ivoandric.no/biblioteka/Istorija/Veselin%20Cajkanovic%20-%20Mit%20i%20religija%20kod%20Srba.pdf> (25. 3. 2020)

Božović, Rade i Vojislav Simić. *Pojmovnik islama*. Београд: Narodna knjiga, 2000.

J. Chevalier, A. Gheerbrant. *Rječnik simbola, mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod МН, 1987.

Извори:

Арсенијевић, Лазар Баталака. *Историја Српског устанка*, I. Београд, 1898.

Божовић, Григорије. *Путописи*. Јордан Ристић, прир. *Сабрана дела Григорија Божовића*. Београд: Завод за уџбенике, 2016.

Вуич, Јоаким. Путешествіе по Србији : во кратце собственномъ рукомъ нѣговомъ списано у Крагоевцу у Србији. Будим, 1828.

Вукићевић, Милеко. *Карађорђе*, I. Београд: Слобода, 1986.

Ђурић, Јанићије. „Копија историје сербске.“ *Казивања о Српском устанку 1804*. Д. Самарцић, ур. Београд: СКЗ, 1980, 3–68.

Јокић, Петар. „Причања Петра Јокића.“ *Казивања о Српском устанку 1804*. Д. Самарцић, ур. Београд: СКЗ, 1989, 149–263.

Локсимовић, Велиша. „Два предања о кнезу Милошу.“ *Расковник, часопис за књижевност и културу*. Љ. Раденковић, ур. Пролеће–лето, XXIV, бр. 91–92, Београд, 11–12.

Караџић, Вук Стефановић. „Даница 1826, 1827, 1828, 1829, 1834.“ *Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. VIII. М. Павић, ур. Београд: Просвета, 1969.

Караџић, Вук Стефановић. „Етнографски списи.“ *Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. XVII. М. С. Филиповић, ур. Београд: Просвета, 1972.

Караџић, Вук Стефановић. „Српске народне пјесме IV.“ *Сабрана дела Вука Караџића* Књ. VII. Љ. Зуковић, ур. Београд: Просвета, 1986.

Коларевић, Владета. *Усмена небишина – Карађорђе и његови устаници у народном предању и архивској грађи*. Орашац: Задужбинско друштво „Први српски устанак“, 2016.

Милићевић, Милан Ђ. *Кнез Милош у причама*. Београд, 1891.

Милићевић, М. Ђ. *Карађорђе у говору и у твору*. Београд: Чигоја, 2002.

Пантелић, Гаја. „Казивање старца Гаје Пантелића из Тополе Исидору Стојановићу.“ *Казивања о Српском устанку 1804*. Д. Самарџић, ур. Београд: СКЗ, 1980, 71–147.

Петровић, Карађорђе. *Деловодни протокол Карађорђа Петровића*. М. Недељковић, М. Станковић, прир. Крагујевац – Топола, 1988.

Ристић, Љубодраг. „Шумадија у делу Амија Буеа.“ *Шумадија кроз векове: слојеви културе*. Крагујевац – Београд: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу – Вукова задужбина, 43–44.

Branko R. Zlatković

THE PIG CULT IN THE UPRISING TRADITION

Summary

According to a contemporary record, as a token of gratitude for having saved his life with pigs, Karadjordje 'carved gusle' with pig's feet on top of them to a 'grandmother'. The carving of gusle with pig's attributes testifies to the cult status this domestic animal had in the Uprising tradition. The farming of pigs and trading in them were the most lucrative businesses in Serbia before the Uprising, while people got ammunition and cannons in exchange for them during the Uprising. The future Vožd ('Leader'), Djordje Petrović was a livestock merchant and until he got settled, he had been a swineherd. Narratives about Karadjordje's first murder of a Turk being connected to the protection of a 'pack' of pigs are quite frequent. Also, the help of pigs in the covering of the murder is mentioned. Djordje covered the cut-up Turk in flour and let the pigs tear him apart. The pig seems to be equivalent to the ancient wolf in the Uprising narratives. The analogy with wolf-shepherd Saint Sava and swineherd Black Djordje is suggestively unavoidable. It is interesting that the tellers of the stories do not refer to groups of pigs either as a team or a herd, but as a 'pack'. The representation of the pig which symbolises wealth, fertility, as well as unity and combativeness – which is testified by the image of a boar's head on Karadjordje's Uprising flag – will be examined in the paper.

Key words: pig, cult, the Uprising tradition, Karadjordje, narrative, belief legend, anecdote, epic poem.

Мирослава Ю. Карацуба¹
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім.
М.Т. Рильського НАН України, м. Кив
Україна²

821.163.09-144:398:[2-187.5
821.163.41.09-144:398:[2-187.5

МОТИВ ПЕРЕТВОРЕННЯ-МЕТАМОРФОЗ У НАРОДНІЙ БАЛАДІ ПІВДЕННИХ СЛОВ'ЯН



У запропонованій статті аналізується один із найпоказовіших мотивів, представлених у народних баладах південних слов'ян – мотив перетворення. У вступній частині аргументується важливість звернення до розгляду цього мотиву для розуміння жанру народної балади в цілому та специфіки її побутування на південнослов'янських теренах, зокрема. Зазначається, що серед дослідників з південнослов'янського ареалу до цього питання зверталися практично всі більш і менш відомі дослідники-баладознавці, у фокусі їхньої уваги опинялися, проте, окремі різновиди перетворень-метаморфоз чи їхнє призначення у руслі розуміння баладного тексту. Об'єктом дослідницької уваги виступають сербські, хорватські, македонські, болгарські, боснійські народні балади – усі тексти, де присутній мотив перетворення, і де він має важливе змістоє значення.

Ключові слова: перетворення, метаморфоза, безсмертя душі, фантастичний первень, народна балада.

Перетворення (грецькою – метаморфоза) відносимо до дуже давніх міфологічних уявлень, які яскраво представлені у багатьох як прозових, так і поетичних фольклорних жанрах. Широке використання прийому перетворення пов'язане із віруваннями про безсмертя людської душі, а відтак і про її перенесення до світу тварин і рослин, де вона набуває нового життя. Баладний жанр виявляється дуже показовим і плідним у цьому відношенні, оскільки фантастичному компонентові, чи як його йменував Ф. Колесса, «фантастичному первню» (Колесса 1938: 108) відводиться

1 Електронна адреса автора М. Карацуби – mkaratsuba@gmail.com

2 Статтю виконано у межах роботи над плановою темою відділу української та зарубіжної фольклористики «Українсько-європейські міжкультурні та наукові зв'язки: від діалогу до інтеграції», зокрема, розділу «Порівняльні студії із жанру народної балади у сучасних українській, сербській і хорватській усній традиції».

ключове місце у структурі баладних творів, а перетворення-метаморфози є невід'ємною складовою фантастичних творів. Ф. Колесса присвятив також увагу окремим епізодам перетворення в баладах, які видалися йому найбільш показовими і промовистими (Колесса 1970: 109–163).

Серед українських фольклористів перетвореннями, насамперед у баладному жанрі, цікавилися також М. Костомаров (Костомаров 1994: 183), який здійснив спробу стратифікувати перетворення, і О. Дей, який запропонував ґрунтовне теоретичне аргументування залученню мотиву перетворення у народній баладі, зокрема українській, виходячи не з його функціонування у баладній традиції як залишку давніх вірувань, а як такого, що перебуває в активному вжитку на час виникнення тієї чи іншої балади (Дей 1986: 20–21). Дослідниця М. Качмар пропонує відрізнити функції перетворення-метаморфози у прозових фольклорних текстах від зразків народної балади саме у світлі бачення О. Дея, який надавав метаморфозам, відповідно, ідейно-художнього навантаження, бо трагізм людських взаємин підсилюється за рахунок введення до пересічних і буденних сюжетів надприродних явищ і алегоричної складової (Качмар 2014: 741–747). Нам така дослідницька позиція теж видається слушною.

Серед дослідників з південнослов'янського ареалу до цього питання зверталися практично всі більш і менш відомі дослідники-баладознавці, у фокусі їхньої уваги опинялися, проте, окремі різновиди перетворень-метаморфоз чи їхнє призначення у руслі розуміння баладного тексту. Так, Х. Крневич, С. Делич, Н. Мілошевич Джорджевич торкалися цього питання у широкому контексті своїх баладознавчих студій, а, скажімо, сербська дослідниця К. Дарманович розглядала мотив перетворення-метаморфоз у світлі проблеми свого дисертаційного дослідження «*Tipologija i funkcija ženskih likova u epskim pesmama Vukove zbirke*» («Типологія і функція жіночих образів в епічних піснях збірки Вука Карджича», Новий Сад, 2016 р.), а С. Самарджія цікавилася перетвореннями-метаморфозами насамперед у зв'язку із народними традиційними уявленнями про змія (Самарджія 2012: 13–43) тощо.

Тепер варто детальніше зупинитися на показових прикладах функціонування мотиву перетворення-метаморфози, оскільки, попри загальну дидактичну настанову, з метою якої його залучено до цілого масиву баладних текстів, обставини, за яких він використовується, абсолютно різні. Нижче ми маємо за мету продемонструвати, на які саме типи метаморфоз натрапляємо у

народних баладах південних слов'ян. Ми, безперечно, будемо зупинятися лише на окремих епізодах функціонування мотиву перетворення, відстежуючи його на прикладах зі збірок балад окремих народів.

Так, на один з оригінальніших мотивів перетворення натрапляємо у боснійській народній баладі «**Procvilila gora Šimširova**» («**Тужила-голосила пуца Шимширова**»), де головною героїнею постає дівчина, що перетворилася на пуцу, яка функціонує у творі як жива істота, наділена суто жіночою вдачею, зокрема, остання співчуває дівчині, що прийшла до її кордонів, бо дівчина не знає, хто її суджений, хоч до дівчини-пуці приходили до неї свати. Дівчина-пуца описує дівчині її майбутнього нареченого: він має бути весь у золоті, із довгою білою бородою до поясу. Дівчина вирушає на пошуки нареченого, зустрічає свого брата, який теж у подібний спосіб описує їй її судженого, але навіть коли дівчина об'їздила цілий світ, їй не вдається його розшукати, тоді вона у відчаї накладає на себе руки (60 najljepših balada Vošnjaka 2002: 144–145).

Чи, наприклад, у болгарській баладі «**Невяста-кошута**» («**Наречена-лань**»), спостерігаємо фантастичний образ нареченої. Гарна дівчина-наречена звертається до міського владики і літніх шанованих попів, аби вони запитали у попа Лазаря, чому він залишив свою люблячу наречену, чи не тому, що не дочекався від неї багатого посагу?

Лазар на це відповідає старцям, що у нього є наречена, тільки дуже вона незвичайна, адже:

*...денем е млада невеста,
нощем е дива кошута.
Като слънцето заходи,
хората в село улазат,
она из село излаза.
Кога се заран азори,
хората из село излазат,
а тя у село улази.
Кога си дойде домака,
бели и поли се роса,
ситни и зъби се трева.*

*...вдень вона молода наречена,
вночі вона дивная лань.
Коли сонце заходить,
люди у село заходять,
вона із села тікає.
Коли зоря загорається,
люди із села йдуть,
а вона до села приходить.
До кого прийде додому,
біла там видніється роса,
дрібна і низька там трева.*

(Blgarska narodna poezija i proza v sedem toma 1982: 464–465).

Дуже часто натрапляємо на мотив перетворення-метаморфози як покарання. Промовистим прикладом безвинного покарання молодій дівчині може виступати боснійська народна балада

«Мајка Fatu rano budi» («Мати Фату раненько збудила»), де мати карає дочку Фату за те, що вона рано не встає, хутко до роботи не береться, квітучої рожі не зриває (народне вірування), вона перетворюється на холодне мармурове каміння. Особливо біль і жаль за втраченою дівчиною підсилюється деталями опису святкування свята Байрам, коли кожен брат повинен навідати свою сестру, а брату Фати тільки й залишається, що притулитися до холодного мармурового каміння, з очей якого, проте, витікають гіркі сльози, а з вуст вириваються жалісливі зітхання-питання про те, чи каміння тепер дбає про її матір, наводить лад в її оселі, чи приносить свіжої води з криниці? (60 najljepših balada Вошњака 2002: 280–281).

Зовсім іншим є покарання за злочин, одним із таких злочинів є перелюбництво. Так, у хорватській народній баладі **«Preljubnica» (tragični rasplet) («Перелюбниця» (трагічний фінал))** невірну дружину Анджелію Іво Задранин карає смертю, але її вчинок видається настільки огидним і неприйнятним для народної моралі, що навіть після її смерті відбуваються такі фантастичні перетворення-метаморфози:

*Di je od nje kapja krvi pala,
Tu su resli trnji svakojaki,
A di ona sama sebon pala,
jezero se tote provalilo.*

*Де її краплина крові впала,
поросла земля колючим терном,
де вона безсила, мертва впала,
озеро під землю провалилось.
(Delić 2011: 121)*

Ще жорстокіше карає Бог за убивство і намовляння. Промовистим прикладом може виступати відома сербська народна балада **«Бог никоме дужан не остаје» («Бог ні перед ким не залишається у боргу»)**. Підступна Павловиця зводить страшний наклеп на улюблену сестру свого чоловіку – добру і щиру Єлицю, звинувачуючи її у вбивстві спочатку сокола й коня, а потім свого маленького синочка. Насправді ж усі ці вбивства вона скоїла сама. Безперечно, останнє убивство залишити безкарним її чоловік із братом не змогли і жорстоко покарали Єлицю страшною смертю. Бідолашна дівчина навіть не намагалася захищатися і смиренно прийняла мученицьку смерть. Але вбивцю Павловицю було покарано невиліковною тривалою хворобою і мученицькою смертю. Її не впускають церковні ворота, не приймає навіть сира земля. Цікаві перетворення-метаморфози подані у творі: коли змучена Павловиця просить убити її так, як померла безневинна Єлиця, чоловік виконує прохання дружини, але

відбувається диво: кожна крапля свіжої крові вбивці *перетворюється на чортополох та кропиву*, а на місці, де вона знаходить вічний спокій, стихійно виникає озеро з каламутною водою, ним пливають жертви Павловиці (Милошевић-Ђорђевић 2001: 124).

За нечувану жорстокість і невдячність покарано і синів із сербської народної балади **«Неблагодарни син»** (в українському перекладі **«Невдячні сини»**). Мати дев'ятьох синів переживає страшену драму: вона сама удовицею виховує дітей, одружилася вже висьмох синів, а коли вже останній, дев'ятий, захотів одружитися, він звертається до матері із такими словами:

Иди, мамо, в зелену діброву,
Бо до мене сватове прийдуть
Та тобою гордувати будуть,
Бо ти в мене стара та недужа.
Иди, мамо, у ліси зелені,
Щоб тебе там дикі звірі з'їли!

Віддана дітям мати не хоче заважати їхньому щастю і мовчки, ковтаючи сльози, вирушає до зеленого лісу, по дорозі зустрічає двох хлопців, які питають її, куди вона йде така сумна, старенька розповідає їм свою трагічну історію.

Подорожні вислухали її, тоді звернулися до неї, пропонуючи їй подивитися, що діється із її синами і невістками. Далі наводиться картина у дусі народної моралі:

*А як мати назад повернула:
Дев'ять синів, то дев'ять каменів,
А невістки – люті гадюки,
А гадюки по каменях в'ються*

(Сербська народна поезія 1955: 315–316).

У боснійських любовних народних баладах із соціальною складовою, йдеться про твори, де на заваді шлюбу між закоханими стають їхні батьки (переважно матері), у фінальній трагічній частині, де слухач стає свідком єднання закоханих лише після смерті, на тому, кращому світі, їхні душі перетворюються на яскраві і запашні квіти, чії квіточки переплітаються між собою. Порівняймо для прикладу завершувальні рядки принаймні трьох боснійських балад із любовною тематикою:

– «Поруч із Мехо лозу посадовили, поруч із Фатою червону ружу, нехай лоза навколо ружі в'ється, як Мехо навколо своєї Фати» (**«Meho s majkom po Has-Bašči hoda»**) (**«Мехо із матір'ю**

по Хас-Башчі ходить»)) (60 najljepših balada Bošnjaka 2002: 375–376);

– Там, де цвіла рум'яна ружа, – на могилі красуні Злати, і там, де виноградна лоза квітнула – на могилі Муйї, буйно ріс учора чорний терен, який не давав прекрасним рослинам зустрітися, а тепер лоза виноградна навколо ружі обгорнулася («**Mujo gleda u mahali Zlatu**») («**Муйо бачить у кварталі Злату**») (60 najljepših balada Bošnjaka 2002: 415–416);

*– Više glave Muje čelebije,
ponikla je vinova lozica,
viš' Ajkune rumena ružica:
sve se loza oko ruže vija,
kô Mujine ruke oko Ajke.*

*– Вище за голову Муйї
опустила голову виноградна лоза,
вище Айкуни – рум'яна троянда:
все лоза коло ружі в'ється,
як руки Муйї коло Айки.*

(«**Mujo gleda Ajkunu djevojku**») («**Муйо виглядає дівчину Айкуну**»)
(60 najljepših balada Bošnjaka 2002: 416).

На дивовижне і неочікуване перетворення у баладі, де наявна любовна проблематика, натрапляємо й у відомій сербській народній баладі «**Сунце**» («**Сонце**»). На своєрідний турнір викликає сонце зухвалу, але дуже гарну дівчину, яка стверджувала: «*Сонце ясне, я за тебе краца!*»:

*Прокидайся, щойно засвітає,
Одягайся, як лиш можеш ліпше,
Та виходь, красуне, в чисте поле,
А я стану у сяйному небі,
Глянем одне одному ув очі,
То й побачим, хто з нас потемніє.*

(Сербська народна поезія 1955: 335).

Дівчина погодилася і прийшла, змагання розпочалося і тривало аж до неочікуваного фіналу, в якому і спостерігаємо фантастичні картини із перетвореннями:

*Ліс зелений зів'янув від сонця,
І криниця світла пересохла,
А краса дівоча не зів'яла, -
Тільки юнакові молодому
Серце молоде зів'яло в грудях,
Наче запахуца рожжа-квітка*

(Сербська народна поезія 1955: 335).

Лише зрідка у баладних творах наявний щасливий фінал, саме на нього натрапляємо у болгарській фантастичній народній баладі «**Брат от сухо дърво**» («**Брат із сухого дерева**»). Щире бажання дев'яти сестер мати хоча б одного брата і захисника здійснюється: вони вирушають до лісу і, знайшовши там сухе дерево, святково вбирають його, надаючи йому людської подоби:

*зъбите му – два низа маниста,
устата му – шекерна кутиа,
очите му – две църњи череши,
веждите му – морски пиявици.*

*зуби його, як дві низки намиста,
вуста його – як коробочка цукру,
очі його – як дві вишні червоні,
брови його – як п'явки морські.*

Але цього дівчатам видається замало, адже їхній брат абсолютно нездатний жити серед людей: у нього немає ні очей, щоб дивитися, ні рук, аби ними налити чаші червоного вина, і взагалі – він не живий, а вони так хотіли, щоб їхній брат став звичайною людиною. Тоді дівчата, не змовляючись, звернулися із щирою молитвою до Бога, який не зміг не відгукнутися, оскільки від сили їхнього голосу розірвалося небо, а від їхніх гірких сліз повинь уже на землі розпочалася! Бог не зміг залишатися байдужим до прохання дівчат і сталося неочікуване:

*огай се е на Бога смишлю,
та на дръво он душа сададе:
очи пройма, та си чаша виде,
ръце пройма, та чаша прифана,
уста пройма, та си чаша напи.*

*тоді Бог змилувався,
послав дереву він душі людської:
очі дав, щоб побачити чашу,
руки дав, щоб чашу тримати,
уста дав, щоб з чашки напитись.*

(Blgarska narodna poezija i proza v sedem toma 1982: 614–615).

Зглянувся Бог і над бідолашною дівчиною Яною з болгарської балади «**Сестра-кукувица**» («**Сестра-зозуля**»), яка, намагаючись вилікувати свого пораненого і слабкого брата, вирушає на його прохання, аби набрати цілющої студеної води з Дунаю. Але, попри те, що вона дослухалась братових порад і виклала дорогу від шатра хворого брата Стояна до блакитного Дунаю і деревиною і камінням, їй так і не вдалося віднести братові рятівної води – вона заблукала на зворотньому шляху у гірських стежинах. Три дні блукала вона і три ночі, потім попросила Бога перетворити її на маленьке пташеня, аби вона могла літати і шукати свого брата. Бог виконав її прохання і перетворив на зозулю – так вона і досі літає і шукає Стояна (Blgarska narodna poezija i proza v sedem toma 1982: 313–314).

Образ жінки, що перетворилася на зозулю, є доволі частовживаним у народній баладі. На нього натрапляємо, скажімо, у відомій сербській народній баладі «**Чура у тамниці**» («**Чура у темниці**»). У цьому похмурому творі ув'язнений Чура, аби нагодувати сокола, кришить свої пальці, а напуває птаха своїми гіркими слізьми, сокіл питає його згодом, навіщо він це робить, чи для того, щоб його продати, а чи для того, щоб його із дорученням послати? Чура відповідає йому, що він хоче його у дорогу далеку відправити, у дорогу до свого двору.

Чура на це йому відповідає, що він якраз напередодні вночі літав над його двором і спостерігав там таку сумну картину:

*Двір твій заглушило полинами,
Серед двору стоїть сухе древо,
На тім дереві кують три зозулі:
Одна кує, кує й не змовкає,
Друга кує звечора і зрання,
Третя кує, як лягає спати*

(Сербська народна поезія 1955: 301).

Далі у баладі подається розшифрування символічних образів зозулі, про них дізнаємось від самого Чури-темничарина, він розповів про це соколові перед тим, як із душею розпрощатися:

*Та, що кує, кує й не змовкає, –
Та то ж моя остаріла ненька,
Та, що кує звечора і зрання, –
Та то ж мила сестра моя рідна;
Та, що кує, як лягає спати, –
То ж, соколе, моя вірна жінка*

(Сербська народна поезія 1955: 301).

Але далеко не завжди Бог виявляється таким поблажливим до людських прохань. Тому незрідка у баладних творах ми спостерігаємо і перетворення-метаморфози відповідно до засад моралі і уявлень про справедливість. Так, у болгарській народній баладі «**Дете от камък**» («**Дитина з каменю**») Бог, спочатку дослухаючись до сліз і гарячих молитов бездітної Єнки, підказує їй шлях до довгоочікуваного материнства: вона повинна піти до моря, на узбережжі морському знайти білий мармуровий камінь, скупати його у чистій морській воді, як дитинку, загорнути його згодом у золоті пелюшки і покласти до золотої просторої люльки, колисати його довгих дев'ять місяців, а після цього очікувати

на диво. Єнка все так і зробила, через указаний термін камінь перетворився на немовлятко. Але, коли Єнка, звертаючись до служників і служниць, наказала їм, скориставшись Божою ласкою, зібрати повні комори морського піску і повні діжки морської води, щоб вони перетворилися на майно для її дитинки – нового господаря оселі і спадкоємця – Бог карає її за жадібність і зловживання його щедрістю:

*Кога са назад повърна,
и във люлчица погледна -
дете на камък станало.*

*Коли назад повернулася-озирнулася,
до люльки зазирнула –
Дитина знову каменем стала.*

(Blgarska narodna poezija i proza v sedem toma 1982: 312–313).

Ще один важливий різновид перетворень-метаморфоз пов'язаний із переходом із світу мертвих до світу живих, тобто йдеться про перетворення мертвої людини на живу. Найчастіше мешканець того світу повертається до світу живих, аби побачитися із рідними і близькими. Яскравим прикладом може виступати сербська народна балада **«Браћа и сестра» («Браття і сестра»)**. Сестра, що вийшла заміж за бана з-за моря, й сама не знала, що немає більше серед живих жодного з її дев'яти братів, адже їх забрала чума. Сестра Єлиця усе чекає дня, коли її навідають брати, а вони все до неї не приїжджають. Тоді над бідолашною дівчиною змилостивився Господь і послав двох янголів на землю і дав їм такий наказ:

*Ідїть, мої ангели, на земљу,
До білого гробу Йован-бега,
Йован-бега – найменшого брата,
Натхнїть його своїм живим духом,
Сотворїть йому коня живого,
Сотворїть з землиці паляницї,
З покрова дарів сестрі наріжете,
Справте його до сестри у гости.*

(Сербська народна поезія 1955: 201).

Дивовижне перетворення відбулося. Брат прийшов до сестри, остання зраділа, лише здивувалася, чому її брат почорнів лицем, але Йован відповів, що це тому що він разом із братами будував їм дев'ять будинків.

Проте, згодом сестра дізналася, що брати її померли, бо запримітила нові могили на цвинтарі, тоді вона вирушила до матері у двір, а там почула, як кує зозуля сива, а то була не зозуля, а її старенька мати, яка спочатку прийняла її за чуму, яка зморила

дев'ятьох її синів, а тепер прийшла уже за нею. Але Єлиця вийшла наперед, і матір побачила свою дочку, вони обнялися, закували, як зозулі, і обидві мертві впали на землю (Сербська народна поезія 1955: 202).

Привертає увагу конструкція балади – постійні переходи від реалій – цього і сього світу, а також численні перетворення – мертвих на живих, і навпаки, у фінальній частині – останній перехід і останнє перетворення: брат повертається до домовини (світу мертвих), рівновага між світами відновлюється шляхом відходу до світу мертвих матері і дочки. Перед цим вони зустрічаються, зустріч відбувається біля воріт чи на порозі будівлі, або коли дочка перетинає поріг, заходить всередину дому, чи за межами будівлі, тоді мати виходить назустріч доньці; зауважимо, що незрідка місце зустрічі взагалі не наводиться, локус – не окреслюється.

Образ живого хлопця, що видається мертвим, присутній і у хорватській народній баладі «**Prevarena djevojka**» («**Обманута дівчина**»). Сюжетна лінія, щоправда, не схожа: закоханий Іво аби привернути увагу коханої дівчини Мари за порадою матері видається мертвим, розраховуючи, що, можливо, тоді мати відпустить нарешті Мару, аби з ним попрощатися. Так і вийшло. Мати відпустила Мару з іншими дівчатами до Іво. Дівчина гірко заплакала над «померлим», її сльоза «оживила» його, вони віднині будуть разом. Цікаво те, що у цій баладі, на відміну від цілої групи балад про кохання, натрапляємо на щасливий фінал (Delić 2011: 144).

Підсумовуючи, зробимо спроби стратифікувати, безперечно, лише у загальних рисах, різновиди мотивів перетворення, які, як найбільш промовисті, представлено у нашому дослідженні. Так, можна виділити наступні:

- **перетворення-персоніфікація:** неживий предмет функціонує як жива істота, найчастіше як людина (наприклад, «*Procvilila gora Šimširova*» («Тужила-голосила пуца Шимширова»);
- **перетворення нареченої на тварину, образ нареченої-тварини:** наречена перетворюється на олениху, на лань чи на іншу гарну гордовиту тварину («*Невяста-кошута*» («Наречена-лань»);
- **перетворення-покарання безневинної істоти:** світла і чиста істота зазнає покарання, на яке не заслуговує, найчастіше таке покарання нагадує наврочування і йде від близьких людей («*Majka Fatu rano budi*» («Мати Фату раненько збудила»);

- **перетворення-покарання за подружню зраду**, прикладом може виступати народна балада «Preljubnica (tragični rasplet)» («Перелюбниця» (трагічний фінал));
- **перетворення-покарання за невдячність**, як у народній баладі «Наблагодарни син» («Невдячні сини»);
- **перетворення-покарання за вбивство і намовляння**. Яскравим прикладом може виступати народна балада «Бог никоме дужан не остаје» («Бог ні перед ким не залишається у боргу»); «Два брата и сестра» («Два брата і сестра»);
- **перетворення душ закоханих на прекрасні квіти і трави** («Meho s majkom po Nas-Bašči hoda» («Мехо із матір'ю по Хас-Башчі ходить»); «Mujo gleda u mahali Zlatu» («Муїо бачить у кварталі Злату»); «Mujo gleda Ajkunu djevojku» («Муїо виглядає дівчину Айкуну»); «Сунце» («Сонце») тощо);
- **перетворення неживих предметів на дитину як нагорода** безплідній матері або родині, в якій немає дітей чоловічої статі, немає спадкоємців. У таких баладах варіюються фінальні епізоди – від оптимістичних («Брат от сухо дърво» («Брат із сухого дерева»)) до трагічних («Дете от камък» («Дитина з каменю»));
- **перетворення дівчат і жінок на птахів**, які шукають своїх близьких чи тужать за ними («Сестра-кукувица» («Сестра-зозуля»); «Чура у тамници» («Чура у темниці»);
- **перетворення мертвих героїв на живих, і навпаки**. Зазвичай подібні перетворення відбуваються, аби забезпечити побачення із близькими родичами, що тужать за померлими, мріють про зустріч із ними («Браћа и сестра» («Браття і сестра»)), або «перетворення» («Prevarena djevojka» («Обманута дівчина»)) дозволяє побачитися із коханою.

Цитована література:

- Дей, Олексій Іванович. *Українська народна балада*. Київ: Наукова думка, 1986.
- Delić, Simona. *Silva Hispanica. Komparativna studija o žanru balade u modernoj hrvatskoj i španjolskoj usmenoj tradiciji*. Zagreb: Biblioteke Nova etnografija, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2011.
- Качмар, Марина. «Метаморфоза в українських народних баладах: генетично-функціональний аспект». *Народознавчі зошити. Серія філологічна*. № 4. Львів, 2014, стр. 741–747.

Колесса, Філарет. *Українська усна словесність: загальний огляд і вибір творів*. Ч. 1–4 (22). Львів: Науково-популярна бібліотека товариства «Просвіта», 1938.

Колесса, Філарет. «Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії». *Філарет Колесса. Фольклористичні праці*. Київ, 1970, стр. 109–163.

Костомаров, Микола. «Славянская міфологія». *Слов'янська міфологія: вибрані праці з фольклористики й літературознавства*. Київ, 1994, стр. 155–156.

Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Српске народне епске песме и баладе*. Београд, 2001.

Самарција, Снежана. «Ко се крије испод змијског свлака? Метаморфозе у жанровском систему». *Гује и јакрепи. Књижевност, култура*. Београд, 2012, стр. 13–43.

Извори:

Bojadzhieva, Stojanka (ур.). *Blgarska narodna poezija i proza v sedem toma*. Том IV: Narodni baladi. Софія, 1982.

Сербська народна поезія. Київ: ДВХЛ, 1955.

60 najljepših balada Bošnjaka. Копенгаген, Данмарк: Ljeta, 2002.

Miroslava Karacuba

THE TRANSFORMATION-METAMORPHOSIS MOTIF IN THE FOLK BALLAD OF THE SOUTHERN SLAVS

Summary

The proposed article analyses one of the most representative motifs in the folk ballads of the Southern Slavs – the motif of transformation. The introductory part argues the importance of taking this motif into consideration for the better understanding of the genre of folk ballad in general and the specifics of its existence in the South Slavic territories, in particular. Serbian, Croatian, Macedonian, Bulgarian, Bosnian folk ballads are the subject of research attention – all texts featuring the motif of transformation, and the texts in which it has an important meaning. This question is not fundamentally new, both domestic and foreign researchers have already turned to certain aspects of the functioning of the motif of transformation in folk ballads. This issue has been covered by all the known and less well-known scholars from the South Slavic area and in the focus of their attention have been, however, some varieties of transformations-metamorphosis or their purpose in the context of understanding the balladic text. Despite the general didactic guidelines based on which the motif is involved in a whole array of balladic texts, the circumstances in which it is used are completely different. The author aims to demonstrate what types of metamorphosis we can encounter in the folk ballads of the Southern Slavs. The author, undoubtedly, stops only at certain episodes of the functioning of the motif of transformation, supporting them with the examples from the collections of ballads of individual peoples.

Key words: transformation, metamorphosis, immortality of the soul, fantastic literature, folk ballad.

Јеленка Ј. Пандуревић¹
Катедра за србистику
Филолошки факултет
Универзитета у Бањој Луци

398.41(=163.41):316.75
398.41:001.891.7(497.11+497.15)
398.41:821.163.41.09-31 Ћорић В.

ДРЕКАВАЦ У ФОЛКЛОРНОМ ИМАГИНАРИЈУ И МЕТАФОРИЧКИМ СТРУКТУРАМА КУЛТУРЕ ПАМЋЕЊА²



У раду се анализирају фолклорни и књижевни наративи о Дрекавцу, при чему се инсистира на перманентној динамици „преговарања“ између виталног и заводљивог фолклорног предања о демонском поријеклу бића (специфичног управо по начину оглашавања), и његове демистификације, то јест аргументације која упућује на животињски свијет као „природни“ контекст ове узнемирујуће појаве. Наративна неопредељеност између чудесног и необичног, документа и фикције, створила је простор књижевне фантастике у којем се поједини сегменти фолклорног имагинарија препознају и потврђују као могућа исходишта метафора страха, смрти, гријеха и вјечитог повратка. Корпус за овако назначен покушај интерпретације је селективан (илустративан или репрезентативан) и у њега улазе разноврсни текстови попут народних вјеровања и предања, рецентних теренских записа, наративних конструкција из домена медијске и масовне културе, књижевних тема и мотива, те интертекстуалних стилизација у структури филмског сценарија. Закључује се да постфолклорно активирање хронотопа, прецизирање аудио-визуелног идентитета Дрекавца путем интернета, као и секундарна симболичка наративизација овог феномена у књижевности и умјетности, опстају захваљујући медијском дискурсу и специфичној култури памћења. У домену националне културе активира се и обнавља архетипски образац суочавања са нуминозним, као функционалан и универзалан механизам успостављања смисла у свијету нарушених или поремећених вриједности, производећи притом разноврсне идејне и идеолошке импликације.

Кључне ријечи: дрекавац, фолклорна демонологија, постфолклор, метафора, књижевност за дјецу, ратни филм, хорор прича, култура памћења.

1 jelenka.pandurevic@ff.unibl.org

2 Рад је настао као резултат истраживања у оквиру научноистраживачког пројекта *Мултидисциплинарни дијалог са културним насљеђем*, који се реализује на Универзитету у Бањој Луци уз финансијску подршку Министарства за научнотехнолошки развој, високо образовање и информационо друштво.

Уводне напомене

Основне методолошке и епистемолошке премисе овог чланка односе се на постфолклорну, популарну и медијску интерпретацију фолклорне демонологије Срба, која је у свом „класичном“ облику доступна посредством етнографских записа или етнологских студија из 19. или 20. вијека. На основу личног фолклористичког и теренског искуства аутора, као и истраживачког искуства у простору интернета, тј. искуства истраживања које се суочава са обиљем сваковрсних информација, тумачења и осмишљавања, фигура Дрекаваца се наметнула као идеалан узорак и повод за размишљање о функционалности и виталности фолклорног насљеђа у различитим концептима секундарне семантизације. У том смислу је и овај рад тек покушај да се назначе могући истраживачки правци савремене српске фолклористике.

Проскрибована као извор за научна истраживања, Википедија је у осмишљавању овог рада концепцијски одабрана као полазна тачка. Структура чланка посвећеног Дрекавцу³ и информације које нуди послужили су као основа за даље промишљање у одабраном интерпретативном кључу.

Дрекавац у *Словенској митологији*

ДРЕКАВАЦ - ноћна -> приказа, «нечисти» покојник, -> некрштенац. Познат је у народним веровањима у Босни, западној Србији, Шумадији и на Косову. Назива се још и *дрек* и *дрекало*. У Босни (Маглај) се сматрало да су *дрекони* -> душе погинулих војника које немају мира на -> оном свету због почињених грехова и оне у облику -> вратила ноћу лутају од -> гробља до гробља, страшећи људе дреком. У Босанској Дубици *д.* је ->> вампир, који -> ноћу излази из ->> гроба а за њим се вуче покров. Ако дречи и светли око неке куће, то је била најава да ће неко из ње умрети. По предању из околине Ариља, човеку који се враћао после поноћи из -> воденице, *дрекало* је скочило на њак, а он му је секирицом одсекао главу: «ноге му дугачке има један метар, глава - мачја, врат - пола метра, стомака нема ниђе...» У Сретечкој жупи за *д.* се говорило како има једну ногу, да му очи светле као лампа и да виче: «Ви! Ви! Ви!» У околини Пријепоља, Драгачеву, на Косову (Лешак), *д.* се замишљао као приказа која се ноћу показивала у облицима разних животиња > мачке, -> пса, птице, шареног ждробета. Сматрали су да ће се онај ко чује *дрек* разболети и

3 [http://www.wikiwand.com/sh/Drekavac_\(mitologija\)](http://www.wikiwand.com/sh/Drekavac_(mitologija))

умрети, ако се огласи на гробљу биће смрти у селу (Пријепоље); где се чује *д.* није добро за село и породицу (Косово), отуда и клетва на Јадовнику «Дречала те будила!»; *дрекало* предвиђа рат (Драгачево). *Д.*, као и друге демоне, човек треба ударити само једном (тада и он моли човека: «Чик ме још једама удари» - Пријепоље). У Шумадији (Гружа) *д.* се замишљао као чупаво дете с издуженим телом и великом главом, које ноћу лети и дречи. Сматрало се да је то душа умрлог некрштеног детета. Вретенаст облик, издуженост, једноногост *д.* указују на његову змијску природу, а тиме и на његово хтонично порекло. Томе иде у прилог и његово појављивање у форми лутајућег светла, што је код Словена широко распрострањен облик појављивања душа прерано умрлих покојника.⁴

Дрекавци, животиње, птице, водоземци, ванземаљци.

Или чудо које је мутирало од оног бомбардовања

Одабрани текстови телевизијских репортажа и новинских чланака потврђују и допуњују класични етнолошки образац овог феномена, који потписује Љубинко Раденковић у *Словенској митологији*, креирајући притом колажну структуру сачињену од елемената идеалтипског фолклорног предања, хронотопа и вјеровања, исказа о личном доживљају, атмосфере нелагоде и страха која почива на колективном искуству, рационалних тумачења, документарних свједочења, службених изјава и питања без одговора. Али и интертекстуалних пасажа, који у функцији најаве теме откривају природу „подразумијеваног знања“ о Дрекавцу, подсјећајући потенцијалне гледаоце на нешто присно и блиско:

„Цабе га овдје тражимо. Није луд да се завлачи у ову шуметну. Мени је баба причала да се у овој шуми крије дрекавац.“⁵

Зналачки и/или интуитивно одабран прилог којим се најављује и отвара телевизијска репортажа о актуелном и необичном дешавању,⁶ која претендује на *високу гледаност*, што се у овом послу подразумева, требало би да привуче пажњу широких

4 Енциклопедијска одредница Љубинка Раденковића преузима се из *Словенске митологије* без измјена, и у цјелини. Изостављена је само библиографска напомена, исказана као низ скраћеница, чије би навођење захтијевало и разрјешење у оквирима овога текста, што их практичних разлога није било могуће реализовати. (в. Раденковић 2001; Дрекавац)

5 Кадар из филма *Орлови рано лете* (1966), режија Соја Јовановић; сценарио Бранко Ћопић, Соја Јовановић, Борислав Михајловић Михиз.

6 *Дрекавац у Дрвару*, АТВ (Алтернативна телевизија Бања Лука).

и хетерогених слојева публике. Међугенерациска и социјална повезаност је, дакле, тражена и остварена, и то на асоцијативном и сентименталном плану, као интертекстуалност остварена посредством носталгичне матрице која повезује завичајност, дјетињство, локални и породични фолклор. Сцена из филма *Орлови рано лете* најприроднији је и најефектнији увод у ТВ репортажу *Дрекавац у Дрвару*, која вјешто балансира између документарног и фикционалног, обезбјеђујући довољну дозу озбиљности у приступу теми која је по својој природи и најави сензационалистичка:

1. Дрекавац у Дрвару

Дрвар село. Појављује ли се дрекавац или нешто сасвим друго? Нико ме није пријатно, кажу да такве звукове нису до сада чули. (Новинарски коментар)

– Држим прозор отворен, ту сам у приземљу. Почели су неки крикови, ја и нисам чуо никада. Тако нешто нисам чуо. Тако, пет-шест пута. Немам ништа да бацам. Изишо б да је још неко био, знаш, да видим баш, да се освједочим. Пола пет, није се видло добро, једва. Има неке двије јабуке, биле у соби, бацам кроз прозор. Престало. (Милош Трнинић)

Према предањима, они нападају људе који се касно ноћу затекну у близини гробља или шуме, тако што их зајашу и тјерају да носе све до првих јутарњих часова. Многи су чули, али нико није видио. (Новинарски коментар)

– Око четири сата, пола пет ујутро се чуо неки неартикулисани звук. До сада на овим просторима није се тако нешто чуло. Е сад, шта је, ја видио нисам, а чуо јесам. Шта б могло бит, ја стварно не знам. (Бранко Трнинић)

– Спомињу и некаквог дрекавца. (Новинарски коментар)

– Не знам, ја за то нисам чуо. Чуо сам сад да неко спомиње дрекавца, ал нисам чуо. Досад нисам. (Бранко Трнинић)
Према предању, дрекавац је мало длакаво створење. Испушта чудне крике који су мјешавина плача и вучјег завијања. Плаши се свјетлости. Не може бити уништен, док сам не нађе мир. Ловачки пси нису хтјели да претражују терен. (Новинарски коментар)

– Па нормално, нормално. Ловачки пас који оће да тјера високу, крупну дивљач, медвједа, свињу, то је вјероватно да, ако је била нека звјерка, то је вјероватно да би требо кренит, а сад што нису, ако су водли и пустасти, што нису, то не б знао рећ зашто. (Крстан Кукобат Кићо)

– Па нису, нису ни ловачки ни ови други. (Бранко Трнинић)
Од појављивања језивих крикова дрекавца или нечега другог удављено је седамнаест паса, углавном ловачких. (Новинарски коментар)

– Овдје. Имам ја два кера. Један за кућом, један ту горе. И би лајали и не би, разумијеш. Осјетиш да се и они, као, боје ил није им нешто јасно, у том смислу. А иначе су осјетљиви, лају на било шта. Ловачки, тамо има Жељо, нису се смјели ни јавит. (Милош Трнинић)

– А то је вјероватно вукови. Појавили су се вукови. Ал вукови, највјероватније да су вукови керове подавли. Ал опет не знам, не могу тврдит сигурно. (Бранко Трнинић)

– Мјештани кажу да се чула и пуцњава. Полиција нема сазнања, али ипак, обишли су терен. (Новинарски коментар)

– И полиција је ишла гор негд. Као, нису од керова, нешт су чули, ал нису могли од керова одредт гдје је шта, знаш. (Милош Трнинић)

– Значи, нисмо имали никаквих сазнања, никаквих пријава од стране грађана, али су они опет изишли на тај дио терена, провјерили, значи, обавили одређене разговоре са мјештанима и једноставно се није дошло до никаквих информација, било какве појаве, у овом конкретном случају, о некаквоме дрекавцу или тако нешто. (Ивица Видовић, службено лице, МУП)

2. Дрекавац у Поткозарју

Поткозарско село Горња Драготиња надомак Приједора. Дању права идила, али чим падне ноћ у куће се увуче страх. Чудни звукови већ годинама парају уши, а нико не зна шта је у питању. У страху су велике очи, а изгледа и велике уши, па неки имају теорију да је у селу митско биће. (Новинарски коментар)

– Било је нагађања да је дрекавац и не може нико казат – е то је и то тачно да се зна. Те животиње или птице или, шта ја знам, ил је нешто из васионе. (Драган Кантар)

А зна се само то да нико није нападнут, нити је ико видио било какво чудно створење. Ипак, кад се дрекавац помене, сви су сложни, боље је не изазивати ђавола. Мјештани кажу да се крици најчешће чују из шуме и то усред ноћи. Па се зато нико не усуђује да дође и провјери шта се то, у ствари, дешава. С обзиром да сумрак само што није, ни ми не би вољели да будемо ти који ће из прве руке сазнати шта производи те стравичне крике. Леди се крв у жилама, прича Перса Згоњанин. Звукови се чују час на једној, час на другој страни села и то обично од поноћи до два ујутро. (Новинарски коментар)

- Чула овде, скроз мени дошло близу, ама, туд куће и мене било страх, ја побјегла у кућу. После опет изађем и оно се више не чује, ал се чује далеко доле. Крици су грозни. Не знам ја, ја то не б знала описат какви су то крици. Нити не може се рећ да јауче ни не јауче, али некакви ужасни крици, нешто неописиво. (Перса Згоњанин)

Прича о несвакидашњем бићу, којим су некада родитељи плашили дјецу, оживјела је и под Козаром. Локални ловци су кратко поручили да сваки сеоски грм знају уздуж и попријеко и да нема нама познате животиње која се тако оглашава. Ако је у питању дрекавац, према предању, требало би да је длакав, са главом, канцама и тијелом мачке, а репом вјeverице. Мјештани кажу, ако га и сретну, боље је да ћуте јер им ионако неће нико повјеровати. (Новинарски коментар)

3. Дрекавац код Параћина

– Чим дречи као тачно, као дрекавац, друго не може да буде ништа.
– Не знам, не могу да објасним тачно шта је.
– Чуо сам да се појавио тај дрекавац у Суваји.

Дрекавци, изгледа да опет нападају. Сећате се приче бака Вере из Бурова код Лазаревца на чијем тавану живе дрекавци. Сада су опет виђени, али у селу Својново код Параћина. Дејан овде живи цео свој живот. Видео је ово чудно биће око десет, пола једанаест. (Новинарски коментар)

– Отишао сам за сено да нараним овце и чуо сам неку вриску, неку дреку, што мене досад није се чуло, пошто непознато ми било. Овај, на неки начин (нејасно). Овце блеје па нисам то могло да чујем баш како треба и, оно, дао сам овцама. У једном моменту, док сам ишо према, оно нешто надлетело над мене. (Дејан Јовановић)
Наставио је да храни овце, али је опет иза своје колибе чуо звук. Интересовало га је шта је то. Одједном му се учинило да је то нешто стало пред њега. Или му се није учинило. Уперио је батеријску лампу право у то. (Новинарски коментар)

– Како да вам то сад објасним, имао је главу, можда овако, као детиња глава, крупне очи, високо на ноге, ушићи мали, нос неотређено, као човечји, шири, шири нос од човечијег.

– То је било, не знам колко, један, један и петнест. У поноћ, значи преконоћ. Мене је то пробудило, то ме пробудило. То је био на овај дуд, нека ствар се ту, шта је. Ја је нисам видео, ал сам чуо тај глас... (Добривоје Марковић)

Тврди да је чуо, али није видео. Такав урлик за своје 54 године никад није чуо. Било га је страх. (Новинарски коментар)

– То мене подсећа на нешто толико изишљиво да ја у мом животу никад нисам чуо тај глас. Значи, то је нешто, писак, дрека, као кад преврћеш брда, долине, толико то нешто страховито чуло се. (Добривоје Марковић)

Присетимо се, дрекавци су бића из словенске митологије, материјална манифестација умрле некрштене деце. Урлају мешавином дечјег плача и вучјег завијања. У Својнову не знају зашто се баш тамо појављују дрекавци. Мисле, долазе из напуштене колибе где нико не живи (...) (Новинарски коментар)

– Кад сам се окренуо, на пола бунара, кад је кофа се обрће на чекрк, ја сам видео да је прелетело огромно, више од по метра, једно крило и одозго, од ове викендице, отишло према моји стогови сена доле и одма отишло према реке, доле. (Добривоје Марковић)

4. Дрекавац код Крушевца

Велико и богато село Крвавица, надомак Крушевца, донедавно је било познато по мајсторима клесарима. Однедавно мештани овог села живе у великом страху због звери која је једне од протеклих ноћи убијена у крвавичком потоку. У кишовитој ноћи без месечине дошли смо у Крвавицу да проверимо причу о необичној звери коју су мештани у међувремену закопали. (Новинарски коментар)
– Куче ми лајало сигурно једно три сата после ноћи и ја сам изашо, диго се из кревета, узо пушку и чуо да нешто квркнуло ту и ја навише, полако, полако, дођем ту до сламе и опалим метак овде. Насумице испален метак погодио је необичну животињу, а када смо је у зору пронашли, изненађење је било велико. Змијолика глава са јаким и дугим зубима, дуги врат, необично дуге задње ноге, чудна стопала, кратке предње ноге са кожицом између прстију и кожом која није покривена длаком, одагнали су било какву могућност да је реч о лисици или псу и натерали мештане да размишљају и на овај начин. (Новинарски коментар)

– То је нека, како да ти кажем, невидљива до сад животиња. Шта је уопште, не могу ја да опишем шта је, јел то ја уопште нисам видео ни на телевизији, ни уопште у природи, никад.

– Ви сте ловац?

– Јесте, ловац.

– Је ли ово лисица?

– Не, лисица није.

– Па отприлике, како причају, по ногама да је такозвани ждрекавац.

– Је ли то опасно по људе?

– Па чим има онаки зуби, како да није опасно, побогу брате?

– А је л' се плаше нешто на Крвавици сада?

– Па и плаше се.

– Је ли тачно да не излазе кад падне мрак?

– Па излазе лопови.

– И моја свекрва имала деведесет и пет године и она је причала, каже, да је то неки ждрекавац. И, каже, он је невидљив. Он је упадо на мушкину већина, на мушкарци. То некад, каже, на рат ил на помор се јављало.

– Овђе нисам, ал знам лисица шта је, куче шта је, животиње све остале шта је, ал ово не би знао шта је. И да ј било пре рата исто виђало се и сад опет се појавило то.

– На шта слути?

– А?

– На шта ово слути?

– Па не би знао, није на добро сигурно.

5. Дрекавац у Сребрном језеру

Дрекавац, ситно длакаво створење са дугачким кљуном и гласом који је мешавина дечјег јецања и вучјег завијања, чује се само ноћу, кад креће у потрагу за жртвама, да их задави у сну. Наводно, то је отелотворење некрштеног детета које се утопило у реци, па се после смрти свети живима. Ја га никад нисам ни чуо ни видео, мада неки тврде да јесу (...)

Дрекавац се поново појавио крајем деведесетих година на новинским странама. Сребрно језеро, све популарније одредиште многобројних туриста надомак Великог Градишта, тада је било на најбољем путу да досегне славу шкотског Лок Неса. Међу тамошњим житељима и многобројним гостима биле су све учесталије „страшне приче“ о дрекавцу, који тумара покрај језера плашећи људе, а локални рибари са страхопоштовањем полугласно причају о монструозном чудовишту које крстари језерским дубинама. (Новинарски коментар) Пре неки дан ми ко од шале поцепало мрежу од скоро хиљаду метара! И то ону најдебљу... Каква ли је то сила, бог те твој!!! Неки кажу да је само огроман сом, али ако мене питате, то ти је неко чудо мутирало прошле године од оног бомбардовања. Нема шта друго! Тол’ке године сам овде, али за тако нешто никад нисам чуо – прича познати градиштански рибар. И још каже да се скоро свако вече из језерских дубина чује неки саблажњујуће резак и скроз неприродан звук:

– Долазили пре две-три недеље неки људи, научници са сонаром. Кажу да су доле код насипа видели трупине огромних риба од по двадесетак и више метара. Напатило се свега и свачега, ко зна на шта је изашло после ових тровања, излива нафте, после тих бомби и радијација... – препричава седамдесетогодишњи алас. Сећа се да је као дечак од својих старих слушао причу о некаквом дунавском монструму који се јавља једном у сто година. Према легенди, „чудо“ у речне воде шаље сам ђаво...

„Детиња глава, крупне очи, високо на ноге, ушићи мали, нос неодређено, као човечји, шири, шири нос од човечјег“ или „мјилолика глава са јаким и дугим зубима, дуги врат, необично дуге задње ноге, чудна стопала, кратке предње ноге са кожицом између прстију и кожом која није покривена длаком“; „са главом, канцама и тијелом мачке, а репом вјeverице“; са дугачким кљуном; те „мјешавина пса, мачке и лисице; само су неки од најсликовитијих описа савремених демонолошких казивања. Већина их се ипак задржава на уопштеним напоменама: велика глава, танак врат, и крзно; или „мало, длакаво створење“. Идеалтипски профил демонског бића које под истим или сличним именом исказује веома различита лица и обличја, додатно се усложњава локалним нијансама које се односе на поријекло, станиште, вријеме и начин гласања, при чему се појачавају и наглашавају опште демонске карактеристике с једне стране, а са друге специфична природа као *noten est omen*, коју изнова потврђује свака појединачна нарација. Несносни урлици, мјешавина људске вриске и животињског режања, дјечјег плача и вучјег завијања су *diferentia specifica* у односу на остала митска бића српских предања (Зечевић 1981).

Осим што су „категорисани“ као некрштенци, у бројним варијантама се описују као дјечји демони (новорођенчад остављена од мајке; духови ванбрачне дјеце, дјеце која су страдала туђом кривицом, која долазе да траже одштету за трпљење, духови дјечака који не могу да нађу свој мир). Најављују смрт, дречећи цијеле ноћи у околини куће онога ко ће умријети, или своје жртве даве у сну. Станишта су типична демонска и везују се за гробља, шуме, јаруге, пећине, водене вирове, напуштене куће. Заскачу људе који се ту у глуво доба нађу, тјерајући их да ходају цијелу ноћ, лишени властите воље. Вјеродостојност овог искуства потврђена је ранама и огреботинама, а ноћна страва конкретизована и материјализована подављеним псима, кокошкама и голубовима, покиданим рибарским мрежама, полураспаднутим цркотинама. У етнографском наративу, вјеродостојност је наглашавана и подразумијевана као окосница локалног фолклора и породичног предања. У постфолклорном дискурсу усложњава се не само рецепција него и поетика казивања које се као једноставан облик креће између предања и меморабилија, при чему се наративне и стилске стратегије интензивирају у поступку лицитирања: *Било је нагађања да је дрекавац и не може нико казат – е то је и то тачно да се зна. Те животиње или птице или, шта ја знам, ил је нешто из васионе. Иронијска дистанца припада индивидуалном, односно ауторском ракурсу (Мјештани кажу, ако га и сретну, боље је да ћуте, јер им ионако неће нико повјеровати), али и књижевној*

поетици, као поступак досљедно спроведен у приповијести *Редак звер* Милована Глишића (*Душа ваља, у Космају се вићало и вампира, и вештица, и здухаћа, и дрекаваца, и сваког чуда, али дивљих људи никад дојак*).

Корак даље у књижевној демистификацији дрекавца и багателисању фолклорне демонологије⁷ начинио је управо Бранко Ћопић, који је, парадоксално, и најзаслужнији за његово трајање и препознавање у култури данашњице. Утилитарне и дидактичке интенције приче за дјецу *Храбри Мита и дрекавац из рита* потиснуле су демонолошке димензије дрекавца зону сујевјерја, истичући храброст дванаестогодишњег дјечака, који се попут културног јунака (Мелетински 1986: 180–196) обрачунава са колективним страхом⁸ и „измишљотином“, и ставља тачку на локално предање и демонску биографију дрекавца:

Сутрадан су птицу однијели у град гдје им је један стари брадати господин растумачио да је то птица звана букач или небоглед, доста ријетка у нашим крајевима, која се појављује обично у прољеће по мочварним предјелима, и својим снажним и необичним гласом плаши ноћу празновјерни свијет који мисли да је то некакво чудовиште звано дрекавац.

Храбри Мита и дрекавац из рита је прича која у контексту овог рада заслужује пажњу из најмање још једног разлога. У овој Ћопићевој причи, први пут објављеној прије осамдесет година (1940), станиште дрекавца није завичајни пејзаж Грмеча и Клековаче. Дешавање је помјерено у мочварне крајеве на обалама Саве, а страх од нуминозног представљен као искуство рибара, који су *вјеровали (...) у приче о чудној и необичној прикази која се зове дрекавац и која својом дреком предсказује болести и несреће, потапа чамце сиромашних рибара и у помрчини наводи сељаке са њиховим колима у глибовите опасне мочваре и канале*. Овакав опис демонског бића не подудара се у потпуности са представама о дрекавцу које су забиљежене касније, и које су се уопштиле у западним српским крајевима, гдје дрекавац показује и највећу

⁷ Ћопићев однос према фолклору и традиционалној култури је изразито сложен, а стваралачки дијалог са усменокњижевним слојевит и интригантан. Види о томе: (Шаранчић Чутура 2013).

⁸ „Он је једини из села ишао у школу у доста удаљено сусједно мјесто, био је већ у четвртом разреду, па је из учитељевог причања и из књига које је прочитао знао да не постоје вјештице, вукодлаци, гвоздензубе, дрекавци и остала измишљена чудовишта којих се празновјеран свијет плаши.“ (Б. Ћопић, *Храбри Мита и дрекавац из рита*)

виталност.⁹ Рецентна теренска истраживања на простору Белице, у околини Јагодине у Србији (Станковић 2020), откривају, међутим, извјесне аналогije:

И један комшија тамо наш, причале су комшије то за њега. Драган се звао. Он отишо са стоку у Врање, са говеда исто и с кола и кад се врати, чека жена, нема, нема, нема, кад њега га, каже, сатона у сред Мораву кола и волови стоју. И, каже, кад петлови препевали, пошли волови за код куће. И кад отишо код жену, она му рекла: „Где си ти, бре, до сад био?“ „У Мораву сам стајао. Нису могли кола и волови да изађу из Мораву. У Мораву сам стајао, у воду.“

(Кола стала у сред реке; Станковић 2020: 155)

Ово запажање отвара простор за размишљање¹⁰ о ареалним доминантима, то јест о процесима асимилације у оквирима демонолошког имагинаријума, у којима су демони мање експресивне снаге, тј. они са мање израженим специфичним разликама губили свој идентитет и име. Или је задржано тек сјећање на име, испражњено од сваке специфичности,¹¹ и стога замјењиво у низу могућих комбинација и конкретизација:

9 Овај утисак заснива се на истраживању које је у великој мјери подређено концепту постфолклорне интертекстуалности. О закључцима у вези са ареалима могло би се говорити тек након опсежних фолклористичких и етнолингвистичких теренских истраживања.

10 Теренска грађа о дрекавцу веома је оскудна и недовољна за извођење било каквих поузданих закључака, у смислу прецизирања ареалних граница, типологије и варијетета. Само име се појављује спорадично и варијантно, у различитим крајевима српског језичког простора, а у неким, рекло би се, никако. У многим записима се под другим именом препознаје демонски профил дрекавца, често фрагментаран или хибридан.

11 СГ1: Дрекавац иш'о овде. СГ: Е, слушај сад. СГ1: = низ пут. ИС: Ту? СГ: Ту иш'о у Ланиште. СГ1: И иде низ пут тапе, тапе, тапе, тапе, тапе и ееее, .. еее, тако виче. ИС: Аха. СГ1: И слушамо ми, ја и мој човек и каже он: „Шта то може да буде? Реко': „То су дрекавци“. „Как'и“, каже, „дрекавци?“. Реко': „Па как'и су?“ Величине као .. обична овца или коза и иде низ пут и дречи. Дрекавци .. имало, имало. Јел' то онда није било ни кршћење, ни, ништа није било. ИС: Па јел' ти дрекавци нападали људе? СГ1: Па они то ноћу. ИС: Аха. СГ1: = ноћу ишли (понављање питања) и чује се кад иде. Тапе, тапе, тапе, тапе, тапе, тапе, иде. (понављање питања како изгледа) У овам' у Чајер, там' излазила мечка, где овема њиве сад. СГ2: Код Белицу. СГ1: У глуво добо. Онда имало глуво добо, сад нема (смех). Изађе мечка и игра. СГ2: Па добро, то је било овде, гинули на ауто-пут. ИС: Аха. СГ2: И вампири, то је то. Причао ми покојни Частимир кад иш'о неки пут из трећу смену, од воз. ИС: Аха. СГ2: Млада и младожења играју, каже, све у бело, то мен' причао Частимир. ИС: И, он? СГ2: И он каже, ништа, ја сам навучем капу на главу и прођем. (О дрекавцу и мечки. Станковић 2020: 137–138). Раденковић (Дрекавац, СМ) наводи вјеровање забиљежено у околини Босанске Дубице да је дрекавац вампир, који ноћу излази из гроба, а за њим се вуче покров.

Мене моја баба причала, очева мајка, стара жена била, она рођена куј зна кад, пре мог века! Каже, скупи се да комишају кукуруз, увече, према месечини и по десет радника, около, а дрекавац се чује по потоку. А један је био херој од тија радника. Они други кажу: „Ми ћемо се посакривамо! Ми не смемо да вичемо: Оп, цврц, јазо!“ Не сме да се виче, одма’ долази ту! А тај каже: „Ја смем!“ А ови кажу: „Ми не смемо!“ Сви се набију у гомиле и тај остане сам, а заложили ватру! И само каже докле пош’о! Ето га – пу, пу, пу, пу – гаси ватру, плује, а онај уз’о угарак и само маша докле не запева први петао у зору. Он – нестане га. (*Дрекавац*; Марковић 2004: 191)

Био овде један деда и имао једну ћерку и узео зета из Лоћике. И иш’о у госте код пријатеља сам и кад се он врати одозгор, мало закаснио, иш’о пешке, то није тад било много касно, али он закаснио доста. И кад је било – оно узјануло га нешто. Иш’о путем, ал’ оно га обрће, каже, ‘де људи правили циглу, па ту била нека вода, преко те воде, он се обрће да иде овам на пут, ал’ оно не да, докле нису запевали петлови оно га није пуштило! Шта је то било? Нека анђама. Кад, каже, гор’ све му биле неке длаке, кажу бабе, од оно што га је јашило. (*Анђама*; Марковић 2004: 187)

Дрекавац из Прокина гаја

Пошао је у потрагу на ону страну куд је ишчезао Лазар. Кад је стигао на ивицу дубоке јаруге, у почетку није ништа нарочито запазио. Јаруга је вијугала, тајанствена, сумрачна, пуна распуцалих кречњачких стијена, испуњена гргорењем црне воде. Дјечака подије лака језа. – Овдје, кажу, живи дрекавац! И он је често, за кишовитих прољетних ноћи, слушао из Прокина гаја отегнуто и продорно кричање непознатог становника мрачне ноћне шуме. Овдје он, дакле, живи. – Дрекавац! Одједном се Јованчету следише ноге. Спазио је како испод једне веће сиве стијене излијећу грудве земље и руше се према потоку. – Ено га! Дрекавац копа јазбину! Да је неко други био на Јованчетову мјесту, заждио би одмах трком натраг у логор да узбуди остале, али одважни дјечак брзо савлада први страх и помисли: – А шта ће бити ако је само обични јазавац или нека још безопаснија животиња? Смијаће ми се читава чета што сам стругнуо. (...)

Па добро, иди. Него... а шта се оно прича о дрекавцу у овој ту јарузи? Да се он можда не крије баш у овој пећини? Мачак одједном поблијеђе и устаде. – Па дрекавац је тамо доље гдје увире поток. Тако сви кажу... – Кажу, али... Је ли га ко видио баш доље? – Их, можда њега и нема – неувјерљиво поче Мачак. – Сјећаш ли се што је учитељица причала да је то нека птица која живи по мочварама... – Па да, тако је – сложи се Јованче. – Хајде онда улази. – Хајде ти први – поче да затеже Мачак. – Па ти си се отимао да први уђеш, ти си открио пећину, лампа је твоја. – А

ти си наш командант – прекиде га Мачак. – Ти треба свуда да си први. Кад му друг помену његово командантско звање, Јованче одједном престаде да буде обичан дјечак из четвртог основне који се плаши мрака, пећине и дрекавца. Он је командант, вођа дружине, читаве чете, а такви се не смију ничег бојати. Храбро, дакле, напријед! (...)

(Бранко Ћопић, *Орлови рано лете*)

Најпознатији и најутицајнији роман српске књижевности за дјецу свакако је Ћопићев роман *Орлови рано лете*, који у најширем смислу посматрано, баштини традицију авантуристичких романа. Овај жанр има структуру која се ослања на једноставан синопсис: јунак се из почетне, најчешће инфериорне ситуације, издваја просторним измјештањем, што је последица нарушене равнотеже на егзистенцијалном плану, или реакција на неприхватљиве међуљудске односе. Циљ његовог измјештања је извршавање тешког задатка и поновно успостављање реда (преживљавање на отвореном мору, на пустом острву, у шуми, пећини, пустињи, ослобађање угњетених, спречавање непријатеља да науди ближњем или заједници). Јунак, чији се лик моделује посредством драматичних заплета, има и непријатеље и помагаче. Представљен је као храбар, моралан и супериоран, будући да доводи у питање властити живот, не одступајући од циља коме тежи. Побједа над опасним противником и срећан крај су упечатљиве жанровске одреднице, које авантуристички роман за дјецу приближавају бајкама. Сагледано из антрополошке, психоаналитичке и фолклористичке визуре, значење бајки (Prop 1990; Betelhajm 1979; Антонијевић 1991) није једноставно, нити је подређено авантуристичким поривима и произвољним путевима маште. Указивање на њене архетипске структуре и обредне парадигме представља класично наслеђе хуманистичке мисли 20. вијека.

Један од основних појмова који се доводи у везу са поријеклом и значењем бајке је појам иницијације (увођења или посвећења). Иницијација је ритуални комплекс, то јест систем правила и норми којим се у традиционалним друштвима обавља прелаз из статуса дјечака у статус одраслог мушкарца, односно дјевојке у жену. Укључивање у свијет одраслих праћено је тешким искушењима, као што је излагање дуготрајној самоћи, сакаћење, обрезивање, изгладњивање. Смисао довођења на руб егзистенције је симболичко суочавање са смрћу и оживљавање, тј. поновно рођење. Ритуали прелаза (Ван Генеп 2005) укључују низ тачно одређених задатака и поступака ради упознавања са исконским знањима и тајнама

посредством обредне праксе, али и са нормама, тј. правилима понашања помоћу којих се интегрише заједница. Искуство оностраности представљено је као боравак у далекој земљи, на крају свијета, ни на небу ни на земљи, као сусрет са митском немани, прождирање, комадање, оживљавање. Суочивши се са смрћу као највећим, исконским страхом, појединац спознаје и највећу тајну, стиче мудрост, знања и навике одраслих, раскида едипалне везе, те постаје равноправан члан заједнице и ступа у брак. Символичка нарација бајке, која прати судбину јунака од одвајања до интеграције у заједницу, започиње кризом, а завршава поновним успостављањем нарушене друштвене равнотеже.

Концепција јунака, заплета и расплета у Ћопићевом роману *Орлови рано лете* суштински прати структуру иницијацијског успињања,¹² а дрекавац у пећини функционише као митска неман која производи страх и позива на суочавање. Иако услед жанровских ограничења до сусрета и сукоба не долази, силазак јунака у пећину активирао је топос катабазе, која у наратолошком концепту приче „представља прекретницу, тренутак промјене, кључну фигуру у наративима потраге, конфликта, одлуке, трансформације“ (Seaners 2015: 2; према: Milosavljević Milić 2019: 453). Улога дрекавца у „иницијацијском“ сижеу књижевности за дјецу је већ виђена, и то управо код Ћопића. У *царству лептирова и медвједа* (1940) налази се већ споменута прича која ову тему обрађује у готово свим битним аспектима.

И како рибари већ треће вечери нису смјели да иду да лове рибу, а у селу се све више почела да осјећа оскудица у храни, јер је село углавном живјело од продаје рибе, то мали Мита одлучи да се увече упути чамцем у рит и да види какво је то створење које се ноћу онако ужасно дере и кричи плашећи рибаре.

Док су му отац и мајка спавали, Мита се кришом извукао напоље, прошао кроза село и избио на савску обалу.

Куд ли се то упутио мали Мита? – питали су међу собом таласићи, запљускујући бокове чамца.

Он иде у рит да бије велики бој с чудовиштем које диже глупу дреку и плаши рибаре! – одговорила им је с врбове гране мудра сова и нечујно сунула некуда у ноћ. (...)

12 Протосижејна схема иницијације главног јунака присутна је не само у авантуристичком роману. Она је окосница и васпитног романа, а дијелом и социјалног, односно психолошког. Најјасније се ипак уочава у књижевним дјелима за дјецу и младе.

Јунаштво малог Мите прочуло се убрзо по читавом томе крају, а славонски Цигани који су кроза село пролазили на својим малим шареним колима разнесоше му славу још и даље и тако је прича о његову јунаштву допрла чак и до нас.

А од тог дана у његову селу нико више не вјерује у дрекавца.

Класик српске и југословенске књижевности за дјецу, роман *Орлови рано лете* први пут је штампан 1957. године у издању сарајевске „Народне просвјете“. Овај први дио „Пионирске трилогије“¹³ преживио је слом друге Југославије и наставио да траје, или као обавезна школска лектира, или као живо сјећање на културу дјетињства у СФРЈ. Књижевна типологија га одређује као роман о дјечјим дружинама, а конкретизација у оквирима националне књижевности задржава и јасно, културолошки посредовано, прецизирање дружине као „хајдучке“. Претече свакако треба тражити у *Хајдуцима* Бранислава Нушића, али и семантички антипод, с обзиром на вриједносно различиту перцепцију „хајдучије“: Нушићеви јунаци добиће укор и батине, и вратити се осрамоћени кући,¹⁴ док ће Ћопићеви, „спонтано преузимају(ћи) на себе ризик борбе за частан живот и своје подухвате и судбину поистовећују(ћи) са интересима и судбином одраслих“ (Марковић 1982:12), добити подршку и дивљење заједнице. Контекстуализацијом пустоловине, која је жанровски образац романескне прозе за дјецу, изграђен је и топос о дјечи у ратном времену, који ће култура социјализма обилато експлоатисати, у књижевности, као и на филму, пројектујући и остварујући васпитне циљеве у оквиру школског система. Васпитни циљеви у настави књижевности, који се реализују на примјерима романа о дјечјим дружинама, данас су ослобођени идеолошког контекста социјалистичке револуције, али и даље инсистирају на концепту лојалности и заједништва, истичући

важност постојања, деловања и трајања у групи сродника, блиских по интересовањима, жељама, идејама, годинама, месту боравка, снагама и усмерењима, заједничким промишљањима, одлукама,

¹³ Након првог, и најпопуларнијег дијела, услиједило је *Славно војевање* (1961) и *Битка у Златној долини* (1963).

¹⁴ Стереотип о неспутаности, доколици и безбрижности хајдучког живота (*А хајдуци, чујем, дембелишу у шумској хладовини.*) гради се као супротност мукотрпном и поштеном сељачком живљењу и као такав васпитно функционише и у Ћопићевој литератури за дјецу (*Мачак отишао у хајдуке*), што је још један примјер за стваралачку амбивалентност као важну саставницу Ћопићевог умјетничког поступка (в. Шаранчић Чутура 2015: 21–31)

компатибилности деловања, уз међусобно поверење, бригу и заштиту, као основе изградње већих заједница – породице, радног колектива, друштва, државе (в. Ђурић 2016: 152).

Срећан крај је очекиван и остварен, у пустоловном роману као и у бајци, будући да и један и други жанр баштине семантичку структуру обреда прелаза (Ван Генеп 2005), нудећи младим читаоцима утјеху и охрабрење. Одвајање од сигурности родитељског дома, искушења и одбацивање страхова (од учитеља, дрекавца, мрака, казне, усташа),¹⁵ воде ка одрастању и социјализацији. Мизансцен са шумом и воденицом, пећином и чудовиштем које се у њој крије, рефлектује митске метафоре о оностраности, силаску у доњи свијет и суочавању са смрћу, на путу обредног рађања Човјека. Наративна и значењска структура романа *Орлови рано лете*, и његов иконички статус у југословенској култури дјетињства, али и култури памћења, представљају моћан интертекст и симболички генератор једног другог, такође култног, умјетничког остварења. Ријеч је о филму *Лена села лепо горе* Срђана Драгојевића, у коме интертекстуална алузија, односно метафора „дрекавца у тунелу“ прераста у знак, и у изазов, да се језиком традиционалне културе проговори о крају једног свијета и једне епохе. Али и да се о исконском, ирационалном, деструктивном, стихијском, неисказаном и неизрецивом проговори језиком сурове реалности конкретног историјског времена.

Дрекавац у тунелу

Секундарна семантизација дрекавца на плану историјске и идеолошке конкретизације имала је свој најсложенији и најконтроверзнији израз у наративној и симболичкој структури филма *Лена села лепо горе* редитеља Срђана Драгојевића. Сценарио за овај филм потписују чак четири аутора (Вања Булић, Срђан Драгојевић, Никола Пејаковић и Биљана Максић), а тематску окосницу чини аутентична новинска вијест, односно репортажа *Осам дана у гробу* Вање Булића, објављена у *Дуги* 1993. године. Насловом филма, који је цитат из романа *Путовање на крај ноћи* (Луј Фердинанд Селин, 1932), истакнута је интертекстуалност

¹⁵ Елементе овог низа чине типолошке инваријанте (нпр. страх од казне родитеља и старатеља), као и елементи који су културолошки и историјски дефинисани (уп. нпр. у роману *Том Сојер* Марка Твена).

као основни стилски поступак, али и „духовни етимон“ који се на трагу Леа Шпицера препознаје као интелектуални став и стваралачки омаж поетици елементарног и огољеног хуманитета, халуцинантних, трауматских доживљаја у непосредној близини смрти, и луцидних, циничких коментара Човека који пева после рата.

Документарни предложак за сценарио чини прича из живота рањеног српског војника Слађана Симића коју је у ужичкој болници забиљежио новинар и сценариста Вања Булић. Из његове репортаже гради се и филмска прича о седморици војника 3. чете Дринског батаљона, који су септембра 1992. године чували мост испред тунела Бродар код Вишеграда. Након окршаја са муслиманским снагама повлаче се у тунел и остају без хране и воде, одсјечени и опкољени. Девет дана трајала је агонија. Пробој из тунела преживјела су тројица, пребацивши се на десну обалу Дрине. Ова ратна прича била је повод за идеју да се сниме филм, а сценарио је након низа варијанти задржао само основну фабуларну нит. Наративно језгро аутентичне егзистенцијалне драме прерасло је у слојевиту структуру (Perić Momčilović 2016: 116–129) можда и најпознатије филмске приче из балканских ратова деведесетих година 20. вијека, бремениту значењима која се граде и усложњавају на плану карактеризације ликова, и још више, на плану интертекстуалних релација. Релације које се успостављају посредством дрекавца представљају изузетно сложено ткање, и препознају се у мјери коју одређују више или мање подразумијевана искуства живота у Југославији, али и знања о историјском, идеолошком, политичком и културолошком контексту. Посебан слој значења рачуна на читалачко искуство интелектуалца, и на системска знања класичних етнолошких и антрополошких студија о жртви и жртвовању, о обредном сценарију иницијацијског уздицања, која, уз то, освјетљавају и инсајдерску перспективу у разумијевању локалног фолклорног наслеђа. Снажна симболичка упоришта представљају детаљи изван основне фабуларне матрице, попут Селинове књиге о ратовању, бесмислу и ништавилу, из које се позајмљује цитат за наслов филма. Књига се појављује и као лајтмотив у рукама професора, подсјећајући на Воландову опомену да рукописи не горе.

(...) По ткиву филма расејано је мноштво упечатљивих симбола, асоцијација и призора, који се слажу у алегоријску слику живота и смрти једне земље; њу, ту земљу, Драгојевић види и показује

као мрачни, слепи, недокопани *тунел*. Грађен у масовном позорју опсена и имагинација, пуштен у рад као Потемкиново село са крвавим слутњама, овај лагум испоставио се као гнездо нечистих сила. (Зечевић 2019)

Дрекавац у тунелу, који се као црвена нит провлачи повезујући историјску и метафизичку раван, хронотоп и локалитет, има, несумњиво, повлашћено мјесто у овом регистру симбола.

Фабула је исказана кроз четири временске димензије. Првој припада сам почетак филма, и сцене у којима јунаци још нису присутни. Ову празнину надомјестиле су експлицитне најаве дискурзивних, идеолошких и културолошких супротстављености (посвета *Кинематографији земље које више нема*), односно кадрови псеудодокументарног филмског материјала снимљеног 1971. године поводом још једне ударничке побједе социјалистичког рада – изградње тунела. Већ ће, дакле, прве сцене најавити комплексну интерпретативну матрицу сачињену од цитата, алузија и пародија,¹⁶ и указати на најзначајнија семантичка исходишта. Али „права“ радња тече тек од сљедеће хронолошке равни, у којој су пред гледаоце изведени актери, представљен демонски хронотоп као антиципација и позорница историјске трагедије, те именован њен средишњи симбол. Дјечаци Милан и Халил не смију да уђу у напола изграђен, недовршен и запуштен тунел плашећи се Дрекавца који ће, ако се пробуди, *људе побити а село попалити*, што је јасна и недвосмислена фолклористичка, инсајдерска алузија на наслов. Овај дијалог активира најмање двије интертекстуалне повезнице. Прва се односи на датирање сцене у 1980. годину, када је завршена Титова епоха, док се друга гради у аналогiji са сценом која се

16 И, уз то, показати важност интертекстуалне комуникације са музичким нумерама и асоцијацијама које оне собом носе. Чувена свечана пјесма СФРЈ, *Уз маршала Тита, јуначкога сина, нас неће ни пакао смест* овдје се чита као хибрис, као почетак кризе у заједници која се већ при сљедећем експлицитном датирању (1980) суочава са најавом хаоса. У таквом контексту дрекавац се тумачи као демон национализма, коме детаљи у првих неколико минута филма приписују различите националне предзнаке: датирање у оквиру социјалистичке свечаности (1971) алузија је на Маспок; конкретизација говорика и партијског функционера, „друга Цеме“ (Цемал Биједић, прим. аут.) доводи се у везу са афирмацијом националног идентитета муслимана у Босни и Херцеговини, док „музика из пионирско-партизанске песме *Уз маршала Тита* прелази у вртоглаво србијанско коло, а затим у завитлану какофонију слике и тона који постепено нестају у црнилу“ (в. Војновић 2009). Хронотоп тунела „призива“ у асоцијативно поље још једну популарну нумеру: *У тунелу у сред мрака сија звјезда петокрака*, доводећи у везу наизглед непомирљиве идеологије. И баук национализма и баук комунизма су демони прошлости, са којима се суочава генерација војника заробљених у тунелу; двије стране истог новчића – који су некадашњи пионири добили у наслеђе.

одвија пред пећином у Прокином гају.¹⁷ На истовјетан начин, дакле, активира се иницијацијски образац, тј. архетип јуначке борбе са митском немани, те позива на знање, искуство и традицију предака (*Мој отац има нож*). Халилов одговор да његов отац „има пушку“ рефлектује тек наивни свијет дјетињства и безазлено дјечачко надгорњавање. У интертекстуалној структури наратива, међутим, његов одговор функционише као „ексер“ који разбија архетипску матрицу, и епску парадигму јуначког подвига, односно одбране заједнице од непријатеља, функционишући у првом реду као алузија на народно предање о бесмртном јунаку који спава у пећини. Након што се на бојном пољу први пут суочио са пушком, Марко Краљевић се склонио од свијета у коме више ништа не значи јунаштво, храброст и витештво, и у коме „најгора рђа може убити најбољег јунака“. Усмена књижевна традиција на тај начин разрјешава парадокс митског и историјског осмишљавања у епској биографији националног хероја. Предање о Марку који спава у пећини има и своју варијанту у образложењу да ће се пробудити и вратити међу Србе када за то дође вријеме.

Аналогије које се успостављају са школском лектиром југословенских пионира,¹⁸ са системом вриједности који се деценијама изграђивао, са психологијом дјетињства и одрастања, рачунају на снажне, дисонантне тонове који ће се проломити у епилогу. За разлику од Ћопићевих јунака, који након изласка из пећине настављају путем часног и достојанственог живљења у статусу партизанских војника-заштитника заједнице, чин интеграције у заједницу, као чин преузимања улога и одговорности, код Драгојевићевих јунака није могућ, јер „заједница“ више не постоји као друштво засновано на конзистентним вриједностима, тежњама, нормама, забранама. Сцене које су услиједиле након изласка из тунела (који је апокалиптичким призорима означен као пакао искушења, као суочавање са смрћу кроз глад, жеђ и сакаћење) парадоксално су сцене срушеног свијета. Свијета у коме су замагљене оне фундаменталне дистинкције ми-они/свој-туђи (које су одржавале традиционалну, патријархалну културу колико и културу социјализма), као и, с њима нераскидиво повезане, колективне перцепције онога што се мора и онога што се не може. Проблематизоване су све тачке ослонца: држава, нација, страна

17 Дијалог који воде дјечаци, будући војници (Јованче и Лазар, односно Милан и Халил) обиљежен је страхом, али и локалним предањем. Контраст се гради на чињеници да ће се Милан и Халил ипак прекасно суочити са дрекавцем.

18 Експлицитно наглашене и структуром 7+1 (седам дјечака и дјевојчица Луња; седам војника и америчка новинарка).

у рату, истина и правда...Тешко рањен и беспомоћан, Милан се обрео у свијету који не препознаје и који га не препознаје. Са становишта његове трауме и емпатијског очекивања, један од најпотреснијих и најсуровијих дијалога обликован је (и наглашен као „цивилизацијска разлика“) кроз високопрофесионални и морални став српског љекара на ВМА у Београду: „Нисам вам ја крив за ваше проблеме. Мени сте и ти и он (тешко рањени муслимански војник у сусједној соби) потпуно једнаки, обојица сте тешки случајеви и обојица сте у иностраној земљи.“

У огледалу разломљених партикуларних идентитета, професионалних, актуелнополитичких и аполитичних, и, надасве, политички коректних, Милан не види свој лик, и ту се зачиње његова трагичка кривица, и мотивише посљедња одлука. Из амбиса личне трауме, до њега допире глас познат и близак, као глас неког кога очекује, коме се не радује, али од кога више не страхује: *Дрекавац, јебо му ја матер...*

Уз све историјске реминисценције и критичке осврте на политички амбијент деведесетих, митско-фаталистичка концепција о циклчном повратку демона рата „без обзира на наша чињења и нечињења“ (Ђаковић 2004) наглашена је и у филму *Лена села лепо горе* управо посредством демонолошког предања о дрекавцу. Из онога што је већ речено, на овом мјесту ваља издвојити вјеровање да су дрекавци *душе погинулих војника које немају мира на оном свету због почињених злочина* (Раденковић 2001), или *душе дјеце која су страдала туђом кривицом*.¹⁹ У оваквом дослуку са фолклорном традицијом, трагичка кривица се осмишљава и као кисело грожђе родитеља, и као заборављена мудрост предака.

Фолклорном профилу Дрекавца приближава се не само идејни свијет филма него и стваралачки поступци. Визуелно нејасан приказ непријатеља, који је присутан као нека врста „идеолошког фантазма“ (Levi 2009: 217), филмска критика је истакла у први план: „Непријатељ се никада не види јасно, већ је његово присуство смјештено у аудитивну раван, при чему је бруталност јасно наглашена“ (Zvijer 2015: 188). Избјегавање клишеа, тј. перцепције филма као прости и једностране политичке пропаганде, покушај избјегавања искључивости путем експлицитног приказивања и други разлози, навођени из аспекта филмске поетике, посустају пред сценом која ово питање рјешава ослањајући се на досљедност у актуализовању средишње метафоре. Најснажније сцене страве, попут сцене која експресијом сведеном на нељудски урлик, демонски смијех и тишину свједочи о мучењу и смрти заробљеног српског

19 Архива теренских записа у власништву аутора.

војника, прати мизансцен невидљивости и недодирљивости. Поетичке интенције филма слиједе, дакле, логику симболичке потке, стога је изостанак визуелног контакта могуће разумјети као стратегију измјештања непријатеља „у сферу имагинарног, па готово и митског“ (Zvijer 2015: 188).

У вези са дрекавцем/тунелом као метафором рата, и правцима идентификације и конкретизације (баук национализма или есенцијално, исконско зло) Невена Даковић истиче могућности тумачења у оквиру историјско-критичке или митско-фаталистичке концепције ратних филмова насталих у постјугословенским кинематографијама:²⁰

Историјска теза тврди да су сви текући ратови само реинкарнација прасукоба или ур антагонизма. Суштински проблеми и тензије Другог светског рата заправо никада нису решени, већ су наставили да тињају само залечени магијом „братства и јединства“, социјализма и самоуправљања. Деведесетих, лажно зарасле ране су се поново отвориле водећи новим ратовима и демаскирајући Титово доба као, између осталог, епоху фрустрирајућег потискивања националног идентитета. (Daković 2004)

Питање слободе и граница тумачења је, дакле, отворено, а гледалац се потврђује као сабирно мјесто порука и значења, који се у процесу „комуникације у малим групама“ увијек изнова редефинишу. И сам аутор филма заговара став о неспутаности и легитимности таквог поступка:

Постоји у Сарајеву одређена скепса према мом раду која, верујем, почива на филму „Лепа села лепо горе“, јер је метафора тунела протумачена сасвим другачије од оне коју сам ја имао на уму. Наиме, легитимно је да грађани Сарајева кажу: „Али ми смо били у том тунелу три године, а не друга страна“. Но, ја сам кренуо од једне новинске репортаже, настале по истинитом догађају, а онда су тунел и Дрекавац постали симбол заточеништва у тунелу свих нас који никакав рат нисмо желели и активно смо се против њега борили. Нисам сигуран да у том тунелу нисмо и дан-данас и да је Дрекавац „живљи“ но икад. (Dragojević 2016)

20 Ова алтернатива се, другим ријечима, може формулисати као питање које поставља Павле Леви: да ли дрекавца, у крајњој линији, треба разумети као некакву „датост“ – објективно непремостиву етничку нетрпељивост – или пак као симбол паралишућег веровања у етноесенцијалистички мит о „објективној непремостивости националних разлика.“ (Levi 2009: 231)

Дрекавац у *Црној биљежници*, или приче о „аустријским временима“

Универзалност и архетипска димензија суочавања са Другим, са непознатим, са страхом од туђега и непознатог, представља духовни етимон кратке хорор-приче, као једног од најзначајнијих и најприсутнијих жанрова савремене књижевности страве (Ognjanović 2006). Њена веза са феноменологијом популарне културе и естетиком фолклора не исцрпљује се у подударностима на плану мотивског регистра, односно хронотопа који призива чудовиште из бајке или демонолошког предања, нити у психолошкој реакцији на поетику ужаса. Суштинску везу са једноставним облицима требало би тражити у жанровској стратегији потврђивања границе, у императиву припадности и разлике, односно у идејној структури наратива који посеже за посљедицама, инсистирајући на поштивању правила понашања и кретања у свијету који се дијели на свој и туђи. У најширем смислу ријечи, имаголошка пројекција Другог која је усмјерена на социјализацију и социјалну кохезију, односно на очување конзервативних структура, иманентна је фолклору, али се може препознати и у савременом хорор жанру.

У контексту претходно најављених идеја и интенција, из корпуса савремене књижевности страве издваја се прича *Црна биљежница* Нинослава Митровића, у којој се секундарна семантизација Дрекавца подређује захтјевима интертекстуалног мапирања у правцу књижевне евокације „аустријских времена“, али и наративних манира „приповједачке Босне“ (Kršić 1928; Lešić 1989), обликованих на пољу усмене књижевности и културног памћења. Све приче из Митровићеве збирке *Глуво доба* (Митровић 2012) граде се на фону традиционалне слике свијета, коју писац, етнолог по вокацији, разумије, прихвата и тумачи.²¹ Девет хорор прича повезује антрополошка перцепција фолклорне демонологије, у којима ликови носе имена и идентитете мушких, женских и дјечјих демона јужнословенског и балканског ареала. Прича *Црна биљежница*,²² у којој је мјесто предвиђено за демонског јунака заузео

21 „Ах, зашто. Па ето, ноћу не ваља нигдје ходати, то се зна. Ако си се се задесио вани кад сунце зађе, тражи било каквог крова гдје можеш врата подупријети. Само не у воденицу, а у својој је опет кући најбоље. Ноћу човјек свашта чује и види.“

22 Важна стилистичка средства у књижевности страве и уопште у наративима трауме су репетиција, фрагментарност и нарочито, интертекстуалност (Whitehead 2004:89). Сложену мрежу алузија и цитата Митровић гради за образованог читаоца, и разоткрива је као репрезентацију историјске трауме, и то посредством самог наслова, упућујући на *Црну књигу* Владимира Ћоровића (Ćorović 1996).

Дрекавац, обликована је из вишеструко наглашене имаголошке перспективе. Радња је, захваљујући наративној структури која се у великој мјери ослања на путописне, односно дневничке забиљешке инжењера Јозефа Роге,²³ прецизно датирана у мај 1905. године. Измјена временских планова и локуса, ретроспективна, изломљена и фрагментарна нарација, те примјена монтажних техника приповиједања припадају поетици кратке хорор-приче, док топос путовања у непознату земљу разоткрива стереотипе (в. Radak 2011: 949–965; ср. Goldsvorti 2000), односно „установљава вредносни оквир у којем чињенице које се појављују одмах бивају засићене предрасудама и фантазијама (Буџинска-Марковски 2009: 607):

Вагром обасјане казальке показивале су поноћ. Der Mitternacht, онај час након кога се, према предањима, свашта догађа. Рога није вјеровало у то. Послије поноћи се могу срести само пијанице, пробисвјети и курве, размишљао је. Можда у Бечу, пресијече га тад мисао. Овдје у овој дивљини, поред шумских животиња, ноћу излазе и друга бића, која се не могу наћи у природњачким уџбеницима, већ само у језивим причама.

Око наративне окоснице (изградње Штајнбасове ускотрачне жељезнице кроз Српетицу и Клековачу) окупљају се фрагменти за слику „аустријских времена“ у Босни, позајмљени из историографских архивалија, усмених меморабилија и књижевног наслеђа. Сведени на алузију или парафразу, остају довољно препознатљиви, и покрећу интертекстуални и имаголошки дијалог о Босни као земљи изгнанства, страха, страдања, непомирљивих супротности:

Више од тога не могу да очекујем, јер послове чиновника добијају Аустријанци, Чеси или Нијемци. Да сам муслиман или католик, нашло би се можда неко ситно намјештење, али овако... Тешко Србину у вашем вакту – промрмља Илија као за себе, а потом одмах настави на њемачком – Нека је жив и здрав честити цар, али отежао је на нашим плећима.

Уз овај (пре)наглашени тематско-мотивски и реторички подсјетник на Кочића, упадљиво су истакнуте алузије на ситуације, мотиве и ликове из Андрићевих романа.²⁴ Тако је, нпр. изградња 23 „(...) младог Аустријанца који је од Штајнбаса очекивао добар посао у престоници, а не Босну. Хтио је завист колега и наклоност фрајли, а не потребу да се докажује у новоствореној колонији, егзотичној попут оних домородачких заједница у топлим морима, о којима је са страху читао.“

24 Али и иронијски наглашене популистичке интерпретације изузетно сложеног Андрићевог односа према тематизацији и семантизацији Босне: „Босна је заиста

жељезнице праћена препрекама (оборено стабло), уз које се везује мотив демонског присуства и људске жртве, а присуство странаца, њихова свијест да су, упркос анимозитетима и разлици која се повлачи у односу на менталитете и „расне“ карактеристике Германа и Словена (Аустријанаца и Чеха, нпр.)²⁵ на истој страни у односу на локално становништво, у причу увлаче ехо конзулских времена. На овако постављеној матрици секундарна семантизација Дрекавца развија се кроз идеју о узалудности људских настојања, о суштински другачијем „мапирању“ и разграничењу, као и поништавању историјских, културолошких и цивилизацијских разлика, које, у сусрету са нуминозним, губе сваки смисао:

Тај се нељудски крик понављао и бивао све ближе, док је трими чешки инжењер хитао ка кући гдје је оставио Рогу. (...) Био је мртав. На њему је, врштећи дјечјим плачем и животињским јауком, почивала тамна вретенаста авет стакластих очију и шиљатих зуба. Митски створ изникао из таме лудила што се од тог дана навалило на плећа сиротог чешког инжењера, увлачећи га у тишину у којој се зачухурио до краја свог живота проведеног у лудници. (...) Од дана кад су несрећног Рогу нашли у јами, у правилнике Штајнбајсових пруга уведено је повечерје од заласка сунца до свитања, као обавеза за сво особље. Односило се то на чиновнике и помоћне раднике, такође и на војску. На официре подједнако као и на обичне солдате. Није се више поради себе смјело ићи међу дрвеће, већ су направили дрвене тоалете близу барака. Држане су страже са свјетлом, и стављено је једно бронзано звоно за узбуну, уколико би примијетили да је неко нестало. Дрекавца од тада нико није видио. Плач који се ноћима чуо из шуме, трезвена љета што су услиједила све су више приписивала каквој птичурини или некој другој животињи од крви и меса, а никако некаквом древном створу. Њега је неминовни и незаустављиви Fortschritt из шума преселио у приче, препуштајући га забораву времена. Али вретенасто се тијело још креће међу дрвећем са сумраком, вребајући стоку и људе који у шуми омркну или залутају. Одвлачи их непажљиве у неку од дубоких грмечких јама, да им тамо попије крв. Сваке године је све мање оних што то знају и о томе причају. Још само они с мраком пале свијећу иза закључаних врата, кад из шуме зачују урлик, ни људски, ни животињски.

чудесна земља. Толико бола и патње у овдашњем човјеку, а неизрециве љепоте у природи око њега. Једно се другом супротстављају вијековима, прожимајући се и спајајући у исто вријеме. Патња и љепота у Босни не могу једно без другога.“

25 „Бенда га је већ узрујавао. Није престајао да прича, чак ни док су улазили у воз, тражили мјесто, остављали ствари, он није затварао уста. Још једна одлика словенске расе, размишљао је млади инжењер. Дубоко смо их упустили у послове Монархије и превише им важности дали.“

На мјесту закључка

У овако осмишљеној концепцији, **култура памћења** се успоставља на имагинацији коју чине не само фолклорна и псеудомитолошка демонологија, него и носталгична рецепција популарне књижевности која је у социјалистичком раздобљу чинила важан сегмент југословенске идентитетске матрице. Овдје се у првом реду мисли на школску лектуру, конкретно, на романе и приповијетке Бранка Ћопића (*Орлови рано лете*, *Храбри Мита и дрекавац из рита*) у којима се литерарни наративи о дјетињству и одрастању преплићу са васпитним и образовним дискурсом о Другом свјетском рату и социјалистичкој револуцији, и у којима вјеровања и предања, свакодневица и магијске праксе функционишу не само на фону реалистичке амбијенталности и завичајности, него и посредством иронијске дистанце. Кроз призивање и преиспитивање традиционалне слике свијета (без обзира на то да ли је ријеч о рецепцији усмених предања, етнолошке грађе или њихове књижевне обраде) неизбежно је и суочавање са егзистенцијалним категоријама, односно са традиционалним поимањем и наративизовањем страха, смрти, гријеха и кривице, злочина и казне. На таквом пресјеку, ћопићевска фигура Дрекавца осмишљава се у локалном, историјском и идеолошком контексту, посежући за архетипом иницијацијског уздицања, метафоричког и симболичког умирања, и сусрета са искушењима на путу (револуционарног) рађања „новога човјека“. Ова визура уопштава се и из обрнуте перспективе, односно перспективе постсоцијалистичког раздобља, кроз наративну и семантичку структуру филма *Лена села лепо горе* (1996) Срђана Драгојевића, у чијем се сценарију озбиљно „рачуна“ са Дрекавцем. Један од најутицајнијих и најконтроверзнијих ратних филмова постјугословенског раздобља, у значењској равни поентира кроз интертекстуални дијалог са књижевним дискурсом, југословенском кинематографијом и културом социјализма. Различити интерпретативни ракурси наглашавају динамичну полемичку раван, а Дрекавац је тачка у којој се неминовно сусрећу токови историјске контекстуализације и фаталистичког детерминизма у вези са постјугословенским ратним сукобима из деведесетих. Изразито интертекстуалан је и стваралачки дијалог Нинослава Митровића, који у причи *Црна биљежница* (2012) прави другачије изборе, и креира семантичку раван засновану на двострукој имаголошкој перспективи и културном памћењу „аустроугарских времена“ у Босни и Херцеговини. Контекстуализација Митровићевог Дрекавца

призива у асоцијативно поље ове необичне нарације Кочићеве, Ћопићеве и Андрићеве пасаже о менталитету, историјској судбини, сударима култура, жртви и жртвовању, трајању и пропадању, причи и причању, оплемењујући жанр страве и хорор приче не само аутентичним мотивима и представама српске традиционалне културе већ и наративним моделима националног приповједачког наслеђа. Као „контролни“ корпус за ову анализу послужила је проза која успоставља максималну иронијску дистанцу спрема фолклорне фантастике, попут приповијетке Милована Глишића *Редак звер* и већ споменуте приче Бранка Ћопића (*Храбри Мита и дрекавац из рима*). У складу са жанровским и тематским преокупацијама, али ипак корак даље у интертекстуалном уланчавању које укључује и урбано предање, односно, дијалог са црквом као средишње мјесто заплета који је, уз то, и генератор хорор фикције, *Дрекавац* Небојше Петковића (Petković 2014) јесте савремена прича страве која развија минус поступак у односу не само на фолклорну него и на историјску и псеудоисторијску семантизацију. И Петковићева прича и истоимена драма Маје Тодоровић потврђују запажање да „одступање од традиције омогућава развијање нових идеја које нису иманентне фолклорном извору“²⁶ (Ајдачић 1993). Иако је *Дрекавац* апострофиран насловом, улогу демонског таксисте (Petković 2014) могао би да понесе и Мефисто, или Анђама из Ћосићеве *Бајке*, ако се има у виду да је јунаково суочавање са демонским исказано као посљедица бескомпромисног атеизма:

Мало је рећи да није био верујући човек, био је убеђени противник свих институционалних облика религиозности, са посебним *пиком* на домаћу верзију хришћанства – православље. Са друге стране, његова интересовања понекад су изискивала контакте са вером, па и њеним протагонистима. Огњен Галатовић је био етнолог по струци, одавно профилисан, по свом личном избору, за стара словенска веровања, ритуале, обичаје и мистична бића. У ствари, томе је посветио последњих двадесет година свог живота, сазданог од истраживања, што по страницама старих књига, што најзабитијим местима уздуж и попреко читавог Балкана. (Petković 2014)

Остало је да се закључи да је преживљавање *Дрекавца* на Балкану омогућила, у првом реду, сама природа, будући да су очувана станишта пружила уточиште животињским врстама чије

26 „Дрекавац је митолошко створење, у вези баш са Србијом, и представља дечака који не може да пронађе свој мир, што се директно везује за главног јунака Димитрија који покушава да се искупи за оно што је урадио.“ (Тодоровић 2012).

је оглашавање изразито продорно, неуобичајено, и застрашујуће, врстама попут *Vulpes vulpes crucigera*, *Canus aureus moreoticus*, *Tyto alba guttata*, *Botaurus stellaris*, *Lynx lynx*, *Canis lupus lupus* и неким другим.²⁷ И дакако, постфолклорна комуникација „у малим групама“, посредством бројних интернет портала са локалним вијестима и сензационалистичким насловима, и у вези с тим, пратећи репертоар јутјуб канала са аматерским снимцима и „изјавама“ свједока. Функционалност и трајање једног од највиталнијих националних демона подржава и одржава културна меморија „замишљене“ заједнице (Anderson 1990), саздана од усмених наратива и породичних предања, школске лектире, завичајне етнологије, фразеологије, мистификација, интертекстуалних алузија, филмских и књижевних хорор жанрова *мејд ин Руританија*, који настају као израз носталгичних, родновјерних, аутохтонистичких, традиционалистичких, компаратистичких, ревизионистичких, и иних транзицијских потрага за идентитетом, или пласманом на тржишту културних индустрија.

Литература:

Ајдачић, Дејан. „Мотив Вампира у европској књижевности и књижевности балканских Словена.“ <https://www.rastko.rs/rastko/delo/10047>, 12. 6. 2020.

Антонијевић, Драгана. *Значење српских бајки*. Београд: Етнографски институт САНУ, 1991.

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

Глишић, Милован. *Приповетке*. Београд: Рад, 1973.

Ђурић, Мина. „Методички приступ роману *Орлови рано лете* у компаративном контексту романа о дружини.“ У: Зона Мркаљ, *Приручник за наставнике Методичка слагалица* 6, Београд: Klett, 2016.

Зечевић, Божидар. *Крај мита о Валтеру*. У: *Велики филмски знак* (2018). Ниш: Нишки културни центар. <https://www.standard.rs/2019/06/21/kraj-mita-o-valteru/> 12. 6. 2020.

Зечевић, Слободан. *Митска бића српских предања*. Београд: Вук Караџић и Етнографски музеј, 1991.

Марковић, Слободан Ж. *Записи о појавама у књижевности за децу*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1982.

27 [http://www.wikiwand.com/sh/Drekavac_\(mitologija\)](http://www.wikiwand.com/sh/Drekavac_(mitologija))

- Марковић, Снежана. *Приповетке и предања из Левча: нови записи*. Београд: Чигоја штампа, 2004.
- Митровић, Нинослав. *Глуво доба*. Бања Лука: Графид, 2012.
- Мелетински, Елеазар. *Поетика мита*. Београд: Нолит, 1986.
- Станковић, Ана. *Наратолошки и имаголошки аспекти предања*. Крагујевац: Филум (докторска дисертација у рукопису), 2020.
- Топић, Бранко. *Сабрана дјела (1-15)*. Београд-Сарајево: Просвета, Свјетлост, Веселин Маслеша, 1983.
- Тошић, Добрица. *Бајка. Роман о трагању за будућим временом*. Београд: Лагуна, 2016.
- Шаранчић Чутура, Сњежана. *Бранко Топић-дијалог са традицијом. Усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Топића*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.
- Шаранчић Чутура, Сњежана. „Један модел поетске философије амбивалентног.“ *Филолог* 12 (2015), 21–32.
- Anderson, Benedikt. *Nacija – zamišljena zajednica*. Zagreb: Školska knjiga, 1990
- Bettelheim, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Jugoslavija, 1979.
- Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Prev. Ivana Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Ceaners, Torsten. „Making of the Hero: Katabasis and the Superhero in the Marvel Cinematic Universe.“ *The Superhero Project: First Global Meeting*, University of Oxford, Mansfield College, Oxford. 07.09.–09.09.2015, Oxford 2015, s. 2
- Ćorović, Vladimir. *Crna knjiga. Patnje Srba Bosne i Hercegovine za vreme svetskog rata 1914-1918. godine*, 1996.
- Daković, Nevena. „Kinematografija raspada Jugoslavije: plamen na ničijoj zemlji.“ *Vreme* 691, 31. mart 2004.
- Goldsvorti, Vesna. *Izmišljanje Ruritaniје*. Beograd: Geopoetika, 2000.
- Kršić, Jovan. *Sa strana zamagljenih: pripovetke*. Sarajevo: Grupa sarajevskih književnika: Prosveta, 1928.
- Levi, Pavle. *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*. Beograd: XX vek, 2009.

- Lešić, Zdenko. „Pripovjedačka Bosna“, *Godišnjak instituta za jezik i književnost u Sarajevu*, Knj. 18 (1989), str. 173–195.
- Milosavljević Milić, Snežana. „Motiv katabaze i naratološki koncept sveta priče“ *Slavica Wratislaviensia* 168, 2019, 451–459.
- Ognjanović, Dejan. *Studije strave*. Mali Nemo, 2009.
- Prop, Vladimir Jakovljević. *Historijski korijeni bajki*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Radak, Sanja. „Unutrašnja dugost kao izvor straha: elementi horora u putopisnom izveštaju sa Balkana.“ *Etnoantropološki problemi*, n. S, god. 6, sv. 4 (2011), 949–965.
- Selin, Luj Ferdinand. *Putovanje nakraj noći*. Prev. S francuskog Ivanka Pavlović. Beograd: Nolit, 1979.
- Petković, Nebojša. *Drekavac* (2014)
- Perić Momčilović, Vesna. *Teorije narativnih konstrukcija u postjugoslovenskom filmu od 1994. do 2008. godine*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti (doktorska disertacija u rukopisu, 2016).
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004.
- Vojnović, Vladislava. *Lepa sela lepo gore*, 2009, P.U.L.S.E.
- Zvijer, Nemanja. *Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru*. Beograd: Filozofski fakultet (doktorska disertacija u rukopisu, 2015)

Интернет извори:

- Српска грижа савести*, интервју са Мајом Тодоровић (Тодоровић 2012)
<http://www.politika.rs/scc/clanak/207768/%D0%A1%D1%80%D0%BF-%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%B3%D1%80%D0%B8-%D0%B6%D0%B0-%D1%81%D0%B0-%D0%B2%D0%B5-%D1%81%D1%82%D0%B8>,
 14. 3. 2020.
- Srdan Dragojević: Ne želim imati ništa sa srpskom kinematografijom* (intervju, 2016).
<https://avaz.ba/showbiz/film-i-tv/219357/srdan-dragojevic-ne-zelim-imati-nista-sa-srpskom-kinematografijo>, 14. 3. 2020.
- Drekavac [http://www.wikiwand.com/sh/Drekavac_\(mitologija\)](http://www.wikiwand.com/sh/Drekavac_(mitologija)), 14. 3. 2020.
- Drekavac u Drvaru. <https://www.youtube.com/watch?v=i8mxmVYBa9M>, 14. 3. 2020.

Drekavac u Potkozarju. <https://www.youtube.com/watch?v=z2KVTsNQwnM>, 14. 3. 2020.

Drekavac kod Paraćina. <https://www.youtube.com/watch?v=13atYL1d9nE>, 14. 3. 2020.

Drekavac kod Kruševca. Zdrekaavac. <https://www.youtube.com/watch?v=EnjgoSZr80U>, 14. 3. 2020.

Drekavac u Srebrnom jezeru. <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2000/08/14/srpski/R00081302.shtm>, 14. 3. 2020; https://www.b92.net/putovanja/arhiva.php?yyyy=2008&mm=09&dd=28&nav_category=823&nav_id=320988; <http://www.mojaladja.com/forum/index.php?topic=310.msg3212#msg3212>; <http://www.tpknews.com/od-magije-vlaha-preko-drekavca-do-vampira/#sthash.rTgWhyM4.dpbs>

Jelenka J. Pandurević

DREKAVAC (THE SCREAMER) IN THE FOLKLORISTIC IMAGINARIUM AND METAPHORICAL STRUCTURES OF THE REMEMBERING CULTURE

Summary

The focus of the analysis in this paper will be the folkloristic and literary narratives about Drekavac (the Screamer), belief narratives about the demonic origin of this being (peculiar in particular because of the way it makes sounds) and its demystification with the aid of argumentation which indicates that the animal world is the 'natural' context of this disturbing entity. Some segments of the folkloristic belief narratives recognise and confirm the metaphor of fear, death, sin and the eternal return as the possible outcomes. The selective corpus for this attempt at the interpretation comprises of various texts such as folk beliefs and belief narratives, recent fieldwork findings, narrative constructions from the domain of media and mass culture, literary themes and motifs, intertextual stylisations in the structure of a film script. The conclusion is that the post-folkloristic activation of the chronotope, the specification of the aural and visual identity of Drekavac via the internet, as well as the secondary, symbolical narrativisation of this phenomenon in literature and art survive thanks to the media discourse and specific culture of remembering. The archetypal pattern of confronting the numinous is activated in the domain of a national culture, as a functional and universal mechanism of constituting sense in the world of twisted values, simultaneously producing numerous conceptual and ideological implications.

Key words: Drekavac (the Screamer), folklore demonology, post-folklore, metaphor, literature for children, war film, horror story, the culture of remembering.

ФАНТАСТИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ У ОБЛИКОВАЊУ ЛИКА СВЕТОГ ТОМЕ У СРПСКИМ БАСМАМА И АПОКРИФИМА



У раду ће бити истражени усмени и средњовековни жанрови басма и апокриф, у којима се појављује лик Светог Томе апостола. Доминантно присутан у басмама са мотивом изгона женских демона – вила и вештица, Свети Тома је регистрован као актер у процесу бајања којим се терају вештице, олакшава сан и слично. Поред основних елемената карактеризације, биће указано на структурне елементе басме оваквог типа (наративне јединице: време, простор, акција, типски актери и слично). У апокрифној литератури, сачуваној у српским преписима, Свети Тома се појављује као градитељ небеске палате, исцелитељ који „мртве подиже, хрме исцељује, бесове одгони“. Упоредној анализи обликовања лика биће придружени увиди у тематско-мотивске слојеве апокрифа и апокрифне молитве са мотивом Иродових кћери, односно њихових српских верзија.

Кључне речи: басма, апокриф, Свети Тома, молитва, фолклорна фантастика.

У разноврсним дефинисањима фантастике и поимањима фантастичног у оквирима књижевности, често се полазило од истицања специфичног статуса народне усмене књижевности као својеврсне базе у којој су, у различитим њеним жанровима, са различитим функцијама, обликовани елементи који маркирају појаву изван стварног, видљивог и опипљивог, елементи који подразумевају појаву која нарушава границе људског света и у њему се појављује као оно што се перципира као чудесно и натприродно, на нивоу текста или са позиције оних којих га примају (Konstantinović 1986: 200; Todorov: 26–41). Посебност фолклорне фантастике¹ условљена је, пре свега, чињеницом да је остваривана у жанровима које је стварала и прихватала свест

¹ У радовима неких теоретичара фантастике та се посебност управо дефинише (а фантастика негира) свешћу о начину на који се дело усмене књижевности обликује и ствара у оквирима традиционалне културе, свешћу у којој чудо може бити доживљено као део стварног света (видети нпр. Кајоа 1978).

онога који је одређено натприродно доживљавао на истој линији као одређено природно, стављајући их у исту психолошку раван (у бајци) или просторно исту, психолошки раздвојену (предање), дакле фантастике која је умногоме била одређена доживљајем граница између људског и оностраног. Покушај одређења фантастичног као одступања од природних закона у неким жанровима усмене књижевности релативизује управо другачији поглед на свет и веровање у динамику релација између оностраног и оностраног, који као целина и јесу природа. Комплексност проблема постојања фантастичних елемената у фолклорним делима повећава се, поред осталог, и позицијом са које се фантастично перципира као такво (актери/реципијент), „јер се увек пред публиком налази дело-фикција, независно од степена миметичности“ (Самарџија 1997: 175), као и статусом који има у појединим жанровима.

Приступ истраживању фантастичних елемената у процесу обликовања Светог Томе² као актера у басми и апокрифу, жанровима који припадају усменој и писаној култури, подразумевао је полазиште према коме поређени текстови, припадајући различитим књижевним системима, наративне нивое, свет ликова, сиже, мотиве формирају у складу са различитим функцијама које имају. Басма – човеков говор у речитом дијалогу са невидљивим и моћним (благодатним или/и опасним), она која је сама по себи магија и магично средство, посматрана је као жанр који припада типу ритуалне фантастике „у коме естетска функција није примарна већ је текст само један елемент у процесу човековог комуницирања са природом“ (Самарџија 1997: 188).

Поред утврђивања фантастичних елемената у обликовању лика апостола Томе у басми и апокрифима, као и посредно у апокрифним молитвама, посматран је и проблем непосреднијих веза фолклорног жанра и апокрифа, као манифестација процеса

2 Свети Тома или Тома Близанац (према неким изворима, Тома је његов надимак) један је од Христових ученика, познат и као Неверни, због епизоде у којој изражава сумњу у Христово васкрнуће (Јован 20: 24, 25, 26, 27, 28). У списима о његовом животу (хагиографије) посебна пажња посвећивана је његовом пророковању по Индији, зидању небеске палате, одвраћању од плотског живота, идолопоклонства итд. (нпр. De Voragine: 1914: 24–33). На просторима западног хришћанства његов дан се обележава као најдужи дан у години, у коме се често предвиђа будућност (Jöckle 1997: 432–434). У српском народу се слави 19. октобра, а њему је посвећено и обележавање недеље након Ускрса (*Томина недеља*). Из јеванђеља и апокрифа, у којима се јавља као дрводеља и зидар, вероватно потиче представа о њему као заштитнику дрводеља, колара, качара, зидара, али и ужара (што може бити од посебног значаја у контексту његове атрибуције у басмама). Разноврсна су веровања у српском народу која се тичу Светог Томе, поред осталих и она која припадају сфери народне медицине. Појављује се као актер усмених предања и легендарних прича (Недељковић 1990: 241–242).

паралелног постојања двају самосталних система, оних који су често функционисали у међусобном прожимању, у коегзистенцији и укрштању (Gurevič 1987: 26).

Како басме у којима се појављује Свети Тома у основи припадају наративу о свецу који сусреће женске демоне, разговара са њима, а онда их инхибира, разматране су у контексту њихове повезаности са сижеем легенде о Сисинију и њему сродном моделу о архангелу Михајлу. Овим сижеејним типовима у разноврсним фолклорним и жанровима писане књижевности посвећена су запажена истраживања у којима се утврђивала њихова старина, распрострањеност, њихови основни структурни елементи, повезаност са старијим изворима какав је Соломонов завет и слично.³ Њима се, поред осталог, потврђивала сложеност феномена интертекстуалних веза фолклорног стваралаштва са изворима који су припадали писаној култури, оних које су одликовале и прожимања српске усмене и средњовековне писане културе.

1. Басме

Басме у којим се појављује Тома као главни актер или удружен са другима – свецима Јованом⁴ и Петром или актером који се номинује као краљички краљ, доминантно су, према мишљењу Љубинка Раденковића, приређивача обимног корпуса народних бајања (1982)⁵ усмерене ка заштити од вештица. Поред тога,

3 Од нарочитог су значаја веома широко заснована истраживања Сисинијеве легенде у фолклорним и рукописним изворима који припадају традицијама народа на Балкану, у источној Европи и на Блиском истоку. Типолошки приступ резултирао је регистровањем наратива у чијем је средишту светац /више њих, који се сукобљава са женским демоном/демонима (персонификована болест) и издвајању двеју група, у тзв. Сисинијевом и Михајловом типу. Заједничким приповедним секвенцама ових типова сматрају се сусрет свеца са демоном, разговор о намерама и именима демона (познавање имена је магична формула заштите), њихов изгон и инхибиција. Основна разлика региструје се у томе што овакав сегмент чини целину наратива у Михајловом типу, а само део у Сисинијевом. У њему се сиже развија мотивима отете деце, потрагом за демоном и његовим прогоном (Топорков 2019: 312–341). Тип наратива о Светом Сисинију регистрован је, поред апокрифа и апокрифних молитви, и у неколиким жанровима усмене књижевности, пре свих у басми, бајкама, етиолошким предањима (Агапкина 2015: 335–351; Detelić 2001: 225–241).

4 Појављивање Светог Јована као једног од актера наратива са мотивом сукобљавања са демонима грознице у басмама бележи се и у записима других народа. Тако се у једној од украјинских басми из записа В. Милорадовича Јован обликује као онај који води дијалог са демонским бићима, изгони и инхибира (1900: 170–171). Поред тога, о фолклорним представама о овом свецу као значајном у вези са лечењем од грознице сведоче и наводи да су источни Словени празновали Св. Јована ради заштите од ове болести (Усачева 2008: 270).

5 Истраживањима су спроведена на басмама које се налазе у издању *Народне басме и бајања* (Раденковић 1982), али су коришћени и извори у којима су оне првобитно

према коментарима записивача, користиле су се и против урока (Мијатовић 2012) као и ради заштите од рђавих снова (Вукановић 1935). У избору Љ. Раденковића, басме у којима се појављује Тома нашле су се у поглављу посвећеном бајању од вештица, што се са становишта садржаја може сматрати оправданим јер су у свим примерима Томини (не и једино Томини) противници управо ови припадници ниже демонологије у Срба и бројних других народа.⁶ Њима се у неким примерима придружују виле, а у једном и демонска бића одређена као она која мрзе – номинована као *насторнице*.

Доминантан сиже у овом корпусу, који мање или више чини основа једне од веома фреквентних историола у вербалномагијским ритуалима словенских и других народа (о чему у својим радовима сведоче нпр. Кенчиш 2011 и Тимотин 2011) сачињавају следећи структурни елементи:

1. СУСПРЕТ

(актер – светац: Тома (Раденковић 1984: 46), Тома и краљички краљ (Раденковић 1982: 48) Тома и Јован (Мијатовић 2012: 446–447), Тома и „триста опасаних и триста припасаних“ (Вукановић 1935: 127)

(актер – демон: вештице (Мијатовић 2012: , Раденковић: 1982: 48), виле и вештице (Вукановић 1935: 127), виле, вештице и насторнице (Раденковић 1982: 46)

2. СУКОБ

(на нивоу акције свеца као актера подразумева радње плетења узица, везивања, хватања, потапања у реци/мору: Мијатовић 2012: 446, Вукановић 1935: 127, Раденковић 1982: 48; печење: Раденковић 1982: 46)

(на нивоу акције демона као актера подразумева бежање: Мијатовић 2012: 447, Раденковић 1982: 48)

3. ДИЈАЛОГ

(демон – говор актера садржи: молбу упућену свецу (Мијатовић 2012: 447, Вукановић 1935: 127, Раденковић 1982: 48); заклинање (Раденковић 1982: 46)

штампане, као и рукописна збирка Властимира Станисављевића (САНУ, ЕЗБ 325/1-16, 17/ III2). У коначној редакцији рада навођене су према доступним оригиналним издањима или посредно, преко зборника Љ. Раденковића.

⁶ У овом зборнику забележен је још један пример у коме се Св. Тома појављује као актер. У басми „од отока“ (Раденковић 1982: 215), он је актер наратива о сусрету и разговору двојице светаца (други је Св. Петар). Разговор је обликован формулама питања и одговора којим се болест гони и преноси на неживу материју.

(светац – говор актера садржи: прогон (Мијатовић 2012: 447, Вукановић 1935: 127); прогон и клетву (Мијатовић 2012: 447, Раденковић 1982: 46); одрицање (Мијатовић 2012: 447, Вукановић 1935: 127, Раденковић 1982: 48); нерешив задатак као услов за поновну активацију демона: (Мијатовић 2012: 447, Вукановић 1935: 127, Раденковић 1982: 48).

Ради увида у целину, наводимо један од примера:

Ту седи краљички краљ / и свети Тома апостол / те он плете
вратнике и танотнике / да хвата вештице. / Једне ватају / а друге
им бегају, / по дну мора силажаху/ и њима се мољаху:/ – Немој нас,
свети Тома, апостоле, требаћемо ти ми / и наше семе./ Ал говори
свети Тома апостол: –Тук, виле и вештице, / нити ми требате ви
/ ни ваше семе:/ струком се опасивале,/ вратилом се подупирале,
/по дну мора силазиле / по мору бројале песак,/ по небу звезде,/
на гори лист,/ на листу капље,/на вуку длаци,/ на псу руно,/ на
овци вуну,/ на петлу перо; пепелом се солиле, угљеном смочиле;
кад све то учиниле,/ онда мени нахудиле (Раденковић 1982: 48).

Овакав тип басме, са другим свецима као актерима и унеколико другачијом структуром и основним мотивима (нпр. препознатљив по помињању имена женских демона, тзв. Иродових кћери), познат је и код других словенских народа, често одређен као бајање против грознице.⁷ Поред тога, он је близак и апокрифним молитвама, средњовековном књижевном жанру неканонског статуса (Јовановић 2000: 569), разликујући се пре свега начином постојања (писана литература), али и неким другим елементима.⁸ У традицији на српскословенском језику у њима се, нпр. у функцији

7 Структура оваквих текстова (басма, молитва, прелазне форме) подразумева следеће елементе: светитељ сусреће групу девојака и пита их куда иду, оне одговарају како су кренуле да науде људима, светитељ их туче и гони да кажу своје име, оне одговарају и обећавају да се неће појављивати тамо где се буду знала и изговарала њихова имена (Агапкина 535, Кузнецова 2005: 5). Упућујући на различите типове оваквих текстова у оквиру Сисинијеве легенде, нарочито на процес измене у рукописном фонду, од преписа до преписа, Агапкина објашњава и одговарајуће измене: „Рукописная традиция прошла процесс упрощения, когда старые тексты явно сокращались и «выветривались» в процессе переписывания, теряя при этом самые объемные их фрагменты и прежде всего списки имен трясовиц с объяснением их функций“ (2010: 536).

8 Иако се у науци није доводило у питање њихова старина, постоје различита мишљења о томе шта се може сматрати првобитним извором тема, мотива, структуре. Иако се тиме у овом раду нећемо посебно бавити, наводимо нека од њих. По мишљењу једних, басма је понудила своје форме апокрифној молитви (Јовановић 2000: 569, Анђелковић 2014: 406), док се код неких других као несумњив утврђивао утицај који је писано стваралаштво имало на басму јужнословенских народа (Топоров 1933: 3–4; Раденковић 1996: 302).

заштитника и противника демона појављују Исус, Богородица, арханђел Михајло, Св. Сисон; усмерене су против различитих стања и болести: нежита, урока поганице. Неке од њих чувају уводне и завршне формуле црквене молитве, као секвенце које прате литургијске чинове (Трифуновић 1990: 160): „Господу помолимо се! Господе помилуј раба твог!“; „У име оца и Сина и Светога Духа и сада и увек! Амин!“, Јовановић 2000: 575, 581. У неким од њих запажају се мотиви прогона демонског бића у дивље просторе, са формулама типичним за басме: нежита у „пусту гору и у јелењу главу“, камен и пустињу (Јовановић 2000: 580), урока: „у гору пусту где звоно не звони“, јелењи, овнујски рог (Јовановић 2000: 575–576). Басме са Томом као актером повезане су са овим молитвама пре свега наменом и основним структурним елементима (сусрет и сукоб са демоном), док се неке повезују и основним мотивима: м. везивања, бежања од свечевог имена и слично. Мада је дијалог у њима формиран од двеју свечевих реплика и једне реплике демона (питање куда се демон упутио, одговор, прогон), има примера у којима су, као и у басмама са Светим Томом, сачувани трагови формуле ограђивања свечевим именом („Не посеци ме нити прострели, него ћу побећи у гору и завући ћу се у јелењу главу. Када чујем светог Михаила, бежаћу по три земље, свагда и сада“; у басмама: „Не затари нашег сјемена/ Ђегођ се буде о теби говорити,/ Нећемо онђе ми доодити, Раденковић 1982: 46). Од двају основних типова апокрифних молитви, тзв. Сисинијевом и Михајловом, басме са Томом ближе су Михајловом типу: у тзв. Сисинијевом, актер се сукобљава са демоном који краде децу, у Михајловом, реч је о свецу који изгони групу женских демона, уз одређене разлике у структури, деловању и номинацији актера јер у наведеним басмама нема мотива набрајања имена женских демона, а различити су и мотиви изгона (Топорков 2019: 315–316).⁹

Свети Тома је у поменутиим примерима бајања одређен фантастичним уоченим на више нивоа, мада делује у оквиру текста који се не може у потпуности уклопити у одређења фантастичног света дефинисаног као:

А) онај који је смештен у овај свет, а приповеда о немогућем у свету из кога га перцепирамо;

Б) смештен у други свет, сасвим немогућ, иако приче тамо смештене могу бити могуће (Clute, Grant: 1997: 338).

⁹ Несумњиво веома распрострањен и фреквентан у различитим културама и књижевним системима, овај сиже нашао је своје место и у ликовној уметности, на иконама. О визуелним представама сижеа о сукобу свеца са демонима грознице у руској иконографији (видети: Топорков 2011: 173–179).

Сама басма као усмени жанр представља непосредну комуникацију са актером кога припадници овог света, извођач басме и болесник као учесници перформанса, а често и актери у тексту, не сматрају припадником немогућег света. Напротив, перципиран је и као непосредно присутан, делатан и, будући демонско биће, опасан. Управо та перцепција уређује и елементе извођења басме: начин изговарања, место време, садржај итд. Питање перцепције фантастичног од стране оних пред којима се изводи басма, као критеријум према коме се одређује да ли оно о чему се приповеда припада свету из прве или друге групе, у овом случају може релативизовати статус примера са Томом. Они, наиме, не припадају првој групи, док се припадност другој, управо због односа актера перформанса, може одредити само условно.

Тешкоће може условити и чињеница да функционисање „текста“ подразумева релације са другим и оностраним као основи жанра: магијска снага речи која има циљ деактивирање, деструкцију или инхибирање инстанце која не припада видљивом свету.

Измештање света у коме делују актери басме сигнализира се различитим поступцима већ у уводима. У једном од примера реч је о сну, оном чија се већа блискост са фантастичним интензивира атрибуцијом чудан сан: „Засп’о Каракан на Каракановом брду, мало заспо, чудан сан уснио“ (Вукановић 1935: 127). У примерима Мијатовић 2012: 446–447 и Раденковић 1982: 48 активира се јунак моделован према концепту изврнутог у социјалном окружењу. Басма почиње активацијом коњаника чија се атрибуција изводи степенованим удаљавањем од нормалног, уобичајеног. Коњаник је на првом степену *неједнак*, а на следећем је таутологијом повишен степен његове другојакости (*чудан лудак*): „Гле јунака неједнака, чуднога лудака“ (Мијатовић 2012). Сличан поступак интензивирања израза који истиче изузетност и необичност примењен је и у другом запису: „Чудан јунак чудна чуда изводио...“ (Раденковић 1982: 48). Већ маркирањем изразом *чудо* и његовом деривацијом, синтагмом *чудно чудо*, означена је сфера искорака из свакодневног (Лома 2000: 19), обележено је друго, које је поимано као знамење одвојено од сваког необичног природног процеса, као продор из натприродног у природно (Никитина 2001: 59–41). Да је овде друго/чудо заправо оно што је, нељудско и демонско, како је доживљено у народној традицији показују и: простор са кога овако одређен актер полази (поље), правац кретања (ка узвисини, планини/брду) и намера (деструкција): „Чудан јунак, чудна чуда изводио [...] на Ромуњу пољу“ (Раденковић 1982: 48), „Чудна чуда изводио [...] на каљавом пољу“

(Мијатовић 2012: 446); „Кад изађе на брдо, он потрже кључеве од магарца да обори Перивоја града“ (Раденковић), „Кад изађе на планину, он потрже топузину да обали и поруши града Цариграда“ (Мијатовић 2012). Његова појава региструје се на месту опозитно постављеном социјалном, то је отворени простор на коме долази до контакта између човека и демонског бића. Са њега он стреми ка сакралном, узвишеном, са недвосмисленим деструктивним намерама: друго и другачије, обележено атрибутима дивљег и прљавог (медвеђе седло, курјачка узда) продире у онострано тежећи да га уништи. Град на планини простор је на коме бораве светитељи који инхибирају демоне. Оба света: светачки и демонски, обележени су и издвојени у односу на људски.

Фантастику света у коме делају актери басме одређују, поред осталог, њихове номинације и атрибуција. Светац и демонско биће припадају другој димензији, из перспективе хришћанског и паганског религијског система. Канонизовани актер библијског сижеа о Лазаревом васкрсењу (Јован, 11.16 – Близанац), Христовом страдању (Јован, 14.5) и чувеној сумњи у његово васкрснуће (непознавање пута, Тома који не верује, мотив руке у ребрима, Јован, 14.5, 20.24, 20.25, 26, 27, 28, 29), у басмама се одређује као: Св. Тома (Мијатовић, Раденковић 46), Свети Тома апостол (Раденковић 48) и Тома господин (Вукановић). За разлику од басме од отока (Раденковић 1982: 215–216), у којој се појављује као заштитник од болести који има непосредне контакте са људским светом (долази од болесне рабе Стеваније), у свим примерима басме од вештица о таквом контакту нема сведочења. Његово непосредно окружење чине демони и, као помоћници и сарадници, представници хришћанског пантеона. Изузев басме у о свецу који вози златна кола (Раденковић 1982: 46), Тома комуницира са демонским бићима/у једном од примера то чини и Свети Јован) и та се комуникација углавном одвија на фону антипонашања у вербалном коду: он виче, прети, гони, куне, употребљава формуле којима се демон условно формално, безусловно суштински инхибира:¹⁰ нпр. „Ид’ одатле, божја проклетнице,/ Нит’ ћу вас, ни ваше помоћи“ (Вукановић 1935: 127), „Тут, виле и вештице,/ Не треба ми ваше племе и семе“ (Мијатовић 2012: 447).

10 Овакви типови говорних облика и речи којима се обликује секвенца наратива у коме светац протерује и инхибира болест (узвик, клетва, заклинање) одликују басму као жанр. Клетве могу бити експлицитне, али има примера у којима се заснивају на поступку изнереног очекивања, нпр. у примеру конструисаном као позив свецу да учествује у крштењу младог демона болести и одазивање, обављање ритуала у коме се контекстуално очекивани благослов замењује клетвом: „да никнеш, Јенико девојко, мање од маково зрно“ (Станисављевић ркп, 16).

У домен фантастичног у вези са говором актера (Томине реплике) улазе и представе у клетвама упућеним демону, обликованим оксиморонски спојевима: ватром се хладиле, ледом се грејале, камење јеле, земљу пиле. Фантастично и неоствариво запажа се и у формулама неизбројивости – бројања неизбројивог као условију за активацију демона и његово деструктивно деловање. Уочљиве и у демонолошким предањима са мотивом одбране од вампира, овакве формуле¹¹ одликују завршно Томино обраћање демону и заузимају финалну позицију у неким примерима (Мијатовић, Вукановић, Раденковић 48):

Кад пребројале:
на небо звијезде,
у море пијесак,
на пијесак капље,
на псу длаке,
на гори гране,
на гране лишће,
на лишће росу,
и под росом свакој живиници косу,
онда мене наудиле.

(Вукановић 1935: 127)

Сукоб Светог Томе и демона одвија се на два плана, физичком и вербалном. За разлику од примера у коме се демону прети ватром (Раденковић 1982: 46), у записима се уочава доминација употребе веза којим се вештице и виле хватају и везују (канице, плетенице, узице, вратник, танотник). Попут речи којима се остварују прогон („Тут виле и вештице...“, „Ид одатле...“, „Тук, виле и вештице“) клетве („Кад полетила, да бог да се разлетила!/[...] кад полетила, нагрдила се,/ кад пала, убила се!“), условљавањем агресије немогућом акцијом (пребројавањем неизбројивог) и везивањем се само спутава демонско биће и утиче на његово инхибирање, не и деструкцију. Везивање као начин онемогућавања демонске силе карактерише и друге магијске активности (нпр. везивање одеће како је ноћу не би одевале авети, Павловић 1901: 149). Овакве су представе карактеристичне и у ритуалима лечења од грознице које су

¹¹ Не претендујући на експликацију ширих размера, напомињемо да је овакав тип формуле регистрован и у басмама „од урока“: „Који изброј / на коња струнце,/ и на овцу рунце,/ и шумке на гору,/ и звезде на небо,/ тија да урочи Бору“ (Златановић 1994: 282). У поменути контекст бајања од вештица убраја се нпр. и Ардалићев запис (са структуром коју чине забрана кретања, клетве и инхибирање формулом неизбројивог, 1994: електронски извор). 6).

примењивали представници монотеистичке религије.¹² Забележени су примери ритуалне праксе: пацијента лече читањем 12 фрагмената који описују Христово страдање, а на крају сваког се везује чвор (Тимотин 2011: 181). Мотив примене појаса (Богородичиног) у ритуалима заштите од женских демона чувају и неке апокрифне молитве (Јовановић 2000: 576). Томина активност (удружено са Јованом, у басми коју је забележио Мијатовић) приближава га манифестацији снаге древног божанства индоевропске митологије чије је главно оружје приказано „најчешће у облику узице, чвора материјалних или симболичких веза“ (Елијаде 2015: 113). Наводећи Димезилове ставове о Варуни, божанству које, насупротив боговима ратницима, користи магију, Елијаде његову магијску употребу веза и везивања сматра еквивалентном везивањима у народној медицини и чаробњаштву (128). По његовим ставовима, овај *господар веза* има своје еквиваленте у грчком Урану и римском Јупитеру, као и неким другим божанствима индијског и других народа (124–138).

Поменуто је како су Томини противници демонска бића ниже паганске митологије. Њихова активност, сведена на уступање пред свецем и обраћање молбом да буду поштеђени, одвија се на простору поља, и воде, било да је то простор на који одлазе својевољно, бежећи („оне бегају по широкој пољани,/ по високој дубрави, по дубокој Морави“, Мијатовић 2012; „по дну мора силажаху и њима се мољаху“), било да је реч о простору на коме су спутане: ухваћене узицама, „тонотане“ и спуштане у реку или море. Њихове реакције сведоче и о снази деловања Томине појаве и његовог имена. Реакција је доследно страх, бежање, молба и понуђена помоћ („од помоћи од потопна времена...“, Вукановић 1935: 127; „ми ћемо вам требати заједно са нашим племеном“, Мијатовић 2012: 447; „Немој нас, свети Томо апостоле,/ требаћемо ти ми и наше семе“, Раденковић 1982: 48).

За процес моделовања актера и његове карактеризације важни су и хронотопски маркери. Они су у овим примерима одређени елементима који сугеришу просторе који припадају свету с оне стране људског иако су, по себи, реалне у свету људи. Активност Томина започиње са планине и брда¹³– простора са израженом

12 Упркос односу цркве према бајањима и настојањима да се ови ритуали искорене, у различитим периодима историје цркве, преписивање апокрифних молитви и неке ритуале бајања обављали су и свештеници (Раденковић 1996: 31).

13 У неколиким записима румунских бајања „од вештице“ о којима пише М. Гастер почетно кретање такође је локализовано на планини: арханђел Михајло полази са горе Маслинове (1900: 135–136), Св. Сисоје са горе Маслинове, а Михало са Сиона (1900: 138–139). Слично је у запису украјинске басме: тамо су сведи, одређени као седам мученика, смештени под храстом на брду: „На гори на Голгохви стојав дубь

митском симболиком или како се о томе изјашњава Јудин, на месту максималне сакралности (Јудин 1997: 8 ; Шиндин 1993: 111–112). Такво значење појачано је истицањем постојања града на гори, ма колико су његове атрибуције повезане са више или мање реалним топонимима (Цариград, Перивој). Гора као станиште богова (Шевалије, Гербран, 2004: 242) овде је трансформисана у узвишења (планина и брдо) на којима столују светитељи и краљички краљ (*Ту седи краљички краљ и свети Тома апостол; Ту седи св. Тома и св. Јован*). Томини демонски противници локализовани су на просторима који су у структури басме, али и културног кода њихови, дивљи, хтонски: вода, поље, пут.

2. Апокрифи

Групи неканонских списа о *Делима апостолским* припада и неколико извора посвећених делима апостола Томе.¹⁴ Претпоставља се да најстарији записи потичу из прве половине 3. века н. е, а посредно је њихово постојање потврђено у 4. веку. Сачуване су верзије на сиријском и грчком, а запажен број преписа и превода одликује рукописну традицију ових апокрифа у многим народима и на многим језицима (латинска верзија у *Златној легенди* Ј. Ворађинског, првобитно *Legenda sanctorum*). У српској редакцији старословенског остало је сачувано неколико списа различите старине, намене, обима и тематике (Јовановић 2010: 232–233). За потребе овог истраживања коришћени су следећи записи апокрифа: *Дела апостола Томе у Индији (Како сазда небеску палату)*, *Дела апостола Томе (из стишног пролога)*, *Дела апостола Томе у Индији (Прва недеља по Пасхи, дужа верзија)*, *Дела апостола Томе у Индији (Прва недеља по Пасхи, краћа верзија)*, као и две верзије записа *Како апостол Тома подиже панагију* (Јовановић 2005а–ђ).

Иако се сви апокрифни списи баве Томиним делима након Христовог васкрснућа и надовезују се, на неким местима чак и формално, на тренутак из *Новог Завета* у коме се Христ јавља ученицима (Матеј, 28; Марко, 16; Лука, 24; Јован, 20) и упућује их да шире његово учење, сама *Дела* тематизују догађаје са његовог пута по Индији (ширење учења, чуда, мученичка смрт), док краћа пасхална верзија тематизује и новозаветни мотив неверног Томе.

венерський“ (Милорадович 1900: 170–171). Агапкина управо овакве трансформације (од Синаја, преко светог простора, горе, храста до хоризонтално постављене тачке пута као локуса са којих полазе свеци) тумачи утицајем фолклорне грађе (2010: 536–537).

14 Има истраживача који *Дела Томина*, као и *Јеванђеље по Томи*, као пето, сматрају канонским, онако како их доживљавају Томини хришћани или истражују потенцијале текста за поседовање таквог статуса (нпр. Henry 2014: 152–170).

Прва и друга верзија записа о подизању панагије сужавају фокус ка ускрснућу Мајке Божије и даривању појаса Томи.

Мада сви записи *Дела* описују настанак деловања Христовог апостола и ширење хришћанства по Индији, сусрет са паганством и преобраћање, њихови основни мотиви се разликују: *Дела апостола Томе у Индији (Како сазда небеску палату)*, као и оно из стишног пролога, доминантно су усмерени ка свадби паганских младенаца и зидању небеске палате, док се пасхалне верзије односе на преображавање пагана, страдања Томина и дела након мученичког страдања, са мотивом одране коже као централним.

Номинација актера у писаним текстовима о светим људима, без обзира на то да ли потичу из канонског или неканонског корпуса, обавезна је јер:

Those subjects, although typical in great measure, have as their main purpose to protect and keep the memory of saints and holy martyrs and of their deeds above all (acta martyrum/ sanctorum (Detelić 2001: 231).

У српским апокрифима о Томи номинација овог актера је неуједначена и променљива. За разлику од грађе басме у којој је Тома доминантно одређен као свети, у овим списима номинација је усмерена ка његовом имену и функцији Христовог гласоноше (он је одређен као: Тома, апостол Тома, Тома апостол, апостол Христов Тома), мада је уочено и одређивање као у басми (углавном онда када се неко његово дело потврди као чудесно потврђивање Христове моћи).¹⁵ Има примера у којима се његово име непосредно повезује са традицијом у новозаветним канонским текстовима (Тома близанац, Јовановић 2005а: 278).¹⁶

Простор у апокрифним списима о Томи уређен је као могућ, свет људи, чак и са стварним и постојећим топонимима (Индија, индијски градови). Оно што се одређује као онострано, овде је простор на коме борави Бог, апостоли, анђели и душе праведника (у епизоди о зидању небеске палате), као и облак на коме Тому, након васкрснућа, примају Христ и апостоли. Све друге

15 Могуће је да узрок овоме треба тражити у чињеници да је се тематизују догађаји који претходе беатификацији.

16 Историја додатака који су ишли уз Томино име у најранијим записима *Дела Томиних* показује да су се форме кретале од Тома Јуда, како је у најстаријој, сиријској верзији, преко Тома Јуда и Близанац, до традиције у новозаветним јеванђељима, у којој је само Тома. Претпоставка је да је Јуда временом свесно изостављано због сличности са именом човека који је издао Христа (Delonick 2004: 75–76).

активности које припадају фантастичном, оном што подразумева манифестацију натприродног, одвијају се на овом, могућем свету из кога се такве активности перцепирају као немогуће. У њих треба убројати неколика појављивања васкрслог Христа, једно у лику Томином („нисам ја Тома, него сам брат његов“, Јовановић 2005а: 281), као и постојање граничне форме – сна у коме се Христ јавља Томи и храбри га на пут у Индију („Јави му се Господ у сну говорећи: „Не бој се, Томо, благодат моја је с тобом.“ Јовановић 2005а: 278) и сна који се представља посредовањем једног од споредних актера – о појављивању „сина царевог“ који спречава његов плотски живот (Јовановић 2005б: 300).

Тому као књижевног јунака ових списа пре свега одређује активност која подразумева његову функцију Христовог изасланика и проповедника, у једном од примера и његовог брата, двојника („угледа женик Господа у лику апостола како говори невести“, Јовановић 2005г: 322; 2005а: 281). У таква његова деловања спадају пре свега чуда која чини (захваљујући вољи и моћи Господа). У њих треба убројати кажњавање слуге који га вређа (клетва и реализација клетве: „да ти покаже чудо на твојој руци која ме удари и да је видим како је пси вуку“, Јовановић 2005а: 280, „руку која ме удари да угледам како је пси вуку многим на показивање“, Јовановић 2005г: 321), оживљавање мртвих, прогон злих духова (бесове одгони), слике оних који остају непокретни у покушају да га каменују, као и пагански свештеник који виси у ваздуху обрнут наглавачке (Јовановић 2005б: 302–303). Поред тога, има и чуда која се збивају са њим самим (или са другим актерима), захваљујући Христовој интервенцији: враћање одране коже на Томино тело („И прилепи се како беше и раније“, Јовановић 2005в: 303), његово васкрсење и одлазак на небо (Јовановић 2005б: 303), појава анђела и одлазак душе на небо (Јовановић 2005а: 285, 2005г: 324–325). У апокрифу *Како св. Тома подиже панагију* у овакву активност спада одлазак на небо („узе га облак светао и донесе га“, 2005д: 327), разговор са васкрслом Богородицом и добијање појаса. Његова дела одређена су говором других актера као „велико чудо“, „чудо“, говором њега самог као „знамење“, „чудеса“ (Јовановић 2005: 293; 2005ђ: 332). Сваки од продора оностраног у сферу људског обележен је упућивањем на снагу божанског која га покреће: „по привиђењу Бога сведржитеља“, „Владико свих, нека сиђе једна сила са небеса“ (Јовановић 2005б: 302).

Са ликом Св. Томе у басмама Тому из апокрифа пре свега повезује статус онога који се бори против болести, лекара и исцелитеља. О њему говори и сам: „зидар сам и дрводеља и угодан исцелитељ“, „исцелитељска вештина моја лечи сваку рану на телу људском“ (Јовановић 2005б: 291), „и донеше му све зло које имаху и исцели их“ (2005б: 294), при чему се лечење без слика сукоба са узрочником болести у лику демона повезује директно са резултатима који излазе из оквира обичног: „даде хромим да ходају, слепим видети, глувим да чују, немим да говоре“ (2005б: 294), „мртве подиже, хроме исцељује, бесове одгони“ (2005а: 284). У зависности од перспективе других актера – неверници или правоверни, његова се моћ одређује као она блиска паганском, односно хришћанском свету. Актери који су и сами пагани доживљавају је као ону која је равна магијским моћима које бајалица или врачар („бајеш сваком“ 2005б: 302; „мени је као врачар“ 2005б: 295), онај који има натприродне демонске моћи: „као да је вештац“, „на љуте муке стави онога вешца“. Перспектива оних који су преобраћени или правоверни утиче на то да се чудесна излечења тумаче као потврда везе са Богом, деловања у његово име и његовом силом. Она се читаоцу приближава говором главног актера: „И лекарска моја вештина јесте књига светих тајни Божјих“ (2005б: 296) и споредних: „Сви врачари саветују људима врачарства неделотворна, а слуга Божји Тома лекар је велики јер душу и тело исцељује“ (2005б: 295).

Апокрифног Тому са Томом у басмама повезује и мотив клетве. У епизоди са преобраћеним младенцима, Тома прокуне неопрезног слугу који га удара крчагом. Клетва се односи на руку коју разносе пси. Приповедач казује о догађају у чијим оквирима се клетва остварује: слуга оде на извор, лав га нападне, растргне, а руку пред сватове донесе црни пас. У унутрашњем свету приче актерима је представљен једино резултат ове клетве, а њен контекст познаје актер који присуствује њеном изрицању: свирачица објашњава присутнима шта се десило и шта је изговорено, коментаришући Тому као човека изван нивоа људског: „овај човек је или Бог или апостол Божји“ (2005а: 280, в. и 2005г: 322). За уверавање у истинитост приповедања користи се поступак попут оног у демонолошким предањима: о догађају се приповеда из перспективе казивача и актера, а завршне формуле односе се како на уверавање као такво – оно што је видљиво потврда је истинитости: „као

што и ви видесте да је пас вуче“, и реакције на уверавање: „неки вероваху свирачици а други не вероваху“ (2005а: 280–281).

Поступак средњовековног казивача којим се ствара привид догађаја који актери примају као реалан а необичан, да би се из перспективе читаоца сагледала његова фантастика присутан је и у сцени када се Христ преображен у Тому појављује у ложници младенаца. Младожења га види као Тому, чак активира свест о необичном, не и немогућем, а Христ то потврђује исказом „ја сам брат Томин“ (при чему се овде реферише и на библијско одређење Томе као близанца Христовог). Истовремено, рецепција читалаца обликована је казивачевим номинацијама актера: „И рече му Господ“, „Господ им рече“, „повероваше у Господа“ (2005а: 281).

Сукоб са демонским бићима који су духови паганских идола или зле силе у људима могу се поредити са поменутиим сукобом у басмама. У овим примерима изостаје непосредна номинација демона, као што нема ни упућивања на одређене појавне облике: они су само „духови нечисти“, „бесови у људима“. Поред сличности на тематско-мотивском нивоу, уочавају се и заједнички елементи структуре, осведочени у реакцији демонских бића на Томино деловање. Као у басми, у којој Томина појава изазива страх, бежање и молбу да буду поштеђени, у апокрифу нечисти вапију и истичу како их његово присуство инхибира: „јер се одузе слобода Томиним доласком у дом наш“ (2005б: 293).

Фантастика која служи да узвиси и потврди снагу новог Бога готово је доследно повезана и непосредно са њим, кроз различите облике зазивања његовог имена. Тома експлицитно повезује Бога са фантастичним деловањем или у епизоди са кажњавањем паганског свештеника где, поред зазивања бога, он експлицира и природу фантастичних моћи (сила са небеса). Исто тако, о чудима која су потврда његове узвишености говори и сам Исус: „покажи чудеса у граду овоме ради мојег имена“ (2005б: 298). Богородичин појас, којим се у једном апокрифу посредно потврђује Томин статус правоверног, у другом светост Богородичина, такође су потврда егзистенције света који је изнад, оног чије постојање у свету људи јесте чудо које је доказ. Чињеница је да овај мотив у апокрифу прате и иконографске представе. Остављајући ово питање за шире заснована истраживања, чини нам се да оправданом можемо сматрати хипотезу о могућој повезаности ових представа са представом о Томи који у рукама држи везе и њима спутава демоне, у басмама. Она би била заснована не само на садржају представе, већ и на њеном симболичком значењу, чему би у прилог

могли ићи и подаци о улози Богородичиног појаса у молитвама против злих сила.

Сва Томина чуда у апокрифима манифестација су снаге више инстанце. Њима се потврђује првенствено Христов статус, избрани син Божји делује кроз свог апостола и потврђује библијску, присутну у апокрифима у различитим облицима: „ја сам посред вас“ (Јовановић 2005в: 310). Фолклорни текст лишен је таквог оквира, у њему границу између светова прелази и брани актер сам (или са другим свецима).

Дистрибуирани у оквиру различитих поетичких система, фантастични елементи моделовани су у складу са њиховим правилима, али усклађени и са функционисањем и наменом жанрова унутар њих. То, међутим, не негира могућност регистравања секвенци које су им заједничке, без инсистирања на утврђивању статуса „првобитног“ текста и његових деривација у поменутих системима.

Литература:

- Агапкина, Татјана. „Сисинева легенда в фольклорной традиции Южной Славии.“ *Славянский альманах*, 3–4, 2015, 335–351.
- Агапкина, Татјана. *Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении: сюжетики и образ мира*. Москва: Издательство Индрик, 2010.
- Анђелковић, Маја. „Апокрифне молитве: од народне медицине до књижевног текста.“ *Теме*, XXXVIII, 1, 2014, 405–416.
- Златановић, Момчило. *Народне песме и басме Јужне Србије*. Београд: САНУ, 1994.
- Јовановић, Томислав. „Прошлошко житије апостола Томе као пример преобликовања апокрифа за богослужбене потребе.“ *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, V, 2010, 231–240.
- Кузнецова Вера. „О царе Ироде и о лихорадках-трясавицах: фольклорные версии библейского сюжета в легенде и заговоре“ (сибирские записи). *Сибирский филологический журнал*, 2, 2005, 5–12.
- Лома, Александар. „Порекло и изворно значење словенске речи чудо.“ *У: Чудо у словенским културама*, ур. Дејан Ајдачић. Београд, Нови Сад: Научно друштво за словенске уметности и културе, АПИС, 2000.

- Милорадович, В. „Народная медицина в Лубенском уезде Полтавской губернии“, *Киевская старина*, т. 68, 1900, 160–173.
- Недельковић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*, Београд: Вук Караџић, 1990.
- Никитина, Серафима. О „чуде“ в устных народных религиозных текстах. У: Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. Москва: Академическая серия, 2001, 52–73.
- Павловић, Јеремија М. „Завезивање одела.“ *Караџић*, 1901, бр. 6 и 7, 149.
- Раденковић, Љубинко. *Народна бајања код Јужних Словена*. Београд: Просвета: Балканолошки институт, 1996.
- Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига Алфа, 1997.
- Станисављевић, Владимир. [Басме], ркп. Архив САНУ: ЕЗБ бр. 325/ 1–16.
- Топоров, В. Н. „Об индоевропейской заговорной традиции.“ У: *Исследования в области балто–славянской духовной культуры*. Заговор. Москва: Наука, 1993, 3–107.
- Топорков, Андрей Л. „Сисинева легенда в фольклорных рукописных традициях и евразии и африки (итоги и перспективы исследования).“ *Studia Litterarum*, т. 4, но. 2, 2019, 312–341.
- Трифуновић, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Београд: Нолит, 1990.
- Усачева, Валерия Васильевна. „Контакты человека с демонами болезней: способы защиты и избавления от них.“ У: *Магия слова и действия в народной культуре славян*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2008, 264–274.
- Шиндин, Сергей Геннадьевич. „Пространственная организация русского заговорного универсума: образ центра мира.“ У: *Исследования в области балто–славянской духовной культуры*. Заговор. Москва: Наука, 1993, 108–127.
- Юдин, Алексей Валерьевич. *Ономастикон русских заговоров: имена собственне в русском магическом фольклоре*. Москва: Московский общественный научный фонд, 1997.
- Clute, John, Grant, John. *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit Books, 1997.

- DeConick, April D. *Voices of the Mystics: Early Christian Discourse in the Gospels of John and Thomas and Other Ancient Christian Literature*. London, New York: T&T Clark, 2004.
- Detelić, Mirjana. "Saint Sisinnius in the Twilight Zone of Oral Literature". *Studia Mythologica Slavica*, IV, 2001, 225–240.
- De Voragine, Jacobus. *The Golden Legend: Lives of the Saints*. Transl. William Caxton. Cambridge: University Press, 1914.
- Eliade, Mirča. *Slike i simboli: ogledi o magijsko-religijskoj simbolici*. Preveo s francuskog Dušan Janić. Beograd: Faktum izdavaštvo, 2016.
- Gaster, Moses. "Two Thousand Years of a Charm against the Child–Stealing Witch." *Folklore*, 11, No. 2, 1900, 129–162.
- Gerbran, Alen i Ševalije, Žan. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stilos, 2004.
- Gurevič, Aron Jakovljevič. *Problemi narodne kulture u srednjem veku*. Prevela s ruskog Lidija Subotin. Beograd: Grafos, 1987.
- Henry, Jonathan K. "The Acts of Thomas as a Sacred Text." In: *Sacra scriptura: How „Non-Canonical“ Texts Functioned in Early Judaism and Early Christianity*, ed. James H. Charlesworth and Lee Martin Mc Donald with Blake A. Jurgens. Bloomsbury, 2014, 152–170.
- Jöckle, Clemens. *Encyclopedia of Saints*. London: Parkgate Books, 1997.
- Kajoa, Rože. „Od bajke do „naučne fantastike.“ *Narodna bajka u modernoj književnosti*, priredila M. Drndarski. Beograd: Nolit, 1978.
- Kencis, Tom. "Latvian Fever Charms: Comparative Coordinates and Cases." In: *Oral charms in Structural and Comparative Light/ Заговорные тексты в структурном и компаративном освещении*, Москва-ПРОБЕЛ 2000, 2011, 166–172.
- Kontantinović, Zoran. *Fantastično*. U: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.
- Timotin, Emanuela. "Gospels and knots: Healing Fever in Romanian Manuscript Charms." In: *Oral charms in Structural and Comparative Light/ Заговорные тексты в структурном и компаративном освещении*, Москва-ПРОБЕЛ 2000, 2011, 180–182.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Toporkov, Andrey. "Visual Representations of Charms against Fever on Russian Icons." In: *Oral charms in Structural and Comparative Light/ Заговорные тексты в структурном и компаративном освещении*, Москва-ПРОБЕЛ 2000, 2011, 173–179.

Извори:

- Јовановић, Томислав. Апокрифне молитве. У: *Стара српска књижевност: хрестоматија*. Београд: Филолошки факултет, 2000, 569–586.
- Јовановић, Томислав (прир.) „Дела апостола Томе у Индији (Како сазда небеску палату).“ У: *Апокрифи новозаветни*. Према српским преписима, приредио и на савремени језик превео Томислав Јовановић. Београд: Просвета: Српска књижевна задруга, 2005а, 278–288.
- Јовановић, Томислав (прир.) „Дела апостола Томе у Индији (Прва недеља по Пасхи, дужа верзија).“ У: *Апокрифи новозаветни*: према српским преписима, приредио и на савремени језик превео Томислав Јовановић. Београд: Просвета: Српска књижевна задруга, 2005б, 289–309.
- Јовановић, Томислав (прир.) „Дела апостола Томе у Индији (Прва недеља по Пасхи, краћа верзија).“ У: *Апокрифи новозаветни*: према српским преписима, приредио и на савремени језик превео Томислав Јовановић. Београд: Просвета: Српска књижевна задруга, 2005в, 310–320.
- Јовановић, Томислав (прир.) „Дела апостола Томе у Индији (Из стишног пролога).“ У: *Апокрифи новозаветни*: према српским преписима, приредио и на савремени језик превео Томислав Јовановић. Београд: Просвета: Српска књижевна задруга, 2005г, 321–326.
- Јовановић, Томислав (прир.) „Како апостол Тома подиже панагију (прва верзија).“ У: *Апокрифи новозаветни*: према српским преписима, приредио и на савремени језик превео Томислав Јовановић. Београд: Просвета: Српска књижевна задруга, 2005д, 327–329.
- Јовановић, Томислав (прир.) „Како апостол Тома подиже панагију (друга верзија).“ У: *Апокрифи новозаветни*: према српским преписима, приредио и на савремени језик превео Томислав Јовановић. Београд: Просвета: Српска књижевна задруга, 2005ђ, 330–332.
- Вукановић, Татомир. Средство против рђава сна. *Гласник Етнографског музеја*, бр. 10, 1935, 127.
- Мијатовић, Станоје. „Народна медицина Срба сељака у Левчу и Темнићу“, *Српски етнографски зборник*, Етнологска и етнографска грађа, 1909, 263–595.
- Раденковић, Љубинко. *Народне басме и бајања*, Ниш, Приштина, Крагујевац: ИРО „Градина“, НИРО „Јединство“, НРИО „Светлост“, 1982.
- Ardalić, Vladimir. *Bukovica. Narodni život i običaji (Vile i veštice)*. Benkovački magazin, 2, 1994. URL: https://www.rastko.rs/antropologija/ardalic_bukovica/ardalic_bukovica_4.html (приступљено 24. 4. 2020).

Даниела М. Попович Николич

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В КОНСТРУКЦИИ ФИГУРЫ СВЯТОГО ФОМЫ В СЕРБСКИХ ЗАГОВОРАХ И АПОКРИФАХ

Резюме

В статье исследованы устные и средневековые жанры, басма и апокриф, в которых фигурирует персонаж апостола Фомы. Доминирующий в заговорах с мотивом изгнания женщин-демонов, апостола Фома зарегистрирован в качестве актера в процессе колдовства, заставляющего ведьм, облегчающих сон и тому подобное. Помимо основных элементов характеристики, в статье указаны структурные элементы заговора этого типа (повествовательные единицы: время, пространство, действие, актеры типа и т. п.). В апокрифической литературе, сохранившейся в сербских рукописях, святой Фома появляется как строитель небесного дворца, целитель, который «воскрешает мертвых, чтобы исцелить хромого, изгоняет гнев». Анализируются процессы формирования характера и тематические комплексы в апокрифах и апокрифических молитвах с мотивом дочерей Ирода, их версии в сербских записях.

Ключевые слова: заговор, апокрифы, св. Фома, молитва, фольклорная фантастика.

III

ТРАНСПОЗИЦИЈА МОТИВА МЕТАМОРФОЗЕ У РУЖУ: СУСРЕТ ФОЛКЛОРА И ЗЕНИТИЗМА



У раду се разматра трансформација фолклорног мотива посмртне метаморфозе у ружу у књижевни мотив појаве девојке из руже у роману *77 Самоубица* Бранка Ве Пољанског. Анализа различите природе чуда и чудесног доводи до суштински различитог доживљаја света. Док је мотив руже која ниче из девојачког гроба део представе опште повезаности живота и смрти, рађања и умирања, у располућеном модерном свету, у човековом доживљају апсурда и отуђености, девојка која се рађа из руже симбол је паралелне стварности. Девојчина појава из руже краткотрајан је наговештај смисла који нестаје њеном смрћу и затим се поништава самоубиством главног јунака. И када је мирис у оба света знак чуда – стварања девојке и оностраног наставка живота душе, епилог је различит – док се у балади заљубљени сједињују после смрти, у роману нема ни наговештаја трајања иза оностраног. Иако у потпуности трансформисан, мотив метаморфозе указује на испреплетеност различитих културних слојева – усменог и писаног, књижевног и фолклорног, традицијског и модерног.

Кључне речи: фантастично, чудесно, метаморфоза, Бранко Ве Пољански, *77 Самоубица*, балада.

Ако се пође од тога да повратком на изворе (митске и магијске), авангарда ствара нову традицију (Magino 1998: 186), показује се да се фолклорни мотиви мењају у авангардним текстовима, творећи другачију слику и доживљај света. Зато се може говорити о дијалогу између мотива метаморфозе девојке у ружу из баладе типа *Смрт Омера и Мериме* и мотива појаве девојке из руже из зенитистичког романа Бранка Ве Пољанског *77 Самоубица*. Дај дијалог условљен је, поред осталог, разликом између фолклорног чудесног и сложеног модернистичког фантастичног.

Када се модерна уметност враћа праизворима, фантастичним представама и визијама, магијском мишљењу, сновиђењима, предосећањима (какав је случај са алузијама на стихове „Ћул мирише, мила моја мајко, / Ћул мирише око нашег двора, / чини ми се, Оморова душа“ (Карацић 1975: 343°) – оп. А. В.), то

¹ ana.vukmanovic@hotmail.com

праизворно је у функцији суочавања модерног човека са слутњама, опсесијама, страховима, отуђењем, сумњама и и егзистенцијалном језом, космичким безнађем и метафизичком надом (Палавестра 1989: 23–24). Полази се од фолклорне имагинација, али се преко естетске трансценденције стиже до критичке трансгресије реалног света (Палавестра 1989: 29).

Када Љубомир Мицић наглашава „да је данашњем и будућем човеку више потребна једна таква опште народна, међународна или паднародна својина која је тако високо искочила као једини врhunac čistog израза наше расе и прошлости“ (1923: 2), он нам показује како авангардни уметник врши избор из традиције. Такве изборе прави и Пољански у роману *77 Самоубица*, при чему транспонујући мотив метаморфозе у ружу у мотив метаморфозе руже ресемантизује традицијску (баладичну) слика која добија нова значења, традицијом непредвиђена (уп: Flaker 1984: 43). Зато чудесни преображај девојке у ружу из баладе означава смрт, која је заправо наставак живота, део вечних кретања, а рођење девојке из руже фантастични догађај који ће у контрасту истаћи коначну смрт у разломљеном модерном свету. О таквој ресемантизацији говори и Мицић:

„Nepobitno naše vreme traži kolektivni izraz ali nipošto ne onakav kakav je bio u vreme Kosova ili Renesanse. Traži se uvek takav vremenski izraz koji će odgovarati nama, koji živimo u doba aeroplana i mašina, u doba radiotelegrafije, u doba tehničke akrobatike i brzine, u doba podmlađivanja ljudi s jedne strane i ljudožderstva s druge strane“ (1923: 2).

Њима који су живели у времену после Првог светског рата није могла одговарати чудесна повезаност човека и природе, већ пре мрачна визија уништења света.²

За промишљање транспозиције фолклорног мотива метаморфозе у ружу у зенитистичком делу важно је одређење *77 Самоубица* као „надфантастичног веома брзог љубавног романа“. Оно указује на природу фантастике и позицију мотива љубави у причи о Никифору Мортону и плану о разарању света. Пошто су ови елементи истакнути поднасловом, чини се оправданим пажњу посветити рађању девојке из руже и односу тог мотива са баладичним мотивом посмртног преображаја у ружу.³

2 На егзистенцијалну дисхармонију између традиционалног и модерног света упућују и различити спојеви супротности у роману *77 Самоубица* – између десетерца и модерног песничког света, патријархалног реда и авангардног нереда, сна о романтичној љубави и паклене машине која треба да разори све. Види: Konstantinović 1983: 493–497.

3 О значају мотива метаморфозе сведочи и место које заузима у уметничким структурама – у финалној позицији баладе наглашено је формативан (Самарија 2011:

Као извор алтернативног, субверзивног говора, фолклор је за авангардну књижевност, поред осталог, и инструмент фантастичног (Дабровска Партика 1989: 81–82). Сходно томе, природа фантастичног показује се као битно различита у традицијским и модернистичким текстовима.⁴ Иако постоје одређене додирне тачке, па тако Снежана Самарџија примећује да је у усменој лирици (а слично се може рећи и за баладе) човек *најчудесније чудо које влада чудима* (2011: 314), а Сартр каже да у 20. веку постоји још само један фантастични предмет а то је човек (Тодоров 2010: 164), реч је о различитим егзистенцијалним ситуацијама, у битно различитим световима. У том смислу стих *Ћудом ѿудо заћудити* (Poljanski 2010: 357) с краја романа *77 Самоубица*, представља звучну алузију на лирски осмерац и на фолклорне асонанце и алитерације,⁵ али, како ће се показати на примеру метаморфозе у ружу, односно метаморфозе руже, реч је о различитим чудима.

Усменој књижевности првенствено одговара категорија чудесног. Стварно и надреално, свакодневно и неуобичајено делови су јединствене реалности, подједнако надљудске и човекове, чудне и обичне, па додир са натприродним у оквиру традицијске културе не значи фантастично (Дабровска Партика 1989: 77). Као што се бајка дешава у свету где су чаролије природне, магија правило, а натприродно представља супстанцу тог света, његову законитост (Кајоа 1978: 71), тако и метаморфоза девојке у ружу (и момка у бор) на крају баладе јесте чудесни догађај који не изазива чуђење, већ је део света опште повезаности човека и природе, цикличних ритмова живота и смрти, анимистичких веровања. Када девојка предосети смрт драгог у мирису ђула, тиме се исказује чудесна димензија човекове слутње (Самарџија 1989: 172). Прекорачење границе између тела и духа у балади је повезана са митским мишљењем, док ће умножавање Никифора Мортонa одсликавати стање духа модерног човека.⁶

303), у роману се композиција делимично формира временским одређењима у односу на тренутак „спознаје руже“.

4 Овом приликом фантастично се посматра у типолошком смислу, као одлика књижевног поступка, не као жанровско одређење.

5 Потврде таутолошког споја *чудно чудо* постоје од најранијих записа усмене поезије (Лома 2002: 28).

6 Када се у усменој лирици сретну мотиви умножавања јунака, било да је реч о једноликим момцима у сватовској поворци (Бушетић 1902: 13°) или о деверу у младожењином руху, односно о изофункционалности девера и младожење (Караџић 1898: 71°), може се говорити о флуидном идентитету лиминалних бића током обреда прелаза, ипак различитом од сложених идентитета савременог човека. О свом егзистенцијалном немиру Мортон каже: „Ја не знам тко сам и што сам. Ја знам. Ћовек

Контраст двају светова потврђује се и битно другачијом природом чуда у роману и балади. Мортонев предосећај: „Osećam da će se nama dogoditi najveće lakrdijaško čudo. Žalosno i veselo“ (Poljanski 2010: 343) обележен је авангардном иронизацијом, која суштински удаљава фантастичност романа Пољанског од чудесности песме. У балади нема ничег лакрдијашког, нити веселог.

О сложеној позицији модерног човека у свету сведочи и сложена природа фантастике. Она се у роману креће између парадокса истовремених збивања разноврсних, нелогичних и међусобно независних (уп: Мисић 1922: 17), гротеске⁷ оличене у Никифору Мортону као генијалном лудаку, сабласном и мрачном који добијају сатиричну димензију, визијама изобличених људи (Петровић 2008: 276–277), али и мистично-сентименталном рођењу девојке из руже.

Док је преображај заљубљених у бор и ружу саставни део стварности баладе, фантастично у роману заузима простор неизвесности, неодлучности јунака пред сусретом с натприродним (Todorov 2010: 27) – са девојком рођеном из цвета, али и са апокалиптичним светом. У таквој неодлучности, фантастично се открива и као фрагментарно, субверзивно, оно које преиспитује себе и друштво (Sander 2004: 1, Attebery 2004: 293). Фантастично настоји да раскине са признатим поретком, да омогући продор неприхватљивог у окриље непроменљиве законитости свакодневице (Todorov 2010: 28) и као такво се реализује у роману када Мортон тежи да разори свет (али и да се сједини са чудесном девојком). Уплитање натприродног чиниоца увек изазива разарање система унапред утврђених правила и тако налази себи оправдање (Todorov 2010: 157).

Авангардна књижевност народну традицију ресемантизује као антинормативну и антиконвенционалну (уп: Flaker 1984: 46). Наизглед оксиморонски спој традиционалног и антинормативног има покриће у сложеној природи фолклора. Када се фолклор сагледа као култура оспоравања,⁸ онда он кореспондира са авангардном побуном (али се с њом не изједначава). Из те перспективе метаморфоза заљубљених у биље може представљати и супротстављање патријархалном поретку и мајчином избору невесте за сина. Балада се завршава анимистичком сликом, али се чудесно показује и као средство борбе против забране (Todorov 2010: 151), при чему натприродно нисам. Ja sam monstrum. Ja se nikako posve ne razumem. J a n i s a m j e d a n. To sam. Jest! Ja sam jedan. Samo! Ja imam 77 telesa“ (Poljanski 2010: 342).

7 О чудесном као гротески у фолклору, види: Самарџија 1989: 179.

8 О фолклору као култури оспоравања, види: Lombardi Satriani 1974: 99–121.

збивање ставља момка и девојку ван домашаја патријархалног закона. Забрањена љубав нарушава равнотежу поретка. Насупрот томе, рађање девојке из руже пружа илузију љубави у свету без равнотеже. Фантастично у роману има двоструки однос према закону – јунак тежи да разори свет, али и да од бесмисла побегне спознајући ружу. Међутим, поремећена равнотежа чудом се у балади поново успоставља, док фантастичне сцене из романа воде расцепу и хармонија се не обнавља. Показује се да ова два света подлежу различитим законима. Док је у балади чудо остварено, у роману оно постаје Немогућност (уп: Кајоа 1978: 70–71).

Та разлика између поново успостављене хармоније и света без хармоније доводи до основне разлике између песме и романа, односно метаморфозе у ружу и метаморфозе руже. У балади, као и у традицијској култури, постојање бића и света представља вечни круг преображаја. Човек и природа чине јединство, па када се девојка после смрти претвори у цвет, она заправо наставља да живи.

Насупрот вечном трајању, налази се разорени савремени свет где смрт побеђује. Њему припада лорд Мортон као „разарач света“, који презире живот јер није створен његовом вољом и зато: „Sve je hteo uništiti od sunčanih sistema do svog sopstvenog života“ (Poljanski 2010: 336).⁹ Код Пољанског гротеска је одговор на поремећени поредак заснован на рационалној и емпиријској епистемологији, актуализује се у апсурдном и отуђеном модерном граду (Петровић 2008: 277). Фантастична чежња за девојком рођеном из руже на једном градском прозору само накратко пружа илузију другачијих могућности.

Романтичарско наслеђе (које се може наслутити и у девојци рођеној из руже) представља тежњу да се превазиђу дихотомије, али напор за целовитошћу (кроз еотику, витализам, акцију, Бога) остаје узалудан (Stojanović Pantović 1998: 35). Та узалудност потврђује се и у смрти девојке из руже, због које је јунак само накратко био предан стваралачком начелу (Петровић 2008: 279).

Оно што спаја свет баладе и романа јесте гранично искуство јунака. Са таквим искуством повезује се фантастично (Todorov 2010: 90). Никифор Мортон је гранично биће јер има нестабилан идентитет (77 лица), јер је отуђен и јер се суочава са коначношћу и смрћу. Граничност заљубљених у балади повезана је са обредном ситуацијом: они су лиминална бића јер нису прошли свадбени обред (момак формално јесте, али брак остаје неконзумиран а прва брачна ноћ постаје тренутак смрти). Ма колико граничности биле

⁹ У мотивима окрутности може се препознати стваралаштво европских декадената (Голубовић 2003: 298).

различите, оне се повезују са чудесним/фантастичним сликама – са метаморфозом заљубљених у биље, или са спознајом руже и сусретом са гротескним модерним светом. Различитим преображајима прекорачује се линија која дели материју од духа (Todorov 2010: 109) – у балади то прекорачење води ка вечности, у роману ка смрти.

Када се посматра промена позиције руже унутар мотива метаморфозе у балади и роману, уочава се да транспозиција до које долази суштински одређује значење слике.

У балади о несрећним љубавницима, мајка намеће сину девојку коју он не жели, што води трагичном крају. После смрти, момак и девојка се претварају у бор¹⁰ и ружу. Слика руже обавијене око бора сведочи о непролазној љубави, односно љубави оствареној после смрти: „Укопаше једно до другог,/ кроз земљу им руке саставише,/ а у руке зелене јабуке./ Мало време затим постојало,/ више драгог зелен бор израсте,/ а виш’ драге румена ружица;/ па се вије ружа око бора,/ као свила око ките смиља“ (Карацић 1975: 341°). Јабука је свадбени симбол, па се њоме смрт моделује као свадба, а посмртно остварена љубав као брачна веза. Варијантно, мајка не да девојку за драгог. Девојка му поручује да узме њену братучеду, затим се убија, а момак умире на њеном гробу:

„Ту му липи гребак ископаше,/ поред Јеле Иву укопаше,/ кроз земљицу руке саставише,/ а у руке румену јабуку,/ нек се знаде да су драги били./ Малено је врме постојало,/ из момка је зелен бор никао,/ из дивојке винова лозица,/ и фата се бору за огранке,/ ка’ дивојка момку око врата“ (Карацић 1975: 342).

Тако се сукоб између љубави и мржње у балади разрешава у заувек складном јединству љубавника, у врхунској хармонији одуховљене љубави доведене до симбола моћног трајања (Кrnjević 1980: 116).

Варијанте показују и да ружа у фолклорним текстовима може алтернирати са другим биљем. У запису из *Ерлангенског рукописа* из девојчиног гроба ниче борика: „Скочила [је] Ивина мајчица,/ скупила [је] Ивину дружину / и Анине младе другарице,/ лепо су их млади укопали./ На Иви је зелен бор израстао,/ а на Ани зелена борика,/ обави се бор око борике / како би Иво око Ане“ (Геземан 1925: 213)°.

Иако ружа на девојчином гробу алтернира са лозом и бориком, она носи додатна значења у традицијској култури чиме се варијанте баладе разликују на семантичком плану, тј. нијансира се значење

10 Никифор Мортон повезује се с хростом, али се с њим не поистовећује: „On je mlad i besan. Vitak i ovisok kao mladi hrast. Gord i tiranski veseo. Ponosan. Ljut i silovit. Dobar i sentimental“ (Poljanski 2010: 336).

представе метаморфозе девојке. Ружа обележава границу између овог и оног света, а таква симболика условљена је чињеницом да биљка има бодље, да као дивља расте у шуми или на ободима и међама, а као питома у башти, заузимајући лиминалну позицију између свог и туђег простора (Карановић 2010: 261–262). Будући гранична, она одговара позицији девојке умрле пре удаје (Карановић 2010: 280).

Док је у балади ружа пребивалиште девојчине душе или отеловљење душе саме,¹¹ у роману се наглашава телесна веза између руже и девојке која се из ње рађа:

„Vedar je ušao u sobu. Zviždao je. Veseli mladić. Rasvetilo se. Cveće je opet zamirisalo na vetru sa suprotnog pendžera.¹² Gledao je na suprotno okno. Pred njim se dogodilo neverovatno preobraženje. – Zar je to moguće? – Pomisli Morton – Ja nisam Hristos!¹³ – Pred Mortonovim očima preobrazila se velika ruža u telo. Čudo. Veliko. Najveće. Sveže veselo telo mlade mirisave devojke“ (Poljanski 2010: 337).

Веза преображаја руже и рођења доноси весело расположење (иако, како ће се показати, краткотрајно), насупротив трагици баладе.¹⁴

Заједничко гранично искуство модерног човека и заљубљених везано је за осујећену еротску жељу,¹⁵ али се веза мотива метаморфозе

11 У лирској песми преображај се догађа унутар мотива еротске игре. Момак предлаже девојци: „Створ’ се, душо, у градини ружом,/ ја ћу с’ створит у бела лептира,/ па ћу пасти на румену ружу;/ рећи ћеду изокола људи,/ да ја гризем у градини ружу,/ а ја љубим потајно девојку (Карацић 1975: 485°). Насупрот баладичном пресељењу душе у цвет, лирска метаморфоза има еротско значење и истиче телесност љубави.

12 Док мирис руже у балади најављује Омерову смрт, овде најављује девојчино рођење.

13 У украјинским коледарским песмама рођење из руже има хришћанску симболику. Из руже која се расцветава над Маријом излеће птица – њен новорођени син. Украјински фолклорни текстови бележе и да је прва Ева рођена из руже (њоме Адам није био задовољан, па је Бог другу Еву створио од глине, а ону прву је узео на небо и од ње се родила Марија). С друге стране, сиже о рођењу из руже кореспондира са индоевропским митом о рођењу човека из андрогиног дрвета – два стабла која расту из истог корена (Шевчук 2019: 41–43). У митолошким традицијским слојевима ружа се повезује с купалским ватрама, па преко с њима са Сунцем (Шевчук 2019: 48). О хришћанским симболима у роману 77 *Самоубица*, види: Ђурић 1992: 14.

14 Чудо живота као ероса из стихова: „Često se smejaše u meni devet smehova / Prošlost / Dilber devojko / Da ti dojke jedre berem u proleće / Kao narandže / Mladost / Da ti ruke sakujem oko tela / Veselje moje / Antonija / Ti si trijumf moje radosti / Ne laži pre nego petli probude sunce. / Šta bi bilo bez erotike / [...] Život mora biti večitno novo čudo/ [...] A živeti kažu da se mora / Čudom čudo začuditi (Poljanski 2010: 357) блиско је еросу љубавних усмених песама о дилбер девојкама (нпр. Карацић 1898: 329°), где су девојачке дојке сличне златним јабукама (Пантић 1964: 237, Карацић 1898: 458°) или наранџама (Карацић 1898: 388°).

15 О осујећеној жељи сведочи девојчин први, а посмртни пољубац: „Богом браћо, до два побратима!/ Спустите га пред моје дворове,/ да га јадна мртвога целивам,/

и љубави различито моделује у песми и роману. Док се у балади и момак и девојка преображавају у биље и прелазе заједно из земаљског живота у смрт, па затим заједно настављају да трају, у роману долази до чуда које је изван јунака, он га посматра и већ на почетку одвојен је од девојке рођене из руже (а са којом неће успоставити трајнију везу).¹⁶

Одвојеност истиче и Миранђеја када каже: „Tvoj život je moje umiranje [...] Nisam jадna znala pobediti smrt svojom ljubavi [...] ako ti bude teško bez mene a ti pogledaj u nebesa nad mojom kućom. Trinaesta svetla zvezda od ćoška krova ravno prema gore – to sam ja“ (Poljanski 2010: 344). Док баладични љубавници деле исту судбину и својом метаморфозом побеђују смрт, путеви Мортонa и Миранђеје различити су, а љубав нема снаге да савлада разлику. Миранђејин преображај у звезду после смрти такође није аналоган девојчином преображају у ружу у балади јер не подразумева јединствен свет, нити заједничко трајање.¹⁷

О томе да девојка рођена из чудесног цвета не припада Мортонoвом свету сведоче и контрасти између свакодневице и снаге живота коју носи чудо:

„Jutro je dosadno i staro. Bez promene. Sunce posve naliči onome od juče. Samo su se ljudi izmenili – nagore. Nikifor je pogledao na suprotni prozor. Video je ružino telo. Cveta. Mladost. Trijumf sunca [...] Miranđeja ga je sećala na život. Morton je veselo završnuo u dan. Ja sam mlad! Korak na ulicu. Morton je zaboravio na pendžersku mladost. Lice mu se smrknulo. Život ga je pobedio [...] Oči Nikifora Mortona svuda su gledale samo Smrt“ (Poljanski 2010: 338–339).

Супротстављају се досадно и старо и младост, Сунце које личи на јучерашње и тријумф Сунца, смрт и живот. Разломљени свет, наизглед подељен на мрачни реални свет и на светли свет утехе (које заправо нема), одговара осећању модерног човека. Мортон

кад га нисам жива пољубила./ Спустише га пред Мерине дворе./ к њему Мера жива примакнула./ мртва Мера црној земљи пала“ (Караџић 1975: 343°). У роману се пољубац дешава пре смрти, али смрти води: „Celivam Te, jer mrtav više neću ljubiti tvoga tela“ (Poljanski 2010: 343).

16 Када се у фолклорном тексту мотив рођења из руже повеже са еротском симболиком, па у украјинској купалској/ивањској песми на ружи расту три момка и три девојке (Шевчук 2019: 46–47), остварује се, као и у балади, веза између момака и девојака који деле исто „биљно“ порекло. Природа Мортонa и Миранђеје различита је и они остају раздвојени упркос краткотрајном сусретању.

17 Трајној љубави (или сећању) нада се писац у посвети: „Da me nikad ne zaboraviš / Ni pre groba / Ni za grobom / Tebi Branka / Darujem ovu knjigu / Koju ti nećeš razumeti“ (Poljanski 2010: 334), али истовремено супротставља сентименталност и иронију.

жели да види живот, да га нађе, али осећа да су му часови одбројани (Poljanski 2010: 339). Сам живот је растрзан између оног који Мортон жели да уништи и новог који жели да створи (Poljanski 2010: 339). Насупрот томе, свет баладе је суштински јединствен, у њему и смрт и живот јесу делови истог цикличног кретања.

Разломљеност света у роману моделује се двоструком фантастичном реализацијом мотива руже. Ружа је елемент слике рођења девојке и израза „Mudruj mudruj ume moj / Dok na kamenu ne procvatu sveže ruže“ (Poljanski 2010: 355) када речи јунака кореспондирају са народском мишљу о недостижном – „док на врби не роди грожђе“ (Konstantinović 1983: 473).¹⁸ Напоредо, дакле, постоје фантастика метаморфозе и фантастика немогућег. У књижевности после Првог светског рата нема места за преображај мртвог у ружу, већ је метаморфоза неизоставно део карикатуралног, и томе авангардног. Вредност романа *77 Самоубица* лежи у том контрасту, сукобу, оксиморону (Konstantinović 1983: 484).¹⁹

Различита природа мотива метаморфозе повезана је и са различитим схватањем смрти. У баладама долази до посмртног преображаја, а биље је својеврсни гарант вечног живота (Карановић 2010: 80). Посмртне метаморфозе истичу пресељење душе умрлих у биље: бор и ружа су замене за момка и девојку, оне отеловљују душе младих и стога су сеновите, на шта упућује и то што ничу сами од себе (Чајкановић 1994: 34). Истиче се веровање да је смрт само једна фаза непрекидног кретања (Љубинковић 2014: 99), па је стога она представљена виталистичком сликом ницања бора и руже.²⁰ Насупрот томе, чудесно рођење из руже подређено је мотиву

18 Литванска митолошка песма бележи мотив сличне формули немогућег: ружа процвета на замрзнутом језеру на божићно јутро (Шевчук 2019: 52).

19 Сцена рођења из руже спаја фантастично са сентименталним. Док Мицић истиче да „zenitistička pesma ne sma biti slatkorečiva – od slatkoće lepe se usta; ne sme biti sentimentalna – život se ne izražava sentimentalnošću“ (1922: 18), упућујући на излаз у гротески, која „orogavlja od sentimentalnosti“ (1922: 19), Пољански, говорећи о збирци *Црвени петао*, најављује „један још непознат зенитизам. Он је на око одвише лирски, али он има своју гвоздену страну. Интимна поезија пролећних ужаса помешана је са бунтом нашег машинског времена“ (Пољански 1927: 6). Тиме Пољански показује свест о лирским елементима свог израза, али и о потреби да се они релативизују у сусрету с модерним светом. На исти начин ће се у роману дистанцирати од сентименталног саркастичном опаском: „Pražvorna žalost savila se oko srca veselog Mortona. – Klečao je na mesečini. Celo veče. Celu noć. Idiotski sentimentano“ (уп: Петровић 2008: 279). Постављајући јунака у граничне ситуације отуђености и суочавања са смрћу, Пољански излази из сфере сентименталног, а његов израз је доминантно ироничан и гротескан. С друге стране, сентиментални елементи јесу и манифестације сентименталности која се појавила крајем Првог светског рата (уп: Ејснер (Eisner), према: Dorfels 1997: 198).

20 Символика вечног трајања у мотиву метаморфозе у балади кореспондира са паралелизмом између цветања руже и рођења Сунца у украјинском фолклору. Веза са

скоре (и необјашњиве) смрти девојке. Сусрет са Миранђејом само је краткотрајна победа живота у Мортонској тежњи да разори свет. Смрт је повезана са распадањем (не растом), па Миранђеја поручује Мортону: „Digni me iz groba. – Među crvima je gadno i odvratno. Odvedi me u tvoje najviše svetove“ (Poljanski 2010: 343). Дакле, смрт није облик продуженог живота, већ простор непојмљивог и несазнатљивог, она уништава тело снагом космичке силе (Stojanović Pantović 1998: 34).

Баладичним метаморфозама претходи истовремена смрт (Геземан 1925: 213°), или договорена заједнична смрт: „Драги драгој по зв'језди поручи:/ Умри, драга, доцкан у суботу,/ ја ћу јунак рано у недјељу./ Што рекоше, то и учинише:/ Драга умре доцкан у суботу,/ драги умре рано у недјељу“ (Караџић 1975: 341°). Умирање води вечној вези, заједничком боравишту маркираном и својеврсним загрљајем бора и руже. Напротив, Миранђејина смрт значи одвајање, одлазак у други свет, потпуно одвојен од Мортонског. Смрт побеђује љубав и јунак се враћа на накратко прекинут пут уништења себе и света. Не налази нови живот, нити остварује стваралачку жељу (уп: Negrišorac 1987: 348).

После рођења из руже, девојка ће доживети још једну метаморфозу – после смрти претвориће се у звезду и коначно се одвојити од младића ком поручује: „Budeš li me dugo dozivao i mnogo očajavao, trinaesta zvezda će pasti. Ja ću biti i među zvezdama najnesretnija“ (Poljanski 2010: 344). У балади управо та јака туга доводи до смрти од љубави и затим сусрета у оностраном. Момак умире на девојчином гробу: „Ал' се Иве с душом поделио,/ од жалости за Јелином својом“ (Караџић 1975: 342°) или девојка умире пред својом кућом, где момци спуштају ковчег са умрлим Омером: „Спустише га пред Мерине дворе,/ к њему Мера жива примакнула,/ мртва Мера црној земљи пала“ (Караџић 1975: 343°).

Осим што је мотив руже везан за фантастично рођење и чудесну смрт, у фантастично-чудесном типолошком окружењу развија се и мотив мириса. Он актуализује фантастично непостојање границе између субјекта и објекта, које омогућава непосредно општење. Сходно томе, не разликују се ја и спољни свет, и јавља се осећај да је живот истовремено унутар човека и изван њега (Todorov 2010: 112–113).

У балади мирис који призива девојчину мисао о момковој души одуховљава љубав до мистичног постојања дематеријализованог али стварног сусрета (Крпјевић 1980: 113). Тај чудесни сусрет у мирису део је света баладе. Пред њим се не чуде ни девојка

Сунцем носи симболику почетка новог годишњег циклуса, оваплоћења вегетативних животних сила, рођења, раста и обнове (Шевчук 2019: 52).

ни мајка којој она свој предосећај саопштава. Варијанте песме показују промену функције мириса: он постаје лоше знамење. Док погребна поворка пролази поред девојчине куће, она осећа несрећу: „Што је ово, мила моја мајко!/ Ђул мирише, иде моје драго! [...] Није добро, мила моја мајко!/ Ђул мирише, ту је моје драго!“ (Карацић 1975: 344°).

У роману предосећај смрти доноси *мозговни радиограм*:

„Stao je. Slušao je. Neko ga je zvao imenom. Nikifore. To nije bio glas. To je bila neka valovita energija, koja je prodirala njegovu čeonu kost i hvatala kontakt sa njegovim misaonim svetom. Neverovatno. Ha! Doseo se Nikifor. Mozgovni radiogram. Slušao je dalje. Osećao je reči: „Ja sam ovde. Ja te zovem. Tvoja Miranđeja. Umreću za tobom Mortone“ (Poljanski 2010: 344).

У модерном свету прекинута је веза са природом, а нове канале комуникације пружају техничка средства и машине.

Мирис руже, с друге стране, прати рођење девојке: „Svidela mu se jedna velika ruža. Sveža. Mirisala je silno. U njegovu sobu navaljivao je val mirisa. Čudo“ (Poljanski 2010: 336). Мирис је везан за тело, насупрот одуховљеном мирису у песми: „То је telo mirisalo na sveže ruže [...] Miris је оријао Nikiforovu svest“ (Poljanski 2010: 337). Будући везано за тело, за живу девојку, он слаби после њене смрти: „Ruže nisu mirisale kao prethodnih večeri“ (Poljanski 2010: 346). Визија и мирис супротстављају се мраку у самом јунаку: „Na suprotnom oknu video je bokor ruža. Sveće. To je neobično nežno dejstvovalo na njegovo mračno lice [...] Te večeri nije Morton napisao nijednoga slova o svome epochalnom delu“ (Poljanski 2010: 336) и „Sveži vetar novoga mirisavog tela razvejavao je jato crnih istina, koje su čokotale po Mortonovoj lubanji“ (Poljanski 2010: 337). Мрак у јунаку одговара мраку у свету, коме је мирис руже такође супротстављен: „Mrak je lajao ulicom. U njegovoj duši ugašeno je i poslednje svetlo. Soba mu je danas bila prekamena. Tvrda. – Teška. Crna. Mračna. Bolesna. Idiotski mistična [...] Mirisa mi dajte! Meseče! Salevaj tvoje srebro u moje oči. Mirisa mi dajte! Cvetanja se hoće. Amo ruže“ (Poljanski 2010: 338). Мортон је зачуђен пред тим контрастом између идеалног света сна и свакодневице: „Prošla je noć. Morton je sanjao. Strašan je bio san. Neobičan događaj. – Svet je bio crven. – Veseo. Sve je mirisalo. – Taj san je zaprepastio Mortona. Paradoksalan san. Njemu je svet u stvarnosti bio sve pre nego crven i mirisav“ (Poljanski 2010: 337).

Док се у балади мирисом руже успоставља комуникација између љубавника, у животу и смрти, и на њиховој граници (Карановић

2010: 281), у роману мирис нема ту моћ. Он јесте знак идеалне драге, неког срећнијег света, али је заправо ефемеран и нестаје са смрћу Миранђеје, не прелази границе и нема моћ коју има у балади. Он је само један од многих надражаја који указују на безбројна лица савременог света:

„Tišina je mirisala na sveže jorgovane / na vatru / na brzinu / na benzin / na transcendentalne strahote / na umetnost / na ludačku dosadu koncentracije / na beskrajnu modrinu / na stravu / na leševe / na revoluciju / na veselje žalosno / na krv [...] Tamo za staklom u mraku miriše jorgovan / na mome oknu pelen [...] Ja nisam dobar čovek / Živim u godini 1923. / Nijedan čovek te godine nije dobar / Među živima / Samo su mrtvi dobri!“ (Poljanski 2010: 340)

Компаративно посматрање чудесног и фантастичног у баладама типа *Смрт Омера и Мериме* и роману *77 Самоубица* Бранка Ве Пољанског показује на који се начин књижевни поступци мењају у различитим књижевним и културноисторијским контекстима. Пут промене води од чудесног ка сложеном авангардном фантастичном споју гротескног, ироничног и сентименталног. Управо кроз такве промене усмена књижевност показује се као жива традиција. И зато што не преузима фолклорни мотив метаморфозе у ружу, већ га ресемантизује мотивом рођења из руже, Пољански јесте писац савременог света – разломљеног и отуђеног. У његовом свету, како је показано, нема места анимистичким представама о вечном трајању девојке и момка. Напротив, рођење девојке из руже контрапункт је апокалиптичној жељи за разарањем света. Два гранична искуства – фолклорно и модерно – воде дијалог посредован фантастичним сликама.

Литература:

Голубовић, Видосава. „Светокрет Виргила (Бранка Ве) Пољанског.“ *Књижевна историја*, књ. XXXV, св. 120–121 (2003): стр 293–300

Дабровска Партика, Марија. „Фолклорно и фантастично. Еволуција односа.“ *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 1989, 75–83.

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

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

- Љубинковић, Ненад. *Наши далеки преци*. Београд: СКЗ, 2014.
- Палавестра, Предраг. „Одлике српске фантастике.“ *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 1989, 9–31.
- Петров, Александар. *Српски модернизам. Гласници. Гласила. Студије*. Београд: Сигнатуре, 1996.
- Петровић, Предраг. *Авангардни роман без романа*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
- Самарџија, Снежана. „Жанровска условљеност фантастике у српској усменој књижевности.“ *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 1989, 169–181.
- Самарџија, Снежана. „Чуда и поступци очућавања у структури усмених облика.“ *Језик, књижевност, култура. Новици Петковићу у спомен*. Ур. Јован Делић и Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет, 2011, 295–325.
- Татјана Н. Шевчук, „Рожа (ружа, роза) в украинском обрядовом фольклоре.“ *Гора калинова. Биљни свет у традиционалној култури Словена*. Ур. Зоја Карановић. Београд, Vilnius: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека Светозар Марковић, Leituviu kalbos instituto, 2019. 39–55.
- Attebery, Brian. “Fantasy as a mode, genre, formula.” *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Ed. Sandner, David. Westport: Praeger, 2004, 293–309.
- Dorfels, Gillo. *Antologija lošeg ukusa*, Zagreb: Golden marketing, 1997.
- Ђурић, Dubravka. „Metamorfoza palog andela. Roman Branka Ve Poljanskog „77 samoubica“, reprint, „Novi Zenit“; Novo Miloševo 1992“. *Borba*, god. LXX, br. 227 (13. avgust 1992): str. 14.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga, 1984.
- Kajoa, Rože. „Od bajke do „naučne fantastike.“ *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Ур. М. Drndarski. Београд, Institut za književnost i umetnost, Nolit 1978, 69–75.
- Konstantinović, Zoran. *Ekspresionizam*. Cetinje: Obod, 1967.
- Konstantinović, Radomir. *Biće i jezik. U iskustvu pesnika srpske kulture 20. veka*. Kn. 6. Београд, Novi Sad: Prosveta, Rad: Matica srpska, 1983.

- Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980.
- Lombardi Satriani, Luigi. 1974. "Folklore as a Culture of Contestation." *Journal of the Folklore Institute*, vol. 11, no. 1/2 (1974): str. 99–121.
- Marino, Adrijan. *Poetika avangarde*. Beograd: Narodna knjiga, 1998.
- Micić, Ljubomir. „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole.“ *Zenit*, god. II, br. 13 (1922): 17–19.
- Micić, Ljubomir. „Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti.“ *Zenit*, god. III, br. 21 (1923): 1–2.
- Negrišorac, Ivan. „Zenitistička proza kao osporavanje romana.“ *Polja*, br. 342–343 (1987): 347–354.
- Sandner, David. *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Wesport: Praeger, 2004.
- Stojanović Pantović, Bojana. *Srpski ekspresionizam*. Novi Sad: Matica srpska, 1998.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Извори:

- Бушетић, Тодор. *Српске народне песме с мелодијама из Левча*. Београд: Српска краљевска академија, 1902.
- Геземан, Герхард. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских песама*. Београд: Српска краљевска академија, 1925.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. V. Београд: Државно издање, 1898.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књ. I. Београд: Просвета, 1975.
- Пољански, Бранко Ве. *Црвени петао*. Београд 1927.
- Пољански, В. Ве. „77 Samoubica. Nadfantastičan veoma brz ljubavni roman.“ *U beskrajnom plavom krugu Miloša Crnjanskog. Romani srpske avangarde* (1). Уг. Гојко Тешић. Ћигоја штампа, Službeni glasnik, Beograd 2010, 331–357.

Ana V. Vukmanović

THE TRANSPOSITION OF THE MOTIF OF METAMORPHOSIS INTO A ROSE: AN ENCOUNTER OF FOLKLORE AND ZENITISM

Summary

The paper discusses the posthumous metamorphosis into a rose folklore motif transformation into the literary motif of the occurrence of the girl from the rose in the novel *77 Suicides* by Branko Ve Poljanski. The analysis of the different natures of miracle and the miraculous leads to an essentially different experience of the world. The motif of the rose sprouting from the girl's grave is a part of the notion of the universal interconnection of life and death, birth and dying. However, in the cracked modern world, in human experience of absurd and existential crisis, the girl who is born from the rose is a symbol of a parallel reality. Girls' emergence from the rose is an ephemeral hint of the sense that disappears with her death and then is annulled by the suicide of the main character. Even though the scent is in both worlds a sign of miracle – birth of a girl and the otherworldly continuity of life – the epilogue is different. While lovers are united after death in the ballad, there is no indication of continuity beyond this world in the novel. Although completely transformed, the motif of metamorphosis indicates the interconnections of different cultural layers – oral and written, literal and folklore, traditional and modern.

Key words: fantastic, miraculous, metamorphosis, Branko Ve Poljanski, *77 Suicides*, ballad.

УЛАЗАК ВАМПИРА У СРПСКИ РОМАН



Готика и хорор фантастика важне су поетичке одлике европског (пред)романтизма, а енглески „готски роман“ и проза писана под његовим утицајем (у готово свим водећим књижевностима тога доба!) оставили су трага и на раном српском роману. Како је у том контексту вампиристика једна од најважнијих тематских одредница овога литерарног тока, наши писци су имали и јаку домаћу традиције те врсте као непосредно доступни узор. Овај текст подсећа на поменуте моменте у романима Видаковића, Михајловића и других српских предромантичара, али и на својеврсно „путовање“ вампира из Србије почетком 18. века ка ученој просветитељској Европи.

Кључне речи: вампиристика, фантастика, српски предромантички роман.

Наша фолклорна усмена традиција богата је оним што бисмо данас назвали **вампиристиком**, у најразличитијим видовима и у многим жанровима (од којих неки нису „класични“ књижевни). О дубокој укореењености таквих веровања и одговарајућих ритуала везаних за њих, важно сведочанство је оставио Тихомир Р. Ђорђевић² а недавно је објављен и превод књиге анонимног аутора из саме епохе о којој наш поменути велики антрополог пише у својој вампиролошкој студији (18. век).³ Наравно, све то је имало одјека и у писаној књижевности, нарочито током романтизма и у нашем фолклорном реализму, чему је посвећена изврсна приповедна антологија Ане Радин.⁴

¹ koderdam@gmail.com

² Тихомир Р. Ђорђевић, *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, „Српски етнографски зборник“ LXVI, Београд 1953.

³ *Вампири у Србији у XVIII веку*, прир. Марија Клеут (превела Николина Зобеница), Београд 2018. Ова књижица је, иначе, на немачком објављена у Лајпцигу 1732. под дужим насловом: *Acten maessige und umstaendliche Relation von denen Vampiren oder Menschensaugern, welche sich in diesem und vorigen Jahren im Koenigreich Servien herfhr gethan.*

⁴ *Приче о вампирима*, Београд 1998.

Рађање модерног српског романа (дакле, онога који више није у кодовима средњовековног „романа“) везује се за предромантизам и опус Милована Видаковића (1780–1841) који је – без обзира на бројне контроверзе у литератури о његовом делу – несумњиво популарисао и на својеврстан начин **одомаћио** код нас поменути литерарни жанр. Иако је био писац који је имао институционално образовање (српско-латинска гимназија у Сремским Карловцима, студије у Пешти), и те како је добро познавао усмену културу, што је свакако највидљивије у његовом епском песништву. Међутим, управо због институционалне едукације – и познавања барем немачког и мађарског (а можда и још неких страних језика?) – био је упућен и у актуелна европска литерарна кретања свога времена. Ово последње важно је за детерминисање и теоријски опис његових романа као љубавно-историјских, што је била жанровска доминанта тадашње романескне продукције у Европи, али и доминанта рецепцијског хоризонта очекивања читалачке публике крајем 18. и током првих деценија 20. века. Ако оваквом хоризонту очекивања додамо и укус за егзотично и необично који није само део уобичајено схваћеног романтичарског ескапизма него је укорењен и у русоовску филозофију Природе, добили смо шифру којом можемо објаснити интензивни и смели улазак фантастике (а са њом и вампиристике) у наш рани, предромантички роман...

Енглески готски роман – од Хораса Волпола, преко Ен Редклиф до Мери Шели (ауторке најчувенијег од свих, *Франкеништајна*) – врло брзо је освојио читалачку публику те епохе, па је не само превођен на француски, немачки итд., него су и писана бројна дела у готови свим европским књижевностима по узору на њега. Готика је, поред још неких битних хронотопа, подразумевала и хронотоп **хорор фантастике** која до данашњих дана није изгубила на популарности захваљујући више филму него самој књижевности. Страх, опасност, злокобне слутње, натприродне силе у амбијенту уклетог замка, ноћи, невремена – то су само неке од карактеристика поменутог хронотопа, толико познате публици (понављам: у наше доба првенствено филмској!) да њен хоризонт очекивања тешко може бити изневерен. Наравно, описани контекст идеалан је и за појаву бића као што су вампири и (најчешће фатално лепе!) вампирице, па се тако и вампиристичко фолклорно наслеђе у разним модификованим видовима – на пример, кроз ликове духова, авети и низа ентитета сличних а по моћима сасвим аналогних самим вампирима! – нашло у средишту писане уметничке књижевности. У случају Видаковићевих

романа, и уопште онога што сам именовао као „видаковићевски романескни модел“ (доминантан у српској култури прве половине 19. века)⁵, очигледна су два кључна подстицаја за исписивање хорор фантастике, а самим тим и за тематизацију вампиристике: први је из домаће фолклорне традиције коју су наши тадашњи писци изванредно познавали из животне свакодневице, а други је из европских савремених прозних токова. Сликвито речено, морали смо почетком 18. века извозити вампире у свет да би нам се они одатле вратили као легитимна и пожељна категорија тзв. високе литературе (уместо њиховог третмана као пуког сујеверја припростога народа током просветитељства)...

Путовање вампиристичких веровања и традиције из Србије у Европу регистровано је, анализирано и описано у бројним књигама и чланцима (од којих су неки и овде поменути у фуснотама): али њихов повратак у завичај, тј. у српски предромантички роман, књижевна историографија дуго је превиђала. Наиме, свакако да је тада актуелна готика европске литературе имала и аутохтоне корене али несумњиво да је додатно мотивисана сензацијом и бројним научним расправама које су изазвали извештаји аустријских власти са српских територија освојених почетком 18. века. Углавном, тај спој нашег фолклорног наслеђа и тадашње европске готске прозе и те како је видљив код Видаковића и осталих српских романсијера у првој половини 19. века (Јевстатије Михајловић, Јован Чокрљан и други). Штавише, ова фантастичка шифра заживеће и у краћим прозним жанровима, како у Европи тако и код нас: од антологијске приповетке Атанасија Николића *Вјерни побратим или огледало будућега вијека* (из 1831),⁶ преко реализма и Милована Глишића – по чијој је причи *После деведесет година* Ђорђе Кадиевић 1973. снимio изванредан вампиристички хорор филм *Лептирица* – па све до постмодерне (на пример, роман *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић из 2000. године, који и директно тематизује већ описане догађаје с почетка 18. века).

Улазак усмене народне културе у сферу тзв. високе, односно синтеза двају токова, увек означава рађање модерног сензибилитета јер оно „пучко“ никада није *a priori* вредносно маргинално, о чему сведоче ТАКВЕ инспирације највећих аутора недавне прошлости (од Раблеа преко Шекспира до Сервантеса, рецимо!). Сличан је случај и у српској култури, али треба истаћи – баш због стереотипа (погрешних!) који су (пре)дуго били уврежени у нашој

⁵ Сава Дамјанов, *Корени модерне српске фантастике*, Нови Сад 1988.

⁶ Видети: Сава Дамјанов, *Нав. дело*, стр. 236–244 и Предраг Палавестра, *Књига српске фантастике*, Београд 1989, стр. 86–93

канонској критици и академским валоризацијама! – да се такав спој овде десио ипак пре Вука и вуковаца: дакле, у оном сегменту који се често погрдно означавао као предвуковска традиција. Предромантизам у целини – дакле, не само видаковићевски романескни модел карактеристичан за тај стилски правац код нас! – смело ослушкује народну књижевност и на велика врата уводи неке њене парадигме у писану књижевност: бриљантан пример су можда најчитанија штива на међи 18. и 19. века, религиозни епови српских предромантичара (Викентије Ракић, Гаврило Ковачевић, Константин Маринковић...) које је чак и један Његош уважавао и поседовао у библиотеци, а који су по сведочењу самих аутора свесно писани у десетерачкој форми јер је то било популарно код публике (очито навикле на десетерац народне епике!).

Да ли се нешто слично може рећи и за хорор фантастику и вампиристику као њен важан тематски ток? Са становишта укуса (пред)романтичарске епохе, свакако да је одговор потврдан: обележена, поред осталог, и Русоовом филозофијом, ова епохе и њена уметност показивале су изузетно занимање за Природу – а у том контексту и за природне силе у човеку, укључујући и оно што ће се након Фројда називати подсвешћу. Фројдистички речено, човеково ID подразумевало је и страхове, ужасе, фантазме и томе слично, чији су симболички израз у литератури – и нешто мање сликарству – били управо вампири, авети, добри и зли духови... Оно што је специфичност српског предромантичког романа – али специфичност у односу на домаће фолклорне изворе, али не и на актуелне европске подстицаје (где се најчешће појављује слична компонента!) – јесте **рационални** кључ након низа фантастичких збитија и појава: све се на крају објашњава законима разумски схватљивим, најчешће управо ПРИРОДНИМ или пак пуким халуцинацијама (укључивши и оне ониричке), па чак и свесним триковима које режирају негативни јунаци. Одакле потреба за оваквим просветитељско-рационалистичким кључем? Први део наведене синтагме недвосмислено сведочи да је епоха просветитељства и даље жива и утицајна у моменту када се рађа енглески готски роман (друга половина 18. века!), а под његовим утицајем и аналогни феномени у европској прози, а у српској култури појава видаковићевског романескног модела дешава се у Доситејево доба и непосредно након смрти овог великог, утицајног српског просветитеља. У том смислу идеја да је све на свету здраворазумски објашњиво јасан је рефлекс или

нормалан одјек савременог „духа Епохе“, али са друге стране она оставља простор и извесној двосмислености...

Понајпре, та двосмисленост може се сагледати у чињеници да српски романијери почетком 19. века страствено негују хорор фантастику (са поменутиим кључем): њихова накнадна рационализација фантазми и тзв. натприродног – „прејестественог“ како се то именовало на славеносербском језику, којим су они писали – најчешће делује као вешто изграђен алиби да би се тематизовале друштвено и културолошки и даље табуизирани зоне ирационалног (па и подсвесног). Исто тако, рецепцијски утисак је да писци ни сами не верују у сопствени просветитељско-рационалистички (доситејевски!) кључ, тј. да су негде између русоовског уверења у интегралност сила Природе (интегралност која подразумева и необјашњиво, тзв. фантастично и заумно) и једног пренаглашеног и апсолутизованог поверења у моћ људског Разума, какво је епоха просветитељства промовисала и форсирала као идеологију. Уистину, српски предромантичари и јесу – мимо њихових личних убеђења и знања (а били су то веома образовани људи) – егзистирали као бића на међи двају светова: наше народне културе из које су потекли – и у чијим су се оквирима током младости доминантно развијали! – и европских духовних струја, међу којима је она типично просветитељска (рационалистичка) током времена све више слабила...

Сликовито говорећи, путовање вампира од аустријског извештаја из 1725 (са подручја нашег Подунавља: Кисељево, Рамски срез), преко учених расправа о тој теми дилем Европе – укључивши и ону на берлинској Академији, за нас најважнију (1732) – па све до великог бума литерарне готике било је дуго и у просторном смислу веома широко, али изузетно ефикасно са културолошког становишта. Када се једном одомаћила у раном српском роману, вампиристика је (кроз разноврсне модификације, дакле не увек у изворном, „класичном“ виду!) ушла и у друге жанрове наше писане књижевности тога времена – не само прозне већ и песничке, драмске... Нажалост, српска историографија још све то није препознала и верификовала на прави начин тако да се код нас ова проблематика доминантно доживљава у контексту имагологије, понајпре као нешто везано за култ Дракуле и Трансилваније или за неке северњачке легенде о уклетим замковима, мрачним шумама препуним тајанства итд. Права истина је, међутим, како се види из претходно реченог, потпуно је другачија...

Sava B. Damjanov

THE ENTRANCE OF VAMPIRE INTO SERBIAN NOVEL

Summary

This paper analyses the impact of Serbian folklore oral tradition and the contemporary European prose on the trajectory which explains how the vampire theme entered the early Serbian novel. It is paradoxical but true that the educated Europe showed interest in the vampire legend based on the Serbian tradition of the early 18th century and that it stimulated the imagination of the European Romantics interested in gothic and horror fiction. Subsequently, Serbian writers under the influence of the literary stream accepted to introduce what they had already had in their own folk culture. Figuratively speaking, Serbian vampires first had to travel to Europe so that the local literature could start perceiving them as a current and relevant topic for the novelistic production.

Key words: vampirology, fantasy, Serbian pre-Romanticism novel.

ПРИЧЕ О ВОДЕНИЦИ И МОДЕРНИ ДЕМОНИ



Тема рада су три прозна дела која се ослањају на фолклорнофантастичне наративе чији је важан хронотоп воденица. Реч је о приповеткама „У воденици“ Ива Андрића и „Мост без обала“ Миодрага Павловића и о роману *Опсада цркве Светог Спаса* Горана Петровића. Истраживање се усмерава ка препознавању елемената фолклорне традиције и проблематизовању идентитета „демонског“ у прози 20. века. Воденица, место сусрета људског и демонског, онтолошки различитих светова, показује ефекат негатива, на којем се осветљавају и разобличавају тамна места субјекта и текста модернистичке и постмодернистичке прозе. Поред психолошке мотивације, пажња се посвећује и конструисању фантастичне приче у зависности од поетичког хоризонта на којем се остварује, било да је у целини заснована на фолклорној приповести, било да се уклапа у већу наративну целину (тј. роман).

Кључне речи: фантастика, предање, демонологија, модернитет, воденица.

Способност фантастике да инкорпорира значајна књижевна питања и да их преобрати и реконтекстуализује тако да их лиши уобичајених конотација, учинила је фантастику моћним средством модерне прозе за преиспитивање књижевне стварности у једном „безболном“ кључу. Модерна фантастика тако потенцијално реферише ка ширем простору од реалистичког приказивања самим тим што представља метафоризовану стварност, тј. поступак удаљавања од референтне тачке. Фантастично унутар анализираних дела модерне и постмодерне прозе – у приповеткама „У воденици“ Ива Андрића и „Мост без обала“ Миодрага Павловића и у роману *Опсада цркве Светог Спаса* Горана Петровића – не посматрамо отуда као књижевни жанр, фантастика није сама себи циљ, она се узима као књижевни ефекат, критички механизам или као интерпретативни апарат, односно као окулар кроз који се сагледава

¹ aleksandra.matic@filum.kg.ac.rs

свет. Самим тим претпоставља се да фантастика поседује снажнија „оптичка“ својства и парадоксално је „ближа“ стварном, те се не разумева као облик ескапизма. О томе делимично сведочи већ фантастичка стилизација прозе српског реализма, односно тзв. фолклорни реализам, а надам се фантастика у приповеткама Милована Глишића. Дотицај са фантастичким неретко се остварује посредством простора – као у случају Глишићеве приповетке „После деведесет година“ – где се вампир појављује као књижевни лик, а везан је за простор воденице, као граничног места. Овде „продор немогућег у могуће доводи, међутим, до логичког хаоса“, односно „хаос мора бити привремен и сиже се управо завршава онда када се граница поново успостави и завлада нормално стање реда“ (Детелић 1989: 160). У прози двадесетог века, која је предмет нашег истраживања, граница реалног и фантастичног простора не само да може постати пропусна већ се у целости укида. То значи да не постоје више изоловани фантастични простори као проводници ка натприродном већ да унутар овог света постоје одређена места која иманентно садрже потенцијал фантастичког у модернизму или пак фантастика „опседа“ стварност књижевног дела, као у постмодернизму, у тој мери да Сава Дамјанов поставља питање „да ли је уопште оправдано говорити о фантастици поводом прозног света у коме је могуће све“ (Дамјанов 2011: 263).

Анализиране приче о воденицама отварају два правца сагледавања поетике простора воденице: демонолошки и митолошки. Поред тога што се воденица у традиционалној култури сматра простором у којем најрадије пребивају припадници доњег света, значајно је и маркирање воденице као митског локуса око којег се, у нашим народним приповеткама и предањима, отимају Свети Сава и ђаво. Како истиче Чајкановић, коначно обликовање воденице (чекетало) приписује се ђаволу (Чајкановић 1973: 197), али истовремено маркирање Светог Саве као изумитеља воденице води нас ка дубљим митолошким основама.

„Гледао Свети Сава како се људи муче и злопате туцајући жито у ступи или мељући га на жрвњу, па се сажали и одлучи да измисли какву бољу и лакшу справу. Дуго мислио, па на једно смислио и то како да нарави воденицу, коју остави да меље на реци. Ну није могао да измисли чекетало и кош, већ су људи за дуго рукама сипали жито из врећа у рупу од камена. То је било доста незгодно, дангубно, па и опасно; јер је, тако, камен закачињао помеларе, те их мрцварио. Једном дође ђаво у воденицу Светом Сави, и видећи како је то незгодно сипати жито, рукама из врећа у рупу од камена, покаже Светом Сави како ће да направи кош и

чекетало, али под погодбом, да му Свети Сава за то да један дан у години да буде његов у воденици. Свети Сава му одреди Бадњи Дан; те за то тога дана ретко који воденичар чува воденицу, нити ће до тога дана у њој млети, јер се верује, да би и воденичар и помелари тада зло прошли.“ (Ђоровић 2019)

Како је, према Чајкановићевом мишљењу, „наше врховно божанство сматрано, у време паганизма, за проналазача и евентуалног становника воденице“, динамичка борба у основи предања Чајкановићу је послужила као повод за претпоставку да је воденица космички стваралачки модел бога проналазача (Чајкановић 1973: 198). Из наведеног проиходи и избор хронотопа воденице у литерарним обрадама фантастичког. Наиме, сукоб Светог Саве и ђавола има своју космолошку подлогу, из које проистиче и „питање архетипског поларитета светла и таме“, односно тензије подстакнуте жељом за моћу.

Посматрајући две модернистичке приповетке: „У воденици“ Ива Андрића и „Мост без обала“ Миодрога Павловића, назначена тензија може се пратити кроз два опречна поступка – у Павловићевом тексту несумњива надмоћ демонског, али не и његова непосредна објективација, а у Андрићевој причи настојање да се у стварну фигуру моћи (жени) учита демонски лик.

1.

Приповетка „У воденици“ Ива Андрића, део тзв. „фратарског циклуса“, преноси фра Петрово искуство сусрета са ђаволом у воденици. Дијаболичка прича мотивисана је доласком момка Маријана, који у журби прича како су довели млинара из Граовика, у којег је ушао ђаво „па стекће и ломи се, плује црквени праг и као прут дрхти од мисничког благослова“, чиме се у тексту активира народно веровање о контакту воденичара са нечистом силом (Толстој, Раденковић 2001: 90). Андрићева препознатљива игра са стварношћу, након продора фантастике, подвлачи реалистичку поетику и привидно „рационализује“ предочену ситуацију, те гвардијан коментарише „није, него пијан. И каже: да полију водом и добро истабанају, па ће проћи“. Наведену причу и фра Петар ће пропатити гномски уобличеним коментаром: „Е, не може народ замислити млин без ђавола, ни млинара без греха.“² Аура демонског

² Наведени исказ асоцира на забележено предање о томе како је некакав човек укротио ђавола и поставио га да буде воденичар у његовој воденици: „Била једна воденица у којој се често привиђало. Газда воденице дотера жито да самеле, закључа воденицу кад пође кући, ал кад се други дан врати зачуди се кад виде расуто брашно, а воденица закључана. Сисли да остане ту ноћ у воденици, да види шта је. У руци је имао тојагу

простора у колективном мишљењу приписује се и млинару, који очигледно добија одлике греховности, а неретко и повишене моћи. Иако је прича о млинаревој обузетости иронизирана и, препознатљивом Андрићевом техником благог и доброћудног хумора, приземљена, приповест оставља извесно осећање сумње у такво реалистичко објашњење, што се потврђује у наставку приче.

У трочлавној структури приче, након мистификације и демистификације, прича фра Петра „о ђаволу који му се некад приказао у воденици испод Граовика“ реактуализоваће почетно народно веровање. С обзиром на то да деца у Андрићевом приповедању најчешће посредују фолклорну стварност, дешавања у воденици конституишу се према фолклорно-демонолошком моделу. Фра Петар евоцира сећање на разговор млинара и жене која га наговара да убије њеног мужа, док се речи „убиј га, убиј га“ мешају са лупом воденичког камена, што преломљено кроз ширину дечје имагинације буди неразумљиви страх и чини приказ фантастичним, необјашњивим, узнемирујућим. У народној религији воденички камен има посебно значајну улогу јер се сматра епифанијом или материјализацијом самог ђавола. Осим што гради атмосферу тајанства, понављање речи добија ритуалну ефикасност, једнако као и рад воденичког камена, симболички посредујући ситуацију омамљивања и мађијања објекта завођења, те се приказом успоставља алузивни однос са љубавним врачањем у воденици. На делу је образац имитативне магије предочен бајалицом: „Као што се точак брзо врти, тако нека се у глави (по имену) врте мисли о мени.“ Посреди је исказивање женске страсти које је „необично“ и „натприродно“, самим тим што је субверзивно са аспекта доминантног модела културе. Фантастичко сагледавање жене као дијаболичке фигуре манифестација је „специфичног страха од моћи жене“ (Поповић Перишић 1989: 239) Ипак, иако се лако доводи у везу са патријархалном идеолошком конструкцијом женскости, у Андрићевој прози жена је више од

од црног трна. Око пола ноћи зачу тутањ, затим, писку, хуку, гајде, свиралу, музику и разне гласове, сва се воденица тресе. Коса му се накостреша кад угледа као неке сватове. Кад сви приђоше до врата, један улете у воденицу говорећи дружини: 'Одох ја овоме сељаку још расипати брашно, да ако се наљути, па нам га преда', на то му други рече: „а ако се чича крсти, онда ти је све узалуд!“ На то први одговори: 'Он се слабо крсти, а нема крста ни на кући, ни у кући!' – 'То ваља за нас, повикаше неки други, само пази да те не удари крстом од црног трна, јер ни те тако могао ухватити и наћерати да му радиш што год зажели.' Слушајући све то, чича начини крст од своје тојаге, примиче се полако ђаволу иза леђа, те га ожеже оним крстом од трна и одмах обори на земљу, потом га свуче и даде му своје старе хаљине, па га начини воденичарем. Отада се чича чешће крстио, а начинио је крст и на кући и на воденици и све му је пошло унапред.“ (Ђорђевић 2015: 9)

негативне пројекције патријархалне културе, она је у домену недосегнутог и необјашњивог. Демонизација женскости свакако је у блиској вези са њеном фаталношћу,³ али се фолклорна подлога демистификује коментаром фра Петра, којим поентира своју причу: „Млад сам био и луд, и нисам знао оно што ћу тек доцније, пролазећи свијетом и по народу, разабрати: да тај ђаво меље, шушка и шапуће по цијелом свијету, свукуд помало, а не само у млину испод Граовика.“ Наиме, главна делатност ђавола у српској народној, али и шире – хришћанској традицији је управо искушавање верности (Јанић 1989: 225). Верност се у Андрићевој причи мора доказати крвним деликтом, убиством супруга демонске жене. Ђаво-обмањивач отеловљен у жени јавља се и у легенди о Светом Атанасију, који се према народном календару сматра славом воденичара.

Та заводљивост међутим истовремено је везана за приче које се плету око воденица, тако да дечак учитава у призор демонско-дијаболичку приповест. Тако, парадоксално дечак заиста постаје жртва варке да је пред њим демонска фигура, односно жртва привида/заводљивости текста предања, али тај привид проистиче из наратива који је конструисан око локуса воденице. Наиме, метаприповедна раван предања постаје онај назначени механизам фантастичког обликовања стварности, имајући у виду да предање суштински служи у народном животу утврђивању постојања једне (над)стварности и указивању на изложеност људског бића непознатим силама које изазивају страх. Односно, речима Алана Дандеса, предање репрезентује фантазију у стварном свету (Дандес 1984: 474), због чега се показује изразито погодним за нијансирање психичких стања, као и за утисак непосредности, блискости фантастичког.

3 Са аспекта феминистичке књижевне критике, Маријана Бијелић сагледава демонизацију жена у облику стереотипа/архетипа *femme fatale*. Истичући да се демонизација жене у феминистичкој критици најчешће тумачи као патријархална идеолошка конструкција, која симболизује мушки страх од женске еманципације, повезан са периодима кризе патријархалног друштвеног поретка, ауторка увиђа да се стереотипни карактер фаталне жене у књижевности често користи за критиковање мушког гледишта. Њена интерпретација приповетке „Аникина времена“ почива на тези да приповетка омогућује рефлексiju процеса демонизације жена, како у умовима централних мушких фигура, тако и у наративима које је произвела патријархална заједница оријентисана према мушкарцима. Стога приповетка не репродукује једноставно патријархалну стереотипну конструкцију фаталних жена, већ омогућава одређени ниво своје рефлексije и критике овог процеса (Бијелић 2015: 161). Наведена теза посебно се чини применљивом на анализирану приповетку „У воденици“, имајући у виду да је и овде, као и у „Аникиним временима“, извесно мизогинство приписано човеку од вере (попу или фратру), као рефлексija потиснуте жеље.

2.

И у Андрићевој и у Павловићевој модернистички обликованој причи, хронотоп сусрета у воденици учитава демонолошки карактер догађаја који је ситуиран у „реални“ свет, у „овде и сада“, постајући „унутрашња свест“ саме приче. Психолошка мотивација опредељује изражавање страха, похлепе и жеље за моћу унутар приче о воденици. Како је подложност страсти, било еротској или којој другој, у новијој књижевној традицији повезана са мотивом продаје душе ђаволу (Иванић 2015: 61), то се и фантастичке представе у модернизму одигравају у домену личног „демонства“.

У приповеци „Мост без обала“ Миодрага Павловића језовита атмосфера приче започиње око воденице иако је она само успутно стајалиште јунака. Воденица је наине одмориште браће, која треба да пронесу ковчег са посмртним остацима своје мајке преко моста у близини, не би ли је сахранили у родном селу. Демонско се овде осећа у атмосфери смрти, коју браћа носе са собом, да би се у коначном показали као крадљивци и ратни профитери који у ковчегу заправо носе златнике и леш пса, док су мајку покопали у дворишту куће. Да је новац у приповеци „ђаволски знак“, како га тумачи Мило Ломпар,⁴ доказује нам сцена у којој главни иницијатор и ауторитет међу браћом – Стеван убија дечака из воденице јер је украо неколико златника. Неодвојив од представљивости ђавола у модерној свести, новац постаје супституент свих вредности, али и знак пражњења идентитета. Новац симболизује празнину која остаје унутар света формираног на материјалним основама. Новац и ђаво еквиваленти су на основу своје изопачене моћи обезличавања. Знакови те изопачености, поунутрашњеног демонског, ишчитавају се кроз физиолошке манифестације, пре свега Радојичину болест, Петрове халуцинантне визије, али и физичким карактеристикама најстаријег брата, чије тело карактерише „нека тешко одредљива неправилност“; као да „у куковима нешто није добро срасло“, а уз то – „није скидао, и поред врућине, свој мрки, поцрнели шешир с главе, као да се под њим крије нека тајна“ (Павловић 2012: 97).

Ипак, мистичност простора воденице постиже се највише појавом девојке, која се попут приказе јавља само једном од браће – Петру, али чији се кикот ори око воденице: „Обишао је воденицу,

⁴ Истражујући фигуру ђавола у *Роману о Лондону* Црњанског, Ломпар објашњава да је одлучујући дослук између новца и ђавола у истоветној способности преображавања, односно непрекидно обезличавање самих бића, „што је инхерентно својство новца који, као 'видљиво божанство', као граница безличности, омогућава 'претварање свих људских и природних својстава у њихову супротност'“ (Ломпар 2019).

гледао према мосту, завирио међу врбе; ње није било. Онда зачује опет смех из близине, поглед оде за гласом, угледа је на врху воденичког точка, смеје му се подругљиво и гласно“ (Павловић 2012: 101). Симптоматично је, међутим, да један од браће, болесни Радојица, непосредно пре њеног јављања почиње да осећа неку „неопипљиву тежину“, која му не дозвољава да се придигне, гуши га и вуче ка води над којом је надвијен. Исту тежину осетиће и Петар када са моста, преносећи ковчег, најпре чује женски крик а потом и угледа девојку у даљини, што га потпуно паралише, премда панично узвикује „идем доле, идем доле“. „Парадигматска слика лома модерног човека“, Петров слом, као што је то случај са Миланом Гласинчанином у Андрићевој *Ђуприји*, последица је успона материјалног принципа и потпуне испражњености бића. Дискурс модерности, који доминира причом Миодрага Павловића, надограђује реалистички оквир „разоткривањем подсвесног и преиспитивањем латентних, чак и застрашујућих моћи човека“ (Крајновић 2017: 94). Унутрашња стварност ликова на тај начин бива пројектована на оно што виде и доживљавају у простору, у чему елементи фантастике заправо и проналазе своје место. У подвојеној Петровој свести, као и Радојичиној претходно, назире се халуцинантна стварност: „Померање сандука око потиљка изгледало му је као да се окреће воденички точак под којим је седео и за који му се учинило да сада притискује његово раме. Ухватила га је паника од тог точка: ако почне брже да се окреће, обориће га и прегазити“ (2012: 113).

Још од Фауста, у књижевној стварности, моћ постаје „пратећи елемент приче о ђаволу“. Привидни положај моћника је оно што јунаке нагони да се приклоне „нечасним“ пословима, па и да почине убиство. У роману Горана Петровића тај ће се сукоб превести на поље овладавања причом.

3.

На почетку назначени митски аспект воденице и сукоб Светог Саве и ђавола продубљује се и трансформише у роману Горана Петровића *Опсада цркве Светог Спаса*. Као стваралачки модел, иако само епизодна интерполација у роману, у постмодернистичком кључу прича о воденици добија значење конститутивног механизма приче.

У роману Горана Петровића онај ко контролише рад воденице поседује и моћ над причом јер „преко дана воденица круни зле гласе, ноћу обрнуто меље“. Деловањем фантастичних (нечистих

сила) савладани млинар слепо извршава захтев – покреће воденицу, при чему је искоришћено значење типског места фолклорне фантастике – стедишта дејствовања нечистих сила. Наиме, Андрија Скадранин, оличење ђавола, заузима воденицу у глуво доба – које припада демонским силама према народним веровањима, а потом из тикве, која му је неизоставни аксесоар, круни зле гласове, постајући на тај начин „властелин историје“ јер усмерава кретање војске краља Милутина и омета војску да се домогне опседнутог манастира и помогне. Дотадашња историја више не полаже право на причу, она је обузета једним „преображеним“ ђаволом. Осим што се преко воденице остварује својеврстан интертекстуални дијалог са предањем о стварању воденице – односно о надметању двеју супротних сила за превласт, активира се и значење воденице као једне од „најархаичнијих и најпостојанијих метафора говора и брбљивости“, што делом потиче од радње (**mel* – „млети, брбљати“), а делом од буке коју прави чекетало. У многобројним словенским паремијама рад воденице повезује се са говорним апаратом: „Меље к’о празна воденица; Брбља као да је рођен у воденици“ (Толстој, Раденковић 2001: 90, 91).

Изазов приказивања (пост)модерног ђавола решава се његовим постављањем с ону страну добра и зла, јер је, бодријаровски казано, посредни ишчезавање објективне реалности: „Говорећи о злу не говоримо о објекту којег ваља разумети, већ о форми која разумева нас“ (Крајновић 2017: 91). Наиме, Андрија Скадранин јесте својом спољашњом представом, пре свега хромошћу,⁵ близак традиционалној представи прерушеног ђавола,⁶ али је од њега квалитативно различит, у својој суштини изван хоризонта хришћанског и народног виђења. Он се не супротставља Добру већ одређеним струјањима живота и приче, чиме ће заробити Милутина и Драгутина у времену, у једној негаторској егзистенцији и навести на јалово кретање: „Тргујем временом! Купујем свако, и најкраће сада! За прошло дајем оно будуће, а будуће дајем за оно никада!“ (Петровић 2002: 22)

Деловање ђавола у роману особито се усмерава ка овладавању агенсима који чине причу, а најважнија његова улога смештена

5 „Ходао је тешко, повлачећи ону ногу обувену у чизму са заденути пером гаврана, не растајући се од једног дугачког штапа којим се помагао, па ипак, зачудо, ни у расквашеној земљи не остављајући трагове стопала.“ (Петровић 2002: 56)

6 Чајкановић је у својој студији показао да је старински национални бог, Дабог, када су Срби примили хришћанство, проглашен за злог демона и изједначен са ђаволом. Име хроми Даба, од Дабога – древног словенског божанства, сачувано је и до данашњег дана као хипокористика за ђавола.

је у период опсаде манастира Жиче (в. Турањанин 2014), по којем је роман и насловљен. Ко је у поседу речи, одржава и моћ стварања, могућност да „бивства поставља у нове односе“, како би то рекао Растко Петровић. Добре и зле речи стога нису категорије трансценденције, она у роману доживљава неуспех и слом, ствар је само у центрима моћи који причу конституишу. Поетички фон романескних збивања на тај начин се користи метафором говорења – воденицом, али и предањем о воденици као простору сукобљених наратива. На темељима Лиотарових схватања, у питању је сукоб метанаратива и малих прича. Гротескно изобличени,⁷ са физичким и психолошким деформацијама, бољкама или недостацима, поседници приче су обликовани као нечастиви и демони, док остали имају права само на тек по коју реч на рубу или у пределима сна. Од таквих речи на рубовима историје управо настају мале приче, каква је и написана прича о опсади Жиче.⁸

Како фигура ђавола нема апсолутно или самосвојно значење, њене се семантичке могућности измењују кроз различите поетичке контексте. У модернистичкој дијаболичкој причи не суочавамо се са непосредно представљеним или антропоморфизованим ђаволом, који је искључиво принцип зла, већ се дијаболично распршује и фрагментаризује, преламајући се кроз стање свести субјекта, као израз и пројекција „потиснутих нагонских порива“, страхова и жеља. Поље манифестације зла у модерним књижевним обрадама постаје биће човека, поунутрашњено зло, док воденица постаје мизансцен, који омогућује прозирност једне психолошке реалности. У *Опсади* пак сусрет у воденици једна је од аутопоетичких окосница романа, којом се процес одузимања моћи субјекту коначно довршава, а демонско, и даље заводљиво, ступа на поље текстуалне игре, држећи нас, речима Михаила Пантића, на рубу понора. У том се,

7 У *Опсади* господар Андрија, трговац оловом, рујевином и перинама, а највише временом, променљивих година, имена, вере, представник је демонског принципа – он је метафора човекове слабости. Али у *Опсади* се демонски принцип приписује и ликовима нападача: Енрику Дандолу, краљу Шишману, слуги Арифу и куманском вођи Алтану.

8 Није ни Константинопољ објекат опсаде сам по себи, већ перјани плашт у Цркви Св. Софије, као симбол приче. Међутим, пера која фале указују да прича није потпуна и да је на основу недостајућих пера могуће створити нову причу. Позитивна порука романа свакако је да ће увек постојати нове приче и кроз њих нови светови. Реч која је била у власништву Бога сада је у власништву људи и то је једна од основних идејних праваца на којима почива и сама трансформација идеје хришћанства у роману *Опсада цркве Светог Спаса*. Неуспех и слом трансценденције у роману *Опсада цркве Светог Спаса* усмерава пажњу на саму реч. Човек може остварити своје спасење само кроз причу, као гарант бесмртности. Поетички и историјски фон романескних збивања на тај начин се преплићу, потврђујући роман као историографску метафикцију.

дакле, постмодернистичком контексту, враћамо првобитном сукобу Ђавола и Светог Саве око тога коме ће припасти власништво над причом, историјом и културом.

Приступање фантастичном посредством наратива о воденици – као митолошком и демонолошком локусу – унутар различитих поетика послужило је томе да се искажу различити модуси фантастике, без претензија да се цртају оштре границе међу њима. Улога мита и предања у изабраним текстовима послужује расветљавању природе фантастичног у литератури, које је метанаративна категорија. Као део митско-фолклорног наратива, воденичке приче, природно је закључити, постају значајан елемент фантастичких литерарних наратива са широким спектром функција у фантастичкој литератури. У складу са назначеном функцијом фолклорног света предања – фолклор се користи за постављање непознатог, страног, језовитог, у културни оквир или логику која помаже читаоцу да схвати представљени свет.

Литература:

- Бијелић, Маријана. Аника као фатална жена – демонизација женскости у приповијетци „Аникина времена“ Иве Андрића, *Philological studies*, год. 13, бр. 2, 2015, 343–354.
- Бодријар, Жан. *Прозирност зла: оглед о крајносним феноменима*. Нови Сад: Светови, 1994.
- Дамјанов, Сава. *Вртови нестварног: огледи о српској фантастици*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Дандес, Алан. Ка психологији предања, *Поља: месечник за уметност и културу*. Год. 30, бр. 310 (дец. 1984), 474–476.
- Детелић, Мирјана. Поетика фантастичног простора у српској народној бајци, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989, 159–168.
- Ђорђевић, Тихомир. Ђаво у нашем народном веровању, *Књижевна историја* (приредила Н. Јовановић), бр. 157, 2015, 9–44.
- Иванић, Душан. Сатана/ђаво у новој српској књижевности (од барока до реализма и модерне), *Књижевна историја*, бр. 157, 2015, 53–74.
- Јанић, Ђорђе. Ђаво у српским народним причама, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 1989, 221–233.

- Крајновић Адријана. Дијаболнички потенцијал романа „На Дрини ћуприја.“
Корази: часопис за књижевност, уметност и културу, Крагујевац,
Год. 51, св. 4/6, 2017, 89–99.
- Ломпар, Мило. Црњански и Мефистофел: О скривеној фигури *Романа о Лондону*,
https://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/mlompar-crnjanski_c.html,
(приступљено 13. 8. 2019).
- Поповић Перишић, Нада. Вештице, *Српска фантастика: натприродно и
нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 1989, 235–243.
- Толстој, Светлана, Раденковић, Љубинко. *Словенска митологија, Енциклопедијски
речник*, Zepet Book World, Београд, 2011.
- Турањанин, Биљана. *Интертекстуално раслојавање романа Опсада цркве Св.
Спаса: (контекст „Библије“ и средњовековне књижевности у настави)*,
докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, Филозофски
факултет, 2014.
- Ђоровић Владимир. Педесет легенди о Светом Сави, избор, са предговором
Владимира Ђоровића, [https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/
legende_o_savi_c.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/legende_o_savi_c.html) (приступљено 10. 8. 2019).
- Чајкановић, Веселин. *Мит и религија код Срба*. Београд: Српска књижевна
задруга, 1973.

Извори:

- Андрић, Иво. *Фратарске приче*. Београд: Лагуна, 2015.
- Павловић, Миодраг. Мост без обала, *Фантастична зоологија: српске приповедне
прозе двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Петровић, Горан. *Опсада цркве Светог Спаса*. Београд: Народна књига – Алфа,
2002.

Aleksandra D. Matic

THE STORIES ABOUT WATERMILL AND MODERN DEMONS

Summary

Three prose works that rely on folklore and fantastic narratives whose substantial chronotope is the watermill are the topic of this paper. Those stories are: 'In the Watermill' by Ivo Andrić, 'The Bridge without Banks' by Miodrag Pavlović and the novel *The Siege of the Church of Saint Salvation* by Goran Petrović. The analysed stories open two directions of perceiving the space of the watermill: the demonological and mythological. In addition to the watermill being the preferred residence of the underworld dwellers according to the traditional culture conception, marking the watermill as a mythical locus around which the Devil and Saint Sava clash over in our folk tales and lore is crucial as well. The research is directed towards the recognition of the folk tradition elements and challenging the identity of the 'demonic' in the 20th century prose. The watermill as a place of encounter of the human and demonic, the two ontologically different worlds, displays an effect of a photo negative in which the dark places of the subject, the modern and postmodern texts are being illuminated and deconstructed. Alongside psychological motivation, the paper focuses on the construction of a fantastic story in correlation with the poetic horizon of its actualization, regardless of whether it is based on a folk tale or it is a part of a greater narrative structure (i.e. a novel).

Key words: fantasy, belief narrative, demonology, modernity, watermill.

Александра М. Павловић¹
Универзитетска библиотека
„Светозар Марковић“
Београд

2-145.55:821.163.41.09 Stefanović Venclović G.
2-145.55:821.163.41.09"17"

„МНОГА НЕКА ПРИВИЋАЊА НАЛИЧНА ОВОМЕ СВЕТУ“ ГАВРИЛА СТЕФАНОВИЋА ВЕНЦЛОВИЋА



У раду се посматрају елементи фантастике и њено осамостаљење у беседама и поукама Гаврила Стефановића Венцловића и „богословљу у стиховима“ 18. столећа. Однос према чудесном се у овом периоду значајно мења под утицајем, пре свега, украјинске барокне омититике и поезије (Гаљатовски, Полоцки, Истомин). Схоластички језуитски модел образовања отворио је простор ширењу тематског репертоара и увођењем световних наука у поље интерпретације библијских текстова, који и сами постају поетски материјал. Фантастично се појављује у обиљу фантастичних слика и појмова, али и стихова и повести, фантастичних у готово борхесовском смислу. Пратили смо их на неколико примера Венцловићевих стихова и повести, те „богословљу у стиховима“ периода (Мелетијевић, Павловић, Орфелин).

Кључне речи: Гаврил Венцловић, Никанор Мелетијевић, Партеније Павловић, Захарија Орфелин, Библија, фантастика.

Однос према чудесном у српској књижевности раног 18. века се мења, као што се мења и општи културни модел. Српски рани 18. век познаје два темељна типа фантастике (Иванић 1989: 341; Јевтић 1989: 33–34). Превагу полако односи онај који би могао да се схвати као фолклорни или онирички, над дотадашњим, које је, у светлу средњовековне традиције, чудесно посматрало као знамење једне више стварности и симболичку форму открочења. На ново приступање чудесном у књижевности утицале су пре свих украјинске академије, које су и сопственој и нашој средини понудиле нову естетику. Ова је настојала да споји средњовековно са ренесансним, усвојила античку културу и мада и даље теоцентрична, под утицајем језуитског схоластичког модела образовања значајно место доделила уметности. Уметност је постала спона између небеског и земаљског и покушај да се вера приближи човеку. Наглашеном реторичношћу, алегоријом, амблемом и фантастиком уметност је

¹ pavlovic@unilib.bg.ac.rs

едуковала, али и предочавала како је потребно живети са врлином, давала визије загробног живота, оног који чека праведнике, али и оног на који ће бити осуђени они који са врлином не живе.

Фантастика је једна од темељних црта руског барока који ће утицати и на српску средину. Чудесни догађаји, чудесне појаве, чудесне околности и чудесни наговештаји наслеђени су из средњовековне књижевности, где се појављују као „репертоар фантастике“ хришћанске литературе која се преводила, а у виду или знамења Божанског или споне небеског и земаљског (Маринковић 1989: 303 и др.). Успостављајући типологију чуда у српској књижевности средњег века, Радмила Маринковић је можда најпрецизније успоставила дистинкцију између чуда које, посматрано у оквирима хришћанске есхатологије, то и није и онога што је „световна прича дворског типа“ у чијој је позадини чудесна појава (Исто: 309).

Прва половина 18. века доноси значајне промене.² Фантастичне слике, бића, појаве, догађаји, имају за циљ и едукацију свештенства у одбрани од унијаћења, и образовање публике, али и ширење и приближавање теме публици, баш као што је Венцловићев узор Јоаникиј Гаљатовски и подучавао (Гаљатовски 1975: 487, 489). Гаљатовски издваја четири значења библијског текста: дословно, морално, алегоријско и анагогично (есхатолошко), а интерпретација библијске слике постаје често дужа од делова који се тумаче. Духовна истина захвата неколико равни, од којих се буквално значење односи на историјски факт, подразумева се и представља основну едукацију али се у интерпретацији библијског текста акценат ставља на дубље, тајанствено значење (Алексеенко 2001: 6–7). Са друге стране, барокна поезија обилно користи амблеме који стварност коју видимо упућује на суштину ствари. Није наодмет овде поменути да су највећи напади упућени московском бароку били усмерени управо на ове црте: силогизми, амблеми, необичне метафоре и фантастика у очима противника доприносили су супротном, наиме удаљавању од суштине.³ Управо овде се отворио простор за појаву елемената фантастике, као и њено осамостаљење.

2 У овом је смислу инспиративна студија Атанасија Јевтића о превласти фолклорне и ониричке фантастике над резервисаношћу хришћанске антропологије према фантазији, неретко под демонским утицајем, тј. над схватањем натприродних ствари тек као знамења једне више реалности или симболичке форме открочења (Јевтић 1989, 333–334).

3 Инок манастира Чудова Евфимије, богослов и писац тако је нпр. сматрао да присуство логике доприноси колебању ума (Пруцков 1980: 335).

Поезија Симеона Полоцког и његових ученика Силвестра Медведева и Кариона Истомина, те касније Стефана Јаворског и Д. Ростова, врло брзо ће се пренети и у српску средину. Настала на теорији поезије језуитских колегијума, пре свих пољског језуите, песника, филозофа и теолога М. К. Сарбјевског (*De perfecta poesi*), ова поезија промовише христијанизовану поетику ренесансе. Служећи се истим средством креације као и Бог, речима, песник постаје „преводац Божијих речи и промисла“ (Сазонова 1991: 33). Школа Симеона Полоцког је у руску средину унела и нове форме поетског изражавања и стиха (силабички стих са цезуром и женском римом), али и разноврсне и нове поетске слике, теме и мотиве. Библијски материјал постаје и поетски материјал. Псалтир у стиховима Симеона Полоцког појављује се 1680. Пред овом поезијом отвара се, речено песниковим стихом, „вертоград многоцветни“, са мноштвом необичних поетских слика, опеваних предмета, фантастичних појава и бића, необичних метафора.

Фантастично се појављује у чудима светих и визијама пакла (Прокопович, *Епителион*), у присуству сасвим фантастичних бића али и фантастичних ситуација свакодневног живота. У познатој песми Симеона Полоцког „Икона Богородице“ зографа, кога демон разјарен што је насликан под ногама Богородице обара са литице, чудесно спасава рука Богородице која се појављује из иконе:

Оле, чудо беше! (*Икона Богородице*)

Буквар Кариона Истомина (1796) препун је стихова и богатих илустрација фантастичних бића, једнорога, пиника, аспида, змија, аждаја. биће врло рано пренесен у целини, али без илустрација и у *Буквар* Гаврила Венцловића 1717. године.

Тако већ 1717. видимо зле духе у симболу мајмуна у *Буквару* Гаврила Венцловића, пренесеног тек са мањим одступањима овде управо из *Буквара* Кариона Истомина. Налазимо и гњила лукавства и мрежу грехова и уже саблазни, удицу греха, пећ гордости, напаст и смрад „чешњака грехова“, негде дословно пренесене

Чеснока грѣхѡвъ, всѧкъ не вкѡшѧй смрѡда
(Истомин)

чесно́ка грѣхѡв, вѣсѧкъ невѣкѡшѧй смрѡда
(Венцловић, 496),

а негде са мањим изменама у акцентима, речима и броју слогова:

Сѣліѣ іасти, смій тебѣ невредитъ (Истомин)

Сѣліѣ іасти, грѣховны смій тебѣ невредит
(Венцловић 45а)



Сл. 1: Карион Истомин, *Буквар*, 1694. Илустрације Леонтија Буџина

Исте мотиве, мање „натуралне“ налазимо код Венцловића и у моралним стиховима Христове азбуке (л. 66–96), који су темељ српске поезије 18. века а за коју смо установили да је пренесена из фрагментарно сачуваног анонимног буквара чудотворне Кијевско-печерске лавре из 1664 (Павловић 2014; Павловић 2015; Павловић 2016), налазимо исте мотиве:⁴

... празан непреливај, последња всегда помишљај...

... от лукаваго уклоњајсе.

⁴ *Буквар јазика славјанских чува се у Руској националној библиотеци IV. 5. N 9.*

Венцловићево рукописно дело у овом је смислу препуно фантастике. Његове беседе обилују фантастичним сликама и бићима, појавама и догађајима, али и причама фантастичним у готово борхесовском смислу. Налазимо код Венцловића „многаа некаа привиђања наалична овоме свету, што се пери и чини од људске природе, привиђа форму“⁵ (Венцловић 1745: л. 590б). Основна тема проповеди праћена је фантастичним сликама. Тако, на пример, делови Јеванђеља по Луки који се читају на литургији и уводе у беседу о среброљубљу и похлепи, почињу сликом седмоглаве аждаје, старе змије, ђавола и сотоне из Јовановог Откровења:

У неко доби свети евангелист Јоан Богослов многаа некаа привиђања наалична овоме свету, што се пери и чини од људске природе, привиђа форму. У томе смотре горе под небом једну сасма голему змију црнпурасту, од седам глава. Где стаде доле на земљу и заквачи своим репом те стрже за собом доле с неба трекје(?) звездаја...

(Венцловић 1745, л. 590б)

Исту слику седмоглаве змије која је „приступ до саме речи“, овде речи о среброљубљу, налазимо и код Гаљатовског (Гаљатовски 1975: 23, 497).

... который видѣ на нѣѣ змїа великаго,
з' седама головами и з' десет'ма рогами, и
хвотѣ егво ѿторже третии часть звѣздъ
нѣсныхъ, змїемъ называется лициперѣ...

(Гаљатовски 1975: 23)⁶

Чудесна је посета седог и лепог калуђера неком схоластику, као и догађај описан у Венцловићевој „Повести чудној о милостивом схоластику“.⁷ „Неки господар, домаћин чак, врло добар, богољубазан, прозван схоластик“, у чудној посети седог и лепог калуђера који му, осиромашеном и брижном, дарује оно што је поделио другима, златне дукате и сребрне талире, „прознаде да је то њему од Бога послато и дошло је у његове руке“.

⁵ *Поучение избраное*, 1745 (Архив САНУ, сигн. 139), л. 590б.

⁶ Акценти су изостављени из разлога техничке природе.

⁷ *Повест чуднаа о милостивнем схоластике*, *Поученија и слова разлика*, САНУ 94 (271), 327б, 328а, 328б, 329а.

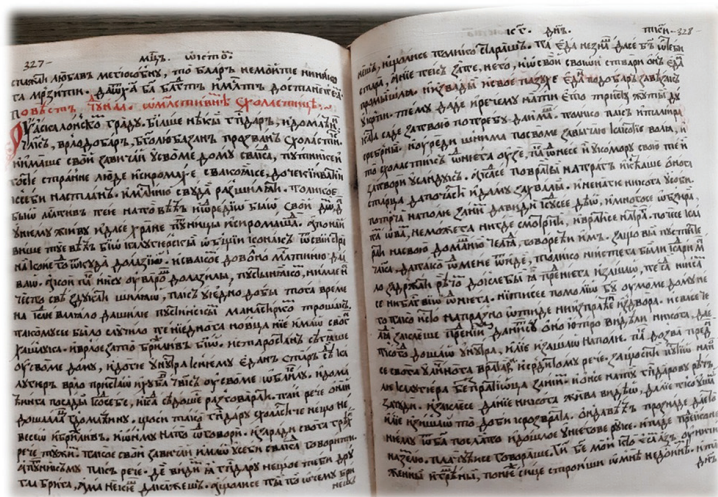
Што си тако господаре схоластиче нешто невесео и брижљив? И он му на то одговори: „Изаради свога греха, рече, тужим“. Тако је свој завичај имао у себи свакад говорити. А путник му пак рече. Де видиш ја господару, нешто је теби другаја брига ама нећеш да кажеш. А што ли се ти то о чему бринеш, и што ли се толико стараш. Па једа не знаш да се Бог о теби стара, а није тек за те, него, и о свакој својој ствари он један промишља. И извади из своје пазухе један подобар завезак у крпи те му даде и рече му на ти ето триста жутих дуката за твоју потребу да имаш. Толико пак и талира сребрних...

Ово чудо се у Венцловићевој причи понавља још два пута. Схоластика, који је разделио сиротињи све дукате и талире које је божјом благодети добио, посећују сада два калуђера. Ови, а да нико не зна како, чине да се сандук непрестано допуњује благом.

„Никад се није могао онај сандук с дукати испразнити одкако су га она двојица била напунила, него колико год он црпао и вадио из њега он је свагда све пун стајао.“

Тако се, када би се испразнила, пунила се и „зејтинска фучија“. Нико други осим милостивог схоластика није видео ни седог калуђера, ни двојицу калуђера који су схоластику дошли у посету, па ни онога који је пунио посуду са зејтином.

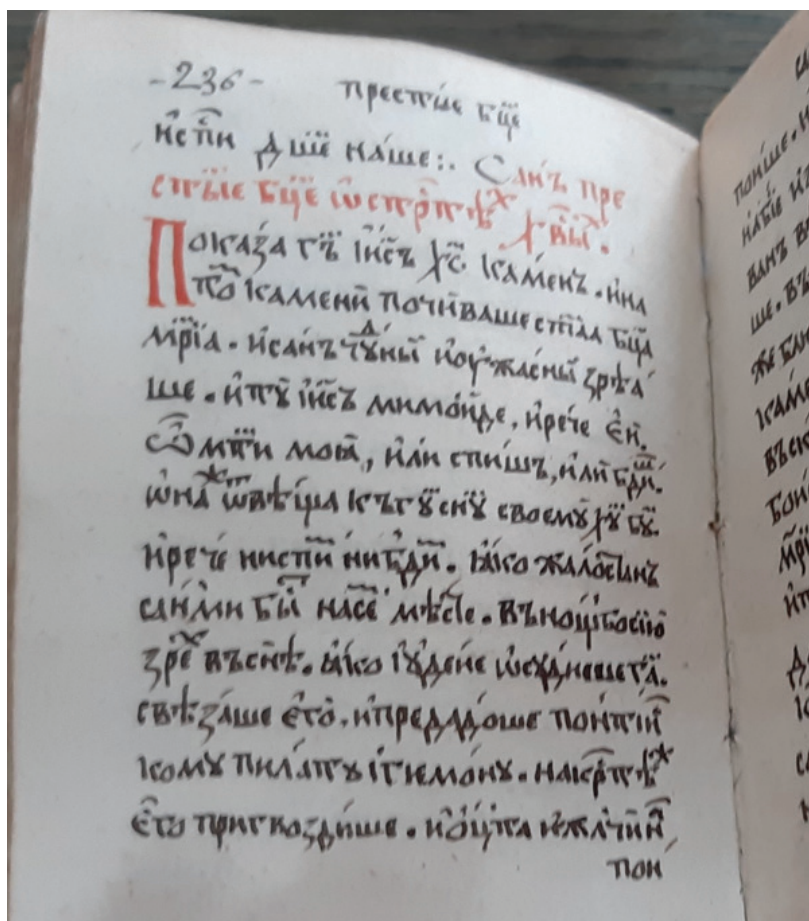
Прича се завршава поуком да „сам Бог милује податљиве људе, и свега им сам без њихова труда накнађаја и даје“.



Сл. 2: Повест чудна о милостивом схоластику (Венцловић, Поученија, 3276, 328а)

Фантастику предсказања доноси „Сан Богородице“, пренесен из украјинске апокрифне књижевности, где постоји у бројним верзијама.

Показа господин Исус Христ камен. И на том камени почиваше светаја Богородица Марија. И сан чудни и ужасни зрејаше. И ту Исус мимоиде и рече јеј. О мати моја, или спиш, или бдиш? Она же отвешта к господу сину својему Христу Богу и рече ни спим ни бдим... зрех в сне јако Јудене осудише господа. Свезаше јего. И предадоше Понтијскоме Пилату игјемону. На крсте же јего пригвоздише. И оца и жлчијем појише... И трнован венац на главу възложише. В гробје положише. И стражу бљустители поставише. Печатију камен печатлеше.



Сл. 3: Венцловић, Сан Богородице (Каноник, 1739, л. 236б)

Са друге стране, ове мотиве „по католички схваћених загробних грозота“ (Лесковац 1946: 67) налазимо на самом почетку нове српске књижевности. Већ у *Стихослову* из 1717, посвећеном архиепископу и митрополиту Вићентију Поповићу, писаном посрбљеним црквеноруским језиком, али и стиховима на српском народном, има ђавола, пакленог блата, силе вражије, ђаволске лажи, вечне муке и вечног огња:

Чловече, држи се последњаго века,
Познати ћеш безумије нињашњаго света...
Жива ћете враг уловити,
Ако се нећеш Богу молити...
Чловече, немој на молитви бројити сребро и злато,
Да не будеш осуђен газити паклено благо...
Чловече, хоштеши ли се о[д] силе вражије укрити,
Иди скоро се исповедити...
Чловече, у све цркве милостињу покажи,
По самрти на митарству не бој се дјавоље лажи.⁸

Фантастичне мотиве видимо и у визијама пакла у молитви за покајање византијског цара Лава Мудрог, коју је превео Партеније Павловић, а у пољски тринаестерац „устројио“ Орфелин:

Тамо гроби, пешчери
страшни устројени,
Мрачностију и тмоју
сушче исполнени ...
Крвопијца диавол
там лежашч рикајет...
Тамо скрежет ах! Зубов,
в Огненој топлоти,
таргар всепреужасниј
преполниј љутости,
многовоздихателно
тамо хлепаније,
будет, велик крик и плач...⁹

Елементи фантастике које смо пратили говоре о новом односу према чудесном у српској средини већ на почетку 18. века. Оно је добрим делом наслеђено из средњовековне традиције, где је чудо израз више реалности или духовности, али је могуће видети и у извесном смислу и осамостаљење, али и профанизацију ових

⁸ Стихови према Маринковић 1966.

⁹ Ода на воспоминаније втораго Христова пришествија, 1763.

мотива, у њиховом приближавању световном и фолклору. Библијски „материјал“, под утицајем пре свега украјинске књижевности, постаје и поетски, на начин да се у интерпретацији библијских текстова уведе и световни мотиви (драго камење, астрологија, сујеверје и сл.). Фантастичне елементе богословске поезије века одликује и приметан „натурализам“, посебно у визијама пакла и загробног живота. Она је препуна ђавола, пакленог огња, шкргута зуба, црва, грובה. Иако изражена и развијена, ова је фантастика и даље у оквирима дидактичног: фантастична прича се уклапа или у проповед (Иванић 1989: 341), или у дидактику. Дидактичка поента, поука на крају приче или песме „отрежњава“, враћа у стварност или прекида игру.

Извори:

- Венцловић 1732: Гаврил Венцловић, „Повѣсть чуднаа ѿ милостивѣи схоластицѣ“, *Похченїа и слова разлика и пролози нарочитым светым и праздником*, Архив САНУ, сигн. 94 (271), л. 327б, 328а, 328б.
- Венцловић 1739: Гаврил Венцловић, „Санъ пресветые Богородице ѿ страстьх Христовых“, *Каноник*, 1739, Архив САНУ, сигн. 71 (138).
- Венцловић 1745: Гаврил Венцловић: „У тридесету недељу (јев. Од Луке гл. 17, зач. 91)“, *Похченїе избран'ное ѿ светаго еѵгелїа и ѿ многих божастав'ных писанїи*, 1745. Архив САНУ, сигн.139, л. 590б.
- Гаљатовски 1975: Ј. Гаљатовски, *Ключъ Разумѣнія*. У: К. Біда, Біда К. Іоанікій Галятовський і його “Ключъ Разумѣнія”. Рим: Видання Українського католицького університету ім. св. Климента Папи, 1975.
- Мелетијевић 1914: *Стихослов*. У: С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Сремски Карловци: Монашко удружење православне српске Митрополије Карловачке. Српска манастирска штампарија.
- Мелетијевић 1921: *Стихослов*, у: Т. Остојић, *Стихослов из год.1717, Јужнословенски филолог*, 1921, II, 1-2, 126–129.
- Павловић 1760: П. Павловић, „Ода на воспоминаније втораго Христова пришествија“. Беч, 1760.
- Павловић 1763: П. Павловић, „Ода на воспоминаније втораго Христова пришествија“. Венеција, 1763.

Литература:

- Иванић 1989: Д. Иванић, Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека (типолошка разматрања). У: П. Палавестра (ур.), *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Српска академија наука и уметности. Научни скупови књ. XLVI. Одељење језика и књижевности књ. 9, Београд: САНУ, 1989, 339–350.
- Јевтић 1989: А. Јевтић, Божанско и чудесно у српској религијској књижевности. У: П. Палавестра (ур.): *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Српска академија наука и уметности. Научни скупови књ. XLVI. Одељење језика и књижевности књ. 9, Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, књ. 9, 327–337.
- Лесковац 1946: М. Лесковац, Српско грађанско песништво XVIII века. *Летопис Матице српске*, 356, 1–2.
- Маринковић 1966: Б. Маринковић, *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX столећа*. I, II, Београд: Просвета, 103–107.
- Маринковић 1989: Р. Маринковић, Типологија чуда у српској књижевности средњег века. У: П. Палавестра (ур.): *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Српска академија наука и уметности. Научни скупови књ. XLVI. Одељење језика и књижевности књ. 9, Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, књ. 9, 303–310.
- Павловић 2014: А. Павловић, Од Кариона Истомина до Јована Георгијевића: *Благодареније Богу* (нова атрибуција старих текстова). *Зборник Матице српске за славистику*, 86, Нови Сад: Матица српска, 9–18.
- Павловић 2015: А. Павловић, Рускословенски узор српског рукописног Буквара из 1717: јеромонах и песник Карион Истомин у Сентандрејској традицији. *Зборник Матице српске за славистику*, 88, Нови Сад: Матица српска, 41–48.
- Павловић 2016: А. Павловић, Кијевска „Христова азбука“ у српској поезији XVIII века. *Зборник Матице српске за славистику*, 89, Нови Сад: Матица српска, 47–56.
- Сазонова 1991: Л. И. Сазонова, *Поэзия русского барокко: (вторая половина XVII-начало XVIII в.)*. Москва: Наука, 1991.

Електронски извори:

- Алексеенко 2001: Алексеенко Наталија Микитівна, *Біблійна герменевтика в українській бароковій прозі*: автореферат. Харков: в Харківському державному

педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди. Преузето 10. 8. са
Алексенко 2001: <http://referatu.net.ua/referats/7569/180356>

Пруцков 1980: Литература первой половины XVII столетия. Общая характеристика.
У: Н.И. Пруцков (ред.). Древнерусская литература. Литература
XVIII века. Ленинград: Наука. Преузето 10. 8. 2019. са <https://history.wikireading.ru/170762>

Aleksandra M. Pavlović

GAVRIL STEFANOVIĆ VENCLOVIĆ'S 'SOME VARIOUS VISIONS SIMILAR TO THIS WORLD'

Summary

This paper examines the elements of fiction and their independence in the sermons of Gavril Stefanović Venclović and the 'theology in verses' of the 18th century in Serbian literature. Attitudes towards the miraculous changed significantly during this period, influenced, above all, by Russian baroque poetry (Galyatovsky, Polotsky, Istomin). The scholastic Jesuit model of education opened the door to expanding the thematic repertoire and introducing world sciences into the field of interpretation of the biblical texts which themselves become poetical 'material'. Fantastic appears in an abundance of fantastic images and concepts but also verses and stories, fantastic in an almost Borgesian sense. We followed them with several examples of Venclović's verses and stories, and the 'theology in verses' of the period (Meletijević, Pavlović, Orfelin).

Key words: Gavril Venclović, Nikanor Meletijević, Partenije Pavlović, Orfelin, the Bible, fiction, fantastic.

ВОЛШЕБНИ СВЕТ СМЕДЕРЕВСКОГ ГРАДА У РОМАНУ *ДЕСПОТ И ЖРТВА* ДОБРИЛА НЕНАДИЋА



У роману *Деспот и жртва* Добрило Ненадић је историјску причу о грађењу смедеревске тврђаве преплео са библијским легендама и усменим бајкама, демонолошким и културноисторијским предањима и веровањима. У раду ће се испитивати управо ти слојеви усмене традиције уткани у романескно ткиво, неки експлицитнији, попут предања о проклетој Јерини или веровања у градбenu жртву, и други мање видљиви – о свету мртвих, демонским бићима, греху и казни итд. Такође ће посебно бити сагледан специфичан поступак Добрила Ненадића у грађењу ликова, којим истовремено разара и преокреће фолклорну матрицу, али је у сваком тренутку и поново успоставља. Показује како традицијске представе диктирају све што се збива и догађаје преламају кроз призму уврежених схватања, јунацима намећу улоге демона, грешника, мучитеља, издајника, жртава, а они делају као омађијани, узалудно се одупирући стихији неминовности у волшебном смедеревском граду.

Кључне речи: *Деспот и жртва*, Добрило Ненадић, фолклорна подлога, градбена жртва, демонска бића, хтонско.

Пре двадесетак година, врло брзо по објављивању, роман *Деспот и жртва* оцењен је као још једно успело Ненадићево преиспитивање националних стереотипа и сагледавање познате приче о важном историјском догађају из другачијег, косог угла (Пантић 2002: 8). Историјски оквир изградње смедеревске тврђаве заокружио је драматичне тренутке колективне судбине и појединачних судбина неколико главних актера (Мирковић 2002: 23). Роман почива на односу Богдана и Петрашина, тврдокорног младића и његовог духовног учитеља, двојице робова одбеглих из турског ропства, и приспелих у гротло и вреву смедеревског градилишта. Богдан, виспрен и амбициозан, окренут материјалном свету, напушта свог спасиоца и водича и постаје чтец на деспотовом двору, а Петрашин,

¹ petkovic.danijela@yahoo.com

² Овај рад је настао на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду“ (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

некадашњи монах, лута између домаћинског стицања и одрицања од сваког иметка (Jerkov 1998: 32) које пропраћа проповедима о узалудности и бесмислу градње у тешким временима, када су Турци већ на прагу. Између њих двојице уплела се заносна лепотица Ленка, уз обојицу телом, а душом само уз Петрашина. Богдан проказује свог спасиоца, деспот га затвара, а разјарена светиња, уплашена силним несрећама у граду, уграђује га живог у зидине тврђаве која ниче.

То је кратак пресек романа о учитељу и ученику који се, како је примећено и како и сам приповедач вишекратно експлицитно открива, параболочно ослања једним крајем на библијску легенду о Исусу и Јуди, односно, у релацији Петрашин – Ђурђе – деспотица Ирина, на легенду о Јовану Крститељу, Ироду и Иродијади (Микић 1998: 7; Косанић 1999: 140; Иконић 1999: 177), а другим сеже у причу о савременој власти, њеним механизмима владавине и богаћењу послушника (Тодоровић 1998: II; Стипчевић 1999: 135, Пантић 2002: 10; Петровић 2002: 19). Поводом Ненадићевог романа отворено је и питање односа уметничке стварности и реалних факата (Стипчевић 1999: 128–129), примећена је надмоћ приче над историјским чињеницама (Егерић 1999: 38), али је негде на маргинама остао проблем фолклорне стварности, сведен само на констатовање утицаја предања о проклетој Јерини (Егерић 1999: 38; Иконић 1999: 177; Косанић 1999: 141), градбеној жртви (Пашић 2002: 117) и усмене лексике. Фолклорна подлога заиста је лако уочљива на језичко-стилској равни, па тако Ненадић продуктивно користи архаичне изразе, колоквијални језик и локализме (Стипчевић 1999: 133–134; Пантић 2002: 12), функционално и значењски модификује народне пословице, заклетве и клетве (Николић 2011: 168–173), при чему се рефлекторски коментари, препознати иначе као посебан квалитет овог романа (Jerkov 1998: 33), доминантно ослањају на фразеологизме и усмене изреке. Митолошко-религиозни слој усмене традиције, на коме почивају готово сви ликови овог романа и бројни хронотопи, запретан је и мање видљив, али је веома важан јер даје могућност за додатно осветљавање свега што се у роману збива.

Тако једна од централних фигура – деспот Ђурђе Бранковић, одише упадљивим хтонским колоритом. Неприкосновени владар који у сваком тренутку зна шта се догађа и шта ко мисли, опрезан толико да га прати глас како спава са једним отвореним оком, неспокојних мисли, попут тамне мочваре пуне гамади и дебелих змија, увек у покрету, „нескрасник“, који „не осване где је омркао“

и „мења сваког дана своја боравишта“ (Ненадић 2004: 42), подсећа на Ђавола, вечитог путника, што никад не мирује на једном месту и увек зна и разуме све (Чајкановић 1994в: 125). Несмиреност и лутање такође су препознатљива обележја Тројана, бога доњег света (Чајкановић 1994в: 79; Толстој, Раденковић 2001: 540), а огромно богатство и сребрни рудник које Ћурђе поседује повезују га не само са Ђаволом (Чајкановић 1994в: 125), него и са Дабогом, Дајбогом или Сребрним царем, хтонским божанством и демоном рудника (Чајкановић 1994в: 82–83). Сребрни кондир из ког Ћурђе пије, украшен хтонским симболима – орловим ноктима, змијским језиком, лављом главом, познато је обележје бога доњег света, чији су атрибути суд, чаша, пехар, рог или тиквица за пиће (Чајкановић 1994в: 109). Највеће чудо у очима обичног света, које он повезује са волшебним мајстором свих заната, јесте лед у Ћурђевој чаши усред лета. Познато је да демонски власник велико благо даје под тешким условима и инсистира на погодби, обећању, датој речи (Чајкановић 1994в: 125). Богдан схвата у какву се игру упустио када покуша да деспоту потури измишљену причу светине о уграђивању костију, крви и зноја у Смедерево, а овај обећа да ће то остварити. Због неминовног испуњења, Богдана обузима ужас и, као у другом свету, време одједном стаје, док покушава да изађе из двора.

Богданово виђење деспота заправо открива његову праву страну, а она друга, какву зна обичан свет, одговара типу наивног владара, што такође припада фолклорним наративима. Ћурђе, типични добри владар, окружен је странцима, њима је све послове поверио, обрлатили су га и дубровачки трговци, и тамничари, и тужиоци, а поврх свих млада жена, такође странкиња. Овакав тип владара карактеристичан је и за предања из класичне традиције, попут оних о проклетој Јерини, стварној господарици, и наивном старом деспоту који је у свему слуша, али и за увек актуелне представе о добром, исправном владару, окруженом злом женом, битангама, лоповима и страним плаћеницима. Сви су мишљења да са демонским окружењем треба да се обрачуна гвозденом метлом, огњем и мачем, али ова средства припадају соларним бићима. Ћурђеове методе су потпуно другачије природе. Његове руке нису чисте, разграђује старе градове и зато га прати гласина да је главни кривац за невоље које се обрушавају на Смедерево (падови са зидина, утопљеници, гром, пожар).

Деспотову природу потврђују и његове слуге, војници и уходе. Они у трагању за градивним материјалом за Смедерево као

незадржива стихија руше старе римске градове, а камен узимају чак и са гробаља. Петрашин их само привремено задржава дајући им једну по једну животињу да ћуте и не дирају стари град у који се уселио. Али кад понестане животиња, које као да им он приноси на жртву, они настављају где су стали. Народ их се плаши, страхује да знају и шта мисли, они виде и чују све. Ђурђеви „трагачи“, „њушкала“, „злодеји“, „бојције“, „Ђурђеве ђидије“, „Ђурђеве аждаје“, „Ђурђеви или ђаволови“, „врагови“, „куси“, „пашчад“, „злопоглеђе“, или – без приближније идентитетске одреднице, само „Ђурђеви“ – иду у лов на противнике власти, брекћу, стењу, једу брзо, халапљиво, не деле, а од зависти расту. Космати мргуди поткрвављених очију, са тешким шакама које раздвајају кости од меса (двосмислено – јер се зида град у који се уграђују кости³), носе накарадна имена и имају специфичне белеге. Нпр. главни од њих је чакараст, са лисичијим лицем, а други – Мрљеш, лелуја, ћосав је, има пену на устима и као да је од ђавола. Овакве демонске, животињске особине и добар њух, који им помаже да трагају и улове људе, далека су асоцијација на псоглаве (о њима в. Ђорђевић 1953а: 251–255; Чајкановић 1994г: 311; Толстој, Раденковић 2001: 419; Перић 2006: 9–40). У причи коју Богдан чита деспоту и његовој породици о Александру Великом, са ким се Ђурђе поистовећује, појављују се „некаква стравила, троглавци и столудаци, људи са псећим, биковским и лављим главама, па онда такви који имају очи и уста на прсима, па онда космати на подобит коза и оваца“ (Ненадић 2004: 102).

Као што Ђурђе није онакав каквим га народ види, тако ни право лице деспотице Ирине није онакво какво јој светина приписује. Далеко је од Иродијаде, не тражи пророкову главу, напротив, покушава да спасе Петрашина и измоли од Ђурђа да га пусти јер јој је стало до доброг гласа. Од проклете Јерине⁴ задржала је само гордост, охолост, уображеност, потпуно је у деспотовој сенци и нимало не успева да утиче на његове поступке. Силна демонска владарка и градитељка Смедерева из усмених предања сведена је на злу, љубоморну маћеху из бајки, која покушава да

3 Јужнословенска лирска и епска усмена традиција познају мотив виле неимарке, блиске богињи смрти, која зида свој чудесни град од јуначких костију – „дворове смрти“ (Павловић 1989: 208–209; в. нпр. песме СНП V, 252; СНП VII, 47).

4 Фолклорни лик Јерине изразито је негативан и сабира црте демона и домаћег издајника. Она иницира градњу Смедерева, намеће дугогодишњи кулук народу, у тамницу шаље све који јој се супротставе, чак и добре јунаке, шурује са Турцима, за турског цара даје ћерку, виновник је ослепљења својих синова, а ради о глави и свом унуку. Предања помињу како разграђује рушевине старих градова и тера људе да га из руке у руку преносе, па чак и козе поткива да би вукле камен (в. о томе Вукчевић 1934: 12–40, 60–70).

скрајне пасторку да би својој деци обезбедила првенство. Њено нечитко лице, симулирана чврстина и одсуство страха упућују на онострано биће јер страх, зebња и тескоба „живог човека издвајају из света мртвих, из долине сенки“ (Ненадић 2004: 107), али се испод маске крије слаба жена, принцеза којој треба заштита. Попут Светог Ђорђа, убице аждаје, или царевића који убија змију у дувару изнад уснуле принцезе, Богдан пробада осу која лети око њене главе. Оса носи негативну симболику, њу је створио ђаво такмичећи се са Богом, творцем пчеле (Раденковић 1997: 30; Толстој, Раденковић 2001: 458), а лет око главе подсећа на муве које излећу из главе але (Толстој, Раденковић 2001: 2, 560; Ђорђевић 2007: 262). И Ђурђе и Ирина једва савладавају страх док грми, што их повезује са ђаволом (али и алама, ламијама), јер он бежи у олуји пред убојитим громовима Светог Илије⁵ (Тројановић 1983: 119–120; Зечевић 1981: 63–64). Негативним цртама треба додати и деспинину навику да плаћа лошим сребрњацима. По свему овоме и она припада истом хтонском свету као и Ђурђе, али тек реду ситних злих демона, без превелике моћи.

На супротном, позитивном, крају усамљен је Петрашин, противник изградње Смедерева, пророчки глас разума који нико не чује, а коме су приписали сву кривицу за недаће у граду. Нема, међутим, потпуно поларизоване, црно-беле поделе улога, па и Петрашин, иако доминантно позитиван, сабира разноврдне амбивалентне црте. Осцилује између двеју крајности, његови путеви су непрозирни и наликује деспоту, свом највећем противнику, по несталном, несмиреном духу. Час Диоген, час Епикур, убоги порицатељ материјалног, а потом и тецител, који је само од нечастивог могао да прими тајно знање прављења воска, псује, куне, удара, урла, физички измењен и обузет бесовима кад прича о Ђурђу и Ирени, греша са туђом женом, допушта да буде намамљен, али је и сам мами у своју шумску кућицу, као вештица или баба Јага,⁶ и прихвата игру, симулирајући лечење бајањем. Побројане карактеристике не умањују позитивне, оне су – типично за фолклорне представе о митским, фантастичним бићима – здружене. Противник бога доњег света, змај или змајборац, и сам мора имати нешто од хтонских обележја, мора барем делом бити биће исте природе, по чему се та

5 Борба Св. Илије против ђавола (але, ламије), односно Св. Ђорђа против аждаје, христијанизоване су трансформације прасловенског митског обрасца оличеног у борби Перуна и Волоса (в. о томе Иванов, Топоров 1974: 4–179).

6 Шума у народној бајци има функцију ретардирајуће препреке, она хвата у мрежу дошљаке. Истовремено је и обредно место и место уласка у царство мртвих, где у необичној кући живи баба Јага, вештица, људодерка (Прор 1990: 93–103).

сродна бића међусобно лако препознају. Ђурђе и Петрашин један о другом све одлично знају, у мноштву смедеревског света одмах су се пронашли и осетили одакле им стиже опасност. Петрашин три пута бира хтонска станишта:⁷ камену, суву, неплодну пустињу, пуну змија и гуштера, где копајући бунар силази у доњи свет, потом се настањује у подземљу римских рушевина, мртвом граду, где га кипови божанстава опијају као приказе,⁸ а на крају у густој шуми. Једна од његових доминантних црта је глас, не само по томе што је фигуративно поистовећен са Јованом Претечом, „гласом вапијућег у пустињи“, него и по громовитом гласу, којим плаши животиње, дубоком као из бурета. Када му Ленка на поласку из шуме пришапне нешто на уво, свуд се заори његов гласни смех, који интензитетом одговара јаким гласовима змајевитих јунака, а истовремено је то апотропејски, магијски смех, смех живих, обредно средство виталности, животне снаге и одбране против демона (Чајкановић 1994а: 305; Проп 1976: 180–192; Проп 1984: 146). Моћан, узвишен, као кип, дуге косе и орловског⁹ носа, успео је да освоји неосвојиву Ленку (змај љубавник – в. Чајкановић 1994г: 268–269), а Ђурђеви трагачи га усред дана затичу како чврсто спава наслоњен на суво дрво и не могу да га пробуде. Паралела са здухачем или са змајем који обитава у шупљем дрвету (Чајкановић 1994г: 268), којем се дух одваја (Чајкановић 1994г: 271; Тројановић 1983: 152–153) и бори против противничких змајева/здухача док му тело остаје на земљи, као да спава (Ђорђевић 1953а: 238, 241), успоставља се и на функционалној равни – као што здухач има способност прорицања (Толстој, Раденковић 2001: 196), а и змај и здухач штите једну област или народ, тако и Петрашин пророкује и упозорава на опасност од Турака и грађења града. Ухваћен, спутан, змај у очима тих истих људи постаје потпуно негативан, изокреће се у своју супротност и претвара се у „змију коју треба убити у главу“¹⁰ да би недаће престале. Двострукост

7 Пећина, јама, бунар, тамница, неплодно тло типични су демонски хронотопи, места силаска у доњи свет (Чајкановић 1994а: 423; Ајдачић 1991).

8 Интересантно је да Петрашин овај сакривени подземни град проналази исто као и јунак бајке *Аждаја и царев син*, идући за зецом који утекне у рупу, еквивалентну паклу. Као што су тамо заточени силни људи, овде су вековима заробљени кипови, који Петрашину изгледају као живи. Силазак у доњи свет прате невоље: у бунару Петрашин једва извуче живу главу, а димњак који покушава да направи у римском граду стално му се руши. Експлицитно истиче како време у ромејском граду другачије тече, што је транспарентна одлика боравка у оностраном.

9 Орао се симболично везује за змаја, будући да је једна од змајевих метаморфоза, у чијем облику предводи облаке (Чајкановић 1994г: 271).

10 Демон се убија само једним прецизним ударцем у главу, јер га сваки следећи ударац

личности кулминира на самом крају, пред смрт, када се Петрашин раздваја на два супротстављена лика, анђеоског и демонског, који дијалогизирају и своде његове животне рачуне. Рупа у коју га зазиђују није само гроб, личи на зид за црквени животопис. У последњим тренуцима пред смрт однекуд му на чело слеће перце и потврђује којем он свету припада.

Богдан, његов ученик, такође је амбивалентан лик, али су код њега, супротно од Петрашина, змајевита својства потиснута у односу на обележја сродног негативног бића – але, аждаје.¹¹ И од једног и од другог баштинио је негативне црте – незајажљивост за женама и храном.¹² Док машта о њима, често показује животињску, демонску природу – режи. Халапљивост, алавост, незаситост, препознатљиво обележје ала и аловитих бића (Чајкановић 1994г: 257–259; Зечевић 1981: 65), на више места у роману резултира раскошном рефлекторском дескрипцијом сласних залогаја и ужитака које производе. По трећој опсесији придружује се осталим житељима Смедерева, опијеним и покретаним неумереном жудњом за новцем. Богдан благо уздиже на ниво божанства, уместо молитве, сваког јутра му предано бројање новчића крепи душу и утажује накупљени чемер, а они „звоне као небесна звонца“ (Ненадић 2004: 9). Попут Ђурђевић мисли, и Богданове су туробне, оне оживљавају, сисају му крв и јашу га као морија. На деспотовом двору осећа велики притисак, ломи се између два света којима припадају његов учитељ и деспот, и као берберин¹³ који мора да чува тајну Тројана, планира да све саопшти, али не песмом свирале него одабраним речима будуће књиге.¹⁴ Његова борба кулминира

снажи (Поповић Николић 2016: 79).

11 Ослањајући се на Пропову анализу амбивалентне позиције змаја у усменим бајкама, где се првобитно добро и корисно биће постепено, у другој фази развоја, претворило у чудовиште, непријатеља људског рода, против каквог се борило (Прор 1990: 353), Ј. Пешикан Љуштановић закључује да таквој представи у нашој усменој традицији одговара ала – „женска, негативна, водена, доња хипостаза змаја, чијим се формирањем примарно амбивалентно митско биће подваја на позитивно – мушко и негативно – женско“ (2012: 49).

12 Проп сматра да је једна од каснијих, негативних пројекција змаја био дракон, отмичар жена, којег, поред осталог, карактерише велика глад и полна глад. Он је заменио смрт-ждерачицу, а смрт наступа тако што душе умрлих, претворене у животињу (дракона) отимају људе и одводе их на други свет (1990: 376–383).

13 Међу малобројним скривеним драгоценостима, Богдан чува клешта за вађење зуба и бријач. Ђурђевој ћерки Мари помаже кад је заболи зуб, а бријач му служи и за бријање и за исечање чирева. Препознају се реквизити из берберске праксе, која је некада подразумевала и основе медицине.

14 М. Бошковић Стули даје попис, систематизацију и мотивску анализу варијаната предања о владаревој тајни (Bošković-Stulli 1967: 17–299).

у страшној олујној ноћи, када према веровањима але предводе облаке (Тројановић 1983: 134–138; Зечевић 1981: 62), кад се змај бори против аждаје (Тројановић 1983: 145–152), а Свети Илија гони ђаволе. Био је сам на киши, у пољу, између неба и земље, спреман да се погибелњи одупре, да ухвати муњу и придружи се Светом Ђорђу, убици аждаја, или Светом Илији у освети, али га занос није дуго држао и није успео да преломи на Петрашинову страну. До краја остаје Јуда, како и сам себе види, мекан као пихтије, слузав, љигавог ткива. Тело без меса и костију карактеристично је за вампире, после чије смрти остају само пихтије (Ђорђевић 1953а: 158, 200, 201). Мува око Богданове главе подсећа га да му душа воња, да постаје стрвина која се распада, а истовремено ова фолклорна слика, како је поменуто, открива демона – алу, аждају.

Свету амбивалентних демонских бића припада и Ленка. Лепотица небесних очију и заносног тела, у Богдановом сну обучена само у своју дугу косу, сва као опсена, лелујава и мирисна од биља за којим стално трага – асоцира на вилу.¹⁵ Као и оне, ужива у љубави са лепим младићем, а при њиховом сусрету као облакиња, опија га мирисима и преноси његов кревет у своје станиште, у облаке. Са друге стране, она је чаробница, вештица, и волшебно одржава своју лепоту, Богдан јој сакупља биљке за маст коју справља,¹⁶ а она се стално мацка и огледа. Огледалом, чудесним реквизитом за остваривање контакта са оностраним (Толстој, Раденковић 2001: 399) и за хватање и задржавање нечијег лика и душе (Чајкановић 1994б: 455, 459), Ленка заробљава свој вечно млади изглед. Упечатљива слика наге Ленке док лежи на Богдановим грудима и прекрива га косом тако да он једва дише упућује на морију (Чајкановић 1994г: 224–225; Ђорђевић 1953а: 222; Зечевић 1981: 146), нарочито што после ноћи проведене са њом Богдана боли глава, мути му се вид и кроз мозак му севају ножеви. Похлепна ризничарка, највећа аждаја од свих Богданових љубавница, открива се страхом за време грмљавине, жуди за накитом и продаје тело зарад наруквице у облику змије,¹⁷ а поменутих демонским бићима наликује и по скривеном благу које чува (о змији/аждаји, чуварки блага у подземљу, в. Толстој, Раденковић 2001: 213). Као што осцилује између позитивног и негативног бића, као што је

15 Вила се описује као девојка изузетне лепоте, одевена у бело или само у своју дугу, распуштену косу (Караџић 1966: 69–70; Ђорђевић 1953б: 58–60).

16 Вештице справљају тајну чаробну маст помоћу које добијају фантастичне моћи (Зечевић 1981: 141).

17 Између змије и вештице постоји посебна веза, а амајлија направљена од змије проказује вештицу (Ђорђевић 1953б: 13–14).

горњом половином тела чиста, а доњом у греху, тако се на крају од демона претвара у жртву. Светина је кажњава као прељубницу и вештицу на традиционалан начин – каменовањем (Ђорђевић 1953б: 44, Зечевић 1981: 143), а потом Ленка улази у реку и сама се предаје господару воде. Све се збива око Ивањдана, када се, према веровању, отварају небеса и сазнају тајне природе (Толстој, Раденковић 2001: 219). За Ивањдан се везује обредно купање, а оно је заменило некадашње жртвовање жене реци ради плодности (Јанићијевић 1986: 209, 220). Такође, позната је и пракса жртвовања жене или наложнице када човек умре – тзв. гробдена пратња (Јанићијевић 1986: 200; Толстој, Раденковић 2001: 181).

Бројни споредни ликови овог романа такође имају фантастичне, демонске црте. Деспот је у Смедерево привукао себи сличне „жилоње, брзаке и нескраснике“ (Ненадић 2004: 164). Хтонску природу одаје понека необичност у њиховом физичком изгледу.¹⁸ То су најпре носиоци тајног знања, на више места директно названи чаробњацима. Тако водар Рашица, осмуђених трепавица, зна да нањуши глину, његова моћ се крије у ноздрвама, а док тражи воду, изводи необичан ритуал – мрмља неразговорне речи и гледа у сунце. Рутава грмаљ, необично дубоког гласа, гостионичар и кувар Блаж, волшебник који наводи на грех чаровитим запахом својих јестива, умеће тајне састојке док и последњег човека не омами. Италијан Тото, дебелих црвених усана и зубију са којих капље мед, једе жабе, сав је у осмеху, уме сваког да обрлати и наведе на куповину, али то, зачудо, не чини ради новца. Умешни приповедач Жујо, „очкорјезни чичица“, осликан је хтонским бојама – црвено пегаво лице, жута коса, обрве и брада, жуте беоњаче и зелене зене,¹⁹ а приписују му и папке и реп. „Ђавоља вештина“ и мацја спретност последица су конзумирања змијског млека.²⁰

Додир са оностраним остварују и бројни обожаваоци злата, незајажљиво похлепни, опчињени стицањем: мекани, пихтијаста Вуле; носати, чворугави мењач и златар Јашар; тамничар Бобија, који са јачањем лакомости постаје све дебљи; дубровачки трговци, смутљивци, који су око деспота оплели мреже – Ленкин муж Зовко, ђаволан коме играју очи, и трговац Луко Хрњец, што се клања

18 Обележени људи имају натприродне способности (Ђорђевић 1985: 38), а такође се нечиста сила оваплоћује у људима који имају неко аномално или анимално обележје (Толстој, Раденковић 2001: 384).

19 Црвена боја везује се за ђавола (Толстој, Раденковић 2001: 44), зелена за ђавола и друга демонска бића (Раденковић 1996: 305; Раденковић 2008: 340–341), а жута за свет мртвих (Раденковић 1996: 310–311; Раденковић 2008: 342).

20 У басмама се мужење змије помиње као наопако понашање (Раденковић 1982: 11).

персонификованој похлепи, покретачкој сили свега, уздигнутој на раван божанства.²¹ Њима се придружују и скоројевићи, богати лађари, који се осим у новцу, такмиче међусобно и у градњи што веће куће. Чуврија, као и Богдан, осећа блаженство док слуша рајски звук својег злата, чува га у кесама црвене боје од коже морског акрепа (аналогно змији/змају, хтонском чувару блага), а њих персонификује надевајући им женска имена. Његов земљак Шинкаш у силиној похлепи, грозници и лудилу, када из њега провири ала и обузму га демони – бесови, физички се потпуно трансформише у слично биће (севају му муње из очију, псује, на уста му избија пена, набрекну вратне жиле) и гине рушећи римски храм.

Трећој групи припадају ликови са изразитим животињским цртама, у које спадају и Ђурђеви трагачи, али и његови чиновници и судије, који попут змије у корену осе света затиру оне што „подгризају жиле светог и живородног дрвета државе“ (Ненадић 2004: 102). Ту су још и близанци на градилишту Којо и Бојо, који прде, ржу, плазе језике,²² затим Чувријини најамници који гмижу, разни сумњичавци – „ђавољи окот“, што шкрипи зубима, светина што се гура и надире као чопор жедних и гладних очију, или руља која хита да линчује Петрашина. Веровало се да се поворке у пратњи хтонског бога, зле душе, појављују у облику чопора животиња и бесно јуре (Чајкановић 1994б: 100).

Осим Ленке, и други женски ликови се слично позиционирају. Жене са којима дели постељу Богдан експлицитно именује и описује као аждаје, дивљих очију, спечених танких устију, са ноздрвама из којих сукља пламен. Најнеобичнија становница Смедерева, тачније једне речне аде са необично густом шумом, где по веровању живе букавци, змајеви, змије, јесте Синђелија – волшебница, врачара, вештица, уз коју пристају два припитомљена гаврана и реквизити за чарање, тј. лечење: бакрач, слепи мишеви, змијска крилца, псећи зуби, орлове канце и разно биље. Називана ђаволицом и змијом, гледана са страхом јер се сећа претходних живота, прозире мисли, види кроз земљу, уриче очима, са Петрашином дели дар познавања тајног знања (уме да избистри вино), а као и он, један је од ретких ликова у којима претеже позитивно.

21 Он котур воска, од чега намерава да се обогати, у сну види као огроман воденички камен који разгони кржаве облаке и претвара се у злато. У овој слици типични хтонски симболи – злато, крв и воденица (место нечистих сила, окупљања вампира – Ђорђевић 1953а: 177) потискују сунчев котур и откривају ком свету Луко припада.

22 Скаречно наопако понашање Која и Боја у тренутку док узиђују жртву има функцију магијске радње којом се терају нечисте силе (в. Толстој, Раденковић 2001: 372–373).

Остали ликови део су неименоване масе придошлица, надничара, занатлија, трговаца, купаца, невољника, беспосличара, скитача, који су попут тајне силе „притисли“²³ смедеревско поље. За градњу је предузимач Кудро одабрао ћутљиве и тупе да могу без роптања да поднесу муке, али је овај избор прилагођен и необичном месту. Са градилишта се ретко чује несложна песма, а најчешће клетве, псовке, запомагање и лудачки крици. Одсуство песме, разговора, смеха сведочи о хтонском, оностраном простору. Смештен је на води, митској граници, налик капији, улазу у други свет. То је обећана земља, аркадија, али привлачи немани и хорде отимача. Луко Хрњец доживљава Смедерево као опасно богато место, одакле што пре треба изнети благо (слично тамном вилајету), а Петрашин као прст у оку непријатеља који вреба, јер „ко зида град скупља богатства читаве земље на једно место као да ђавола за реп повлачи и судбу искушава“ (Ненадић 2004: 127), превише сребра из земље вади, а „паметан своју кесу лоповима не показује“ (Ненадић 2004: 127). Тврђава која се уздиже понаша се као гладна неман, недостаје јој камен, па зарад грађе деспотови људи чине велики грех – руше старе римске градове у околини, а по причи светине, уграђују и кости, крв и зној. Тако Смедерево постаје уклето место, где се дешавају волшебне несреће, а не помажу ни узиђивање „љутог камена“ ни „испраног песка“ ради заштите од зла. Оно се слуги и кроз Кудров сан у коме се градитељи скаредно понашају, а кула се уздиже, полети и отреса их са себе.²⁴ На крају, тој немани заиста приносе живу људску жртву, најбољег од свих.²⁵

Међу микролокацијама унутар Смедерева изразити хтонски набој носе куле, са којих људи падају и у које, како се Богдану чини, једино удара гром у олујној ноћи, а затим и деспотов двор, одакле Богдан излази са муком, док време мили, стоји и таложи се у вечност. Посебну позицију заузима смедеревска тамница, која наизглед уопште не личи на формулативну епску тамницу.

23 Овде је преузета епска формула притиснутог поља која описује страшну, наднаравно снажну и бројну непријатељску силу, која попут стихије изненада „пада“ и прекрива поље.

24 Позната су предања о црквама које саме полете и преместе се јер су обешчашћене или да би се склониле од непријатеља на безбедније место (Палавестра 2003: 430–431; Пандуревић 2011: 407–408).

25 Раширеност мотива о фаталности зидања града Тацит је објашњавао првобитним одбијањем људи да у граду живе јер су га сматрали тврђавом робова (Чајкановић 1994а: 509). Обичај градбеног жртвовања био је познат свим Словенима. Жртвени чин имао је катарзичну функцију, њиме се успостављао нарушени ред и уређивало друштво (Јанићијевић 1986: 316). Истовремено, то је био и вид комуникације, размене између жртвоваоца и жртвопримаоца (Јанићијевић 1986: 297, 314). Приносило се увек оно што је најблагородније (Тројановић 1983: 98).

Уместо доњег, леденог, клетог подземног простора, пуног костију, змија и јакрепа, са водом до колена (Детелић, Делић 2015: 192), деспот је измешта на врх куле, да сужњи буду на сувом. Тамница, у којој сужњи и тамничари шурују, издржавана прилозима рођака утамничених, изврће се у своју пародију и по томе што заробљеници, претежно ситни дужници дубровачких трговаца, а никако силни јунаци, дане проводе у игри, песми, забави, а све кулминира општом гозбом и крканлуком. Међутим, ритуална гозба део је обреда жртвовања (Јанићијевић 1986: 194). Са смрћу Петрашина тамница успева да поврати свој хтонски статус и да испуни очекивање сажето у гласину: „ко једном у Бранковића кулу закорачи, отуд жив не излази“ (Ненадић 2004: 98).

Јака хтонска места спрегнута су са сагласним сакралним временским оквирима: ужим – око Ивањдана, и ширим – у последња времена,²⁶ када са запада стиже похота, блуд и голотиња (валоризација старина, кипова божанстава), а са истока турска најезда коју слуте вуци и гаврани, типичне хтонске животиње у епици, весници недаћа и лешинари који се хране крвљу и месом јунака.

Овакав хронотоп погодан је да у њему ојачају и оживе разнолике демонске силе, изазивачи низа несрећа. Небеса над Смедеревом се љуте, не одобравају подизање велике грађевине (аналогно хамартији при изградњи Вавилонске куле). Зато „израња онај од којег заклона нема“ (Ненадић 2004: 17), од ког се ништа не може сакрити, посећује Богдана баш кад му је добро и кад је спокојан, а и Петрашину стаје „куси“ на сенку. Дижу се мртви, духови из оскврнављених гробова и разрушених градова, оживљена ромејска божанства. Ту је и „*оно, безимено*, што толике људе у смрт тера“ (Ненадић 2004: 120), а гнев не стишава, иште још глава и не може да се засити. Богдан осећа да му се приближава нешто тмоло, опако, тешко и слузаво, чије обресе не разазнаје. Типичан сусрет са злом, непознатом силом која га слуди и помете му путеве, па лута целу ноћ, залази у шибљак, замрси се у врзини, свуља се у вододерину, саплиће се и пада, траје до дубоко у ноћ, када једва нађе пут до Петрашинове куће. Нешто необично, праћено мирисом буђаве траве и сирћета, обузело је и Шинкаша и натерало га најпре да нађе, а потом и да сруши чудну кућу од зеленог камена, некадашњи римски храм.

И природне силе су персонификоване и демонизоване. Јара

²⁶ Демонолошка предања опасно време везују за велике празнике (Поповић Николић 2016: 19). Демони се појављују и пред одсудна времена, нпр. пред рат (Поповић Николић 2016: 29–30).

дрхти над градилиштем, лебди над Смедеревом и мори људе, па се они сурвавају низ зидине. Слика непогоде која се „као безглава неман одваљала“ идентична је представи о али која води облаке, са репом доле, на земљи, а главом у облацима (Чајкановић 1994г: 256; Толстој, Раденковић 2001: 559). Свети Илија изручује товар из својих двоколица које вуку огњени коњи – громовима сажиче несрећнике. Ватра, „ђавоља творевина“, као да је жива, подиже своје огњене језике, а вода покушава да јој се супротстави, али од додира са њом „само би тужно цвркнула“ (Ненадић 2004: 116).

Изговорена реч такође добија волшебне моћи. Она се одваја, шири се даље као семе на ветру, настаје од почетне грудве, нараста као читава грађевина од првог кочића и на крају производи несрећу. Поједини, у тренутку док се оваплоћује, спознају њену необичну снагу – кад Богдан измисли крв и зној који се користе као малтер за град, а деспот потврди да ће то испунити, одједном у злокобној тишини младић осети како се покреће оживљени ужас, а кад Жујо помене неминовност узиђивања, осети како га муња ошине и руке му клону.

У демонизованој атмосфери смедеревског града ни људи нису другачији. Светина сумња се да је барем један део несрећа последица Петрашиновог многобоштва, Синђелијиних враџбина и чини, а страхује и од опасног погледа жена. И као што урок, привучен нечим изузетним, погледом, тј. спроводником који има способност гледања на оба света, заробљава и преноси квалитет у онострано (Љубинковић 1985: 374), тако и Турци прерастају у апстрактну силу, која чека да све богатство одвуче у свој свет. Замађијани људи то не виде, напротив, сви опсесивно граде и кулу и своје куће. Од силних недаћа покушавају да се заштите кукањем и вајкањем на невоље, чак и они који пуне кесе имају, јер је то басма којом се заваравало зло. У том кључу треба сагледати и лајтмотив соли. Богдан је чува у сефу са осталим драгоценостима, купује је као сигуран капитал, а носи је и Петрашину на поклон да му измами причу. Важност рагужанских трговаца упоређена је са сољу, а у Лотовој жени, претвореној у со при пропасти Содоме и Гоморе, људи препознају могућу судбину себе и Смедерева. У традиционалној култури соли се приписује јако заштитно дејство против злих сила, а она је и апотропеј који непогрешиво открива вештице²⁷ и штити од урока (Ђорђевић 1985: 199–200; Толстој, Раденковић 2001: 503). Под дејством демонских сила цео град

27 Позната су веровања по којима морији или вештици у облику лептира треба мало нагорети крила и поручити јој да дође сутра по со. Сутрадан жена која је морија/вештица заиста дође по со, а додатни доказ је и ако има трагове опрљености вагром (Ђорђевић 1953б: 10, 43; Ђорђевић 1953а: 226).

постаје избезумљен, помамљен и јаростан. „Уклето племе које своје вериге воли и своју патњу у небеса диже“ (Ненадић 2004: 128), слуђено мишљу да и сам деспот бежи и напушта проклето место, решава да недаћама стане на пут ритуалним жртвовањем и организује разуздану, готово карневалску поворку, која се претвара у погребну. На злом месту, у граду који квари људе, паклу, „кара казану“, руља је „прокључала“ у бесу и помама за линчом.

Сви делају као омађијани, узалудно се одупирући стихији неминовности у волшебном смедеревском граду. Такође, све се догодило онако како захтевају обрасци традиционалне културе. Петрашину је од почетка намењена улога жртве, Синђелији вештице, а и Ђурђе и Ирина се узалудно одупиру улогама слабог владара и проклете Јерине које им светина намењује јер се доследно држи познатих схема и уврежених схватања. Између тога, јунаци покушавају да стресу наметнуте типске црно-беле улоге, сабирају дихотомне карактеристике и осцилују између амбивалентних полова. На тај начин, ликови израстају на фолклорној подлози, али се истовремено труде да је негирају, промене (мада узалудно). Посреди је специфичан поступак Добрила Ненадића којим разара и преокреће фолклорну матрицу, па је поново успоставља. Мајсторски је показао механизме формирања усменог памћења, по којима гласине надјачавају истину, а логика формулативне усмене приче – историју.

Литература:

Вукчевић, Мило. *Ђурђева Јерина у традицији и науци*. Вршац: Штампано код Ј. Е. Кирхера удове, 1934.

Детелић, Мирјана и Лидија Делић. „Тавница је кућа необична. Семантика просторног позиционирања епске тамнице.“ *Савремена српска фолклористика II*. Ур. С. Ђорђевић Белић, Д. Лајић Михајловић, Н. Радуловић, Б. Сувајцић, Ђ. Трубарац Матић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2015: 191–213.

Ђорђевић, Смиљана. „Етиолошка предања о настанку голубачке мушице из околине Неготина: творбени потенцијал архитектста.“ *Књижевност и језик*, 53, 3–4 (2007): 261–279.

Ђорђевић, Тихомир. *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању. Српски етнографски зборник*. Књ. 66. Београд: Српска академија наука, 1953а.

- Ђорђевић, Тихомир. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању. Српски етнографски зборник*. Књ. 66. Београд: Српска академија наука, 1953б.
- Ђорђевић, Тихомир. *Зле очи у веровању Јужних Словена*, Београд: Просвета: 1985.
- Егерић, Мирослав. „Истина и прича.“ *НИН*, 49, 2517 (25. 3. 1999): 38–39.
- Зечевић, Слободан. *Митска бића српских предања*. Београд: „Вук Караџић“, Етнографски музеј, 1981.
- Иванов, Вячеслав Всеволодович и Владимир Николаевич Топоров. *Исследования в области славянских древностей*. Москва: Институт славяноведения и балканистики, Академия наук СССР, 1974.
- Иконић, Мирко. „Роман о пријатељству и издаји.“ *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, 10, 44 (1998): 176–178.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник (1818). Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. 2. Прир. П. Ивић. Београд: Просвета, 1966.
- Косанић, Иванка. „Прича о вечито повезаним супротностима.“ *Градина*, XXXIV (1999): 140–142.
- Ненадић, Добрило. *Деспот и жртва*. Београд: Политика, Народна књига, 2004.
- Николић, Милка. „Мале фолклорне форме у романима Добрила Ненадића.“ *Зборник радова, 13. Универзитет у Крагујевцу, Учитељски факултет у Ужицу*. Ур. К. Шпијуновић. Ужице: Учитељски факултет. 2011, 165–176.
- Микић, Радивоје. „О учитељу и ученику.“ *Политика*, 95, 30520. *Култура, уметност, наука*, XLVII, 26 (10. 10. 1998): 7.
- Мирковић, Чедомир. „Две врсте романа.“ *Савремена српска проза*, 14. Ур. В. Вукашиновић. Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 2002: 23–27.
- Павловић, Миодраг. „Тумачења трију митолошких народних песама.“ *Антологија лирске народне поезије*. Београд: НИРО „Књижевне новине“, 1989: 193–212.
- Палавестра, Влајко. *Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине*. Београд: Српски генеалогски центар, 2003.
- Пандуревић, Јеленка. „О чудесним, подземним и летећим црквама српске усмене традиције.“ *Жива реч. Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*. Ур. М. Детелић и С. Самарџија. Београд: Балканолошки институт САНУ, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011: 397–416.

- Пантић, Михајло. „Нови историјски романи Добрила Ненадића.“ *Савремена српска проза*, 14. Ур. В. Вукашиновић. Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 2002: 7–16.
- Пашић, Милутин. *Књижевна дела носе печат времена*. Ужице: Арт, 2002.
- Перић, Драгољуб. *Трагом древне приче*. Нови Сад: Матица српска, 2006.
- Петровић, Милош. „Понављање зла, страдања и патње“. *Савремена српска проза*, 14. Ур. В. Вукашиновић. Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 2002: 17–21.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Аждаја/ала као женска хипостаза змаја.“ *Гује и јакрепи. Књижевност, култура*. Ур. М. Детелић, Ј. Делић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012.
- Поповић Николић, Данијела. *Други свет: студије о демонолошким предањима и тужбалицама*. Ниш: Филозофски факултет, 2016.
- Пропп, Владимир Яковлевич. *Фольклор и действительность*. Москва: Наука, 1976.
- Раденковић, Љубинко. „Боја као обележје митолошких бића – словенске паралеле.“ *Јужнословенски филолог*, 64 (2008): 337–346.
- Раденковић, Љубинко. *Народне басме и бајања*. Ниш: Градина, Приштина: Јединство, Крагујевац: Светлост, 1982.
- Раденковић, Љубинко. „Представе о ђаволу у веровањима и фолклору балканских Словена.“ *Зборник Матице српске за славистику*, 53 (1997): 15–38.
- Раденковић, Љубинко. „Представе о уроку и урицању код словенских народа“, поговор. Т. Ђорђевић. *Зле очи у веровању Јужних Словена*, Београд: Просвета: 1985.
- Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Просвета, Београд: Балканолошки институт, 1996.
- СНП V – Карацић, Вук С. *Српске народне пјесме*. V. Друго државно издање. Прир. Љ. Стојановић. Београд: Државна штампарија, 1932.
- СНП VII – Карацић, Вук С. *Српске народне пјесме*. VII. Друго државно издање. Прир. Љ. Стојановић. Београд: Државна штампарија, 1935.
- Стипчевић, Никша. *Учитавања*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
- Тодоровић, Мирослав „Свевремена прича.“ *Борба*, 76, 239 (27. 8. 1998): II.

- Толстој, Светлана и Љубинко Раденковић. *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Београд: ZEPTEK BOOK WORLD, 2001.
- Тројановић, Сима. *Главни српски жртвени обичаји. Старинска српска јела и пића*. Београд: Просвета, 1983.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924. Сабрана дела из српске религије и митологије*. Књига прва. Прир. В. Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М. А. М., 1994а.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942. Сабрана дела из српске религије и митологије*. Књига друга. Прир. В. Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М. А. М., 1994б.
- Чајкановић, Веселин. *О врховном богу у старој српској религији. Сабрана дела из српске религије и митологије*. Књига трећа. Прир. В. Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М. А. М., 1994в.
- Чајкановић, Веселин. *Стара српска религија и митологија. Сабрана дела из српске религије и митологије*. Књига пета. Прир. В. Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М. А. М., 1994г.
- Ајдаčić, Дејан. „Demonski hronotopi u usmenoj književnosti“. *Projekat Rastko*. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/10038>>, 22. 8. 2019.
- Bošković-Stulli, Маја. *Narodna predaja o vladarevoj tajni*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost, 1967.
- Janićević, Јован. *U znaku Moloha. Antropološki ogled o žrtvovanju*. Beograd: Vajat, 1986.
- Jerkov, Aleksandar. „Perce na čelu“. *Biblioteka Alexandria*, I, 4–5 (1998): 32–33.
- Prop, Vladimir Jakovljević. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Prop, Vladimir. *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: NIŠRO „Dnevnik“, Književna zajednica Novog Sada, 1984.

Danijela R. Petković

THE MAGICAL WORLD OF THE TOWN OF SMEDEREVO
IN DOBRILLO NENADIĆ'S NOVEL *THE DESPOT AND THE
VICTIM*

Summary

In the novel *The Despot and the Victim* Dobrilo Nenadić intertwined the historical narrative about the building of the fortress of Smederevo with biblical legends and oral fairy tales, demonological, cultural and historical belief narratives and beliefs. The focus of this paper are precisely those layers of oral tradition which are woven into the novel's weaving, some more explicitly, like the belief narratives of the damned Jerina (Irene) or the belief about the built-in victim, and others, less noticeable – about the world of the dead, demonic beings, sin and punishment, etc. The heroes grow on folkloristic grounds, exhibit ambivalent, but primarily chthonic and demonic traits. An overview of the specific manner in which Dobrilo Nenadić built his characters is given – he simultaneously destroys and turns the folklore matrix upside down, although he establishes it once again. He shows how traditional conceptions dictate everything that is happening and reflect the events through the prism of deep-rooted opinions. They force onto the heroes the schematised, traditionally established roles of demons, sinners, traitors, victims and they act as if they were enchanted, trying in vain to fight back the avalanche of inevitability in the magical town of Smederevo.

Key words: *The Despot and the Victim*, Dobrilo Nenadić, folkloristic grounds, built-in victim, demonic beings, chthonic.

Зоран М. Стефановић¹
Центар за уметност стрипа
при Удружењу стрипских уметника
Београд

398.21(=163.41):821.163.41.09
398.21(=163.41):[75+791+792+741.52]
398.21(=163.41):316.75(497.1+497.11)

БАЈКА СРПСКА, ЧАРОБНИ НАПИТАК РУСКО-АМЕРИЧКИ: ПРЕОБРАЖАЈ БАШ-ЧЕЛИКА ИЗ ФОЛКЛОРА У СТРИП И ФИЛМ²



Рад је допринос тези да прежици старе српске, словенске и индоевропске вере витално опстојавају у данашњој масовној култури, пре свега у стрипу и филму. Српски фолклор је одмах након Другог светског рата устоличен као изгледан правац у југословенској кинематографији, утемељен филмом *Чудотворни мач* Војислава Нановића (1950), али је исто тако делотворно и уклоњен из идеолошких разлога Титовог режима у СФРЈ. Поетика Нановића је српске бајке делимично тумачила у оновременом руском/совјетском и америчком кључу, али не само преко утицаја њихових кинематографија, него далеко више кроз свесно црпљење надахнућа из предратног руско-српског и америчког стрипа, што је заокружило геном Нановићевог филма по питању нарације и визуелног поретка. Овај трансмедијални *Свет српског фолклора* слабо је истраживан, иако је имао знатан (колико и скривен) међународни културни утицај, а као модел је био формативна појава за српску културу и неке словенске масовне културе, поседујући драгоцене поуке за садашњост и будућност.

Кључне речи: Ђорђе Лобачев, Војислав Нановић, *Чудотворни мач*, српска кинематографија, српски/словенски стрип, архајске религије, трансмедијално приповедање, свет српског фолклора.

Нетривијални проблем једне позне бајке

Бајка „Баш-Челик“ – нађена у заоставштини Вука Караџића, објављена у посмртном издању Вукових народних приповедака (1870), од почетка је привукла пажњу, заузевши врх своје фолклорне

¹ zstefanovic@rastko.net

² Чланак је плод истраживања за докторске научне студије драмских уметности, културе и медија на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду, под менторством проф. Невене Даковић.

нише, као Косовски циклус у епизи или „Хасанагиница“ у баладама, имајући убрзо рецепцију широм света.

У последњем таласу српских народних казивања, казивача и усменог памћења (хомеровске формулаичне мнемонике), који је већ имао ауторски квалитет, као што се види и по пореклу ове бајке од надахнутог Максима Шкрљића, добили смо приповест која је неретко прва у набрајањима: „најважнија“, „најлепша“ и „најсложенија“ српска бајка, једна од најдужих.

Епонимни антагониста је понекад симбол и метафора којом прецизирамо српски традиционални дискурс. Меша Селимовић, успутно али изричито, каже за Вука да је „Баш-Челик наше културе“ (Селимовић, 1987/1967), што открива да имамо подвојени, дијалектични став према Баш-Челику, те да јунак бајке није безразложно емпатичан према жедном невољнику јер би то лако могао бити српски предак или ражаловани Дабог, или у модерној психи народа – наша Сенка. Ако смо у праву, мотив би захтевао психоаналитичку обраду, као што је Јунг 1936. урадио за Вотана, односно, колективно несвесно у немачком народу (код нас: Јунг, 2006).

Ово није прехрабра теза. Поново је у процвату истраживање старе српске, словенске и индоевропске религије и то као есхатолошког концепта *Пракосова* (нарочито: Лома, 2002), што није без ширег и супстанцијалнијег значаја ако видимо оживљавање тезе Игора Дјаконова да је Балкан легитимно решење за могућу колевку прото-Индоевропљана, како нам је то Марио Алинеи са колегама показао унутар *Парадигме палеолитског континуитета* (сажетак у: Alinei & Benozzo, 2016).

Проблему Баш-Челика је нови импулс дала Бојана Радовановић радом „The Slavic and Indo-European mythological background of the Serbian folktale *Baš Čelik*” уводећи тему у међународну науку (Radovanović, 2014; претходно саопштење). Истраживања се очигледно морају наставити у правцу систематизације грађе и проширене анализе: студија поп-културе и културе, као и наратолошког и трансмедијалног приступа мистерији виталности овог мотива, чему је и наш рад посвећен.

Због учесталости појављивања мотива Баш-Челика у популарној култури, те начина расејавања и преображаја, могу се поставити хипотезе:

1. Баш-Челик је идентитетски, антрополошки и поетички један од кључних мотива традиционалне, популарне али и авангардне културе у Срба (и сродних народа). Могући је индикатор, али и средство континуитета културе.

2. Стрип и филм, са својом моћу преображаја праобразаца, кључни су облици оваплоћивања мотива Баш-Челика, али и доказно поље наше хипотезе 1.

Теоријски оквир је *трансмедиијално приповедање* (енгл. *transmedia storytelling*), у смислу у којем га је поставио „Маклуан 21. века“, Хенри Џенкинс 2003, а затим продубио у тексту „Searching for the Oragami Unicorn: The Matrix and Transmedia Storytelling” (Jenkins, 2008: 93–130) и даље (видети блог: henryjenkins.org). За радне потребе, теоријски концепт можемо свести онако како су га интуитивно схватили српски међуратни ствараоци, веома блиско схватању Тајлера Вивера: „*Трансмедиијално приповедање*: Израда прича које се развијају преко више медијских платформи, у којима појединачни део саобраћа са другима да би продубио целину – али део може постојати и сам за себе – дајући публици избор колико дубоко са искуством желе да оду.“ (Weaver, 2013: 8)

Трансмедиијално приповедање подразумева *могући свет* (*possible world*), изворно филозофски концепт произашао из модалне логике 60-их година 20. века да би се проширио у сопствено поље филозофије. У наше доба постао је део књижевних студија и наратологије, рецимо преко опуса Мери-Лор Рајан (Ryan, 1991) да би данас био зрео модел, утицајан и тамо где нас особито занима: у културној антропологији и фолклористици.

Срж нашег занимања је развој фолклора у облике савремене светске поп-културе – пре свега стрип „Баш-Челик“ Ђорђа Лобачева (1939) и његов однос према филму *Чудотворни мач* Војислава Нановића (1950). Осим ретких успутних напомињања, до сада није расветљаван утицај који су друге уметности имале на редитеља Нановића, а нарочито не стрипска линија која је преко Лобачева, за познаваоце, од почетка имала јасан печат.

Оквир уметничких обрада

Излазак у данашњицу: Књижевност

Мотив Баш-Челика је до сада десетинама пута обрађиван или подразумеван у југословенској уметничкој књижевности, неретко од најзначајнијих писаца. Важност појаве примећују и страни истраживачи, рецимо, на примеру Чарлса Симића (Behm, 1976: 92).

За наше истраживање најважнија су поља авангарде и фантастике, где се наш феномен истиче. Баш-Челик, као очигледно културно-психички праобразац, био је јасно постављен као миљоказ од оснивања историјске авангарде (и беле и црвене фракције), где је захваљујући Станиславу Винаверу уграђен као сполија још од 1921. и „Манифеста експресионистичке школе“ и *Зенита*, па све до данашње неоавангарде.

Уметнички најубедљивији и најиновативнији примери обраде Баш-Челика су у жанровској фантастици – било да је то фантазија, епска фантастика или научна. Од краја 80-их година 20. века и распада културног (а тиме и менталног) оквира Титове Југославије, нарастала је код писаца фантастике самосвест, храброст и воља да се баве до тада проскрибованим фолклорним мотивима, етнички и политички осетљивим.

Ово није случајно преклапање аутора различитих проседеа, стилова, филозофија, поетика јер имамо добру историју потврда да се код ових писаца исто дешава са обрадом других мотива: вампир, тотем вука, Марко Краљевић (као приказ старијих мотива трачког коњаника итд.), Царство небеско пракосовског типа (у склопу есхатолошке представе човекове суштине, која не зависи од друштвено-технолошког прогреса), стазе рачвања паралелних историја... Пошто се избијање оваквих мотива дешава у културним таласима, али понекад без узајамне информисаности, ово се да тумачити као потврда културне жилавости локалних праобразаца.

Исход ових приповести је заједнички Свет – са Баш-Челиком у средишту, и задатком ојуначивања (хероизације, обожења) не би ли се задобило Царство небеско. То је Свет чије су ауторске нише међусобно приповедно сагласне и узајамно оплођујуће. То је заједничка митологија, не као културни прежитак мртвих знакова, већ као доказ заједничких веровања.

Индивидуација праобрасца: Драма и позориште

Наш мотив је био предодређен да проговори гласом и телом – у драмским уметностима – а не чуди што је у том облику, и то у формативном периоду југословенске авангарде, избио у јавну свест дубоком идеолошком и културном контроверзом.

У једној од своје једине три позоришне критике, Крлежа изричито каже: „У послједње вријеме у нашој се књижи јављају *utobolni*.“ (Крлежа, 1925). Ове речи су се односиле на текст

авангардне драме „Баш Челик“ Ђура Димовића (1872–1966) изведене у Хрватском народном казалишту, али и на сличне текстове које Крлежа анимозно види као компилацијска чеда „jugoslavenskog gasnog mita“ и наслеђа фолклора. Остатак критике је поздравио, са много утемељења, рекли бисмо данас, ову драму писану са гледишта љубавне приче отете Царевне и самог Баш-Челика, текста чија је теза да ослобађање појединца убија присилну заједницу.

Ниједан важан део приповести драме није познат из саме бајке, па код Димовића први пут срећемо ауторске мотиве Баш-Челика и српског фолклора као *могући свет* у данашњем смислу, све уз Сколаријеве четири нужне стратегије за трансмедијално грађење света (Scolari et al, 2014: 72–77): 1. *Напоредне приче (parallel stories)*; 2. *Међупричице (interstitial microstories)*; 3. *Приче-изданци (spin-offs)*; 4. *Платформа за стваралачко учеиће корисника (user-generated content platforms)* чији је медиј овом случају *усмено фолклорно предање унутар (традицијске) друштвене мреже*, док су позориште и модерна уметност само стваралачки продужетак мреже.

Од тог тренутка мотив Баш-Челика не престаје бити видљив у српској драми. Код Момчила Настасијевића – према Винаверовом мишљењу: *свеца српског језика и књижевног израза* – у музичкој драми *Међулушко благо* (II, 36, 1927 године) Баш-Челик се не види али се добро чује како се из окова ослобађа када сватови нагрну у ризницу. Њихов излазак из лагума је провала насиља и похлепе, али кроз то и упињања заједнице „да се регенерише, да преуреди, очисти и исцели властиту колективну Сенку“ (Цветковић, 2017: 52), дакле опет нешто (што је и Винаверу и Димовићу блиско) у вези са нуминозним, те властитим и колективним идентитетом, потврђујући нашу тезу.

На прагу смо доказивања да је, у главној линији, употреба мотива Баш-Челика ових сто година ишла персонално: из једног јединог идејног круга и модернистичког крила традиције, са истом намером, истим или сличним уметничким средствима и у сличним социо-културним околностима.

Визуелизација нуминозног: Ликовна уметност

Модерне представе Баш-Челика у илустрацији, и ликовним уметностима уопште, од почетка су имале међународни одјек, рецимо у Британији 1914. и 1918, да би са уједињењем Срба, Хрвата и Словенаца имале свој развој напредно са истим мотивом

у модерној књижевности на целом југословенском простору, али на један митопоетски и више примењен начин, уз саму бајку.

Посебно треба обратити пажњу на утицај аутора који спајају свет илустрације са стрипом а понеки и са анимацијом. У време Краљевине Југославије то је био Ђорђе Лобачев, у СФРЈ Александар Грбић, а у савремено доба Добросав Боб Живковић који је визуелно редефинисао српски фолклор у 21. веку радећи две важне збирке бајки и приповедака за београдски „Креативни центар“. Међу савременим примерима од посебне је важности Растко Тирић који је од сликовнице о Баш-Челику коауторски рађене са Цоном Тимотијем Бајфордом дошао данас до важног анимацијског пројекта.

Други истакнути пример који спаја светове је дело уметника светске релевантности, добитника многих награда за илустрацију и сликарство, укључујући и три сребрне и једну златну „Спектрумову“ – Петра Меселције. Овај српски сликар и стрипар, житељ Холандије, дао је своје виђење мотива у својој монографији *Легенда о Баш-Челику* (Меселција, 2008), у САД *The Legend of Steel Bashaw* (Meseldžija, 2010). Меселцијин медиј су платна сликана уљаном бојом, стилски спој северне ренесансе са академизмом српског сликарства на размеђи 19. и 20. века, која импресионирају ауторском особеношћу, али и класичним ликовним средствима примењеним на архајске мотиве. Уз све то, Меселција је занимљив и као писац који монументалним сликама придодаје нове књижевне обраде најважнијих фолклорних мотива, прозно и стиховима, пружајући их својој немалој публици западне хемисфере. Меселција проширује *Свет српског фолклора*, јасно изјављујући да је Баш-Челик наша тамна страна, али и део наше древне вере.

Видимо да мотив Баш-Челика изразито плодно тло управо има у ликовним уметностима које стреме нарацији.

Унутрашњи екран се фиксира: Стрип

Прометејска искра Ђорђа Лобачева

За разлику од других руских стваралаца у Југославији, Ђорђе (Јуриј) Павловић Лобачев (1909–2002) није био царистичка избеглица већ је рођен, одрастао и скоро пола столећа стварао у српској средини

и култури, од Скадра преко Цетиња (кум му је од Његоша) и Новог Сада, до Београда, па и суседне/сродне Румуније.

Под утицајем моћне, тада оживљујуће америчке поп-културе, Лобачев је утемељујући многе стрипске жанрове код нас од 1935. до 1941. искористио нову штампарску технологију за *Политикин Забавник* да утемељи и жанр српских бајки у стрипу, у време када је фантастичких/фантазијских стрипова и у свету било мало:

„Поново сам прочитао антологију српских народних бајки, легенди, народних песама, тај неисцрпни, по мом дубоком убеђењу и један од врхунских домета светског фолклора. И изабрао сам три бајке: 'Баш-Челик', 'Чардак ни на небу ни на земљи' и 'Седам лабудица'. У овом случају нисам се стриктно придржавао текстова, који су, уосталом, врло кратки, али све чиме сам их допуњавао је узето из фолклорне ризнице. Све три бајке требало је да чине једну целину, да представе у стрипу три епизоде доживљаја Милоша, Бисерке и Брке.“ (Лобачев, 1997)

Изјава „Све три бајке требало је да чине једну целину“ показује да присуствујемо довршавању и пуштању у погон *могућег света српског фолклора*. Почело је са „Баш-Челиком“ већ у првом броју тада публици спектакуларног *Политикиног Забавника* (фебруар 1939), толико успешно да је утемељивач наше стрипологије Жика Богдановић, тадашњи седмогодишњи читалац, касније оценио:

„Не удем да објасним због чега је управо 'Баш Челик' толико опсесивно на мене деловао, мада сам, после приличног броја година, као највероватније објашњење узео чињеницу да се радило о фантастичном, готово делиричном стрипу. Не делиричном, грешим; у 'Баш Челику' није било ничег грозничавог, чак ни ничег 'натприродног': чинило се да је довољно било бити стрпљив и чекати да се све само по себи разреши, макар на концу добило и обележје пуке маште.“ (Лобачев и Богдановић, 2006/1989)

Иако рађена са много оригиналности и аутохтоности, ова серија не крије америчке узоре. Пре свега то је Александар Рејмонд, аутор који је обележио рани стил Лобачева. Рејмондова серија „Флаш Гордон“ појавила се у Краљевини Југославији 1935, годину након у САД, у београдском листу *Стрип*, уредника Војина М. Ђорђевића – још једног од међуратних стваралаца који су ујединили филм, стрип и медијску делатност. На истим страницама је објављен почетнички стрип „Зрак смрти“ Лобачева и Вадима Курганског, којима је непосредно пре тога Ђорђевић дао прву шансу да у *Панорами* дебитују са рејмондоидним стрипом „Крваво наследство“.

Други амерички узор је био „Принц Валијант“ Харолда Фостера, који се у Југославији појавио 1938, такође само годину након америчке премијере, роман-река чију је једну рану али убрзо атрофирану линију – фантастичку, Лобачев наставио управо српским бајкама. Лобачев, осим валијантовске физиономије царевића Милоша, даје и директне посвете Фостеру: у 19. наставку у дружењу Милоша и Бисерке у Бисерграду имамо парафразу Валовог уживања са госпама у Камелоту, мелодрамску и идилску секвенцу, која се завршава судбинским доласком пред замак са тајним житељем.

Резултат Лобачевљеве стрипске визије је по много чему био блистав и јединствен, превођен са успехом и ван Краљевине Југославије, рецимо у ратној Бугарској. Извођење је стилски беспрекорно, занатски поуздано, са добрим осећајем за наративне и визуелне сразмере, свеже поетике уједначене у свим детаљима. Овим је заокружен *Свет српске бајке* у стрипу – њен језик, логичка обзорја и границе, знакови, тропе, уметнички поступци и средства, иконографија, сензибилитет и општи манир.

Упркос високом културном резултату, један део уметничке критике од почетка је био непријатељски настројен према стриповању бајки. Напади су, као и у случају Димовића, дошли од радикалне левице, под непосредним окриљем Комунистичке партије Југославије, тада забрањене због тероризма. У тексту „У одбрану народне поезије“, у јунском броју београдског месечника *Уметност и критика* 1939. године (уредник Радован Зоговић) анонимни писац, по свему судећи Јован Поповић, напада тек зачети жанр српског фоклора у стрипу:

„... стрип и народна поезија! Индустрија вештачке фантастике са модерним реквизитима – и наивна, сугестивна сликовитост суздржано осећајне народне епике! Прошлог лета већ смо на ступцима нашег дневног листа могли да ожалимо сакаћење и силовање једне лепе народне песме, мотив Душанове женидбе.“
(Поповић, 1939)

Развој новог жанра сада освешћује критичара о виталности феномена, и он има потребу да се врати оштрој критици којом удара директно на наш мотив, али и манифестно открива гледиште своје идеологије:

„У *Политикином Забавнику* излази стрип 'Баш-Челик' по народној причи, а од недавна излази у *Политици* стрипована хроника 'Пропаст града Пирлitora' по мотивима народне поезије. (...) Колика апсурдност, колико непознавање суштине уметности, или

колико безобзирности према културним вредностима кад се ради о текућој траци индустрије јавног мњења! (...) *Не, те се визије не могу вештачки репродуковати, фалсификовати. Такве, оне не само што су апсурдне кад се модерном техником цртају, него су уметничка порнографија. Не сме се народна уметност бацати у ждрело индустрије 'јавног мњења' за мале паре и велике зараде.*" (Поповић, 1939; наше истицање)

Комунистичка идеологија није била против постојања самог Света српског фолклора, све док је остајао у усменој или писаној форми. Али била је оштро против визуализације, ауторске варијантности, драматизовања и нарочито – увођења бајки у савремену популарну културу за омладину и одрасле, а тиме и цело друштво.

Овај став је остао валидан и када се власт променила. Већ за Божић, 6. јануара 1945. у *Борби*, гласилу новог револуционарног режима, Јован Поповић се јавља као „први ратни министар просвете“ и ускоро први председник Удружења књижевника Србије – и напада стрип у данима кад су главе и даље падале из идеолошких разлога:

„Још у лето 1939. поводом стрипованих народних песама 'Баш-Челик' и 'Пропаст града Пирлитора', наш напредни теоријски часопис за питања уметности, *Уметност и критика*, заузео је био одлучан став у одбрану народне поезије од насртаја индустрије стрипа. Тада смо могли само да протестујемо. *Данас је култура својина народа, и народ има у рукама власт, којом може да заштити и своју културу.* Ради се нарочито о нашој омладини, о нашој деци. Држава је одговорна за њихову будућност. Читав народ је заинтересован да интелектуални и душевни развитак деце тече правилно, да се њихов ум не *унакази*, да се њихова машта не *изопачи*, да се њихова душа не деформише разним видовима *порнографије*. А најзад, ту је и закон, закон који је народ донео у свом интересу. *Тај закон треба поштовати.*" (Поповић, 1945; наша истицања)

Због ових речи је одмах уследила и прва званична забрана уметничких дела у Титовом режиму – забрана домаћих стрипова – због саме њихове форме, а не теме, која је могла бити и по класичној књижевности. Занимљиво је да је код Поповића, као комунистима прихватљив, издвојен феномен Дизнија, већином дечјег материјала, чак и пре бежања Тита под кишобран Запада. Такође треба знати да је Александар Вучо имао суштински исте аргументе нападајући пола деценије касније филм *Чудотворни мач* рађен по истој бајци (Вучо, 1950).

Но, нису сви од југословенских комуниста тако мислили. Постојала је дубока идејна подела у нашој левичарској култури, најдубљи „раскол на љевици“ – подела у односу на популарну културу, где је једна струја заступала ждановизам и корпоративну дозвољивост, а друга тражила личну слободу, укључујући и проширивање Светова на основу фолклорних. Врх режима се определио за први модел, али је након раскида са Стаљином почео до одређене мере да дозвољава личне слободе, осим ако из лично уметничког нису превише залазиле у домен популарне и народне културе, што је држава по правилу спречавала, чак и у време српских либерала (Конгрес културне акције у Крагујевцу и тзв. Закон о шунду, 1971).

Ипак, већ 70-их година 20. века уследило је теоријско препознавање универзалне човечанске матрице наших бајки у стриповима:

„Баш Челик вам је, чини ми се, донео право упориште: то је прича ослобођена жанровског схематизма, и, самим тим, способна да се сама из себе репродукује. Упркос свим фантастичним орнаментима, па и елаборираним елементима фантастике, и фабулативно и карактеролошки њу ваја стварност митског искуства. Прихвативши је у њеној митској димензији, прихватили смо и њен митски, па, усудио бих се чак да кажем, и митопоетски, односно митоисторијски реализам.“ (Богдановић у: Лобачев и Богдановић, 2006/1989)

Од исте средине 70-их Лобачев је враћен и јавно у југословенску културу, а тада је урадио и нове верзије својих бајки, које се до данас прештампавају са великим утицајем (иако неки познаваоци сматрају да су предратне верзије биле уметнички узбудљивије).

Разграњавање облика: Мауровић, Сулић, Зупан и Масловара...

Утицај Лобачева довео је до периодичног враћања мотива у новим стрипским верзијама.

Прва следећа верзија (1951) изазвана је успехом Нановићевог филма, али у време кад се геополитички и унутрашњи потрес усложњава и када ФНР Југославија улази под војно окриље НАТО-а. Стрип је нацртао, за загребачки *Хоризонт*, по стиховима нама непознатог песника, геније европског стрипа Андрија

Мауровић, стваралац *филмова другим средствима*. Он је био цртач у стрипу склон натурализму, а несклон фантастици, уносећи уз помоћ сценаристе, потпуно другачији дух, прича туђи: стихови су сугерисали тривијализацију ионако осетљиве условности бајке, а цртеж је делимично опор, по сентименту и ставу помало *крлежијански*. (Недавни репринт у Загребу 2016. објављен је са новим текстом: суво препричаном прозом која само сажима бајку.)

На другој страни, око деценију и по касније, у Београду, у листу *Kekec* (затим привремено *Пионир–Kekec*) данас потпуно заборављен титан реалистичке стилизације Здравко Сулић (1925–1989) даје обраду бајке са двоструким куриозитетом, враћајући је изворном смислу (Сулић, 1964–1965). Прва особеност је дословно враћање ур-тексту, не само у изворном језику и нарави (након пола века модернизовања овог мотива у популарној култури), него и у фино подешеној драматургији. Друга иновација је у ликовности јер је велики мајстор реалистичке стилизације овде дао све своје специјалности: експресионистички тумачен фото-реализам, филмско светло, архитектонски стварне просторе, и изнад свега: иконичко смештање приче у миље који је очигледно *домишљена Србија Немањића*. Стрип по мотиву високог симболичког значења (макар и ненамераваног) рађен је између Устава Југославије 1963, који је поставио основе и самоуправљања и конфедерализације, и Брионског пленума 1966, када је конфедерална линија оличена у Кардељу победила унитарну у виду Ранковића, што је имало своје одјек у елитној и популарној култури. Може се рећи да Сулић васкрсава Нановићев неизречени национални подтекст.

У кризним деведесетим мотив Баш-Челика се непогрешиво враћа, али понекад сакривен у безазлени облик. Здравко Зупан и Никола Масловара, добри познаваоци Лобачевљевог рада, радећи стрип „Мики и Баш-Челик“ (1999) као део света Микија Мауса, потпуно су успели да реконструишу, али у другом стилу и жанру(!), дух стрипа Лобачева (делом и дух филма), правећи врхунску посвету, али и најбољу југословенску дизнијану (Стефановић, 2015).

Отворени упад прималног, фантазијског и психичког у стварни свет налазимо код Тонија Фејзуле у минијатури која повезује бајку са реалношћу грађанског рата у Југославији (Фејзула, 2002) и која говори да се ово буђење Зла неће завршити победом Добра.

Постваривање приказе: Филм

Војислав Нановић као последњи жрец

Да ли се и у српској кинематографији, попут стрипа и прозне фантастике, десила иста врста континуитета – жанровског, мотивског, културног? Ми сматрамо да јесте, упркос свим прекидима (Ристић и Јовићевић, 2015; Јекнић, 2019) и упркос спречавању одређених филмских тема у СФРЈ.

Војислав Нановић (1922–1983) улазио је у пубертет са развојем модерног авантуристичког стрипа. Био је, дакле, у пријемчивим годинама за непревазиђену уметничку и медијску форму 1930-их, тај чудотворни мач оптимизма Њу дила у епохи када су и САД имале свој *Гладомор*. Под утицајем стрипова Рејмонда, Фостера и Лобачева, и сам је Нановић пожелео да буде стрипар – баш као Федерико Фелини, Жика Митровић или Љуба Поповић, који су то делимично и успели.

То је одредило Нановићев поглед на свет и остала су сведочанства о интензивном цртачком ангажману који се током рата претворио и у јавни, пропагандни на фронту – уређивањем *Пионира* 1944. у Срему, и цртањем стрипова и илустрација. Уписао је одмах после рата Ликовну академију, али га је Партија невољног померила на нове задатке, прво у новинарску политичку школу, па у *Политику*, онда у „Филмске новости“. Прошао је касније и добре курсеве у Прагу 1946. где су му предавачи били Сергеј Ејзенштајн и Бела Балаш, а 1951. и у Лондону, где му је предавао Торалд Дикинсон, надахнут Едвардом Гордоном Крегом, заступник руске кинематографије у Британији 30-их година (особито Вертова и Ејзенштајна), а после рата и први британски универзитетски професор филма, за кога је сам Нановић рекао: „Признајем. Непосредни учитељ ми је био Енглеz Дикинсон, а узор Џон Форд.“

Уметнички је Нановић дебитовао аутобиографским филмом *Бесмртна младост*, правећи касније многе од великих преседана и премијера унутар српског филма, али је, за сада, само *Чудотворни мач* остао као део најшире баштине, али и продукциони узор по многим основама.

На шпици овог филма пише да је сценарио радио Нановић као „филмску бајку по мотивима народних приповедака“. Али ми знамо да то није једини наративни извор филма. Посебно изворе треба тражити у односу на нашу тезу да је мотив Баш-Челика формативни за српску културу у свим њеним променама, и да то

иде од 1. културне матице преко 2. авангарде до 3. поп-културе, или у другим комбинацијама, али скоро увек са стрипом као првим директним индикатором.

И ту одмах налазимо први доказ: на шпици је изричито наведено да је редакцију дијалога и стихове радио Станислав Винавер, који је деловао у сва три културна „екосистема“: књижевној авангарди, филму и у популарној култури. Дакле, косценариста је управо личност са којом почиње модерно освешћивање праобрасца Баш-Челика.

Следећи траг је јасан: утицај Фостеровог „Принца Валијанта“ је у овом филму систематски и намеран, чинећи градивни елеменат сликовног поретка (*image system*) јер је одражен вишеструко, рецимо на сценографију: арена за двобоје, замак, лагуми, куле; затим на костиме, нарочито женске свих социјалних статуса; фризури, реквизите итд. Овај Фостеров утицај се делимично осећа и у композицији, осветљењу и атмосферичности филмске слике тада младог директора фотографије Душана Петровића. Ово је наравно део инспирације јер је Нановићев свет компактан и особен у својој аутохтоности, иако је био и светски – саобраћајући са глобалним духом свог и претходних времена.

Још један утицај се намеће из стрипа, а то је филмско интерпретирање иконичких и стилских елемената виђених код Лобачеву омиљеног и узоритог Алекса Рејмонда, али са фантазијским делом опуса – „Флашом Гордоном“, утицајем који се осетио и у Лобачевљевом „Баш Челику“, нарочито са анималоидним небеским војскама. Код Нановића тог у филму има много мање јер је чак и за ову продукцију – сјајну за оно доба – било немогуће убедљиво дати крилате људе са змајским и орловским главама како воде масовне ваздушне битке. Међутим, у Нановићевом филму систематски налазимо одблеске милитаризоване фантазије планете Монго, нарочито када се тичу Баш-Челика и његовог покрета, који нису туђинска војна банда него организовани тоталитаристички систем, револуција локалног порекла која се брзо развија и која тежи да направи сопствену цивилизацију, што се види по униформама и другим елементима групног демонског ума – из угла опресора природним развојем, али из угла Небојше и његовог народа застрашујућом антиутопијом, где су обични мушкарци и жене постали сировина, једни као радно робље, други сексуално.

Ипак суштинска основа која из стрипа порађа овај филм јесте визија фолклора узета од нашег стрипара Ђорђа Лобачева. Сви слојеви утицаја су мерљиви: наративни; иконографски, сценографски и костимски; геополитички; идејни; идеолошки; филозофски;

етички, стилски и жанровски... Очигледно је да су Лобачевљеви радови из *Политикиног Забавника*, пре свега „Баш-Челик“, али и ратно „Биберче“, били основа за Нановићев филм, што се може упоредно видети у главним аспектима:

Наративни и комуникацијски елементи		
Категорија	Лобачев	Нановић
Заплет	Биберче: Мали чобанин примећује постојање Зла. Када одрасте мора да се суочи са истим Злом. Да би успео мора да путује, укључујући земље Оријента, испуњавајући задатке. Због личног губитка, организује отпор. Ослобађа на крају сужње и поробљене. Баш-Челик: познати мотив бајке, проширен знатно у главном и секундарним заплетима.	– – Скоро потпуно примењено и у филму (са изузетком решења која су захтевала тада немогуће специјалне ефекте).
Ликовни поредак (Image system): стил и иконографија.	Визуелност Лобачева, Рејмонда и Фостера, са ослонцем на идеализовану представу српског средњег века спојила се у јединствен свет: изглед ликова, костим, сценографија, реквизита, осветљење, симболи. Секундарни утицај и руске уметности – Ивана Билибина, ондашњег поимања Видовданског култа у уметности итд.	– – Скоро потпуно примењено и у филму (са изузетком решења која су захтевала тада немогуће специјалне ефекте).
Филозофска идеја	Етичка, социјална и есхатолошка порука су једно. Само храброст обожује и овековечује јунака. Али онострани спас појединчеве душе зависи од његовог доприноса спасавању заједнице/народа на овој равни.	– –
Начин приповедања	Особена (лобачевљевска) структура, стил и темпо приповедања, иновативни за питање наше бајке, чак и у светском стрипу. Пре свега, специфичне сразмере у композицији и интензитету радње. Такође: психолошки „природно“ исприповедана прича, без комичног убрзавања, психологизујућег успоравања или препричавања.	– –

Социокултурно поређење		
Категорија	Лобачев	Нановић
Друштвена ангажованост аутора	Аутори – Винавер, Лобачев и Нановић – пре рата били су изразито културно и политички активни.	Исти аутори су и после рата културно и политички активни.
Друштвени и геополитички оквир	Стрип „Баш-Челик“ је објављен у време прављења Бановине Хрватске и почетка рата у Европи (1939), а „Биберче“ током немачке окупације поражене Србије и Срба (фељтон 1942. и свеска 1943).	„Чудотворни мач“ је прављен 1948–1950. у време раскида Титовог режима са СССР, потенцијалне инвазије на ФНРЈ и репресије над десетинама хиљада разочараних левичара, већином Срба, који су хтели савез са Москвом, али и наставка репресије над демократски оријентисаним Србима– родољубима.
Културна идеја	Изворник (бајка) се користи као темељ националне психе, мита и заједнице у време кризе српског идентитета и геополитичког лома.	– –

Све ово повезује две медијске верзије које раздваја пуна деценија, она која је срушила све старо и донела све ново.

Али нешто је остало исто: конкретни ствараоци – Винавер, Лобачев и Нановић – као живи медијуми и чувари апстрактних садржаја и вредности које су кроз стрип и филм покушали да сачувају у два различита геополитичка и идеолошка контекста. *Филмом је Баш-Челик – без икакве сумње – изабран да буде управо тај континуитет српске културе.*

Раде Марковић, који у филму тумачи Небојшу, јесте не само физиогномски него и етноменталитетски (као новоакултурисани, „прогресивни“ представник шумадијског варијетета херцеговачког типа) изабран као одраз Биберчета, јунака стрипа – ослободилачког манифеста који је Ђорђе Лобачев два пута објавио за време немачке окупације, док је јавно радио за Недићеве листове, а тајно

као илегалац за београдску хелију Савеза совјетских патриота. Као једини поп-културни производ ове врсте у згаженој Србији, Биберче и његова јуначка порука били су, нема сумње, примећени и одјекнули национално и идејно у самом Нановићу, димовићевском *јуноши* који није током окупације био салонски посматрач већ првоборац – млади илегалац а касније и партизан. (У понашању током рата, а не само поетички и идеолошки, лежао је послератни Нановићев сукоб са Александром Вучом и Марком Ристићем јер их је редитељ прозивао да су они рат провели у бањском избеглиштву, да би се након рата наметнули као арбитри културе и судбина.)

Из наведеног би било логично очекивати личну сарадњу Лобачева и Нановића када је овај други био натеран да пређе у *Политику* као новинар 1946. где је наш Рус био већ другу деценију. Сматрамо да је извесно да је Лобачев од почетка био са Нановићем унутар екипе која је зачала филм.

На ово указује и чињеница да се филм све до продукције звао као и свима познати стрип, просто *Баш-Челик*. Али се то одвијало у време тектонских поремећаја око резолуције Информбироа и апостасије Титове СФРЈ из комунистичког лагера (која би се можда завршила совјетском инвазијом да НАТО није запретио атомским оружјем, архиве сада показују). Но, следи рез: Лобачев одбија да се одрекне новодобијеног држављанства СССР и бива са породицом протеран у Румунију, где је живео до Стаљинове смрти, па тек онда пуштен у СССР, простор својих предака.

Синеасти најкасније 1949. мењају име филму у *Чудотворни мач* и тиме се дистанцирају од Лобачева и ондашње ситуације. Међутим, коначно дело има печат кризе у којој је настало: уместо параболе о тек завршеном рату против страних завојевача и моралним преимућствима комунистичких (уместо демократско-ројалистичких) ослободилаца, направљен је филм о борби појединца и народа против *домаћег* идеолошког тоталитаризма („из нашег подрума“), експлоатације, милитаризма и страха – све баш као што треба за период сукоба унутар Коминформа. Једина је невоља што маска Миливоја Живановића у улози Баш-Челика не личи на Стаљина, иако смо то могли да очекујемо с обзиром на епоху (и на то да је туркијско *çelik* идентично руском *сталин*). Лик антагонисте је, наине, дат потпуно другачије него у „Кремаљског брђанина“, и подсећа – лицем, масом, фигуралношћу, размерама па и фактуром маске – на чувену Аугустинчићеву статуу Јосипа Броза Тита, помало незграпну и претенциозну, која је довршена те 1948. године, са намером да буде посејана широм нове федеративне републике,

као неопходни део нове идолатрије где је један (челични) отац сада недостајао.

Имамо назнаке да је Нановић једно мишљење о Титу и сопственом комунистичком покрету имао на почетку рата, а друго, негативно, када је сазрео у миру. Као редитељ је (пре)храбро отварао један по један жанровски, тематски и идејни простор. Напоредно је од једне линије сопствене, комунистичке власти био систематски ометан, али је био критикован и од генерације која је тек стасавала мислећи да Нановићу због ратних заслуга у животу све иде глатко (Душан Макавејев, Живојин Павловић, Жика Богдановић...).

Из биографских разлога, легитимно је запитати се да ли је филмски Небојша разочарани Војислав Нановић и да ли је ипак *Чудотворни мач* у самој бити ламент српских партизана, изневерених од стране Тита, над судбином Србије и Срба? Одакле Нановићу мотивација за филм *Шолаја*? Шта је крио неснимљени партизански сценарио *Курјаци (Men and Wolves)*, регистрован код Гилде америчких писаца? Од Бранка Ћопића преко Жикициног брата Драгољуба Јовановића до Николе Лекића (све важних стрипара у неким деловима каријере!), уметничко стварање разочараних партизанских првобораца још нема потпуну валоризацију кроз истраживања поп-културе и уметности, чак ни у наше доба када поп-културна слика другог антифашистичког покрета, ројалистичке ЈВуО напоскон добија пажњу истраживача (Даковић, 2015; Николић и Стефановић, 2016).

Ометања зарад неутрализације Нановића и његово последично људско и етичко незадовољство расли су, да би на крају лично Ратко Дражевић, могул државне безбедности и филма СФРЈ, рекао средином 60-их година Нановићу да његове услуге југословенском филму више нису потребне. Нановић тада Баш-челички раскида окове сопственог кавеза и одлази у САД, правећи од нуле каријеру монтажера, и само га је тешка болест спречила да уради игране филмове по свом нахођењу и сопственим капиталом.

Културално је рехабилитован тек падом Титовог режима и након распада СФРЈ, објављивањем зборника *Режија: Војислав Нановић: последњи пионир* (1993), са мотом да се „враћа из прошлости да би остао за будућност“, како каже Богдан Тирнанић.

*

Нановићев утицај на модерне словенске културе већи је него што смо били обавештени. Наиме, управо је *Чудотворни мач* први југословенски филм приказан у биоскопима широм Совјетског

Савеза 1956. (Черненко, 1986) – исте године кад је и Лобачев са породицом по дозволи дошао у Лењинград (Санкт Петербург) – остављајући велики утисак на гледаоце и доприносећи до данас популарности југословенског а особито српског фолклора у СССР. То је, по свој прилици, те године довело издања *Сербские народные сказки*, касније вишеструко прештампованог, на чијим је корицама била слика угледног уметника Виктора Исаевича Таубера и то за бајку „Баш-Челик“. Од те године је израз *Баш-Челик* близак многим нараштајима Источних Словена и њихових суседа.

Овде долазимо и до једне занимљиве могућности. Наиме, код нас се цитира изјава Никите Михалкова, кључног редитеља обновљене Русије: „Када сам први пут видео филм *Чудотворни мач* српског режисера Војислава Нановића, одлучио сам да у животу желим да радим само једну ствар. Да будем као Нановић, да снимам такве филмове...“ (Наведено по Гајић, 2016). Нисмо успели до времена писања рада да верификујемо извор цитата, али није тешко поверовати да је у доба ригиднијих совјетских филмских бајки једанаестогодишњи Никита, који је Нановићев филм сигурно гледао, заиста остао запањен емотивно пријемчивим филмом, и успелим совјетским плакатом који је у Москву донео узвишену атмосферу западног стрипа реалистичке стилизације, тада спречаване у СССР – где је дозвољавано причање у сликама само ако је било за врло мало децу или наменско.

Како било, захваљујући филму, Баш-Челик је још средином 20. века постао феномен свесловенске популарне културе.

Начин на који нас је Нановић одвојио од совјетоидног модела кинематографије одмах је примећен и вреднован на Западу, пре свега код нових савезника, у Великој Британији 1949, а убрзо и Сједињеним Америчким Државама. Чланак Џона Дрискола „Tito and Celluloid“ био је рана лапта те перцепције која ће имати продукциону важност за развој нашег филма до данас (Driscoll, 1952: 132–133).

Милутин Петровић између антрополога и психијатра

На изненађујући начин мотив Баш-Челика се вратио када је било и очекивано – када су се културни, идеолошки и геополитички светови расцепили, увлачећи Србију у следећу димензију.

Први дугометражни филм београдског мултимедијалног уметника Милутина Петровића настао је 2000. године док су делови центра

Београда још смрдели на гараж и хемију од последица НАТО бомбардовања. У причи о младом монтажеру који је психички оштећен преживевши бомбардовање зграде Телевизије Србије, и зато смештен током рата у душевну болницу, наједном срећемо наш мотив – цимер у болници му је Раде Марковић, симболички Небојша, који је у комунистичком добу постао од ослободиоца идеолошки тиранин и егзекутор сопственог народа – Црвени Баш-Челик. Слободни смо да ово преведемо на симболичку и психоаналитичку раван – ко не победи Баш-Челика (у себи) постаће сам Баш-Челик. Светови реалности, психе и фантазије се у овом занимљивом и идејно значајном филму слободно преплићу, формативно не далеко од „упада реалности“ на крају Лобачевљеве фантазије у „Принцеви Ру“.

Упркос одређеним приповедним неравнотежама, „Земља истине, љубави и слободе“ остаје и после читаве генерације изванредно сведочанство и грађа за изучавање колективне психе, која потпуно оправдава нашу тезу о Баш-Челику као менталном и културном маркеру српске етнопсихологије и друштва. Овај филм је антрополошки оглед, прилог борби културних концепата, као и тумачење последица одустајања од архетипа.

Напоменимо да, као и у случајевима Димовића, Винавера, Лобачева и Нановића, и овај случај има своје животно и културно а не само филозофско утемељење. Обојица сценариста, монтажер Петар Јаконић (који је је био у монтажерској смени РТС када је НАТО уништио зграду) и режисер Петровић су 1993. били коаутори рехабилитационе књиге *Режија: Војислав Нановић: последњи пионир*. Милутин Петровић је и редитељ који по Нановићевом сценаристичком магнум опусу снима дело Боре Станковића у облику телевизијске серије, испуњавајући највећу жељу последњег пионира нашег филма. Несуђени редитељ пројекта Живојин Павловић је 1993. изјавио: „Морам рећи да је то био један од најбољих текстова рађених према литератури које сам прочитао.“

Културна вертикала коју је и Нановић заступао је очигледно жива – и сама се регенерише.

Стрип другим средствима: анимација

Најновији подухвати нису везани за игране филмске форме, иако би се оне могле без проблема технолошки и креативно произвести у данашњој српској кинематографији.

Посреди су два анимирана филма. Први је кратки филм о пореклу Баш-Челика, а ради се новим технологијама које вештачки свет не стварају постепено већ композитни елементи унапред постоје и напоредно дејствују током снимања. Вођа пројекта Витомир Јевремовић из београдског предузећа „Digital mind“, истакнутог у стварању дигиталних платформи од значаја за културу и уметност, каже:

„Овај пројекат је занимљив јер смо користили технологију која снима покрете тела глумца, сензоре за детекцију покрета лица, програме у којима се монтажа и режија раде у реалном времену, док се светло у сценама намешта интерактивно. Израда пројекта је била експеримент нове форме и методологије прављења анимираних филмова, а као припрема за израду дугометражног анимираног филма по великој бајци 'Баш-Челик', *својеврсни свети грал српске кинематографије*.“ (Јевремовић и други, б. г., наше истицање)

Други анимирани подухват је чедо ренесансно надареног Растка Ћирића који је свет бајке већ обрађивао у сликовници, а сада је на прагу стварања филма који може бити миљоказ наше анимацијске културе. Осим Ћирићевог сваковрсног доприноса стрипу, поменимо и креативно учешће других значајних мајстора европског стрипа и илустрације из Србије, пре свега Жељка Пахека и Бобана Савића Гета. Материјал настао у развоју импресионира својим квалитетом (добијено на увид љубазношћу аутора, јуна 2019).

Са Ћирићевим подухватом пун формативни круг визуелне поп-културе, започет британским, руским и српским илустраторима и стрипарима раног 20. века, затвара се управо Баш-Челиком.

Тестирање Баш-Челикове трансмедијалности

Поменути Хенри Џенкинс, својевремено професор Компаративних студија медија на Масачусетском институту за технологију, није изумео трансмедијалне законе, а можда чак ни сам термин, али је захваљујући његовом чланку у *MIT Technology Review* (Jenkins, 2003) појава напослетку освешћена у индустрији забаве и била званично крштена. То је изазвало талас истраживања, али и пословних одлука које годинама утичу не само на културну и тржишну, већ и друштвену слику планете. Осим индустрије

забаве, трансмедијално приповедање може се применити и на многа друга поља: савремену уметност, друштвене активистичке промене, моду или комплетан начин живота...

Трансмедијално приповедање се код Џенкинса односи на приступ приповедању на неколико платформи, где се главни наратив остварује искључиво садејством више канала комуникације – медија. Да би било смислено и делатно, трансмедијално приповедање мора користити јединствене особине сваког медијума, промишљено и усмерено. Џенкинс ово приповедање одваја од трансмедијалног брендирања, које не мора уопште допринети проширивању Света. Стрип о Баш-Челику и овсене пахуљице „Баш-Челик“ нису од исте врсте доприноса причи.

Џенкинс је од почетка истицао да нису све приче погодне да буду трансмедијалне, али је указао на седам основних начела трансмедијалности која нам омогућују да проверимо грађу Баш-Челиковог феномена. То су:

1. Проширивост насупротив Пробојности (*Spreadability vs. Drillability*). Овде није реч о квалитативности него о сразмерама двеју сродних појава. Проширивост се односи на преношење садржаја кроз друштвене медије да би се франшиза истакла и учврстила, али је учешће публике површно. Пробојност се односи на личну пасију и учешће љубитеља, иако није нужно да буде део друштвене сфере. Баш-Челик је показивао обе особине у свим својим инкарнацијама: оглашавање и *хало-ефекат* насупротив дечјој идентификацији (за коју поуздано знамо да је била велика, из Богдановићевог сведочења о 1939. години). То се нарочито односило на стрипове из 1939. и 1999, као и на филм 1950, и није било везано само за Југославију.

2. Континуитет насупротив Умножавању (*Continuity vs. Multiplicity*). Контрола и уједначеност одликују начело Континуитета, тако да ће ликови и свет бити стабилни у свим појавама франшизе. Принцип Умножавања, опет, дозвољава бескрајне варијације (што укључује и неслужбени део континуума – љубитељски, који се тиме више веже за Свет). Баш-Челик је, дијалектички занимљиво, у својој главној линији (Димовић – Лобачев – Нановић/Лобачев/Винавер – Сулић, и Зупан/Масловара) пратио идејни Континуитет, али је уметнички пратио принцип Умножавања, што нам се чини као нека врсте ендемске појаве због специфичних српско-југословенских околности.

3. Урањање насупротив Извлачивости (*Immersion vs. Extractability*). Пример првог је да посетом музеју Студија Гибли, гледању филмова

или читању стрипова можете ментално уронити у чисто уметничко искуство, ван вашег животног искуства. Насупрот томе, пример Извлачивости је маска или костим који ћете пренети у сопствени свет на журки, карневалу или маскенбалу, а исто важи за играчке и сувенире као продор фантазијског у реалност. Уметнички део Баш-Челиковог света припада несумњиво првој групи, а комплет играчака другој.

4. Светоградња (*Worldbuilding*). Ово је начело чије је тежиште на изградњи измаштане васељене, која може садржати небројене ликове, правце приповедања или више појединачних светова, са могућношћу да постане франшиза са многим начинима приступа/улажења и последичне комерцијализације. Већ смо рекли да је Баш-Челик постао свет када му је паралелне и позадинске приче, али и основне законе уметнички изградио Димовић, и од тада је неколико пута озбиљније прошириван.

5. Серијалност у трансмедијалном приповедању (*Seriality*) односи се на засебне епизоде као што их већ знамо у стрипу и прози, или на телевизији и радију. Но, за разлику од *мономеђија*, ова врста приповедања се шири и на серијалност *између* медија и уметничких облика, а не у једном облику и у физичком континуитету. За обичну (непосвећену) публику овде постоји велика опасност од неразумевања, конфузије и честог напуштања праћења уметничког дела. И сам Џенкинс признаје да је серијалност најбоља када иде већ опробаним каналима и стабилним серијалним облицима. У том смислу и код Баш-Челика имамо јасну серијалност: сва четири главна стрипа серијализована су у изворном објављивању: Лобачев, Мауровић и Сулић давали су по једну таблу по наставку (броју новина), а Зупан/Масловара по 12 малих. Сви ти стрипови су посебно грађени као серијални и добро су деловали у том облику.

6. Субјективност (*Subjectivity*). Код Џенкинса се ово односи на увођење онеобичавајућег гледишта – оних који припадају пратећим ликовима. Одличан пример је Димовићева драма где смо упознали интимни и психички живот Царевне и Баш-Челика и, поистовећени, гледамо догађаје кроз њихове очи. Ово је такође и добар подстрек љубитељима и другим ствараоцима за, рецимо, писање аматерске књижевности из угла ових ликова.

7. Извођење (*Performance*) односи се на учешће љубитеља у проширивању света, што може бити од вербалног приказа, преко писања, до озбиљнијег глумљења и костимирања. Баш-Челиков свет има играње игара на плочи, картама и играчкама, али и костимирање, мада је већа вероватноћа да ће бити изабрани Царевић и Царевна него Баш-Челик.

БАШ ЧЕЛИК ПО МОТИВИМА ИЗ НАРОДНИХ ПРИПОВЕДАКА



Горђе Лобачев. „Баш Челик“,
23. табла. Политикин Забавник, 1939.

БАШ ЧЕЛИК ПО МОТИВИМА ИЗ НАРОДНИХ ПРИПОВЕДАКА



Горђе Лобачев. „Баш Челик“,
55. табла. Политикин Забавник, 1939.



Горђе Лобачев. Бидерте, 1943.



Плакат за Чудотворни мач,
дугометражни играни филм
Војислава Нановића, 1950.



Сцена из филма
Чудотворни мач, 1950.



Сцена из филма
Чудотворни мач, 1950.



Здравко Зупан (цртеж),
Никола Масловара (сценарио) и
Зоран Андрић (колор).
Насловница стрипа
„Мики и Баш-Челик“. 1999.
У оригиналу: боја.



Здравко Зупан (цртеж) и
Никола Масловара (сценарио).
„Мики и Баш-Челик“,
13. табла. 1999.

БАШ ЧЕЛИК

НАРОДНА ПРИЧА

(6)



Најпослије добу порано опет код једног великог језера, и договоре се да даље не путују, него ту код језера да преноће...

„Јер“ — веле — „може бити ако даље одемо, да воде не нађемо те би могли заплонити“, па тако ту и остану.



Паложу ватру велику, вечерасу и спреме се да легну спавати. Онда најмлађи брат рече: — Спавате нас двојица, понас ћу ја стражу чувати...



те тако ова двојица легну и заспе, а најмлађи најбоље гледаше око себе и често на језеро очи обраћаше.

Прође неко доба ноћи, док се све језеро стаде љуљати, пљусак од језера удари по ватри и загаси је половином, он...



потегне сабљу на стана до саме ватре, ал' ето се помоли аждаха са три главе, па на браћу јуриши, да их сва три прождере.

Но најмлађи брат буде јуначка срца, не буди браћу своју, него срете аждаху па је удари три пут и све три јој главе отсијече.



Потом одмах њене уши отсијече и стави их себи у џеп, а трупину баца у језеро. Док је он то чинио...



ватра се од оног великог пљуска угасила сасвијем. Онда он, не имајући чим ватру зажести а браћу не хотећи будити...

пође мало у пустињу не би л' штогођ анђети могао, али ниђе ништа. Најпослије поше се...



на једно дрво високо, па кад изађе уврх дрвета, погледа на све стране не би л' штогођ видети могао...

ИДУЋЕГ ЧЕТВРТА: У ПЕЋИНИ ДИВОВА

Здравко Сулић. „Баш Челик: народна прича“,
6. табла. Кекец, 1964–1965.



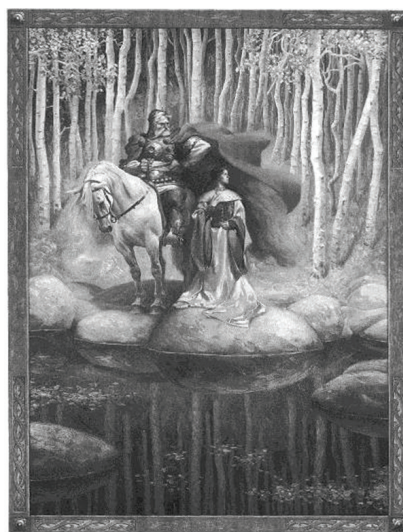
Петар Меселција.
Легенда о Баш-Челику/
The Legend of Steel Bashaw/,
припремни цртеж, 2008.



Петар Меселција.
Легенда о Баш-Челику/
The Legend of Steel Bashaw/,
готова слика, 2008.
У оригиналу: боја.



Петар Меселција.
Легенда о Баш-Челику/
The Legend of Steel Bashaw/,
припремни цртеж, 2008.



Петар Меселција:
готова слика из књиге
Легенда о Баш-Челику/
The Legend of Steel Bashaw/,
2008. У оригиналу: боја.

Тестирање Света

Џенкинс је дао и контролни сет правила који одваја наизглед сличне случајеве адаптација (интермедијалности) од трансмедијалног приповедања које твори *Могући свет* (Jenkins 2008; сажетак: Jenkins, 2007–). Ових десет важнијих критеријума показаће нам да ли је мотив Баш-Челика у својој главној и најутицајној линији (од Винавера до данас) заиста трансмедијални *Могући свет*.

1. Процес трансмедијалног приповедања подразумева систематско расејавање измаштаних елемената преко разних дистрибутивних канала, да би се створило уједињено и јединствено искуство публике. У идеалном случају, сваки медијум и уметничка форма морају дати свој обол заједничкој ствари. Баш-Челик управо то ради у свом магистралном правцу (Винавер – Димовић – Лобачев – Нановић/Лобачев/Винавер – Сулић – Зупан/Масловара итд.), иако не кроз истовремени координисани рад једне корпорације, већ кроз дуже време, због тешких историјских околности, а и због чињенице да овај мотив код нас није тржишни већ антрополошки изум, културна нужност. Међутим, након драме Ђуре Димовића 1925. *више не постоји ур-текст из којег можемо сазнати целу причу*, те самим тим премијеру у Загребу узимамо као симболички почетак стварања *Могућег света*, и то не само Баш-Челика у поп-култури, већ и света српске бајке.

2. За модерну медијску економију и индустрију забаве животно је битно да трансмедијално приповедање унутар могућег света (франшизе) подстиче тржишно-индустријску синергију и што више прошири бренд. У случају Баш-Челика то се често дешавало, па је крајем 20. и почетком 21. века на нашем тржишту често постојало више истовремено доступних производа са овим називом, не рачунајући изворну бајку у сликовницама или збиркама. Понекад је то чак било као у САД, под етикетом једне корпорације, рецимо, кућа „Политика“ и „Дечје новине“, мада је због геополитичких турбуленција пословна централизованост и моћ у Србији мања 21. него у 20. веку.

3. Трансмедијалне приче не надилазе појединачне ликове или заплет већ стреме стварању Света и нових мањих чинилаца у њему. Ово у уметницима и конзументима подстиче стваралачко-ециклопедијски нагон да се свет до краја проучи и расветли. Основу за то је већ поставио Димовић 1925, укључујући (осим изворног ауторског доприноса свету), и референце на читав наш фолклор, Његоша, али и на могућности које чекају на нас будуће.

Темеље антропологије и етнологије Света довршио је Лобачев 1939. стрипом, дајући и неопходну визуелизацију. Опет, као реципијенти знамо да никад до краја нећемо добити све одговоре, што је суштина и посебно естетско-интелектуално задовољство са Могућим световима.

4. Медијална проширења Могућег света могу имати разне улоге: да Свет задрже тржишно или културно живим, појасне ликове или прошире историју Света (примери напоредних тржишно-медијалних проширивања главне путање су „Звездани ратови“, „Доктор Ху“ или „Пројекат: Вештица из Блера“). Управо тако је и код нас: сведоци смо циклусног враћања мотива Баш-Челика и складног деценијског континуума и садејства између разних уметничких, медијалних и тржишних облика.

5. Тржиште се може проширивати трансмедијалним приповедањем користећи разне „тачке уласка“: деца улазе у свет преко сликовница, бојанки и играчака; зрела женска публика преко мелодраме итд. Наш Баш-Челик има готово све ове елементе остварене и све тачке уласка подешене – скоро као и најразвијеније америчке франшизе.

6. Свака нова епизода би идеално морала бити саморазумљива и самодовољна, макар кључно доприносила целини. Ово је један од најосетљивијих проблема за представљање трансмедијалне приче новој публици, али видимо да Свет Баш-Челика то испуњава од првих модерних радова (драма 1925) до најновијих данашњих (игра на плочи, 2004; анимирани филм у развоју 2019).

7. Трансмедијално приповедање захтева висок ниво стваралачког усклађивања између уметничких и тржишних поља и зато најбоље дејствује у независном подухвату, а не у корпорацији. У нашем Баш-Челику управо имамо случај ауторске независности јер је иста група људи настављала од 1921. до 1950. све главне инкарнације приче (симбол-концепт код Винавера 1921, Димовић драма 1925; Лобачев стрип 1939, Нановић/Лобачев/Винавер сценарио филма 1950). Једини случај који делује као корпоративни изузетак јесте стрип „Мики и Баш-Челик“ који јесте Дизнијева франшиза, али су аутори у ствари били пријатељи и сарадници Лобачева: Зупан и Масловара, који су 1999. потпуно свесно радили посвету и проширење Лобачевљевог и Баш-Челиковог Света, на 60. годишњицу стрипа.

8. Џенкинс подсећа да је трансмедијално приповедање управо идеалан естетички облик за наше доба „колективне интелигенције“ (према мишљењу Пјера Левија, друштвене структуре која служи за ширење знања у умреженим друштвима). Публика учествује у решавању драмског проблема, уметност служи као привалачилац

у мрежу, а ситни знакови кроз рад скупног ума нарастају у крупна значења и расветљавања самог света. У нашем случају, конзументи једино као „ловци-скупљачи“ (Џенкинсова индигниозна метафора, 2003!) могу појмити целу причу: схватити дубину Баш-Челикове трагедије и закључак да је он био *претходни јунак, којег је несвесно обележио инфантицид* (драма, 1925), последично проклетство утамничења (у свим другим уметностима) али и напоредно гомилање нових проклетстава која могу довести до нових прича јер се у овом свету свако негде огрешио, укључујући и играче у њиховим улогама током игре на плочи (која подразумева контролисан степен агресије и хибриса).

9. Трансмедијални текст није пуки преносилац података, већ и интуитивни генератор улога и перформативних циљева које публика преузима у свакодневицу. У нашем случају то је била замисао увођења играчке (акционе фигуре) Баш-Челика прво у САД, кроз стрип (McDuffie, Dwayne and Kane, 1991), а затим успешних игара на плочи и сета играчака у Србији од 2010. године – подстичући децу да уроне у могући измаштани свет, играјући мономитске улоге.

10. Свеобухватна (Џенкинс каже „енциклопедијска“) амбиција трансмедијалног текста доводи до честих појава „празнина“ и „сувишака“ којима се да наслутити нови заплет, али који не могу бити до краја испричани. У народу, уметницима или љубитељима ово ствара психичку напетост, потребу попуњавања података и тиме сазнавања исхода радње. У нашем случају, то је прича о интими Царевне и Баш-Челика (драма, 1925), или прича о разлозима утамничења (игра на плочи, 2005; анимирани филм у развоју 2019) или прича о народноослободилачком устанку (филм, 1950).

*

Као сама срж ових закона лежи здраворазумска истина коју је први Џенкинс изрекао и то на самом почетку бављења овим феноменима. Истина која вреди доброг дела светске економије и која стимулише стваралаштво више него икад у повести човечанства:

„Ваљан уметнички лик може носити бројне приповести и тако довести до успешне филмске франшизе. Ваљан 'свет' може носити бројне ликове (и њихове приче) и тиме успешно покренути трансмедијалну франшизу.“ (Jenkins, 2003)

Свет Баш-Челика има много више потенцијала него што је то само јунаштво Царевиха.

Закључак: Јунак-Ризница

Као што је обимна грађа сугерисала, Баш-Челик се показао као један од кључних мотива традиционалне, популарне али и авангардне културе у Срба, па и сродних народа, у модерно и савремено доба.

У историјском прегледу за потребе овог рада открили смо генетску и персоналну стваралачку везу као објашњење за континуитет ширења мотива Баш-Челика из фолклора с краја 19. века у авангарду 20-их година 20. века, па одатле у популарну културу стрипа 30-их, те филма 50-их година, са директним (персоналним) утицајем и личним ауторским везама до данас.

У случају Баш-Челика имамо и најбољи пример наше бајке у трансмедијалном приповедању, будући да и овде наративна структура излази из оквира једне уметничке форме, а тиме и језика (семиотика) и медија (наратологија). Из наведених случајева видимо да у Баш-Челику имамо трансмедијално приповедање које задовољава све стратегије да би се Свет слободно расцветавао на медијским платформама: међупричице, напоредне приче, приче-изданци и платформе за стваралачко учешће корисника.

Са повратком важности „позадинске приче“ (коју је доктрина Роберта Мекија својевремено сматрала „сувишном“), долазимо и до новог погледа на српски фолклор и поп-културу, феноменâ од директног утицаја (још од детињства) и на самог Над-Творца позадинских прича – Џ. Р. Р. Толкина. Тиме долазимо до питања ширег приповедног оквира који не мора бити приказан, али се подразумева, „одјекује“ – читавог Света. Лак, метаморфни трансмедијални прелазак Баш-Челика у друге облике дешава се зато што је у питању прежитак – Свет са архајским значењима, а не појединачна приповест.

Овај стајаћи мотив се показао и као погодан лакмус-папир између двеју супротстављених идејних позиција југословенске културе од самог прављења заједничке државе, и то на пољу вредновања праобразаца. Те позиције – врло условно и за сада у радној хипотези – можемо свести на антагонистички спољни „модел Крлежа“ и аутохтон идентитетски „модел Винавер“ који мотив Баш-Челика увек подразумева као део културног и идеолошког

континуитета. Мотив Баш-Челика се од Уједињења до Раздруживања појављује редовно у свим политички преломним периодима. Кроз њега се види културно-идејна основа почетка и краја Краљевине Југославије, наметања комунистичког режима 1945, апостасије од соц-лагера 1948. и американизације/вестернизације 1952–1953, драма Устава и Брионског пленума 1963–1966, сецесијске кризе 70-их са врхунцем у Уставу 1974. итд. – све до данас, без изузетка.

И друга хипотеза се показала као утемељена у културној и уметничкој стварности: стрип и филм са својом моћу преображаја архетипа заиста јесу главни облици новог живота мотива Баш-Челика, чак и када су рађени као „стрип или филм другим средствима“ по концепту Павла Левија. У корену новог живота мотива лежи његово проширивање у јединствен Свет (тачније: мултиверзум) у којем је интегрисана срж српског фолклора захваљујући Ђорђу Лобачеву од 1938. до 1941. године, правећи од српских бајки неку врсту светског уникума на пољу ондашње стрипске фантастике.

За модел и стратегију *Београдског трансмедијалног приповедања* (наша синтагма, Стефановић, 2018), за који сматрамо да је културна чињеница већ јасно уочена преко стрипа и популарних романа, однос стрипа са филмом, позориштем и радијом био је од темељне важности, што доказују десетине европских капиталних стрипова које су уредили и објавили познаваоци филма Зрнићи, В. М. Ђорђевић и М. Игњачевић.

Улазимо овим у нова поља истраживања и постављање нових проблема. Која је важност Баш-Челика за жанровско формирање модерног европског стрипа? Који је утицај Нановићев филм имао на европском Истоку? Да ли ће овај мотив и његова уметничка дела утицати на нашу кинематографију и индустрију видео-игара? Одговор на последње питање се чини као јасан, с обзиром на то да је у ситуацији сталних почетака (Јекнић, 2019) *обнова наше кинематографије увек ишла од наших жанрова*, где постоји јасна, чак и персонална линија од Игњачевића и Лобачева до савременог српског филма фантастике – програмски успостављеног као круг 1990. на ФДУ (Ристић–Јовићевић, 2015: стр. 57)

Штавише, у складу са нашом хипотезом, скорашња нагла учесталост обрада Баш-Челика у стрипу, филму и анимацији социолошки потврђује да пролазимо кроз период супстанцијалних културних и цивилизацијских промена, за које осећамо да могу бити само силовитије како време иде.

Извори (избор):

Народна бајка

„Баш-Челик“, *Српске народне приповијетке, Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић*. Друго умножено издање. Беч: Наклада Ане удовице В. С. Карацића, 1870.

Проза, поезија, есеј

1921. Винавер, Станислав. „Манифест експресионистичке школе“ (поетски оглед; манифест). У: *Громобран свемира*. Београд: Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга, 1921. Позивање на Баш-Челика је у одељку V.

1921. Винавер, Станислав. „Женидба Врапца Подунавца.“ *Зенит, интернационална ревија за нову уметност*, бр. 5, Загреб, јун 1921, стр. 6–9. За Баш-Челика је везан мото целог прилога (стр. 6) и једна од битних теза (стр. 8).

Драма

1925. Димовић, Ђуро. „Баш Челик.“ Премијера: Загреб, 1925. Штампано: Београд: Музеј позоришне уметности, 1999.

1927. Настасијевић, Момчило. *Међулушко благо*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1927.

Илустрације

2000. Живковић, Боб. У: *Српске народне бајке*. Београд: „Креативни центар“, 2000. Више издања

2008. Меселџија, Петар. *Легенда о Баш-Челику*. Нови Сад: „Змај“, 2008. Такође: Meseldžija, Petar. *The Legend of Steel Bashaw*. Santa Cruz, CA, U.S.A.: Flesk Publications, 2010.

2010. Ћирић, Растко. *Bash Tchelik: serbian folk tale*. [Prevod, translation Timothy John Byford ; ilustracije, illustrations Rastko Ćirić], Београд: The English Book, 2010.

Стрип

1939. Лобачев, Ђорђе. „Баш Челик.“ *Политикин Забавник*, Београд, 28. фебруар – 15. септембар 1939. Црно–бело.

1952. Мауровић, Андрија. „Ваš Ђелик.“ *Horizont*, бројеви 24–31, Централни комитет Народне омладине Хрватске, Загреб, 28. 2. – 5. 7. 1952. Црно-бело. Репринти: *Стрип ревија Вечерњег листа*, бр. 30, Загреб, 29. 2. 2016, стр. 55–61. (Прозно препричани текстови.) Такође: *Пегаз, ревија за историју и теорију стрипа и визуелних медија који се изражавају графичким путем*», бр. 14–15, Београд, март 2016, стр. 155–179. (Изворни текстови.)
- 1964–1965. Сулић, Здравко. „Баш Челик: народна прича.“ *Кекец*, Београд, 1964–1965. Црно-бело.
1976. Лобачев, Ђорђе. „Баш Челик“ (стрип, нова верзија). *Чудесни свет Ђорђа Лобачева*. Београд: Издавачки завод Југославија, 1976, стр. 41–102. Црно-бело, делимично боја.
1991. McDuffie, Dwayne and Gil Kane. „Monster in My Pocket: Destroy All Monsters!” *Harvey Comics*, #3, 1991, p. 16. Боја.
1999. Зупан, Здравко (цртеж), Никола Масловара (сценарио) и Зоран Андрић (колор). „Мики и Баш-Челик.“ *Микијев забавник*, Београд, бр. 1205–1208, децембар 1999. Боја.
2002. Фејзула, Тони. „Баш челик.“ *Strip pressing*, Ниш, 2002, стр. 30–33. Црно-бело.

Филм

1950. Нановић, Војислав (редитељ). *Чудотворни мач* (дугометражни играни филм). „Звезда филм“, Београд, Југославија, 1950.
2000. Петровић, Милутин (редитељ). *Земља истине, љубави и слободе* (дугометражни играни филм). Montage и Sean Aloysius O’Fearna & Sons. СР Југославија, 2000.
2019. Ђирић, Растко. *Баш-Челик* (дугометражни анимирани филм, у предпродукцији)

Литература:

- Alinei, Mario & Francesco Benozzo. “The Paleolithic Continuity Paradigm for the origins of Indo–European languages, An Introduction in progress.” *Continuitas.org*, <<http://www.continuitas.org/intro.html>> Last Updating: December 2016. Приступ: 20. 3. 2020.

- Behm, Richard H. *A study of the function of myth in the work of four contemporary poets: Charles Simic, Galway Kinnell, Gary Snyder, and Robert Duncan*. A dissertation, Bowling Green State University, 1976, p. 92.
- Driscoll, John P. "Tito and Celluloid." *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1952), pp. 129–134.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Revised edition. New York: NYU Press, 2008.
- Jenkins, Henry. *Transmedia Storytelling 101*. March 21, 2007. <http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html> Приступ: 20. 3. 2020.
- Jenkins, Henry. "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)." Blog. *Confessions of an Aca-Fan*. N.p., 12 Dec. 2009. Web.
- Jenkins, Henry. "Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling." *Confessions of an Aca-Fan*. N.p., 12 Dec. 2009. Web.
- Jenkins, Henry. "Transmedia Storytelling." *MIT Technology Review* 6 Nov. 2003. Web. <<https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>> Приступ: 20. 3. 2020.
- Radovanović, Bojana. "The Slavic and Indo-European mythological background of the Serbian folktale Baš Čelik." Рад представљен на *Fighting dragons and monsters: Heroic mythology – Eighth annual international conference on comparative mythology*, organized by International association for comparative mythology & Institute of archaeology and ethnography of the National academy of sciences of the Republic of Armenia, Yerevan, 2014. Увид у рукопис љубазношћу ауторке.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana: Indiana University, 1991.
- Scolari, Carlos A., Paolo Bertetti, Matthew Freeman. *Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*. London: Palgrave Macmillan UK, 2014.
- Weaver, Tyler. *Comics for film, games, and animation: using comics to construct your transmedia storyworld*. Burlington, MA: Focal Press, 2013.
- Антанасиевич, Ирина. *Русский комикс королевства Югославия*. Санкт-Петербург: „Скифия“, 2018.
- Богдановић, Жика. „Антиномије и алегорије Ђорђа Лобачева и Андрије Мауровића.“ *Пегаз, ревија за историју и теорију стрипа и визуелних медија који се изражавају графичким путем*, бр. 14–15, Београд, март 2016, стр. 149–154.

- Богдановић, Жика. Предговор у: Лобачев, Ђорђе. *Чудесни свет Ђорђа Лобачева*. Београд: Издавачки завод „Југославија“, 1976, стр. 5–13.
- Богдановић, Жика. „Ђорђе Лобачев или Детињство поново пронађено“ /оглед/, *Чардак ни на небу ни на земљи: Рађање и живот београдског стрипа 1934–1941*. Београд: Издавачка задужбина „Атенеум“ и „Информатика“ АД, 2006, стр. 31–41. Изворно објављено као: „Ђорђе Лобачев или Детињство које не престаје“. *Пегаз*, бр. 1–2, Београд, 1974, стр. 11–15.
- Богуновић, Слободан Гиша. „Ђорђе Павлович Лобачев (Стрип)“ /биографска одредница/, *Људи Политике: Лексикон сарадника 1904–1941*. Београд: „Политика“ АД, 2019, стр. 287–291.
- Бошковић, Иван Ј. „Одјеси чина уједињења 1918. године у драмској књижевности и казалишту.“ *Croatica et Slavica Iadertina*, Задар, 2007, стр. 279–317.
- Вучо, Александар. „Стил и стилизација.“ *Филм*, Београд, октобар 1950. О *Чудотворном мачу*.
- Гајић, Бранимир. „Осујећени геније српског модерног филма.“ *Велики људи* (сајт), 25. 9. 2016. <<https://velikiljudi.rs/popularna-kultura/osujeceni-genije/>> Приступ: 20. 3. 2020.
- Даковић, Невена. „Istorijski revizionizam i medijska arheologija (I): ekranska istorija četnika“. *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 28 (2015), Београд, стр. 113–127
- Златић, Богдан, Милоје Радаковић и Небојша Пајкић (приређивачи). *Режија: Војислав Нановић: последњи пионир*. Београд: Музеј Југословенске Кинотеке; Нови Сад: „Прометеј“, 1993.
- Зупан, Здравко. *Век стрипа у Србији*. Панчево: Културни центар – Галерија савремене уметности, 2007.
- Јевремовић, Витомир, Ивана Томић и Јаков Симић. „Интервју: Витомир Јевремовић о VR–All–Art, уметности и виртуелној стварности.“ *Wannabe magazine*, <<https://man.wannabemagazine.com/umetnost-i-kultura/intervju-vitimir-jevremovic-o-vr-art-projektu-umetnosti-virtuelnoj-stvarnosti/2/>> Приступ: 20. 3. 2020.
- Јекнић, Олег. „Три почетка српског играног филма: начини наративе и друштвени контекст.“ *Историја 20. века*, бр. 2/2019, Београд, 2019, стр. 65–84. <http://istorija20veka.rs/wp-content/uploads/2019/07/2019_2_03_jek_65-84.pdf> Приступ: 20. 3. 2020.
- Јунг, Карл Густав. „Вотан.“ *Зенит: магазин за књижевност, уметност и философију*. Год. 1, бр. 2, Београд, октобар 2006, стр. 34–41. Изворно: Jung, C. G. „Wotan“. *Neue Schweizer Rundschau*, Zurich, March, 1936, No. 3.
- Кембел, Џозеф, *Херој са хиљаду лица*. Нови Сад: „Stylos Art“, 2004.

- Крлежа, Мирослав. „Ђуре Димовића Баш Челик.“ *Књижевна република*, књ. II, бр. 5, Загреб, 1925.
- Лобачев, Ђорђе и Жика Богдановић. „Кладенац у коме се огледају звезде или Онирична обзорја Ђорђа Лобачева“ /разговор/, у: Богдановић, Жика. *Чардак ни на небу ни на земљи: Рађање и живот београдског стрипа 1934–1941*. Београд: Издавачка задужбина „Атенеум“ и „Информатика“ АД, 2006, стр. 203–239. Изворно објављено у истоименом специјалном броју *Пегаза* бр. 2, Београд, децембар 1989, стр. 3–24.
- Лобачев, Ђорђе. *Кад се Волга уливала у Саву: Мој животни роман*. Београд: „Просвета“, 1997.
- Лобачев, Ђорђе. Предговор у: Лобачев, Ђорђе. *Трагом народне маште: Женидба Цара Душана * Биберче*. Горњи Милановац: „Дечје новине“, 1989, стр. 3–4.
- Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.
- Милошевић, Андрија. „Наша прва филмска бајка: Чудотворни мач.“ *Народни студент: Орган Народне омладине Србије на Београдском универзитету и великим школама*, бр. 24, Београд, 9. 10. 1950, стр. 3.
- Мо. И. „Нановић, Војислав“, *Филмска енциклопедија, Л–Ж*, т. 2. Уредник Анте Петерлић. Загреб: Југославенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа“, 1990, стр. 209.
- Нановић, Војислав. *Чудотворни мач: сценарио и књига снимања за филмску бајку: (радни наслов)*. Београд: Звезда-филм [б.г.]
- Нановић, Војислав и Станислав Винавер. *Чудотворни мач: филмски сценарио*. Београд: „Култура“, 1951.
- Нановић, Војислав. „Активност средњошколске организације СКОЈ–а у Београду у периоду од 6. априла до новембра 1941. године.“ *Годишњак Града Београда*, 107–130.
- Николић, Коста и Зоран Стефановић. *Најдражи амерички четници*, трибина, „Сред четкица, бајонета... 3“ – Циклус округлих столова о забрањеним темама српског и југословенског стрипа, уредник З. Стефановић, Дом омладине Београда, 12. април 2016.
- Поповић, Јован. „У одбрану народне поезије.“ *Уметност и критика*, Београд, јун 1939.
- Поповић, Јован. „Црноберзијанска ерзац-роба на књижевном тржишту.“ *Борба*, субота, 5. јануар 1946. <<https://www.rastko.rs/strip/delo/11625>> Приступ: 20. 3. 2020.

- Ристић, Јован и Драган Јовићевић. *Изгубљени светови српског филма фантастике*. Београд: Филмски центар Србије, 2015.
- Селимовић, Меша. *За и против Вука*. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1987. (студија, изворно: 1967)
- Стефановић, Зоран. „У потрази са папирним Холивудом.“ У: Антанасијевић, Ирина и други. *Руски стрип Краљевине Југославије, Каталог изложбе*. Београд: Друштво за очување наслеђа руске емиграције Архив „Алтера“, 2018, стр 243–244.
- Стефановић, Зоран. „Удео Здравка Зупана у француској популарној култури (Поводом 50. годишњице ауторовог рада у стрипу).“ *Медиантроп, регионални часопис за медије и културу*, Београд, мај–јун 2015, двоброј 10/11. <<https://www.mediantrop.rankomunitic.org/2015-06-02-10-33-51>> Приступ: 20. 3. 2020.
- Цветковић, Косара. *Читање (не)сценичности драмских текстова Момчила Настасијевића*. Докторска дисертација. Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности, Београд, 2017.
- Черненко М. М. *Кино Југославији*. Москва: Всесоюзное объединение «Союзинформкино», 1986. <<http://testlib.meta.ua/book/243902/read/>> Приступ: 20. 3. 2020.

Потписи илустрација:

- Ђорђе Лобачев. „Баш Челик“, 23. табла. Политикин Забавник, 1939.
- Ђорђе Лобачев. „Баш Челик“, 55. табла. Политикин Забавник, 1939.
- Ђорђе Лобачев. Биберче, стрип, 1943.
- Плакат за Чудотворни мач, дугометражни играни филм Војислава Нановића, 1950.
- Сцена из филма Чудотворни мач, 1950. Небојша је моделован по стрипском Биберчету.
- Сцена из филма Чудотворни мач, 1950. Баш-Челик није моделован према Стаљину.
- Здравко Зупан (цртеж), Никола Масловара (сценарио) и Зоран Андрић (колор). Насловница стрипа „Мики и Баш-Челик“. 1999. У оригиналу: боја.
- Здравко Зупан (цртеж) и Никола Масловара (сценарио). „Мики и Баш-Челик“, 13. табла. 1999.

- Здравко Сулић. „Баш Челик: народна прича“, 6. табла. Кекец, 1964–1965.
Петар Меселџија. Легенда о Баш-Челику /The Legend of Steel Bashaw/, припремни цртеж, 2008.
- Петар Меселџија. Легенда о Баш-Челику /The Legend of Steel Bashaw/, готова слика, 2008. У оригиналу: боја.
- Петар Меселџија. Легенда о Баш-Челику /The Legend of Steel Bashaw/, припремни цртеж, 2008.
- Петар Меселџија: готова слика из књиге Легенда о Баш-Челику / The Legend of Steel Bashaw /, 2008. У оригиналу: боја.

Zoran M. Stefanović

SERBIAN FAIRY TALE, A MAGIC POTION RUSSO-AMERICAN: THE TRANSFORMATION OF BAŠ ČELIK FROM FOLKLORE INTO GRAPHIC NOVELS AND A FILM

Summary

This work is a contribution to the thesis that the elements of the ancient Serbian, Slavic and Indo-European religions vitally exist in today's mass culture, primarily in comics and film. Immediately after the end of the Second World War Serbian folklore became crowned as one of the likely streams in Yugoslav cinematography, founded by Vojislav Nanović's film 'The Magic Sword' in 1950, but was equally effectively removed on the ideological grounds of Tito's regime in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia. Nanović's poetics interpreted Serbian fairy tales partially in the contemporary Russian/Soviet and American manner, not only because of the influence of their cinematographies, but far more because of the intentional draining from the source of the pre-war Russo-Serbian and American comics. It was what defined the genome of Nanović's film when it comes to narration and visual order. This transmedial *World of Serbian Folklore* has not been sufficiently examined, although it had a significant (as much as hidden) international cultural impact. As a model, it was a formative phenomenon for Serbian culture and some Slavic mass cultures, possessing invaluable lessons for the present and future.

Key words: Djordje Lobačev, Vojislav Nanović, 'The Magic Sword', Serbian cinematography, Serbian/Slovene comics, archaic religions, transmedial storytelling, the world of Serbian folklore.

ВАМПИР НА СЦЕНИ – ПОСЛЕ 90 ГОДИНА



Када је реч о вампиру у народном предању и књижевности, о томе је већ у нашој фолклористици и историји књижевности обилато писано. Занимљиво је, ипак, још једном осврнути се на сценско приказивање вампира у новијој српској књижевности, у драмском стваралаштву 19. и 20. века, на телевизији и на филму. У раду се посебно анализира фантастика у српској драми и на филму настала из фолклорног и књижевног наслеђа. Акцентат је на односу између демонолошког предања, Глишићеве приповетка „После деведесет година“, првенца српске хорор фантастике, антологијског филма Ђорђа Кадијевића *Лептирица* (1973), драмских текстова о вампирима у 19. и 20. веку, све до савремених драмских текстова „Порфирогенеза“ Ђорђа Милосављевића и „Сава Савановић – вампирска симфонија“ Данице Николић Николић.

Кључне речи: демонолошко предање, вампир, фолклорна реалистичка приповетка, хорор, филм, драмски текст.

Фолклор

Вампир као демон, покојник „који се у телу враћа са оног света“, „реликт преанимистичког мишљења“, живи мртвац, архидемон, незасита крвопија, становник паганског подземља, буколики млинар, помодни бунтовник, анархични револуционар, фенси отпадник од система, zgodни еротоман, бледи носталгични интелектуалац (Буркхарт 1993: 70)? Или пак „осујећени митски предак и симбол осујећеног митског потенцијала“ (Лидија Радуловић)? Да ли је вампир српски специјалитет? Или је био познат свим Словенима, на шта упућује сродност његовог

¹ bosko@fil.bg.ac.rs

² Рад је настао у оквиру пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

именовања у словенским језицима? Етимолошки реч вампир се тумачи на два начина:

„Dva su tumačenja: posudenica je iz sjevernoturskog *ubyr, ubyryly* »vještica«. U prilog tome shvaćanju govore varijante. Tumači se iz slav. jezičnih sredstava: *u < ę > vam-* identificira se s negativnim (privativnim) *u* kao u *ubog, orod, u'al* (Bruckner) ; *-pir* kao u *netopyr* (v.), od *pir-* = *per-* »letjeti«. Slično Vaillant. Prema tom tumačenju *upir* bio bi tabu za *vukodlak*” (Skok 1971: 564).

Вук није правио разлику између вукодлака и вампира (*Рјечник*, 88–89). Чајкановић пак, износи два тумачења. По једноме, вампир је „преанимистички демон, живи леш”; према другом, анимистичком схватању, из гроба излази само вампирова душа (Чајкановић 1994: 132).

Фолклорна реалистичка приповетка

Милован Глишић спада у оне писце фазе *фолклорног реализма* које карактерише окренутост европским литерарним традицијама и угледање на Гогоља, Хофмана, Едгара Алана Поа, Жила Верна, Марка Твена (Дамјанов 2009), али и способност за „стваралачко интегрисање усмене књижевности” (Вукићевић 2011: 100). Значајан је у том смислу његов сакупљачки рад и бележење народних песама и загонетки (Вукићевић 2006: 27), али и „покушај ,стилизације’ живе речи” (Исто: 13) који се запажа у његовим делима. Најзад, сам Глишић је периодизацијски најчешће сврстан у писце фазе фолклорног реализма – фазе „моделирања текуће стварности у књижевности на стилско-реторичким па и тематско мотивским залихама усмене традиције” (Иванић 1996: 40). И заиста се на примеру приповетке „После деведесет година“ могу запазити и стилско-реторички и мотивско-тематски утицаји народне књижевности. Интересантно је, међутим, то што је Глишић у ово дело унео одлике три облика усмене прозе – бајке, демонолошког предања и шалвиве приче. Управо је ова специфична жанровска спрега подстакла кинематографско „превођење” приповетке у хорор жанр.

Приповетка Милована Глишића „После деведесет година“ објављена је први пут 1880. године у часопису *Отаџбина*. Укључивање елемената фантастичног већ је било

карактеристично за овог писца, чији опус „садржи највећи фолклорно-фантастични циклус из једног пера у целој српској књижевности” (у који, између осталог, спадају и приповетке „Глава шећера“, „Награисао“, „Ноћ на мосту“) и „располаже највећим бројем целовитих вампирских мотива” (Радин 1996: 67). Глишићева приповетка „После деведесет година“ одликује се несвакидашњим спојем реалистичке нарације, фолклорне фантастике и демонолошког предања. Глишићев јунак Сава Савановић остао је и данас „најпознатији“ српски вампир:

„После деведесет година“ показује маестрално познавање српске народне традиције, у крупним потезима, али и у филигранским детаљима. Иако Глишић, као ни други српски реалисти, не показује истински осећај и смисао за потенцијал страве и ужаса као самосталног уметничког жанра, може се рећи да је управо он први међу реалистима (осим што је осетио унутрашња иронијска својства фантастике) доживео фантастично као „дио свијести сеоског становништва” (Иванић 1976: 181).

Глишић користи елементе фолклорне фантастике као саставне конституенте света који му припада, али се и дистанцира од њих тако што их пропушта кроз призму рационалног поимања и реалистичког сагледавања стварности. Фантастично и страшно се сагледавају и тумаче у хумористичком регистру, чиме се дезавуише и дезинтегрише основна интенција демонолошког предања, која је заснована на феномену веродостојности и страха.

Глишић своју приповетку смишљено започиње формулама карактеристичним за усмену традицију, али их и иронизује својеврсним „антиформулама“. Под „антиформулама“ разумевамо исказе стилизоване по обрасцу формуле, који функционално и суштински представљају њихову супротност у придодатом. Управо се у „антиформулама“ може видети карактеристичан спој традиције и иронијског отклона од ње. Реч је о низу образаца карактеристичних за поезику шаљиве приче, посебно за круг прича о будалашима:

„Још онда кад су Зарожани затурали вилама орахе на таван; кад су појили врбу и сејали со; кад су ишли четомице у планину те секли чачкалице да ишчачкају зубе; кад су истезали греду, скакали у јарину, уносили прегрштима видело у кућу, и тако даље... била је у неког Живана Душмана, кмета у Овчини, **зачудо** лепа кћи (подвукао Б. С)“.

Формуле сигнификују посебну врсту шаљиве приче, тип **подругачице** (приче о сељанима који су ишли у Млетке да купују памет, или о будалашима који су сејали со; посебно је уочљива сличност у приповеци „Жалост без нужде“, у којој јунак трага за будалама и проналази „једну што носи воду у решету; другу што гони сунце у кућу; трећу што баца вилама орахе на таван“; в. Чајкановић, СНП: 456-7), али и у одређеном виду поетику културноисторијског предања (уношење видела у кућу, у предањима типа „Свети Сава гради прозоре“, Ћоровић, бр. 76). Истовремено, „низање наоко бесмислених радњи добрим делом одговара и магијским обредима, и то управо оним врачањима која за циљ имају да одагнају зло“ (Поповић 2009: 67). Још је битно приметити да се исказ „била је у неког (...) зачудо лепа кћи“ врло лако може довести у везу и са уводном формулом бајке, што указује на Глишићев поступак преозначавања и „укључивања одређених мотива (или предања као целине) у бајку“ (Самарџија 1987: 246). Формула, на први поглед, упућује на поетику бајке (била, негде, некада/ једном девојка изузетне лепоте...). Само једна реч уноси овде иронијску дистанцу и онеобичава приповедну перспективу: „зачудо“. Истовремено, сам поступак именовања уноси одређену ноту гротескног и карикатуралног, на опозицији живот:смрт (**Живан: Душман**); или, у веома слободној асоцијативној равни, увођењем епске парадигме (**Страхиња**). Уз тежњу ка локализовању радње („кмета из Овчина“) иде и реалистички отклон од предмета приповедања, у виду ауторског коментара („Ко зна – лажу, може бити“), који је такође својствен поетици усменог приповедања, најчешће као завршетак народне бајке.³ Из наратолошке перспективе, овај коментар је важан управо због тога што релативизује смисао и значај исприповеданог, што је дато као контрапункт уводној напомени да је аутор ову приповетку испричао *по народном веровању* (овај поднаслов можемо пронаћи у њеној првој верзији). Глишић на овај начин демистификује традицију и фикционализује веровања на којима почива поетика усменог демонолошког предања.

На тематско-сижејном плану, наративно језгро се сплиће око класичне епске фабуле женидбе са препрекама. У склопу односа према традицији, посебно су значајни етнографизми, који

3 „И на част вам лаж“; „И лаж чуо, и лаж казао и Бог ми те веселио“ (Вук, *Приповијетке*, бр. 2, 29).

„У сватовима су се веселили, јели и пили и мени мало дали, тако да ми је и сад још језик мокар“; „Ја сам у сватови био, ијо и вино пио, и сад ми је језик мокар. Ко не вјерује, ево га, нек дође, па нек га види“ (Чајкановић, СНП, бр. 18, 50).

се легитимишу као конститутивни и сижејнотворни елементи текста (Иванић, Вукићевић 2007: 131).

Време је у Глишићевој приповеци конституисано по моделу митског фолклорног времена и аграрне календарске године, која твори својеврсни „народни календар“ (Добрашиновић 1958: 174–195).

Према народном веровању, вампир се највише појављује у данима који подразумевају активирање културних кодова обичајних и обредних радњи повезаних с култом мртвих. То је време великог поста, зимски период и такозвани некрштени дани – дани од Бадње вечери до Крстовдана, Богојављења или Спасовдана (в. Бјелић 2013: 121).

Маркирање времена празницима активира одређени етнолошки подтекст, односно у њима запретена и са њима увезана претхришћанска и хришћанска веровања. **Лицем на Ивањдан** сељаци се окупљају под орахом; **Страхиња на Петровдан** одлучује да иде у свет; вампир ће бити упокојен у **петак**, на **Павловдан**; **Страхињин** сусрет са вампиром уприличен је у воденици у **глуво доба**; **страшан ноћни доживљај** биће окончан такође традицијским сигналом – **кукуреком петла у зору**:

„Настаде глуво доба. Не чује се више ни звонац ни совица. Само чекало чекеће, вода хуји на омаји под воденицом, и... ништа више. Док ти на један мах уђе у воденицу повисок човек црвена као крв лица; уђе нечујно, рекао би врата се и не отворише.“

Опис зарошке воденице у потпуности одговара ноктуралном амбијенту, и у складу је са поетиком демонолошког предања:

„Одиста је страшна та гудура где је воденица зарошка. С једне стране густа шума, и дању је мрачно у њој, а камоли ноћу. С друге стране кршеви и стене, све некаке окапине, чини ти се сад ће се сурвати доле. Речица се вијуга испод оне стране где је шума, па гдешто хучи преко широких плоча стрмо у вирове, гдешто завија између крупних као плашће стена.“

Опис пејзажа је филмски. Именицама се дочаравају визуелне представе кршевитог предела који само што се не сурва у нигдину, (*гудура, шума, мрак, кршеви и стене, окапине*), а глаголима подастире музичка и визуелна подлога сцене (*хучи, завија*). Сам избор лексема припрема сцену за појаву натприродног бића које у том кршу обитава (вук – вукодлак – вампир).

Од свих табуисаних места у народним веровањима једно од најважнијих станишта демона јесте воденица, односно млин. На овом месту сетићемо се драме „Млин“ Миодрага Ђукића (*Савремена српска драма*, књ. 27, 2006), која такође поседује одређене елементе народних веровања и предања, али пре свега функционише као глобална метафора света у 20. веку:

„Млин је црна комедија и драма апсурда, заснована колико на гогољевској и глишићевској фантастици, толико и на поетици народног предања. Архетипска и апсурдна, иронично-гротескна и смртоносна пастирска игра пуна је асоцијација на савремени положај Србије у контексту суноврата универзалних хуманистичких вредности којима присуствујемо“ (Сувајџић 2012: 249).

Сава Савановић ступа на сцену у свом природном амбијенту, воденици, у прикладно време – глуво доба ноћи, како би обавио неодложне вампирске послове. У целом тексту он изговара цигло једну реченицу. С друге стране, и лик у функцији помоћника, баба Мирјана, једном штуром констатацијом открива да је покојник био „опак човек“, што је у складу са народним веровањем да вампирима обично „постају непоштени, неваљали људи, грабљивци, арамије“ (Чајкановић 1994: 137). Опис вампира у приповеци одговара фолклорном прототипу. Вук под одредницом „вукодлак“ у *Српском рјечнику* (1818) пише следеће:

„Вукодлак се зове човјек у кога (по приповијеткама народнијем) последије смрти четрдесет дана уђе некакав ђаволски дух, и оживи га (повампири се). Потом вукодлак излази ноћу из гроба и дави људе по кућама и пије крв њихову. Поштен се човјек не може повампирити, већ ако да преко њега мртва прелети каква тица, или друго какво живинче пријеђе: зато свагда чувају мрца да преко њега што не пријеђе. Вукодлаци се највише појављују зими (од Божића тамо до Спасова дне). Како почну људи много умирати по селу, онда почну говорити да је вукодлак у гробљу (а гдјекоји почну казивати да су га гдје ноћу видјели с покровом на рамену), и стану погађати ко се повампирио. Кашто узму врана ждријепаца без билега, па га одведу на гробље и преводе преко гробова у којима се боје да није вукодлак: јер кажу да такови ждријебац неће, нити смије пријећи преко вукодлака. Ако се о ком увјере и догоди се да га ископавају, онда се скупе сви сељаци с глоговијем кољем (јер се он само глогова коца боји: зато говоре кад га спомену у кући: „На путу му броћ и глогово трње“, зашто су и бротњаци покривени глоговим трњем), па раскопају гроб, и ако у њему нађу човјека да се није распао, а они га избоду онијем кољем, па га баце на ватру те изгори. Кажу да таковога вукодлака

нађу у гробу а он се угојио, надуо и поцрвенео од љуцке крви ('црвен као вампир')" (Вук, *Рјечник*, 88–89).

У Глишићевој приповеци вампир је описан у складу са фолклорном представом:

(..) уђе у воденицу повисок човек црвена као крв лица; уђе нечујно, рекао би врата се и не отворише. Претурио преко рамена крпу платна, па му се спустила низ леђа чак до пета (Глишић 1983: 163) [или] Лежи читав читавцит човек, као год да су га јуче ту спустили. Само што је претурио ногу преко ноге, руке пружио поред себе, надувен као мешина, сав црвен, чини ти се сама је крв, једно око склопио а друго му отворено.

Када је реч о вампиру у народном предању и књижевности, о томе је већ у нашој фолклористици и у историји књижевности обилато писано (Ђорђевић 1953; Ајдачић 1993; Радин 1996; Ераковић 2004; Шаровић 2008; Бјелић 2013). Занимљиво је, ипак, још једном осврнути се на сценско приказивање вампира у новијој српској књижевности, у српском драмском стваралаштву 19–21. века, на телевизији и на филму.

Филм

Када говоримо о српском играном филму који баштини искуства фолклорне фантастике, несумњиво је да ТВ филм Ђорђа Кадијевића *Лептирица* представља ремек-дело српске кинематографије, засноване на литерарном предлошку. Поред *Лептирице* у класике српског филма фантастике сврстали бисмо и *Чудотворни мач* (1950, Војислав Нановић), на мотивима из српских народних бајки; *Мајстор и Маргарита* (1972, Саша Петровић), према класику руске књижевности, *Случај Хармс* (1987, Слободан Пешић) према прози „Случајеви“ Данила Хармса, *Нека чудна земља* (1988, Драган Маринковић), према прози Радоја Домановића, *Сабирни центар* (1989, Горан Марковић) по истоименој драми Душана Ковачевића, *Време чуда* (1989, Горан Паскаљевић) према роману Борислава Пекића, који је учествовао и на стварању сценарија, *Свето место* (1990, Ђорђе Кадијевић), према Гогољевој приповеци „Виј“, *Пети лептир* (2014, Милорад Милинковић), према роману Уроша Петровића (в. Гагић 2017: 277). Фантастика у српском филму дубоко ће досегнути поноре људског страха и винути се у недосегнуте сфере филмске имагинације са телевизијским

филмом *Лептирица* (1973), који је с правом препознат као први прави хорор филм у српској кинематографији:

„Кадијевић је пионирски и храбро, у времену у којем у југословенској филмској јавности није са симпатијама гледано на овај жанр, реализовао озбиљне филмове фантастике и хорора чији је статус остао до данас постојан не само у контексту српског филма страве, већ и југословенске и српске кинематографије уопште. Сваки од ових филмова базиран је на литерарним предлошцима, које је, често уз драматуршку помоћ Филипа Давида, Кадијевић адаптирао у филмске сценарије, вршећи веће или мање интервенције. На почетку овог опуса стоји телевизијски филм реализован према приповеци *Дарови моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића. Филмови *Лептирица*, *Штићеник* и *Девичанска свирка* засновани су редом према приповеткама: *После деведесет година* Милована Глишића, *Михаел и његов рођак* Филипа Давида и *Алпураријска свирка* Ивана Раоса, док је целовечерњи филм *Свето место* базиран на мотивима Гогољеве приче *Виј*. Уочавамо два кључна модела фантастике важна за поетику Кадијевићевих филмова: фантастично у вези са мотивом лудила и фантастично у вези са фолклором“ (Гагић 2017: 279–280).

Хорор филм један је од највиталнијих и најпрепознатљивијих филмских жанрова данас. Мноштво различитих сижеа и мотива може бити обухваћено хорор филмом, од појаве натприродних бића, масовних убистава до „документарно” обрађених научних експеримената. Ипак, сви они недвосмислено припадају категорији хорор жанра. Таква многострукоост омогућена је поетиком жанра. Наиме, „хорор филм је дефинисан својим учесталим елементима (као што су живи мртвачи, вештице, или одвратно, крваво насиље), својим односом према тим елементима (као што је став да је преступ граница опасан) и својим циљем: да уплаши и згади публику.”⁴ Поред ових одлика, значајна је емпатија, веза коју гледалац успоставља са (позитивним) ликовима у хорор филму. Такође, неопходно је успоставити и специфичан однос самих ликова према натприродним створењима, будући да је то оно што „одваја хорор причу од обичне приче о чудовиштима попут митова”, неопходно је демонстрирати јунаковим понашањем да „чудовишта хорора (...) крше норме онтолошких особина које претпостављају позитивни јунаци приче”⁵. Другим речима, требало би показати да створење својим присуством, онтолошким резом који је начинило

4 Noël Carroll, *The philosophy of horror*, Routledge, London, 1990, p. 8, превела Јована Сувајџић.

5 *The philosophy of horror*, p. 16, превела Ј. Сувајџић.

у фикцијском свету представља суштинску опасност за даљи опстанак читавог тог света (као дословна, морална опасност итд.).

Не може се рећи да се у приповеци „После деведесет година“ запажа такав однос према појави Саве Савановића. Његово похођење зарошке воденице и уништавање представљају само функционалне мотиве у целини сижеа. Зато је било неопходно променити литерарни предложак, извршити „транспозицију еманације страве“ – локализовати зло „у много ближи и препознатљивији (а уједно и најмање очекиван) контекст“ (Огњановић 2007: 36), контекст младе невесте Радојке. Само је Радојка као отелотворење зла могла да уздрма, па и разори Страхињину (последично, и нашу) слику света. Ипак, сматрамо да је и сама Глишићева приповетка имала потенцијал да поднесе такве жанровске промене.

Кадијевић се од литерарног предлошка нужно помера ка теорији и пракси филмског текста као представљачке уметности, сценске текстуалности, од наратологије ка искуствима визуелних уметности, Редитељ је одлично разумео сатиричну потку Глишићеве приповетке „После деведесет година“, али и њену фолклорну димензију која омогућује да се управо ова приповетка дефинише као „најпознатија српска хорор прича“ (Огњановић 2007: 17).

Кадијевић је желео да створи комедију, да задржи и продуби иронијску дистанцу према предмету приповедања и етнографизмима, коју је са становишта реалистичке поетике успоставио Милован Глишић. Али га је редитељско читање нужно довело до жанра хорор-приче. Као да се сам предмет, запретен у дубинама митског и фолклорног, метафизичког тамног простора у човеку, отргнуо од свих концепција, поетика, жанрова и праваца, и усмерио понајпре Глишићеву списатељску имагинацију, а онда и редитељску палицу генијалног српског редитеља, ка поетици метафизичког, трансценденталног. Радећи на визуелној компоненти филма, на маскама, костимима, музици, кадровима, филмској причи, редитељ је нужно усмеравао своју филмску нарацију од првобитне идеје о стварању комедије којом би преиспитао људске празноверице и сујеверја патријархалне средине ка остварењу страшне, тамне, мрачне приче о ужасу који почива у подсвести људских страхова од непознатог и непојамног. Или, како би то сам редитељ дефинисао:

„Ja sam sebi tada saopštio da sam kod Glišića doživeo najveću svoju zabludu i napravio najveću svoju grešku. Umesto komedije ispaо je to jedan strašan film koji je čak nekoga odveo u smrt: prilikom premijernog TV emitovanja jedan čovek je umro od straha. Tako da sam ja na neki način i ubica“ (Огњановић 2007: 41–42).

Кадијевићев вампир је страшнији од Глишићевог. Свако од нас ће се сетити антологијске сцене напада вампира на сеоског воденичара. Крупни план крвавих зеница чудовишта, амбијент страшне усамљености воденице као митског места, белина ногу јадног воденичара, крв која шкропи белину брашна, попут сцене у *Скупљачима перја* Саше Петровића, представља ненадмашан приказ ужаса и страве у српском филму, у духу најбољих примера *giallo*⁶ хорора. Кадијевићев вампир је митска, али и мистична фигура. Он се открива у пренаглашеним детаљима, уз коришћење филмских техника крупног и гро-плана. Тело Саве Савановића је парцелисано. Најпре се представљају очи, крваве зенице, кроз процеп међу даскама, затим руке са канцама, на крају зуби, вампирски, шиљати, сјајни. Остатак лица и тела је скривен, прекривен црном капуљачом, што је данак естетици филма, у односу на поетику демонолошког предања и Глишићеве приповетке где се приказује вампир са платном које упућује на покров из демонолошких предања. Много ефектније, и страшније, Кадијевићев вампир не дави људе већ им предострожно сиса крв, што уноси додатну дозу хорор-ефеката у *Лептирици* (в. Гагић: 2017: 284).

Кадијевић је у интервјуима дискретно одбијао термин „хорор филма“ и залагао се за појам „поетске фантастике“. Такође, изврсно је представио метафизички карактер човекове истинске застрашености од понора тамног и пуноће морбидног и бестијалног које почива у самој онтолошкој позицији људског бића као бића страха и ужаса:

“Човек је биће које се може дефинисати на тај начин. Човек је пре свега застрашено биће. То није никакво чудо ако се зна да је човек изложен једном анксиозном простору. Доволjno је да се родите, да уђете у свет који је толико represivan, па да се одмах нађете у зони visokog rizika. [...] Човек је изложен катарзи када то на платну гледа. На жалост, у животу нема такве катарзе: смрт је крај свега. Али ми, људи, на неки начин гинемо svakog дана, зато што смо за разлику од осталог живог света, свесна бића, ми знамо да ћемо умрети. Ми знамо да се то може десити svakog часа. Некome пре а некome после“ (Огњановић 2007: 145).

6 „*Giallo* је аутентични италијански тип хорора и трилера – у књижевности и на филму, који спаја елементе мистерије, слешера и психолошког трилера или хорора. Иако је и раније у другим кинематографијама било филмова инспирисаних овом естетиком, првим правим *giallo* остварењем сматра се филм *Девојка која је превише знала* Марија Баве, који је уз Дарија Арђента најзначајнији представник овог поджанра. Седамдесете су златна епоха *giallo* хорора. Једна од визуелних карактеристика овог хорора јесу живописне боје, бизарни углови камере, призори насилних убистава и крви, фетишистички крупни кадрови делова тела и предмета“ (Гагић 2017: 284).

Питање избора приповетке „После деведесет година“ за подлогу на којој ће настати први српски хорор филм чини нам се важним зато што је у досадашњој литератури (о српском хорор филму) највише било речи о Глишићевом делу као о недовољно добром извору, као о просечном остварењу сеоске приповетке. Наш циљ био је да нагласимо другу димензију Глишићевог стваралаштва (која би је могла знатно рехабилитовати), ону која се односи на Глишићеву „реалистичку гротеску“ – моделовани „инфернални простор уобличен вербалним испољавањем страха од зла, или, зашто не рећи – од ђавола“ (Поповић 2009: 63). Поједностављено речено, наш је став да је у вербалном ткању приповетке већ постојао заматак слике света коју је касније визуализовао хорор филм.

Еротизам је главни елемент који Кадијевић уводи у фабулу фолклорне фантастике, пре свега у лику Страхине (не)суђене невесте Радојке. „Огњановић примећује да то ипак није експлицитни еротизам типичан за традицију вампирских филмова, већ суптилнији, по духу ближи класицима фантастичне прозе деветнаестог века“ (Гагић 2017: 285):

“U kulminaciji *Leptirice* ispostavlja se da ni društveno priznati ritual venčanja, pod okriljem Crkve, ne može da utaži dugo poreknuti Eros, i on, poput erupcije izbija u mračnoj parodiji prve bračne noći, kada vampiričina mahovitost bukvalno proždere mladoženju. Prirodne (paganske) sile probijaju površinski sloj društvene prihvatljivosti i hrišćanskog reda, nesposobnih da ih zaista kontrolišu” (Огњановић 2007: 36).

Поступак надовезивања наративних сегмената, који након привидно срећног краја, због престапа јунака, покреће нов циклус наратије, као у бајкама „Баш Челик“ и „Златна јабука и девет пауница“, може се открити и у Кадијевићевом филму – након привидно срећног свршетка основног заплета, Страхина жели да спава са својом будућом невестом вече пред венчање; он престапа границу (визуелно дато и дословно у сцени када прескаче жену која чува невестин праг), и то покреће откривање другог чудовишта, наизглед невине Радојке. Бајка се може посматрати у великој мери као негатив хорор жанра – оно што је срж хорора (насиље, противприродно понашање, амбивалентност друштвене заједнице итд.), у бајкама је сублимирано, и „све што је могло да наруши стабилност патријархалне заједнице имало је недвосмислен расплет“ (Иванић, Вукићевић 2007: 160).

Глишић је „вампира израдио по моделу који је (...) уписан у колективно памћење и близак сваком читаоцу” (Радин 1996: 69), па се његов изглед и начин уништавања умногоне поклапају са одговарајућим деловима одреднице *вампир* у Вуковом *Рјечнику*. Слојеви демонолошког предања у овој приповеци могли су донекле представљати „окидач”, подстицај за обраду у хорор жанру, будући да је и за демонолошко предање и за хорор жанр карактеристична одређена „отвореност” света према застрашујућим натприродним бићима, и однос према њима који показује да је „засорно” оно „што не поштује границе, места, правила – што ремети идентитет, систем, ред”.⁷ Али су промене у карактеризацији биле неопходне. Кроз обликовање лика етеричне Радојке Кадијевић ће на крају филма у потпуности одступити од приповетке.

„Сам Кадијевић у разговору с Дејаном Огњановићем истиче како у финалу *Лептирице* то више заправо није прича о вампиру – за такву појаву не постоји дискурзивни израз, она је „инкарнација метафизичког негативитета” (Огњановић 2007: 155) и управо у чињеници да њена трансформација изневерава сва очекивања и знања гледалаца, да је немогуће логички објаснити овакву подвојеност, разлучити феномен *doppelgängera*, појмити живог вампира који нормално функционише у људском свету у лику невине девојке – представља праву потенцију шока и стварну вредност Кадијевићеве страве, а највише њену оригиналност“ (Гагић 2017: 287).

Инспирисан Гогољевим делом, које је и преводио, Глишић је своје дело стварао поступком „наративног сказа”, стварањем „дела уз помоћ промене тона и мешавине семантички удаљених мањих облика – од анегдоте до сентименталне приче” (Поповић 2009: 62). Тај гротескни, пулсирајући преплет стилова који је обликовао Глишићеву „књижевност као „мали, аутономни свет, изолован из стварног живота” (Исто), као нарочиту, херметичну и целовиту реалност фикцијског света са посебним логичким и онтолошким законитостима, по нашем мишљењу пружио је највећи подстрек за промену жанра. Најпосле, Кадијевић је за свој хорор филм *Свето место* као литерарни предлогак користио управо једну од Гогољевих приповедака („Виј“).

Кадијевић обједињује својства различитих народних веровања, стварајући фантастично биће – лептирицу, која се опире

7 Јулија Кристева, *Моћи ужаса*, Напријед, Загреб, 1989, стр. 10, цитирано из: Дејан Огњановић, *Студија страве*, Мали Немо, Панчево, 2008.

класификацијама и постаје амблемско чудовиште српског филма страве (Гагић 2017: 288):

“Ovo sve zvuči kao svojevrsna ispovest, a zapravo je ilustracija za objašnjenje karaktera i vrste straha kojim se ja bavim. To je pre svega metafizički horor. U oba moja horora strah ima nešto transcendentalno. To se prosto zove ‘viša sila’ ili sila mraka. To je nešto tamno, što ja osećam atavistički celog svog života. Ono se oseća u svakom trenutku, i vi ga osećate. Mi naravno težimo za svetlošću i umetnošću koja nas često uveseljava svojim šarenim rasvetama, ali tama ostaje, i ponekad treba pogledati u tu tamu, treba skupiti hrabrost za to. Kad bi postojalo bilo kakvo racionalno objašnjenje za sadržaj filmova kakvi su *Leptirica* ili *Sveto mesto*, ti filmovi bi pali istoga časa. Ako biste hteli da me pitate šta sam hteo da kažem i šta znače ti filmovi ja zaista nemam odgovor na to zato što ni sam ne znam o čemu se radi. Ja sam samo kroz priču i kroz ispovest pokušao da dočaram jednu vrstu iskustva iz koga je nastalo ono što ne mogu da banalizujem. Pravi metafizički horor, pravi metafizički film strave predstavlja sadržaj iskazan medijskim filmskim sredstvima koji se ne može banalizovati, ne može se izraziti i na koji ni sam autor ne može da odgovori ni na kom jeziku sem filmskog” (Огњановић 2007: 147–148).

Драма

Вампир је у српској драми присутан више од два века. Ипак, није сачуван већи број драмских текстова са тематиком вампиризма. Разлог је једноставан: технички је било веома тешко приказати вампира на сцени. У архиву Музеја позоришне уметности Србије сачувано је неколико текстова: „Вампир и чизмар“, *Позоришна игра у три дела*; реч је о посрби са мађарског језика. Ову драму је написао Јожеф Сигети 1856. у Пешти, превео ју је са мађарског и посрбио Јован Ђорђевић; „Вампир“, *Страшна игра у једном чину*, реч је о комедији коју не писао писац под псеудонимом Веља; „Вампир“, комедија коју је написао Душан Стевовић Јазмин; „Чување мртваца (сцена из сеоског живота)“, написао је Милорад М. Петровић. Ту је и „Чудо у Зарожју“, *Комад из сеоског живота у пет делова, с прологом и епилогом*, који је приредио Миливоје Кнежевић, држећи се што је могао више предлошка приповетке Милована Глишића. Рукопис је датован 1943. године. Занимљиво је да у овим комадима претеже жанр комедије, а да се на сцену не изводи „прави“ вампир већ драмски лик који се у њега прерушава. Отуда се у комадима уз лажни идентитет демонског бића појављује и мотив замене идентитета, комичких неспоразума и сл. Приређивач

ових дела, објављених у драгоценуј едицији Музеја позоришне уметности Србије „Драмска баштина“ (2017), Александра Бјелић, на следећи начин образлаже одсуство мотива вампира у српској драми до 20. века:

„Мотив вампира, осим што указује на несумњив удео традиције у формирању и аспектима модерне српске драме, управо означава и саму моерност. Лажни идентитет овог демонског бића показао се као захвалан и изузетно плодотворан на важним пољима устројства драмског текста: заплету и расплету. Такође, чињеница да се на сцену не изводи ‘прави’ вампир већ драмски лик који се у њега прерушава, индукује различите и успешне комичне ситуације засноване најпре на непрепознавању и, напоследку, препознавању његове функције и карактера“ (Бјелић 2016: 573).

Несумњиво је да мотив вампира изостаје са позоришних сцена 19. века из жанровских разлога, због реалистичких поетичких конвенција, али и због практичне немогућности да се на сцени изведе вампир представљен у складу са фолклорном традицијом као мешина пуна крви или пласт сена који се котрља. У драмама 20. и 21. века вампир постаје и метафора за одређене политичке или социјалне критике власти.

У савременој српској драми фолклорни мотив вампира успешно је реализован у драмама „Порфирогенеза“ Ђорђа Милосављевића и „Сава Савановић – вампирска симфонија“ Данице Николић Николић (Бјелић 2013: 113–125). И једно и друго дело у основи представљају – комедију: „Драма Порфирогенеза је комедија коју отвара сахрана гостионичара Стојана Томића, кога су породица и пријатељи убили јер је био одвећ халапљив вампир“ (Бјелић 2013: 115). По узору на жанровску хетерогеност Глишићевог предлошка текст Данице Николић Николић је жанровски смештен између комедије, мјузикла, гротеске, пародије и политичке сатире.

Управо драма Данице Николић Николић показује изврсно познавање и поштовање „вампиолошке“ литературе и, истовремено, највећи отклон од ње. У драми се појављују јунаци који су познати у првим аустријским извештајима о вампирима у 19. веку: Петар Благојевић, али и Глишићеви познати јунаци: Радојка, њен отац, аустријски лекари и вампиролози. Из овог микструма, као и на основу чињенице да се сама драма одвија и у Заројју и у Бечу, ауторка постиже изврсно поигравање традицијом, поштујући је максимално. Сама драма је конципована као музички комад, у стиху, који често представља пародију познатих десетерачких епских стихова. Увођењем женског алтер ега, Полуције, она је и драма о

преиспитивању идентитета, еротска међуигра, али првенствено, маестрална гротеска, сатирично и иронијско штиво, које поштује изворне интенције, тако темељно „изневерене“ у Кадијевићевој хорор-секвенци, ремек-делу филмске уметности.

Даница Николић Николић се поиграва са конвенцијама различитих жанровских образаца, али остаје верна историјском предлошку и народном предању. Жанр „симфоније“, макар она била и вампирска, омогућава јој да се без проблема креће кроз различите жанрове, да спаја неспојиво, да крши конвенције драмског текста:

„Елементи фолклорног мотива вампира су у случају драме ХХI века комбиновани са елементима овог мотива преузетим из савремене популарне културе. Представа о вампиру као мистичном и боемском човеку, најчешће странцу, воштано белог тена и упадљивих белих и оштрих очњака несумњиво је имала удела у изградњи лика вампира у овим драмама, Осим поменутих жанровских конвенција којима је мотив вампира, заснован на народном веровању и предању, морао да се прилагоди, траг су оставиле и овакве представе из савремених филмова, стрипова и романа који су временом стицали све већу популарност. Мотив вампира, какав нам се очитује у савременој српској драми, својеврстан хе спој традицијског и модерног. Његова експанзија као књижевног и драмског мотива се да тумачити, осим тренутном популарношћу обраде, и интересовањем и враћањем домаћем фолклору као највећој и још увек не толико истраженој ризници нових мотива и тема“ (Бјелић 2013: 123).

„Вампирска симфонија“ Данице Николић Николић представља игриву пародију једног фолклорног мотива и његове књижевне употребе. Ипак, ауторка се у свом поигравању са традицијом, историјом, историјом религије и пре свега српске књижевности, веома скрупулозно служи литературом, грађом и изворима. Петар Благојевић је „први“ посведочени српски вампир, који се прочуо далеко пре Саве Савановића, према аустријским архивским изворима, који сведоче да су Кисилевчани, непосредно после смрти Петра Благојевића (1725), почели масовно да умиру и да су на самртном часу говорили да их је „давио“ вампир Петар:

„Када је неколико година после Пожаревачког мира (1718) умро Петар Благојевић из Кисилева код Великог Градишта, нико није ни слутио да ће овај „за живота уважен и поштован човек“ бити проглашен за првог српског вампира. Још се мање могло поверовати да ће о њему писати најпознатије бечке новине у 18. веку и да ће се његово име наћи у бројним књигама објављеним на немачком

и другим језицима од 1733. до 1854. године. Захваљујући њему, српска реч „вамфир“ ушла је 1734. године у Оксфордски речник енглеског језика и постала општеприхваћени појам за митолошка бића која су „људима пила крв“. Почетком 21. века „случај“ Петра Благојевића актуализован је и на локалном нивоу; „кисељевачки вамфир“, претеча грофа Дракуле, увршћен је у корпус народне традиције, чак и културне баштине. Постао је и део туристичких планова, али и повод за политичке расправе и обрачунае...“ (Јоксимовић 2009: 9)

Даница Николић Николић повезује Петра као родоначелника вампирске лозе у Срба и Саву Савановића као бедног, комичног, и (не)достојног настављача овог значајног националног посла:

„ПЕТАР БЛАГОЈЕВИЋ – Савин љути противник, али истовремено и метафизички отац и створитељ. Такође отац и Руже Влајне. Попут Саве и сам прогоњен. Такорећи избеглица.“

Занимљиво је да о „првом српском вампиру“ у Глишићево време пише Јован Драгашевић, песник омладинског романтизма, приповедач, драмски писац, официр (в. Јоксимовић 2009: 9). Свој рад „Вамфир Петар Благојевић“, у коме износи запажања о Петру Благојевићу и познатом „кисељевачком случају“ износи у два наставка у листу *Велика Србија* Стевана Владислава Каћанског (1890). С обзиром на то да се шест недеља после смрти Петра Благојевића, у његовој кући и целом Кисељеву осетио чудан „немир“, Драгашевић описује ископавање вампировог тела и пробадање коцем „од црног глога“:

„И по Драгашевићу, као и по аустријским изворима, народ је, после гласина да се Петар Благојевић повампирео, измолио дозволу од аустријске власти да се вампирово тело ископа, прободе коцем („од црног глога“) и спали. Чин ископавања пратили су скоро сви мештани Кисељева, али и људи из околних села, Великог Градишта, Пожаревца, аустријски капетан, свештеник, лекари: „Свет навалио ко ће пре да види вампира!“ Гроб су мотикама откопали најсиромашнији сељаци (увек они!), а кад је отворен сандук, посматрачи су доживели велико изненађење. Петар Благојевић је лежао као да је „јуче закопан“, брада му је била израсла, нокти „порасли“. Из стотину грла проломио се узвик: „Ене, ене, вамфир!“ Вамфир је спаљен на сеоском гробљу, а увече је Циганка покупила „вамфирски пепео“ да њиме од „страве лечи“. Аустријски лекари су сачинили извештај о ископавању и спаљивању вампира и послали га у Беч“ (Јоксимовић 2009: 9).

Веома је индикативна сличност ископавања и затирања вампира Петра Благојевића са Глишићевом приповетком. У складу са поетиком демонолошког предања, код Глишића вампир у гробу лежи, претурио је ногу преко ноге, руке су му пружене, надувен је као мешина, сав црвен, једно око му је склопљено, друго отворено. Овде су присутна веровања како тело вампира остаје у гробу очувано, док црвенило и надувеност вампира потичу од тога што он убија људе и пије им крв. Као средства за убијање вампира наводе се оштар колац од црног глога, вода ацијазма, присуство попа који је ту да прочита молитву, што је у народу и било најраспрострањенији начин борбе против вампира. Још је у Вуковом опису заступљено веровање да коњи, као сеновите животиње, могу да пронађу гроб вампира (в. Бјелић 2013: 119). Овај опис у значајном мери одговара и аустријским извештајима о ископавањима Савиног претече, родоначелника, Петра Благојевића. И Даница Николић Николић у идентичном контексту представља долазак аустријских „експерата“ задужених за вампирizam и ископавање гроба Саве Савановића, уз неизбежне елементе црног хумора:

ЈАНИЋИЈЕ звани ХАНС: У Србији, по селима ваљевског атара, пред крај лета 1825. године, примећене су чудне појаве повезане са смрћу сељака Петра Благојевића. Мештани су причали да их је постхумно прогањао ноћу, забележени су и врло сумњиви смртни случајеви, да будемо прецизни девет, неколико дана после његове смрти. Овде сада нешто чудно пише, као да су прескочена нека слова. (лице му се озари) А, ево и неке масне флеку, изгледа од дуван чварака. Хех, ево и црвене мрље. Познајем нијансу, мора да је ајвар од наших зарожанских паприка...

Тако, у различитим варијацијама и стилским проседеима, књижевним обрадама, филмским адаптацијама и мултимедијалним сагледавањима, Глишићев Сава Савановић живи и данас. У нашим запретеним страховима и непојамним ужасима, али и у гротескном сагледавању обезљуђене и дехуманизоване стварности у којој не само да није лако бити човек, него је још теже и приметније бити – вампир.

Извори

- Вук, *Приповијетке*: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне приповијетке, Сабрана дела Вука Караџића*, књига трећа, приредио Мирослав Пантић, Просвета, Београд, 1988.
- Вук, *Рјечник*: Вук Стефановић Караџић, *Српски рјечник* (1818), Сабрана дела Вука Караџића, књига друга, прир. Павле Ивић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964, Београд: Просвета, 1966.
- Глишић: М. Глишић, *Изабране приповетке*, Београд: Вук Караџић, 1983.
- Гогољ: Н. В. Гогољ, *Виј*, прев. Станислав Винавер, Београд: Дерета, 2001.
- Ђоровић: *Свети Сава у народном предању*, сакупио Владимир Ђоровић, Београд: Народно дело, 1990.
- Чајкановић, СНП: *Српске народне приповетке*, прир. Веселин Чајкановић, Београд: Гутенбергова галаксија, 1999.

Литература

- Ајдачић 1993: Дејан Ајдачић, „Мотив вампира у европској књижевности и књижевности балканских Словена“, *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 53, стр. 135–150.
- Батај 2009: Ж. Батај, *Еротизам*, прев. Иван Чоловић, Београд: Службени гласник.
- Бјелић 2013: Александра Бјелић, „Фолклорни мотив вампира у савременој српској драми“, Београд: *Театрон – часопис за позоришну уметност*, број 164/165, јесен/зима 2013, 113-125.
- Бјелић 2016: Александра Бјелић, „Лажни идентитет вампира у српској драми на крају XIX и почетком XX века“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 45/2, Београд: Међународни славистички центар, 565–575.
- Буркхарт 1993: Дагмар Буркхарт, „Веровања у вампире у југоисточној Европи“, *Расковник*, 1993, XIX, бр. 71–72.
- Вукићевић 2006: Драгана Вукићевић, *Писмо и прича*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, *Анархија текста*, Београд: Службени гласник.
- Гагић 2017: Срђан Гагић, „Наше ноћне море: фолклорна фантастика у филмовима *Лептирица* и *Свето место Ђорђа Кадијевића*“, *Годишњак Катедре за српску књижевост са јужнословенским књижевностима*, год. XII, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 273–295.

- Дамјанов 2009: Сава Дамјанов, „Читалац Милован Глишић”, у: *Глишић и Домановић 1908–2008*, Београд: САНУ.
- Добрашиновић 1958: Голуб Добрашиновић, „О неким језичким и стилским појавама у приповијеткама Милована Ђ. Глишића”, *Наш језик*, 9/5–6, 174–195.
- Добрашиновић 1997: Г. Добрашиновић, „О неким језичким и стилским појавама у приповијеткама Милована Ђ. Глишића“, *Милован Ђ. Глишић, Споменица о 150-годишњици рођења*, прир. Велибор Берко Савић, Ваљево.
- Ђорђевић 1953: Тихомир Ђорђевић. *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*. Београд: Српска академија наука.
- Ераковић 2004: Радослав Ераковић, „О пореклу вампира у српској књижевности“, *Педагошка стварност*, 2004, вол. 50, 3-4, 223-224)
- Зечевић 1981: Слободан Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд: Вук Караџић, Етнографски музеј.
- Зечевић 2007: С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, Београд: Службени гласник.
- Иванић 1976: Душан Иванић, *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865-1875)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Иванић 1996: Д. Иванић, *Српски реализам*, Београд.
- Иванић 2002: Д. Иванић, *Свијет и прича*, Београд: Народна књига.
- Иванић, Вукићевић 2007: Д. Иванић, Д. Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Београд: Завод за уџбенике.
- Ивановић 1998: Радомир Ивановић, „Верзије Глишићеве фантастичне прозе *После деведесет година*“, *Књижевна историја*, бр. 104, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јовановић 1992: Бојан Јовановић, *Српска књига мртвих*, Чачак: Градина.
- Локсимовић 2009: Велиша Локсимовић, „Шта је Јован Драгашевић писао о првом српском вампиру“, *Нова реч*, бр. 6, Пожаревац, 31. децембар 2009, стр. 9.
- Кадјевић, Огњановић 2017: Д. Огњановић, Ђ. Кадјевић, *Више од истине. Кадјевић о Кадјевићу*, Нови Сад: Орфелин издаваштво.
- Ковачевић 2006: Иван Ковачевић, „Ван Генеп по други пут међу Србима“, *Етноантрополошки проблеми* н.с. год. 1. св. 1 (2006).

- Крагић, Гилић, 2003: Б. Крагић, Н. Гилић, ур. *Филмски лексикон*, Загреб: Лексикографски завод Мирослав Крлежа.
- Огњановић 2007: D. Ognjanović, *U brdima, horori. Srpski film strave*, Niš: Niški kulturni centar.
- Огњановић 2014: Д. Огњановић, *Поетика хорора*, Нови Сад: Орфелин издаваштво.
- Омон, Мари 2007: Ж. Омон, М. Мари, *Анализа филм(ов)а*, (прев.) Ј. Видић, Београд: СЛЮ.
- Палавестра 1989: П. Палавестра, „Одлике српске фантастике, у: *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*, (ур.) П. Палавестра, Београд: САНУ.
- Поповић 2009: Тања Поповић, „Глишић, Гогољ, сказ и ђаво”, *Глишић и Домановић 1908–2008*, Београд: САНУ.
- Радин 1996: Ана Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Београд: Просвета.
- Радуловић 2009: Немања Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ристић, Јовићевић 2014: Ј. Ристић, Д. Јовићевић, *Изгубљени светови српског филма фантастике*, Београд: Филмски центар Србије.
- Самарџија 1987: Snežana Samardžija, „Usmeno predanje između verovanja i umetnosti reči”, *Polja*, Novi Sad, 1987, br. 340.
- Самарџија 1997: Снежана Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига, Алфа.
- СМР: Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт Сану, 1998.
- Стојнић 1989: Мила Стојнић, „Модел фантастике у руској и српској симболистичкој прози“, у: *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*, (ур.) П. Палавестра, Београд: САНУ.
- Сувајџић 2012: Бошко Сувајџић, „Ђаво у млину: фигура ђавола у драмама Миодрага Ђукића“, *Belief Narrative Genres / Жанрови предања / Жанры преданий*, ур. Зоја Карановић, Willem de Vlécourt, Нови Сад: Филозофски факултет, 247–255.
- Тодоров 2010: Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, (прев.) А. Манчић, Београд: Службени гласник.
- Требјешанин 2012: Жарко Требјешанин, *Лексикон психоанализе*, Београд: Завод за уџбенике.

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

Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. I, рукопис приредио и допунио Војислав Ђурић, Београд: СКЗ.

Шаровић 2008: Марија Шаровић, *Метаморфозе вампира*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Carroll 1990: Noël Carroll, *The philosophy of horror*, Routledge, London, 1990.

Skok 1971: Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: JAZU.

Boško J. Suvajdžić

VAMPIRE ONSTAGE – AFTER 90 YEARS

Summary

The fantasy in Serbian drama and on the film based on folkloristic and literary heritage is particularly analysed in this paper. The emphasis is on the relationship between the demonological belief narrative, Glišić's short story *After Ninety Years*, the firstborn of Serbian horror fantasy, Djordje Kadijević's anthological film *The Moth* (1973), dramatic texts about vampires in the 19th and 20th centuries, all the way to the contemporary dramatic texts: Djordje Milosavljević's 'The Porphyry-genesis' and Danica Nikolić Nikolić's 'Sava Savanović – the vampire symphony'.

Key words: demonological belief narrative, vampire, folklore realistic tale, horror, film, dramatic text.

ФАНТАСТИКА ХОРОРА У ПРИПОВЕТКАМА МИЛОВАНА ГЛИШИЋА „НАГРАИСАО“ И „БРАТА МАТА“



У нашем раду бавимо се тематиком фантастике хорора у два приповеткама Милована Глишића – „Награисао“ и „Брата Мата“. Овај српски приповедач створио је значајан приповедачки опус, у коме се преплићу елементи реалног и надреалног света, могућег и немогућег. Аутор свакако најзначајније српске „вамписке“ приповетке, „После деведесет година“, увео је на српску књижевну сцену чувеног Саву Савановића. Незаобилазно у проучавању Глишићеве фантастике јесте његово повезивање са делом Николаја Гогоља, који је умногоме утицао на српског прозаисту. Демонолошки супстрат у Глишића чини један од најзаокруженијих сегмената фантастике у српској литератури. Настао под утицајем наше народне књижевности, на усменом предању нарочито ваљевског краја, одакле Глишић потиче, тај демонијаријум представљао је потицај за наше истраживање.

Кључне речи: Милован Глишић, приповетке, реализам, романтизам, демонско, фантастика, хорор, Гогољ.

Иако аутор невеликог опуса, Глишић је неколико својих приповедака написао у жанру фантастике, са елементима ужаса. То су: „Ноћ на мосту“, „После деведесет година“, „Награисао“, „Брата Мата“ и „Глава шећера“. У неколиким то су већ сами наслови који сугеришу страву, најављују зло, злу коб, иако у њима нема збивања са елементима хорор фантастике. То су: „У зао час“, „Злослутни број“, „Шетња после смрти“ и „Задушнице“. Милован Глишић, као један од стожерних писаца српског реализма 19. столећа, према Скерлићевом мишљењу зачетник „сеоске приповетке“² (Скерлић 1964: 40) у српској књижевности, аутор

¹ teostef@eunet.rs

² У тексту „Милован Ђ. Глишић“, иначе првобитно објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1905, XIV/2, стр. 111–122; бр. 3, стр. 204–212, Скерлић каже: „Милован Ђ. Глишић, ван сваког спора, оснивач је наше сеоске приповетке, и када се говори о тој

поникао на народној усменој традицији, задојен њоме, оставио је, поготово у својим приповеткама, блиставе трагове тог предања. Ако знамо да су бројне приповести, које ће он забележити, приче које су се заиста збиле, или за које је народ дубоко веровао да јесу, онда је њихова вредност утолико већа јер није реч само о творевинама пишчеве маште већ и о живом предању.

Глишић није био први који ће у српску књижевност унети елементе фантастике, па ни хорора. Сава Дамјанов се, у својој књизи *Корени модерне српске фантастике*, са поднасловом *Фантастика у књижевности српског предромантизма*, подробно бавио претечама, попут Викентија Ракића, Јована Суботића, Милована Видаковића, Симе Милутиновића, Атанасија Стојковића, Јоакима Вујића и иних.³ Али Глишић ће, за разлику од свих побројаних, постати парадигма за ову врсту литературе код нас. Заслуга за такву рецепцију његова обимом невеликог дела јесте тематска јединственост појединих приповедака које су одавно постале антологијске.

Мада нема довољно јаких разлога да се по уметничкој вредности књижевно дело Милована Глишића стави у сам врх српске прозе, за нас је оно од прворазредног значаја. Не само зато што садржи највећи фолклорно-фантастични циклус из једног пера у целој српској књижевности, већ пре свега зато што располаже највећим бројем целовитих вампирских мотива [...] (Радин 1996: 67).

Елементи хорора у Глишићевим причама су разноврсни. У „После деведесет година“ потка је необјашњиво страдање воденичарâ, један одважан момак Страхивића, који се решава да преноћи у истој тој уклетој воденици, појава демонског бића, чувеног Саве Савановића, потрага за његовим гробом, његово откопавање и пробадање глоговим коцем и, коначно, излетање лептирице из његових уста, која ће наставити да чини јаде, истина само малој деци, и то не задуго. То је најкласичнија позната прича домаће литературе о вампиру. У приповеци „Награисао“ реч је о Миладину Малешевићу, човеку који је једне ноћи у повратку кући награисао. Никакви лекови му нису

нашој националној књижевној врсти, цео свет мисли само на Лазу К. Лазаревића и Јанка Веселиновића, који су у ствари ишли већ утабаним стазама.“

3 Бројни истраживачи Глишићева дела тачно примећују велику сличност његове приче „После деведесет година“ са народном приповетком о вампиру Лисибради, коју је објавио Новица Шаулић. Београд: Геца Кон. *Српске народне приче*, I, 1925, стр. 127–128. Вампир Лисибрада вампировао је четрдесет година, убијао помелеаре у воденици, и скончао прободен глоговим коцем. Сава Савановић имао је само дужи вампирски стаж, од цигло деведесет година.

помагали, те се морао обратити врачу који је вичан у истеривању нечистих сила. У опису ритуала егзорцизма, Глишић пластично представља сва обележја црне магије: црну мачку, змајеву отресину, уврачавање Ромог Вука. У „Брата Мати“ имамо појаву авети, црну кокош, црно јаре, црног коња, црну мачку, привиђења, страшну молитву, дете-авет, рекло би се читав црномагијски репертоар, да бисмо на крају сазнали да је приповедач све то измишљао у намери да заплаши и иначе лаковеран и страшљив народ. У „Глави шећера“, можда и најпознатијој Глишићевој приповести, Радан Радановић страда двојачко: од нечистих сила, оличених у призорима страве која му се догађа на путу кући, наравно ноћу, на уклетом месту, на виру, у вихору, у привиђењима зеленаша заплетеног у корење, појави црног попа, букагија које га спречавају да се креће, детета које му скаче на леђа и демонски нараста, најављујући оно друго страдање, истинско и много горе, од људи, или нељуди. А ти нељуди су срески капетан Максим Сармашевић, корумпиран, који оличава племе нечисте силе, као и Давид Узловић, лихвар. Глава шећера је овде симбол страдања Радановог, у коме се људи претварају у крвопије, у демоне способне да киње ближњег свога, да би га потпуно уништили, немилосрдно, попут вампира. Фолклор је у овој причи потка живота сељака, њихових сујеверја и празноверја, страха од непознатог, ноћи, мрака, страшних места, нечистих сила и Онога чије се име не изговара. Уопште, пагански доживљај живота у нашем народу, барем онако како то описује Глишић, много је јачи од хришћанског. Нема сумње да је у то време то заиста и било тако. Али јасно је и да је лични Глишићев поглед на односе паганског и хришћанског често на страни оног првог, да су његове антипатије према свештеницима и Цркви изразите. „Ноћ на мосту“ је једна од Глишићевих прича у којима су примери фолклорне страве најбоље описани. Заправо, цела прича је прожета атмосфером страха, сујеверја. Опет је ту Новак врачар да истерује зле чини, Иван који страда и мора провести сам ноћ на мосту у пустом пределу да би се истерале зле чини. У кошмарном вртлогу збивања у тмини, уз појаву црног јарета, цинова, хуку и халабуку, главни јунак једва извуче живу главу. То су оне кључне приче Милованове у којима се описују разни модалитети хорора. У неколиким другим, страва је или део игре („Распис“), или већ сам наслов најављује зло, неизбежну злехуду судбину главног јунака („Злослутни број“, „Задушнице“, „У зао час“), или страх од непознатог и празноверицу народа („Редак звер“).

Глишић је као писац био под утицајима разних аутора. Ако оставимо по страни деловање Светозара Марковића и његове социјалистичке (утопијске) идеје напретка и равноправности, но који је, знамо то, једно време фасцинирао младог Милована (критика власти и Цркве у његовим приповеткама, не дугује ли управо највише Марковићу своју оштрину, честу сатиричну ноту, одбојност према тим стубовима друштва). Скерлић је тачно запазио Глишићеву омразу и према Цркви и према зеленашима који су немилосрдно злоупотребљавали људску невољу, беду и лаковерност. Представницима власти, капетану Максиму Сармашевићу из „Главе шећера“, капетану Паји у „Распису“, писару Живану у „Ретком зверу“, Глишић додаје газду Милуна у „Свирачу“, Вула Пупавца у „Злослутном броју“, Узловића у „Глави шећера“, ћир-Трпка у „Ни око шта“. Узловић чак главом плаћа своје зеленашење и каишарење, неки буду пребијени (Пупавац), већина насамарена (ћир-Трпко).

Неспоран је и одавно запажен утицај Гогоља. Преплитање реалности и фантастике, сновиђења, кошмара, фолклора, све је то репертоар познат из Гогољевих приповедака, али и романа. Није онда чудно што ће Глишић бити један од озбиљнијих преводилаца Гогољевог дела на српски језик. Збирка приповедака *Вечери у сеоцету крај Дикање*, објављена 1831–1832, она је која је „открила“ путеве народне фантастике и начине њене литерарне обраде младом Глишићу. Наравно, није Гогољ био први у преношењу такве тематике у прозу. Али вероватна блискост са темама руског/украјинског фолклора, сличност са појавама демонолошких бића различитих словенских митологија (вукодлаци, виле, злodusи, вештице, ђаволи) објашњава утицај Гогоља, а не неких других писаца. Мада је Глишић преводио и Жила Верна, једног од родоначелника научне фантастике, он се никад није ни окушао у том жанру. Очито су њега као писца одредили његово порекло са села, народно усмено предање ваљевског краја, и понеки стварни догађаји из његовог времена.

Оно што је битно јесте чињеница да године објављивања његових најбољих приповедака са тематиком фантастике ужаса („Ноћ на мосту“ 1873–1874, „Глава шећера“ 1875, „После деведесет година“ и „Награисао“ 1880, „Брата Мата“ 1881) сведоче о још једном податку – писао их је млад писац, који је имао између двадесет шест и тридесет четири године, кад их је стварао. Млад човек је, свакако, под свежијим и снажнијим утицајима детињства, а да се из детињства вуку корени фантазмагоричних сећања Глишићевих, очито је.

Једна од прича у којој Глишић обилно користи арсенал страве јесте „Награисао“. Њен сиже је готово идентичан оном из приче „Ноћ на мосту“, с тим што је ова објављена 1880. Дакле, Миладин Малешкић из Лајковаца, пострадаће попут Ивана у „Ноћи на мосту“, тако што ће се изненада разболети и залећи у постељу, у некој врсти бунила и привиђења. Али та бољка није дошла тек тако. И он је, попут Ивана, изазивао судбину путујући ноћу, у невреме, те је „награисао“. Почиње његов ход по мукама не би ли дошао до лека. Од попа Новака из Крчмара који ће му читати молитву за исцељење из „врло старе књиге“, до разних гатара из краја које ће покушати врацбинама, одвођење на извор испред пећине да се умије водом под глогом ништа није помагало. Све док се не нађе неко који им казује за Ромог Вука у Жабарима, врача, који би га могао излечити.

Вук је самац – нема никакве родбине. Кад му уђеш у кућу, слабо ћеш видети шта од посуђа, осим једну тестију, два-три лонца и чанка, један бардак и још две-три ствари. Остало је све *спрема за врацбине*. О чивилуцима извешани *курјачки зуби, зевови, осушени слепи мишеви, некаки замотуљци с корењем и травама, змијини свлакови, читави осиањаци и још много којечега*, што нећеш видети ни у једној обичној кући. И напослетку видећеш и *једног црног мачка без белеге*, што једнако дрема крај преклада (нагл. П. Т.) (Глишић I 1963: 379–380).

Начин на који је Миладин исцељен није исти као Иванов. Овде су у питању чини, црна магија Ромог Вука који је одлично, видели смо, опремљен за тај посао. Поново смо на терену односа хришћанско-паганско, где очито побеђује ово потоње. Први и једини пут у Глишића имамо опис читавог црномагијског обреда.

Миладин сасвим го, као од мајке рођен, стоји на сред вајата. Око њега обилази Вук и држи у руци некаку кануру пређе, па све конач по конач уплеће око њега отуд-одовуд, па припиње тамо за греду амо за греду, као оно год паук кад вије паучину. Плете тако плете, а све једнако нешто шапуће и погдекоји пут хукне. Миладин цепти као прут, али чуда – стоји као укопан (Глишић I 1963: 380).

Уз још једно ритуално излечење травама које се мора одвијати у три маха, на три места, у три времена, да би се бољка коначно победила, Миладин је заиста био барем делимично исцељен. И тек на крају приповетке сазнајемо узрок његовог награисања. Следе описи његовог ноћног путовања поред гробља, долином

Градца, кроз село Бујачић неком дубодолином. Кад је желео да пређе реку угледао је приказу.

„Стоји човек право као свећа. Викнем ја: „Ко си?“ оно мени одговара: „Ко си?“ – „Ко си, ко си?“ ја њему, оно мени; тако два-трипут. Онда је прикупим дизгине, па ошинем коња камцијом, коњ ђипи у пропац напред, а ја, некако надохват ми беше, *ожжежем оног човека камцијом* што игда могох. [...] Ништа ти бог не даде – него *оно чудо дрекну*, е дрекну, људи, богами, учини ми се напуни сву дубодолину дреком и као да ме хтеде чисто њен зор оборити с коња. У оном страху ошинем опет коња, те избијем онамо на чистину. Кад – *онај човек те преда ме*: „Удари ме, молим те, још једном!“ Не знам ни сам како се та напаст отараси и како стигох на петњички друм. (нагл. П. Т.) (Глишић I 1963: 383–384)

Кад је после таквог сусрета са силама таме стигао до куће своје није у њу могао ући јер је са свих страна била опасана белим чаршавима, који су га спречавали да прође. Све док – први петли нису запевали. Тад је сва та магија нестала, али је болест настала. Отад је био у бунилу из кога се ништа не сећа, све до тренутка кад га је Роми Вук излечио.

Глишићева приповетка са израженим елементима хорор фантастике јесте и „Брата Мата“, објављена 1881. године. Она се разликује од претходно спомињаних, утолико што ћемо – али тек на крају – сазнати да све што се у њој описује, сва страшна дешавања, јесте обична измишљотина главног јунака Мате. Укратко, сиже приче је следећи: двојица пријатеља, нераздвојних толико да су се ословљавали као браћа, Јанко и Мата, живели су у селу Жабарима. Битан моменат код Глишића прозаисте јесте управо то јасно и прецизно дефинисање места збивања радње, све су то познати топоними ваљевског краја, а таква документарност служи појачавању аутентичности веровања у истинитост збивања. Дакле, та два побратима живела су сложено, све док се напрасно Јанко није разболео и умро. Иза њега остала је удовица Смиља, сама и без деце, док је Мата био нежења. И ту почиње заплет приповетке. Прође и година од смрти Јанкове, почињу да се мотају просци око Смиље, којој је десна рука и помоћ свакодневна постао брата Мата. Заљубљен у њу, али не смејући да јој отворено искаже своја осећања, он постаје сметен и погубљен, поготово кад чује колико се мушкараца мота око удовице. А ни Смиља није равнодушна према њему, и чека неку Матину одлуку, невољна да се уда у туђу кућу. Срећом у несрећи, Мата је имао још једно искреног пријатеља, Нешу Срндаћа,

који је видевши шта се догађа с њим, решио да га посаветује. Ускоро после тог „саветовања“ у селу почињу да се дешавају чудне ствари.

Док се утом поче по селу зуцкати како често људи привиђају. Прво је привидео Станко Џенабет – *човек с белим платном преко рамена, око поноћи*, где оде најлак навише, или кући Јанковој или некуд на другу страну. Барем се Станко клео свим чудима света да је тог човека видео. Неко је опет казивао како је спазио ноћу опет онога човека с белим платном где стоји на прелазу ниже куће Јанкове, други се опет клео како је усред села на раскршћу видео опет тог човека: *стоји као стожер, а платно му се отегло низ леђа и читав аришин по земљи*. Затим почеше неки казивати како се често чује некакав тутањ кроза село, као да неко јури некога (нагл. П. Т.) (Глишић I 1963: 438).

Народ се узнемирио и заплашио. Нико више не сме ноћу да излази. „Наједанпут ти пуче глас: да се, бог овде био, Јанко повампирио, да долази сваку ноћ својој кући и – још много којешта!“ (Глишић I 1963: 439) Разне приказе, попут црног јарета, малог детета, распалиле су машту народа, који почиње да испреда све невероватније „истините“ приче, уз помињање сведока, очевидаца који се куну да су заиста видели такве и такве утваре. А то мало дете некако се баш створило у Смиљиној кући, нерођено, некрштено, а учено, препаметно, све док није напрасно умрло! Народ лаковеран и празноверан, поверовао је у ову ујдурму. Оно што је била једина ником очевидна последица тих необичних збивања јесте нестанак просаца. Напрасно, сви су ником поникли, нико више није смео ни близу Смиљине куће. Осим, наравно, брата Мате. Ту већ читаоцу постаје полако јасно порекло ове ујдурме, али нећемо бити сигурни да је то тако све до самог краја. Ни сеоски поп не успева да разувери народ да су таква збитија немогућа. Пошто им он не верује одлазе код старог попа Ивка у друго село. Он „очита страшну молитву из оне старе књиге, па оздрави човек као да руком однесеш...“ (Глишић I 1963: 449) Ту књигу нашао је на волшебан начин, после прекогнитивног сна који се ноћима понављао и у коме му је неки старац упорно казивао где се књига налази, у некој старој букви у „манастирини“, дубоко у планини. После овог бајковитог објашњења порекла те прастаре књиге „писане на зечјој коже“, јасно је зашто се сеоска делегација упутила к њему. Он ће прочитати нешто из књиге, али ће ипак упутство за то како се отарасити зла бити црномагијско! Земљу са дететовог гроба узети „уочи младог петка у глуво доба“,

однети у планину и растурити. За ту работу изабрана су двојица најхрабријих: нећемо се зачудити што су то брата Мата и Неша Срнаћа. Убрзо после тога пукла је по селу вест да је снаша Смиља испрошена, а да је просац нико други до Мата! Била је и свадба, а вампири несташе нетрагом. Родио им се и син. И тек на самом крају приповетке приповедач се меша у нарацију, као самосвесни и свезнајући модерни прозни приповедач.

Тако се дуго причало и после кад већ није било на свету ни брата Мате, ни снаше Смиљке, ни Неше Срнаћа, ни Младена Скакавца и свакад се на крају додавало: „Ето тако је то било!“

Међутим то није тако било. Читалац је сигурно опазио да је ова приповетка некако замршена и малко нејасна. То је све зато што је у њој врло мало истине.

Истина је да су се брата Мата и брата Јанко много пазили. Истина је да су се снаша Смиља и брата Мата волели и за живота Јанкова и после смрти његове. Истина је да се брата Мата оженио Смиљом. *Оно друго све је пресна лаж.* Нити се Јанко повамперио, нити је било оног страшног детета, нити је оно читало, нити су га курјаци растргли. *Ништа од свега тога није било* (нагл. П. Т.) (Глишић I 1963: 463).

Мата је уз помоћ Нешину раширио те страшне приче по селу да би се одбили просци Смиљини. Накана је очито успела, а Глишић је маниром савременог прозног писца двадесетог века разбио стварносну илузију читаоцу.

Са приповедачем се, међутим, читалац не може сложити, прича није ни замршена ни нејасна. Реч је о различитим приповедним конвенцијама: да ли приповедач мора да се стара о истинитости, или му је дозвољено да заводи читаоца и оставља га у благој недоумици. Први је поступак реалистички, други има једну црту романтичарског, или готског наслеђа, али је управо та одлика блиска модерном сензибилитету (Јерков 1995: 247).

О тој његовој димензији приповедања потанко је писао Радомир Ивановић.

На митском карактеру *Приче* инсистира Глишић од реторике наслова („После деведесет година“) и поднаслова („Приповетка по народном веровању“), преко највиднијих синтагматских и парадигматских оса, које указују на ретко сретану симбиозу фолклорне и уметничке имагинације, односно *имагинативног* (фантастичног) и *реалног* (стварносног) света, па до најситнијих

структурних елемената, видљивих у поступку „педализације теме“ или стварања „епског газа“, као и неговања „драмске тензије“ свих саопштених догађајних низова (Ивановић 1998: 32).

Као да је оваквим поднасловима Глишић самом себи давао неку врсту алибија за садржај приче, барем онај њен фантастични део, који је „из народног веровања“. Ето, нисам ја то измислио, већ народ, а ја само преносим вама. Стога је и његов однос према фантастици био амбивалентан. „У неким од фантастичних проза он ју је афирмисао, у неким негирао, а у неким деструирао (’фингираном фантастиком’)“ (Ивановић 1998: 37). Сва три става примењена су у приповеци „Брата Мата“, чији је крај, навели смо, управо разграђивање илузије створене приповедањем. А да су извори инспирације Глишићеве у народу, утврдили су листом сви истраживачи његова дела. Тиме се у потпуности оправдавају и поднаслови трију наведених приповедака, и то инсистирање писца на њиховом пореклу у „народном веровању“. „Зато један од домаћих извора и основа Глишићевог стваралаштва треба тражити у народној прози, а од књижевних врста ове, првенствено у шаљивој народној причи, анегдоти и сличним народним умотворинама“ (Вученов 1970: 79). Као један од стожерних писаца српског реализма, Глишић не престаје да изненађује своје проучаваоце инкорпорирањем елемената фантастике у своје дело.

[...] откуд у том свету реалија вампири, вукодлаци, и други феномени сујеверја и празноверица који су у Глишићевим приповеткама често дати у реалистичком третману и контексту, без оградe и резерве пишчеве према њима. Откуд то да прва објављена Глишићева приповетка, „Ноћ на мосту“ [...] скоро цела буде саздана на сујеверју и од сујеверја [...] (Вученов 1970: 85–86).

И Вученов, такође, примећује Глишићеву амбивалентност у односу према фантастици хорора. У једним приповеткама („Ноћ на мосту“, „После деведесет година“, „Глава шећера“) „митско је стављено у границе реалног, стварног догађаја, а не као халуцинација узнемирене свести. Све је то уткано међу реалије, у реалистичку визију, ’обучено је’ у рухо стварности и доследно тако посматрано и испричано“ (Вученов 1970: 87). Приче „Брата Мата“ и „Ни око шта“ пример су другачијег односа пишчевог према фантастичном. „Када је приповетка обојена више или мање

хумористично, сујевјерно и митско губи своју виталну вредност“ (Вученов 1970: 87). Вученов запажа и ону већ споменућу димензију прозе Глишићеве, сталну борбу старог и новог веровања, паганског и хришћанског у српском народу.

Истина, хришћанство је својим митом разбило целовитост паганске митске слике и Олимп Јужних Словена са Перуном, Триглавом, Дабогом, Стрибогом, Велесом, Црнобогом, Весном, Живом, Ладом и другим боговима нестало је изгледевши пред хришћанском небеском хијерархијом у којој св. Илија Громовник преузима улогу Перуна, бога грома, или св. Влахо улогу Велеса или Волоса, бога стада, итд. Међутим, хришћанство није успело, и поред својих многобројних светаца, да уништи нижа митска божанства или полубожанства: мотре, вукодлаке, вилењаке, виле, коледа, додоле и др. И пошто их није уништило, она су се измешала са хришћанством у необичну симбиозу, особито у демоничном правцу, замењујући често на неки начин ђавола из хришћанске религије, али не изгубивши много ни од своје претхришћанске, паганске осебујности (Вученов 1970: 88–89).

Проширујући границе сопственог реализма уношењем фантастичних елемената народног предања, Глишић је „фантастично и митско увео у реалност средине“ (Вученов 1970: 90). Између сеоске свакодневице оличене, на пример, у зеленашким крвопијама, и фантазмагоричне фантастике, оличене у демонским бићима глувог доба ноћи, вампирским крвопијама, изграђен је Глишићев литерарни свет. Тај спој реалног и надреалног готово никад није сукобљен. Напротив, вешто је инкорпориран, чак суперпониран у једну целину попут палимпсеста, а тиме приповедачко мајсторство Глишићево само још више добија на вредности.

Супстрат демонских бића и појава у Глишићевом делу један је од најбогатијих у српској литератури. Његова ђавоља бића појављују се у бројним облицима, као цинови, псоглави, вампири, утваре, авети, здухаћи, дрекавци, ветрењаци, као црне мачке, црни јарци, јахачи на коњу, црни попови, црна деца, свиње. Моћ преображаја нечастивих сила неограничена је. Управо та њихова способност увећава страх код људи, јер се оне могу појавити у било ком облику, неочекиваном и, често, познатом, и било кад. „[...] нечастиви често постају флороморфна (грешник у дрвету) или зооморфна бића (црно дете има *канце* и *шане*). У исти мах они се могу лако премештати с места на место, изненада појавити и исто тако ненадано нестати“ (Поповић 2009: 72). Ова фантастична бића Глишићева као да су сишла са средњовековних фресака, које

приказују пакао, хорде ђаволје које муче грешника у подземљу зла, или са фантазмагорија Бошових, Бројгелових, Арчимболдових.

Чињеница је да су рођење 1847. године и одрастање Глишића у средини у којој су традиција и народно усмено предање били јако укоревени средином 19. века, произвели оволико фантастиком богат приповедачев опус, као и да „фолклорна фантастика зато остаје главни извор грађе и за модерну српску фантастику“ (Палавестра 1989, т. I: XIX). Глишић и Илија Вукићевић, биће „главни носиоци повратка на изворе и мотиве фолклорне фантастике, празноверица и веровања у тајанствене силе [...]“ (Палавестра 1989, т. I: XXIX). Упориште Глишићеве прозне фантастике јесте у народној књижевности, али и у усменом предању догађаја из ваљевског краја, за која је здружено народ веровао да су се заиста догодили.

Извори:

Глишић, Милован. *Сабрана дела, I*. Београд: Просвета, 1963, стр. 575.

Шаулић, Новица. *Српске народне приче, I*. Београд: Геца Кон, 1925, стр. 221.

Литература:

Вукадиновић, Божо. *Интерпретације (о фолклорној, фантастичној и песничкој имагинацији)*. Београд: Просвета, 1971, стр. 255.

Вученов, Димитрије. *О српским реалистима и њиховим претходницима*. Београд: Слободан Јовић, 1970, стр. 261.

Дамјанов, Сава. *Корени модерне српске фантастике. Фантастика у књижевности српског предромантизма*. Нови Сад: Матица српска, 1988, стр. 267.

Зорић, Драгољуб. *Живот и дело Милована Ђ. Глишића*. Ваљево: Милан Ракић, 1991, стр. 304.

Ивановић, Радомир. „Верзије Глишићеве фантастичне прозе 'После деведесет година' (Прилог наратологији и генологији)“, Београд: *Књижевна историја*, XXX, 104, (1998): 27–45.

Јерков, Александар. „Поетичке промене и савремено читање прозе Милована Ђ. Глишића“. М. Глишић. *Изабране приповетке*, Београд: Драганић, 1995, стр. 237–263.

Палавестра, Предраг. „Критичке одлике српске фантастике.“ *Књига српске фантастике XII-XX век*, књ. 1. Београд: СКЗ, 1989, стр. VII–XLII.

Поповић, Тања. „Глишић, Гогољ, сказ и ђаво.“ *Глишић и Домановић: 1908–2008*. Светлана Велмар-Јанковић ур. Београд: САНУ, 2009, стр. 61–76.

Радин, Ана. *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета, 1996, стр. 241.

Скерлић, Јован. *Писци и књиге III*. Београд: Просвета, 1964, стр. 362.

Predrag B. Todorović

THE HORROR FANTASY IN MILOVAN GLIŠIĆ'S SHORT STORIES 'DOOMED' AND 'BRATA MATA'

Summary

This is the text with which is completed the research of Milovan Glišić's short stories which feature the elements of horror fantasy. The number of the stories which have these elements is not insignificant in the writer's relatively small opus of short stories. Those are the following short stories: 'The Night on the Bridge', 'After Ninety Years', 'Doomed', 'Brata Mata' and 'The Sugarloaf'. The titles alone suggest horror in some of them, they announce evil, bad luck, although they do not have events with the elements of horror fantasy. They are: 'In Evil Hour', 'An Ominous Number', 'A Walk after Death' and 'Martinmas'. The two stories which are examined in this paper, 'Doomed' and 'Brata Mata' exhibit different prose and narrative techniques, yet they are both inevitable in the study of Glišić's horror fantasy opus. Both stories take place in the county of Valjevo, like in his other significant stories. They are most likely moulded on oral folk belief narrative and beliefs that those events really did happen. Glišić's narrative mastery is all the more important since he built literary prose fantasy beyond comparison in Serbian literature of his time based on that belief narrative.

Key words: Milovan Glišić, short stories, Realism, Romantism, demonic, fantasy, horror, Gogol.

ЛИК КРАЉЕВИЋА МАРКА У САВРЕМЕНОЈ ЕПСКОЈ ФАНТАСТИЦИ



Овај рад се бави фигуром Марка Краљевића и његовим трансформацијама у савременој фантастичној прози. Као наш најпознатији и најпопуларнији епски јунак, Марко Краљевић представља природан избор за модерне ренарације фолклорних сижеа, али обраде овог мотива показују и приближавање различитим другим традицијама и западним токовима жанровске фантастике. Анализом најзначајнијих романескних примера (дела Драгана Р. Филиповића, Бобана Кнежевића, Александра Тешића) и њиховим смештањем у контекст главнотокровских савремених виђања Краљевића Марка од Домановића до данас, покушаћемо да утврдимо различите тенденције у развоју ове фигуре, као и њихове заједничке елементе. Приметно је да сви аутори свесно преобликују лик Марка Краљевића и наглашавају поједине традиционалне аспекте науштрб других, било да је у питању сатирични отклон (Филиповић), психолошка и етичка подвојеност јунака (Кнежевић) или наглашавање његове заштитничке и спасилачке улоге (Тешић).

Кључне речи: епска фантастика, Краљевић Марко, Бобан Кнежевић, Драган Р. Филиповић, Александар Тешић.

Увод

Слојевит и поливалентан, лик Краљевића Марка је и у народној и у уметничкој књижевности реципиран и приказиван на низ различитих начина, од заточника свих витешких врлина до кавгације, насилника и пијанице. У овом раду, посветићемо се варијантама те фигуре у модерној епској фантастици,² истражујући интертекстове на које су се одабрани аутори ослањали, те слојеве и аспекте које су у својим делима појачавали, ублажавали или другачије осветљавали.

¹ tijana@gmail.com

² Дефинисање епске фантастике/фантазијске књижевности, а нарочито њене српске варијанте, сложен је задатак који излази ван оквира овог рада. Упућујем на Atteberg 2004, Тропин 2009 и Јаковљевић (2019: 97-100).

Док су уметничке обраде Марковог лика код нас често и темељно анализирани кад су у питању проза или драма главног тока – довољно је погледати литературу посвећену драмском *Краљевићу Марку* Борислава Михајловића Михиза (Брђанин 2003; Самарџија 2018, да поменемо само неке) – маргинализоване представе (Марко у дечјој књижевности, популарном историјском и псеудоисторијском роману, те фантастичном роману) још чекају подробну анализу. Ретки су изузеци попут радова Нине Марковић и Вишње Мићић, који се баве односом збирке Бранка Стевановића *Авантуре Краљевића Марка* и циклуса народних песама о Марку (Марковић 2018; Мићић 2015). То важи и за дела епске фантастике: о озбиљној академској рецепцији можемо говорити у случају *Црног цвета* (Пешикан Љуштановић 2004; Јаковљевић 2013), док су Тешићеви и нарочито Филиповићеви романи остали готово невидљиви (са изузетком нпр. рада Снежане Шаранчић Чутура (2012) или Драгољуба Перића (2015) који их помињу у оквиру шире перспективе). Разлоге за то можемо тражити у специфичној историји објављивања ових дела (нарочито у случају старијих романа, у малим и слабо доступним тиражима), али и у ширем контексту вредновања овог жанра. Како наводи Перић:

Најпопуларнији јунак српске и јужнословенске усмене епике, Марко Краљевић, појављује се као прототип за три романескна лика – безимени (али иконографски, посредством хронотопа – престоног града Прилепа и патрилинеарним повезивањем с Вукашином краљем довољно препознатљив) лик – рефлектор у роману Б. Кнежевића *Црни цвет* (1993), као лик у роману *Косингас – Ред змаја* (2008) А. Тешића, и као предложак за лик Жарка Перуновића у Гајићевом првом делу романа *Бајка над бајкама* (2013). Психолошки најкомплекснији, најубедљивији и уметнички најдорађенији јесте управо Марков лик у Кнежевићевом роману (1993, 2003), можда стога што претпоставља одраслог читаоца. Он не учествује у сизијској карактеристичној за обредни сценарио иницијацијског типа, нити има оне прогресије развоја, карактеристичне за лик адолесцента који тек осваја своје место под сунцем. Марко не пролази иницијацију. Напротив – роман се завршава кружно, где је и почео. (Перић 2015: 144)

За потребе ове анализе одабран је нешто другачији корпус. Први и изузетно значајан текст чијој ћемо анализи приступити јесте Филиповићева *Златна књига*, док су два Гајићева романа изостављена јер се његов Жарко и именом и мотивски пресудно одваја од фигуре Марка Краљевића. Услед другачије форме из анализе је изостављена и врло занимљива збирка песама *Марко*

Краљевић и змај (2017) Петра Меселције, иако би начин на који Меселција обрађује познате мотиве и придружује им нове свакако заслуживао критичку пажњу.³ Тако ће рад бити усредсређен на дела трију аутора: Драгана Р. Филиповића, Бобана Кнежевића и Александра Тешића.

За разумевање њихових различитих приступа биће корисно да се подсети на слојевитост легенде о Марку Краљевићу. Јован Деретић је констатовао да „[з]агонетност Марка Краљевића произлази првенствено из огромне и неизгладиве противуречности између песничке и историјске слике о том јунаку, између оног што о њему певају песме и оног што о њему говоре документи“ (Деретић 2016: 92), док Ненад Љубинковић у легенди о Марку уочава „бар четири препознатљива, одвојива слоја“ (Љубинковић 2010: 251–252) Љубинковић их потом набраја: 1. Епска, ритерска легенда о Краљевићу Марку. 2. Митолошки слој легенде. 3. Лимитрофни облик (најзанимљивији у контексту овог рада). 4. Марко државотворац и слободоносац. Ти слојеви не само да се драстично међусобно разликују, већ покушај да се ускладе у јединствен лик доводи до контрадикторних резултата или, у најбољим случајевима, до психолошки изузетно комплексних конструкција. Приликом анализе, видећемо како се аутори, било спонтано било свесно, опредељују за неки од слојева.

У граничним, лимитрофним областима, у којима се сучељавају и сукобљавају људи различите националне и верске припадности, трају, али и живе напоредо, две различите епске легенде о Марку. Једна га уздиже и велича као особени симбол властите националне и верске самобитности. Друга га оспорава и унижава као херојски и етнички симбол националног и верског непријатеља. (Љубинковић 2010: 252)

Драган Р. Филиповић, Златна књига

Први од наведених романа – *Златна књига*, конструкцијом и темом умногоме одудара од данашње домаће продукције епске фантастике. Основни мотив – повратак Краљевића Марка у савремено друштво (овде Ужице крајем осамдесетих година двадесетог века, у доба настанка романа) – и изражена сатирична

³ Аутор, код нас познат и цењен пре свега као илустратор и сликар, овде се окушао на пољу десетерачке епике, стварајући нове песме о Марку. У питању је занимљив опит који сам аутор тумачи као део свог процеса индивидуације и поистовећивања с епским јунаком.

нота јасно указују на интертекст овог дела: класичну приповетку Радоја Домановића, „Краљевић Марко по други пут међу Србима“. Као и Домановићев јунак, и Филиповићев Марко служи као катализатор низа догађаја који ће у пуној мери показати мане и слабости позног југословенског социјализма.⁴ Међутим, за разлику од Домановића, у шири, романескни оквир Филиповић уграђује и низ других значењских слојева: од проживљеног, али гротескно стилизованог приказа живота полусвета, ситних криминалаца и маргиналаца Ужица, преко кључних тренутака у историји Ужица, алузија на нестабилну и запаљиву политичку ситуацију пред распад Југославије, па до мистичног мотива Златне књиге за којом трагају различити ликови овог романа, од алхемичара Макарија до виле Равијојле. Док Домановићев јунак васкрсава по бољем нахођењу, Филиповићевог оживљава „нечиста“ сила – а натприродна бића и равни постојања код њега много су комплекснији, захваљујући успешном прожимању елемената различитих паганских, верских и мистичких традиција од словенског паганизма до алхемије.

То важи и за лик Марка Краљевића: није у питању „аутентични“, првобитни јунак, већ његова приближна реконструкција коју ствара вила ослобођена из разбијене амфоре. При томе се служи телом остарелог професора географије Ратомира Ћирића, али га допуњује молекулима „из земље, зарђале хелебарде, из цркотине неке положаре бачене у шипражје, из вроне убијене праћком“ (Филиповић 2009: 28), а Маркову свест и идентитет формира планском селекцијом података о његовом животу (који се овде поистовећује са епском биографијом) и свакодневном животу „у она и ова времена“ чиме се унапред потиरे могућност комичких неспоразума какве код Домановића представља Марков сусрет с бицикlistом и његов кобни завршетак.⁵ Филиповић наглашава и шта је из те реконструкције изостављено, у блиској парафрази

4 Бошко Сувајџић код Домановића осим сатире уочава и разграђивање епског света, које ћемо поново затећи и код Филиповића: „Тако ће се из две излишности које су једна другој изоморфне, у игри двосмислица и алегоријско-сатиричних алузија на стање и прилике у обреновићевској Србији Домановићевог доба, вршити пародијска деканонизација епског света упоредо са теоријским канонизовањем сатире као жанра у српској књижевности“ (Сувајџић 2008: 129). И, нешто касније: „Домановић девалвира смисао и функције познатих епских атрибута на којима почива Маркова биографија“ (Сувајџић 2008: 130).

5 Израз „комички“ овде треба схватити у ширем смислу: Марково убиство несрећног бицикlistе спада у област *Galgenhumora*. За данашњег читаоца се тако комички ефекат брзо губи. „Детињаста склоност јунака да свуда око себе види прилике за авантуре и подвиге која се најпре показује комичном (ако и помало гротескном), у крајњем исходу испада до крајности насилничка, безумно дивљачка.“ (Бубања 2008: 273).

епског десетерца, чиме истовремено постиже иронијски ефекат, подсећа на често прећуткивану страну Марковог карактера и уклапа је у контекст свог романа који обилује сценама насиља:

Из објективних и педагошких разлога је прећутала да је Марко и на једну вилу потегао буздован, шестоперац златни, међ плећа ударио, оборио на земљу и поштено је млатио буздованом преврћући је с десне на лијеву страну.

Поменула му није ни Росу, сестру Леке капетана из Призрена, која је одбила Маркову просидбу казавши да неће имат' гроба ни укопа, ни да јој је оштрим пињалом десну руку одсекао и метнуо у лијеву, да очи јој је извадио, у јаглук завио и турио у десно њедарце. (Филиповић 2009: 29)

Овако „сложен“ лик носи све типске особине Марка Краљевића: огромну физичку снагу, напраситост, склоност чулним уживањима; али их уклапа са особинама и знањем професора коме је накалемљена Маркова персона. Тако Марко инстинктивно реагује на појаву полицајаца који су Ћирића претукли на смрт: „није знао да је саздан од жртве ове двојице садиста, никако, али је знао да му њихова близина наводи сваки мишић на титрање, сваки нерв на слање милијарди сићушних импулса овлашћених да се слију у наређења који је мозак само могао да овери“ (Филиповић 2009: 48). На сличан начин је Марков однос према појединцима (авет стражара Фатмира) заснован на односу, пријатељском или не, који је према њима имао професор. Ово је нарочито значајно у случају Јака Зорана Ивандића, званог Гњавеж, кога после Марковог „одметања“ вила у још једном насилном преображају претвара у нову верзију Мусе Кесеције, још примеренију њеним циљевима. На први поглед могу деловати неочекивано ауторске одлуке да Ивандића и професора повезује искрена наклоност, али и блиска крвна веза – иако тога нису свесни, Ивандић је његов братанац и син рођеног млађег брата; Ивандић је и карактером удаљен од Мусе Кесеције епске песме, а поготову од карикатуралне верзије Мусе коју од њега ствара вила. Међутим, Филиповић овде заправо упоредо користи и преиначује два мотива из песама о Марку. Један је знатно познатија борба са Мусом, најављена већ приликом сусрета на пијаци када се случајно сударе Марко и Гњавеж (Филиповић 2009: 38), али други, прикривенији, јесте мотив борбе у којој се Марко сусреће са нећаком и не препознаје га;⁶ док се у неким

6 „Убиство сродника у незнању ретко се везује за очеве и синове српске усмене епике, али се такав конфликт премешта на браћу или ујаке и сестриће“ (Самарџија 2008: 88) Она примећује и прећутне индикације таквог поступка: „Не само да се у односу

верзијама сусрет окончава срећно, препознавањем и измирењем, Филиповић је очито упознат и са варијантом у којој Марко на превару убија нећака Секулу (Грујичић 2010: 22–24). Користећи као подлогу сукоба савремених верзија Марка и Мусе ове старије текстове, али и уношењем кључног тренутка препознавања (Филиповић 2009: 150) и убијања на превару, Филиповић успева да у брутално сучељавање унесе моменат трагике:

Кад је клонуо, глава у кухињи је рекла нестварним гласом:

– Никад нико неусамљен.

И лудачки сјај у тамним очима се угасио.

Тело је доживело брзу метаморфозу: с коца и конопца скупљени атоми су ужурбано хватали задњи ветар за Стари град и оставили иза себе полураспаднуто тело једног несрећног гњавежа.

Марко је гледао без сажаљења.

У њега јесте штошта продрло: фотографије, покућство, дискретни сигнали знаци бића из околине и био је скоро сигуран у порекло основе на коју је дозидан, међутим, било је то несварено знање. (178)

Филиповић, дакле, уноси у свој лик мотив реконструкције и селекције података, али га истовремено повезује са култом вука, уносећи битну измену у легенду о Светом Сави који одређује вуцима храну: код њега, невољни сведок који на храсту присуствује ритуалу и на крају бива намењен хромом вуку, сâм је Марко. Препознавање Марка као особе која је прошла кроз „вучји зијев“ појачава елементе који лик Краљевића везују за тај конкретни митски слој са рефлексима култа вука: буђење вучје природе дефинитивно ће одвојити Филиповићевог јунака од творевине виле Јелене.⁷

на етичку димензију епског света јунак детронизује, већ злочином прекида и епско-биолошки опстанак свога рода (...) Занимљиво је да се намерно или нехотично убиство сестрића активира у особеним епским биографијама, које се иначе могу поставити на крај епске 'епохе'." (Самарџија 2008: 105)

7 Занимљиво је колико Филиповићева интерпретација заобилази тумачења која се намећу „на прву лопту“ и већ проучене везе с митом које набраја Љубинковић, почевши од трачког коњаника и Светог Ђорђа као хришћанског светитеља-ратника (Љубинковић 2010: 253) па до очигледне аналогије са Хераклом („Није нимало случајно што Марко замењује и смењује старог трачког и античког коњаника. Још мање је случајна Маркова наметљива сличност са Хераклом. Једно од највећих познатих Хераклових светилишта – Хераклеја – налази се на подручју Маркове државе“, Љубинковић 2010: 256). Уместо тога, Филиповић активира митове са којима је Марко везан у најбољу руку индиректно – топос тамног вилајета, фигуру хромог вука; али успоставља и сасвим нововековну интертекстуалну везу са *Франкеништајном* Мери Шели, на коју у самом роману указује Фатмир називајући Марка „крпежом“, састављеним од делова туђих тела.

Са друге стране, одлука да га смести првенствено у миље полусвета и ситних криминалаца (почевши од увода) представља спој са лимитрофним приказима Марка барем колико и ехо Домановићеве „пародијске деканонизације“.⁸ Коначно, завршна слика Марка који плива Дунавом док га сви прогоне и нападају са обале представља први прави искорак, тј. повратак у домановићевску алегорију, који значајно одудара од остатка романа и указује на корене његовог настанка.

Бобан Кнежевић, Црни цвет

За разлику од Филиповићевог прецизно одређеног друштвено-историјског хронотопа, Кнежевић свој *Црни цвет* смешта у временски неодређени, бајковити свет, а протагонисту намерно не именује, иако по различитим детаљима и мотивима лако можемо препознати фигуру Марка Краљевића.⁹ Најупадљивија одлика овог кратког романа јесте специфична структура о којој је детаљно писао Младен Јаковљевић (Јаковљевић 2013) – роман почиње од средишњег сусрета Марка и пророчице Хелене, да би се потом гранао у два наизменична временска смера, напред и унатраг. Тако кулминацију достиже готово истовремено сазнањем како је Марко стекао снагу (у аналептичком току) и њеним губитком (у пролептичком току).

Сам Краљевић Марко код Кнежевића на први поглед не показује препознатљиве мотиве народне епике. Међутим, постепено се склапа слика у којој доминирају два мотива од којих је један мање познат, мотив губитка силе и снаге (као у македонској песми „Крале Марко ја губи силата“), а други сливање фигуре Марка Краљевића и бајке о Баш-Челику. Кнежевић их вешто повезује у једну целину: бајковити почетак у коме Краљевић мора да прикупи три чаробна предмета како би добио одговор на питање које га мучи – како ослободити народ од ратника-чаробњака који се враћа након смрти – убрзо се претвара у наратив који не носи потрага за магичним артефактима (као касније код Тешића) већ

8 Осим Сувајџића, овај поступак код Домановића примећује и Бубања: „... Домановић релативизује тачку гледишта и експлицитно не доводи у питање Маркове легендарне херојске квалитете већ их једноставно пушта да се покажу изван свог природног елемента...“ (Бубања 2008: 268)

9 „Иако Кнежевић ниједном именом не помиње јунака, он то довољно јасно сугерише – просторно-временским ситуирањем, тематско-мотивским аналогијама с елементима његове епске биографије, његовом иконографском препознатљивошћу ‘кожух од медведа, капа од вучетине’.“ (Перић 2014: 183–4)

сумња и недоумица главног јунака. Док Филиповићев Марко бива деканонизован и пародиран својом новопронађеном позицијом међу ужичким криминалцима са једне и државним чиновницима са друге стране, код Кнежевића пресудни одмак од типског обликовања епске фигуре представља нагласак на кукавичлуку као кључној Марковој особини, потпуно страниј уобичајеној херојској фигури.

Читав овај роман може се читати као психолошка студија личности раздиране страхом и кривицом. Кнежевићев протагониста приказан је као будући владар кога околина исмева мање због физичке слабости, а више због страшљивости. Он, међутим, сусрет са спутаним чаробњаком користи да би стекао натприродну снагу, верујући да ће она за собом повући и нестанак страха. Кључни коментар ове промене даје краљевићев отац: „Нешто се десило, није важно шта, и један мој син није више кукавица. О њему се више не прича с подсмехом, њему се диве, њега се боје, али, питам се целе ноћи и дана овог, питам се без одговора, каква је и колика цена тога.“ (Кнежевић 2011: 116) Значајно је што се у овом исказу новостечена снага и не помиње: фокус чак није на стицању храбрости, већ на *ишчезавању кукавичлука*. У целом кратком роману, и краљевић и ликови који га окружују готово опсесивно се враћају мотиву страха као неопростиве слабости, а јунак се непрекидно преиспитује и процењује какав утисак оставља на друге, истовремено правдајући своје поступке или их осуђујући:

Постоји време за све, па тако и за страх једнако као храброст.
(...) ...а да он не помисли да сам кукавица. (Кнежевић 2011: 19)

Пренаглио сам кад сам закључио да онај ко жртвује девојку чини то из слабости и кукавичлука (...) Хоћу ли увек бити на погрешној страни... (Кнежевић 2011: 53)

Кукавица као што си ти не заслужује да земљом ходи, нити у земљи да почива, већ пламен свети да га сагори и ветар у ништавило развеје. (Кнежевић 2011: 131)

Пред сам крај књиге, изнова заробљени ратник-чаробњак руга се краљевићу, истичући страх као кобну ману:

... Подарих ти снагу највећу, заиста највећу и ту замало погреших, али не погреших у нечем другом... не даривах ти оно што си најпре тражио, јер би то кобно било. Видиш, јуначино, храброст је оно што је неопходно за било шта, храброст... снага се стиче, вештина учи, а храброст или имаш или немаш... (Кнежевић 2011: 148–149)

Наличје оваквог система вредности, у коме су најважнији храброст и снага, представљено је понављањем мотива *кривице*. Она је са једне стране индивидуална – Краљевић сноси одговорност за ослобађање натприродног непријатеља свог народа, као и низ условно мањих одговорности за смрти својих пратилаца и сабораца, почевши од Војиновића преко Јованче (кога оставља у лиминалном простору између смрти и живота), па до Чарне коју пред крај романа убија у самоодбрани; а са друге колективна – Краљевић је, као владар и представник свог народа, одговоран за покољ који су у претходној генерацији њихови ратници извршили над ненаоружаним непријатељем.

Већ омамљени беху кад чуше да постоји непослушно племе у брдима које одбија да се повинује новим законима. У пијанству нападну село, покољу све што се бранило, силују све што је преостало и не схватајући да су многе старце и децу и жене исекли... Да би прикрили злочин, покупише и мртве и живе и све до последње душе побацаше у процеп. (...) И мада је процеп дубок толико да нико никада није успео да га премери, неки су у паду остали живи тек колико да српски народ прокуну најстрашнијом клетвом која се могла позвати, клетвом која досеже до Бога самог и пред њим само одговара. Та клетва је ратник-осветник који немилосрдно уништава све што је српско пред собом, куће пали, жене силује, децу коље, старце дави... (Кнежевић 2011: 15–16)

Док Краљевић не окаје тај грех жртвујући се и убијајући истовремено ратника-клетву и себе, не може очекивати спас за свој народ. Овакав приступ Марковом лику, баш као и Филиповићев и Тешићев, брише један од најраспрострањенијих епских момената Краљевићевог лика и кључну везу са историјском личношћу Марка Мрњавчевића, његов вазалски однос према Турцима. Очувана је ипак специфична двозначност Марковог лика, као и мотив жртвовања себе да би се обезбедила победа. Иако не успева да се нагна на крајњи самоубилачки чин, Краљевић се одриче надљудске снаге која га је дотле чинила непобедивим. У јасној паралели са македонском народном песмом, од тог тренутка упућен је на нејуначко постојање и борбу лукавством.

Пажљиво испитивање тока романа показује још да Кнежевић користи и друге постојеће епске мотиве (сусрет са вилом, мегдан са Арапином) али их преображава и сажима у складу са потребама наратива. Једна од најинтересантнијих метаморфоза јесте она коју је доживело бежање пред разгневленим оцем у песми „Урош и Мрњавчевићи“ и сакривање у цркву: овде се краљевић, бежећи

од рођака Војиновића, сакрива на једнако лиминалном месту које нема сакрални карактер цркве већ је хтонског карактера. Сусрет који се ту одиграва врло је близак сцени сусрета са Баш-Челиком, али је далекосежна нагодба коју јунаци постижу другачија од првобитне верзије у бајци и уклопљена у мотивску целину романа.

Па ипак, Марко се на крају ослобађа зависности од стечених вредносних оквира, одриче се поклоњене снаге и препознаје комплексност живота и релативност морала: „Није све у снази, знао сам сада, нити у храбрости, свет је много сложенији него што ми је то некада изгледало, све јесте и није, све је онако како се ствари поставе“ (Кнежевић 2011: 152). Тај закључак можемо повезати са процесом *деепизације* онако како га дефинише Снежана Самарџија, говорећи о фигури Марка у драми Борислава Михајловића Михиза: „Поступак деепизације најчешће подразумева управо наглашавање критичке, иронијске дистанце према основним и доминантним сегментима традиције“ (Самарџија, 2018: 444). Овај увид се не мора прихватити као коначна порука романа. Наиме, још једну његову особитост представља рефлекс тренутне друштвене ситуације: објављен у доба распада Југославије, усред рата (1993), *Црни цвет* јесте и индиректан алегоријски коментар о положају колектива и одговорности његовог предводника, те се може читати као критика стања српског друштва у том тренутку.¹⁰ На то нарочито упућују детаљи које издваја и Јаковљевић:

Друштво из којег јунак романа потиче пати од немогућности самоспознаје, од хроничне неспособности да прихвати сопствене недостатке, усуде и грехе предака и тако учи из прошлости, због чега потискује истину и избегава да се с њом суочи. (Јаковљевић 2013: 689)

И, нешто касније:

Јунак романа поново прелази праг када сапетог ратника-чаробника враћа на место на којем га је пронашао, чиме не постиже крајње разрешење већ симболично поново потискује истину и оставља је, као и генерације пре њега, за будућност. (Јаковљевић 2013: 695)

¹⁰ Било би занимљиво упоредити дела анализирана у овом раду са фигуром Краљевића Марка у савременој македонској и бугарској књижевности. О њима проницљиво пише Дарин Ангеловски у студији *Идентитете и транзицијата*, усредсређујући се на романе *Крале Марко* Слободана Мицковића и *Крале Марко балканскиот принц*, Владимира Левчева. Он експлицитно наводи да се овај други роман може схватити као одговор на балканске ратове вођене деведесетих година прошлог века (Ангеловски 2014: 82).

Тако се у коначници добија згуснут роман богат импликацијама које омогућују дивергентна читања.

Александар Тешић, Косингас
(Ред змаја – Бездањ – Смртовање)

Тешићев Косингас је свакако најзамашнији савремени циклус романа посвећен Краљевићу Марку и, посматрано са становишта жанровских конвенција, најчистији пример епске фантастике на трагу старијих аутора – али не толико Толкина колико његових епигона попут Роберта Џордана или Теда Вилијамса.¹¹ Тешићева намера да напише фантазијску трилогију у којој ће протагониста следити кембеловски образац развоја хероја са хиљаду лица, а да је истовремено укорени у српски фолклор и словенску митологију и смести у историјско раздобље непосредно пре и после Косовске битке, нажалост, није дала уметнички успео резултат (пре свега због језичке невештине аутора). Међутим, трилогија *Ред змаја – Бездањ – Смртовање* барем мотивски представља врло занимљиво остварење. Тешић је, наиме, свом подухвату приступио врло амбициозно, с намером да усклади и учини експлицитним митске слојеве лика Марка Краљевића и митолошки подтекст који се наслућује у појединим песмама. Ради тога се служио различитим изворима и ауторима, почевши од Веселина Чајкановића до Сретена Петровића, не правећи строгу разлику између научно утемељених и спорних текстова.¹² Видљиво је да се Тешић радо служи позним десетерачким збиркама попут Петрановићевих и да из њих преузима мотиве за које је већ крајем деветнаестог века било јасно да су на рубу мистификације. Он једини дословно преузима мотив натприродног, фантастичног порекла јунака, који за своју снагу може захваљивати пореклу од змаја или виле или тиме што га је вила задојила (в. Самарџија 2008: 38–39). И крвно сродство које наглашава везу са ујаком Момчилом везује се за трагове авункулата код нас (Самарџија 2008: 39), али тај мотив у преиначеној варијанти чува само Филиповић.

¹¹ Важно је поменути да се Тешић вратио овом материјалу и објавио нове делове саге о Косингасу, *Кроз огањ и воду* (2016) и *Онај што научи мрак да сија* (2017), али они у овом раду нису разматрани јер се не фокусирају на лик Краљевића Марка.

¹² Треба нагласити да је Сретен Петровић написао и поговор овој трилогији (Тешић 632–637), као и предговор за већ поменути збирку песама Петра Меселџије; несумњиви су углед и популарност које он ужива унутар заједнице читалаца и аутора епске фантастике код нас и утицај његових теза (изнетих у *Српској митологији*) на концепте на које наилазимо код најсвежијих дела српске епске фантастике.

За разлику од Филиповића и Кнежевића, Тешић се у обликовању лика Краљевића Марка служи пре свега четвртим, најмлађим слојем.¹³ Код њега су негативне одлике Марковог лика – кавгаџиство, пијанство, напраситост – ублажене и приказане са дозом симпатија. Надаље, изостаје проблематизовање Марковог односа према женама који се код претходних писаца очувао у мање-више јасним назнакама: код Тешића, он је брижан и нежан отац и муж. Развучена романескна трилогија описује развојни лук Марка од обичног владара до *косингаса*, бесмртног ратника који штити народ од демонских сила. Ту се крије и кључни структурни проблем Тешићевог дела. Марка упознајемо у првом делу као већ средовечног владара, дакле човека који је према критеријумима средњег века у позним годинама и поседује (или би требало да поседује) животно и владарско искуство. Међутим, он се у почетку, под вођством косингаса и бившег монаха Гаврила, показује као неспретан, страшљив ратник, уз то потпуно неупућен у распрострањене народне обичаје. Тек постепено, уз Гаврилово менторство, он постаје храбар и вешт ратник, који се може послужити лукавством против змаја (Кошћеја Бесмртног), али се углавном ослања на своју физичку снагу и храброст, да би пред крај треће књиге заменио Гаврила и преузео његову титулу косингаса.

Овакав сразмерно стереотипан развој личности није оживљен упечатљивошћу или оригиналношћу аутора. Тешић изнова оцртава већ познат развојни лук јунака који од неспретног туђавка постаје спасилац света од сила зла и успут открива своје високо, натприродно порекло. Нажалост, тај профил делује као силом наметнут преко класичног профила Маркове личности, а пре свега одудара од почетне ситуације коју затичемо у роману. Треба поменути да Тешић, слично Филиповићу, активира и слој мотива везаних за вукове, али га повезује са божанством Страхором, док калпак од вучје коже Марку даје неустрашивост и крвожедност, у аналогiji са берсеркерима. Уопште узевши, једна од најизраженијих одлика Тешићеве трилогије јесте страст према комбиновању различитих митологија (Дајбог, кога овде зову Локи, мајански подземни град Силбаба као станиште псоглавих, тодорци као нешто другачији Толкинови Орци, лесници као сатири и тако даље). Пресликавање аналогних митолошких фигура, нажалост, није увек успешно изведено, иако је у питању веома занимљив

13 Овај четврти слој имплицитно препознаје и Сретен Петровић у свом предговору Меселџиној збирци: „Осим заједничких, парадигматских одлика, тај херојски лик је уобличен сагласно историјским датостима које је српски народ дубоко осетио, одлучан у намери да одбрани своју самобитност.“ (Петровић у Меселџија 2017: 7)

концепт (такво је поистовећивање Медузе и вештице Злодеје, коју Марко и Гаврило надмудре употребом огледала, в. Тешић 2009: 250). Интересантно је и другачије позиционирање Косовског боја, који се код Тешића преклапа са великом битком натприродних сила Добра и Зла и окончава победом сила Добра, али постигнутом уз страховите губитке. Можда је најоригиналнији аспект Марковог лика у Тешићевом извођењу пут који Марко прелази од строго хришћанског владара до косингаса отвореног према туђим верама и њиховим божанствима, односно према синкретичкој визији 'правоверја' у коме се стапају различите религије, оличеном у Перуновим веригама које се појављују у *Смртовању*.

Закључак

У закључку можемо истаћи да су, захваљујући различитим интенцијама, стилско-језичким изборима и одабиру различитих мотива и тематских комплекса, а пре свега активацији различитих слојева у грађењу Марковог лика, аутори исте генерације остварили потпуно различита дела, у распону од око двадесет година. Лик Краљевића код сваког од њих добија специфичне особине и у одређеној мери се одваја од епског предлошка, али и од историјске слике о Марку Мрњавчевићу, да би се прилагодио одабраној жанровској матрици. Међутим, један не тако упадљив аспект остаје им заједнички – жртвена, трагичка сенка Марковог лика, преузета из (псеудо)историјске слике о њему. Код Филиповића, роман се завршава надреалним протеривањем Марка који одлази пливајући Дунавом, засут погрдама и нападима, као класични жртвени јарац који са собом односи све туђе грехове. Код Кнежевића, Марко за добробит свог народа приноси на жртву своју натприродну снагу, при чему остаје нејасно да ли ће се у неком будућем тренутку одрећи и живота (али наговештава се да ће одабрати прагматично, половично решење). Коначно, код Тешића се Марко одриче своје људске судбине и преузима улогу косингаса, ратника који више нема додира са обичним, свакодневним људским пословима и везама; тако се одриче и породице, и ширег круга пријатеља и познаника, и владања. Сва три аутора на различите начине варирају мотив Маркове изопштености и усамљености, али и неодређено обећање о његовом будућем повратку.

Литература:

- Ангеловски, Дарин. *Идентитетите и транзицијата*. Скопје: Здружение за компаративна книжевност на Македонија, 2014.
- Брђанин Бранко. *Марко Краљевић и српска драма*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Бубања, Никола. „Тамна страна перна буздована: Краљевић Марко по други пут меѓу Србима и Јенки на двору краља Артура.“ *Лако перо Радоја Домановића: зборник радова у спомен Радоју Домановићу* (1908–2008). Ур. Малиша Станојевић. Крагујевац: Кораца, 2008. 265–275.
- Грујичић, Петар. *Тамни јунак. Поступци идеализације Марка Краљевића*. ТИА Јанус, Београд, 2010.
- Деретић, Јован. *Загонетка Марка Краљевића*, Sezam Book, Зрењанин, 2016.
- Јаковљевић, Младен М. „Митски херој у Црном цвету Бобана Кнежевића.“ *Зборник радова Филозофског факултета*. Год. 43, бр. 2 (2013): 685–700. <https://drive.google.com/file/d/0BzVmKuYUMVVqdm93bXZJRUNpYWw/view?pli=113.2.2020>.
- Јаковљевић, Младен. *Сер Гавејн и Зелени витез. Превод, тумачења и значења*. Матица српска, Нови Сад, 2019.
- Љубинковић, Ненад. „Краљевић Марко – историја, мит, легенда.“ *Трагања и одговори: студије из народне књижевности и фолклора*. (1) Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 246–256.
- Марковић, Нина. „Авантуре Краљевића Марка Бранка Стевановића: усмена епска песма у руху савремене поезије за децу.“ *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научног скупа Јагодина, 21–22. април 2017*. Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина 2018. 299-322. http://pefja.kg.ac.rs/wp-content/uploads/2018/05/Zbornik_radova_Knjizevnost_za_decu_u_nauci_i_nastavi_2017.pdf 13. 2. 2020.
- Мићић, Вишња. „Нехронолошко читање збирке песама *Авантуре Краљевића Марка*.“ *Иновације у настави*, XXVIII, 2015/4, 93–101. <http://www.inovacijeunastavi.rs/wp-content/uploads/Inovacije4-15/11/VisnjaMitic.pdf> 13. 2. 2020.
- Перић, Драгољуб. „Аспектуализација српског романа тзв. епске фантастике у новом миленијуму: у појмовно-терминолошкој магли или о (не) конвенционалном жанровском одређењу српске епске фантастике.“ *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научног скупа (Јагодина, 11–12. април 2014)*. Јагодина: Факултет педагошких

наука Универзитета у Крагујевцу, 2014. 173–193. <https://pefja.kg.ac.rs/wp-content/uploads/2018/05/Драгољуб-Ж.-Перић-АСПЕКТУАЛИЗАЦИЈА-СРПСКОГ-РОМАНА-ТЗВ.-ЕПСКЕ-ФАНТАСТИКЕ-У-НОВОМ-МИЛЕНИЈУМУ.pdf> 13. 2. 2020.

Перић, Драгољуб. „Ратници, витезови, чаробњаци, деца и други суперхероји против сила зла (борба добра и зла као тематски оквир најновије српске фикционалне прозе).“ *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са IX међународног научног скупа [Српски језик, књижевност, уметност] одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (24–25. октобра 2014)*. Књ. 2, *Рат и књижевност*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015. 139-151. <http://www.filum.kg.ac.rs/dokumenta/izdavastvo/zbornici/2015%20Zbornik%20IX%20veliki%20skup%202014%20knjiga2.pdf> 13. 2. 2020.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Епска фантастика за децу и одрасле-проширење граница жанра.“ *Mons Aurgus: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*. Год. 2, бр. 5/6 (2004), 126–134.

Самарција, Снежана. „На урвини покрај сињег мора. Краљевић Марко Борислава Михајловића Михиза и усмена традиција.“ *Речи у времену: усмено стваралаштво и епохе српске књижевности*. Београд: СКЗ, 2018. 437–453.

Самарција, Снежана. *Биографије епских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.

Сувајџић, Бошко. „Краљевић Марко по други пут међу Србима: епска биографија као искушавање жанра.“ *Лако перо Радоја Домановића, Зборник радова у спомен Радоју Домановићу (1908–2008)*. Ур. Малиша Станојевић. Крагујевац: Кораџи, 2008. 125–140.

Шаранчић Чутура, Снежана. „Демонска бића књижевности за децу – поглед из родне перспективе.“ *Детињство: часопис о књижевности за децу*. Год. 38, бр. 1 (2012), 48–58.

Тропин, Тијана. „После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу.“ *Детињство: часопис о књижевности за децу*. Год. 35, бр. 1–2 (2009), 10–13.

Attebery, Brian: “Fantasy as Mode, Genre, Formula”, *Fantastic Literature, a Critical Reader*. Ed. David Sandner. Westport, London: Praeger, 2004. 293–294.

Извори:

- Кнежевић, Бобан. *Црни цвет*. Конрас, Београд 2011.
- Меселџија, Петар. *Марко Краљевић и змај*. Чаробна књига, Београд, 2017.
- Тешић, Александар. *Бездањ*. PortaLibris, Београд, 2009.
- Тешић, Александар. *Ред змаја*. PortaLibris, Београд, 2008.
- Тешић, Александар. *Смртовање*. PortaLibris, Београд, 2013.
- Филиповић, Драган Р. *Златна књига*. Београд 2009.

Tijana D. Tropin

KRALJEVIĆ MARKO (PRINCE MARKO) AS A CHARACTER IN CONTEMPORARY FANTASY

Summary

This paper is focused on the transformations of the Prince Marko figure in contemporary Serbian fantasy. As our most famous and most popular epic hero, Marko represents a logical choice for authors who re-narrate folklore motifs and syuzhets, but modern treatments of this figure draw on various traditions and the Western fantasy genre as well. By analysing the most important examples of fantasy novels featuring Marko (written by Dragan R. Filipović, Boban Knežević, Aleksandar Tešić) and placing them within the context of the most celebrated mainstream modern interpretations from Domanović to the present, we shall attempt to establish the various tendencies of this figure's development and their common elements. It is noticeable that all selected authors present intentional reconfigurations of that character and highlight certain traditional aspects while downplaying others. Some choose a satirical bent (Filipović), some stress the hero's psychological and ethical issues (Knežević) or his role of protector and saviour (Tešić).

Key words: fantasy, Kraljević Marko/Prince Marko, Boban Knežević, Dragan R. Filipović, Aleksandar Tešić.

III

ФОЛКЛОРНИ ЖАНРОВИ И ЊИХОВИ ПРЕОБРАЖАЈИ У ПРИКАЗИМА ДЕМОНА У СЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА 19. ВЕКА



Упркос бројним студијама о фолклорним елементима у писаној ауторској књижевности, аутор указује на одсуство систематских проучавања међужанровских односа усмене и писане традиције у словенским књижевностима 19. века. Указује се на типове преображаја античког мита у књижевности из студије Хенрика Маркјевича, али се указује на сложене аспекте који онемогућавају њену примену на ауторске преображаје словенске митологије. У тексту аутор разматра односе говорних, поетских и наративних жанрова. Магијски говорни жанрови се посматрају са становишта односа према изворном тексту заклетве, клетве или бајања. На основу реалија и поетике магијских жанрова народне културе могу бити створени самостални ауторски текстови, а приликом укључивања изворних или измишљених магијских текстова у наративни текст они имају епизодну или сижжно обликотворну улогу. Ренарација фолклорних текстова посматра се у блиским, удаљеним и мешаним односима полазног фолклорног и исходног књижевног жанра. Преображаји представа о демонима у фолклорним жанровима су условљени одступањима од погледа на свет народних казивача у реинтерпретацијама.

Кључне речи: жанрови, полазни жанр, исходни жанр, демони, ренарација, реинтерпретација, трансформација, словенске књижевности.

0. Књижевноисторијске студије о демонским бићима народне традиције у делима писане књижевности 19. века, најчешће указују на њихове ликове, хронотопе и мотиве. Својства демона се приликом преношења из усменог казивања у писану књижевност мењају, али жанровски аспект тих промена ретко је био у средишту пажње. У радовима фолклориста указује се на извор пишчеве грађе и понекад уочава одступање својстава демона у односу на фолклорни текст, али не постоји типологија жанровских преображаја усмених

¹ dejajd@gmail.com

текстова са приказом демона у писаној књижевности. Овде је разматрање сужено на жанровске преображаје усмене традиције у књижевним делима словенских писаца 19. века.

0.1. Митологија и жанр. Мит као прича о надљудским бићима, силама или збивањима, у изворном казивању исказује се у различитим усменим жанровима. Сам мит има наджанровске особености. Пољски теоретичар и историчар књижевности Хенрик Маркјевич у предлогу типологије преображаја античких митова у књижевности раздвојио је ренарацију, реинтерпретацију, префигурацију, трансформацију, интерференцију и инкрустацију (Markiewicz 1987), а Михал Лучињски је предложио примену такве поделе на словенску митологију (Łuczynski 2012: 92–93). Чињеница да Словени насупрот скученом пантеону богова (раширеном путем мистификација) поседују развијенију нижу митологију, наводи на разумевање и митологије и придева „словенски“ у друкчијем оквиру значења но „антички“ мит. Постојање релативно бројних записа о демонима са много локалних особености у различитим жанровима фолклора словенских народа – нпр. басмама, заклетвама, баладама, предањима, поукама, епским песмама не само да омогућава већ и „тражи“ обраћање пажње на жанровске особености митолошког извора, тј. омогућава књижевним историчарима и фолклористима да се прецизније односе према односу фолклорног изворника и његове књижевне обраде. За Маркјевичеву типологију важан је мит као прича, али не и конкретна жанровска реализација мита.

Пољски проучавалац популарне књижевности Богдан Троха је у монографији о фантастици и криминалистичким наративима поделио ренарације на тоталне, иновативне, спекулативне, редуктивне и хибридалне (Trocha 2017: 197–294). Његова подела може бити подстицајна и у промишљањима о фантастици и фолклорним наративима.

0.2. Говорни и наративни жанрови. Маркјевичева типологија не обраћа пажњу на кратке, говорне жанрове, који представљају део система жанрова усмене традиције. А нечисте силе се јављају и у магијским говорним жанровима – клетвама, заклетвама, поукама шта ваља или не ваља чинити, те у бајањима. Иако су говорни жанрови кратки, они се у фолклору могу низањем продужити (Ајдачић 2004: 98), што је поступак остварив и у ауторској надградњи самосталног књижевног текста магијског садржаја, или текста који се уграђује у наративни приказ света у ауторском делу.

0.3. Изворно и неизворно. Књижевна дела су непоновљиве творевине својих аутора, али историјске, етнографске, фолклорне и

друге реалије, које писци користе у својим оригиналним књижевним текстовима, могу бити посматране са становишта књижевних промена њиховог изворног облика. Тако могу бити упоређена својства демона у запису народних веровања са њиховим особинама у књижевном делу ослоњеном на изабране традиционалне представе народне културе. Проблем установљавања отклона од изворног фолклора је сложенији када не поседујемо запис који је писац користио, али захваљујући сродним варијантама, фолклориста може да утврди колико је писац следио, а колико преображавао фолклорни извор.

На основу грађе од које је магијски текст створен, он може да буде (1) изворан, (2) ауторски створен уз коришћење неких фолклорних онима, мотива и формула, (3) створен комбиновањем мотива и формула усмене и писане културе, (4) заснован на представама писане културе, али може бити (5) плод ауторске фантазије без претензије на изворност, (6) мистификован магијски текст – текст у коме је аутор изменио изворни усмени текст или га измислио уз тврдњу да је реч о запису народног блага.

0.4. Своје и туђе. Писац није приморан да фантазматски прерађује народна предања само једне традиције; он поред своје или шире словенске традиције може да укључи митолошке позајмљенице из других, најчешће несловенских митологија, па се, на пример, изглед и својстава русалки или вила у књижевним текстовима пољских писаца понекад преплићу са представама о нимфама, најадама, сиренама, ундинама, мелузинама и другим воденим девама (Виноградова 1989: 128). Таква бића припадају другим митолошким традицијама, али на темељу њихове сродности са русалкама, и на темељу сродности књижевних мотива и жанрова у којима су приказани, она улазе и у словенске књижевности уз ослонац на писане узоре.

0.5. Кореспондентност жанрова усмене и писане традиције није потпуна, и то чини сложеним уочавање особености демона не само у различитим усменим жанровима већ у међужанровским аспектима полазног усменог жанр и изходног књижевног жанра. Када писац у ауторском коришћењу митских представа о демонима народне традиције преузме само један елемент, на пример, име демона, може да буде нејасно на који се жанр он ослања, али само помињање имена нечисте силе из народних веровања, наводи асоцијације на фолклор.

0.6. Мешање елемената усмене традиције са туђим писаним текстовима у ауторском делу представља случај сложених

међустилских, међужанровских преображаја као и преображаја погледа на свет текстова који се преплићу.

0.7. Мешање вербалног и невербалног изражавања. И усмена и писана књижевност се у говору о демонима изражава речима, али у неким околностима постоји веза са насликаним демоном, звуком којим он испушта или којим се гони или елементом костима или покрета у покладној игри. Народне представе о нечистим силама и посредством тих других невербалних средстава изражавања могу да буду уведене у књижевни текст. Гогољ је на почетку приче „Бадње вече“ љутњу ђавола мотивисао његовим незадовољством ликом који је насликао ковач Вакула.

1. Магијски говорни жанрови, као релативно кратки текстови, могу ауторским развијањем да прерасту у самосталан текст писане књижевности који задржава алузивну везу са традиционалном културом, али они чешће улазе у дуже текстове. Коришћење магијског казивања у изворном народном виду или ауторско одступање од текста усмене традиције није везано за наративне функције у књижевном тексту, јер изворност текста нема значаја за његову епизодну или сужејно обликотворну улогу.

Мистификације фолклора увек садрже неке изворне компоненте и замењене или ауторски створене неизворне компоненте. Мистификатор, прикривајући своју улогу творца заклетве или басме, представља тај текст као „народно благо“, али његово кривотворење спроводи неку идеју језичког, етничког, религијског или каквог другог идентитета тобожњих казивача. Мистификатор не жели да његов текст сврставају у књижевне текстове.

Уобичајено је да запис басме уз преиначења уђе у фикционално дело, али је необичан случај да басма из књижевности уђе у фолклорну грађу, као што се десило са басмом за претварање у вука из приповетке „Оборотњак“ Ореста Сомова. Рус Сахаров је не наводећи књишки извор уз ситне измене укључио басму у своју збирку *Сказання русского народа о чернокнижии* објављену 1836. године (Коровашко 2009: 7, 9,12; Топорков 2010), после чега је „басма оборотња“ ушла и у друге етнографске и фолклорне збирке и доживела успех, и проширила се и ван граница словенског света (Топорков 2010). Иако је поступак мењања или грађења тобоже изворног текста код писца и мистификатора сличан, разлика између њих се састоји у признавању или не признавању ауторског рада.

Ауторски створен магијски текст у духу народне усмене традиције користи неке реалије, актере, мотиве, а понекад и формуле митског магијског мишљења усмене народне басме, али

их преосмишљава, мења, додаје или надграђује чиниоцима који преусмеравају поруке, бића којима се бајач обраћа или пак мења жељени исход бајања или симболику. Ауторске „басме“ упркос отклону од усмене традиције потврђују подстицајну везу усмене и писане књижевности, али у 19. веку нису стекле популарност као у поезији 20. века.

Наговештаји изговарања магијског текста у наративним текстовима 19. века подразумевају веру актера радње да речи магијских моћи могу да покрену онострани нељудске силе и донесу тражену корист или нанесу штету. Док клетве, заклетве и благослове могу да изговарају сви, бајања знају само поседници тајних знања – вештице, „колдуни“ (врачеви) или чаробњаци. Само узгредно помињање чарања без навођења магијског текста маркира тајанствену атмосферу и оцртава у причи Антона Погорелског „Лафертовска колачарка“ особине јунакиње: „Старица поче да кружи око стола и отежнутим гласом поче да изговара некакве неразумљиве речи“, чиме приповедач наводи читаоца на помисао да колачарка општи са оностраним силама. У причи „Кијевске вештице“ Ореста Сомова, вештица Катрусја кува мазиво за лет на Лису гору „изговарајући у пола гласа чудне за ухо дивље речи“, док Глишићевог јунака из приче „Награисао“ лечи гатар Роми Вук: „Плете тако плете, а све једнако нешто шапуће и погдекоји пут хукне.“

Измишљени магијски текст у наративном тексту приказује амбијент бајања, веру у моћ магије, опис пратећих радњи и садржи чешће фрагментаран, а ређе целовит текст бајања. Без обзира да ли га изговара сељак, бајалица са села, вештица на периферији града, пагански врач у псеудоисторијским романима у измишљеном магијском тексту поједине реалије или формуле народног текста наводе читаоца на бајање повеже са народним представама и веровањима. Магијски текстови са становишта наративних функција укључују се ради описа мистичког амбијента, потврде старине, оцртавања црта локалне културе, карактеризације ликова, потврде или оспоравања моћи речи и имају **узгредну, епизодну улогу**. Без ослањања на текстове усмене традиције, руски романтичар Михаил Загоскин у „јуначкој песми из древних времена“ „Кошчеј Бесмртни“, наводи како вештица одвратним гласом над котлом са травама и паром изговора тобожњу басму за украдене ствари (Коровашко 2009: 21). Александар Велтман у псеудоисторијском роману *Асколдова могила* описује свету шуму у којој пагански жреци моле Световича да се не разљућује (1833, III, 8, в. Коровашко 2009: 37–38). У комедији Александра Островског *Војвода (Сан на Волги)*

покварени војвода извлачи из тамнице врача Мизгира да би му овај помогао да освоји љубав девојке Марије. Мизгир користећи формулу за љубавну магију (доска тоска), помиње острво Бујан и „заумне речи“ *нава Романеја*, *Шалда калда* и призива ђавола. Бајање не мења односе међу ликовима и безобзирни војвода враћа врача Мизгира у тамницу.

Магијски чин и текст који га прати може да има и **обликотворну функцију заплета** у сижеу. Иако заклинање представља кратак израз, у варијантама књижевних обрада о продаји душе, свезнајући ђаво од самоувереног човека који неопрезно даје заклетву стиче право на тек рођеног сина или сина који се издалека вратио кући. У готским баладама романтичара, покојни љубавник, позивајући се на заклетву на вечну љубав, долази по драгу са намером да је одведе на онај свет. Уз неспоран утицај Биргерове баладе „Ленора“, у словенском свету настају баладе овог типа са развијеним елементима словенског фолклора. У словенским народним баладама и прозним предањима удављенице, русалке, или топјелице убијају младиће, што се најчешће повезује са судбином младића који изневерава заклетву о вечној љубави, а по самоубиству, остављена девојка се претвара у осветољубиву утопљеницу или русалку која у воду повлачи неверног љубавника (Мицкјевичева „Свитежанка“, Пушкинов незавршени комад „Русалка“ и др.). У причи Хенрика Сјенкјевича „Lux tenebris lucet“ (1894) обрнуто, покојна жена из оног света долази у виду монахиње да у смрт одведе мужа.

Мотив раскидања чини појављује се у Мицкјевичевој балади „То волим“ у којој јунак, пролазећи поред зараслог малињака крај гробља где га пресећу страшна бића, изговори речи „то волим“, а то ослобађа зачану девојку коју је заклео младић кога је она занемаривала. Дејство заклетве може престати по истеку задатог рока – као у причи „Могила“ Михајла Чајковског у којој стари Левко тек после педесет година сме да исприча о чаробници и кобној судбини њених трију покојних ћерки и тројице несуђених удварача.

Пољски романтичар Јулијуш Словацки у трагедији *Лила Венета* користи фолклорни хронотоп Лису гору, али магијски текст нема елементе традиционалног бајања у црномагијском обреду којим Роза изазива свеопшту пропаст (IV). Словацки је у уводу драме *Кордијан* представио ђаволски скуп у Карпатима, последњег дана 1799. године и Сатану који изговара црномагијски текст из ђаволског псалтира – црне мисе, како би планови пољског родољуба пропали.

Измишљена басма у приповедном тексту може да има и значајну улогу, нпр. у причи „Вукодлак“ (1829, Оборотењ) Ореста Сомова у којој се старац Јермолај претвара у вука, пошто три пута обиђе око ватре изговарајући басму. Андреј Топорков показује да је у први део измишљеног текста писац унео пољану и месечину као реалије амбијента у коме се дешава радња са обредом претварања у вука, а други посветио заштити вука од људи и паса. Топорков је као познавалац источнословенских бајања пишчеву басму „поправио“, дајући јој елементе који је чине изворнијом од форме коју је писац измислио. (Топорков 2010). Старац Јермолај забада нож у пањ и тражи од Месеца са златним роговима да заплаши људе и животиње да не нападају вука, али касније када басму погрешно изговори његов будаласти посинак, његов преображај у вука је непотпун, прети му опасност да га убију, а он не може да се врати у људски облик, што представља и основни заплет приче.

Љубавно бајање у текстовима Авдејева и Островског засновано је на развијању руске формуле „доска/тоска“ и императивом да жудња запоседне биће које не воли. Михаил Авдејев је у причи „Огњени змај“ искористио неке елементе народних бајања (камен алатир, море, океан и острво Бујан), али их је „украсио“ књишким опозицијама (лице и наличје, ум и разум, воља и хтење) како би љубавна басма девојци Васени после смрти њеног мучитеља вратила спокој и исконске жеље. У причи „Кикимора“ (1829) Орест Сомов представио је два истеривања нечисте силе – неуспешно истеривање кикиморе пијаног Немца, и успешно по савету бедне старице која научи домаћине басму „Честен дом, свјатые углы!“ (Коровашко 2009: 13–14). У малоруској балади Левка Боровиковског „Чаробница“, љубавне магије изводи Циганка у шатору крај реке коју осветљава Месец. Чарање са жабама и изговарање басме не ослања се на народну традицију. Марусјом се после чарања оженио козак који на њу није обраћао пажњу, али потом од туге обоје убрзо умиру.

2. Жанровски блиске ренарације фолклорног наративног текста са демонским мотивима чине прозни ауторски текстови блиски демонолошким, етиолошким предањима или бајкама, те ауторске баладе које се ослањају на усмене народне баладе. Како су предања, најчешће једноепизодни наративи усмене традиције, у ауторској књижевности словенских писаца 19. века се шире као многоепизодичне приче (на пример, о сусрету са нечистим силама које чувају закопано благо), при чему су црте полазног усменог жанра препознатљиве и у исходном тексту.

У замагљивању границе између народног предања као записа и ауторске приче, писци 19. века вешто користе приповедање у првом лицу, које су Виноградов и Ејхенбаум назвали „сказ“. Сказ као фикционализовање казивања у кругу слушаоца, са коментарима казивача на тобожње реплике или гестове присутних оживљава атмосферу приповедања демонолошких предања. Писци склони ренарацији без великог одступања од усмене приче фикционално подражавају ситуацију казивања о нечистим силама, па користе технику „сказа“ са приповедањем у првом лицу, које укључује и упадице заинтересованих слушалаца о којима читалац сазнаје од самог казивача. У руској прози тридесетих и четрдесетих година 19. века таква врста приповедања среће се у Гогољевој збирци *Приче из сеоцета крај Дикањке*, али и у збиркама мање славних Гогољевих савременика Владимира Даља, Николаја Билевича, а у српској књижевности у причању шантавог торбара Јована Грчића Миленка, или у казивањима Стјепана Митрова Љубише итд.

Други начин истицања блискости ауторске приче усменом казивању чине поднаслови који бришу или чине нејасном границу између ауторског текста и записа усменог казивања. Позиционирање аутора према изворној народној традицији испољава се кроз привидно умањивање улоге писца, те појачавање улоге измишљених казивача, какав је Гогољев пчелар Руди Пањко. Неке своје збирке су руски приповедачи потписали псеудонимима – Порфирије Бајски, Николај Кунацки, Казак Лугански, а приповеткама додали поднасловe „предање“, „легенда“ каткада уз локализацију краја.

У ауторским књигама по народним мотивима, пољски аутори су истицали своје ауторство, иако њихови текстови представљају књижевне обраде, а нису изворни записи упркос називима *klechdy, starożytnie podania, stare gawędy*. После Кажимјежа Владислава Вујчицког (1837, 1840), такве збирке су објавили Луцјан Сјемењски (1845), Јан Баршчевски (1844, 1845), Карол Балињски (1842), Роман Зморски (1852, 1854), Антони Јузеф Глински (1862) (Wróblewska). Лик народног Фауста – црнокњижника Пана Твардовског нашао се у више књига пољских приповедача, али их је Јозеф Игнаци Крашевски 1840. објединио у приповест о његовом животу – књига *Mistrz Twardowski. Powieść z podań gminnych* представља компилацију прича са развијањем епизода из живота Твардовског и психолошких оцртавања поступака људи и ђавола.

Ренарација у другом жанру Ренарација усменог наратива о демонима може бити изведена у другом жанру или роду ауторског, исходног текста. Ренарације са комбиновањем више фолклорних

жанрова усмене традиције, и комбиновањем грађе усмене и писане традиције, у ауторски текст уносе прилагођавање мотивације различитих жанрова и пратећих поетичких и стилских особености.

Фрагменти демонолошких предања могу бити у прозним, поетским или драмским ренарацијама уметнути и као искази самих демона – Стороженковог заљубљеног ђавола, мотив провере топљењем вештице у роману Хенрика Сјенкјевича *Огњем и мачем* (III) речима Хорпине „Једном су ме већ топили – на Дону“. Вук Караџић је у алманаху *Даница* (1829) препоручио писцима да напишу дело по мотивима легенде о борби двојице момака око неодлучне девојке, а тридесетак година касније у поеми „Пастири“ (1868) Јован Илић је раширио сиже легенде увођењем једног од јунака у свет нечистих сила, при чему се песник ослањао на елементе демонолошких предања.

3. Реинтерпретација фолклорних наратива о односу људи и демона из жанрова народне усмене традиције смештају се у друкчији оквир, тако што у односу на фолклорни изворник уводе друкчије актере, њихове мотивације или фокализаторе. Са фолклору несвојствених нових гледишта може се потврдити или оспорити истинитост догађаја, али може бити представљена и друкчија мотивација актера, понуђен друкчији исход или тумачење. Ренарације у којима као последица сукоба фолклорног погледа на свет и њему сучељеног погледа на свет долази до одступања од народног виђења демона припадају типу рационалне реинтерпретације односа демона и људских ликова.

Рационалистичка реинтерпретација веровања у демоне представља стратегију критичког демистификовања народних погледа на свет нечистих сила. Да би разобличили народна сујеверја, писци преузимају представе о демонима из изворних жанрова у којима су они најпотпуније описани, као што су предања и митолошке баладе. Начин књижевног преображавања жанровски одређених црта демона зависи од заплета и расплета у коме доминирају два сижејна обрасца: 1) подлац који не верује у демоне користи страх сујеверних ликова у покушају да их обмане, 2) у поремећеном психолошком стању сујеверни јунак подлеже страху који се показује неоправдан када његово пијанство или паничан страх престану.

Немачка слависткиња Рената Лахман пише да је фантастика романтизма „израз кризе, прелома у игри Просветитељства и анти-Просветитељства, чија је тема Друго, Туђе, необјашњиво“ (Лахман 2009: 12). Њен став се може проширити и на касније књижевне периоде 19. века, на фолклорни реализам, уз опаску да су

заступници тог Другог, Туђег, необјашњивог друкчије постављени у фикционалном тексту. У оквиру једне књижевне епохе не влада само један типолошки модел приказа демона, већ треба говорити о доминантама, будући да се у књижевности исте епохе могу јављати обрасци приказа демона својствени разним протеклим епохама, а неки писци могу најавити и начине представљања који ће бити развијенији у будућности.

Писци 19. века у својим погледима на свет не баштине само ирационализам романтичара и рационализам просветитеља, већ на разне начине и са различитим наглашавањима и дугу историју сложених преплета митског мишљења у хришћанској религији у погледима народног хришћанства. Писци ретко раздвајају слојеве древних паганских представа, елементе хришћанске религије у његовом богословском и народном виђењу, а у апокрифним наносима и ренарацијама пуним реинтерпретација често су уграђене и мистичке представе, популарне заблуде, рационални погледи на свет и друго.

Исмевање страха од демона прати демистификација народног сујеверја. Оно се на шаљив начин оспорава приказивањем неумереног и неприкладног страха јунака или злоупотребом тог страха од стране користољубивих саплеменика који изигравају вампира. Особености „критичке етнологије“ у сваком појединачном тексту зависе од сразмере хуморне и критичке интенције писца који употребљава елемент народног празноверја, као и од слојевитости психолошке мотивације у односима међу актерима књижевног дела. Приповеда се о обесним довитљивцима који се прерушавају у демона да би се наругали хвалисавим глупацима и лаковерним страшљивцима. Низ прича заснован је на триковима лукавих јунака који, рачунајући на сујеверје будућих жртава својих подухвата, желе да успеју (Гогољев „Сорочински сајам“), освете се (Глишићева прича „Распис“), сакрију тајну љубав (у причама Авдејева, Јакшића, Писемског, Врчевића, Глишића).

Рационалистичка реинтерпретација словенских предања о змајевима љубавницима или предања о оживљеним покојницима који не остављају на миру своје удовице остварује се у причама о злоупотреби страха сељана од нечистих сила. На крају приче сујеверје се демистификује и открива се реална мотивација у жељи да се прикрије љубавна веза. У причи Алексеја Писемског „Леши“ чиновник открије да несретну лепу Марфу не опседа шумски дух, како сељани говоре, већ је уцењује покварени сводник. У причи Андреја Подолинског „Змај“, Петар у договору са својом вољеном

изиграва ватреног змаја, а тек официер разоткрије тајну и приволи мајку да им не забрањује свадбу. У причи Михаила Авдејева „Огњени змај (из руских народних прича)“ девојка Васена пропада, али не због змаја-љубавника већ због развратног старца Антона који је опседа. У Глишићевој причи „Брата Мата“ сељани верују да се повампирио покојни муж удовице, али се открива да је буку око њене куће са намером да одагна празноверне просце правио Мата са жељом да се ожени удовицом. Ђура Јакшић у причи „Бела кућица“ чудне посете усамљеној девојци разјаснио је на суду урлањем налик дрекавцу њеног прикривеног љубавника и разбојника који је застрашивао сељане и лако долазио до лакоме и лепе сељанке.

Реинтерпретација сујеверне приче не мора да има поуку откривену расплетом у којој се демистификује обмана. Са рационалног гледишта може бити исприповедана и судбина људи који страдају као жртве сујеверја. Пољска књижевница Лиза Ожешкова у роману *Ђурђови*, сплетке сељана да је једна девојка вештица заснива на народним предањима, али празноверје у њеном роману није побеђено, затуцаност се користи да би се остварила освета, што доводи до убиства добре Петрусје која је помагала људима. До истине се долази тек у судском процесу који књижевница описује.

Психолошка реинтерпретација усмених наратива о демонима укључује фрагментарну ренарацију, али уз битно померање гледишта које приказаном даје додатни смисао. Реинтерпретација може бити усмерена и ка продубљивању психологије зла или злочина. Разумевање зла у нерашчлањеном митском мишљењу човека народне културе измештено је ван човека и оличено је у нељудском бићу које кажњава човека за кршење правила избегавања додира двају светова. У књижевним делима која се не држе само митолошког погледа на свет него преиспитују однос рационалног и ирационалног, та граница може да буде замагљена јер се удвојена опозиција добро-људи спрам зла-демона проблематизује тако што се у мотивисаности људских поступака открива нељудскост или зло. Ту више није реч о опису чаробњака и вештица које стоје на граници оностраног и ононостраног, већ о психологији кршења забране или испаштања, као у Гогољевом увођењу у унутрашњи свет јунака приче „Вече уочи Ивањдана“. Гогољеве приче „трагедије“ из циклуса *Вечери у сеоцету крај Дикањке* могу се разматрати у два кључа – у чудесном и у стварном, кроз призму фолклорног празноверја и психологије.

4. Реинтерпретација са мешањем жанрова. У ауторском коришћењу ликова и мотива усмене традиције, писци често

одступају од реалија и поетике једног усменог жанра. По сразмерној присутности фолклорних жанрова у ауторском тексту постоји велика разноврсност – у неким доминира поетика једнога жанра, у неким се жанрови преплићу, а има и текстова чија жанровска мешавина укључује поред жанрова усмене традиције и жанрове писане књижевности.

Међу етиолошким предањима усмене традиције има и казивања са демонским ликовима. Локална народна предања о камењу налик људима или животињама често објашњавају њихов настанак дејством демона, а нека етиолошка предања о штетним биљкама везују се за раширена паганска или апокрифна казивања. Како су текстови о настанку реалија по дужини углавном кратки, писци најчешће морају да развијају сиже етиолошко-демонолошких предања или да их комбинују са другим жанровима.

Неке приче словенских писаца 19. века завршавају се на начин народних етиолошких предања – Орест Сомов на крају приче „Кијевска вештица“ данашњи изглед Лисе горе објашњава пожаром колибе козака и његове жене вештице, а Олекса Стороженко је насловио причу „Стехин спруд“, по месту на коме се појављивао водени цар и на коме се утопила лепотица Стеха. Неке приче насловом подражавају народна предања о настанку ствари: „Како је постало царство Српско и московско“ Јоксима Новића, „Како је настала пословица Где ђаво сам не може, ту пошаље жену“ Николаја Билевича итд.

Демони у народним бајкама имају функцију противника главног јунака, а у неким бајкама змајеви могу бити и помоћници. Као популаран жанр усмене традиције, бајковни ликови и мотиви често су привлачили писце. Најпознатији демони у источнословенским бајкама су вештица Баба Јага и Кашчеј Бесмртни. Они су се појављивали у 18. веку у романсираним епским песмама (рус. билинама), операма, на прелому векова у руској кабинетској митологији, почетком 19. века у стиховима предромантичара, па су у књижевности 19. века, као већ познати ликови, били предмет подсмешљивих обрада и пародијских верзија.

Познати мотив змајоубиства се на различите начине појављује у бајкама, апокрифима и народним верзијама апокрифа и народним предањима. У драми у стиховима пољског песника Ципријана Норвида *Кракус* описана је победа над змајем, али писцу је било значајније да осветли потрагу браће Кракуса и Ракуза за живом водом и судбина браће после победе.

У српској писаној књижевности 19. века тек је Јоксим Новић Оточанин у причу „Дивови“ (1866) укључио и ликове из

српских бајки, али их је испреплео са ликовима других жанрова – етиолошког предања о настанку река, демонолошких предања. У његовој причи појављују се цар Тројан, бели дивови, краљ Вранко Сунчевић а пратећи лет птичурине, дешавања у бајци прекорачују границе Балкана. Иако наслов „Како је постало царство Српско и Московско“ (Даница, 1864) Јоксима Новића Оточанина пре наликује предању, у причи се уз елементе других усмених жанрова и ауторова домишљања бајковно описује љубав змаја Коруна и виле Дивке. Новићева прича „Врзино коло и златни Алем-град“ (1864) насловом наводи на бајку, али представља спој разних жанрова и поетика, уз фантазматску надградњу казивања о Бјелокоси и Грабанцијашу Познану, о борби добра и зла, сукобу са Дивовима који се претварају у патуљке, уз аждахе, троглаве змајеве, псоглаве, „лавчовјека“, и друга бића оностраних моћи са тек понеким цртама преузетим из фолклора. Оточаниново приповедање прибегава ониричкој фантастици у приказу Неподобе, наказног бића у сну главног јунака. Мешању различитих прозних жанрова у ауторским бајкама био је склон и Илија Вукићевић, али је, за разлику од Новићевих произвољних спајања, тражио нову жанровску осу ауторског текста.

Уз утицај готских балада западних песника на словенске романтичаре (Ајдачић 1999) у настанку националних балада поред поетских усмених извора, они су уносили митолошке елементе и прозне жанрове, а поред балада, мотиви о одвођењу на онај свет појављују и у прозним текстовима словенске писане књижевности 19. века. Поеме и спевови словенских песника обилују мешањем мотива из различитих усмених жанрова.

Када писац у ауторском тексту приказује демона, користећи представе из записа које су у односу на његов текст другог књижевног рода, он елементе баладе преводи у свој драмски или прозни текст, или обрнуто, усмено казивање предања или бајке преноси у ауторско дело у стиховима. Бројније су промене приликом преласка из усмене прозе у ауторску поезију, са римама, строфама и разноликим поетским врстама. Писац нема ограничења када је реч о црпљењу грађе, па може користити елементе различитих жанрова и родова. Драмски текст нема аналога у усменој култури, осим у рудиментарној форми карневала, па су и сви елементи поклада у ауторским текстовима подвргнути ауторском преображају.

5. Реинтерпретација са ремитологизацијом демона у књижевним текстовима представља поступак систематске промене симболике демона у односу на својства преузета из народне традиције. Да би очували везу са бићима народних веровања,

писци задржавају само име и преузимају најтипичније црте. Ремитологизацију русалки изводио је пољски романтичар Бохдан Залески, а ремитологизацију вила као љубавница песника, као заштитница народа изводио је низ српских песника.

У српској ауторској књижевности 19. века, народне *приповијетке* ... *пуне чудеса* постале су продуктивнији жанр тек после појаве гатки у Карацићевој збирци 1853. године. Вук овај жанр није називао бајкама, па се он први пут јавио у насловима књижевних текстова. „Бајка“ Јована Суботића, написана 1858. објављена је из његове заоставштине тек 1891. Назив „бајка“ се појавио у српској писаној књижевности у поднаслову „Бајка о Косовки девојки“ текста „Чедо вилино“ (1862) Лазе Костића, али одређење „бајка“ мало одговара данашњем разумевању овога жанра јер је реч о причи о љубави Милана Топлице и вилине кћери и љубомори виле-мајке, уз развијену алегорију о косовском поразу, исприповедану кроз ониричку призму.

Презначавања својстава демона из приповедних жанрова усмене традиције изабраним својствима демона народне традиције, додају својства неспојива са народном традицијом, која уклапају у фигуративно симболички систем, у коме се и та фрагментарно преузета карактеристика фолклорних демона мења под утицајем реинтерпретације, уведене посредством алегорија или сложених симболичких значења. У алегоријским и симболичким значењима демона они могу задобијати неочекивана својства, што се показује у мистеријама романтичара и модерниста, нпр. у поеми Словацког „Краљ духа“, узвишеним стиховима о вилистану Лазе Костића, фантазији поеми „Русалке“ Јузефа Бохдана Залеског и др. Алегорија се остварује у прозним приказима демона са цртама људи као љубавника, чиновника, често са елементима пародије и сатире. Особени вид ремитологизације представљају и пародије демонских ликова бајки. У књижевности 19. века тешко је разграничити фолклорне и ауторске изворе пародија јер су бројне алузије на дела 18. и 19. века (в. Ајдачић 2015).

*

Сложени односи фолклорних жанрова у ауторском преображају словенских писаца овде су укључили говорне, поетске и наративне жанрове. Упркос великом броју студија и књига о односима фолклора и књижевности надахнуте фолклором, преображаји жанрова усмене књижевности Словена у њиховој писаној књижевности

остали су на рубу пажње како фолклориста, тако и проучавалаца књижевности. У ауторским делима чистији, схематичнији типови преображаја усмених жанрова у писаној књижевности присутни су у текстовима мање надарених књижевника, склоних прозирним схемама. Овде је, уз свесно поједностављење вишеслојних аспеката односа традиционалне културе и писане књижевности у 19. веку предложена типологија која омогућава даље развијање и увођење подтипова и прелазних типова.

Литература:

- Ајдачић, Дејан. „Пародија и сатира у приказима демона у словенским књижевностима 19. века.“ У: *Слов’јанська фантастика. Збірник наукових праць*, том. 2. Ред. Дејан Ајдачич, Київ: Освіта України, 2015: с. 7–24
- Ајдачић, Дејан. „Трансформација жанрова у усменој књижевности балканских Словена.“ У: Дејан Ајдачић. *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*. Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, 2004: с. 96–111.
- Виноградова, Людмила. „Фольклорная демонология в культуре польского романтизма (Русалка в народных повериях и в художественном творчестве)“ У: *О просвещении и романтизме. Советские и польские исследования*. Москва: Институт славяноведения и балканистики, 1989: с. 123–140.
- Коровашко, Алексей. *Заговоры и заклинания в русской литературе XIX-XX веков*. Москва: Intrada, 2009.
- Лахманн, Ренате. *Дискурсы фантастического*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
- Топорков, Андрей. „Русский волк-оборотень и его английские жертвы.“ *НЛО*, (2010) № 103: с. 140–151. <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/russkij-volk-oboroten-i-ego-anglijskie-zhertvy.html> 5. 4. 2020.
- Ajdačić, Dejan. „Intertekstualni aspekti demonskih motiva u slovenskim književnostima 19. veka“ . *Slavica Gandensia*, 26 (1999): s. 7–25.
- Łuczynski, Michał. „Funkcjonowanie motywów mitologii słowiańskiej w literaturze (zarys problematyki)“ . *Слов’јанська фантастика. Збірник наукових праць*. Київ: ВПЦ „Київський університет“, 2012: с. 134–143.

Markiewicz, Henryk. „Literatura i mity”. *Twórczość*. (1987) № 10: s. 55–69.

Trocha, Bogdan. *Zbrodniaw fantastycznych światach Motywy kryminalnew literaturze fantastycznej*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2017.

Wróblewska, Violetta (red.). *Polska bajka ludowa*. <<https://bajka.umk.pl/>> 15. 3. 2020.

Dejan V. Ajdačić

FOLKLORE GENRES AND THEIR TRANSFORMATION IN THE REPRESENTATION OF DEMONS IN THE 19TH CENTURY SLAVIC LITERATURES

Summary

Despite numerous studies about folkloristic elements in written literature, the author pinpoints the absence of the systematic studies of the oral and written traditions inter-genre relationships in the 19th century Slavic literatures. The transformation types of the antique myths in literature analysed in Henryck Markiewicz’s study are emphasised, alongside the complex aspects which make it impossible to apply them to the authorial transformations of Slavic mythology. The author discusses the relationships between oral, poetic and narrative genres in the text. The magical oral genres are observed from the standpoint of their relationship with the original text of a vow, curse or charm. Independent authorial texts can be created based on the realia and the poetics of magical genres of a national culture; the inclusion of the original or imaginary magical texts in the narrative text plays a walk-on or plot structuring role. The re-narration of folkloristic texts is regarded in the close, distant and mixed relationships of the initial folkloristic and the final literary genre. The transformations of the representations of demons in folklore genres are conditioned by the deviations from the point of view of the national storytellers in reinterpretations.

Key words: genres, the initial genre, the final genre, demons, re-narration, reinterpretation, transformation, Slavic literatures.

Ненад Дж. Благоевич¹ 81'373.612.2:392.28:[821.161.1.09-312.9 Pelevin V. O.
Философский факультет
Университета в г. Ниш

ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО И АЛЛЕГОРИЧЕСКОГО В РОМАНАХ ПЕЛЕВИНА EMPIRE “V” И БЭТМЕН АПОЛЛО



С тех пор, как в начале 1990-х годов были опубликованы первые работы русского писателя Виктора Пелевина, его творчество стало узнаваемым по языковым играм со значением понятий и явлений, имеющих ярко выраженное присутствие в коллективном сознании современного общества. Так, в своих романах *Empire V* (2006г.) и *Бэтмен Аполло* (2013г.) писатель обращается к теме вампиров таким образом, что от первоначальных народных представлений об этих мифологических существах остаются только слова, названия, вокруг которых в произведениях строится новая и необычная «реальность» авторского повествовательного мира. Таким образом эти романы превращаются в своего рода аллегория современного общества, где мир вампиров и людей изображается как метафора кризиса системы ценностей и сложных межличностных отношений сегодняшнего дня. Однако, остается нерешенным вопрос о причинах, побудивших Пелевина строить свою аллегория именно на таких мифологических и фольклорных концепциях. Целью данной работы является анализ вышеупомянутых литературных произведений, чтобы предложить возможный ответ на данный вопрос. В то же такая интерпретация важна и для рассмотрения жанрового своеобразия этих произведений, поскольку рамки «фэнтези» романа не совпадают со смыслом и целью творчества Пелевина.

Ключевые слова: фантастика, аллегория, Виктор Пелевин, *Empire V*, *Бэтмен Аполло*.

Творчество современного русского писателя Виктора Пелевина не поддается легкому определению. В критике его произведения называются то магическим реализмом, то фантастикой, то сатирой, то психоделикой. Уже в 90-е годы литературный критик Александр Генис [Генис 1999] писал о состоянии пограничности, расщепленности сознания и мироощущения как главной теме

¹ nenad.blagojevic@filfak.ni.ac.rs.

произведений писателя. В этом отношении куда легче говорить о фантастических элементах в его творчестве, чем о фантастике в прямом смысле речи. Основной целью писателя в литературе можно назвать описание процессов, которые происходят в сознании людей. В силу этого позволим себе отметить, что, по нашему глубокому убеждению, именно Пелевин убедительнее других русскоязычных авторов рассматривает содержание коллективного бессознательного не просто русского, а вернее, если так можно выразиться глобализированного русского общества. Глобализированного потому, что многие из элементов сознания, которые становятся предметом пелевинской игры, не ограничены одним лишь национальным сознанием. А русского потому, что нельзя понять глубину авторской интертекстуальной игры без хорошей ознакомленности с политическими, экономическими и культурными процессами, которые происходили в России во второй половине XX и начале XXI века.

В своих романах *Empire “V”* и *Бэтмен Аполло* Пелевин обращается к теме вампиров после опыта создания пограничных миров в своих более ранних произведениях, из которых самыми успешными следует считать романы 90-х годов, в особенности *Чапаяева и Пустота* и *Поколение «П»*. Соответственно, рассматриваемые нами произведения во многом опираются на уже созданные автором мотивы, темы, персонажи и прочие элементы этих и других произведений писателя. Это приводит нас к мысли о том, что писатель стремится к созданию единого, целостного мира всех или большинства его произведений, где сюжеты накладываются один на другой как пласты новых значений на слова – любопытно, что именно этот процесс развития языка больше всего и интересует и самого Пелевина. Он старается подражать этому процессу, и в своих произведениях создает новые искусственные мифологические пласты для уже существующих мифологем. Именно такой прием творчества и лежит в основе романов *Empire “V”* и *Бэтмен Аполло*.

Отчетливо наблюдается смещение ролей путем приема внедрения очередного мифологического пласта. Так, если в романе *Generation „П“* таинственные Халдеи были главной управляющей силой, которую пытались познать главные герои этих произведений [Peljevin 2004: 37-38, 279], то в *Empire “V”* и *Бэтмен Аполло* они уже представлены как прислужники вампиров, истинных правителей мира [Peljevin 2015a: 164-180, 211-236; Peljevin 2015b: 150-171, 260-280]. Но это не значит, что Пелевин меняет иерархическую структуру своего повествовательного мира:

Халдеи сохраняют роль руководителей всех жизненно важных процессов в человеческом обществе, тогда как знание о стоящих над ними вампирах было просто недоступным тем представителям человечества, сознание которых Пелевин описывал в своих предыдущих романах. Таким образом, прослеживается тенденция изменения картины повествовательного мира по мере приобретения главным героем новых знаний об его устройстве. Это, по сути, постоянное, непрекращающееся расширение повествовательного мира за счет введения все новых и новых знаний, с которым автор знакомит читателя из произведения в произведение. Это можно назвать одной из главных особенностей Пелевинской прозы.

Как очередная пелевинская надстройка над реальностью, вампиры в рассматриваемых романах представлены в совершенно нетрадиционном значении. В первую очередь стоит обратить внимание на название, которое автор использует для обозначения описываемых им мифологических существ. В романах они называются исключительно вампирами, нет упоминаний никаких упырей и вурдалаков.² Это наводит нас на мысль о том, что фольклорный источник поверий в упырей интересовал автора значительно меньше, чем вампиры как продукт современной поп-культуры. Об этом свидетельствует и само содержание романа *Амнир «В»*, где прямо говорится о статусе вампиров в современном общественном сознании. В процессе создания новой мифологемы вампиров Пелевин, по сути, сохраняет лишь часть оригинального значения³: Пелевинские вампиры связаны с обликом летучих мышей, сосут кровь и паразитируют на человеческих организмах, однако даже эти основные элементы определения в романах глубоко переосмыслены.

Описывая посвящение главного героя романа *Амнир «В»*, молодого вампира Рамы II-ого, в неизвестный ему мир вампиров,

2 В словаре Фасмера находим под статьей «вампир» следующее объяснение: «кровопийца, ночной призрак». Позднее заимств. из франц. vampire или нем. Vampir. Подробности см. на упырь» [Фасмер, 1986: 271]. Данные этого и других словарей подтверждают, что слово «вампир» для русскоговорящих исконно заимствованное. Несмотря на сильное влияние поп-культуры, можно сказать, что и в современном русском языке слово «вампир» вторичное по отношению к понятию «упырь».

3 Под оригинальным значением понятия «вампир» подразумеваем два образа: фольклорное, развернутое описание которого находим в первом томе словаря *Славянские древности* [СД 1995: 283-286], и литературное, в основном опирающееся на творчество английских писателей Джона Полидори и Брэма Стокера. И в одном, и в другом случае присутствуют характеристики, которые Пелевин использует для своих романов. Это еще раз подчеркивает мысль, что писатель интересуется феноменом вампиров прежде всего как культурным явлением, которое имеет сильное отражение в сознании современного общества.

Пелевин вводит конспирологический сюжет о расе доисторических существ, которые селятся в мозг человека и на самом деле превращают человека в вампира в процессе единения с ним [Пелевин 2015а: 24-34]. Согласно истории, представленной в романе, эта раса на протяжении существования практически всей жизни на Земле паразитировала на разных видах животных, и в итоге создала человечество как своего рода идеальное стадо для поддержания своего существования [Пелевин 2015а: 180-192]. Присущая многим произведениям писателя конспирологическая составляющая не позволяет, однако, сразу установить жанр романов как научно-фантастической дистопии. Для пелевинской поэтики, как и для всех жанров магического реализма и постмодернизма в целом, крайне важно психологическое состояние главного героя,⁴ через сознание которого читатели знакомятся с повествовательным миром, поэтому вводная история молодого человека по имени Роман, ставшего впоследствии главным героем обоих романов – Раммой II-ым, постоянно заставляет читателя колебаться между реальностью психически сложного детства и взросления главного героя и вымышленным миром вампиров. Стоит, однако, упомянуть, что в отличие от других произведений писателя, в этих романах Пелевин значительно меньше старается поддерживать эти колебания у читателей, и его повествование целиком переходит на конспирологический сюжет, отчего и возникает впечатление, что речь идет о научной фантастике.

Прежде чем перейти к рассмотрению особенностей конспирологического сюжета, необходимо прояснить вопрос жанровой принадлежности этих романов. Мы определяем эти романы как произведения с научно-фантастическими элементами, а не фэнтезийными (что было бы более приемлемо для определения романов, в которых описывается мир данных мифологических существ). Такая трактовка обусловлена тем, что значительная часть текста посвящена описанию препаратов, устройств, происхождения, функционирования, структуры и поведения вампиров.⁵ Если не обращать внимание на терминологию конкретно связанную с вампирами, автору удалось превратить один из самых распространенных

4 Более подробно об этом пишет В. Курицын в первой части своей книги о русском литературном постмодернизме [Курицын 2000], М. Липовецкий в *Русском постмодернизме* [Липовецкий 1997] и Эпштейн в *Постмодерне в русской литературе* [Эпштейн 2005].

5 Здесь уместно вспомнить определение научно-фантастического, которое дает Цветан Тодоров: «В данном случае сверхъестественное объясняется рациональным образом, но на основе законов, не признаваемых современной наукой» [Тодоров 1999: 50].

фэнтезийных сюжетов о вампирах в научно-фантастический путем введения истории о таинственной скрытой древней рассе паразитов, которые поддерживают свое существование за счет использования жизненной энергии других существ. Именно в силу этого подробного описания используемой технологии и техники, нельзя отождествлять эти романы с фэнтезийной литературой, даже если идет речь об открытой авторской иронии, так как это бы означало что юмор в принципе не может сосуществовать с научной-фантастикой, что уже было опровергнуто в теории литературы. Однако и определение романов как чисто научно-фантастических также не соответствует характеру пелевинского творчества, так как не менее существенную роль в его повествовании играют авторские отсылки к особенностям политической, экономической, культурной и иной жизни современного русского общества [Пелевин 2015а: 25, 145-150, 164-165; 2015б: 84, 156-157, 161, 285, 378]. Эта неразрывность реальности и вымышленного повествовательного мира и есть то состояние пограничности, о котором пишут исследователи творчества Пелевина.

Некоторые из литературоведов [Гамалов 1999] даже называют этот прием оригинальным русским подходом к творчеству в области фантастики, своеобразной социально-критической фантастикой, которая берет свое начало в творчестве братьев Стругацких. Следует, однако, быть осторожным с таким заявлением, поскольку и другие писатели, например, Филип Дик и Карлос Кастанеда, используют подобный прием в создании своих повествовательных миров. Цель такого подхода к творчеству состоит в том, чтобы пошатнуть у читателя понимание фундаментальных истин, на которых строится его мировоззрение, что органично вписывается в постмодернистский литературный процесс [Руднев 1999: 222].

В рамках такого подхода крайне важный элемент в творчестве Пелевина представляют языковые игры. В данном случае они как раз служат способом разрушения «незыблемых» истин читательского мировоззрения: на многозначности используемых слов-символов строится не только авторский юмор, но и создается пограничность повествовательного мира, так как используемые слова легко могут быть восприняты как залог аллегоричности самого повествования. Характерный пример из рассматриваемых нами романов – это названия представителей той самой доисторической рассы бессмертных существ. Они в романе называются *языками*, и как раз в процессе единения с мозгом людей происходит их превращение в вампиров [Пелевин 2015а: 11-12]. Такое название открывает

возможность бесконечных, почти неисчерпаемых дискуссий на тему метафоричности описанных в романе процессов. Другие не менее яркие примеры – это *гламур* и *дискурс*, обозначающие в романе два основных навыка, которыми каждый вампир должен овладеть, чтобы стать полноценным представителем правящей элиты [Пелевин 2015а: 47-64].

В рамках этого процесса Пелевин осуществляет и полное переосмысление самых распространенных продуктов популярной культуры, таких как, например, граф Дракула и знаменитый герой американского кино и комиксов Бэтмен, которым в произведениях писателя отведена совершенно иная роль, чем та, к которой привыкла современная публика [Пелевин 2015б: 42-65, 331-386]. При этом писатель никоим образом не опирается на уже существующие представления об этих персонажах в коллективном сознании, а последовательно строит новые биографии, роли и функции, которыми характеризуются эти, уже новые мифологические существа. По сути, постмодернистская игра со знаком и значением в этих двух произведениях как раз и заключается в том, что автор берет самые распространенные и популярные явления из современной культуры, лишает их оригинального значения и использует одни лишь оставшиеся названия-знаки для того, чтобы наполнить их своей историей. Необходимо отметить, что в ходе повествования писатель касается крайне серьезных, важных, можно даже сказать «вечных» вопросов бытия, таких как смысл существования, поиск веры и Бога, отношения между отдельной личностью и коллективом, функционирование общества, отношения между личностью и государством, влияние СМИ и т.п. Однако, все эти классические темы скрыты покровом всеобщей вампирской эстетики и терминологии романов. Такой прием творчества Пелевина некоторые литературоведы критикуют как дешевую попытку придать своим произведениям интеллектуальный вес [Немзер 2003], тогда как другие, наоборот, хвалят [Фрумкин 1999], объясняя его желанием автора обсуждать высокие темы на том языке, который современное поколение понимает. Как бы то ни было, Пелевину всё же удается заставить читателя задуматься, искать подтекст, и как говорится, «читать между строк».

Именно в силу этого приема у читателя по мере чтения данных романов появляется и усиливается впечатление, что описываемый автором мир вампиров и людей отражает реальные взаимоотношения правящей элиты и народных масс. Юмористические языковые игры только усиливают этот эффект, например, *бэблос*, обозначающий в

романе продукт человеческого страдания, своеобразную жизненную энергию людей, которой питаются вампиры [Пелевин 2015а: 268-291]. В результате у читателей поневоле возникают ассоциации, соединяющие пелевинский повествовательный мир с реалиями жизни современного общества. Именно поэтому можно говорить об аллегоричности сюжета обоих романов. Языковая игра у Пелевина расширяется до уровня всего сюжета, и в конечном итоге от читателя зависит, как он отреагирует на такую умственную провокацию. Ведь нетрудно за романским образом Великого Вампира и его земных ипостасей в виде Великих мышей увидеть прямую отсылку к религиозным учениям о Боге и его пророках [Пелевин 2015б: 14-16]. И это усиливается с каждым новым-старым понятием, который автор вводит при описании вампирского мира, отчего читателю кажется, что он имеет дело с законспирированным описанием современной действительности и что его задача как раз и заключается в том, чтобы разгадать все эти метафорические загадки.

Однако, цель пелевинской игры не состоит в том, чтобы использовать свои произведения как загадки. Фантастический мир вампиров создан автором не просто ради эффектной критики современного общества, его нравов, культуры, политического и экономического устройства. Размышления главного героя, вампира Раммы, выходят за пределы сюжетного действия с целью придания им большей жизненности и истинности. Кажется, что писателю было так же важно построить убедительный, доверительный, и причудливый мир вампиров, как и пронизать этот свой мир многочисленными отсылками к реалиям повседневной жизни. Отсюда и возникает вопрос отношения фантастического и аллегорического в этих произведениях. Четкое определение этих элементов практически невозможно, так как их толкование зависит от настроения самых читателей. Пелевинские романы можно вполне нормально читать как аллегорическое описание эпизодов из жизни либеральной элиты с одной стороны, а также как чистую фантастику, с другой стороны.

Обычно про постмодернистские произведения говорят, что они предполагают возможность неограниченных интерпретаций. В этом плане Пелевин с романами *Ампу* «В» и *Бэтмен Аполло* действительно преуспел, ведь спектр понимания вводимых автором мотивов так широк, что попытка любой одной интерпретации существенно ограничила бы их смысл и понимание. Однако, основываясь на соотношении фантастического и аллегорического, мы можем сделать некоторые выводы.

Первое, – параллельные миры и пограничность миров у Пелевина становится сюжетообразующей основой. Такая структура романа позволяет писателю применить некоторые принципы шизоанализа (термин Делеза и Гватари) на коллективное бессознательное русского общества. Здесь особенно любопытно то, что в отличие от романов 90-х годов, ценности и популярная культура Запада преобладают в сознании русского общества 2000-х годов. Восток в романе присутствует всего лишь в виде некоторых отсылок к тибетскому буддизму. Это заметное отклонение писателя от тех представлений о русской идентичности, которые были описаны в более раннем творчестве Пелевина. Такое описание русского коллективного сознания может быть обусловлено и тем, что в данных произведениях Пелевин сосредотачивался на наиболее остром вопросе отношения правящей элиты и народа. Поэтому традиционная для пелевинской поэтики тема соотношения Востока и Запада могла быть перенесена на иерархию русского общества, где элита (те самые вампиры) получила место Запада, а народ Востока. С другой стороны, преобладание западной культуры в романах можно интерпретировать и как мнение писателя о том, что в 2000-х годах русская цивилизация полностью влилась в русло западного мира.

Второе, – хотя эксперименты с системой жанров современной литературы связываются скорее с творчеством Владимира Сорокина, Пелевин также часто экспериментирует, особенно на уровне структуры текста. Как нам кажется, в данном случае речь идет как раз о такой игре, где автор занимается преобразованием жанров с целью пошатнуть у читателей точных, строгих и узких жанровых определений текстов. Именно поэтому писатель берет традиционный, популярный и крайне распространенный сюжет из самого отдаленного от реализма жанра литературы, – из фэнтези, и преобразует его в научно-фантастический, с сильной конспирологической составляющей, призванной подчеркнуть и так очевидную аллегорическую отсылку к современным процессам в России. Оттуда и ощущение, что сосущие кровь народу вампиры так похожи на политиков, банкиров, бизнесменов, халдеи напоминают управленцев и чиновников, а обычные люди не имеют никаких представлений о происходящих в мире процессах.

Третье, – критика в отношении творчества Виктора Пелевина в основном всегда была направлена на его язык и стиль. Однако, нам кажется, что в случае творчества этого писателя речь не идет об отсутствии таланта и способности писать, как это себе представляют многие критики. Язык для Пелевина, как и для

основной массы представителей русской постмодернистской литературы, это основополагающий элемент мироздания. Мир видится Пелевину именно через современный, актуальный, использующийся во всех сферах жизни, русский язык. По сути, Пелевин этим языком описывает нашу реальность, которую не признают те представители русской критики, увидевшие в пелевинском творчестве своеобразное опошление русского литературного языка. Тем временем, подрастающие поколения уже давно мыслят явлениями популярной культуры и говорят на том русском языке, которым Пелевин в своем творчестве и пользуется. Какое бы ни было отношение к такому творческому стилю, но здесь особую значимость имеет тот факт, что Пелевин является одним из редких современных писателей, который может обратиться новым поколениям на им понятном языке. И позволим себе сказать, что писатель пользуется этой возможностью в «благих» целях, поднимая через шутливо-ироничный тон крайне важные темы для жизни каждого человека. Так что пелевинские вампиры, халдеи, Дракулы и Бэтмены, которые уже присутствуют в сознании новых поколений, вполне могут послужить и как материал для обсуждения важных философских, политических, экономических, культурных и социальных вопросов.

Литература

- Гамалов 1999: Гамалов, Андрей. «Три Пелевина + 1» // *Огонёк*, № 17., 1999.
- Генис 1999: Генис, Александр. *Феномен Пелевина*. // *Общая газета*, № 19., 1999.
- Курицын 2000: Курицын, Вячеслав. *Русский литературный постмодернизм*. М.: ОГИ., 2000.
- Липовецкий 1997: Липовецкий, Марк. *Русский постмодернизм*. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 1997.
- Немзер 2003: Немзер, Андрей. «Как бы типа по жизни» // *Замечательное десятилетие русской литературы*. М.: Захаров, стр. 392-395, 2003.
- Руднев 1999: Руднев, Вадим. *Словарь культуры XX века*. Москва: Аграф, 1999.
- СД 1995: *Славянские древности: этнолингвистический словарь* под ред. Н.И. Толстого. Том I: А-Г. Москва: «Международные отношения», 1995.

- Тодоров 1999: Тодоров, Цветан. *Введение в фантастическую литературу*. Перевод с французского Бориса Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
- Фасмер 1986: Фасмер, Макс. Этимологический словарь русского языка. Том I. Перевод с немецкого и дополнения О.Н. Трубачева. Под ред. Б.А. Ларина. Москва: «Прогресс», 1986.
- Фрумкин 1999: Фрумкин, Константин. «Эпоха Пелевина» [электронски материјал]. Доступно преко веб-адресе: <http://pelevin.nov.ru/stati/ofrum/1.html>. Датум последњег приступа: 22.02.2020.
- Эпштейн 2005: Эпштейн, Михаил. *Постмодерн в русской литературе*. М.: Высшая школа, 2005.

Извори:

- Пельвин 2015б: Пельвин, Виктор. (2015) *Бетмен Аполо*. Превела са руског Наталија Ненеџић. Београд: Booka, 2015.
- Peljevin 2004: Peljevin, Viktor. (2004) *Generation 'P'*. Prevela sa ruskog Natalija Nenezić. Beograd: Plato, 2004.
- Peljevin 2015a: Peljevin, Viktor. (2015) *Empire V*. Prevela sa ruskog Natalija Nenezić. Beograd: Booka, 2015.

Ненад Ђ. Благојевић

ПРОБЛЕМ ОДНОСА ФАНТАСТИКЕ И АЛЕГОРИЈЕ
У ПЕЉЕВИНОВИМ РОМАНИМА
EMPIRE "V" И БЕТМЕН АПОЛО

Резиме

Већ од својих првих дела, објављених почетком 90-х година, стваралаштво руског писца Виктора Пељевина постаје препознатљиво по језичким играма са смислом појмова и појава која имају веома изражено присуство у колективној свести савременог друштва. Тако у својим романима *Empire "V"* из 2006. и *Бетмен Аполо* из 2013. године писац обрађује тему вампира тако да од изворних народних представа о тим митолошким појавама остају само речи, називи, око којих се гради нова и необична „реалност“ пишевог приповедног света. Тиме се ови романи претварају у својеврсну алегорију на савремено друштво, где би свет вампира и људи требало да фигурира као метафора за кризу система вредности и сложене међуљудске односе данашњице. Међутим, нерешеним остаје питање о разлозима који су мотивисали Пељевина да своју алегорију изгради управо на таквим митолошким и фолклорним концептима. Циљ овог рада је да анализом поменутих књижевних дела предложи могући одговор на то питање. Истовремено, оваква интерпретација има значаја и за разматрање жанровског позиционирања ових дела, будући да се оквири „фентези“ романа не поклапају са смислом и циљем Пељевиновог стваралаштва.

Кључне речи: фантастика, алегорија, Виктор Пељевин, *Empire V*, *Бетмен Аполо*.

**НАСЛЕДСТВОТО НА БОГОМИЛИТЕ
КАТО МЕТАФИЗИЧНО ПЪТУВАНЕ
КЪМ СЕБЕ СИ В РОМАНА
НА ЕМИЛ АНДРЕЕВ „ЛУДИЯТ ЛУКА“**



Богомилските знаци и символи, оставени като наследство на познанието на богомилите за живота, смъртта и висшите сили, са посредникът между човешкия дух и същността на нещата, отвъдсетивните образи. Настоящият доклад проследява начина, по който романът на Емил Андреев „Лудият Лука“ използва богомилските следи във Франция като ключ към самопознанието, в който светът на образите и знаците е средство за осмислянето на миналото, настоящето и бъдещето. Богомилското наследство е осмислено на границата на сетивното и свръхсетивното, където човешкият опит, възприемането на тези духовни послания, прокарва аналогията като инструмент, чрез който познанието постига умопостижимостта на небесата.

Ключови думи: богомилство, познание, съвременна българска литература

Учението на богомилите и самото богомилство като духовно присъствие в цяла Европа е провокирало и продължава да провокира перото на историци, литератори, социолози и др. От появата му в България през X век по време на управлението на цар Петър (927-969) до наши дни интересът към тази тема е все така актуален. Разглеждано като религиозна секта, като социално и политическо движение, застъпващо се за правата на бедните и потиснатите, богомилството през вековете напластява върху себе си различни конотации.

От средата на II до края на VII век се появяват поредица от опозиционни на църквата учения. Ереси като например манихейството, павликянството и др., които нарушават характерния за старобиблейския разказ принцип на монотеизма, застъпват схващането, че наред с всемогъщия Бог във вселената се разпорежда

¹ elena39789@abv.bg

и една съперничеща му втора космически сила. Първ проповедник на богомилството е българският свещеник поп Богомил, под чието име неговите последователи станали известни като „богомилите“.

Главен извор за богомилството у нас е „Беседа против богомилите“ (написана през X век) на Презвитер Козма, в която авторът насочва своята критика срещу възприемането на богомилите на дявола като земен повелител. В отрицателен дух се разглеждат богомилските възгледи по отношение на задължителните от църквата култово-обредни изисквания: кръщение, причастие, почит към кръст и икони и др. Богомилите наричали кръста дървен предмет, като добавяли към това и възмушението си, че не е логично да се почита нещо, на което е бил разпнат Христос.

Богомилското учение постепенно започнало да намира отзвук и в други страни. От житието на великия жупан Стефан Неман става ясно, че през XII век богомилските проповедници действали и в Сърбия. В своето житие Неман разказва за желанието си да свика събор, на който тези еретици трябвало да бъдат осъдени на различни наказания и предадени на анатема. Що се отнася до катарите във Франция (за които ще става дума в настоящия доклад), известни още с названието „албигойци“, налице е сходство преди всичко с дуалистичния светоглед и твърдението, че земния свят е под господството на зла сила. Катарите разкриват пред вярващите как душите им ще обикалят от тяло в тяло чак до последното прераждане, когато ще е осъществено и срещата на тяхното човешко Аз с Духа, излъчван от Бог и присъстващ във всеки индивид.

В началото на XX век у нас се появява книгата на Иван Иванов „Богомилски книги и легенди“ (1925), в която авторът разглежда това духовно явление като прогресивно движение, допринесло много за събуждането на мисълта на българския и европейския човек. През 60-те години се появява книгата „Богомилството в България“ на Димитър Ангелов, който извежда тезата за богомилството като плод на социално-икономическите условия и като протест против извратяването на християнската религия. За богомилството пишат и автори като Стилиян Чилингиров², Васил Пундев³ и много други автори.

За появата и развитието на това учение в България имаме информация от историческите документи и от текстовете, писани по времето на присъствието на богомилството у нас. Този почти митологизиран образ на Поп Богомил и на неговите последователи

2 „Какво е дал българинът на другите народи“ (1938)

3 студията „Боян Магьосникът“ (1923)

оказва трайно влияние върху българската литература, провокирана да реконструира представите на богомилите за живота и смъртта, човека и висшите сили, времето и пространството, стремежът към просветление и духовно извисяване.

Ако проследим интересът на българската литература от началото на XX век към богомилската тематика, първият художествен опит това учение да бъде представено с положителен знак в общото място на паметта са „Богомилски легенди“ (1912) на Николай Райнов, в които авторът прави псевдореконструкция на богомилската космогония. Върхът на художествената популярност обаче се наблюдава през 60-те и началото на 70-те години на XX век. Подробно осмисляне на богомилските следи в българската култура и литература е представено от полската изследователка Гражина Шват-Гълъбова в монографията „*Haeresis bulgarica* в българското културно съзнание на XIX и XX век“ (2005, бел. прев. 2010).

Шват-Гълъбова разглежда автори като Емилиян Станев, Стефан Цанев, Блага Димитрова и др. Въз основа на впечатляващото количество разнообразен словесен материал, изследователката достига до извода, че повечето съвременни интерпретатори, игнорирайки дуалистичната същност на ереста, се стремят да манипулират историческата памет, религиозното и идеологическото съзнание на своите съвременници в полза на актуалната (често господстваща) политическа конюнктура.

Периодът между 60-те и 80-те години е характерен не само с постепенното „еманципиране“ на българската литература от политическата ѝ зависимост, това са десетилетия, в които писателското перо се насочва към вътрешния свят на личността. Освен коренотърсаческата тема, много ярко изразена в прозата след Априлския пленум през 1956 г. (донесъл разчупване на догматичните норми в изкуството), проблемите на съвременността, на мястото на човека в света и познанието му като инструмент за проникване в непознатото, се осмислят и от научнофантастичната литература.

Още с Павел Вежинов насоката на фантастичното постепенно отменя фокуса на повествованието от пространствено-времените пътувания в космическото пространство и търсенето на Друг разум към особеността на човешкия разум и неговите стремежи да надскочи себе си не посредством контакта с инопланетяни, а съизмервайки се със своите себеподобни. Преодоляването на границите на човешкото вече не се осъществява с космически кораби, а съзнанието е това,

което се устремява към онази висша реалност и космическото пространство. Разривът между рационалното и емоционалното начало у човека се осъществява в начина, по който фантастично изображение представя действителността като недостатъчна, цензурираща всеки опит на ума да освободи и тялото от диктата на реалността. Това отместване на фокуса към скритите сили на ума преди 1990 година в произведенията на Павел Вежинов, на Николай Ватов и Наталия Андреева през 90-те години, и особено след 2000 година, отново отключва интереса на писателите към езотеричното, окултното и изобщо към религиозното присъствие на теми и мотиви в литературата.

Автори като Емил Андреев например се насочват към загадъчния образ на богомилите. Нито едно събитие, нито една вещ, не означават вече просто себе си, а са се превърнали в указание за нещо друго, отвъдно. Интересът на писателите след 2000 г. към езотеричното и окултното се наблюдава и романите на Станислава Чуринскиене „От Космоса с любов“⁴ (2013), „Деветимата непознати“⁵ (2015) на Нели Лишковска и др. Романите на Димитър Шумналиев – „Храмът на Осмицата“ (2010), проследяващ историята на катарите (наследници на богомилите), и „Бяло сладко“ (2016), модерен прочит на Бялото братство, също навлизат в тази тематика, но при тях акцентът е върху историческата реконструкция на фигури и места, емблематични за разпространяването и съхраняването на тези учения.

Романът на Емил Андреев „Лудият Лука“ (2010) не е първото произведение, в което авторът засяга темата за богомилските символи като средство за пътуване към себе си. В романа „Стъклената река“ (2004) героите постигат самопознание посредством материалното наследство, което богомилите са оставили върху фасадата на църквата „Св. Николай“ в село Градище. В „Лудият Лука“ обаче героят действително поема на астрално пътешествие към собствените си корени. И тук Емил Андреев остава верен на тази окултна богомилска символика, с която забулва живота на героите си. Той пренася художника Лука Каменов във Франция и Италия, където богомилите са оставили памет в различни каменни форми. Лука тръгва по следите на Черната Мадона⁶, която още

4 Романът представя България през 90-те години, когато интересът на обществото към паранормалното и езотеричното се засилва. Героинята Ангелинка открива смисъла на живота си в езотеричните учения, като лекува с енергията на ръцете си.

5 Деветимата непознати са онези, които притежават Деветте тайни книги, в които е заключена цялата истина за Бог, Вселената и Човека.

6 Въпреки че богомилите не почитали икони и кръстове, катарите възприемали образа

като млад вижда в несевърския храм „Успение Богородично“. Но не това го подтиква, след повече от двадесет години, към подобно пътешествие, а женският глас, който две десетилетия не може да забрави – там, сред шепота на морските вълни, навръх Великден. Около първообраза на тази статуя (в Несебър е икона) се разгръщат многобройни легенди, сред които е и тази за Мария Египетска – бивша блудница, обслужвала безплатно моряците на път, а после издигната от тях за закрилница. Друга легенда във Франция твърди, че Мария стояла четиридесет години в пещера, за да изкупи греховете си, докато най-накрая я обявили за светица и всички започнали да идват при нея на поклонение. За Дева Мария, Мириам, се предполага, че е етиопка с черна кожа, затова и изображенията ѝ са черни – било на икони, било на скулптури.

Емил Андреев ни връща и към гръцката митология при мита за богинята на земята (черната) Деметра, която отказала да се отдаде на Посейдон и била превърната в черна кобила с дълга до земята грива.

От мъка тя се затворила в дълбока пещера край Мегара, където взела обратно човешкия си образ, но лицето ѝ останало тъмно, а косата ѝ – смолиста като конска грива. Хората започнали да я наричат черната богиня от пещерата и тръгнали към нея, за да им предсказва, лекува, сбъдва и прочие. (Андреев 2010: 45)

Препратката към гръцката митология не е случайна. В миналото град Несебър (Месембрия) е бил заселен от елини, жители на Мегара, и това е причината не само да се появи у нас иконата на Черната Богородица, но и цялата мистерия около цвета на нейната кожа.

Отбелязвам тази особеност около цвета на кожата ѝ, защото Емил Андреев, също както в „Стъклената река“, и в „Лудият Лука“ напластява върху фантастичните изображения различни религиозни конотации, които не само са обгърнати от свръхестествен пласт, но придобиват живи форми. Всички тези препратки обаче, въпреки че са митологични кодове от различни култури, се преплитат в една обща цел – да маркират пътя на героя към паметта на неговите предци.

Героят е пристрастен към окултното и паранормалното, а това подтиква неговата съпруга да го напусне, като взема със себе си и детето. Лука потъва в своята тиха лудост по Черната Мадона и по нейния зов да я потърси.

на Черната Мадона като тяхна покровителка.

...след като чух гласа, а по-късно се случиха странни и необясними неща, винаги съпроводени с появата на смуглото момиче с неясни черти; въобразих си, че един ден това привидение ще ми се яви в пълния си образ. (Андреев 2010: 32)

Изцяло подчинява битието си на своята вяра и търсене на нещо, което да го измъкне от безсмислието и рутината, в която животът му е попаднал. Поемайки по тези следи, той все още не осъзнава, че всъщност всеки знак по неговия път не само че се превръща в пътуване към себе си, но и тръгва по следите на своите близки и роднини, силно вярващ в прераждането, в материализирането на духове и общуването с тях, в пътуванията във времето и пространството.

Ние наистина можем да проникнем в миналото, и в бъдещето, да видим всичко, което е било и ще бъде, да го преживеем, да станем дори съучастници, без обаче да можем да променяме нищо и стига да сме подготвени за това. (Андреев 2010: 32)

Горният цитат е показателен за маркиране на отношението на катарите към прераждането като средство за възвръщането на човечеството към Божественото, при което нашите мисли, чувства и дела в един живот определят бързината на развитието ни. В случая с Лука това познание за неговите корени се осъществява посредством астрално пътуване в миналото, съществено за собствената му духовна еволюция. В книгата „Магьосници и посветени“ Морис Магр твърди за преражданията, че „колкото те са от по-нисш характер, толкова повече човек се забавя в своето развитие“ (по Пашов 2008: 14). Гълъбицата Еноя, за която ще стане дума по-долу в текста, е силата, която свързва етерното тяло на Лука с астралния свят. Тя е връзката с неговото семейство, средство за *посвещението* на героя в паметта на миналото. Показвайки му истините за това минало, гълъбицата му дава ключ към формите на този астрален свят, познание за превръщането на материята от едно състояние в друго и най-същественото – помага на героя да запълни липсващите празнини в собствения му живот.

Лука заминава за Франция под претекст, че трябва да оформи корицата на книга, която е свързана с Черните Мадони в Европа, но всъщност следва указанията на гласа, който посочва Рокамадур като място, където героят трябва да се срещне с Черната Мадона. След като в храма не получава ясен знак от нея, Лука е разочарован,

но пред самия храм, върху дръжката на меча Дюрандал⁷, той вижда кацнал гълъб. И в този момент героят тръгва на астрално пътешествие заедно с птицата.

За миг се озовахме пред неголям процеп, скрита пукнатина в камъка, в която птицата влетя, аз – също. (...) Изведнъж до мен застана девойка със смугло лице и дълга до земята гъста и смолисточерна коса. (...) Тя била гълъбицата, пазителка на скалата, и знаела за моето идване. Казвала се Еноя. (Андреев 2010: 39)

В този цитат се наблюдава една особена символика около образа на гълъба, неговото име и начините, по които той би могъл да бъде осмислен. Еноя (гр.) е въплъщение на Божествения разум, вечен източник на мисъл. В юдео-християнската символика гълъбът олицетворява Светия Дух. Емил Андреев вмъква и френския фолклор в изобразяването на гълъба, свързан с името на Есклармонд дьо Фоа⁸, която се превърнала в гълъб след смъртта си. Птицата също така отпраща към изсечения в скалата гълъб, който катарите са възприемали като кръст.

В романа Еноя се появява като трансформираната енергия на миналото, която пренася познанието през времето и пространството, като позволява на Лука да бъде на две места едновременно и в едно тяло. Чрез астрално пътешествие героят тръгва по следите на своята памет, напластявана от няколко поколения в рода му. Астралният свят⁹, в който гълъбът го пренася, е свят на невъзможни любви, свят на тайни и интриги. Също като в „Състъклената река“ и в „Лудият Лука“ сакралните знаци и места са енергийните източници, които подхранват пътуванията на Лука из пространствата не само на вече изминалите събития, но предупреждават и за бъдещи. Всяко появяване на Еноя се случва на места, където историята е

7 Дюрандал е легендарният меч на Роланд – племенник на император Карл Велики. Една от най-значимите характеристики на Дюрандал е, че той съдържа редица свещени християнски реликви. Според легендите златната дръжка крие някои реликви: зъб на Свети Петър, кръв и коса от светци, както и парче от дрехата на Дева Мария.

8 Есклармонд е може би най-известната жена „съвършен“ боготил наред с Михаил Унгарец. През 1187 г., малко преди смъртта си, бащата Роже Бернар дьо Фоа завещава развалините на древния замък Монсежюр, за да стане тя „негова повелителка“, който тя впоследствие възстановява, но запозната с езотеричната страна на боготилското учение, тя го преустройва в храм на Слънцето. Есклармонд не доживява до последните героични дни на митичната крепост, умира през 1225 г. Наричат я Есклармонда Велика, смятат я за преродената Макрина (Михаил Унгарец). И до днес се разказва легендата за белия гълъб от Монсежюр – Елклармонда де Фоа.

9 Областта между духовната и физическата сфера, която в теософията и антропософията се нарича камалока (свят на страстите).

оставила своите следи, и по-конкретно свещени места, свързани с мистичното наследство на богомилите и статуята на Черната Мадона. В тези пространства на паметта, на култове и жертви се отключва знание, което трябва да бъде предадено на този, който вярва.

Култът е активното отношение, в което човек влиза със своите богове. В него божественото не само опосредствано се представя, но и става предмет на непосредствено въздействие. Определен процес, повтарящ се в култа, започва да се тълкува и схваща митически, „като се свързва с някакво еднократно събитие във времето и се разглежда като негово препредаване и огледален образ“ (Касирер 1998: 310). Култовите следи в романа – богомилският кръст-птица, високо вдигнатата ръце оранта, която тук изобразява Христос, статуята на Черната Мадона и свещените места на това духовно учение (Каркасон, Монсегюр, Минерв), са форми, в които религиозният процес получава своето външно проявление, което не бива да се схваща само в ограниченото си значение на чисто външно действие, а като дело, което обхваща както вътрешното значение на този процес, така и външното му проявление. Същността на знаците в романа, независимо дали те са одушевени, или неодушевени, имат една цел: да изразят и съобщят своето духовно съдържание, като се появяват във форми, които човек познава поне във външната им обвивка, може да обхване света по такъв начин, че наличното, непосредственото възприетото да го поведе към по-дълбоки нива на познанието към нещо „друго“, което бива познато според своя смисъл. Комуникацията между Лука и Еноя се осъществява не по познатия ни начин като контакт между субекти. В случая връзката се осъществява между мисловните светове, на които са носители тези субекти и не просто мисловни светове, които изразява всеки човек при комуникация, а светове на знаци и символи, появяващи се по време на астралното пътешествие на героя, но единствено той може да проникне в значението и посланието им.

Символът е схванат или установен и добива определеността си в пасивността и непосредствеността, или сетивното съгъстяване. Ала в една непосредственост, в която знанието за истината винаги се изтласква. (Левинас 2002: 94)

Знанието за нещата, по думите на Ем. Левинас, се произвежда въз основа на сетивната интуиция, която е ориентирана към това, което – в лоното на образа – се известява отвъд образа, ставайки идея на друго нещо, аура на друга идея. Романът „Лудият Лука“

използва символите и значенията на Черната Мадона и богомилите не само в смисъла, който на нас ни е известен, а насочва героя към една трансцендентална сфера, в която обгърнатите в мистерия реликви въвличат цялата окултност на познанието за прераждането, смъртта и висшите сили в търсене на истината за объркания живот на Лука, като го изпращат в миналото, за да познае себе си чрез познанието за своите родители. Героят на Емил Андреев тръгва подир наследството на една духовност, на схващания за прераждането и безсмъртието на душата, за да понесе по-лесно тежестта на своето битие. От древноегипетските¹⁰ представи за прераждането, през индуските вярвания, че *преха* (душата) напуска тялото и броди около него няколко дни, за да се включи след това във вечния кръг на преражданията, Лука достига до богомилската представа за преобразяването на материята и енергиите, при което материалното тяло е изоставено, но душата продължава своето съществуване в друго състояние и друга, по-висша реалност.

И в този роман на Емил Андреев фантастичното изображение е конструирано през религиозната и окултна символика на свещени места и останените там знаци. Но не тази особеност е съществена за фантастичните присъствия в романа, а метафизичният пласт на самите явления и предмети. Те не са просто израз на възплътените в тях идеи за безсмъртието и прераждането, а духовно проникване в битието на героя, една овещественост на свръхсетивното, което неговото познание насочва към явления от паметта на миналото, за да допълни незавършения пъзел на настоящето. За да може Лука да подреди нещата като съществуващи, трябва да е налице самата им форма, която ги помества в определена същност и ги свързва с техния духовен смисъл. Възприемането на заобикалящата ни действителност е свързано със способностите на нашия ум и по-конкретно със сетивността и разсъдъка, и затова според Имануел Кант този свят се определя според характера на формата си като сетивен и разсъдъчен.

Всяко наше познание започва с опита и дейността на познавателната ни способност се пробужда от предметите, които действат на сетивата ни и отчасти сами предизвикват представи, отчасти привеждат в движение разсъдъчната ни дейност. Характерно за присъствието на фантастичните изображения, е, че те са краен резултат от това, което опитното ни познание получава

¹⁰ Според древноегипетските представи за прераждането човек се състои от шест начала, последното от които – Ба – е безсмъртната съставка на душата. Тя се изобразява като сокол с човешка глава, който излиза през устата на умирация, за да се върне отново в балсамираното тяло.

чрез впечатления, и това, което собствената ни познавателна способност (подбудена от сетивни възприятия) дава сама на себе си. С други думи, присъствията на окултните и религиозни следи в произведенията на Емил Андреев са тясно обвързани със спецификата на човешкия начин на познание. Това е характерно не само за религиозното мислене, но като цяло за познанието, което се стреми да надскочи собствените си ограничения, да постигне истинската същност на нещата, само че е принудено да се връща към действителността, към образите и вещите, защото само в тях е в състояние да намери формите, които познава, за да говори за явления, несъществуващи в сферата на екзистенцията.

Благодарение на Еноя Лука разбира, че е имал сестра, която е починала още като бебе. Разбулването на тайната около нейната смърт се осъществява посредством намереното тefтерче на Милко, съпруг на Лучия, който се самоубива заради неосъществената си любов с еврейката Рашел.

Подозирам, че тя е умъртвила бебенцето на Камен, своята кръщелница. Не зная как, но тя е била. Тя! Ненаситната ѝ ялова утроба погуби толкоз души. (Андреев 2010: 384-385)

Героите на Емил Андреев са опустошени от своите страсти и неудовлетворени чувства. Любека (приятел на Лука от казармата) е оставил зад себе си две деца и множество мимолетни връзки, които са го ограбили душевно. Лука е изоставен от собственото си семейство и се опитва да намери покой, като се вгълбява в езотерични книги и странни гласове и явления, които постоянно преследват неспокойното му съзнание.

Сблъскването с толкова много образи от миналото провокира героя да възприеме връзката със своите предци като нещо важно и необходимо за утвърждаване на собствената му личност. Тази наследствена информация във всяка клетка, този неясен генетичен текст се предава в образи и „думи“ от миналото, за да разкаже за изживяното, за усетеното, за видяното в друго време, още когато хромозомите на родителите не са се репликирали в клетките на бъдещите поколения.

Ала има песъчинки от миналото, за които нищо не знаем, но които рано или късно се връщат обратно през стъкленото стеснение на часовника, стрелват се като частици антиматерия през настоящето и се разбиват в неясното ни бъдеще. (Андреев 2010: 207)

Заедно с Рейчъл (внучка на Рашел) Лука тръгва по следите на тефтерчето, за да си изясни неясните събития, през които го пренася гълъбицата. Някъде в Израел една жена нанизва седефени копчета¹¹ на нишка, които след това се озовават в тефтера на Милко. Рейчъл пришива копчетата върху блузата малко преди последния дъх на своята баба:

Тя дойде за малко в съзнание и ме видя. Мисля, че разпозна блузата, но нищо не успя да изрече, само ми се усмихна. Усмихна се така благо! Никога няма да забравя лицето ѝ. (Андреев 2010: 313)

Една бързо пламнала и недоизживяна любов се завръща в своето лоно, когато копчетата отново са пришити към блузата. Лука достига до познанието за себе си през мъчителния и объркан лабиринт не само посредством богомилските знаци, впитаци живота, смъртта и прераждането в своите форми, но и през знаците на миналото, които пренасят през времето своята лична символика и памет, за да не бъдат забравени. Седефените копчета запечатват в себе си една любов, една смърт и наново израждащата се жертвеност на два души, ненамерили покой в този живот.

В романа „Лудият Лука“ времето и пространството са важни от гледна точка на присъствието на всички знаци, които се появяват на пътя на героя. Те са разположени в настоящето, но отправат към минали събития, а самият Лука трябва да получи познание за тези явления, оставили материалната си обвивка в различни форми – зооморфни и антропоморфни, – които е необходимо да подреди в съзнанието си и да разбере техния смисъл. Неопределения предмет на един емпиричен наглед Кант нарича явление. Материя е онова в явлението, което съответства на усещането, а формата се постига в подреждането на явлението в различни отношения. Първото е дадено апостериори, а второто – априори и то не принадлежи към усещането. Разграничението у Кант на материя (съдържание) и форма на познанието е свързано с метафизическото противопоставяне между рецептивност и спонтанност, между крайност и разумност на човешката природа. Това уточнение на Кант е важно да се повтори тук във връзка с предметите, оставени като следи от миналото, защото за да бъдат представени с конотациите, каквито са притежавали тогава, трябва се проявят

¹¹ Рашел е облечена в снежнобяла копринена блуза със седефени копчета, когато се сбогуват с Милко: „Седефените копчета по нея блестяха и сякаш пулсираха ведно със сърцата ни. (...) Сякаш не бяха от обикновен седеф, а от божествената раковина на Венера“ (с. 291).

чрез посредник, който в случая се появява в образа на гълъбицата Еноя – пренасяща познанието, разума не само на една духовност, но и на една любов.

Материята се визуализира в пространството посредством усещането на героя, но това усещане не е все още познание. Еноя се материализира в гълъб, но Лука не може да я види в истинската ѝ форма, като „нещо само по себе си“, което отправя към отвъдсетивното, нещо, което той свързва с душите на всички свои близки, от една страна, и с Черната Мадона, от друга, затова възприема явлението и формата, която се крие зад него, по начина, по който „нещото само по себе си“ се явява в нагледа. Кант казва, че ние не познаваме нищо друго, освен нашия начин да възприемаме предметите, който ни е свойствен и който не трябва да принадлежи на всяка същност, но трябва да принадлежи на всеки човек. Формата на Еноя (преродената душа) той може да познае само априори, пред всяко действително възприятие, като чист наглед, но за да достигне до външните сетива на Лука, да заяви съществуването си, материята е онова, което достига до емпиричния наглед.

Тя не е душата на моята сестричка. Тя е всички души и всяка душа е тя. Искане ми се да вярвам, че небесата са умопостижими.
(К.а., Е. А.) (Андреев 2010: 271)

Емил Андреев представя живота, смъртта и прераждането с помощта на дадени в опита предмети, но тяхната иманентна форма е недостъпна. Умопостижимостта на небесата се осъществява чрез схемите, с които са представени понятията за прераждането и смъртта в „Лудият Лука“. В романа тези понятия са свързани с представата на богомилите за същността на смъртта не като край на живота, а като необходим етап и преминаване в друга реалност, като преобразуване на материята. Всички възможни понятия от ежедневието не са в състояние да обемат и изчерпят алегоричния и мистичен смисъл на символиката на това учение. Посвещението на героите в романите на Емил Андреев се случва чрез тези понятия, които имат функцията да задействат скритото познание в човека или да му доставят знание, ключ към разбирането на посланията, а оттам и ключ към самопознанието. Именно тук посредническата категория на трансценденталната схема на Кант лежи в основата на чистите сетивни понятия, в които не се наблюдават образи на предмети, а схеми.

От тук може да се изведе следното: никакъв образ на прераждането и смъртта не би могъл да бъде адекватен на понятието за Смърт и Прераждане, защото той не би достигнал всеобщността на понятието, което прави то да важи за всички проявления на тези свръхсетивни образи. Това се дължи на различното им възприемане в религиозните системи на народите. В случая тези понятия са изведени през разбиранията на богомилите за заобикалящия ги свят.

Схемата на гълъба (представляваща безсмъртието на душата) не може да съществува на друго място освен в мисълта на Лука, а образите стават възможни посредством нея. Тази схема не е неговият „образ“ в чистия наглед, защото образът винаги е бил неадекватен на всеобщността на понятието, според Кант, докато схемата в нашия случай е правилото на процеса на „построяване“ на преродената душа в съзнанието на героя, която е феноменът или сетивното понятие за един предмет в съгласие с категорията. Ако отстраним ограничаващото условие, тогава разширяваме ограничението преди това понятие. По този начин обаче категориите в чистото си значение, без условията на сетивността, трябва да важат за нещата изобщо, „каквито те са“, докато схемите на категориите ги представят „както те се явяват“. Тъй като категориите нямат за образец природата, трябва да се съотнасят по някакъв начин с нея. Това съотнасяне се осъществява посредством опита. Не е възможно да мислим койки предмет освен чрез категории, както не можем да познаем предмета без нагледи, които съответстват на тези понятия. Знаците и символите в романа на Емил Андреев са абстрактни понятия за свръхсетивни явления, но за да бъдат възприети, трябва да се направят сетивни, т.е. да се посочи в нагледа обектът, който му съответства.

Вплитането на религиозните и окултни мотиви в произведенията на Емил Андреев отпращат към идеята на богомилите за духа, волята, разума, вплетени в екзистенцията на образите и вещите. Същественото не само за разбиранията на това духовно учение за висшите сили, но и за християнската религия, е, че предикатите за дух, разум, воля се мислят в съответствие с личностно разумната представа за света – така както тя бива мислена, откривана във формите, които човешкото познание изгражда в себе си.

Поискаме ли да наречем един предмет, способен да бъде мислен ясно в понятия, *рационален*, трябва и описаната чрез тези предикати същност на божественото да се определи като рационална, и религията, която го признава и отстоява, да е рационална религия.

Единствено чрез нея е възможно „вярата“ да се изрази с ясни понятия като убеждение, противоположно на „чувството“. (Ото 2013: 9)

В своето изследване „Идеята за свято“ (1917, 2013) Рудолф Ото също като Кант е на мнение, че дори рационалните предикати да имат превес, те малко изчерпват идеята за божественото, че са валидни само за нещо ирационално, в което самите те се превръщат, и са отнесени към него. Но като синтетични същности предикати, могат да бъдат разгледани само когато се приложат към един предмет като техен носител, който сам още не е познат в тях, а следва да бъде познат по друг свойствен само нему начин.

Между човешкия дух и същността на нещата винаги е необходимо да бъде включен посредник – светът на образите и знаците. Героите на Андреев непрекъснато се сблъскват с нещо скрито, което те възприемат посредством знаците, появили се на техния път. Строгата линия, която разделя света на сетивното от свръхсетивното, е прокарана от „аналогията“, с която не само богомилството, но и други духовни учения свързват духовното с телесното. Подобно специфично-религиозно осмисляне на нещата издига обикновените предмети и тяхното непосредствено битийно значение на по-висше равнище.

Богомилските знаци и символи в романа на Емил Андреев отправат, от една страна, към ирационални, отвъдсетивни същности, но които, за да бъдат разбрани и възприети, са отнесени към действителни предмети като техен носител. Тези носители обаче не могат да изчерпят цялата същност на безусловното, на „нещата сами по себе си“, защото отвъдното е недостъпно за човешките сетива. Не могат да бъдат познати като такива, но се мислят в тази посока като идеи и явления и търсят основанието си в нещо външно по отношения на тях, което в рамките на човешкото познание, според Кант, може да бъде само опитът. От друга страна, представите за прераждането и смъртта се разкриват чрез духовните стремежи на героите да намерят път към себе си, да се изчистят от страстите и греховете, като тръгват по пътя на познанието за другите, но в края на пътя постигат познание за себе си.

Художественото представяне на метафизичното пътуване към себе си, посредством богомилските символ, и в романа „Лудият Лука“ се реализира на границата на познанието, което тези духовни знаци са оставили следи не само върху каменните повърхности, не само в одухотворяването си в лицето на гълъбицата Еноя, но и във вътрешния свят на героите, където това познание се превръща

в знание за миналото, настоящето и бъдещето – там където вече се е случило, в момента се изживява и тепърва ще се случва. Всеки един от тях взема за себе си това, което му е необходимо, и допълва това познание, защото самото то притежава човешка следа, опит, който не остава застинал в каменните предмети, а с времето наслагва нови значения и надгражда вече постигнатото, за да предаде своя импулс за умопостижимостта на небесата.

Литература:

Андреев, Емил. Лудият Лука. Велико Търново: Фабер, 2010.

Касирер, Ернст. Философия на символичните форми. Том 2: Митът. София: Евразия, 1998.

Кант, Имануел. Критика на чистия разум. София: ИА Проф. Марин Дринов, 2013.

Левинас, Еманюел. Другояче от битието, или отвъд същността. София: СОМН, 2002.

Пашов, Влад. Богомилството. Път на съвършените. София: Авир, 2008.

Ото, Рудолф. Идеята за свято: Философия на религията и евангелистка теология. Ч. 2. София: УИ Св. Кл. Охридски, 2013.

Шват-Гълъбова, Гражина. Haeresis Bulgarica в българското културно съзнание на XIX и XX век. София: УИ Св. Кл. Охридски, 2010.

Elena Borisova

THE BOGOMILIAN HERITAGE AS A METAPHISICAL
JOURNEY TOWARDS ONESELF IN EMIL ANDREEV'S
NOVEL *CRAZY LUKE*

Summary

The signs and symbols left as a legacy of the Bogomilian knowledge of life, death and higher powers are the mediators between the human spirit and the essence of things, the non-sensory images. This paper traces the way Emil Andreev's novel *Crazy Luke* uses Bogomil footprints in France as a key to self-discovery, in which the world of images and signs is a means of thinking about the past, present and future. The Bogomilian heritage is conceived on the boundary of the sensory and the supersensitive, where human experience, the perception of spiritual messages, draws the analogy as a tool through which knowledge attains a spiritual level.

Key words: Bogomilism, cognition, contemporary Bulgarian literature.

АНТИУТОПІЧНА ПОВІСТЬ «ОЧАМИМРЯ» О. ІРВАНЦЯ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ЖАНРІВ



Стилевая манера антиутопической повести А. Ирванца „Очамыря” реализуется через ряд приемов, характерных для постмодернистского письма. Интертекстуальность, ирония, сатира, пародийная стилизация, аллюзия, использованные автором, существенно расширяют текстуальные измерения художественного произведения. Полистилистика повести базируется на пародийном принципе использования фольклорных жанров сказки, легенды, думы, сказания и тому подобное. Авторская интерпретация фольклорных жанров в современной повести „Очамыря” усиливает постапокалиптические видения. Нарушение литературных канонов использования жанров устного народного творчества в современном произведении украинской литературы, употребление собственных квазиимен, обсценной лексики, гротескных образов помогают писателю изобразить в художественной форме нежелательное будущее, показать культурный регресс, социальную катастрофу и цивилизационный упадок. Перелицованная легенда о киевском богатыря Кириле Кожемяке побуждает к четким выводам о культурном и экономическом конце света, актуализирует эсхатологическое напряжение повести-предупреждения.

Ключевые слова: антиутопическая повесть, интертекстуальность, ирония, сатира, пародийная стилизация, аллюзия, фольклорные жанры, интерпретация, постмодернизм.

Антиутопія ще з минулого століття вважається одним із найоригінальніших і найзлободенніших жанрів художньої літератури, справедливо опинившись у фокусі уваги читачів та науковців. Поява світових зразків антиутопічних творів спричинена соціально-історичною та культурною кризою. Реагуючи на зміни у поглядах людей на світ і мораль, ідеологію та самоідентифікацію, спричинених тектонічними зрушеннями у суспільстві, антиутопія репрезентує художню модель небажаного майбутнього, застерігаючи

¹ allademchenkoukr@gmail.com

людей від фатальних помилок. Саме тому у художніх текстах апокаліптичні картини майбутнього змальовують передусім руйнацію моралі і культури.

Сучасні українські письменники Т. Антипович, О. Ірванець, Я. Мельник, А. Чапай, О. Чупа та ін. представили читачам зразки антиутопії, котрі базуються на поєднанні фантастичного і реалістичного планів, загальнолюдських та національних традицій. Тенденція до зображення небажаного майбутнього в романах-антиутопіях не позбавляє вітчизняних письменників можливості виявляти авторську індивідуальність та оригінальність.

Зарубіжні та українські літературознавці С. Безчотнікова, Ю. Жаданов, О. Євченко, М. Іконнікова, С. Копач, Б. Ланін, А. Любимова, О. Ніколенко, Г. Сабат, Є. Шацький та ін. приділяють пильну увагу вивченню особливостей жанрової природи антиутопії, хронотопних трансформацій у цих текстах, пропонують класифікації жанрових різновидів, розглядають антиутопію як форму фантастичного жанру, дискутують стосовно понять антиутопії та дистопії.

Велику роль у постмодерній українській антиутопії відіграє фантастичне, гротескне, умовне, сатиричне, пародійне, а також прийом гри, карнавалізація, пастиш, тяжіння до національного колориту, авторська міфологізація тощо.

Інтертекстуальний характер антиутопічної повісті Олександра Ірванця *Очамимря* (2002) спричинює виникнення додаткових смислових відтінків, поглиблює розуміння мотивів та символічних образів, суттєво розширює текстуальні виміри художнього твору.

Мета нашої наукової розвідки – з'ясування художньої реалізації фольклорних жанрів у постмодерній системі координат на прикладі повісті Олександра Ірванця *Очамимря*.

Антиутопія *Очамимря* має підзаголовок *Повість безврем'яних літ*, що є алюзією на давньоруський літопис *Повість врем'яних літ* – джерело відомостей про появу та становлення Київської Русі як держави. Таким чином, митець-постмодерніст подає художню версію початку і ймовірного закінчення культурної цивілізації.

Інтертекстуальність, що слугує основним маркером постмодерністської літератури, пронизує антиутопічну повість *Очамимря* Олександра Ірванця. Саме інтертекстуальність дає можливість читачеві чіткіше усвідомити авторський задум та розімкнути текстуальні межі, а письменникові дозволяє поглибити естетичну наснаженість твору. У повісті Олександра Ірванця спостерігаємо імпліцитну інтертекстуальність, що реалізується через модифіковані фольклорні мотиви та образи.

У діалог автор-читач залучає фольклорні сюжети та мотиви, зокрема казкові та легендарні. Таким чином, полістилістика антиутопічної повісті базується на пародійному принципі використання фольклорних жанрів. В інтерв'ю Олександра Ірванця *Мої твори про жах – це намагання протягнути руку допомоги* письменник розказав про задум твору:

„Взагалі першим задумом у мене було зробити казочку, зовсім маленьку – сторінок на десять-п'ятнадцять, потім я почав розмірковувати, її розкручувати, і, зрештою, вийшла теж невелика, але повість. [...] «Очамимря» – чому вона така? Це не є зло і водночас є зло всенебезпечне і непоясниме. Зараз в Україні дуже багато пояснимого зла: наслідки Чорнобильської катастрофи, наслідки віковичного панування москалів, бездарний уряд, погані народні депутати, продажні політичні партії. А є така наука футурологія, яка ніколи не вгадує точно, як буде, – вона описує варіанти, як може бути. І я вирішив описати найменш припустимий варіант і вибрав оцю ящірку. А перед поїздкою до Відня я дуже багато часу проводив на Подолі [...], де, власне, відбувається дія повісті. Ну, а Поділ – це ж кожум'яки, урочище Кожум'яки, і повість – перелицьована легенда про Кирила Кожум'яку” (Ірванець 2007).

Основою повісті *Очамимря* Олександра Ірванця стала легенда про Кирила Кожум'яку (Микиту Кожум'яку), казкового рятівника мешканців Києва від Змія, тобто тут варто говорити про мотив зміборства. У творі дві сюжетні лінії, пов'язані спільним хронотопом. Одна – це історія Очамимрі, мутованої від ядерного вибуху ящірки, а інша сюжетна лінія розкриває „духовну мутацію” мешканців Града. На початку тексту ці сюжетні лінії розвиваються цілком самостійно, а ближче до фіналу об'єднуються, що посилює проблемну розв'язку та філософське звучання повісті. Антиутопія *Очамимря* має спільну топоніміку з легендою (билиною) про Кирила Кожум'яку: „є у Києві чоловік на ймення Кирило, на прізвище Кожум'яка” (Кирило Кожум'яка). Події, описані у повісті, відбуваються у Граді, що є алюзією на місто Київ. Сюжетна лінія Очамимрі-Змія накреслює казковий хронотоп:

„Іде-бредє Очамимря. Іде коли берегами, а коли й руслом Ріки, мілководдям, очеретами прибережними. Іде-бредє, довгим хвостом по воді хляпає. голодним позирком ліворуч-праворуч зирить: де зайця якого зауважить, інде ондатра з води вилзла погрітися – поженеться, ухопить, гам – і нема! Жабою великою необережною також не гребує. Помітила понад берегом лисицю, кинулась було, та не здолала: замала іще з хижою звіриною битися. Ну, нічого, вона іще росте, вона ще виросте ” (Ірванець 2003: 5).

Письменник стилізує сучасний сатиричний антиутопічний твір під фольклорний, вдаючись до повторів, інверсії, полісиндетону.

Одними із домінантних прийомів, що використовує антиутопія, є гра і гротеск. У повісті *Очамимря* гротеск поєднується з інтертекстуальністю, з літературною грою. Саме гротесковий світ демонструє письменник у творі: поєднання реального та фантастичного, надмірно перебільшеного, страшного і водночас комічного та смішного, наївного і небезпечного втілено в образі Очамимрі. Фольклорна легенда (або казка) про Кирила Кожум'яку змальовує Змія як втілення Зла, що становить основну умову казкового сюжету, котрий базується на боротьбі Добра і Зла, обов'язковій наявності тенденційної розв'язки – перемозі Добра. Олександр Ірванець, вдаючись до прийому літературної гри, сатири та пародії, дає можливість читачеві задуматись над питанням про природу сучасного Зла. Очамимря стала мутантом через недбале і беззастережне втручання людини в екологію. Автор твердить:

„Очамимря є злом в якому сенсі? Вона є погібеллю роду людського, того, який вже вцілів після першої погібелі, тобто це вже погібель у квадраті, бо світ повісті є постядерний світ” (Ірванець 2007).

Володимир Пропп у книзі *Морфологія казки* розглядає специфіку мотивації героїв. Дослідник вважає, що

„Мотивація іноді додає казці зовсім особливе, яскраве забарвлення, але все ж мотивація належить до найнепостійніших і нестійких елементів казки. Крім того, вона представляє елемент менш чіткий і певний, ніж функції або зв'язки.[...] дії змія і дуже багатьох інших шкідників казкою нічим не мотивуються. Звичайно, і змії викрадає царівну з відомих мотивів (для насильницького шлюбу або щоб її пожерти), але казка про це замовчує. Є підстави думати, що казці взагалі не властива мотивація, сформульована словами, і мотивація взагалі з великою часткою ймовірності може вважатися новоутворенням” (Пропп 1928: 83-84).

У повісті *Очамимря* автор описує злотворну поведінку ящірки-мутантки, мотивуючи це лише інстинктами. Цим авторський твір суттєво відрізняється від казки. До того ж, *Очамимря*, за визначенням самого письменника, - це „казочка в диггерському стилі” (Ірванець 2003: 184).

Характерними для фольклорної казки є такі маркери, як типове ім'я головного героя – Кирюха (Кирило) Кожум'яка (возив шкіряні куртки у Град), чіткий розподіл світів на реальний та чарівний – в Ірванцевій повісті подвійне кодування – недосотворений світ:

„Ото й були два великих Спалахи, з перервою в дванадцять років, дванадцять місяців, дванадцять тижнів і дванадцять днів”
(Ірванець 2003: 13-14).

До ознак авторської казки відносять адресатну визначеність (топоси – Град, Бабародіна), перетинання буттєвого та чарівного хронотопів, наявність історико-національних реалій. Епічне число дванадцять повторюється чотири рази, а в сумі один і два дає епічне число три. Цей фольклорний елемент у різних варіаціях повторюватиметься у тексті повісті.

Як твердить Олена Назаренко,

„Характерний для постмодерністської літератури феномен введення в новий дискурс елементів або мотивів відомої раніше інформації знаходить своє відображення і у власних іменах (ВІ) текстів постмодерністської парадигми. У своєму дослідженні автор даної роботи розглядає власні імена у сучасному казковому дискурсі як компресовані міні-тексти, носії когнітивної інформації. Як один з універсалиї культури ВІ виконують кумулятивну функцію. У своїй внутрішній формі вони кодують певний соціальний сюжет, що влітається у загальний контекст культури сучасного для даного імені суспільства” (Назаренко 2009: 369).

Порушення літературних канонів використання жанрів усної народної творчості у сучасному творі української літератури, вживання власних квазіназв, обценної лексики, гротескних образів допомагають митцеві зобразити у художній формі небажане майбутнє, показати культурний регрес, соціальну катастрофу і цивілізаційний занепад.

Для розкриття обраної теми важливими видаються нам наукові розвідки Сергія Цікавого, зокрема його дисертація *Жанр думи в українській літературі: становлення, етапи розвитку, художня специфіка*. Автор наукової розвідки детально аналізує специфіку фольклорної стилізації в *Очамимрі*. Акцентуючи увагу на домінантному прийомі очуднення, Сергій Цікавий доходить цілком справедливого висновку про роль фольклорних елементів у сучасному сатиричному тексті:

„<...> по-перше, О. Ірванець критично осмислює фольклорну традицію і відверто пародіює її закони (зокрема, недвозначно висміюються кліше, що часто незрозумілі самому виконавцю); по-друге, у повісті відображено логічне продовження сучасного без традиційного фольклоротворення, за якого наркотичне сп'яніння може вважатися предметом зображення героїчного епосу.

Стиль думи суттєво вплинув на формування епічного поважного стилю «повістярської» лінії твору в цілому на рівні синтаксису та принципу творення здвоєних образів» (Цікавий 2012: 117).

Так, насправді автор повісті перелицьовує не зміст народних дум, а стилізує манеру виконання текстів героїчного епосу. Варто порівняти предмет та особу оспівування у повісті *Очамимря* і в народних думках, щоб пересвідчитись у відвертому пародіюванні. Саме такий прийом акцентує увагу на висміюванні суспільства, котре нехтує своєю історією, не знає й не бажає вивчати традиції і культуру. „Героїка” тут дуже сумнівна, бурлескний характер співу досягається завдяки використанню русизмів:

„Ой, над Градом сонце встає!
Ой, встає-встає сонечко краснее!
Ой, та униз по Узвозу то не вужі повзуть,
То красних дівиць до Ріки везуть!
Ой, та ж везуть їх без отця із матір`ю,
І стелиться ж дорога їм скатірт`ю!..
Везуть же їх та й під покривалом,
Щоб ніяке лихе око їх не сплондрувало!” (Ірванець 2003: 70-71).

Спостерігаємо підміну понять: у народних думках предметом оспівування є захист рідної землі та возвеличення її захисників, натомість у сатиричній повісті Олександра Ірванця описано процес формування текстів усної народної творчості в антиутопічному суспільстві. Про цей епізод Сергій Цікавий згадає і в статті

Генологічний аспект інтерсеміотичної взаємодії: специфіка міського пародіювання народної думи: „<...> вставний твір присвячений ритуальному купанню дочок Кнєзя – сіамських близнючок Піпсікули і Кукакули. Попри абсурдність ситуації та відверто “стьобовий” характер її зображення, його поява – логічний і сюжетно значущий епізод. Твір жанрово недиференційований, очевидно, спостерігаємо сполучення ознак думи (епічність, вигук «гей!», точне римування із перевагою дієслівного, епічний заперечний паралелізм тощо) та замовлянь (прив`язка до зображуваного ритуалу, повторювана побажальна сполука, побудована за еквівалентністю <...>” (Цікавий 2013: 112).

Отже, таке комбінування різних жанрів в одному творі є ще одним доказом того, що цей казковий авторський дискурс належить до парадигми постмодернізму, для якого типовою ознакою є інтертекстуальність. Ще одним казковим елементом у повісті є концепт фантастичного із широким спектром впливу: від страху

до сміху, від захоплення до висміювання. Антиутопія *Очамимря* відрізняється високим рівнем використання іронії та сатири, „подвійного кодування”, алюзії, опис подається в сатиричному, іронічному та гротескному плані. Небажане майбутнє, зображене у повісті, має також й ідеологічний характер: будь-яка катастрофа екологічна базується на соціальному ґрунті.

Авторська інтерпретація фольклорних жанрів у сучасній повісті *Очамимря* посилює постапокаліптичні візії. Перелицьована легенда про кийвського богатиря Кирила Кожум'яку спонукає до чітких висновків про культурне та економічне кінцесвіття, актуалізує есхатологічну напругу повісті-попередження. У текст письменник залучає легендарні сюжети та казкові мотиви, підсилюючи інтертекстуальне звучання твору.

Література

Гребенюк, Тетяна. „Ситуація есхатологічного напруження в українській масовій літературі 1990-х рр.”. *Наукові праці. Літературознавство*, 2013, випуск 212, том 224, стр. 28-34.

Ірванець, Олександр. „Мої твори про жах – це намагання протягнути руку допомоги”. Інтерв'ю провела Олена Холоденко, *Книжковий огляд*, 2007, № 7, <<http://www.web-standart.net/magaz.php?aid=6477>> 22/02/2020.

Ірванець, Олександр. *Очамимря*. Київ: Факт, 2003.

Кирило Кожум'яка, *Українська билина*, <[https://providne.org/Українські билини/Кирило Кожум'яка.html](https://providne.org/Українські_билини/Кирило_Кожум'_яка.html)> 22/02/2020.

Назаренко, Олена. „Сучасна авторська казка як приклад постмодерністського дискурсу”. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: філологічні науки, 2009, випуск 81 (3), с. 367-370.

Пропп, Владимир. *Морфология сказки*. В кн.: *Вопросы поэтики*. Вып. 12, Ленинград: АCADEMIA, 1928.

Цікавий, Сергій. „Генологічний аспект інтерсеміотичної взаємодії: специфіка міського пародіювання народної думи”. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, 2013, № 2 (261). Ч. II. стр. 109-114.

Цікавий, Сергій. *Жанр думи в українській літературі: становлення, етапи розвитку, художня специфіка*. Дисертація ... кандидата філологічних наук. Донецьк, 2012.

- Hrebeniuk, Tetiana. „Sytuatsiia eskhatolohichnoho napruzhenia v ukrains'kij masovij literaturi 1990-kh rr. ”. *Naukovi pratsi. Literaturoznavstvo*, 2013, vypusk 212, tom 224, str. 28-34.
- Irvanets', Oleksandr. „Moi tvory pro zhakh – tse namahannia protiahnuty ruku dopomohy”. Interv'iu provela Olena Kholodenko, *Knyzhkovyj ohliad*, 2007, № 7, <<http://vvv.veb-standart.net/magaz.php?aid=6477>> 22/02/2020.
- Irvanets', Oleksandr. *Ochamymria*. Kyiv: Fakt, 2003.
- Kyrylo Kozhum'iaka, *Ukrains'ka bylyna*, <https://proridne.org/Ukrains'ki_bylyny/Kyrylo_Kozhum'iaka.html> 22/02/2020.
- Nazarenko, Olena. „Suchasna avtors'ka kazka iak pryklad postmodernists'koho diskursu”. *Naukovi zapysky [Kirovohrads'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka]*. Serii: *filolohichni nauky*, 2009, vypusk 81 (3), s. 367-370.
- Propp, Vladymyr. *Morfolohyia skazky*. V kn.: *Voprosy poetyky*. Vyp. 12, Lenynhrad: ATsADEMIA, 1928.
- Tsikavyj, Serhij. „Henolohichnyj aspekt intersemiotychnoi vzaiemodii: spetsyfika mis'koho parodiiuvannia narodnoi dumy”. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka*, 2013, № 2 (261). Ch. II. str. 109-114.
- Tsikavyj, Serhij. *Zhanr dumy v ukrains'kij literaturi: stanovlennia, etapy rozvytku, khudozhnia spetsyfika*. Dysertatsiia ... kandydata filolohichnykh nauk. Donetsk, 2012.

Alla V. Demčenko

O. IRVANETS' ANTI-UTOPIAN NOVELETTE *OCHAMYMRIA*:
POST-MODERNISTIC INTERPRETATION
OF FOLKLORE GENRES

Summary

The stylistic manner of O. Irvanets' anti-utopian novelette *Ochamymria* is realized through a number of techniques characteristic of post-modernistic writing. Intertextuality, irony, satire, parody stylisation and allusion, used by the author, considerably extend textual dimensions of the literary work. Poly-stylistics of the novelette is based on the parody principle of using folklore genres of a fairy-tale, legend, ballad, story, etc. The author's interpretation of folklore genres in the modern novelette *Ochamymria* highlights the post-apocalyptic visions. The violation of literary canons of using folklore genres in a modern work of Ukrainian literature, using his own quasi-names, obscene vocabulary and grotesque figures help the writer depict an undesirable future, show cultural regress, social disaster and the collapse of civilisation in a literary form. The re-interpreted legend about Kyiv hero Kyrylo Kozhumiaka makes the readership draw clear conclusions about the cultural and economic doomsday and actualises the eschatological tension of the novelette-caution.

Key words: anti-utopian novelette, intertextuality, irony, satire, parody stylisation irony, parody stylisation and allusion, allusion, folklore genres, interpretation, postmodernism.

СЛОВЕНСКИ КОРЕНИ АМЕРИЧКИХ БОГОВА



У раду се истражују елементи словенске митологије у роману *Амерички богови* (2001) Нила Гејмена. Уочено је неколико словенских митолошких бића (Чернобог, Бјелобог, Зарје, виле, русалке и вампир) која имају наизглед споредну улогу у делу. Осим тога, у раду је предочен и изузетан напор који је Гејмен уложио да истражи словенску митологију за потребе писања овог романа, што указује на снажну потребу писца да, поред припадника разних паганских религија, у свој роман укључи и представнике словенске митологије. Тиме се додатно потврђује значај њиховог присуства у роману, али и покрећу нека занимљива питања, не само о њиховом пореклу већ и о њиховој генези на америчком тлу. Дубинском анализом указује се на чињеницу да ови словенски богови и фантастична бића имају веома важну улогу у унутрашњој структури романа, као и у динамици радње. Посредно, овај роман, као и серија која је снимљена по њему, допринели су промоцији недовољно познате и неистражене словенске митологије на Западу.

Кључне речи: Нил Гејмен, *Амерички богови*, словенска митологија, Чернобог/Црнобог, Бјелобог/Белобог, Зарје, Один, фантастична књижевност.

Не дешава се често да се ставови обичних читалаца широм света преклопе са оценама књижевних критичара и универзитетских професора о значају и вредности једног књижевног дела. Такво, готово унисоно, одобравање и одушевљење изазвао је фантастични роман Нила Гејмена *Амерички богови* (2001). Овај књижевни феномен овенчан је најзначајнијим жанровским наградама (Хуго, Небула и Локус), а на основу њега је недавно снимљена и веома гледана телевизијска серија.³ Без обзира на сам квалитет серије,

¹ zorica.djergovic.joksimovic@ff.uns.ac.rs

² Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном простору*.

³ Прва сезона емитована је 2017. године и углавном је добро оцењена (видети на https://www.rottentomatoes.com/tv/american_gods/s01, као и <https://www.metacritic.com/tv/american-gods/season-1>). Друга сезона приказивана је 2019. године и добила је доста

као и на њену променљиву рецепцију, јасно је да ће то бити нови подстицај читаности романа који је доживео више од десет издања, преведен је на преко двадесет језика, продат у милионима примерака, а налази се и у наставним плановима десетина колеџа и универзитета (Eichenberger 2019). Данас се, стога, већ може говорити о култном статусу овог романа који говори о сукобу старих и нових богова на тлу Сједињених Америчких Држава.

Међу многобројним јунацима *Америчких богова* су и митолошка бића из словенске митологије. Судаћи по медијским натписима, те објавама на интернету, западним читаоцима Гејменовог романа и гледаоцима истоимене серије, највећу енигму представљали су управо мало познати представници словенског митолошког света са којима нису раније имали прилике да се сусретну.⁴ У раду ће бити предочени сви елементи словенске митологије, као и начин на који су транспоновани у ово књижевно дело, имајући на уму словенски митолошки контекст из кога су потекли.

Испрва, може нам се учинити да словенских елемената у овом замашном роману, заправо, и нема баш превише, као и да њихова улога, наизглед, није средишња. Ипак, видећемо да то и није баш тако. Дакле, поименце се помињу: Чернобог (Czernobog), Зарја Вечерњаја (Zorya Vechernyaia), Зарја Утрењаја (Zorya Utrennyaya), Зарја Полуноћнаја (Zorya Polnochnaya), Бјелобог (Bielebog),⁵

ниже оцене (https://www.rottentomatoes.com/tv/american_gods/s02, као и <https://www.metacritic.com/tv/american-gods/season-2>). За ову годину најављена је и трећа сезона, а наводно је већ планирана и четврта.

4 Видети, на пример, Eleanor Bley Griffiths “American Gods mythology guide: Who is bloodthirsty Slavic deity Czernobog?“, *Radio Times* (<https://www.radiotimes.com/news/on-demand/2019-06-21/american-gods-mythology-guide-who-is-bloodthirsty-slavic-deity-czernobog/>), као и текст исте ауторке “American Gods mythology guide: Who are the Slavic Zorya sisters and what is their story?“, *Radio Times* (<https://www.radiotimes.com/news/on-demand/2019-06-21/american-gods-mythology-guide-who-are-the-slavic-zorya-sisters-and-what-is-their-story/>) или Reiss Smith, “Who is Czernobog in American Gods? Meet the Black God set to kill Shadow Moon“, *Express* (<https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/802141/American-Gods-Czernobog-Black-God-Slavic-mythology-Shadow-Moon-kill-who-is>). Овом приликом намерно су одабране интернет странице часописа намењених најширој популацији англофоног света с обе стране Атлантског океана која, по природи ствари, понајмање познаје словенску митологију.

5 Овде морамо приметити да Гејмен, наравно, користи називе словенских божанстава у латиничној транскрипцији. Ипак, њихови називи, иако слични, нису идентични у свим словенским језицима. Док је име његовог *Czernoboga* најближе руском (*Чернобог*), словеначком (*Cernobog*), бугарском (*Чернобог*), и, евентуално, пољском (*Czarnobóg*), чешком (*Černoboh*) и словачком (*Černoboh*), на македонском и српском назив овог бога је Црнобог (Чажкановић 1973: 168). Чини се да је писац, дакако, првенствено имао на уму руске називе богова, што је још очигледно код транскрипције *Bielebog* (на руском Белобог [bjelobog]), а постаје сасвим извесно у случају *Zarju* (Zorya Vechernyaia, Zorya Polnochnaya и Zorya Utrennyaya) јер само на руском наилазимо на облик *Zarja*

виле, русалке, као и вампир. Укупно их је осам, што и није тако много, али ако насупрот томе истакнемо да о далеко чувенијим и познатијим грчким и римским боговима готово да нема ни помена, онда словенска паганска репрезентација и није тако малобројна и незапажена. Овом приликом, нажалост, не можемо се бавити припадницима осталих светских паганских пантеона. Ипак, зарад увида у бројност свих осталих митолошких божанстава и бића у овом роману, навешћемо овде неке од њих: Один, Локи и Алвис (из нордијске митологије), Тот, Анубис, Бастет и Хорус (из египатске митологије), Ананси (из афричке), Остара и Хинзелман (из германске митологије), Свибни (из ирске митологије), Гвидион (из велшке), Висакеђак (из индијанске), Кали (из хиндуистичке)... Када се упореде с многобројним представницима других пантеона, чини се да словенски елементи, само наизглед малобројни, добијају још више на значају у одсудном боју који ће се на америчком тлу одиграти између старих заборављених паганских богова и нових божанстава медија, технологије, дроге, тржишта и глобализације, којима се човечанство данас клања.

Занимљиво је и да се Гејмен једино у случају словенских богова определио да задржи њихова оригинална имена, додуше у енглеској транскрипцији, тј. није ни покушао да сакрије или замаскира фантастична бића која се крију иза тих имена, као што је учинио код неких других божанстава. Тако је, на пример, нордијски Один у његовом роману постао господин Среда (Mr. Wednesday), Локија је претворио у Low-Key Lyesmitha, Тота у Mr. Ibisa, а Кали у Мама-ји. Претпоставићемо да су сва остала божанства релативно позната на енглеском говорном подручју и да би читаоци одмах знали о чему је реч да су приказана под својим правим именима. О словенским божанствима и фантастичним бићима много се мање зна, те су, стога, они могли да задрже своја оригинална имена. Тако, када се први пут сусретне са Чернобогом и Зарјама, главни јунак чак пита свог послодавца Среду јесу ли они Роми и притом сазнаје да су Руси, тј. Словени (Gaiman 2001: 59). Он, дакле, не само да не може да проникне у значење њихових имена већ мисли да је реч о сасвим обичним људима, додуше, страног, егзотичног порекла. Супротно томе, читаоцима словенског порекла њихова имена су знаковита и они одмах увиђају о чему је реч, иако су Чернобог, Бјелобог и Зарје приказани као типични источноевропски,

[zarja], док је на осталим словенским језицима *Зора* (нпр. чешки, пољски, српски, македонски) или *Зара* (белоруски) или *Зори* (бугарски), односно нека од варијанти речи *Вечерњача*, односно *Даница*, како су и на српском познате ове „звезде“ (реч је о јутарњем и вечерњем аспекту планете Венере).

односно руски емигранти, који живе у оронулој чикашкој згради, једу боршч и сарме и говоре исквареним енглеским језиком са јаким источноевропским акцентом (нпр. “He don’t want to see you. I don’t want to see you neither. You bad news” (Gaiman 2001: 58)).⁶ Слично томе, када дође до великог окупљања пред одсудну битку, међу придошлицама ће бити виле, русалке и један вампир:

A battered U-Haul truck pulled up, disgorging several travel-weary *vila* and *rusalka*, their makeup smudged, runs in their stockings, their expressions heavy-lidded and tired. In a clump of trees at the bottom of the hill, an elderly *wampyr* offered a Marlboro to a naked *apelike* creature covered with a tangle of orange fur. (Gaiman 2001: 381)⁷

Дакле, виле нису, рецимо, *woodland nymphs* или *fairies* већ *vila*, а ни русалке нису *water nymphs* него *rusalka*,⁸ као што ни вампир није представљен одомаћеном енглеском речи *vampire* [ˈvæmpaɪə(r)] већ је дат у необичној транскрипцији *wampyr* [ˈwɑmpɪr], која је, дакако, ближа словенском изговору. Овиме Гејмен као да одаје признање оригиналним словенским називима, али и упућује своје читаоце да те појмове додатно истраже. Поврх свега, необичност словенских фантастичних бића на тај је начин јасно истакнута.

Са друге стране, поред њихове бројности и именско-ортографске издвојености, словенске елементе у односу на друге издваја и њихов значај у роману. Тако ће се испоставити да је Чернобог први кога Один посећује и регрутује за свој бој. Он се из незаинтересованог и мрзовољног старца убрзо претвара у главног Одиновог сарадника. Он је тај који учествује у акцији спасавања протагонисте из затвора. Чернобог одвози Сенку до Дрвета света и он је тај кога Сенка на самом крају епопеје посећује да би одржао дату реч и Чернобогу пружио прилику да га својим маљем удари по глави јер је то био услов ако Сенка изгуби другу партију мица од Чернобога. Међутим, кад у пролеће Сенка буде дошао у Чикаго, затећи ће другачијег Чернобога, знатно смекшалог, захвалног Сенки јер је раскринкао Одина и отказао финалну борбу старих и нових богова. Биће то

6 Кад год је то нужно, нпр. да би се боље уочили поступак или намера аутора, у раду се цитат из романа наводи у оригиналу, а превод се предочава у одговарајућој фусноти. У овом случају, превод Зарјиног одговора гласи: „Неће те види. Ја нећу да те видим, такођер. Ти си невоља“ (Гејмен 2008: 66).

7 „Изубијани шлеп-камион се зауставио, избацивши неколико од пута исцрпљених *вила* и *русалки*, размазане шминке, поцепаних чарапа, са умором и подочњацама на лицима. У маленом гају у дну брда, постарији *вампир* понуди марлбором мајмунолико створење покривено умршеним наранчастим крзном“ (Гејмен 2008: 390).

8 Приметићемо и да је у оба случаја на енглеском употребљен словенски облик једине, без морфолошких обележја множине, било енглеских било словенских.

последњи дан Чернобога каквог знамо из романа, јер са доласком пролећа, ово дуално божанство већ сутрадан постаће Бјелобог, а Зарје су већ увелико заузеле пролећним спремањем. На тај начин, прича која је, заправо, отпочела посетом чудним словенским домаћинима у зиму, окончава се с пролећа – трансформацијом Чернобога у Бјелобога. Тај преображај најављен је и раније у роману, Чернобоговим сном:

Сањао сам да сам ја заправо Бјелобог. Да свет вечито замишља да нас је двојица, светли бог и тамни, али сада, када смо обојица стари, откривам да сам то све време био само ја, дајући им дарове, узимајући им моје дарове. (Гејмен 2008: 341)

Уз то, једна од три Зарје, Полуноћнаја, одиграће значајну улогу у Сенкином животу, и то два пута. На почетку романа, при њиховом првом сусрету, даће му магични сребрни долар којим ће откупити своју слободу у два наврата. Други пут, кад са Дрвета света буде сишао у подземље, Зарја Полуноћнаја ће му помоћи да одабере стазу тешких истина уместо стазе лепих лажи, али ће, заузврат, баш њој морати да дâ своје право име. Управо преко Зарје Полуноћнаје, заједно са протагонистом Сенком, читаоци ће добити прилику да се упознају и са појединим словенским митовима, веровањима, али и фолклорним обредима.

Најпре, Утрењаја ће Сенки предочити необичну улогу коју она и њене сестре имају у домаћинству свог оца:

„Моје сестре су из њихових доба. Зарја Утрењаја је од свитања. У старој земљи она би се будила да отвори капије, и да пусти нашег оца да вози своју [...] кочију. Наш отац би је извезао. А Зарја Вечерњаја, она би му отворила капију у сумрак, када би нам се враћао.“

„А ви?“

[...] „Ја никада нисам видела нашег оца. Спавала сам.“ (Гејмен 2008: 78).

Напоменимо овде да би неименовани отац трију сестара, о коме је овде реч, могао бити Дабог/Дажбог, соларно словенско божанство које се вози у својим колицима.

Потом ће Зарја Утрењаја пренети Сенки следеће веровање о сазвежђу Велики медвед:

Одинова колица, тако га зову. И Велики медвед. Тамо одакле ми долазимо, верујемо да је то ствар, нешто, не бог, али попут

бога, лоша ствар, окована горе међу тим звездама. Ако побегне, прождраће све у свему. И постоје три сестре које морају да пазе на небо, цео дан, целу ноћ. Ако он побегне, та ствар у звездама, свет је готов. (Гејмен 2008: 78).

Овде видимо алузију на веровање да Симаргл/Семаргл, митолошко биће из источнословенске митологије, наводно, обитава заробљено у сазвезђу Великог медведа, кога три сестре спречавају да одатле побегне и уништи свет. Могуће је да је Гејмен до овог податка дошао преко Диксон-Кенедијевог приручника *Енциклопедија руских и словенских митова и легенди* (Dixon-Kennedy 1998), премда, зачудо, то дело не наводи на свом сајту као један од извора (Gaiman American Gods Blog 2001).

И најзад, Зарја, надовезујући се на Сенкину опаску да је у игри мица изгубио од Чернобога и да стога овај има право да му разбије главу, повезује Сенкин усуд са тобожњом древном праксом приношења жртве Чернобогу: „У стара времена, водили би људе на врхове планина. На висока места. Разбили би им теме лобање каменом. За Чернобога“ (Гејмен 2008: 79). Чињеница да је Чернобог ипак на крају Сенки поштедео живот, те, дакле, одбио приношење жртве – и то тако што је имитирао сам чин ударца – баца сенку сумње на само постојање праксе жртвовања. Заправо, и о самом Чернобогу из словенске митологије зна се веома мало, а тек да не говоримо о некаквој пракси приношења жртве том богу!⁹ Могуће је да је у овом случају реч о „привидној људској жртви“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 135). Са друге стране, можда се Гејмен свесно определио за овакав поступак – свакако субверзиван у односу на званичан наратив фолклористике о

⁹ Први писани помен о веровању у Чернобога налазимо тек у 12. веку, у Хелмолдовој *Словенској хроници* (Znayenko 1993: 178). Ту се наводи: „Est autem Slavorum mirabilis error; nam in conviviiis et compotacionibus suis pateram circumferunt, in quam conferunt, non dicam consecracionis, sed execracionis verba sub nomine deorum, boni scilicet atque mali, omnem prosperam fortunam a bono deo, adversam a malo dirigi profitentes. Unde etiam malum deum lingua sua Diabol sive Zcerneboch, id est nigrum deum, appellant“ (Словени имају чудну празноверицу: наиме, на својим гозбама и пијанкама они се обређују чашом уз коју изговарају (неке) речи не бих рекао молитве, већ пре клетве својим боговима, добром и злом, исповедајући (веровање) да сваку добру коб удељује добри (бог) а злу зли. Отуда, штавише, злог бога на свом језику зову ђаво или чернобог, то јест „црни бог“ (Оригинални текст и превод на српски преузети из Лома 2002: 185). Више о потоњим записима о Чернобогу, видети у Znayenko 1993, а о изворима за словенску митологију уопште видети, нпр. Леже 1904. Поврх свега, о веровању у Белобога, на пример, уопште нема писаних трагова већ је његово име накнадно реконструисано на основу записа о Црнобогу, као и на основу неких топонима (Толстој и Раденковић 2001: 23). Поједини истраживачи оспоравају постојање Белобога као другог дела претпостављеног дуалистичког словенског божанства и сматрају га резултатом „кабинетске митологије“ (наведено у Толстој и Раденковић 2001: 23).

приношењу људских жртава – желећи да укаже на могућност да је био у питању ритуални пут иницијације који се врши кроз излагање „жртве“ наизглед смртној опасности, баш као што се и догодило са Сенком.

Поврх свега, код Гејмена Белобог и Црнобог постају два аспекта једног истог божанства, односно реч је о једном двојном божанству. На крају романа, кад Сенка дође код Чернобога да одужи свој дуг, њих двојица воде следећи разговор:

... „Да ли си ти Чернобог?“

„Да. Данас јесам“, рече старац. „До сутра све ће бити Бјелобог. Али данас је још Чернобог.“ (Гејмен 2008: 463)

Очигледно је да је Гејмен имао на уму једно божанство са два различита аспекта. Ко би то могао бити? Да ли писац можда алудира на Да(ж)бога, врховно божанство које има и соларне и хтоничне атрибуте? Мајк Диксон-Кенедиј, на кога се Гејмен, изгледа највише ослањао, иако његово дело није навео у својој непотпуној библиографији правдајући се заборавношћу и немаром (Gaiman American Gods Blog 2001), управо изричито тврди да су Зарје Дажбогове кћери, а код њега је и детаљно предочена прича о отварању и затварању Сунчевих/Дажбогових капија, те о опакој звери везаној ланцима за сазвежђе Великог медведа. Такође, код Диксон-Кенедија је могао да наиђе и на податак да су постојале три сестре: „Понекад постоји и трећа сестра, богиња поноћи, која надгледа таму ноћи, али њено име се не казује“ (Dixon-Kennedy 1998: 321). У једном интервјуу, међутим, Гејмен тврди да је сам измислио Зарју Полуноћнају, да ју је засновао на песми Игија Попа *Sister Midnight*¹⁰, а да је онда потражио како би се то рекло на руском и тако дошао до њеног имена (Oswalt 2011). Ово повезивање популарне културе и митологије и митопејско поигравање и домишљање настало је, можда и из очаја самог аутора који у неколико интервјуа истиче сопствену очараност словенском митологијом, али и очаја услед недовољно сачуваних података о њој. Тако Гејмен у једном интервјуу истиче да је желео да сазна више о неким митовима док се припремао да пише књигу:

Највише разочарања донели су ми Чернобог и Зарје, словенска божанства, јер се о њима, заправо, веома мало тога зна. Наишао сам на њих док сам почињао књигу и допала ми се идеја о

¹⁰ Поноћна сестра или сестра поноћ.

црном богу Чернобогу и његовом брату Бјелобогу, белом богу, и Зарјама, трима сестрама зоре – јутарњој звезди, вечерњој звезди и тајанственој поноћној сестри. А онда сам провео недеље покушавајући да сазнам више о њима. По истеку три недеље солидног истраживања нисам имао ништа више од онога што сам сазнао на почетку из неке Петерсонове књижице. Тако се мало зна о руским боговима. Католичка црква и Руска православна црква искорениле су већи део тога, а онда је Наполеон спалио остатке на путу за Москву и из ње.

(Dornemann и Everding 2001)

Другом приликом, на питање коју би митологију желео да подробније истражи, Гејмен одговара:

Уживао сам у стицању сазнања о словенским митовима док сам истраживао за *Америчке богове* и био разочаран због тога што о њима нема више података. (Већи део њих је спаљен, или су спаљени људи који су у њих веровали.) Срећни смо што је тако много нордијских митова преживело – недостају ми они који нису имали толико среће. (Dannenfelser 2006)

На свом сајту, у одељку библиографије, наводећи поједина дела која је користио приликом припрема за писање романа, поред осталог, Гејмен обавезно истиче и да ли је у конкретним делима заступљена словенска митологија и у којој мери. И, наравно, не пропушта да истакне своју фасцинираност њоме, као и фрустрираност оскудним подацима (neilgaiman.com).¹¹

Не чуди што је Гејменов покушај да истражи словенску митологију изазвао осећање фрустрираности јер се, у поређењу са другим митологијама, о њој данас зна тако мало. Треба имати на уму и да су писци оскудних историјских извора који су доспели до нас били не баш пријатељски настројени према њој, било зато што су били несловенског порекла са (не)скривеном агендом (Хелмолд, Адам Бременски, Саксон Граматик) или пак словенски хришћани који осуђују паганштину сопственог народа (нпр. *Несторова хроника*). Поврх свега, и касније изучавање усмених и обредних традиција неретко се завршавало међусобним оптужбама истраживача за кривотворење. Тако, нпр. у *Словенској митологији* Светлане Толстој и Љубинка Раденковића стоји:

¹¹ Међу наведеним делима су и: *Who's Who in Non-Classical Mythology*, Egerton Sykes, Revised by Alan Kendall, Oxford University Press 1993; *of A Dictionary World Mythology*, Arthur Cotterell, Oxford University Press, 1986; *Myths and Legends of All Nations*, Herbert Spencer Robinson and Knox Wilson, Littlefield Adams Quality Paperbacks (1950?)

ЛАДА - 1. Припев у обредним песмама више словенских народа;
2. Предсвадебни ритуал у источној Србији и западној Бугарској; 3.
Једно од *измишљених*¹² божанстава словенске митологије. (Толстој
и Раденковић 2001: 324)

Ипак, на самом крају подуже одреднице о Лади, у овом истом
приручнику, пише следеће:

Почевши од Вука Карацића, који је у *Пјеснарици* 1815. г. пренео
тумачење Кајсарова (А. С. Кайсаров) да је Љељо божић, син
богиње Ладе, словенске Венере, у српској науци скоро једногласно
је прихваћено да су Лада и Љеља словенске богиње. (Толстој и
Раденковић 2001: 328)

Оваквих примера, нажалост, има много, али се њима не можемо
бавити због ограниченог простора. Овом приликом треба истаћи
да се у широкој популацији бележи појачано интересовање за
словенску митологију, што се огледа у многобројним сајтовима
и блоговима на интернету, на којима садржаје углавном пишу
аматери. Због тога је пред изучаваоцима словенске митологије
огроман задатак да покушају да изнова, непристрасно и студиозно,
приступе систематизацији и оно мало знања која имамо.

Као што се да наслутити из претходно наведених примера из
Гејменовог романа, писац није буквално преузео постојеће словенске
митове већ их је понешто изменио, прилагођавајући их својим
потребама, отиснувши се путем митопеје. С тим у вези, помаља се
још један занимљив аспект Гејменовог покушаја реконструкције
словенских митова. Наиме, не само да смо видели да словенска
божанства и митолошка бића имају запажену улогу у роману већ
се, суптилно, сугерише и блиска повезаност нордијске и словенске
митологије. Тако, Чернобог Одина ословљава словенским обликом
његовог имена: „Шта хоћеш, Вотане?“¹³ (Гејмен 2008: 68), а Зарја
Полуноћнаја, подсетимо се, каже да се сазвежђе Велики медвед
зове и Одинова колица (Гејмен 2008: 78), као да је Один и некакво
словенско божанство.¹⁴ Такође, Чернобог у једном тренутку указује
на сличност нордијског Игдрасила и Дрвета света из његове
постојбине:

12 Курзив је мој.

13 Овај нордијски бог јесте у германским језицима познат под многим именима
(Wōden, Wuodan, или Wuotan), али не и као *Votan*, како га у роману ословљава Чернобог.

14 Не смео заборавити да је Гејмена инспирисао роман *Вотан* (1966) велшког писца
Дона Џејмса (Gaiman American Gods Blog 2001).

„Дрво света“, рече Чернобог са мрачним задовољством. „Имали смо једно и у мом делу света. Али наше је расло испод света, а не изнад.“ (Гејмен 2008: 361)

Ни овог пута Гејмен није себи дао превелику и неоправдану слободу, како би се могло учинити онима који су мање упућени у паганска словенска веровања. О чудесном дрвету код Словена Ајдачић наводи следеће податке:

Још у књизи Афанасјева *Поетски погледи Словена на природу* изложена је представа да су врх и корен храста били станишта богова. Иванов и Топоров утврђују тезу о храсту као дрвету у чијем подножју живи Велес – бог подземља, а у његовом врху – Перун. (Ајдачић 2007)

Чини се да Чајкановић одлази још даље повезујући Игдрасил и српско веровање у чудесну улогу дрвета глога:

Као за игдрасил у германској митологији, тако наш народ прича за неки велики глог да на његовим гранама стоји цела земља, за тај глог везан је црни пас, који непрекидно гризе глог, и ако би га прегризао, свет би пропао; али с времена на време свети Петар прекрсти штапом, и глог се врати на стару меру. (Чајкановић 1973: 11)

Овим се не исцрпљују преплитања нордијских/германских и словенских нити, како у Гејменовом роману тако и у древним обичајима. Тако, на пример, Сенка и Господин Среда/Один склапају договор испијањем медовине, што је, као што знамо, не само нордијско већ и словенско пиће. Потврду тога налазимо и у *Лексикону српског средњег века*:

Омиљена још у словенској постојбини, медовина се добијала једноставним врењем у води раствореног и прокуваног меда. Коришћење меда је у тој мери везано за прављење медовине да је дошло до својеврсног поистовећивања, јасно израженог у употреби истог термина за оба појма (медовина и други изрази каснијег су постања). (Бубало у Ћирковић и Михаљчић 1999)

Да између нордијске и словенске митологије постоје необичне сличности потврђује и Александар Лома, подсећајући нас да је још Чајкановић указивао на сродност „врховног српског бога Дабога, са израженом ратном функцијом, пошто су мртви замишљани као аветињска војска“ са германским Воданом, богом мртвих, „у том

смислу што је 'главнокомандујући' војске регрутоване од ратника палих у боју, за које смо већ рекли да по индоевропској представи имају повлашћену судбину“ (Лома 2002: 192). Доминика Чоп са правом истиче да „словенска и скандинавска култура нису постојале у вакууму. Биле су у блиском културном контакту током викиншке ере, а и пре тога постојао је неки облик културног контакта“ (Сзор 2011). Гејмен нам је то у *Америчким боговима* јасно ставио до знања и, можда, одржао проницљиво али ненаметљиво предавање из области упоредних религија.

Какви год да су односи између Водана/Вотана/Одина и Дабога, односно нордијске и словенске митологије, у стварном свету заиста били, остаје да размотримо још једно питање. Откуд уопште словенски богови у Америци? Одговор може бити једноставан – као и сви остали богови из других пантеона, стигли су у Америку са емигрантима који су у њих веровали. Тако су нордијски богови крочили на америчко тло још у време викиншких открића Америке (11. век), ирски су пристигли са ирским исељеницима итд. Како и сам Чернобог каже, словенски богови дошли су у Америку веома давно, стигли су најпре у Њујорк, а потом отишли у Чикаго (Гејмен 2008: 69). Ако пођемо од чињенице да Один/господин Среда каже да су Чернобог и Зарје руског порекла, онда њихова путања, наизглед, и није чудна јер и Њујорк и Чикаго имају велику заједницу руских емиграната.¹⁵ Руски досељеници су, међутим, у Америку долазили спорадично у 19. и, много масовније, у 20. веку, а то и није било баш тако давно (Zechenter 2005).¹⁶ Поврх свега, били су то, најчешће, тзв. Бели Руси, који су бежали од комунизма, и руски Јевреји, а ни једни ни други нису са собом могли донети словенска паганска веровања – Бели Руси били су углавном традиционални, дубоко религиозни православци, а Јевреји су пак имали своју хебрејску веру. Управо зато, на пример, у *Америчким боговима* нема грчких паганских божанстава јер су Грци који су емигрирали у Америку са собом могли донети само православни верски систем. Како су онда Чернобог, Зарје, виле, русалке и вампир могли да доспеју до Америке? На то питање Гејмен се није потрудио да нам да прецизан и исцрпан одговор, што је у супротности са приказима доласка неких других божанстава.

¹⁵ У ово сам имала прилике да се уверим и сама приликом боравка у Америци, а посебно је живописан бруклински Брајтон Бич. Руси чине око 8% укупног броја становника града Њујорка, односно, има их око 600.000. Трећа по величини руска заједница јесте она у Чикагу (ameredia.com).

¹⁶ Исто важи и за све припаднике других словенских народа (видети више у *The Electronic Encyclopedia of Chicago*).

Остаје нам само да размотримо најраније историјске контакте између становника руског и америчког тла. Према једној хипотези, током праисторијске миграције, пре шеснаест хиљада година, са северних обода Евроазије, преко тадашњег Беринговог земљоуза (копненог моста), у Америку су стигли њени први становници. Да ли су они са собом, уз шаманизам, могли донети и неке прапраелементе словенских веровања? Са становишта званичних историјско-антрополошких сазнања, тако нешто није вероватно. И сâм Гејмен нам у роману јасно предочава да су људи са сибирских равница у Америку са собом донели веровање у божанство по имену Нуњунини које је с временом заборављено.¹⁷ Постоји могућност да су са Викинзима у 11. веку могли стићи и елементи словенских веровања, посебно ако имамо на уму рано успостављене варјашко-источнословенске везе, али та се претпоставка чини још мање вероватном, а ни за њу немамо потврде у самом роману.¹⁸ Када је Америка од Русије купила Аљаску (1867), на чијем је тлу могло бити и остатака претхришћанских словенских култова, можда је и неки словенски елемент могао да се „пресели“ у Америку. Ни то није било давно, а и Руси су први пут крочили на тло Аљаске половином 18. века, када су увелико већ били хришћани. Подаци о историјским сусретима не дају нам, дакле, израван одговор када су и како словенски богови могли стићи у Америку. Ипак, према Гејменовој теорији, довољно је да и макар један човек са собом у нову домовину „пресели“ и богове у које верује. Тако нешто могло се догодити било кад и остати испод радара званичне историје. Но, да би богови опстали и након биолошког краја пионира који их је са собом преселио на ново поднебље, потребно је да иза њега дођу и други његови земљаци који ће наставити макар и тајно али постојано да негују веру предака. Жели ли то Гејмен да каже да су руски/словенски досељеници у Америку били у значајној мери следбеници паганске религије? Или да су били дволични, јавно практиковали друштвено прихватљиво хришћанство, а тајно били поклоници паганизма? Не, пре ће бити да је Гејмену добро позната чињеница да је приликом покрштавања паганског словенског становништва хришћанство преузело многа стара веровања и

17 Реч је о тотемистичком веровању у божанска својства лобање мамута. Према мишљењу Лајле Шапиро, то би могла бити ранија инкарнација чудовишта Нуңунуви из митологије племена Чироки (Shapiro 2017). Са друге стране, то може бити и Гејменова алузија на једно од најстаријих археолошких налазишта у долини Ненана на Аљасци, преко које су се прастановници Америке спустили на остатак континента.

18 Први Викинзи, према Гејмену, стигли су на америчко тло 813. године, знатно пре Лејфа Ериксона, чији су подвизи описани у *Винландским сагама*, а са собом су донели веровање у Тира, Одина и Тора (Гејмен 2008: 61–63).

обичаје и да их је само преоденуло у ново рухо. И заиста, многи савремени фолклористи у реконструкцији словенске митологије полазе од обичајних и језичких пракси словенског живља у којима су се задржали елементи паганских веровања. На пример, чак и у свакодневном изразу типа „не видети белог бога“¹⁹ истраживачи још од Чајкановића (1973: 171) виде остатке некадашњег веровања у паганског Белобога. Уз то, многи обичаји који се и данас практикују вуку своје корене из древних паганских времена. Тако су поједини словенски досељеници, чак и у релативно скорије доба – а о ранијим периодима и да не говоримо – са собом могли у Америку несвесно донети и остатке старих веровања. Изгледа да је Гејмен управо то имао на уму.

Било како било, на основу свих претходно разматраних аспеката *Америчких богова* можемо слободно закључити не само да су словенска митолошка предања успешно уткана у потку Гејменовог зачудног дела већ и да значајно доприносе чврстини и свеукупном значењу његове структуре, одређујући пресудно и сам исход романа. Подсетимо се, након што откаже лажни бој старих и нових богова и прогласи ништавост злоћудног господина Света, бога глобализације, Сенка пред сам крај посећује Чернобогов дом, где присуствује пролећном спремању као својеврсном ритуалном чишћењу. Поврх свега, из самог романа, као и из изјава његовог аутора, јасно се види жеља да се словенска митологија, која је вековима неоправдано таворила скрајнута, изнесе на светло дана и да се укаже на њену зачудну лепоту, метафоричност, те богатство значења и веза које има са другим митологијама Европе. Управо захваљујући присуству словенских елемената, Гејменов се роман може читати не само као епска драма о сукобу старих и нових богова, већ и као космичка константа о непрестаној борби пролећа и зиме, живота и смрти, светлости и таме, и, најзад, добра и зла.

19 Понеки истраживачи сматрају Белобога божанством реконструисаним за западнословенску митологију (наведено у Толстој и Раденковић 2001: 23). Ако је то заиста тако, откуд онда у српском језику овај израз, или у бугарском „вика до белог бога“ (Чајкановић 1973: 171)? Чајкановић чак каже за Црнобога да „ни за тренутак не смемо помислити да је он био само локални бог, него имамо све разлоге за веровање да је он припадао свима Словенима уопште. Божанство доњег света има тако значајне и разгранате функције да не може изостати, и није ни изостало, из пантеона ниједног индоевропског народа“ (Чајкановић 1973: 171). А ако је Црнобог универзални словенски бог, онда то мора бити и његов парњак Белобог.

Литература:

- Ајдачић, Дејан. „Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена.“
Пројекат Растко. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/10043>> 29. 4. 2019.
- Гејмен, Нил. *Амерички богови*. Прев. Драшко Рогановић. Београд: Лагуна, 2008.
- Кулишић Ш., П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. *Српски митолошки речник*.
Београд: Нолит, 1970.
- Леже, Луј. *Словенска митологија*. Прев. Рад. Агатоновић. Интернет издање.
<https://www.rastko.rs/antropologija/leze-mitologija_c.html> 29. 4. 2019.
- Лома, Александар. *Пракосово*. Београд: САНУ, Балканолошки институт, 2002.
- Толстој, Светлана М., Љубинко Раденковић. *Словенска митологија*. Београд:
Zepster book world, 2001.
- Ћирковић, Сима, Раде Михаљчић. *Лексикон српског средњег века*. Београд:
Knowledge, 1999.
- Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна
задруга, 1973.
- American Gods: Season 1. Metacritic*. <<https://www.metacritic.com/tv/american-gods/season-1>> 22. 5. 2019.
- American Gods: Season 1 (2017). Rotten Tomatoes*. <https://www.rottentomatoes.com/tv/american_gods/s01> 22. 5. 2019.
- American Gods: Season 2. Metacritic*. <<https://www.metacritic.com/tv/american-gods/season-2>> 22. 5. 2019.
- American Gods: Season 2 (2019). Rotten Tomatoes*. <https://www.rottentomatoes.com/tv/american_gods/s02> 22. 5. 2019.
- Bley Griffiths, Eleanor. “*American Gods* mythology guide: Who is bloodthirsty Slavic deity Czernobog?” *Radio Times*. <<https://www.radiotimes.com/news/on-demand/2019-06-21/american-gods-mythology-guide-who-is-bloodthirsty-slavic-deity-czernobog/>> 22. 5. 2019.
- Bley Griffiths, Eleanor. “*American Gods* mythology guide: Who are the Slavic Zorya sisters and what is their story?” *Radio Times*. <<https://www.radiotimes.com/news/on-demand/2019-06-21/american-gods-mythology-guide-who-are-the-slavic-zorya-sisters-and-what-is-their-story/>> 22. 5. 2019.

- Czop, Dominika. *Structure of the universe in the Norse and Slavic beliefs*. <https://www.academia.edu/4713873/Vikings_and_Slavs> 19. 12. 2019.
- Dannenfelser, Heather, Michael Link. "10 Questions with Neil Gaiman." *Politics and Prose*. <<https://www.politics-prose.com/book-notes/10-questions-neil-gaiman>> 12. 1. 2019.
- Dixon-Kennedy, Mike. *Encyclopedia of Russian & Slavic Myth and Legend*. Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England: ABC-CLIO, Inc., 1998.
- Dornemann, Rudi, Kelly Everding. "Dreaming American Gods: an Interview With Neil Gaiman." *Rain Taxi*. 2001. <<http://www.raintaxi.com/dreaming-american-gods-an-interview-with-neil-gaiman/>> 15. 3. 2020.
- Eichenberger, Bill. "In one decade, Neil Gaiman's 'American Gods' gathers a global following." <https://www.cleveland.com/books/2011/06/in_one_decade_neil_gaimans_ame.html> 12. 1. 2019.
- Gaiman, Neil. *American Gods*. HarperCollins Publishers, 2001.
- Gaiman, Neil. *American Gods*. The Author's Preferred Text. London: headline review, 2004.
- Gaiman, Neil. "American Gods Blog, Post 17." 2001. <http://journal.neilgaiman.com/2001_03_01_archive.html> 18. 1. 2020.
- Gaiman, Neil. "American Gods: An astonishingly incomplete Bibliography." <<http://www.neilgaiman.com/works/books/American+Gods/in/183/>> 23. 4. 2020.
- Oswalt, Patton. „Neil Gaiman & Patton Oswalt @ Saban Theater in L.A. 6/28/11 pt1 of 6“. <https://www.youtube.com/watch?v=5yM_WZo9j6o> 7. 6. 2019.
- "Russian American Demographics." <<http://www.ameredia.com/resources/demographics/russian.html>> 29. 11. 2019.
- Shapiro, Lila. "Your Guide to the Gods of American Gods." *Vulture*. 19. 6. 2017. <<https://www.vulture.com/2017/06/american-gods-your-guide-to-the-gods.html>> 20. 7. 2019.
- Smith, Reiss. "Who is Czernobog in American Gods? Meet the Black God set to kill Shadow Moon." *Express*. <<https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/802141/American-Gods-Czernobog-Black-God-Slavic-mythology-Shadow-Moon-kill-who-is>> 15. 3. 2020.
- Sykes, Egerton. *Who's Who in Non-Classical Mythology*. Revised by Alan Kendall. Oxford University Press, 1993.

Zechenter, Katarzyna. "Russians." *The Electronic Encyclopedia of Chicago*. Chicago Historical Society, 2005. <<http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1104.html>> 8. 8. 2019.

Znayenko, Myroslava T. "On the Concept of Chernobog and Bielbog in Slavic Mythology." *Acta Slavica Iaponica*, 11 (1993): стр. 177–185.

Zorica N. Djergović-Joksimović

SLAVIC ROOTS OF *AMERICAN GODS*

Summary

The aim of this paper is to explore the role of Slavic mythology in Neil Gaiman's novel *American Gods* (2001). Among a whole host of other pagan gods, there are several Slavic mythological creatures, such as Czernobog, Bielebog, Zoryas, *vila*, *rusalka*, and *wampyr*; which play a seemingly minor role in the novel. However, it transpires that Slavic pagan deities are crucial to our fuller understanding of the inner structure of the novel, especially the dual god Czernebog/Bielebog transformations. The paper also points to Gaiman's thorough research into Slavic mythology as well as numerous interviews in which he stresses his enthrallment with it. Last but not least, Neil Gaiman's novel, his interviews as well as TV series based on *American Gods* have contributed greatly to the promotion of Slavic mythology, made it available to a wider public and incited a renewed interest in it.

Key words: *American Gods*, Neil Gaiman, Slavic mythology, Czernobog, Bielebog, Zoryas, Odin, fantastic literature.

Елена Н. Ковтун¹
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Москва

821.09:7.037.5"19/20"
821.09:2-187"19/20"
82.01:2-187

«КАНОН» И ИНТЕРТЕКСТ «ПОСМЕРТНОГО БЫТИЯ» В ФАНТАСТИКЕ XX–XXI ВВ.: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ



Статья является первой в серии предполагаемых автором публикаций, посвященных формированию в российской, европейской и североамериканской фантастике (фэнтези) XX–XXI вв. инварианта художественного изображения Мира Посмертия («того света», загробного царства) как особого локуса с собственным рельефом, населением и нормами поведения. Исследование наиболее устойчивых общих характеристик («канона») данной вымышленной модели реальности начинается в статье с локализации Мира Посмертия по отношению к привычной реальности (миру живых), анализа его пространственно-временных параметров, масштабов, границ, изображения писателями момента перехода в загробный мир и образов проводника (наставника), помогающего герою адаптироваться к новому способу существования. В завершение статьи ставится вопрос о функциональности художественного образа Мира Посмертия и намечаются аспекты его дальнейшего исследования.

Ключевые слова: Фантастика, фэнтези, жизнь после жизни, загробный мир, инвариант, интертекст.

Вся художественная литература в широком смысле повествует лишь о жизни и смерти. И не менее важным, чем вопрос, зачем человек пришел в этот мир и для чего он живет, оказываются попытки понять, почему мы умираем и что остается после нас. Тема смерти и «того, что за ней» в литературном пространстве необъятна – от первых записей мифа об Орфее до пушкинского переосмысления Горация («Нет, весь я не умру...»), мистических прозрений Ивана Ильича у Л.Н. Толстого и лаконичного «смерти нет» в записях Левия Матвея из знаменитого романа М.А. Булгакова.

Человечество не перестает волновать проблема бессмертия, бессрочного – или хотя бы долговременного – продления собственного

¹ kovelan@mail.ru

пребывания во вселенной. В литературе и кинематографе на помощь этим мечтам приходит научная фантастика – если не в форме печального бытия свифтовских струльбругов или современных постапокалиптических зомби, то хотя бы в виде виртуального обитания в компьютерной среде («Гиперион» Д. Симмонса), переноса личности в новое тело («Князь света» Р. Желязны), создания гарантирующей неограниченно долгое благополучие «системы личной безопасности» («Филолог» С. Логинова). Концепции можно множить и множить.

Тех же, кто не слишком оптимистичен во взглядах на технический прогресс, манит по возрасту сравнимая с самим родом людским мысль, что все отнюдь не кончается смертью и за ее пределами каждого ждет другой мир и возможность снова думать и ощущать, продолжаться во времени и пространстве. Приверженцы этой идеи готовы вечно задаваться вопросами о том, каковым будет их посмертный облик, в каких формах и обстоятельствах протекает загробное существование, наконец, в чем состоит его смысл?

И в этом случае неопценима помощь литературы теософской и визионерской – от священных книг мировых религий до откровений Эммануила Сведенборга («О небесах, о мире духов и об аде») или Даниила Андреева («Роза мира»). В корпусе же художественных текстов это сфера фантастики «ненаучной», точнее, тех разновидностей «повествования о необычайном»², которые имеют дело со сверхъестественным и трансцендентным: неомифа, фэнтези, притчи³.

Но и за подобным ограничением исследуемого материала – необозримое количество текстов. В фэнтезийной тематике смерти

2 Напомним, что в рамках нашей концепции «явного» вымысла (вторичной художественной условности) мы различаем шесть типов повествования о необычайном: научную фантастику, фэнтези, сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условность; последние два типа соотносятся с жанрами литературного мифа и притчи. Подробнее см.: (Ковтун 1999; Ковтун 2008). Различия стоящих за этими жанрами типов вымысла и, соответственно, поэтики вымышленных миров в данном случае для нас не принципиальны. Вот почему ниже для краткости мы будем именовать всю исследуемую совокупность произведений «фантастикой сверхъестественного», или, в широком понимании термина, «фэнтези».

3 Затрагивает рассматриваемую тему, конечно и «фантастика комического» – юмористическая и сатирическая. Здесь примеров тьма: от «Путешествия капитана Стормфилда в рай» М. Твена (1907) до «Ад есть ад» Ж. Клейна (1960), «У каждого свой Ад» Р. Силверберга (1989), «Места, где царит зло» Р. Шекли (1989); «Там, за Ахероном» Е. Лукина (1995) и многих иных. Однако мы практически не привлекаем эти тексты к анализу, потому что посмертное бытие в них мыслится прежде всего как «кривое зеркало» земного существования и авторский замысел состоит не столько в исследовании природы загробного мира, сколько в высмеивании недостатков мира реального.

и посмертного бытия присутствует множество вариаций. В их числе можно выделить по крайней мере три основные группы устойчивых мотивов – своего рода «кросс-культурных кодов», общих для российской, европейской и североамериканской фантастики XX–XXI вв.

Первая группа мотивов повествует о встрече со Смертью – как правило, антропоморфной: «Девушка и Смерть» М. Горького (1917), «Жила-была старушка» (1944) и «Смерть и дева» (1960) Р. Брэдбери, «Сказки барда Бидля» Дж.К. Роулинг (2008) и т.д. Интересным примером использования мотива может служить новелла П. Бигла «Милости просим, леди Смерть» (1963). Ее героиня, стареющая и страдающая от скуки аристократка, приглашает на свой пышный бал Смерть, оказавшуюся прекрасной девушкой, жаждущей танцевать и нравиться гостям. В конце концов, чтобы продлить пребывание красавицы среди людей, хозяйка бала соглашается стать Смертью вместо нее.

Мотивации героини бескорыстны – визит Смерти для нее лишь спасение от презренной рутины. Однако и здесь дело заканчивается уговором (и обрядом – леди Невилл целует Смерть, принимая у нее «служебную» эстафету). В прочих же названных текстах, особенно в ставшей едва ли не хрестоматийной из-за громкой славы цикла о Гарри Поттере сказке Д. Роулинг, мотив договора гораздо более очевиден. Встречи со Смертью ищут, чтобы отсрочить собственную кончину, спасти близкого человека, получить в дар волшебный предмет и т.п.⁴

Вторая группа мотивов едва ли не самая распространенная. Она демонстрирует посмертное пребывание героя в земном мире в качестве призрака или вновь оживленного магией тела. Речь идет о немалом количестве текстов – от широко известных «Лигейи» (1838) и «Разговора с мумией» (1845) Э.А. По, а также «Кентервильского привидения» (1887) О. Уайльда до, например, «Кануна всех святых» (1972), «Баньши» (1984), «Восточным экспрессом на север» (1988) Р. Брэдбери, рассказа «Мумия» (1991) А. Лазарчука и одноименной повести А. Столярова (1996) или «Книги кладбищ» Н. Геймана (2008), «Истории призрака» Д. Батчера (2011) и «Агентства Локвуд и компания» Д. Страуда (2013–2017). Особенно популярна данная группа мотивов в кинематографе, начиная (по зрительской симпатии, а не времени создания) со знаменитого «Призрака» (1990) американского режиссера Джерри Цукера с Патриком Суэйзи в главной роли.

⁴ Данную группу мотивов можно толковать как часть более широкой темы договора с нечистой силой, в еще большем охвате – результативного общения со сверхъестественными существами любой природы.

Очевидно, что эта кинопопулярность объясняется прежде всего зрелищностью сопровождающих тему спецэффектов: прохождение персонажей-«привидений» сквозь стены, их неуязвимость для человеческого оружия и т.п.

Однако с точки зрения заявленной в данной публикации тематики нам преимущественно интересна третья группа мотивов, связанная с перемещением личности (души) умершего (порой, впрочем, и во вполне «материальной» прижизненной оболочке) в «иной мир» – Тот Свет, особый Мир Посмертия (далее для краткости МП), не имеющий или почти не имеющий связи с привычной реальностью.

Итак, мы намерены посвятить наше исследование фиксации в фантастических текстах посмертия как ЛОКУСА – единого пространства, недвусмысленно идентифицируемого и автором, и читателем⁵. Пространства, имеющего собственную топографию и «население», если угодно, свою «экологию» и общепринятые «нормы поведения». Мало того, наши дальнейшие рассуждения связаны лишь с текстами, в которых МП является значимой частью вымышленной модели реальности – то есть играет важную, если не главную, роль в авторском замысле и авторской концепции бытия.

Подобных текстов тоже очень и очень немало. Разнообразие гипотез, трактовок, идей здесь также достаточно велико. Тем не менее мы считаем возможным высказать некоторые обобщения и (хотя бы в первом приближении) обозначить проблему формирования своеобразного «интертекста посмертного бытия»⁶ в мировой «фантастике сверхъестественного» прошлого и нынешнего столетий.

Своего рода художественный «канон» изображения МП, по нашему мнению, определили в литературе XX в. прежде всего широко известные и обладающие несомненными эстетическими достоинствами западноевропейские и североамериканские (преимущественно англоязычные) тексты, в основном относимые к «прародителям» современной фэнтези – подобно «Сильмариллиону» (изд. 1977) Д. Толкиена или «Волшебнику Земноморья» У. Ле Гуин (1968). Выразительные возможности литературного неомифа и притчи не менее ярко продемонстрировали «Расторжение брака» К. С. Льюиса (1945) и «Город за рекой» Г. Казака (1947). Параллельно

5 Иными словами, мы оставляем в стороне сюжеты, подразумевающие прежде всего иносказательные, символические и метафорические, трактовки посмертия – или созданного авторской фантазией «иного мира».

6 Тем самым мы считаем возможным исследование «локусоцентричного» «текста об МП» по аналогии, например, с «петербургским текстом» русской литературы, «пражским текстом» в чешской и австрийской литературе и т.п. См., напр. (Топоров 1995; Бобраков-Тимошкин 2004).

и позже наметившуюся в упомянутых книгах модель дополнили и развили многие иные произведения: «На реке» Р. Янга (1965), «Третий полицейский» Ф. О'Брайена (1967), «Куда приводят мечты» Р. Матесона (1978), «Мадрапур» Р. Мерля (1977), «Чувство, которое словами можно выразить только по-французски» С. Кинга (1998), «Джим Моррисон после смерти» М. Фаррена (1999), «Империя ангелов» Б. Вербера (2000), «Краткая история смерти» К. Брокмейера (2006; по рассказу 2003 г.), «Потерянные боги» Д. Брома (2016) и т.п.

Не остался в стороне и кинематограф. Ниже при описании «инварианта МП» мы будем приводить примеры из фильмов «Орфей» (экранизация 1950 г. одноименной пьесы Ж. Кокто), «Куда приводят мечты» (фантастическая мелодрама В. Уорда 1998 г. по книге Р. Матесона), «Константин: Повелитель тьмы» (экранизация 2005 г. режиссером Ф. Лоуренсом комикса «Посланник ада» Д. Делано и Г. Энниса) – как нам представляется, наиболее ярко раскрывающих тему МП, хотя, разумеется, данные фильмы далеко не исчерпывают интересующую нас проблематику.

В российскую литературную традицию повествования об МП можно включить «Мастера и Маргариту» М. Булгакова (эпизоды, связанные с посмертием Пилата и «миром покоя», куда удаляются, благодаря могуществу Воланда, заглавные персонажи), а в более близкие к нашим времена – рассказы «Вести из Непала» (1992) и «Бубен верхнего мира» (1993) В. Пелевина, его же романы «Чапаев и Пустота» (1996; эпизод посещения героем одного из аналогов Валгаллы) и «Бэтмен Аполло» (2013), а также рассказ украинских русскоязычных фантастов М. и С. Дяченко «Баскетбол» (2001) и, наконец, наиболее интересные, на наш взгляд, в содержательном и художественном отношении современные российские фэнтезийные тексты о Мире Посмертия – роман «Свет в окошке» С. Логинова (2002) и повесть «Малая Глуша» М. Галиной (2009)⁷.

На основе анализа данного корпуса текстов⁸ мы и попытаемся выделить основные характеристики «канона» изображения

7 Далее в целях экономии места мы будем обозначать вышеперечисленные тексты и фильмы сокращенно – по фамилиям авторов и режиссеров или названиям, в ряде случаев также редуцированным.

8 К анализу будут частично привлечены и некоторые другие произведения, создающие не вполне «каноничный» (второстепенный по отношению к основному сюжету, содержащий гротескный элемент и т.д.) образ МП, однако наглядно демонстрирующие те или иные отдельные его устойчивые признаки – подобно, например, повестям А. Линдгрена «Братья Львиное сердце» (1973), В. Крапивина «Полосатый жираф Алик» (1999) и «Прохождение Венеры по диску Солнца» (2005), романам Г. Л. Олди «Герой должен быть один» (1996), М. и С. Дяченко «Слово Оберона» (2005), В. Панова «Ручной привод» (2008) и др.

Мира Посмертия. Разговор уместно начать с обсуждения ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ЛОКАЛИЗАЦИИ МП. В данном вопросе имеется широкое разнообразие версий – могущих быть сведенными, впрочем, к единому инварианту «не здесь». Мир Посмертия чаще всего располагается СНИЗУ и/или СВЕРХУ по отношению к обители живых, т.е. постулируется авторами как подземный или надземный мир. Так происходит прежде всего в многочисленных текстах и фильмах, изображающих рай и ад в соответствии с христианской культурной традицией.

Однако не столь уж редки и примеры, когда МП находится, если можно так выразиться, СБОКУ от привычной реальности: «на дальней стороне», в другой стране, ином населенном пункте, а иногда и в непосредственной близости от места жительства героев – буквально в «пригороде». В романе Г. Казака герой отправляется на новое место работы в чужой город, оказавшийся впоследствии загробным миром. В фильме Ж. Кокто машина, на которой таинственная незнакомка увозит героя и его смертельно раненного друга-поэта, выезжает из города, петляет по проселочным дорогам и наконец останавливается у полуразрушенного особняка, где расположены личные покои Смерти.

В случае локализации МП в стороне от мира живых наиболее частотным оказывается его размещение на ЗАПАДЕ (закате). Нередко это сопровождается авторским «усилением» (заострением) локуса: Крайний или даже Заокрайний Запад (Валинор) у Д. Толкиена⁹, Далекый Запад в цикле о Земноморье У. Ле Гуин (героиня романа «Техану» напевает старинную песню: «На самом далеком западе, там, где кончаются земли...»)¹⁰.

Еще один вариант представляют тексты с минимально прописанной локализацией. МП в них фигурирует просто как труднодоступная (нередко безымянная) местность: горный кряж («Мастер и Маргарита», «Мадрапур»), остров («Остров мёртвых» Масакто Бандо, 1993), даже Пояс астероидов (В. Крапивин), «черная

9 «И покинули они Средиземье, и пришли в Земли Амана, на крайний запад всех земель, у самых границ мира». Валинор не является, конечно, именно и только Миром Посмертия. Прежде всего это обитель бессмертных богов-валаров. Однако это в том числе сообщает Валинору и несомненные черты «загробного мира» (Рая), равно как и входящие в его состав локусы, куда удаляется по завершении земного пути часть персонажей толкиеновской вселенной. Ср.: «Намо, старший, живет в Мандосе, что на Западе Валинора. Он – хранитель Домов Умерших, он созывает души убитых».

10 Строго говоря, в песне речь идет о месте обитания драконов – древнейших жителей Земноморья. Однако читатели, хорошо изучившие авторскую мифологию, помнят, что непосредственно от драконов в мире У. Ле Гуин произошли люди – и в их числе маги, которые отобрали у огнедышащих прародителей часть их земель, впоследствии ставшую для людей Миром Посмертия.

дыра в центре Млечного Пути» (Б. Вербер) и край «по другую сторону звезд» (А. Линдгрэн). К данному варианту примыкает и локализация МП у М. Галиной. Это неопределенное «захолустье» – безымянный райцентр то ли в российской, то ли в украинской глубинке и еще более затерянные в пространстве деревни со странными названиями Болязубы и Малая Глуша.

Наконец, МП может быть представлено читателю (зрителю) вообще без соотнесения с миром живых, как, например, в рассказах и романах «На реке», «Краткая история смерти», «Джим Моррисон после смерти», «Вести из Непала», «Баскетбол», «Бэтмен Аполло», «Свет в окошке». Или, напротив, – как полное соотнесение с миром живых (в рассказе «Вести из Непала» и романе «Третий полицейский» герои, пребывая в загробном царстве, убеждены, что продолжают земную жизнь). В этих случаях исследуемый локус, как правило, тождественен или почти тождественен по масштабу и содержанию всей вымышленной автором модели реальности.

В большинстве произведений Мир Посмертия имеет четко очерченную ГРАНИЦУ. Чаще всего ею становится река. Вот как выглядит, например, ее пересечение в романе Г. Казака.

«Когда поезд, сбавив скорость, медленно въехал на большой мост через реку, сразу же за которым была конечная станция, Роберт подошел к окну купе и напоследок окинул взором оставшийся позади берег. Вот и добрался до места! Вздохнув, он поглядел вниз, под мост, на глубокое ложе реки, по которой проходила граница».

В рассказе Р. Янга, прямо названом «На реке», действие развивается именно на пространстве водного «медиатора» между миром живых и мертвых. Герои, совершившие – независимо друг от друга и каждый в силу собственных причин – самоубийство, после знакомства в МП получают «второй шанс»: возможность пристать к одному из расположенных на реке островов и тем самым вернуться к жизни, чтобы изменить роковое решение. Еще одно «говорящее» название находим в повести Е. Лукина: упоминание Ахерона, реки царства Аида в древнегреческой мифологии, еще до начала знакомства с сюжетом поясняет читателю, о чем, собственно, пойдет речь. Через известный из той же мифологии Стикс попадает в МП и герой Д. Брома.

Безымянная река-медиатор присутствует также в романе М. Галиной. За право пересечь ее прибывшему в Малую Глушу персонажу необходимо заплатить, но не деньгами, а гораздо более

странным способом – приняв непосредственное участие в ссоре местных жителей с загадочным «огненным змеем».

Возможны, однако, и иные разновидности водной границы. Валинор Д. Толкиена расположен за Великим Западным морем. Герои Булгакова отправляются в дарованный им Воландом посмертный приют, переходя ручей: «Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменистый мшистый мостик. Он пересек его. Ручей остался позади верных любовников, и они шли по песчаной дороге». В «Мадрапуре» Р. Мерля упоминается озеро, на мгновение возникшее в луче карманного фонаря справа от стоящей на пыльной каменистой равнине в неведомом краю героини.

Более сложна по замыслу и разнообразна по форме граница мира мертвых в цикле о Земноморье У. Ле Гуин. В первом романе цикла герой – только что завершивший обучение молодой маг – в попытке спасти умирающего ребенка посылает свою душу вслед его душе и видит, как мальчик бежит от него по пологому склону холма за невысокой каменной стеной. Позже выяснится, что эта каменная стена на Холме Мироздания и есть граница царства мертвых, ближайшая к миру живых. Однако данное царство имеет и противоположный рубеж – безжизненную скалистую гряду, именуемую Горами Горя. Лишь одолев эти скалы, ставший Верховным магом Земноморья Гед и его юный друг Лебаннен вернутся из страны мертвецов в финале романа «На последнем берегу».

Из других медиаторов достаточно типична пещера. В романе Д. Брома герой после смерти становится призраком, который пробирается в МП, первоначально буквально «просачиваясь» под землю.

«Он почувствовал, как его засасывает вниз... Спустя секунду он ощутил, что движение... прекратилось, и открыл глаза. Вокруг клубился светящийся туман, и можно было различить стены тесной земляной каверны... Насколько он видел, путь отсюда был один: дыра в противоположной стене каверны. Чет шагнул ближе и заглянул вниз. Темнота».

И далее Чет проникает в подземный мир через систему ветвистых подземных проходов, встречая по пути души других умерших – пока все они наконец не оказываются на берегу Стикса, за которым лежит Лимбо.

Пещера присутствует и в «Слове Оберона» М. и С. Дяченко. Однако ею граница МП в данном романе не исчерпывается.

Роль преграды исполняет еще и Печать – отпечаток пальца могущественной ведьмы, некогда наглухо закрывшей для живых проход в мир мертвых. Подобное «удвоение» границы есть и у М. Галиной: помимо упомянутой выше реки, ее функцию исполняет лес между деревнями Болязубы, где привычная реальность еще не подвергается существенным изменениям, и Малая Глуша, в которой происходит уже откровенная небывальщина.

Из более редких границ можно упомянуть зеркало, сквозь которое проникают в МП, как Алиса Л. Кэрролла в Зазеркалье, персонажи фильма Ж. Кокто. А также загадочную ложбину в романе «Чапаев и Пустота».

«Дорога упиралась в два невысоких крутых бугра, между которыми пролегал узкий проход... Они словно отмечали границу, за которой местность меняла рельеф – там начинались холмы, переходящие у горизонта в горы. Похоже, за этой границей менялся не только рельеф – почувствовав на своем лице ощутимую волну ветра, я с недоумением поглядел на идеально прямой столб дыма, до невидимого источника которого было теперь совсем недалеко».

Наименее оформленным – в буквальном смысле слова – оказывается пограничье МП у Р. Матесона:

«Открыв глаза, я осмотрелся. Опять туман, этот серый клубящийся туман, от которого не было спасения... Чем дальше я бежал, тем гуще становился туман».

В некоторых случаях (Г. Казак, У. Ле Гуин, М. Галина) пересечение границы МП – даже для персонажей, владеющих магией или получивших шанс вернуться в мир живых, – возможно лишь в одну сторону. Покидать загробный мир им приходится иным путем. Особенно интересно это описано в «Малой Глуше». Если для попадания в МП герою приходится совершить достаточно продолжительное путешествие, то возвращение получается почти мгновенным: «миром мертвых» оказывается жилой микрорайон на окраине того самого райцентра, откуда началась его одиссея.

Благодаря границе Мир Посмертия, как правило, воспринимается читателем и зрителем как «мир за преградой», куда необходим тот или иной ПЕРЕХОД. Фиксация момента перехода становится еще одной устойчивой характеристикой «канона» МП.

Для большинства описаний перехода типична двойственность. С одной стороны, авторами и режиссерами заостряется своеобразная «будничность» преодоления границы: герои словно бы просто «плыли

и приплыли» в корабле (лодке) по морю или реке (Д. Толкиен, У. Ле Гуин, Р. Янг, М. Галина), «ехали-ехали» и приехали – в бричке, на поезде, автобусе, автомобиле (В. Пелевин, Г. Казак, К. С. Льюис, Ж. Кокто) и даже «летели и прилетели» на самолете (С. Кинг, Р. Мерль). Или воспользовались пусть внешне более зрелищным, но при этом не менее доступным с бытовой точки зрения способом – как заглавный персонаж фильма «Константин», который для перемещения в ад опустил ноги в таз с водой (медиатор!), а в руки взял кошку, принадлежащую умершей, душу которой он собирался навестить в подземном царстве. Согласно попутному пояснению Константина, кошки живут по обе стороны реальности.

С другой стороны, при пересечении границы МП, как правило, фиксируется сверхъестественность момента. Подчеркивается странность происходящего, нарушение привычного порядка вещей, психологический дискомфорт (чаще всего охватившие персонажей необъяснимая тревога и страх). Фиксироваться может остановка времени (в фильме «Константин» для героини, наблюдающей за перемещением заглавного персонажа в МП, на секунду замирает в воздухе падающая из крана капля), изменение плотности вещества (в изображенном К. С. Льюисом раю предметы слишком тяжелы и «материальны» для выходцев из ада) или хорошо известный современному читателю из научной (а чаще пара-научной) литературы «туннельный эффект» и иные симптомы, сопровождающие биологический процесс умирания (Р. Матесон, Б. Вербер, С. Логинов)¹¹.

В романе «Третий полицейский» герой ищет в заброшенном доме деньги, спрятанные его приятелем и соучастником совместно совершенного ими убийства. Однако вместо денег приятель заложил в тайник взрывчатку. В момент взрыва и собственной смерти герой фиксирует свои ощущения так.

«В глубине открывшейся в полу дыры я увидел смутные очертания металлической коробки – именно в таких коробках в наших местах обычно хранят деньги и ценные бумаги... я полностью засунул руку в дыру, и в тот момент, когда мои пальцы уже должны были ухватить ящичек, что-то произошло. Описать, что именно, – надежды нет, но произошедшая со мной или с комнатой перемена меня очень напугала... У меня возникло впечатление, что дневное

¹¹ Особенно популярна в последние годы «эзотерическая» симптоматика, основывающаяся на возможности астральных «выходов из тела». Ср. у Б. Вербера: «Я чувствую, что должно произойти что-то важное. Я жду. Вот оно. У меня такое впечатление, как будто что-то... выходит из меня! Что-то наподобие облачка пара. Пар принимает форму моего тела... медленно выходит из моего тела через темечко». Во многом схоже и описание первых минут посмертия Р. Матесоном.

освещение с невероятной скоростью сменилось вечерним и что резко изменилась температура; а может быть, воздух мгновенно и странным образом сгустился или, наоборот, столь же мгновенно стал более разряженным».

Возможны и еще более оригинальные варианты. Вот впечатления от пересечения границы МП Петра Пустоты в романе В. Пелевина.

«Я опять поглядел в просвет между двумя оплывшими земляными буграми. И тут барон неожиданно толкнул меня в спину. Я полетел вперед и повалился на землю... В следующий момент какая-то зрительная судорога прошла по моим глазам... Холмы, летний вечер – все это исчезло; вокруг была густая тьма, и в этой тьме вокруг нас, насколько хватало глаз, горели яркие пятна костров»¹².

Одно из самых поэтичных описаний перехода в МП можно встретить в «Сильмариллионе» Д. Толкиена. После дерзкой попытки людей проникнуть в божественный Валинор этот Благословенный Край сокрылся от земного мира, оставив право попасть в него лишь избранным, преодолевшим пределы космоса.

«Мудрецы из числа людей говорили, что Прямой Путь существует, верно, и по сей день – для тех, кому дозволено отыскать его. И учили они, что в то время, как новый мир теряется внизу, древняя дорога и тропа памяти Запада по-прежнему уводят вперед, словно могучий незримый мост, и пролегает путь через воздушные сферы дыхания и полета (а они ныне тоже замкнулись в кольцо, как и весь мир), и пересекает Ильмен, губительный для смертной плоти, и доходит до Тол Эрессеа, Одинокого острова, а, может статься, и далее, до Валинора, где и по сей день обитают Валар, наблюдая, как разворачивается перед их глазами история мира».

Наиболее подробно переход – как особый, неопределенный по времени, но достаточно продолжительный период – описан К. Брокмейром в «Краткой истории смерти». Персонажи романа попадают в МП самыми причудливыми способами.

«Он сказал, что умер, а потом – раз! – оказался в пустыне... он шел день за днем, пока дюны не разверзлись под ногами и не

¹² Еще более интересны переживания героя при возвращении в мир живых – после очередного толчка в спину. «В этот раз он не застал меня врасплох. И в тот момент, когда мое тело падало на землю, я словно бы успел осознать неуловимо короткий момент возвращения назад, в обычный мир... Не знаю, как это описать. Словно бы одну декорацию сдвинули, а другую не успели сразу установить на ее место, и целую секунду я глядел в просвет между ними... Когда я поднял голову, передо мной снова был обычный мир – степь, вечеряющее небо и близкая линия холмов».

превратились в волны, которые вздымались вокруг и хлестали его в лицо... Он закрыл глаза, а когда открыл их снова, то оказался в поезде вроде того, в каком маленькие дети катаются кругами в парке аттракционов... рельсы вели через густой лес из золотисто-коричневых деревьев, но на самом деле это были не деревья, а жирафы, чьи длинные шеи словно ветви тянулись в небо... Девушка, которая любила стоять под тополем в парке, сказала, что после смерти оказалась в океане цвета сушеной вишни. Некоторое время вода несла ее тело, а она лежала на спине, описывая хаотичные круги и напевая обрывки популярных песен, какие только могла припомнить... Лев Пэйли наблюдал, как его атомы рассыпаются, словно мраморные шарики, и разлетаются по всей вселенной, а затем вновь собираются вместе из ниоткуда. Ханбинь Ли сказал, что проснулся в обличье тли и провел жизнь в мякоти одного-единственного персика. Грациэла Кавазос утверждала, что «пошла снегом» – и более ни слова! – и застенчиво улыбалась, если слушатели требовали подробностей». И так далее: «истории, которые прибывшие в город рассказывали о переходе, были столь же разнообразны и замысловаты, как их жизни, исчислявшиеся десятками миллиардов».

И лишь в отдельных случаях, как, например, у А. Линдгрена или В. Крапивина, герои, умерев, оказываются в МП «автоматически» – бессознательно и моментально. Правда, в повести о жирафе Алике для их прибытия предусмотрено специальное место.

«По какому-то закону (знать бы все эти законы!) такое всегда случалось здесь. На прозрачно-синей планетке, на квадратной каменной площадке, лежащей среди громадных аметистовых друз. По краям площадки горели два фонаря старинного вида, на чугунных узорчатых столбах. Новичок всегда прилетал на эту площадку».

Для перехода границы МП (а также последующего знакомства с ним) героям нередко необходим ПРОВОДНИК – или встречающий, сопровождающий, наставник. Вот наиболее показательные примеры. У К. С. Льюиса роль проводника исполняет водитель автобуса, регулярно доставляющий обитателей ада на своеобразную «экскурсию» к райским вратам. «Автобус был прекрасен. Он сиял золотом и чистыми, яркими красками. Шофер тоже сиял. Правил он одной рукой, а другой отгонял от лица липкий туман».

О кошке, проводнике Константина, героя одноименного фильма, в ад, мы писали выше. У К. Брома не вполне проводниками, но все же встречающими героя после смерти и напутствующими на дальнейшей дороге в МП становятся падший ангел и мальчик-

привидение. В притче Р. Мерля проводниками-наставниками является чета индусов – единственных персонажей из числа пассажиров самолета, знающих, куда они летят, а также могущих объяснить, почему на борту оказались вместе ранее не знакомые, столь разные по характерам и судьбам люди.

«Свет в окошке» С. Логинова раскрывает читателю удивительный Мир Посмертия, в котором возможно практически все: омоложение, обретение любых способностей (герой без труда выучился понимать все земные языки), воссоздание самых причудливых ландшафтов и предметов. Умершие проживают в этом мире «второй срок» своего существования, удовлетворяя потребности с помощью мнемоников – своеобразной валюты, которая представляет собой овеществленные воспоминания живых. И часть персонажей романа зарабатывает мнемоники, именно работая проводниками, встречая прибывающих из земной жизни новичков и помогая им освоиться в МП.

Таким образом, знакомиться с миром мертвых нередко помогают сами его обитатели – чаще всего души, попавшие туда ранее героя. В романе Р. Матесона роль проводника-наставника берет на себя родственник центрального персонажа, дядюшка Альберт. В повести В. Крапивина с Поясом астероидов знакомят вновь прибывшего уже некоторое время находящиеся там другие дети. Для главного героя Карла у А. Линдгрена проводником-экскурсоводом по Нангияле, стране Посмертия, становится его старший брат Юнатан Львиное сердце.

В «Империи ангелов» советчиками героя оказываются писатель Эмиль Золя и прижизненные коллеги-«танатонавты» Рауль Разорбак и Фредди Мейер. Кроме того, у Вербера присутствует и «универсальный провожатый» душ умерших в МП.

«За нами приходит некий светящийся персонаж. Я узнаю его с первого взгляда. Это хранитель ключей от Рая. Древние египтяне называли его Анубис, индуисты называли его богом мертвых Яма, греки Хароном, перевозчиком через Стикс, римляне Меркурием, а христиане святым Петром... Это высокий бородатый мужчина с немного надменным выражением лица... Он ведет нас прямо на Страшный суд».

Подобный античному Харону паромщик присутствует в романе К. Брома.

«Из тумана медленно выступила, приближаясь, широкая баржа. Одинокая фигура в плаще вращала за рукоять колесо, укрепленное

на канате, натянутом между берегами. Лицо паромщика почти полностью скрывал капюшон; различить можно было только жесткую складку губ. Паром ткнулся носом в причал. Паромщик ничего не сказал, даже не поднял взгляда. Он просто стоял у своего колеса и ждал».

Схожий образ лодочника-проводника создала и М. Галина – лишь внеся в него некоторые коррективы. Это житель деревни Малая Глуша с характерной внешностью и манерами.

«Какой-то дедок в телогрейке вышел навстречу из-за угла очередного приземистого дома... На нем были дырчатые разбитые сандалии и линялые носки. Кадык у дедка зарос седой щетиной, а глаза были белые и веселые». Позже именно его герой встретит на переправе в МП. «У песчаной отмели стояла лодка, и когда он, оскальзываясь на обрыве, спустился к ней, то увидел, что в ней сидит давешний дедок в драном тельнике и смотрит на него веселыми бледными глазами. – Вы и есть перевозчик? – спросил он. – А кого тебе треба, дурень? – спросил дедок».

Помимо расположения мира посмертия и формы его границ, едва ли не самым интересным аспектом анализа нам представляются ВАРИАНТЫ ЛОКУСОВ МП. Именно при их воссоздании ярче всего проявляет себя фантазия писателя и режиссера. Спектр пространств загробного царства многообразен и прихотлив. Прежде всего при его изучении привлекает внимание разность масштабов изображения.

Ряд писателей предпочитает быть минималистами. Их МП сводится к локальным прогалинам во всеобъемлющей неопределенности небытия. Так, в рассказе «Вести из Непала» В. Пелевина «тот свет» ограничен стенами троллейбусного парка, где, сами того не ведая, души умерших начинают сорокадневный страстной путь.

В Нангяле А. Линдгрена есть лишь две живописные горные лощины – Долина Вишен и Долина Терновника. В романе С. Логинова умершие всех стран и веков живут в огромном городе, дрейфующем в океане бесформия – нихиле. Серый город и зеленая долина, ограниченная горами, представляют ад и рай в притче К. С. Льюиса. Почти аналогично – как город и его окрестности (горное ущелье) выглядит МП у Г. Казака.

Локален и «мир покоя» Мастера у М. Булгакова, являющийся разверткой метафор «родного очага» и «вечного приюта». «Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят... Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже

вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом».

Чуть более обширны условное пространство «речных берегов» (деревья по сторонам, окрестные холмы, гостиницы неподалеку, где можно остановиться на ночь) в рассказе Р. Янга или местность, по которой пролегает путь персонажей рассказа С. Кинга «Чувство, которое словами можно выразить только по-французски» (его герои гибнут в авиакатастрофе, в последние секунды жизни снова и снова переживая «дежа вю» – воображаемую поездку на автомобиле). Как сельская местность – без определенных границ, но в пределах дневного путешествия пешком или на велосипеде – предстает Мир Посмертия в романе «Третий полицейский».

Еще более протяженна страна мертвых У. Ле Гуин – территория между Холмом мироздания и Горами Горя. До «фрагментов космоса» расширяется МП у В. Крапивина: помимо Пояса Астероидов он включает посещенную персонажами Планету Некусачих Собак, а также миры вдоль единой вселенской Дороги, шагая по которой, герои успевают в буквальном смысле сносить несколько пар железных башмаков.

Наконец, среди вариантов МП встречаются целые «ойкумены» со сложной расчлененностью ландшафтов. Так, в романе К. Брома основное сюжетное пространство – город мертвых Лимбо и так называемые Приречные земли («Стикс – река ненависти; Флегетон – река пламени; Коцит – река стенаний... Лета – река забвения») – окружено еще более обширными территориями. Вот как характеризует МП и его обитателей один из персонажей романа.

«Здесь земли обширны. Я много где побывал, и все же видел только ничтожную часть. Слышал, есть в здешних пределах места, похожие на мир наверху. Сады поразительной красоты, созданные еще древними – луга асфodelей, Елисейские поля... Есть и другие создания, существа, которые пришли сюда еще до (человека. – *Е.К.*)... У иных даже кровь по жилам течет, как у Сита, например. Заметил ли ты, как трудно его бывает понять? Это потому, что он из троу, а они – одна из немногих оставшихся рас подземного мира, и не могут говорить на истинном вавилонском, как мы... Нижний мир бескраен».

Мир посмертия Б. Вербера представляет собой целых «семь небес»: голубые («входная воронка»), черные (территория страхов), красные (мир фантазий), оранжевые (чистилище), желтые (мир познания), зеленые (царство красоты) и, наконец, белые (плато Страшного суда). Кроме того, аналогичные МП, как явствует из текста

«Империи ангелов», присутствуют в сердцевилах (черных дырах) соседних с Млечным Путем (а может быть, и всех вообще) галактик.

А в ряде текстов, например, у Р. Матесона и М. Фаррена, МП и вовсе расширяется до целой вселенной со своими «небесами» для праведников, «адскими зонами» для грешников и самоубийц и бесконечным разнообразием ландшафтов, где обитают небезгрешные, но и не вконец испорченные души. Впрочем, непосредственно в этих книгах читатель видит лишь фрагменты созданного авторским воображением альтернативного космоса. Действие романа Р. Матесона охватывает эпизоды пребывания героя в посмертном доме его дяди и наставника Альберта, в одном из городов царства мертвых, а также в напоминающем ухудшенную версию знакомой герою по прошлой жизни земной местности, где оказалась из-за совершенного суицида его жена. В романе же М. Фаррена действие и вовсе распадается на фрагменты, локализующиеся в индивидуальных МП персонажей – вселенных, которые они творят сообразно собственной фантазии.

Не менее, чем пространственная, вариативна и ВРЕМЕННАЯ ПРОТЯЖЕННОСТЬ МП, а также срок существования в нем умерших. Чаще всего пребывание на Том Свете трактуется как вечность. Однако есть и другие варианты. За Нангиялой в повести А. Линдгрена возникает Нангилима – прекрасный край, куда уходят «вторично умершие» в процессе борьбы со злом протагонисты.

«В Нангилиме ... в Нангилиме, – начал Юнатан, заговорив тоном, каким всегда рассказывал сказки и истории. – В той стране до сих пор пора сказок, пора походных костров и приключений... Там сейчас доброе, веселое время игр. Люди там играют, да, конечно, они и работают, и помогают друг другу, но все-таки больше они играют, поют, танцуют и рассказывают сказки».

Идея конца второй (посмертной) «жизни» достаточно распространена в повествованиях о загробном царстве – хотя, в отличие от трактовки А. Линдгрена, истолкование ее чаще всего печально. Персонажи С. Логинова, забытые их земными потомками, со временем становятся бесплотными и беспмятными призраками или, истратив последний мнемон, бесследно развоплощаются, превращаясь в ничиль. К изначальной бесформии постепенно возвращаются души умерших в романе Г. Казака. «Последний водопад» и окончательная гибель ждет персонажей рассказа Р. Янга – если только они не найдут в себе силы вырваться из «мира Реки», причалив к одному из островов. Окончательное развоплощение

предстоит и большинству пребывающих в чистилище душ в романе Д. Брома¹³.

Можно возразить, что ограниченное время пребывания персонажей в МП не исключает вечного существования самого загробного мира. Однако в ряде текстов конечным во времени оказывается и он. Совместными усилиями героев разрушена каменная стена, разделяющая владения живых и мертвых в цикле о Земноморье У. Ле Гуин: отныне все вернется к естественному для этого мира порядку вещей и умершие будут вечно возрождаться вновь и вновь в обличье животных, людей и драконов. Одна из героинь выражает это в высшей степени поэтично.

«Я думаю... что когда я умру, то смогу наконец выдохнуть то дыхание, что дает мне жизнь. И тогда я отдам этому миру все свои долги, все, чего я для него не сделала. Все, чем я могла бы стать, но не стала. И тот главный выбор, который я должна была сделать, но не сделала. Все то, что я утратила, отдала даром, пропустила. Я смогу все это вернуть миру жизни. Точнее, тем жизням, которые еще не прожиты. Пусть этот мир получит обратно жизнь, которую я прожила, любовь, которую я испытала, дыхание, которое вырывалось из моей груди».

Уходит в прошлое с концом Второй Эпохи «прежний» Валинор в эпосе Д. Толкиена – как до него оказался разрушен и канул в небытие первый приют богов-валаров на острове Алмарен. Наконец, роман К. Брокмейера целиком посвящен именно окончательной гибели Мира Посмертия, неизбежно следующей за быстрым и полным вымиранием человечества в результате пандемии. Распространенность мотива «окончательного умирания» даже заставляет некоторых исследователей предположить, что «современная фантастика отказывается от религиозной трактовки посмертного существования как вечной жизни, представляя его как временное и преходящее... загробный мир... становится... иллюзорным и лишённым подлинности преддверием настоящей смерти» (Москвин 2018: 5).

Рассмотренные нами аспекты являются, безусловно, лишь первыми шагами в изучении интертекста Мира Посмертия в отечественной и зарубежной фантастике XX–XXI вв. За пределами нашего анализа пока остаются многие любопытные характеристики «канона» изображения МП. Вот лишь некоторые представляющиеся

¹³ Возможен, правда, и еще один путь ухода (или побега) из МП: новая инкарнация в земной жизни («Ручной привод» В. Панова, романы Р. Матесона и Б. Вербера).

нам интересными темы: разнообразие типов ландшафтов МП (в целом – но все же не исключительно – соотносимых с архетипами «ада» и «рая») и его обитателей (включение в систему персонажей, помимо людей, земных и фантастических животных, а также иных разумных сверхъестественных существ), основные художественные средства воссоздания МП (подчеркнутая «реалистичность» его изображения в сочетании с эффектом своеобразной художественной «деформации реальности»).

Отдельная большая область исследования – отражение в интертексте Мира Посмертия мифологических представлений различных эпох и регионов планеты (тенденция сочетания мифологем мировых религий с авторской реконструкцией более архаичных пластов мифопоэтического мышления). В рамках данной темы наиболее значима, по нашему мнению, все более активно рассматриваемая современными фантастами идея «индивидуализации МП», являющаяся своеобразным развитием концепции «воздаяния каждому по вере его» (персонаж после смерти попадает в загробный мир, который соответствует его прижизненным представлениям о Том Свете). С данной идеей связан и еще один интересный проблемно-тематический пласт: воссоздание «тварного» (по своей фэнтезийной природе) Мира Посмертия – в отсутствии Творца (персонаж вынужден в собственном МП хотя бы частично выполнять функции неприсутствующего Создателя). Следствием нередко становится двойственная мотивация фантастической посылки: герои и читатели в ходе развития сюжета колеблются между восприятием происходящего в рамках «научной» и «сверхъестественной» картины бытия.

Наконец, несомненно заслуживают внимания связанные с МП важнейшие сюжетные мотивы (нарушение границы между «тем» и «этим» светом, проникновение умерших в мир живых, попытки вернуть «из-за гробовой черты» близких людей) и композиционные схемы (посмертный переход героя в МП, временное пребывание персонажа в загробном царстве, «последняя битва» живых и мертвых, прекращение существования МП из-за катастрофы в реальном мире и т.п.), а также сама функциональность образа МП, т.е. авторские задачи, которые решаются с помощью созданных на его основе фантастических вселенных.

Мы рассчитываем продолжить анализ данных аспектов содержания и поэтики интертекста Мира Посмертия в наших последующих публикациях.

Цитируемая литература.

- Бобраков-Тимошкин, А.Е. *«Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков: диссертация ... канд. филол. наук.* М., 2004
- Ковтун, Е.Н. *Поэтика необычайного.* М.: Издательство Московского университета, 1999.
- Ковтун, Е.Н. *Художественный вымысел в литературе XX века.* М.: Высшая школа, 2008.
- Москвин, А.А. *Образ загробного мира в современной фантастике как отражение массового восприятия смерти // Культурология и искусствоведение: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Казань, июнь 2018 г.).* Казань: Молодой ученый, 2018. С. 2–6.
- Топоров, В.Н. *Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: Введение в тему // Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.* М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367.

Источники

- Бром, Д. *Потерянные боги* <<https://e-libra.su/read/481418-poteryannye-bogi.html>> 25.03.2020
- Брокмейер, К. *Краткая история смерти* <<https://e-libra.ru/read/416777-kratkaya-istoriya-smerti.html>> 25.03.2020
- Булгаков, М. *Мастер и Маргарита* <https://librebook.me/master_i_margarita/vol2/14> 25.03.2020
- Вербер, Б. *Империя ангелов* <<https://libcat.ru/knigi/proza/sovremennaya-proza/16547-bernard-verber-imperiya-angelov.html#text>> 25.03.2020
- Галина, М. *Малая Глуша* <<https://bookocean.net/read/b/19602>> 25.03.2020
- Казак, Г. *Город за рекой* <<https://www.litmir.me/br/?b=254118&p=1>> 25.03.2020
- Крапивин, В. *Полосатый жираф Алик* <<https://bookzip.ru/reader/4433/11>> 25.03.2020
- Ле Гуин, У. *На иных ветрах* <<https://libcat.ru/knigi/fantastika-i-fjentezi/fentezi/336381-104-ursula-le-guin-na-inyh-vetrah.html#text>> 25.03.2020

Линдгрэн, А. *Братья Львиное сердце* <https://librebook.me/the_brothers_lionheart> 25.03.2020

Льюис, К.С. *Расторжение брака* <<https://azbyka.ru/fiction/rastorzhenie-braka>> 25.03.2020

Матесон, Р. *Куда приводят мечты* <<https://bookzip.ru/reader/5555>> 25.03.2020

О'Брайен, Ф. *Третий полицейский* <<https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/76302-7-flenn-o-brayen-a-gde-zhe-tretiy-tretiy-politseyskiy.html#book>> 25.03.2020

Пелевин, В. *Чапаяев и Пустота* <<https://enjoybooks.pw/read/99/?id=2796>> 25.03.2020

Толкиен, Д.Р. *Сильмариллион* <<https://bookzip.ru/reader/4948>> 25.03.2020

Elena N. Kovtun

‘THE CANON’ AND INTERTEXT OF ‘THE AFTERLIFE’ IN THE FANTASY OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES: TOWARDS THE SETTING UP OF THE PROBLEM

Summary

This article is the first in a series of publications dedicated to the formation in the twentieth- and twenty-first-century Russian, European and North American fiction (fantasy) of an invariant of the artistic image of the World of Life after Death (‘the other world’, the afterlife) as a particular location with its own landscape, population, and behavioral norms. This article provides an overview of the most stable general characteristics (‘canon’) of this fictional model of reality, beginning with the localisation of the World of Life after Death relative to the familiar reality (the world of the living), along with an analysis of its spatial and temporal parameters, scale, boundaries and the writer’s depiction of the moment of transition to the afterlife, as well as the images of a guide assisting the hero in adapting to a new way of being. In conclusion, the functionality of the artistic image of the World of Post-Death is questioned and the areas for further research outlined.

Key words: the fantastic, fantasy, life after life, the afterlife, invariant, intertext.

Tetiana Riazantseva¹
Centre for Fantasy Literature Studies,
Shevchenko Institute of Literature
NAS of Ukraine
Kyiv

821.161.2.09:398:[821.161.2.09 Oksenyk S.
7.038.6:821.161.2.09 Oksenyk S.
398.41:821.161.2.09 Oksenyk S.

SLAVIC FOLKTALE CHARACTERS IN SERHIY OKSENYK'S FANTASY TRYLOGY WALKING, FLYING, FLOATING



This paper discusses the interpretation of Slavic folktale characters in Serhiy Oksenyk's fantasy trilogy *WALKING, FLYING, FLOATING* (Ukr. *Лісом, небом, водою, 2004-2014*). The trilogy is classified as a postmodern, double-addressed post-apocalyptic fable. The demonic creatures of Slavic folklore receive a new, sometimes ironic, interpretation and become a part of complex textualised world that is set in recognisably Ukrainian and Soviet scenery and filled with allusions to Ukrainian folklore and literature. Folktale creatures and humans are represented as equally important components of the live world who should find a way to communicate and restore the world's harmony.

Key words: fantasy, post-apocalyptic fiction, Ukrainian folklore, Serhiy Oksenyk.

Serhiy Oksenyk (born Serhiy Ivaniuk, 8.01.1952 Mykolaiv – 26.04.2018 Kyiv) was a Ukrainian writer, journalist and scholar. His academic interest was focused on literature for children and the Ukrainian drama of the early 20th century. In 1980s and 2000s he edited magazines for teenagers (“Pioneriya” 1981–1983, “Odnoklasnyk” 2005-2018). Since 1990s he taught creative writing courses at Kyiv-Mohyla Academy. Oksenyk wrote several short stories for children, two crime stories for adults and the fantasy trilogy “Walking, Flying, Floating” (“Лісом, небом, водою”): “The Bold One” (Лисий, 2004), “Lelia” (Леля, 2007), “Engineer” (Інженер, 2014)², that is the object of analysis in my paper (Оксеник 2004; Оксеник 2007; Оксеник 2014).

The trilogy was warmly welcomed by readers and received a positive response from the critics, but the academic studies dedicated to it are limited to Svitlana Oliynyk's article “Elements of Slavic Mithology

¹ M. Hrushevskoho st., 4, Kyiv 01001, Ukraine

² All translations of titles and quotations are mine. T. R.

in Serhiy Oksenyk's Trilogy "Walking, Flying, Floating" (Олійник 2014). To my knowledge there are no other researches dedicated to Oksenyk's fantasy.

Regarding the readership this is "more than univocal text" (according to Zohar Shavit) or "double addressed text" that children and adults read differently, depending of their experience and knowledge (Shavit 1980).

Oksenyk defines the genre of his trilogy as "adventure-fantastic novel" (Оксенік 2004: 3), but the peculiarities of its worldview, plot and style allow one to consider it as postmodern fantasy fiction. The trilogy accentuates the importance of memory, culture and communication, the preservation of ecology and sustainable development, and the social responsibility of science. The plot is based on the world-saving quest of teenage protagonists a boy called The Bold One and the girl named Lelia that could be seen as the process of their initiation. The story is set in a consistent, logically organized secondary world that is familiar and exotic at once: It is a post-apocalyptic world of magic and adventures where humans coexist with fantastic creatures. Landscapes, ethnography, languages of this strange world set in the distant future have a number of typically Ukrainian details combined with allusions to the late Soviet and post-Soviet reality (Chernobyl catastrophe, economical hardships of the 1990s, Soviet songs etc.), and this easily recognizable Ukrainian character becomes the marker of the "inner consistency" of this reality (J. R. R. Tolkien's term) (Tolkien, 1966: 47).

According to Farah Mendlesohn's taxonomy of fantasy the first and second novels of the trilogy ("The Bold One" and "Lelia") could be classified as "immersive fantasy" or the stories that represent "the fantastic without comment as the norm for the protagonists and the reader" (Mendlesohn, 2008: xx) and that is "set in a world built so that it functions on all levels as a complete world" (Mendlesohn, 2008: 59). In the third book ("Engineer") in which magic becomes a part of the notional Ukrainian reality of the 1990s, the immersive fantasy is mixed with elements of science fiction (via the motif of the time machine) and the liminal fantasy that, according to Mendlesohn, "estranges the reader from the fantastic as seen and described by the protagonist" (Mendlesohn, 2008: 182) and requires "polysemic readings" (Mendlesohn, 2008:243).

The traits of postmodernism in the trilogy include: the above mentioned textual nature of its secondary reality (at the end of the whole story the reader becomes aware that its first and second parts

are set in the text of a novel written by a character of the third book), the mixture of genres (post-apocalyptic fiction, thriller, bildungsroman, castaway story etc), intermedial narrative technics (e.g. cinema practices: flashbacks, cutting etc), bio- rather than anthropocentricity of fictional reality (the protagonists seek to restore the ecological balance of their world, humans are as important as other beings). The most prominent feature of postmodernism in the trilogy is probably its accentuated intertextuality (the references to the Ukrainian and Soviet literature canon, Slavic folklore and ethnography studies are particularly evident in the interpretation of fantastic characters).

The fantastic characters of the trilogy proceed from Eastern Slavic, mostly Ukrainian folklore. They preserve their traditional folktale functions and are associated with the three spaces presented in its original title “Лісом, небом, водою”: woods (Ukr. ліс), sky (Ukr. небо) or water (Ukr. вода). All of them are positioned as treacherous and dangerous to humans. These characters become the drivers of the plot development because the encounters with them mark the important turning points of the protagonists’ quest. The humans and fantastic creatures interact in situations of physical or intellectual challenges that require the implementation of protagonists’ skills and widen their horizons of knowledge. By passing these stages the protagonists gradually learn to oppose the evil and to communicate with the non-human inhabitants of their world. Finally they come to better understanding of the complicated reality they live in.

Since the story is set mainly in the forest (the dangerous forest here, as in the folklore, is a space of initiation, because the protagonists must enter the territory of an ancient catastrophe which is the novel’s analogue of the realm of Death) (Пронн, 1946: 44-45), the majority of fantastic creatures belong to it, though some of them, who are able to fly, are associated also with the sky. Those are the main negative characters of the novel the powerful shape shifting magician Lishak (his name derives from Ukr. “ліс” – wood, forest) and the witch called Baba Yaga who in the trilogy combines the traits of the warrior, robber and giver witches of the folk tales (Пронн, 1946: 40-41).

The secondary fantastic characters are mainly forest or water beings. Mavka (a dryad) and Poterchata (the Lost Babes) personify the threats of the woodland as a space hostile to humans and Vovkulaki (werewolves) are positioned as a tool guided by some evil will.

The River, which in the trilogy retains its folklore meaning of the border between the worlds, is inhabited by Rusalki (the water nymphs). The portrait of Rusalki in the second novel is very close to their folklore

descriptions. They are dangerous and strangely attractive creatures able to foretell the future. Oksenyk presents them as the holders of the important information that could be obtained only if the protagonists can find the correct way of asking the questions. This is a variant of the traditional fairy tale situation of the riddle game that in Oksenyk's novel demonstrates the difficulties of inter-specie communication.

The appearance of the fantastic creatures in the trilogy is always dynamic (shapeshifting or mixanthropic) to signal about their deceitful nature. However, Oksenyk stresses that fear and disgust the humans feel toward them are not based on pure facts, but often on the stereotypes deriving from the lack of ability to build the communication with the wild beings or understand the historical reasons of confrontation with them (Оксеник 2004: 75).

Oksenyk's interpretation of Lishak and Baba Yaga is based on Ukrainian and Russian folk tales (mainly: "Ivasyk-Telesyk", "Okh", "Vasilisa the Wise"), and partially on Propp's study "The Historical Roots of the Fairy Tale" (Propp, 1946). Propp remarks that in folktales "леший всегда есть ни что иное как переименованная яга / leshy (the forest spirit) always is just a renamed yaga" (Пропп, 1946: 44), but the trilogy Lishak and Baba Yaga are two independent characters that interact, but do not merge. Lishak is more closely connected with the forest than Yaga, who is a transformed human being.

Lishak is depicted as a theriomorphic creature, a short old man able to change into a big owl. He personifies the old hostility of the deprived forest beings towards humans who devastated the Earth. The nature of his magic is mostly verbal. Though not a strictly night creature, Lishak in his owl form (a wild night bird) associates with the night as the time of terror, so his defeat by the giant rooster (a solar domestic bird that acts on the side of protagonists) is a symbolic mark of the new dawn of humanity.

The visual image of Baba Yaga bears features from Ukrainian and Russian folktales. She is an old lame and ugly witch who lives solitary in her hut in the woods. The description of her home in the first novel is a more or less realistic equivalent of the hut on the hen's legs from Russian folklore. Her cannibalism and the vipers she hides in her sleeves to set them off as her secret weapons, are the elements that bring this character close to the Old Snake, a wicked zoomorphic witch from the Ukrainian folktale "Ivasyk Telesyk". But demonic as she may seem Baba Yaga of the trilogy is just a devastated human who became a witch due to Lishak's

manipulation with her resentment towards her village community (Оксеник 2007: 216-217; 253)³.

If Lishak is a totally negative character, Baba Yaga is controversial from several points of view: On functional level she is a giver/helper and a warrior (the protagonists get her magic objects by trick and later defeat her in a battle) and an encounter with her is an important part of their initiation (Пропп 1946: 41).

This pair of negative characters remain very close to folklore, but should not be reduced to fairytale formulae. In the trilogy they appear as the psychologically convincing individuals with their personal stories, and that, according to Tom Shippey, is a trait that differs fantasy fiction from fairytale (Shippey, 2001: 12-13).

The most interesting among the secondary characters are Mavka and Poterchata who act in the third part of the trilogy. An episode with them demonstrates strong folklore references but also refers to two texts that belong to the canon of Ukrainian literature. The first one, Lesya Ukrainka's fairy drama "Forest Song" ("Лісова пісня") is ironically alluded to in the chapter's title "The Forest Affair" ("Лісовий роман") (Оксеник 2014: 92-135). The references to the second one, Nikolai Gogol's short novel "The Terrible Revenge" ("Страшная месть") become obvious in the episode's setting and characters' behaviour (see: Гоголь, 1950: 171).

In Ukrainian folklore mavka is a feminine forest spirit hostile to humans (Українська мала енциклопедія, 1960: 882; Зеленин, 1995: 71; 147), but in Lesya Ukrainka's drama Mavka becomes a positive character that personifies freedom, beauty and poetic aspirations.

In Oksenyk's novel Mavka's figure is rather ironic. She is a wild forest being who uses Lesya Ukrainka's dramatic character as her visual and verbal disguise. She looks quite like Mavka of the play and quotes from Mavka's dramatic monologues to attract her victims, but fails when she meets a person unfamiliar with the text of the play and unable to give her the expected answers (Оксеник, 2014: 130-132).

Poterchata (the Lost Babes) in Ukrainian folklore are the spirits of children under eight who died without being baptized. They are not totally evil and could be saved (Українська мала енциклопедія, 1963: 1454; Зеленин, 1995: 70-73). In the trilogy they are never called by their name and become expressly demonic, visualized as little mixanthropic creatures with fur, fangs and claws that "resembled children. But neither human, nor animal ones / ... нагадували дітей.

³ A possible academic intertext for the interpretation of Baba Yaga's image in the trilogy (beside the cited Propp's work) might be Fedir Vovk's description of Ukrainian witches in his "Studies of Ukrainian Ethnography and Anthropology" (see: Вовк, б.п., 175).

Тільки не людських. Але й не звірячих” (Оксеник, 2014: 124), because they are the werewolf cubs. The description of Poterchata in the novel might indicate that one of Oksenyk’s academic intertexts could be Yelena Levkieskaya’s monograph “Myths of Russian People” in which Poterchata of Northern Russian folklore are described as little creatures covered with fur and associated with swamps (Левкиевская, 2000).

The whole episode with Poterchata prominently alludes to “Forest Song”. Poterchata in the trilogy quote from Poterchata’s opening dialogue of the drama using those lines as their own speech (Українка, 1977: 447; Ukrainka, 1950: 170; Оксеник, 2014: 124, 126). And there are also some references to a passage describing unbaptized children’s behaviour in Gogol’s “The Terrible Revenge”: they roar and laugh and jump and try to claw the man who hides on the tree. The episode in general could be interpreted as a situation of revenge for a foolish and cruel attempt of infanticide: a human who came to kill the werewolves’ cubs becomes a victim of Mavka’s.

Conclusion:

S. Oksenyk’s trilogy is the postmodern double-addressed text meant for teenagers and adults. It combines the features of immersive and liminal fantasy and requires polysemic reading, especially in its third part.

The inner consistency of the book’s notional reality is obvious in its prominent Ukrainian character that manifests itself in the general design of the secondary world and in its complex intertext that includes folklore, fiction and academic studies in the fields of folklore and ethnography.

It is particularly clear in the interpretation of fantastic characters, encounters with whom mark the levels of the human protagonists’ initiation quest. The folktale characters look familiar but their functions in the trilogy are configured anew, retaining only their basic connotations of danger. The main negative characters lose their folktale formality acquiring the individual life stories and persuasive psychological characteristics.

The dialogue with Ukrainian classics in everything that refers to the interpretation of these characters is provided in an ironic, ludic key that requires an active reader’s attention. In all three novels author stays on the position of biocentricity, interpreting humans and mythic creatures as equally important inhabitants of the live world where harmony means not only the ecological balance but the respectful and mutual beneficial relations.

Литература:

- Вовк, Хведір. *Студії з української етнографії та антропології*. Прага: Український громадський видавничий фонд. Б. р. <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1043/file.pdf> <5.02.2020>
- Зеленин, Дмитрий. *Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки*. М.: Издательство Индрик, 1995.
- Левкиевская, Елена. *Мифы русского народа*. Москва: Астель АСТ, 2000. <https://www.booksite.ru/fulltext/myt/hsr/uss/kih/index.htm> <5.02.2020>
- МАВКА. Онацький Євген. *Українська мала енциклопедія*. Кн. VII. Буенос-Айрес, 1960: с.882 http://encyclopedia.kiev.ua/vydaniya/files/use/second_book/part2.pdf <5.02.2020>
- Олійник, Світлана. Елементи слов'янської міфології у художньому світі трилогії Сергія Оксеніка «Лісом, небом, водою». *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2014, № 4 (8). <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/120> <5.02.2020>
- ПОТЕРЧАТА. Онацький Євген. *Українська мала енциклопедія*. Кн. XI. Буенос-Айрес, 1963: с.1454 http://encyclopedia.kiev.ua/vydaniya/files/use/second_book/part6.pdf <5.02.2020>
- Пропп, Владимир. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: Издательство Ленинградского Государственного университета, 1946.
- Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan Univ. Press, 2008.
- Shavit, Zohar. The Ambivalent Status of Texts. The Case of Children's Literature. *Poetics Today*. Vol. 1, No. 3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction (Spring, 1980): pp. 75-86.
- Shippey, Tom. *J.R.R. Tolkien. Author of the Century*. London: Harper Collins Publishers, 2001.
- Tolkien J. R. R. On Fairy Stories. *The Tolkien Reader*. New York: Ballantine Books, 1966 : pp. 3-86.

Извори:

- Гоголь, Николай. *Страшная месть*. Гоголь, Николай. Собрание сочинений. Т. 1. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959: сс. 140-179.

- Оксеник, Сергій. *Лісом, небом, водою*. Кн. 1. *Лисий*, Київ: Коник, 2004.
- Оксеник, Сергій. *Лісом, небом, водою*. Кн. 2. *Леля*, Київ: Коник, 2007.
- Оксеник, Сергій. *Лісом, небом, водою*. Кн. 3. *Інженер*, Київ: Коник, 2014.
- Українка, Леся. Лісова пісня. Українка, Леся. *Вибране*. Київ: Дніпро, 1977: сс. 446-541
- Ukrainka, Lesya Forest Song. *Spirit of Flame: A Collection of the Works of Lesya Ukrainka*. Translated by Percival Cundy. New York: Bookman Associates, 1950: pp. 169-260.

Тетиана Риазантсева

ЛИКОВИ ИЗ СЛОВЕНСКИХ НАРОДНИХ ПРИПОВЕТКИ У ТРИЛОГИЈИ ФАНТАСТИКЕ СЕРГЕЈА ОКСЕНИКА *ХОДАЊЕ, ЛЕТЕЊЕ, ПЛУТАЊЕ*

Резиме

У овом раду се испитује интерпретација ликова из словенских народних приповетки у трилогији фантастике Сергеја Оксеника *Ходање, летење, плутање* (*Укр. Лісом, небом, водою*, 2004–2014). Трилогија је класификована као постмодерна, двоструко адресирана постапокалиптична басна. Демонска бића словенског фолклора добијају нову, понекад ироничну интерпретацију и постају део сложеног текстуализованог света који је смештен у препознатљиво украјински и совјетски крајолик, прожет алузијама на украјински фолклор и књижевност. Као једнако важне компоненте живог света су представљена и створења из народних приповетки и људи и они би заједно требало да пронађу начин да комуницирају и поврате хармонију у свету.

Кључне речи: фантастика, постапокалиптичка фикција, украјински фолклор, Сергеј Оксеник.

FANTASTYCZNOŚĆ W KONTEKŚCIE KONCEPCJI MITU ALEKSEGO ŁOSIEWA



Celem niniejszego artykułu jest rekapitulacja niektórych pojęć i idei dotyczących problematyki fantastyczności, by następnie skonfrontować je z koncepcją mitu zawartą w pracy A.Łosiewa „Dialektyka mitu”. Podobnie jak badacze fantastyczności tak i Łosiew ogniskuje swe rozważania wokół takich pojęć jak: mit, cud, baśń, fantastyczność, oderwanie od rzeczywistości, relane/ nadrealne.

Słowa kluczowe: fantastyczność, cudowność, mit, antropologia kultury, Łosiew.

Podobnie jak w toczących się i ciągle niegasnących sporach o naturze fantastyki i fantastyczności, także refleksja A. Łosiewa, proponuje określoną wizję świata w którym decydującymi aspektami są: fantazja, mit, baśń, magia, cudowność nadrealność oraz ich antytezy: obiektywna rzeczywistość, realność, przyroda, prawa przyrody, racjonalność. Tak jak dla literaturoznawców i antropologów kultury stanowią one kluczowe momenty kreacji uniwersów w których spotykają się autorzy i odbiorcy dzieł sztuki i kultury popularnej, tak dla Łosiewa stanowią kluczowe momenty ontologii jednostki i kultury.

Zwykle punktem odniesienia dla refleksji dotyczącej fantastyczności są rozważania Tzvetana Todorova wedle którego fantastyczność polega na wahaniu podmiotu (tutaj: czytelnik), co do tego czy świat podlega przyczynom naturalnym czy może przyczynom ponadnaturalnym/nienaturalnym. Właśnie to wahanie jest ramą dla fantastycznego uniwersum dzieła; to stwarza efekt fantastyczności [Тодоров: 1999, 25]. Jest ona immanentnym elementem interpretacji dzieła (u niego tekstu literackiego).

Natomiast z punktu widzenia Łosiewa nie jest to możliwe ponieważ każdy ludzki podmiot (indywidualna mityczna świadomość) jest zanurzony w mitycznej rzeczywistości. Zatem nie może być tutaj mowy o jakimś zdystansowanym, intelektualnym zawieszeniu, niczym akt akt. Stawiałoby to ów podmiot/ odbiorcę dzieła w jakiejś nadrzędnej pozycji wobec tych różnych światów.

Zresztą pośrednio potwierdza to sam Todorov [Тодоров: 1999, 30], kiedy mówi, że fantastyczność nie może być ani poetycka, ani alegoryczna, bo przecież to wymagałoby pewnego zdystansowania, zawieszenia.

Nie sposób pominąć w definiowaniu fantastyczności, tego czego ona jest odrzuceniem, zaprzeczeniem, negowaniem, czyli tego co wiąże się z pojęciem naturalności. Dlatego gdyż obszary zainteresowania literaturoznawstwa i refleksji o cudowności, fantastyce, fantasy, Science Fiction, właśnie znajdują się w sferze szeroko pojmowanej nadnaturalności [Niziołek: 2006, 267]. Jednak rozdzielenie i jednocześnie wyjaśnienie co to znaczy nadnaturalne, a co naturalne, czyli po prostu rzeczywiste lub realne, nie jest proste i każdy autor widzi to po swojemu. Najlepiej to widać u Rogera Cailloisa, dla którego „Wszelka fantastyczność to naruszenie uznanego porządku, wtargnięcie czegoś niedopuszczalnego/ niemożliwego w niezmiennie prawidłowości życia codziennego” (Caillois, za Тодоров: 1999. s. 26).

Nawet rozstrzygnięcia biorące za cel zdefiniowanie samej nadnaturalności/ poza-rzeczywistego, także nie zadawałają. Na przykład M.Niziołek idzie tropem francuskiego teoretyka Jeana Fabre, który ujmuje nadnaturalność w opozycji do realności, do rzeczywistości. Rzeczywistość ma tutaj szczególne znaczenie gdyż rozumiana jest również w kontekście dotykalności. Rzeczywistość fantastyczna jest logicznie nieprawdopodobna ale jednak bezsprzecznie obecna dla postrzegającej ją świadomości. W tym kontekście jak mówi Niziołek [Niziołek: 2006, 268, 271] wyróżniona przez Todorova dwuznaczność (wahanie) fantastyczna prowadzi do tego czego fantastyka chce się właśnie pozbyć - do opozycji rozum i nierozum. W tym duchu mówi o tym fenomenie także R. Caillois, kiedy deklaruje, że „Fantastyka jest fantastyczna tylko wtedy, gdy wydaje się skandalem” [Caillois: 2005, s. 26]. A przecież jak mówi Niziołek problematyka fantastyczna dąży do przekroczenia tej dychotomii. Tutaj pomocne mogłoby być Łosieowskie uzasadnienie, że także racjonalizm u swych źródeł jest mitologią [Лосев: 2008, 44], że jest on wyrazem „indywidualistycznej i subiektywistycznej mitologii leżących u podstaw nowożytnej kultury i filozofii”.

R.Caillois szczególną uwagę zwraca na aspekt fantastyczności wynikający z doświadczeniu pewnego załamania naturalnego porządku rzeczywistości. Jak mówi Caillois jest to szczelina w prawach rządzących codziennym światem i że ta anomalia rodzi poczucie strachu. To rozerwanie świata rodzi pewien niepokój przed nieokreślonością. Dlatego Caillois łączy fantastykę z trwogą, z przerażeniem, z

poczuciem grozy [Niziołek: 2005, 274]. Bo jak mówi - interwencja nadprzyrodzona musi koniecznie prowadzić do efektu grozy. Todorov odrzuca znaczenie strachu dla fantastyki i chociaż godzi się na to, że jest on w niej obecny to nie uznaje go za konieczny warunek. Oczywiście można się zgodzić, że strach jest jednym z najważniejszych aspektów fantastyki. Jednak funkcja strachu się zmienia ponieważ zależna jest ona od ewolucji kultury i samego człowieka. Człowiek współczesny operuje w innych diapazonach strachu i sam strach się cywilizuje.

Łosiew podważa fundamentalne rozgraniczenie na rzeczywistość realną i na tak zwaną nierealną. Kiedy definiuje mit, to od razu mówi, że nie jest to wymysł, nie jest to jakaś nie-realna rzeczywistość, lecz byt najzupełniej absolutnie rzeczywisty i realny, bardziej realny niż świat w którym żyjemy. Diametralnie zmienia to podejście do rozumienia fantastyczności.

S. Lem doskonale opisuje problemy świata czytelnika, który buduje ontologię na opozycjach irracjonalne/nadprzyrodzone - racjonalne/przyrodzone. Jednak w innym miejscu [Lem: 1973, 32] pokazuje płynność i niejednoznaczność tych pojęć, co można by uznać za argument za wizją Łosiewa - wszystko zanurzone jest w integralnej mityczności. Nawet radykalnie przeciwstawne aparaty kategorialne np. racjonalne i nieracjonalne, naukowe i nienaukowe, empiryczne i cudowne to przejawy różnorodnych mitologii, i żadna nie ma mocy dominacji nad pozostałymi. W ostateczności sprawę powstania ontologii dzieła pozostawia w gestii decyzji czytelnika. To on powoduje że uruchamia się machina uniwersum dzieła z pełnym wachlarzem możliwych światów [Lem: 1973, 33]. W terminologii Łosiewa można by powiedzieć, że jest to mityczna machina budująca umysłowość odbiorcy. Jak mówi Łosiew - każdy człowiek jest mitem. Wydaje się, że podobny trop przyświeca T. Stepnowskiej, kiedy koncentruje się na problemie motywacji do fantastyczności, zatem przenosi punkt ciężkości w stronę psychologii. Uznaje, że motywacja jest fundamentalnym mechanizmem, który pozwala budować różne wersje fantastyki. Wymienia cztery typy motywacji: pierwsza to mitologiczna, drugi baśniowa, trzecia antykauzalna, czwarta fantastyczno-naukowa [Stepnowska: 2017, 18].

Kolejnym ważnym pojęciem nieodmiennie powiązanim z fantastycznością jest cudowność. Natomiast u A. F. Łosiewa mamy cud, bo jak sam mówi - mit z założeni jest cudowny, niecodzienny, dziwny, poetycki; bo z perspektywy mitu cudem jest wszystko [Sapeńko: 2019, 19]. Podobnie jak R. Caillois i T. Todorov, także Stepnowska uznaje za istotny związek fantastyki z pojęciem cudu [Stepnowska: 2017, 13]. Miejsce cudu widziane jest w różny sposób w relacji do

fantastyczności. Raz bliżej fantastyki naukowej [Czernyszowa, za Stepanowska: 2017, 12-13], innym razem bliżej baśni (Todorov). Dla Stepanowskiej cud przechodzi do rzędu fantastyczności kiedy zanika przekonanie o jego realności i prawdziwości.

Jednak jak mówi na przykład M. Niziołek - nie wszyscy godzą się na wsadzanie do jednego worka fantastyki i cudowności, ponieważ są to jakoby całkowicie heterogeniczne byty. Cudowność w tym ujęciu to coś immanentnego dla baśni i legendy, a zatem cudowność i baśń to jedno i to samo. Niziołek szczególnie akcentuje tutaj stanowisko Rogera Caillois, który mówi, że fenomen baśni polega na tym, że baśniowy świat łączy się integralnie ze światem rzeczywistym nigdy niczego nie niszcząc i pozostając dalej spójnym. Ale jak zobaczymy później u Łosiewa, taki jest też wedle niego mit ogarniający swym zasięgiem różne odmiany fantastyczności. Mit i cud, to zespolone ze sobą światy, to właściwie jedna integralna realność.

Z kolei Todorov godząc się z tym, że świat cudowności w żaden sposób nie jest związany z realną codziennością [Тодоров: 1999, 36] jeszcze bardziej formułę fantastyczności dywersyfikuje, czyniąc ją bardziej ezoteryczną, określając ją jako linię pograniczną między niecodziennym a cudownością [Тодоров: 1999, 26]. W tym ujęciu fantastyka wisi gdzieś w krainie niepewności, między prawami i siłami przyrody, a czymś co ma charakter supranaturalny. Dla Todorova fantastyka sytuuje się, jak sam to ujmuje, między niesamowitością fantastyczną a cudownością fantastyczną. M. Niziołek w następujący sposób rysuje schemat fantastyczności Todorova: najpierw mamy niesamowitość czystą potem niesamowitość fantastyczną, następnie cudowność fantastyczną, a na końcu cudowność (patrz schemat nr 1. *Fantastyczność wg Todorova*).

Fundamentalnym mechanizmem fantastyki u Todorova nie jest reguła ontologiczna, lecz hermeneutyczna - pewne wahanie, pewne zawieszenie jako akt umysłowy odbiorcy. Okazuje się jednak, że właśnie to stało się kamieniem węgielnym krytyki koncepcji Todorova, zarzucającej właśnie pojęciu „wahania” niejednoznaczność [Niziołek: 2006]. Według Todorova czytelnik wtedy dopiero akceptuje fantastyczność, kiedy odrzuci interpretację alegoryczną i poetycką.

Jak mówi na przykład Krzysztof M. Maj - przekonanie o konieczności odnoszenia się w dyskusji o fantastyczności do „obiektywnej empiryczności” wynika z dominującego w kulturze Zachodu imperializmu realistycznego i monopolu rozumu (Maj: 2015, 95]. Wynika z supremacji realizmu arystotelesowskiego i tłumaczy wahanie Todorowskiego podmiotu wedle czegoś, co nie mieści się w tym naturalnym/ realistycznym paradygmacie.

Właśnie o takim charakterze umysłowości ukształtowanej w zachodniej cywilizacji mówią na przykład M. McLuhan i R. Nisbett. Jawi się ona tutaj jako racjonalistyczna, logocentryczna, antymityczna, antymitologiczna. Ten pierwszy wskazuje na jej historyczną ewolucję bazującą najpierw na kulturze oralnej, a następnie piśmiennej i kulturze druku. Ta ewolucja spowodowała dominację pierwiastka logicznego, racjonalnego, abstrakcyjnego we wszystkich aspektach życia jednostek i społeczeństw [McLuhan: 2001]. Natomiast Nisbett w podobnym duchu mówi o dwóch funkcjonalnych typach mentalności - to znaczy Wschodniej i Zachodniej. Wschodnia charakteryzuje się tym wszystkim co immanentne dla kultury oralnej i co doskonale opisała teoria piśmienności. Natomiast Zachodnia, w ujęciu Nisbetta, to dominacja McLuhanowskiej logocentryczności [Nisbett: 2015].

O wpływie na świadomość człowieka racjonalności technicznej pisze np. Józef Bańka, kiedy analizuje proces powstania cywilizacji opartej na spekulatywnym myśleniu i abstrakcji. Narzędzia z paleolitu (70-40 tys. lat p.n.e.) świadczą o technologicznym zaawansowaniu, o zdecydowanym porzuceniu przyrodniczej określoności [Bańka: 1987, 112-115]. Choć stanowiły one ogromny postęp, wyraźnie posiadają na sobie przede wszystkim piętno ludzkiego *thymos*¹ – odczuwania i przeżywania. Dopiero rozwinięcie sfery *phronesis*, sfery racjonalności, umożliwiło człowiekowi rzeczywiste porzucenie naturalistycznych ograniczeń. *Phronesis* [racjonalność] odrywa narzędzia od ich emocjonalnego fundamentu, jakim były ludzkie potrzeby. Projektuje narzędzia ze względu na cel. Bańka mówi o technologii, narzędziach itp., pytanie jednak, czy radykalnie zachodzi tutaj sprzężenie zwrotne i sfera *thymos* ulega likwidacji. Jednak to dopiero teoretycy piśmienności pokazali jak technologie komunikacyjne są szkołą ludzkiego myślenia oraz warunkują charakter naszej umysłowości.

W tym kontekście można by się spytać, jakim typem idealnym dla teoretyków i krytyków fantastyki jest jej odbiorca? Jaki typ umysłowości on reprezentuje? Wydaje się, że w rozważaniach mamy do czynienia z pewną nadreprezentacją modelu logocentrycznego (racjonalistyczno-realistycznego) kosztem umysłowości uformowanej na oralności (moja nomenklatura - umysłowość mityczna). Właśnie w tym kontekście przydatną może okazać się koncepcja mitu A.F. Łosiewa. Tym bardziej, że mit i osoba pojawiają się u tego autora zawsze w połączeniu z fenomenem cudowności.

Wedle Łosiewa mit to powszechna kategoria dotycząca nie tylko zjawisk religijnych, lecz całej kultury [Лосев: 2008]. Nie jest to 1 *Thymos* – obejmuje uczucia i wyraża tzw. miękkie zagadnienia etyczne. *Phronesis* – czynnik racjonalny związany z tzw. twardymi zagadnieniami etycznymi.

konstrukcja historyczno-kulturowa, nie jest to etap filogenetycznego rozwoju człowieka. Bardziej jest związany z ontogenezą człowieka, jest to jakby sensotwórcza esencja człowieka, coś, co stanowi konstrukcję jego indywidualnej tożsamości. Mit jest genetycznym fundamentem tożsamości, a jeszcze szczegółowiej można powiedzieć, że jest bazową świadomością mityczną, bazą umysłowości, która organizuje, integruje oraz pozwala umysłowości ludzkiej być spójną całością. A jeszcze inaczej – to fundament tożsamości człowieka, czy też, jak mówi Łosiew – osoby.

Pojęcie osoby denotuje specyficzny mitologiczny, wewnętrzny mikrokosmos człowieka, jako istoty posiadającej poczucie tożsamości jako Ja. Łosiew w swojej analizie mitu definiuje go z poziomu jednostki, tzn. – jak mówi – z poziomu osoby. Jego metoda jest w przeważającej części metodą fenomenologiczną, dzięki której Łosiew ujawnia podstawowy mechanizm funkcjonowania umysłowości osoby.

Innymi słowami definiuje Łosiew mit, jako wyrażoną za pomocą słowa cudowną historię osoby [Лосев: 2008, 249]. Najważniejsze w tej definicji jest powiązanie pojęć „mit” i „osoba”. Chodzi o to, że bezpośrednio doświadczenie człowieka, przedrefleksyjne odniesienie się do świata, ma zawsze charakter mityczny. Świat postrzegany przez osobę (jednostkę, indywidualium) posiada emocjonalne zabarwienie, nie jest czymś obojętnym, jawi się jako całościowy układ znaczeń i sensów [Rojek: 2012, 396-397]. Niezwykle ważne jest tutaj także pojęcie „historia” - wyraża ono fakt, iż osoba jest bytem dynamicznym i stającym się, dziejącym oraz realizującym się. Pojęcie to podkreśla, że osoba nie jest czymś ahistorycznym, pozaczasowym, lecz należy do sfery stawania się [Rojek: 2012, 399-400].

Następne ważne pojęcie to „słowo”. To właśnie „słowo” bliższe byłoby ujęciu osoby jako opowieści i narracji, jednak ten kontekst nie wyczerpuje i nie ogranicza się tylko do wskazanego znaczenia. „Mit jest słowem o osobie, słowem przynależącym do osoby, wyrażającym i ujawniającym osobę” [Лосев: 2008, 250]. Jest momentem samoświadomości osoby. Podobną intuicję spotykamy na przykład u Bachelarda, kiedy mówi o poezji: „W nowości swych obrazów poeta jest zawsze źródłem języka [...]”, bo „[...] przemawia na progu istnienia” [Bachelard: 1976, 347]. Łosiew uznaje, że bez poezji, a dokładniej mówiąc, bez słowa – „(...) mit nigdy nie dotknąłby głębi ludzkiej i każdej innej osoby. [...] Poprzez słowo historyczne wydarzenie wyniesione zostaje do poziomu samoświadomości” [Лосев: 2008, 198].

Fundamentalnym w tym ujęciu, także w kontekście dalszych rozważań o fantastyczności, jest pojęcie cudu. Mit z założenia jest

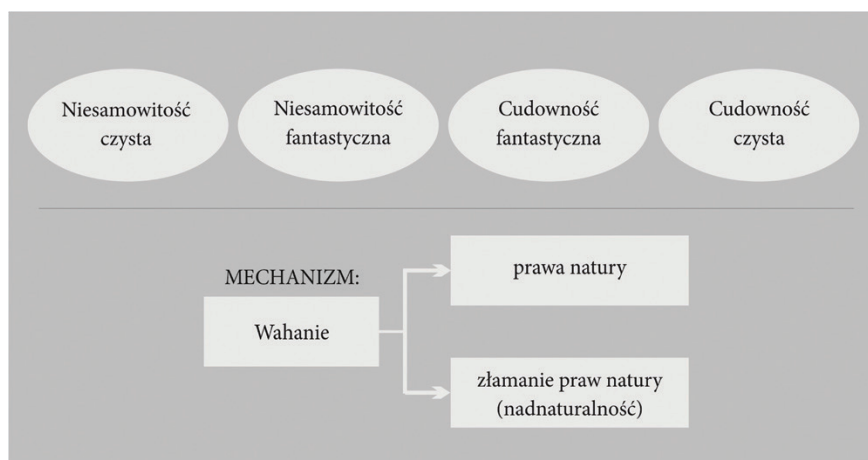
cudowny, niecodzienny, dziwny, poetycki [Rojek: 2012, 401-402]. Jednakże jest zawsze kwestią jakiejś zewnętrznej perspektywy. Otóż wedle słów Łosiewa, mityczność wyklucza istnienie wobec niej takiej zewnętrzności. Fundamentalną zasadą mitu jest właśnie cudowność, niecodziennność, a zatem z perspektywy mitu, cudem jest wszystko. Z ważnym zastrzeżeniem – „prawdziwy” cud następuje wtedy, kiedy zachodzi koincydencja idealnego programu, idealnego planu rzeczy, przedmiotu, osoby z ich rzeczywistym stawaniem się, z ich rzeczywistą historią. Jak wiadomo, nie zdarza się to zbyt często, ponieważ w świecie jako takim częściej mamy do czynienia z niedoskonałością, niedokończeniem, brakiem. Natomiast w odniesieniu do osoby sytuacja jest z gruntu odmienna, ponieważ mit dany osobie jako słowo, jako interpretacja, jako samoświadoma perspektywa jej samej, w większym stopniu umożliwia widzenie siebie właśnie w kontekście tego założonego idealnego projektu, często wbrew okolicznościom. Ponieważ mit jest słowem-narracją, które przynależy właśnie określonej osobie, istnieje jako gwarant integralności jej świata, istnieje specjalnie dla niej i jest od niej nieodłączne [Jlocev: 2008, 250-251]. Świadczy to o tym, że mit w ujęciu osobowym jest żywą interpretacją, pozwalającą się modyfikować w zależności od „znaków”, które pojawiają się w polu działalności jednostki. Inaczej mówiąc - mit w ujęciu osobowym jest z założenia otwarty na cud. Przykład mitycznej interpretacji, która jest płynna i dostosowuje się do okoliczności (w kierunku cudowności) w zależności od pojawiających się symbolicznych zdarzeń lub odkrytych znaków, znajdujemy w filmie *Poradnik pozytywnego myślenia* (*Silver Linings Playbook*, reż. D.O. Russell, USA 2012). Pat Solitano, ojciec głównego bohatera, jest namiętym kibicem miejscowej drużyny futbolowej, a do tego zatwardziałym hazardzistą, obstawiającym jej mecze. Sądzi on, że drużyna wygrywa zawsze wtedy, kiedy ogląda mecz z synem, który w tym czasie musi obowiązkowo trzymać w rękę telewizyjnego pilota. W związku z perypetiami syna w życiu osobistym, nie udaje się kontynuować pozytywnej zbieżności zdarzeń. Ojciec przegrywa. Po jakimś czasie następuje powrót do pozytywnego ciągu okoliczności i mityczna interpretacja (według naszej nomenklatury) zostaje potwierdzona. Kolejne perypetie przerywają szczęśliwy ciąg zdarzeń. Ojciec odkrywa jednak nowy układ znaków, który pozwala mu zrekonstruować interpretację tak, że wraca do punktu wyjścia: kiedy są spełnione takie to a takie okoliczności, to wygrywa drużyna oraz on u bukmachera.

Mechanizm ten jest konsekwencją tego, że osoba żyje wedle tzw. mitycznej celowości. Nie jest to celowość ani praktyczna, ani logiczna,

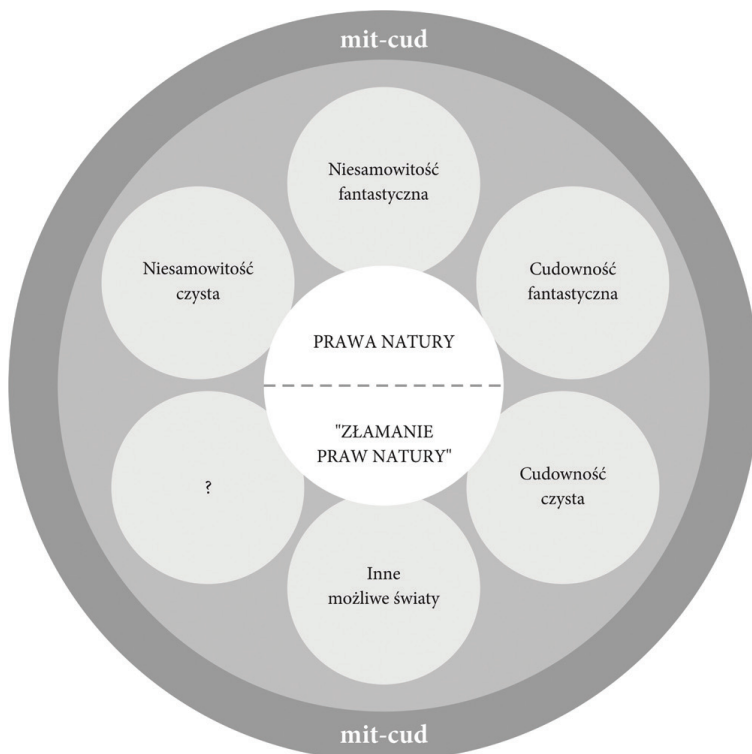
ani estetyczna. Mityczna celowość, czy też osobowa (Łosiew używa obu określeń), polega na tym, że osoba pragnie żyć wedle zasady absolutnej samoafirmacji, tzn. pozostać integralną, wolną, niezależną od niczego i istnieć tak, jak istnieją bogowie [Лосев: 2008, 229]. Bardzo często napotkane wydarzenia ukazują się człowiekowi właśnie jako znaki rozświetlające tę wizję własnego życia, tę mityczną interpretację i wydaje mu się, że owe pragnienie samoafirmacji właśnie się spełnia - potencjalna cudowność przekształca się w realną. Mit w tym kontekście zawsze będzie sensownym wyrazem osoby [Rojek: 2012, 404].

Kategoria cudu z koncepcji Łosiewa mogłaby posłużyć ramowemu ujęciu fenomenu fantastyczności, ponieważ oba zjawiska zwykle są definiowane poprzez odniesienie do pojęcia naturalności. Jak już zostało powiedziane, kiedy teoria fantastyczna mówi szczegółowo o różnych jej odmianach, to zawsze w tle jawi się kwestia nadnaturalności. Ale paradoksalnie dla Łosiewa mit pod żadnym względem nie jest fantastyczny. Píše: „Mit nie jest fikcją czy też wymysłem, nie jest wymysłem fantastycznym, lecz logiczną, to znaczy przede wszystkim dialektycznie konieczną, kategorią świadomości i bytu w ogóle” [Łosiew: 2019, 109]. Mit jest totalną rzeczywistością, a cud jego natężoną, nasyconą indywidualno-egzystencjalną odśłoną - to właśnie cud jest przesłanką fantastyczności.

Otóż warto w tym miejscu skonfrontować przywołany już schemat fantastyczności Todorova jaki prezentuje w swej pracy M. Niziołek (schemat nr 1) ze schematem zbudowanym na siatce pojęciowej koncepcji Łosiewa (schemat nr 2):



Schemat nr 1. *Fantastyczność wg Todorova*



Schemat nr 2. *Fantastyczność w kontekście teorii Łosiewa*

Oczywiście mityczny mechanizm Łosiewa nie ma nic wspólnego z opowieścią mityczną czy religijnym ujęciem. Z drugiej strony, w tak pokazanej mityczności nie ma miejsca na skandal lub nadnaturalność [Trocha: 2017, 57], ponieważ wszystko jednocześnie nią jest i nie jest. Mityczność jest tutaj ukazana jako uniwersalny mechanizm funkcjonowania umysłowości, a nie porządek warunkowany wiarą. Zatem można by uznać, że formuła Łosiewa zastosowana do fenomenu fantastyczności jest o wiele bardziej elastyczna, gdyż pozostawiając formułę specyficznego stanu zawahania/ zawieszenia odbiorcy (clou rozwiązania Todorova), fantastyczności tą formułą nie zamyka.

W zaproponowanym ujęciu mieści się cała fantastyczna bytowość, o której mówi T. Stepnowska, przywołując także wyróżnione przez Lema 4 typy fantastycznej ontologii: mit, bajka, fantasy i science fiction [Stepnowska: 2017, 13]. Lem podkreśla, jak mityczność klasyczna buduje ontologię mitu polegającą na podporządkowaniu się fatum, zarówno na poziomie materialnego bytu, jak i losu bohatera. Perspektywa oparta na koncepcji Łosiewa ujmuje to zgoła odmiennie. Otóż chodzi o to, że wszystkie wymienione wcześniej poszczególne ontologie,

byty, sfery traktuje się jako integralną część totalności mitycznej i jako coś zbudowanego na mitycznym mechanizmie. Tak naprawdę mit jest właśnie ontologią, psychologią i gnoseologią, a jednocześnie najprawdziwszą realnością. Nie można tutaj mówić o jakichkolwiek innych punktach odniesienia, istniejących gdzieś poza tym światem. Nie jest to możliwe ponieważ wszystko jest mitem i wszystko jest symbolem, nie ma jakiegoś odwołania do transcendentnego kryterium, do jakiegoś punktu 0 (co pośrednio sugeruje Todorow). Nawet Science Fiction, która według Lema pokazuje coś nieprawdopodobnego, a jednak ziszczalnego i imituje ontologię realnego świata oraz jakąś empiryczną realizację cudu, dalej tkwi w owej mitycznej totalności. Interpretując Łosiewa można powiedzieć, że wszystkie te zjawiska umieścić możemy w ramie poszczególnych mitologii. Nauka, religia, polityka, filozofia, empiryczny światopogląd i cokolwiek byśmy nie pomyśleli to po prostu przejawy tak zwanych mitologii względnych. A te zawsze fundują się na mitologii absolutnej, czyli na micie.

Bibliografia

- Bańka Józef., *Filozofia cywilizacji*, t. 2, Katowice 1987, s. 112-115.
- Bachelard Gaston, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków: 1976, s. 347.
- Caillois Roger, *W sercu fantastyki*, przekł. M.Ochab, Gdańsk 2005.
- Lem Stanisław, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury* (w:) *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 5 (11)/ 1973.
- Łosiew Aleksy, *Dialektyka mitu*, przekł. i wstęp R.Sapeńko, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2019.
- Maj Krzysztof M., *Allotopie*, Kraków: Universitas, 2015.
- McLuhan Marshall, (2001), *Wybór tekstów*, przekł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 2001.
- Nisbett Richard E., *Geografia myślenia*, przekł. Ewa Wojtych, Sopot: Smak słowa, 2015.
- Niziołek Małgorzata, [How to define fantasy - fantastic and other theories of fantasy]. „Przestrzenie Teorii” 5, Poznań 2005, [Adam Mickiewicz University Press, pp. 267-278].

- Rojek Paweł, Rozwinięte imię magiczne. Teoria mitu A.F. Łosiewa, [w:] Aleksy Łosiew, czyli rzecz o tytanizmie XX wieku, red. J. Uglik, E. Tacho-Godi, L. Kiejzik, Warszawa: Scholar, 2012.
- Sapeńko Roman, Dialektyka mitu A.F.Łosiewa w XXI wieku (w:) Aleksy Łosiew [2019].
- Stepnowska T. Spory o istotę i granice światów przedstawionych fantastyki (w:) Tekstowe światy fantastyki, pod red. Mariusza M. Lesia, Weroniki Łaskiewicz i Piotra Stasiewicza, Białystok 2017.
- Trocha Bogdan, Zbrodnia w fantastycznych światach. Motywy kryminalne w literaturze fantastycznej, Zielona Góra: Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury, 2017.
- Лосев А.Ф., Диалектика мифа, Москва: Академический Проект, 2008.
- Тодоров Цветан, Введение в фантастическую литературу, пер. с фран. Б.Нарумов, Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999.

Roman Sapeńko

THE FANTASTIC IN THE CONTEXT OF ALEKSEI LOSEV'S MYTH CONCEPTION

Summary

The purpose of this article is to make an attempt at the recapitulation of some of the concepts and ideas about the problem of the fantastic in order to compare them with the concept of myth postulated in A. Losev's *The Dialectics of Myth*. Like the other researchers of the problem of the fantastic/fantasy, Losev focuses his examination on the categories such as: myth, miracle, fairy tale, fantastic, detachment from reality, real/surreal.

Key words: the fantastic, marvel, myth, cultural anthropology, Losev.

RENARRACJE SŁOWIAŃSKICH MOTYWÓW LUDOWYCH WE WSPÓŁCZESNEJ FANTASTYCE



W artykule przedstawione zostały mechanizmy renarracyjne obecne we współczesnej literaturze fantastycznej, podejmujące motywy obecne w tekstach kulturowych folkloru słowiańskiego. Autor przyjmuje obecną w retoryce szkolnej metodę renarracji i w oparciu o nią buduje siatkę pojęciową pozwalającą na określanie funkcji, w jakich motywy słowiańskie wykorzystywane są przez współczesnych twórców literatury popularnej. W oparciu o rozpoznania folklorystów oraz religioznawców prezentuje siatkę morfologiczną pozwalającą na identyfikowanie motywów słowiańskich we współczesnej prozie fantastycznej. W oparciu o tak zarysowaną perspektywę metodologiczną, autor wyodrębnia pięć zasadniczych modeli renarracyjnych. Prezentując je na wybranych tekstach literackich, wskazuje nie tylko ma mechanizmy, według których zabiegi te są konstytuowane, ale także na ich wewnątrztekstowe funkcje i konsekwencje. W efekcie udaje się zarysować model ewolucji zjawiska atrakcyjności elementów słowiańskiego folkloru dla współczesnej prozy fantastycznej. Zjawisko to jest o tyle ciekawe, że nie tylko wskazuje na powolne przechodzenie od ornamentacyjnej funkcji nowości nieobecnej w anglosaskich „wtórnych światach”, ale także rosnące zainteresowania dla zawartych w ludowych narracjach treści. Autor wskazuje nie tylko na odniesienia do poszczególnych mitemów czy bajek magicznych, ale także na renarracje epiki oraz coraz częstsze wykorzystywanie treści wpisanych, szczególnie w rosyjskie bajki magiczne w fantastykę spekulacyjną. Przedstawiony zestaw powieści pozwala na prześledzenie mechanizmów odpowiedzialnych za przywracanie współczesnej kulturze popularnej tradycji wpisanej w słowiański folklor.

Słowa kluczowe: folklor słowiański, mit, bajka magiczna, renarracja, fantastyka, literatura popularna

1. Przestrzeń badawcza

Podejmując problematykę renarracji słowiańskich motywów fantastycznych we współczesnej prozie fantastycznej, należy wstępnie określić zakres badania oraz metodę.

Wskazując na obecne w słowiańskim folklorze motywy fantastyczne, można wskazać cztery zasadnicze obszary jego występowania. Pierwszy związany jest z mitami, a raczej obecnymi w słowiańskiej kulturze oralnej mitologemami oraz mitemami. Drugi obejmuje bajki magiczne, trzeci baśnie oraz legendy historyczne oraz lokalne, natomiast ostatni związany jest z wczesną epiką słowiańską, taką jak chociażby *Byliny* cyklu kijowskiego. Obecne w tych katalogach motywy fantastyczne znane są oczywiście folklorystom, historykom literatury oraz religioznawcom. Jednak coraz częściej stają się ważnymi elementami współczesnej literatury fantastycznej tworzonej zarówno przez pisarzy słowiańskich, jak i anglosaskich.

Mechanizm renarracji, jak i samo pojęcie funkcjonuje powszechnie we współczesnej humanistyce, rzadko jednak można natrafić na precyzyjną definicję obrazującą potencjalne mechanizmy opisu literackich powtórzeń za pomocą tego aparatu. Pojęcie renarracja wywodzi się z antycznej retoryki, jednak dopiero Richard Volkmann precyzyjnie je opisał. Dla znawców retoryki renarracje są elementem ćwiczeń retorycznych zwanych *Progymnasmata*. Volkmann, jednak nie tylko precyzyjnie wskazał na funkcje, jakie mają one pełnić, typu kształcenie umiejętności prawidłowej kompozycji wypowiedzi, poprawne stawianie tezy i nade wszystko rozumienie funkcji kompozycji oraz samej idei utworu. Zaproponował posługiwanie się w trakcie przeprowadzania procesu renarracji kanonem kilku pytań, które miały pomagać nie tylko zrozumieć kompozycję poddawanego zabiegowi renarracji utworu, ale także i jego ideę. Te pytania to *quis?* (kto?), *quid?* (co?), *ubi?* (gdzie?), *quibus auxiliis?* (z czyją pomocą?), *cur?* (dlaczego?), *quomodo?* (dlaczego?), *quando?* (kiedy?). Pytania te często są wykorzystywane nie tylko w praktyce śledczej, ale również i literackiej, chociażby w powieściach kryminalnych. W tym artykule przyjrzymy się ich funkcji z nieco innej perspektywy.

Pisarz wprowadzający do świata literackiej fantastyki motywy fantastyki słowiańskiej może to czynić na wiele sposobów. We wszystkich jednak renarracja opierać się będzie na realizacji fabuły wobec wymienionych powyżej pytań. W zależności od tego jak szczegółowo będzie tej renarracji dokonywał względem tekstu źródłowego i na jakie pytania będzie kładł nacisk, będziemy mogli mówić o kilku modelach renarracji stosowanej w strategiach fabularnych współczesnych twórców powieście fantastycznych.

2. Renarracje cząstkowe

Ten typ renarracji opiera się wprowadzaniu cząstkowych, często wyizolowanych, motywów słowiańskich do prozy fantastycznej. Można tu wskazać na kilka ciekawych przykładów. W *Amerykańskich bogach* Neila Gaimana pojawiają postacie dwóch połabskich bóstw Bieloboha i Czernoboha. Funkcjonują oni wśród innych bóstw z Starego Świata przywiezionych do Ameryki przez kolejne pokolenia emigrantów. Ich wspólną cechą jest to, że nikt w nich już nie wierzy, co utrudnia ich funkcjonowanie. Dla Gaimana słowiańskie bóstwa pełnią tylko element większego zbioru. Za ich pomocą wskazuje jednak na inną perspektywę kulturowego zapominania tradycji europejskich kultur. Renarracje opiera się tu tylko na przywołaniu znaczeń związanych z pytaniami: kto?, dlaczego? i jak? Drugi przykład związany jest z cyklami literackimi Andrzeja Sapkowskiego oraz Andrzeja Pilipiuka. W ich przypadku mamy do czynienia z przywoływaniem elementów demonicznych, takich jak południce czy strzygi. Pełnią one dwojaką funkcję. Pierwsza związana jest z nadawaniem słowiańskiego kolorytu kulturowego fantastycznym światom tworzonym w tych cyklach przez obu pisarzy. Druga natomiast łączy się z wykorzystywaniem religijnego i kulturowego znaczenia tych figur dla wzbogacania świata literackiej fantastyki lub też poddawania jej zabiegom wykorzystującym literacką groteskę, jak ma to miejsce u Pilipiuka. Ostatni przykład jest bardzo ciekawy, ponieważ wskazuje na renarrację wielostopniową. Mechanizm ten widoczny jest w powieści *Herbata z kwiatu paproci* Michała Studniarka. Powieść wykorzystuje słowiańskie istoty nadnaturalne obecne w *Balladynie* Juliusza Słowackiego, które same są już wynikiem literackiej transformacji, jaką nadał im Słowacki. W tym przypadku mamy do czynienia raczej z renarracją opartą na budowaniu fabuły wokół pytania „gdzie?”, które pozwala na wprowadzanie struktur świata słowiańskich wierzeń, posługując się modelem Żywego Kosmosu. Przytoczone tu przykłady wskazują nie tylko na mechanizmy charakterystyczne dla renarracji cząstkowych wykorzystujących wyizolowane elementy światów słowiańskich. Ukazują one także funkcje, jakie ten zabieg może pełnić w tekście literackim, począwszy od prostej ornamentyzacji, poprzez poszerzoną intendenturę rzeczywistości nadnaturalnej aż po zabiegi spekulacyjne.

2.1. Renarracja cząstkowa wielostopniowa

Pierwszą powieścią wpisującą się w ten model, jest przywoływana już powyżej *Herbata z kwiatu paproci* poddająca renarracji istotne motywy z *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Ważna dla romantyków tematyka ludowości miała swoje odzwierciedlenie w umieszczanych w ich utworach motywach ludowej fantastyki związanej z obrzędami, jak ma to miejsce w *Dziadach* Adama Mickiewicza, czy tak znanych wierszach, jak *Świtezianka* tego samego autora. W powieści Studniarka pojawia się postać Goplany, obecna u Słowackiego, ale występuje także szekspirowski Oberon. Do tych dwóch literackich figur dołączono także słowiańskie istoty nadnaturalne, jak kłobuki, utopce, domowiki, a nawet Leszego. Studniarek wprost wprowadza do powieści rzeczywistość baśniową nazywając w ten sposób obszar poza ludzką domeną, który zamieszkują istoty nadnaturalne. To klasyczna *low fantasy*, w której istoty słowiańskich wyobrażeń mitycznych łączą się z postaciami, jak Goplana, którym teksty literatury pięknej nadały nowy, bardziej rozpoznawalny kulturowo kontekst. Kolejny tekst w tym modelu renarracji to opowiadania Nikołaja Gogola *Wij*, który został wykorzystany przez Sapkowskiego w opowiadaniu *Droga, z której się nie wraca*. Sapkowski jednak zredukował postać gogolowskiego wija do ornamentu, czyniąc z niego typową monstualną i całkowicie pozbawioną jakichkolwiek cech ludzkiej fizjologii bestię bardziej przypominającą kolosalnego wija, z którą wiedźmin może walczyć za pomocą miecza. W tym samym opowiadaniu pojawia się jednak znacznie ciekawsza postać Kościeja pochodzącego z rosyjskich bajek magicznych. Jednak i w tym wypadku Sapkowski także dokonuje zabiegu przekodowania znaczeń. Nadając tej kulturowej figurze własne treści. Znacznie ciekawszy zabieg renarracji wielostopniowych widoczny jest w opowiadaniach Pilipiuka. Najciekawszy przykład przynosi opowiadanie *Na rybki* odwołujące się do *Bajki o rybaku i złotej rybce* Aleksandra Puszkina. Pilipiuk wykorzystuje motyw złotej rybki i trzech życzeń, przynosi je jednak do współczesnego świata i wpisuje go w rzeczywistość współczesnej polskiej prowincji. Zabieg Pilipiuka, pomimo iż cząstkowy i groteskowy, oddaje jednak w pełni istotę morału zawartego w bajce Puszkina. Ostatni przykład związany jest legendami miejskimi. W polskich legendach miejskich, szczególnie związanych w Warszawą pojawia się figura bazyliuszka. Pochodzi on, co prawda, z *imaginarium* mitycznego antycznej Grecji, jednak w polskim folklorze miejskim znany jest od co najmniej XVIII wieku, na co wskazują chociażby takie prace, jak *Majestat polski* Antoniego

Łapczyńskiego czy Artura Oppmana *Legendy warszawskie*. Bazyliszek pojawia się w polskiej fantastyce dwukrotnie, po raz pierwszy w opowiadaniach Sapkowskiego, a drugi raz w powieści z nurtu historii alternatywnych *Obiekt R/W 0036* autorstwa Tomasza Bukowskiego. W obu przypadkach figura bazyliuszka jest zbieżna z opisami Oppman oraz Łapczyńskiego. W powieści Bukowskiego fabuła toczy się jednak w Warszawie, z tym, że podczas powstania warszawskiego. Jeden z wybuchów uwalnia bestię, co skutkuje pojawieniem się alternatywnego przebiegu powstania.

Wymienione powyżej przykłady wskazują na wielostopniowy mechanizm renarracji, w którym tekstem źródłowym pozostaje mitem, mitologem lub bajka magiczna, tekst pośredni z reguły należy do literatury pięknej, za wyjątkiem legend miejskich, natomiast tekst końcowy to z reguły fantasty lub fantastyka wykorzystująca motyw *fantasy*. W przykładach tych mamy jednak do czynienia z redukcją zawartości treści źródłowych na rzecz preferowanych przez autorów konkretnych aspektów źródłowych opowieści.

3. Renarracje hybrydalne

Klasycznym przykładem dla tego typu renarracji jest opowiadanie *Chatka* nawiązujące do znanej postaci Baby Jagi z bajek ludowych. Sama Baba Jaga, jak i wiele innych postaci z bajek magicznych, pojawia się jednak we współczesnym Wrocławiu. Opowiadanie wpisane jest w poetykę miejskiej legendy osadzonej w konwencji *low fantasy*. Baba Jaga doskonale odnajduje się w wielkomiejskim blokowisku, zamienia agresywnych blokiersów w prosiaki. Jednak jawna manifestacja magii w realistycznie wyobrażanym mieście niesie zagrożenie dla żyjących w nim istot nadnaturalnych. Zabieg hybrydalny opiera się na przeciwstawieniu Jadze protagonisty, który jest studentem kulturoznawstwa, żyjącym z symbiozie z magicznymi istotami. Konflikt przebiega w sposób nie mający żadnego związku z fabułami bajek magicznych, raczej wiąże się z obyczajowością współczesnej młodzieży. Ostateczny wynik zależy od zawodów w picie tanich win. Zakończenie konfliktu, w efekcie którego Baba Jaga zostaje babcią klozetową na Dworcu Głównym PKP we Wrocławiu, jest specyficznym zwieńczeniem tego typu zabiegu. Polega on zasadniczo nie na pasywnym wprowadzeniu motywów fantastyki pochodzącej z folkloru do współczesnej literatury popularnej, ale umieszczeniu tych motywów i towarzyszących im kulturowych znaczeń w aktywnej interakcji literackiej z obcymi

folklorowi formom literackim. U Piskorskiego mamy do czynienia z efektem komicznym. Bajka magiczna staje się nie tylko atrakcyjną estetycznie i treściowo formą literacką dla współczesnego czytelnika literatury popularnej, ale dzięki zabiegowi renarracji hybrydalnej na nowo zostaje wprowadzona do obiegu czytelniczego świata współczesnej kultury popularnej. Z podobnym typem zabiegu renarracji mamy do czynienia w opowiadaniach Pilipiuka wpisujących się w cykl związany z postacią Jakuba Wędrowczyza. Pilipiuk, podobnie jak Sapkowski, chętnie sięga do znanych fabuł bajkowych. Obaj jednak dalecy są od wykorzystywania ich w formie kalki literackiej czy kulturowej. O ile Sapkowski wykorzystuje motywy bajkowe do swoich postmodernistycznych koncepcji, to już Pilipiuk poddaje je zabiegom wykorzystującym poetykę groteski, wprowadzając jako ważny element konstytuujący jego literacki świat na opak. W efekcie znane motywy bajkowe nabierają zupełnie nowych znaczeń. Baba Jaga pojawia się wielokrotnie w opowiadaniach Pilipiuka. Staje się jego przeciwniczką, z którą walczy za pomocą radzieckiej techniki lub też jest wykorzystywana jako Wunderwaffe przeciwko niemieckim okupantom zajmującym kwatery w wiosce Jakuba. Nawet jej postać ulega znaczącej modyfikacji, co widać w opowiadaniu *Ciotka Agnieszka*, gdzie występuje jako uwodzicielska sexbomba. Innym ciekawym przykładem jest wykorzystanie motywu z rosyjskiej bajki magicznej o królowej Żabce. W opowiadaniu *Lenin 2: coś przetrwało* Pilipiuk wykorzystuje ten motyw jako groteskowy element walki NKWD z zagranicznymi wrogami rewolucji. Są oni wyłapywani w krajach Zachodu i zamieniani przez syberyjskie wiedźmy w żabki, co ułatwia ich nieoficjalny transport do Moskwy, gdzie z kolei w wyniku pocałunku dziewiczej królowej, a raczej carewnej, powracają do swojej naturalnej postaci. Jest to oczywiście czytelna renarracja hybrydalna rosyjskiej bajki *Царевна – лягушка* (Afansjew t.2 2008: 201)

3.1 Renarracja cząstkowa ornamentacyjna

Jedną z wersji renarracji hybrydalnej jest renarracja ornamentacyjna. Występuje ona w takich powieściach, jak *Zakon Smoka* Aleksandra Tesica czy też w cyklu Juraja Cervenaka *Czarnoksiężnik*. W obu przypadkach pojawiają się nadnaturalne istoty z mitologii słowiańskiej, jednak występują tylko w funkcji ornamentacyjnej. Wtórne światy stworzone w tych powieściach osadzone są w słowiańskich przestrzeniach geograficznych oraz powiązane z określonymi wydarzeniami historycznymi. W obu

przypadkach zbiór istot nadnaturalnych wpisanych w fabułę nie da się ograniczyć do postaci związanych tylko z mitologią lub folklorem słowiańskim. Tesic tworzy zespół nadnaturalnych postaci przypisanych kilku obszarom kulturowym, które czytelnik może dość łatwo zidentyfikować. Natomiast u Cervenaka mamy do czynienia raczej z zabiegami polegającymi na powiązaniu funkcji numinotycznych istot nadnaturalnych, zarówno z postaciami, które można identyfikować w słowiańskim panteonie, jak i figurami czysto fantastycznymi.

4. Renarracje totalne – spekulacyjne

Renarracje totalne oparte są pełnym wykorzystywaniu fabuły konkretnego utworu poddanemu zabiegowi renarracji. Natomiast ich aspekt spekulacyjny opiera się na wprowadzeniu takiej dominanty kompozycyjnej, która w procesie renarracji pozwoli wskazać na takie aspekty znaczeń, jakich w źródłowym tekście raczej nie ma.

Pierwszy przykład takiego zabiegu przynosi powieść *Niesmiertelny* autorstwa Catherynne Valente, która jest renarracją rosyjskiej bajki magicznej *Марья Моревна*. Treść bajki tworzy w tym konkretnym przypadku tylko fabularną matrycę, której akcja zostaje przeniesiona do dwudziestowiecznego Piotrogradu. Akcja zaczyna się w czasach przedrewolucyjnych, obejmuje okres rewolucji i pierwszych lat Rosji Radzieckiej i kończy się podczas niemieckiego oblężenia Leningradu. Główna bohaterka – Maria jest świadkiem nie tylko rewolucyjnych zmian w Piotrogradzie, ale także mariaży swoich sióstr. Ten motyw wiąże się ściśle ze znanym z bajki motywem kolejnych ptaków odwiedzających dom Marii, które zmieniają się w kandydatów na mężów. Pierwsze rozdziały tej powieści wprowadzają raczej nastrój bardziej charakterystyczny dla realizmu magicznego niż powieści *fantasy*. Obraz rewolucyjnych przemian widzimy tylko przez pryzmat społeczności domowników, które wraz z dokwaterowywanymi nowymi lokatorami pojawiają się w domu Marii. To relacje pomiędzy domownikami prezentują charakterystyczne dla pierwszych lat komunizmu w Rosji relacje międzyludzkie oparte na kolektywizmie i przewodniej roli Partii. Istoty nadnaturalne istnieją w tym świecie w sposób nie wywołujący u bohaterów żadnego zdziwienia. Czasem w swojej naturalnej postaci, jak domowiki, a innym razem przyjmując postać niepozorną, jak Wdowa Licho, która okaże się wielką Babą Jagą. Sama postać Wdowy Licho pełni tu niezwykle ważną funkcję. Jest nie tylko siostrą Kościeja, posiada także wszelkie atrybuty istoty

numinotyczne, występuje jako Pani Czasu. Jest to tym bardziej istotne, że Kościej określany jest mianem Pana Życia, natomiast pozostający z nim w konflikcie Wuj jest Panem Śmierci. Te trzy funkcyjne atrybuty bajkowych postaci są ewidentnie powiązane z planem mitycznym. A to oznacza, że Valente pisząc swoją powieść wprowadziła plan bajkowy w rzeczywistość, w której fabuła będzie się toczyć na trzech planach: mitycznym, bajkowym i realistycznym. To właśnie to przenikanie się planów fantastycznych z realistycznym ma u niej cechy tak bliskie realizmowi magicznemu, w którym obecność tego, co nadnaturalne w realistycznym świecie jest traktowana jak naturalny stan rzeczy. Dojrzewanie i oczekiwanie na przyszłego męża przez Marię przypada na okres stalinowski. Pierwszą osobą, która wprowadza ją racjonalizację terroru jest Wdowa Licho. Sam Kościej ma wszelkie cechy stalinowskiego oficera przybywając do domu Marii. W plan bajkowy wprowadza nas motyw pojawienia się towarzysza Kościeja proszącego Marię o rękę i związana z tym podróż do bajkowego Bujanu, podczas której Maria podlega procesowi zniewolenia przez Kościeja. Tu pojawia się pierwsza ciekawa ambiwalencja. Kościej, który jest Panem Życia ma jednak wszelkie cechy demoniczne. Otaczający go w Krainie Życia słudzy, to rozmaitego typu czarty. Przy założeniu, że istoty nadnaturalne mają wpływ na mechanizmy rządzące ludzką egzystencją prowadzi to do przyjęcia dwóch tez. Pierwsza zakłada, że „czarty nie zajmują się ratowaniem” (Valente 2012: 95), a druga mówi, iż „cierpienie jest dla ludzi naturalne” (Valente 2019: 95). Ten specyficzny fatalizm pozwala wpisać postać demoniczną, posługującą się demonicznymi praktykami, jako protagonistę. Mamy tu także motyw obozów pracy niewolniczej, gdzie pracują te poprzednie narzeczone Kościeja, które zdradziły go z Iwanem.

Przy dokładniejszej lekturze, okazuje się, że mityczno-bajkowy zaświat posiada wiele cech charakterystycznych dla administracji rosyjskiej czasów Stalina. Żmij Gorynych, jest urzędnikiem KGB, a skarb, którego strzeże to teczki personalne osób traktowanych jako wrogów państwa. Sam o sobie mówi: „Jestem kanałem przerzutowym. Moskwa przesyła mi mięso i kości, a ja odsyłam szlachetną, delikatną bawełnę i szlachetną delikatną ropę naftową. Jako daninę. To odwieczny, honorowy układ.” (Valente 2012: 107). Źródło tego mechanizmu to jego zdaniem Złota Orda, której Partia jest współczesnym następcą. Terror jest sposobem uprawiania polityki gwarantującej ekonomiczną harmonię państwa. Gamajun jest tu pośrednikiem pomiędzy rewolucjonistami a Bujanem, który przenosi informacje. Relacje pomiędzy Bujanem a rewolucyjną Rosją są żywe i wzajemnie powiązane. Stąd też peregrynacje Marii

po bajkowych krainach pozwalają jej coraz lepiej zrozumieć nie tylko kondycję *homo sovieticus*, ale także zdarzenia zachodzące w Rosji.

Na planie bajkowym najbardziej zasadniczą częścią fabuły pozostaje małżeństwo z Kościejem, część relacji z Babą Jagą, szczególnie ta dotycząca kulinarnych upodobań Jagi oraz oczywiście postać Iwanuszki. Nie jest on, co prawda, carewiczem, ale i tak prowadzi do zerwania relacji Marii z Kościejem oraz ucieczki z Bujanu do Leningradu.

Plan mityczny zawiera w sobie bardzo ciekawy mitologem kosmicznego jaja, za pomocą którego wyjaśnia się zarówno dualistyczną koncepcję uniwersum, jak i wpisana w nią dychotomię odpowiedzialną za ustawiczny kosmiczny konflikt pomiędzy Życiem a Śmiercią. Kolejny istotny mitologem wykorzystywany przez Valente wiąże się z mitem wiecznego powrotu, w który wpisana zostaje postać Kościeja. Chodzi o motyw powtarzających się cyklicznie śmierci Kościeja związanych z porzucaniem go przez kolejne narzeczone i odradzania się go.

Plan renarracyjny wiąże się przede wszystkim z perspektywą spekulacyjną. Rosja jest tu traktowana jako domena Śmierci, a tym samym Wija. Z tego też powodu zasadnicze figury wiążą się z byciem wobec śmierci, cierpienia, trwogi oraz koszmaru wojny. Perspektywa planów bajkowego i mitycznego nie jest perspektywą ucieczki w iluzje fantastyki, ale raczej próbą odkrywania sensu traumatycznych doświadczeń stalinowskiej Rosji w figurach obecnych w rodzimym folklorze. W tym aspekcie renarracja bajki magicznej osadzona w planach rewolucyjnych i wojennych doświadczeń Rosjan staje się klasycznym przykładem poszukiwania sensu całości otaczającego nas świata w narracjach archaicznych, jak to opisywała Karen Armstrong. Z tą różnicą, że Armstrong pisała o mitach, a tu widzimy te zabiegi oparte na renarracjach bajek magicznych.

4.1 Renarracje totalne – rozwijająco-dydaktyczne

Ten typ renarracji najczęściej spotkać można w powieściach fantastycznych w typie *Entwicklungsroman*, to jest powieści, w których fabuła związana jest z psychicznym i biologicznym rozwojem głównego bohatera lub bohaterki. Klasycznym przykładem jest trylogia *Zimowej Nocy* autorstwa Katherine Arden oparta na renarracji rosyjskiej bajki magicznej *Василиса прекрасная*. W trylogii tej można wskazać cztery zasadnicze plany: bajkowy, historyczny, obyczajowy oraz mityczny.

W pierwszym pojawiają się zasadniczo wszystkie ważne motywy bajki o Wasylisie. Jej relacje z ojcem oraz działania macochy, pojawienie się Kościeja, który pragnie zdobyć względy i rękę Wasylisy, zakład i zawody, w których nagrodą jest zgoda Wasylisy na ślub z niekochanym Kościejem i w końcu śmierć Kościeja. Mamy w tym planie także obecność nadnaturalnych istot pochodzących z rosyjskiego folkloru począwszy od domowników aż po Morozkę. Wszystkie one wpisane są funkcjonalnie aspekty fabuły w sposób charakterystyczny dla powieści fantasty w typie *Entwicklungsroman*, gdzie pełnią najczęściej rolę pomocników protagonisty lub też jego przewodników i przyjaciół pozwalających nie tylko dokonywać właściwych wyborów, ale także wspomagać w ponoszeniu odpowiedzialności za wybory nietrafione. W tym planie Wasylisa spotyka nie tylko przyjaciół, ale także niemożliwą do zrealizowania miłość.

Plan historyczny, niszczy charakterystyczną dla bajki formułę pozwalającej akcji toczyć „gdziekolwiek” i osadza fabułę w bardzo precyzyjnie określonych realiach historycznych średniowiecznej Rosji. Wcześniejszy, bajkowy plan zostaje rozszerzony o bohaterów historycznych takich, jak Iwan Kalita, Sergiusz z Radoneża, Dymitr Doński, tu występujący jako Dymitr Iwanowicz, z którym blisko spokrewniony jest ojciec Wasylisa, a przez to i ona sama. Całej tej grupie związanej z protagonistką wspólnotą języka, kultury i narodowości przeciwstawieni zostają władcy i przedstawiciele Ordy jak Mamaj czy Tochtamysz. Bajkowy świat wpisany zostaje w realia historyczne poprzez bardzo ciekawy zabieg literacki polegający na tym, że istoty nadnaturalne widzą tylko niektórzy bohaterowie powieści, ale już efektów ich aktywności doświadczają wszyscy. Niezwykle ciekawym aspektem tego planu jest przeciwstawienie sobie dwóch typów światopoglądów: prawosławnego, który jest uznany za oficjalny i posiada za sobą autorytet władzy książęcej i pogańskiego, który wyraża się zarówno w samej obecności istot nadnaturalnych, jak i zamierającego rytualnego stosunku do nich zwykłych ludzi. Plan historyczny toczy się wokół centrum władzy, a jego apogeum jest wielki pożar Moskwy, który w tym przypadku powoduje Wasylisa uwalniając z zaklęcia wiążącego Żar-Ptaka, a nie Tatarzy.

Plan trzeci związany jest funkcjonowaniem w średniowiecznej Rosji reguł skodyfikowanych w kodeksie *Домострой*, określających bardzo precyzyjnie zasady obowiązujące dla kobiety w rodzinie i społeczeństwie. Przeciwno kanonowi tych zasad występuje aktywnie Wasylisa. Dotyczy to nie tylko jej męskiego stroju skrywającego kobiecą tożsamość, ale także posługiwania się bronią czy samotnego podróżowania. Wasylisa

poszukując swojego miejsca w społeczeństwie i w świecie podąża własną drogą, co niesie ze sobą określone konsekwencje zarówno dla niej, jak i osób, które pozostają z nią w rozmaitych relacjach. Ten motyw jest niezwykle ciekawy, dlatego że powieści rozwojowe obecne w anglosaskiej fantastyce młodzieżowej najczęściej odwoływały się do celtyckich lub germańskich mitologii osadzając akcję w poetyce *urban legends*. W tym przypadku mamy nie tylko renarrację totalną rosyjskiej bajki magicznej w funkcji zasadniczej dominanty konstytutywnej, ale jest ona jeszcze poszerzona o skomplikowane aspekty średniowiecznej historii Wielkiego Księstwa Moskiewskiego.

Plan mityczny zasadniczo związany jest z ważną postacią Moroza i jego relacji z Niedźwiedziem. Ta ambiwalentna para realizuje funkcjonalnie model wpisany w Czernoboha i Bieloboha, oddających nie tylko istotę odwiecznego konfliktu pomiędzy Żywym Kosmosem a Chaosem, ale obrazująca także dualistyczny aspekt wierzeń słowiańskich.

Plany te, podobnie jak u Valente, nie pozostają w izolacji względem siebie, ale nawzajem się przenikają. Kościej aktywnie współpracuje z Tochtamyszem, Wasylisa uczestniczy w walkach przeciwko Ordzie, Moskwa płonie podczas przyjmowania poselstwa z Ordy, ale z powodu Żar-Ptaka, nadnaturalne istoty funkcjonalne z folkloru rosyjskiego także aktywnie uczestniczą w zdarzeniach z planu historycznego.

Funkcja, w jakiej zostaje wykorzystana poetyka powieści rozwojowej pozwala głównej bohaterce stanąć wobec trzech zasadniczych wyzwań. Pierwsze związane jest z ceną, jaką trzeba zapłacić za spełnioną miłość, w tym przypadku jest to utrata własnej tożsamości. Drugie wyzwanie związane jest doświadczeniem wolności i jej roli w życiu kobiety, co w przypadku Wasylisy ustawia ją w konflikcie do przyjętych obyczajów i wspólnoty, którą one wiążą i organizują. Trzecie wyzwanie pojawia się na planie mitycznym i stawia bohaterkę wobec niemożliwego, którego ona nie akceptuje, w efekcie czego rozpoczyna się proces transgresji, ważny już nie tylko dla dojrzewającej młodej osoby, ale dla człowieka w ogóle. Powieść wykorzystuje znany z romansów motyw fabularny, w którym tworzy się fabułę wokół miłości dziewczyny do Potwora, w tym przypadku Moroza. Jak daje się zauważyć, spleciona z renarracyjną fabułą sieć motywów historycznych daje podstawę do przyjęcia założenia, że możemy mieć do czynienia z zabiegiem renarracji totalnie rozwijającej. Jednak w tej przestrzeni historycznie ważnych odniesień najistotniejsze okazuje się jednak skupienie całej fabuły wokół wątku dojrzewania głównej bohaterki, zarówno w znaczeniu emocjonalnym, jak i kulturowym.

4.2 Renarracja totalna – rozwijająca

Po odrzuceniu dominanty rozwijającej otrzymujemy klasyczną powieść zbudowaną wokół dwóch zasadniczych wątków – renarracyjnego oraz historycznego. Klasycznym przykładem takiego typu powieści jest trylogia Juraja Červenaka *Bohatyr*. Powieść oparta jest na *Bylinach* cyklu kijowskiego, a raczej na bylinach związanych z postacią Ilji Muromca. Pojawiają się tu także inni bohaterowie *Bylin* związani z tym cyklem, jak Wołch czy Mikuła w roli antagonisty występuje Tugarin, który nie jest tu smokiem, lecz czarnoksiężnikiem. Ponadto mamy w tej trylogii bardzo bogaty świat wyobrażeń słowiańskich zaświatów oraz dużą ilość istot nadnaturalnych związanych z mitami, rzadziej z bajkami magicznymi. Nawet postać Baby Jagi wpisana jest dwa razy do planów mityczny i bajkowy. Fabuła trylogii wpisana jest w cztery plany odniesień.

Pierwszy, epicki, związany jest zasadniczymi wydarzeniami z życia Ilji Muromca. Pojawiają się tu motywy związane z historią samego Ilji, prób, jakim był poddawany i cudownym artefaktom, jakie zyskiwał do bogów. Ważny jest także motyw wyprawy przeciwko Czeremisom oraz taktyki, jaką zastosował książę Włodzimierz. Oczywiście jest także obecny wątek walki Ilji ze smokiem.

Plan mityczny posłużył przede wszystkim do stworzenia obrazu zaświatów, a raczej wpisania ich w model Żywego Kosmosu. Pojawiają się tu wątki nie tylko związane z takimi miejscami, jak Wyraj czy Smorodina, ale także motyw Wielkiego Dębu czy kosmicznego jaja. Strażniczką wejścia do zaświatów, oddzielonych mostem położonym na Smorodinę a rzeką pełną martwych ciał, jest Baba Jaga, która okazuje się nie tylko Panią Smoków, ale także Północnicą ukaraną za przeciwstawienie się boskim prawom istnieniu w ludzkiej postaci na ludzkiej ziemi. W plan mitycznego questu wpisuje się także zasadniczy motyw biografii Ilji, jako człowieka, który stając się jednym z bohaterów księcia Włodzimierza, manifestuje najważniejsze cechy herosa, nie tylko te związane ze sprawnością militarną, ale także z roztropnością i moralnością.

Plan bajkowy w tym przypadku jest najmniej rozwinięty. A raczej został zredukowany do mitycznych etiologii dwóch bajkowych postaci. Pierwszą z nich jest Kościej, który u Červenaka okazuje się Wołchem, przemienionym pod wpływem krwi smoka oraz magicznych tortur, druga, to już wspomniana powyżej Baba Jaga, strażniczka zaświatów i Pani Smoków jako Północnica ukarana za miłość do człowieka.

Najciekawszym planem jest w tej trylogii plan historyczny, który ukazuje realny wymiar mechanizmów związanych z tworzeniem państwowości Rusi Kijowskiej oraz niezwykle skomplikowaną mozaikę etniczną (Ugrofińcy, Bułgarzy, Chazarowie i Czeremisi), w jakiej wydarzenia te przebiegały. Lektura zarówno trylogii Červenaka, jak i Valente wymusza na czytelniku sięganie po pozaliteracką wiedzę dotycząc średniowiecznych dziejów zarówno Rusi Kijowskiej, jak i Wielkiego Księstwa Moskiewskiego, co w połączeniu z renarracjami bajek magicznych i bylin wskazuje jednoznacznie na dużą atrakcyjność kultury słowiańskiej wśród rodzimych twórców fantastyki i autorów anglosaskich.

5. Renarracje projektujące

Renarracje tego typu pojawiały się już w XIX wieku, czego najlepszym przykładem jest *Baśń nad baśniami* Wojciecha Dzierżyszyckiego. O czym pisał swojego czasu prof. Jakub Lichański [Lichański: 2003, 157-177]. Najczęściej są literacką próbą rekonstrukcji mitologii słowiańskiej, wykorzystując zachowane przekazy w dawnych kodeksach lub tekstach folklorystycznych. Tego typu teksty zasadniczo pisane są według dwóch modeli. Poddają renarracji znane i zachowane w tradycji mitemy i mitologemy. Nie redukują przy tym swoich poszukiwań do kanonu jednej grupy narodowej. Różnią się natomiast literacką formą. Dzierżyszycki nadał swojemu projektowi postać epepei, natomiast Witold Jabłoński zastosował bardziej skomplikowany zabieg. Ten polski pisarz i tłumacz fantastyki w książce *Dar bogów* zaprezentował bardzo ciekawy pomysł na rekonstrukcję słowiańskiej mitologii. Całość przedstawiona została w wystylizowanej formie gawędy prowadzonej przez narratora, którym jest tu stary bazarz. Opowieści podzielone są na trzy grupy tematyczne. Pierwsza związana jest z mitami etiologicznymi. Zawiera opowieści o pochodzeniu bogów, świata oraz ludzi. Druga grupa opowieści skupiona jest wokół dualistycznej koncepcji dobra i zła oraz sposobów omówienia tego problemu w mitycznych narracjach. Ostatni grupa wiąże się z mniejszymi fabułami opisującymi wybrane działania półbogów, olbrzymów oraz ludzi. Całość zamyka dokładnie podana bibliografia literatury przedmiotu. Poszczególne opowieści zawsze kończą się wskazaniem pozaliterackich źródeł, z których korzystał autor.

Mechanizm renarracji jest w tym przypadku zasadniczo bardzo prosty. Autor najczęściej rozwija lub uzupełnia za pomocą fikcji

literackiej szcztakowe fragmenty mitemów lub też mitologemów. Tworzy w ten sposób quasi-mitologemy. W oparciu o nie natomiast stara się przedstawić pewien zarys modelu mitologicznego, jakim mogli posługiwać się Słowianie. Oczywiście jest to bardzo silnie zredukowany zabieg. Nie to jest jednak istotne w tym przypadku, a raczej sam fakt, że pisarz i twórca literatury popularnej uznaje za stosowne podjęcie próby odtworzenia pewnego całościowego obrazu rodzimej mitologii. Wskazuje to na pewną istotną cechę obecności folkloru słowiańskiego w fantastyce, a mianowicie rosnącą atrakcyjność zarówno figur w nim obecnych, jak i samych archaicznych narracji. Odkrywanie folkloru przez literaturę popularną zaczęło się od wykorzystywania jej w funkcji oryginalne ornamentyki, przeszło przez fazę odkrywania głębi treści magicznych bajek oraz eposów aż doszło do pytania o naturę całości mitologicznego obrazu Żywego Kosmosu, jaki stworzyli Słowianie.

Wnioski

Próbując podsumować powyższe prezentacje, należy jeszcze raz podkreślić, że materiał literacki, jaki tu przedstawiono, nie wyczerpuje całego zjawiska. Zarówno dobór materiału, jak i zaproponowana metodologia, miały służyć jedynie wskazaniu ewolucji zjawiska inkorporacji elementów fantastyki folkloru słowiańskiego do literatury popularnej.

Pierwszą zasadniczą cechą, jaka pojawia się inkorporowanym materiale folklorystycznym jest odkrycie przez twórców literatury popularnej wieloaspektowości postaci bajkowych z rosyjskich bajek magicznych. Stwarza to możliwość nie tylko do wielotorowego operowania tymi postaciami, ale przede wszystkim do ich wprowadzania w światy fikcji literackiej podejmujące problemy współczesnego świata w funkcji dynamicznych figur. Prowadzi to oczywiście do wstępnej konstatacji zakładającej z jednej strony symboliczną (w znaczeniu religijnym) etiologię tych figur, z drugiej natomiast podjęcie przez niektórych współczesnych pisarzy literatury popularnej roli rozwijania tych symbolicznych znaczeń w fabuły fantastyczne atrakcyjne znaczeniowo i estetycznie dla współczesnego czytelnika. Wiąże się to w oczywisty sposób z drugą ważną konstatacją, wskazującą na mityczne tło chętnie wprowadzane do współczesnej prozy fantastycznej. W efekcie czego treści zdegradowanych słowiańskich mitologii przenikają bardzo często „wtórne światy” współczesnej fantastyki literackiej.

Trzeci ważny aspekt wiąże się z funkcjami ornamentacyjnymi, w jakich elementy fantastyki pochodzącej ze słowiańskiego folkloru są wykorzystywane w współczesnej fantastyce historycznej oraz w powieściach typu *Entwicklungsroman*.

Jednocześnie należy wskazać na dwa ważne zjawiska związane z coraz częściej wprowadzaną do współczesnej literatury popularnej rodzimą tematyką folklorystyczną. Pierwsze z nich wiąże się coraz bardziej obecną wśród twórców tej literatury świadomością wagi źródeł, z jakich korzystają oni przy poszukiwaniu folklorystycznych materiałów. Skutkuje to coraz częściej podawaną na zakończeniu książki notą bibliograficzną, która zawiera zarówno opracowania historycznoliterackie, czy teoretyczne, jak ma to miejsce w powieściach Valente czy Arden, lub też bardzo szerokie bibliografie folklorystyczne i historyczne, co widoczne jest u Jabłońskiego. Oczywiście zjawisko to jest zasadniczo powiązane z rosnącą wśród odbiorców potrzebą szukania tego typu źródeł. Zarówno na poziomie historycznym, religioznawczym czy też folklorystycznym, czego najlepszym przykładem są powstające coraz częściej strony skierowane do czytelników, jak i innych członków fandomów.

Bibliografia:

- Афанасьев Александр, *Русские народные сказки*, t.1-5, Москва: Терра, 2008.
- Arden Katherine, *Zimowa Noc*, t.1-3, tłum. Katarzyna Bieńkowska, Warszawa: Muza, 2018-2020.
- Armstrong Karen, *Krótką historia mitu*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków: Znak, 2005.
- Bukowski Tomasz, *Obiekt R/W 0036*, Ustroń: Ender, 2019.
- Byliny*, tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Tadeusz Łopalewski, Tadeusz Chróścielewski, Warszawa: Biblioteka Narodowa 1955.
- Červenak Juraj, *Bohatyr*, t.1-3, tłum. Ilona Lechowicz, Warszawa: Erica, 2012-2013.
- Červenak Juraj, *Czarnoksiężnik*, t. 1-4, tłum. Agata Mickiewicz-Janiszewska, Warszawa: Erica, 2009-2016.
- Домострой*, Москва: Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете.1882.

- Dzieduszycki Wojciech, *Baśń nad baśniami* t.1-2, Lwów: Gubrynowicz i Schmidt, 1889
- Gaiman Neil, *Amerykańscy bogowie*, tłum. Paulina Breiter-Ziemkiewicz, Warszawa: Mag, 2003.
- Gogol Nikołaj, *Wij*, tłum. Zenon Ciechanowicz, Warszawa: wydawnictwo internetowe e-bookowo, 2014.
- <https://www.itup.ru/russkie-skazki/skazka-vasilisa-premudraya.html>, [dostęp: 12.03.2020].
- Jabłoński Witold, *Dary bogów*, Bydgoszcz: Genius creations, 2019.
- Lichański Jakub Z., *Opowiadania o ... krawędzi epok i czasów Johna Ronalda Reula Tolkiena*, Warszawa: DiG, 2003.
- Łapczyński Antoni, *Majestat polski*, Warszawa: Scholarum Pijarum, 1739.
- Марья Моревна*, Moskwa: Московские учебники и Картолитография, 1972.
- Mickiewicz Adam, *Dziela*, Warszawa: Czytelnik 1955.
- Oppman Artur, *Legendsy warszawskie*, Warszawa-Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 1925.
- Pilipiuk Andrzej, *Cykl Jakuba Wędrowycza* t.1-9, Lublin: Fabryka Słów, 2011-2018.
- Pilipiuk Andrzej, *Lenin 2: coś przetrwało*, [w:] tegoż, *Weźmiesz czarno kure...*, Lublin: Fabryka Słów, 2003, s. 87-112.
- Pilipiuk Andrzej, *Ciocia Agnieszka*, [w:] tegoż, *Wieszać każdy może*, Lublin : Fabryka Słów 2006, s. 61-69.
- Piskorski Krzysztof, *Chatka*, [w:] „Magazyn Fantastyczny” 4/2004.
- Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie*, oprac., tłum. i komentarz Henryk Podbielski, Lublin: KUL, 2013.
- Puszkina Aleksander, *Bajka o rybaku i złotej rybce*, tłum. Julian Tuwim, Warszawa: Czytelnik, 1964.
- Sapkowski Andrzej, *Cykl wiedźmiński*, t.1-5, Warszawa, SuperNowa, 1994-1999.
- Sapkowski Andrzej, *Droga z której się nie wraca*, [w:] tegoż, *Wiedźmin*, Warszawa: SuperNowa, 1990.
- Słowacki, Juliusz, *Balladyna*, Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1976.

Studniarek Michał, *Herbata z kwiatu paproci*, Warszawa: Runa, 2004.

Tesic Aleksander, *Zakon Smoka*, tłum. Jakub Małecki, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2012.

Valente Catherynne, *Nieśmiertelny*, tłum. Robert Waliś, Warszawa: Mag 2012.

Volkman Richard, *Progymnasmata*, Stettin: Th von der Nahmen, 1861.

Василиса прекрасная, Москва: Московские учебники и Картолитография, 1972.

Bogdan Trocha

RENARRATIONS OF SLAVIC FOLK MOTIFS IN CONTEMPORARY FANTASY

Summary

The article presents the mechanisms of renarration present in contemporary fantasy literature, taking up the motives present in the cultural texts of Slavic folklore. The author adopts the method of renarration present in school rhetoric and on its basis builds a conceptual grid allowing to determine the functions in which Slavic motifs are used by contemporary authors of popular literature. Based on the recognition of folklorists and religious experts, he presents a morphological grid allowing to identify Slavic motifs in contemporary fantasy prose. Based on such a methodological perspective, the author distinguishes five basic models of renarration. Presenting them on selected literary texts, he indicates not only the mechanisms according to which these treatments are constituted, but also their in-text functions and consequences. As a result, it is possible to outline a model of evolution of the phenomenon of attractiveness of Slavic folklore elements for contemporary fantasy prose. This phenomenon is interesting because it not only indicates a slow transition from the ornamental function of novelty absent in the Anglo-Saxon "secondary worlds", but also a growing interest in the content of the folk narratives. The author points out not only references to particular myths or magical fairy tales, but also to the renarrations of epic and the increasingly frequent use of the content inscribed, especially in Russian magical fairy tales in speculative fantasy. The presented set of novels allows to trace the mechanisms responsible for restoring the popular tradition inscribed in Slavic folklore to contemporary culture.

Key words: Slavic folklore, myth, magic fairy tale, renarration, fantasy, popular literature.

BAŚŃ NAD BAŚNIAMI WOJCIECHA HRABIEGO DZIEDUSZYCKIEGO – PIERWSZA MITOLOGIA SŁOWIAN?



Przedmiotem rozważań jest dzieło Wojciecha Dzieduszyckiego *Baśni nad Baśniami* z roku 1889, które dotąd było mało znane w obiegu naukowym i długo nie znalazło miejsca w odbiorze czytelnicy. Współcześnie jego walory jako lektury podkreśla się na kanwie rodzącego się od pewnego czasu społecznego zapotrzebowania powrotu do słowiańskich korzeni, kształtującego poczucie wspólnotowej narodowej tożsamości. Natomiast zainteresowania krytycznoliterackie *Baśnią*... skupiają się głównie wokół zagadnień typologicznych, sytuując ją między eposem bohaterskim a utworem prekursorskim dla literatury fantasy.

Niniejsze rozważania wpisują się w tę genologiczną dyskusję, ale w perspektywie lingwistycznej, wykorzystując narzędzia z obszaru pragmatycznego aspektu tekstologii. Analizy prowadzone są w dwóch kategoriach: intencjonalności oraz gatunkowości, które stanowią dystynktywne właściwości każdego tekstu. Ta perspektywa pozwala *Baśń nad baśniami* odczytać jako tekstową realizacją gatunku, jakim jest mitologia.

Ogólnym tłem narracji jest rodzące się w XIX wieku nowoczesne naukowe spojrzenie na badania mitologii polskiej i słowiańskiej oraz osobiste zainteresowania Dzieduszyckiego spuścizną Słowiańszczyzny. Pisarz na kanwie rodzimych legend i różnorodnych mitów słowiańskich zrekonstruował baśniowy obraz Słowiańszczyzny, fascynującą, pełną symboli opowieść o najdawniejszych, mitycznych dziejach Polski.

Słowa kluczowe: mitologia, mit, baśń, słowiańszczyzna, gatunek tekstu, tekst.

Niniejsze rozważania dotyczą niezwykle interesującego tekstu z roku 1889 *Baśń nad baśniami*, którego autorem jest hrabia Wojciech Dzieduszycki². To *składające się z dwunastu pieśni wierszowane dzieło*

¹ marzannauzdziicka@op.pl

² Wojciech Dzieduszycki to niezwykła postać. Ten ekscentryczny polski hrabia (ur. w 1848 roku w Jezupolu koło Stanisławowa, a zm. w 1909 w Wiedniu) był politykiem,

o charakterze narracyjnym było dotąd mało znane w obiegu naukowym i w zasadzie nie doczekało się szerszej analizy literaturoznawczej, a w badaniach językoznawców nie znalazło w ogóle miejsca.

Na początku trzeba zaznaczyć, że *Baśń nad baśniami* spotkała się raczej z pozytywnymi ocenami większości ówczesnych krytyków, którzy wśród walorów dzieła wymieniali „bogactwo fantazji, piękności obrazów, żywotność barw, przejrzystość symboliki, rodzimość motywów, prostotę tonu epickiego” (Jakubiec 2009: 81), widząc w nim oryginalny, odważny, artystyczny sposób przedstawienia wspomnień rodzimej przeszłości, „wykonany z prostotą i taktem, z szczęśliwie utrafionym i wykonanym tonem opowiadań ludowych, tylko podniesionym do wyższej godności przez wykształconego, oświeconego człowieka” (Tarnowski 1889, t. 93: 599). Natomiast w odbiorze czytelniczym *Baśń...* nie została zbyt przychylnie przyjęta i w zasadzie skazana została na literackie niepowodzenie. W przekonaniu recenzentów przyczyną było to, że czytelników „przysłoczyła” i forma, i obfitość przywołanych tam mitów słowiańskich, uzupełnianych jeszcze elementami z innych mitologii czy motywami z różnych baśni. Stanisław Tarnowski w „Przeglądzie Polskim” tak konstatował:

„[...] zdaniem naszym pewne przebrakowanie materiału, trochę mniej baśni i legend, przez to całość krótsza, byłyby może lepsze, bo utrzymywałyby zajęcie czytelnika w równej mierze (1889, t. 93: 601)

Jak się wydaje, nie był to jedyny powód braku kolejnych wydań dzieła Dzieduszyckiego. Można sądzić, że wpływ na to miał również systematycznie i historycznie kształtowany w świadomości Polaków pogląd o nieistnieniu pogańskiej mitologii i religii Słowian³. Maria Janion wyjaśnia:

tj. wieloletnim posłem na sejm krajowy (galicyjski) oraz do parlamentu austriackiego, a nawet cesarsko-królewskim ministrem dla Galicji w latach 1906 – 1907 i uczonym, profesorem historii filozofii i estetyki na Uniwersytecie we Lwowie (pisał rozprawy, w których prezentował własny system filozoficzny). Parał się także twórczością pisarską, którą traktował jako „pożyteczne wyzyskiwanie wolnych chwil” od polityki. W 1872 r. zadebiutował beletryzowanym traktatem filozoficznym *Władysław*. Pisał powieści, poematy, dramaty i przekładał dzieła Sofoklesa (*Król Edyp*) i Szekspira (*Burza*, *Król Lear*), uprawiał także krytykę literacką. Bywał również dziennikarzem, pisywał historiozoficzne felietony na łamach czasopism: „Czas” i „Kraj”. Oprócz tego zajmował się archeologią, kierował wykopaliskami, restauracją wielu kościołów łacińskich i greckich w Galicji. Dzięki rozprawie *Wiadomości starożytne o geografii ziem polskich* został członkiem Akademii Umiejętności. Do jego wielkich zasług należy popularyzowanie w Polsce kultury, sztuki i wiedzy antycznej oraz renesansowej (Jakubiec 2009: 16 - 27).

3 Wymowna jest dygresja Piotra Chmielowskiego z roku 1895 sformułowana przy okazji omawiania *Baśni...*: „Tak oto Mitologia nasza nie zdołała się przyoblec w jakąś zaokrągloną całość, nie wypełniła się plastycznymi postaciami bóstw i bohaterów, dokonywających jakichś dzieł, zwalczających przeszkody i przynoszących dobrodziejstwa dla ludzi; chrześcijaństwo przytłumiło i przerwało rozwój pojęć o bóstwie, o świecie i istnieniu

„Poniesiona wskutek brutalnej nieraz chrystianizacji klęska Słowian, zwłaszcza zachodnich Słowian, przyłączenie ich do cywilizacji łacińskiej, przejawiały się między innymi w utracie własnej mitologii, tego ważnego spoiwa lokalnej wyobraźni” (Janion 2004: 17).

Konsekwencją bowiem działalności misjonarzy, którym zabrakło „głębokiej dociekliwości, zainteresowania i pragnienia wglądu w życie duchowe ludów, które przyszło im nawracać” (Szyjewski 2002: 9), ale i kronikarzy średniowiecznych było negatywne waloryzowanie całej przedchrześcijańskiej kultury Słowian, podsycanej przez zaborców w okresie ponad stuletniej niewoli Polski, co wyrażało się w pogardzie dla „rzekomo wszechstronnie „prymitywnej” Słowiańszczyzny”. Stąd wszelkie podania ludowe, baśnie, mity czy legendy rodzime uważane były za infantylne, a wykorzenienie przez Kościół dawnych wierzeń sprzyjało odejściu w niepamięć eposów o herosach i bogach. Według Witolda Jabłońskiego

„Zachowane – wprawdzie tylko fragmentarycznie i w przetworzonej wersji, ale jednak – mity i legendy dynastyczne o Lechu, Kraku, Wandzie, Popielu czy pierwszych Piastach sprowadzono w XIX wieku do rzędu pocziwych, naiwnych bajeczek i zepchnięto do dziecinnego pokoju” (Jabłoński 2019: 11).

Podobnie w opinii późniejszych teoretyków literatury i filologów *Baśń nad baśniami* nie zyskała pochlebnych recenzji. Tym razem podkreślano małą wartość poznawczą, a przede wszystkim artystyczną dzieła, które uznano za niezbyt udaną kompilację podań, baśni, legend zebranych z różnych stron Słowiańszczyzny. Na przykład Henryk Markiewicz pisał o utworze Dzeduszyckiego jako

„artystycznie anachronicznym i wręcz nieudolnym eksperymencie”, w którym autor, „oscylując między bohaterską a humorystyczną gawędą, próbował [...] skonstruować jednolitą całość z najbardziej popularnych wątków baśniowych i podaniowych Polski i Słowiańszczyzny” (Markiewicz 1980: 304 – 308),

a językoznawca, Aleksander Brückner konstatawał:

„[...] to ani epopeja historyczna, ani feeria artystyczna, lecz wierszydła o Krakusie, Popielu i innych bohaterach słowiańskich, rozwlekłe do nieskończoności, zmyślane do niemożliwości” (Brückner 1936: 186 – 187).

pozagrobowem, jaki na tle wyobrażeń aryoeuropejskich prawdopodobnie byłby się dokonał, gdyby mu pozostawiona była zupełna swoboda”(410).

Baśń nad baśniami nie stała się też dotąd przedmiotem badań lingwistycznych, ponieważ do lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku funkcjonowała w polskiej myśli filologicznej idea studiów nad językiem autorów wybitnych i tekstów literackich określanych mianem arcydzieł literatury.

Do obiegu krytycznoliterackiego omawiane tu dzieło „przywrócił” Jakub S. Lichański (2003: 141 – 156), rozważając ciekawą i nowatorską koncepcję, zgodnie z którą *Baśni nad baśniami* miała być utworem prekursorskim dla literatury fantazy i odzwierciedlać proces nieświadomego kształtowania się tego gatunku w XIX wieku. Niestety, badacz nie wskazał konkretnych argumentów na poparcie swojej tezy i w podrozdziale *Baśń nad Baśniami jako dzieło typu fantazy* skupił się właściwie na charakterystyce mankamentów utworu, jakimi miały być według niego: wybór formy wierszowanej, niespójna fabuła, brak określonej linii ideologicznej, sfera językowa. Konkludując, stwierdził:

„Utwór, który mamy, to zaledwie szkic do wspaniałego zamysłu, który – ewentualnie – musiałby podjąć i wykonać już ktoś inny”, ale „daje – niezależnie od zgłoszonych wcześniej wątpliwości – olbrzymie bogactwo mitologii słowiańskiej” (2003: 155).

Baśń nad baśniami Dzieduszyckiego znalazła w końcu swoje miejsce również we współczesnym obiegu czytelnictwem⁴. Ma to z jednej strony związek z rodzącym się od pewnego czasu społecznym zapotrzebowaniem powrotu do słowiańskich korzeni, kształtującym poczucie wspólnotowej tożsamości narodowej. Z drugiej, mitologia słowiańska, styl życia i tradycje Słowian stanowią swoistego rodzaju uniwersum (Kraję Baśni) dla powstających współcześnie tekstów kultury popularnej, szczególnie gier fabularnych i literatury fantazy. Tak negowany przez badaczy sposób przedstawienia rodzimych legend i mitów przez Dzieduszyckiego, można jednak powiedzieć - twórczy i oryginalny jak na ówczesne czasy - odpowiada współczesnej perspektywie widzenia świata Słowian: nie jako „przaśny, poczciwy i infantylny”, ale stanowiący „wybuchową mieszankę tajemniczości i grozy, demonizmu i okrucieństwa” (Jabłoński 2019: 12 – 13). Stąd *Baśń nad baśniami* najczęściej typologizuje się w kręgu słowiańskiej *fantastyki*, a teza J. Lichańskiego o jej przynależności do tekstów *fantazy* ma swoich zagorzałych zwolenników.

W niniejszych rozważaniach dzieło Wojciecha Dzieduszyckiego rozpatrywane będzie w innym niż dotąd paradygmacie, a mianowicie

⁴ Niesłuszna wydaje się opinia T. Jakubca, że *Baśń nad baśniami* jest dzisiaj zapomnianym i nie czytany dzisiaj dziełem z historii literatury (2009: 82).

lingwistycznym z wykorzystaniem metodologicznych narzędzi z zakresu tekstologii, a szczególnie jej pragmatycznego aspektu. Pozwoli to oświetlić *Baśń nad baśniami* jako tekstową realizację mitologii jako gatunku. Ten odmienny od literaturoznawczego paradygmat analiz nie wyklucza tezy Lichańskiego. Wynika to z przyjmowanej w genologii lingwistycznej koncepcji *gatunku*, z godnie z którą ujawnia się on jako abstrakcyjny twór, mającym konkretne realizacje w formie wypowiedzi (tekstów), jako zbiór konwencji, które podpowiadają członkom określonej wspólnoty komunikatywnej, jaki kształt nadać eksplicytnym interakcjom (Wojtak 2004: 16). Owe konkretne, tekstowe realizacje mogą mieć postać wzorca kanonicznego, czyli tekstu, który idealnie realizuje przynależny mu zbiór konwencji. Z reguły jednak mają one charakter wariantów powstających albo z przekształcenia poszczególnych aspektów, i są to wzorce alternacyjne, albo nawiązania do innych wzorców gatunkowych, i są to wzorce adaptacyjne. Stąd tekstowa realizacja mitologii jako gatunku może adaptować cechy innych testów, w tym fantasy.

Przejsie do dalszych analiz wymaga uzupełnienia czy dookreślenia poczynionych wyżej ustaleń metodologicznych. Przede wszystkim należy zdefiniować podstawowe pojęcie sterujące dalszą narracją, jakim jest *tekst*⁵. Zgodnie z przyjętym tu pragmatycznym (komunikacyjno-działaniowym) nurtem badań tekstologicznych *tekst* definiowany jest jako przedmiotowa, «wytworowa» konceptualizacja zdarzenia komunikacyjnego związanego z intencjonalnym aktem mowy⁶. Pozwala to skupić się nie tylko na wytworze działania, czyli tekście samym w sobie, ale także na wszelkich szeroko rozumianych okoliczności towarzyszących jego powstaniu. W ten sposób możliwy jest kompleksowy odbiór/”odczyt” tekstu, przy którym zachodzi kumulowanie sensów, uwzględniające nie tylko znaczenie elementów językowych w nim użytych, ale także rolę czynników sytuacyjnych, wpływ uświadamianej wspólnej wiedzy nadawcy i odbiorcy na zintegrowany sens wypowiedzi (Dobrzyńska 1993: 294 – 295). Ta pragmatyczna koncepcja tekstu silnie akcentuje dwie kategorie: a) intencjonalność oraz b) gatunkowość - jako obowiązkowe właściwości każdego tekstu. Jerzy Bartmińska zastrzega:

5 Jerzy Bartmiński definiuje tekst jako: „[...] ponadzdaniową jednostkę językową, makroznak, mający określone nacechowanie gatunkowe i stylowe, poddający się całościowej interpretacji semantycznej i komunikatywnej, wykazujący integralność strukturalną oraz spójność semantyczną i podlegający wewnętrznemu podziałowi semantycznemu, logicznemu, kompozycyjnemu” (1998:17).

6 Por: „Postęp w badaniach nad dyskursem polega na przechodzeniu od opisu struktury tekstu do pokazywania jego pragmatyki, a więc do pokazywania koncepcji tekstu jako zdarzenia komunikacyjnego, związanego z intencjonalnym aktem mowy” (Bartmiński 1998: 11).

„Ciąg słów (zdań) nienacechowanych gatunkowo, niemających rozpoznawalnej intencji, nie jest tekstem. Rozpoznanie (ustalenie albo umowne przyjęcie przez odbiorcę) przynależności gatunkowej danej wypowiedzi i jej intencji jest dla jej zrozumienia nawet ważniejsze niż rozpoznanie stylu, bo dostarcza odbiorcy podstawowego klucza do jej interpretacji” (Bartmiński 2004: 25).

Stąd te dwie kategorie staną się osią narracji dotyczącej próby typologicznej charakterystyki *Baśni nad baśniami*.

W pierwszym więc rzędzie ustalenia wymaga odpowiedź na pytanie o intencjonalność artystycznych poczynań Dzieduszyckiego. Czy rzeczywiście *Baśń nad baśniami* w zamiarze pisarza miała być kompletną czy może częściową, ale jednak mitologią słowiańską? W jakiej roli widział siebie jako nadawcę – w roli odtwórcy słowiańskiej przeszłości czy raczej rekonstruktora opowieści mitycznych słowiańskich?

Niewątpliwie galicyjski hrabia miał świadomość potrzeby zredagowania „autentycznego, mitologicznego systematu Słowian” na wzór prac braci Grimm oraz Karla Josepha Simrocka. Dał temu wyraz nie tylko we Wstępie do *Baśni...*, ale przede wszystkim w zakończeniu mało znanej pracy *Mity i baśnie Słowian północnych*⁷, będącej pokłosiem wykładu wygłoszonego przez niego w Wiedniu w 1887 r. na posiedzeniu Towarzystwa Antropologicznego. Pisał tam:

„Trwam jednak mocno przy przekonaniu, że ten, kto w opracowaniu słowiańskich mitów i bajek zastosuje te same środki i reguły, za pomocą których Grimmowie i Simrock ożywili mitologię germańską, i kto nie zwątpi, że legendy innych narodów aryjskich, wymagają też pokrewnego wyjaśnienia, dokona kiedyś wielu pożytecznych rzeczy na szerokim polu mitologii słowiańskiej (Dzieduszycki 2003: 176)⁸.

Jak się wydaje, wynikało to nie tylko z osobistych zainteresowań Dzieduszyckiego spuścizną Słowiańszczyzny, ale miało również podłoże w rodzącym się w XIX wieku nowoczesnym spojrzeniu na badania mitologii polskiej i słowiańskiej, o czym pisarz miał nie tylko wiedzę, ale był gorącym orędownikiem tego nurtu. I chociaż badania nad mitologią słowiańską na „właściwą drogę naukową wprowadził [...] Aleksander Brückner, stosując metody językoznawcze i porównawcze” (Labuda 2003: 170) i publikując ich wyniki dopiero w 1918 (*Mitologia słowiańska*) i 1924 roku (*Mitologia polska*), to czas

7 Teks przetłumaczony przez Elżbietę Kożuchowską i opatrzony przypisami Jakuba Z. Lichańskiego można znaleźć w pracy tego badacza *Opowiadania o...krawędzi epok i czasów Johna RONALDA REUELA TOLKIENA czyli Metafizyka, powieść, fantazja w Aneksie 3* (Lichański 2003: 157 – 176).

8 Interpunkcja we wszystkich cytatach *Baśni nad baśniami* zgodna z oryginałem .

powstania *Baśni nad Baśniami* (1889 r.) przypada na okres zwany złotym wiekiem sławistyki, rozumianej wówczas szeroko jako nauka o historii i kulturze Słowian⁹. Znajomość pisarza założeń rodzącego się wówczas nurtu badań wybrzmiewa dobitnie w przywołanej tu już pracy *Mity i baśnie Słowian północnych*. Dzieduszycki odnosi się w niej przede wszystkim do pokutującego od wieków (co było sygnalizowane wcześniej) sceptycznego sądu odmawiającego Słowianom w zupełności posiadania mitologii i twierdzącego, że ludy słowiańskie nigdy nie wyszły poza embrionalną fazę kultu przodków. Dzieduszycki pisał:

„Pogląd ten jest zupełnie bezzasadny z uwagi na fakt, że Słowianie wyodrębnili się z pnia indoeuropejskiego dopiero wtedy, gdy stworzył on już trzon swoich wyobrażeń i mitów” (158).

Twórca krytykuje też dotychczasowe metody badań i pracy nad mitologią słowiańską, wykorzystujące tylko przekazy kronik chrześcijańskich spisywanych głównie przez „Niemców i Bizantyjczyków, którzy nie mogli rozumieć życia Słowian” (158) oraz teksty pisarzy słowiańskich, ale późniejszych i schrystianizowanych. W pasażach wykładu, w których odnosi się do źródeł, widać, że nie obca mu była kształtująca się w XIX wieku idea poszukiwania, wydawania i wyzyskiwania dawnych źródeł mówiących o religii Słowian o charakterze dokumentalnym, takich jak: kroniki, kazania, uchwały synodalne, opowieści podróżników po krajach słowiańskich itp., oraz odzwierciedlających obyczaje ludu słowiańskiego i dawną ich wiarę w zbiorach testów folklorystycznych, szczególnie w wierzeniach, legendach czy podaniach. Sam zresztą Dzieduszycki deklaruje, że pisząc swoje utwory, korzystał z baśni polskich, czeskich i ruskich, wierszy o treści mitologicznej, a także pieśni na Boże Narodzenie i Zielone Świątki, pieśni weselnych i pogrzebowych, szczególnie z Rusi, oraz rozlicznych baśni, które „swoim dzieciom opowiadają słowiańskie matki”. Dodać warto, że wnikliwa lektura obu wymienionych dzieł, *Baśni...*, i *Mitów...*, pozwala zauważyć, że czerpał on także z germańskiej *Pieśni o Nibelungach*, sag nordyckich i legend arturiańskich. Można też sądzić, że hrabia znał ówczesne osiągnięcia językoznawstwa historyczno-porównawczego, bo postulując potrzebę nie tylko krytycznego zbierania pieśni i baśni ludów słowiańskich, ale rozpatrywania mitów słowiańskich na szerszym

⁹ Zainteresowania słowianoznawcze wyrastały nie tylko z przekonania o potrzebie badań poświęconych kulturze duchowej Słowian, a w tym ich religii jako integralnym elemencie istnienia tej wspólnoty, ale także z konieczności zrewidowania rozpowszechnionych poglądów dawnych historyków na ten temat (Urbańczyk 1985: 5).

tle porównawczym „dwóch najbliższych spokrewnionych plemion indoeuropejskich, Germanów i Hellenów” (158 – 159), dał dowód świadomości hipotezy, że istniał kiedyś lud, który posługiwał się językiem indoeuropejskim, lud, który rozpadł się później na wiele rodzin językowych, ale odziedziczył język i w dużej części zachował kulturę, a w tym wiarę.

Wyrażone w zakończeniu szkicu o baśniach i mitach północnych Słowian przekonanie o możliwości napisania dzieła na kształt mitologii narodowej osnutej na rodzimych mitach i legendach w *Przedmowie* do *Baśni* wyraźnie straciło na sile. Dzieduszycki bowiem tam pisze:

„Od dłuższego już czasu zajmują moją uwagę baśnie i skazki ludów słowiańskich. [...]. W baśniach i podaniach słowiańskich pełno jest motywów lokalnych, pełno wariantów zupełnie jeszcze płynnych, [...] wszystko to nie tworzyło nigdy systematu i dziś dla nas będzie podobno niepodobieństwem wydobyć z toni podań zupełnie osobiste i wyraziste postacie, które by miały niezawodnie powszechnosłowiańskie znaczenie” (V – VII)

i gorzko swój wywód konstatuje:

„Co się nie stało przed wiekami, to się dziś już stać nie może. Słowianie autentycznego, mitologicznego systematu już mieć nie będą i mowa ich dziwnie wyrobiona i subtelna nie opowie już dziś podań, które by były z ducha ludu tak samo wyrosły, jak ona sam” (VII).

Trudno też sądzić, aby ambicją Dzieduszyckiego było napisanie, jak zauważa Julian Maślanka, dzieła rangą dorównującego „jakby słowiańskiej epepei typu homeryckiego” (Maślanka 1990: 330). Choć nie można pominąć faktu, że przez cały wiek XIX pojawiały się próby wskrzeszenia eposu, gdzie autorzy przywoływali pradawne dzieje z czasów pogańskiej Polski, włączając w fabułę, zgodnie z poetyką eposu, wątki i postacie z mitologii słowiańskiej. Sądzić więc można, że Dzieduszyckiemu, uczonemu i erudycie, ten typ twórczości dobrze był znany. A nawet, jak sugeruje Piotr Chmielowski, pierwsza część cyklu *Anafielas* Józefa I. Kraszewskiego (eposu opowiadającego o dziejach Litwy z czasów panowania wielkiego księcia litewskiego Witolda Kiejstutowicza), zatytułowana *Witolaurda* z roku 1840, a dotycząca czasów mitycznych Litwy, mogła „pod względem zamiaru i planu” inspirować *Baśń nad baśniami* (1895: 410). Poza tym T. Jakubiec w pracy o Wojciechu Dzieduszyckim wymienia nawet te cechy *Baśni*..., które uznaje za dyferencjalne dla eposu bohaterskiego opartego na wzorach homeryckich:

„Tematem są kluczowe dla słowiańskiego świata przedstawionego wydarzenia, ukazane na szerokim tle kulturowym. Świat bogów wspólistnieje ze światem ludzi, bogowie ingerują w sprawy ludzkie [...]. Rozległość fabuły, obfitość epizodów i opisów całkowicie zaspakaja wymogi gatunkowe eposu; bohaterowie *Baśni* przechodzą wiele prób, staczają wiele walk, przeżywają wiele przygód zanim będzie im dane zwycięstwo. [...] zastosowane metrum zarezerwowane jest w poezji polskiej dla epepej” (2009: 78).

Wszystkie te uwagi nie mogą sugerować, że intencją W. Dzieruszyckiego było stworzenie dzieła w zamierzeniu zbliżonego do *Iliady* Homera czy *Starej Baśni* Józefa I. Kraszewskiego. Wyraźnie to wybrzmiewa w *Przedmowie* do omawianego dzieła, zakładając, że nie jest ona rodzajem artystycznej kokieterii wobec czytelnika, a deklaracją badacza, erudyty i świadomego swoich kompetencji twórcy, który deklaruje:

„[...] nie ma niniejsza robota [*Baśń* – MU] najmniejszej pretensji do tego, aby była pracą naukową; jest baśnią i niczym więcej, baśnią osnutą na tle swojskim, a której jedyną pretensją to, aby mogła zabawić” (VIII).

Autor przyjmuje rolę bazarza tworzącego na podstawie zebranych źródeł sfabularyzowaną wersję rodzimych mitów i baśni, wobec których wyraża pewien poetycki dystans:

„Taką tedy Baśń nad Baśniami wysyłając w świat, tuszę, [...] że na żaden sposób nikomu nie zaszkodzę, gdy opowiem, to co się działo, kiedy z Krakusem i Piastem miód i wino piłem, ale one wciąż po brodzie się lały, a w ustach nie bywały, co mnie się wydarzyło nie inaczej, jak każdemu dziadowi, który w szerokiej Słowiańszczyźnie bajkę opowiada” (VIII).

Owo założenie powtarza w zakończeniu całego utworu, tym razem nawiązując stylem do dzieł romantycznych:

„Więc to, czegom nie słyssał, i co nie widziałem,
By was bajką zabawić, tu opowiedziałem” (t. 2: 669).

Bazarza, który dawnym zwyczajem snuje opowieści o słowiańskich bogach i bohaterach zachowane w gawędach gminnych, „przechowane w białym wierszu dziadów śpiewaków, albo spisane na pergaminie starych kronik” (VII). Zakłada przy tym szerokiego ich odbiorcę i żywi nadzieję, że zajmą one nie tylko „słuchaczy [...] w wiejskiej chacie, ale także przy wieczornym czytaniu warstw oświeconych” (VII).

Powyższe rozważania, chociaż jak pisze hrabia, „[...] ani te bajki nie wyczerpują słowiańskich motywów, a nie znajdziesz w Baśni nad Baśniami wszystkich postaci, choćby głównych, które się zdają wychylać ze mgły złotej słowiańskich baśni” (VIII), pozwalają wrócić do stawianej tu jako cel analiz koncepcji, że oto Dzeduszycki mniej lub bardziej świadomie napisał utwór, który stanowi tekstową realizację mitologii jako gatunku, można nawet użyć terminologii współczesnej: w wersji popularnej. Przemawia za tym jeszcze jeden pasaż z *Przedmowy*, por.:

„Wszelako każda z tych baśni ma odmienny, a wspólnosłowiański charakter. [...] Za starożytnością tych mitów przemawia także ta okoliczność, że odnajdujemy główne epizody baśni powtarzanych po dziś dzień w całej Słowiańszczyźnie, w tak zwanych bajecznych dziejach Polski, Czech i Chorwacji, tudzież w podaniach kijowskich i nowogrodzkich, których starożytność nie ulega wątpliwości. Wszędzie rysują się te same postacie, w których nie trudno poznać niebo i ziemię, króla morskiego, demonów zimy, nocy i wichru, słońce, księżyc i piorun” (VI).

Dalsze rozwinięcie tej tezy wymaga odwołanie się do narzędzi badawczych tym razem genologii lingwistycznej, a dokładnie przywoływanej tu już koncepcji gatunku mowy według Marii Wojtak. W myśl tej koncepcji gatunek mowy postrzegany jest w perspektywie sytuacyjnej i kulturowej, co sprawia, że charakterystyka każdego tekstu jako realizacja konkretnego wzorca powinna uwzględniać komponenty z poziomów: pragmatycznego (relacje nadawczo-odbiorcze, intencję i cel oraz kontekst antropologiczny)¹⁰, strukturalnego (architektonika pozioma i pionowa tekstu), poznawczego - plan semantyczny (tematyka, punkt widzenia, sposób ujęcia), stylistycznego (dobór środków językowych implikowanych przez czynniki układu poznawczo-komunikatywnego) (Wojtak 2004: 16 – 17).

W literaturze przedmiotu jak do tej pory nie został opisany wzorzec gatunkowy *mitologii*. Pojawiające się definicje bardzo ogólnikowo informują, podobnie jak *Słownik języka polskiego*, że jest to `książka zawierająca ogół mitów, zbiór mitów, w które się wierzy w danej religii, w danym społeczeństwie` (SJP 1988: 1987) lub stanowi `literacko uporządkowany zbiór opowieści o bóstwach i istotach nadprzyrodzonych`¹¹.

10 Komponent ten został omówiony jako pierwszy, ponieważ pojęciem sterującym, jak zaznaczono wcześniej, był *tekst* w ujęciu pragmatycznym

11 W związku z przyjętym założeniem analizy *Baśni nad baśniami* w perspektywie genologii lingwistycznej, tj. jako gatunku mowy, pomija się pozostałe, odmienne koncepcje definiowania pojęcia *mitologia* uwarunkowane innymi nurtami badań,

Zgodnie z powyższymi definicjami można wstępnie przyjąć, że *Baśń nad baśniami* jest tekstową realizacją tak rozumianej mitologii jako tekstu, bo stanowi uporządkowany zbiór mitów, podań, legend i baśni wokół osi fabularnej, jaką jest „historia walki pomiędzy Krakiem i następnie jego potomstwem, a Popielem o zamek wawelski i tron oraz koronę Polski” (Lichański 2003: 153), gdzie czynnik nadnaturalny jest ważnym aspektem przedstawionego świata.

Baśń na baśniami to obszerne dzieło (ponad 20 000 wierszy), składające się z dwunastu pieśni: *I. Żywa, II. Kolęda, III. Zwycięstwo Popiela, IV. Dodola, V. Wanda, VI. Leszek, VII. Piast i Rzepycha, VIII. Kupalo i Zabawa, IX. Zoreńka, X. Wesele Marzanny, XI. Sobotnia Góra, XII. Róg Złotomora*, stanowiących tekst główny. W strukturze dzieła znajdują się także *Dopiski*, które z punktu widzenia formalnego można uznać za przypisy do treści poszczególnych pieśni. Ze względu na ich usytuowanie, czyli na peryferiach dzieła, zajmują uprzywilejowane miejsce w obszarze pragmatycznego wymiaru utworu i pełnią funkcję paratekstualną¹². Warto zaznaczyć, że potencjał illokucyjny każdej wypowiedzi o charakterze paratekstowej wynika zarówno z jej transtekstualnych powiązań i relacji z tekstem właściwym, jak i relacji autor - tekst – odbiorca//czytelnik. Stąd paratekst może między innymi informować o tekście, np. fabule, wątkach, realiach, jego idei itp., ujawniać intencję autora czy pomóc we właściwej jej deszyfracji, a nawet interpretować utwór.

Wszystkie te funkcje realizują poszczególne *Dopiski*. Dominuje w nich, istotna z punktu widzenia niniejszych rozważań, idea (intencja) przedstawienia jednolitości świata mitologicznej Słowiańszczyzny i zaświadczenia o wspólnym źródle prasłowiańskich wierzeń, por.:

(1) „Znaną jest powszechnie powieść o Krakusie [...]. Imię Krakus znane w całej Zachodniej Słowiańszczyźnie, a podania o nim istnieją wszędzie tam, gdzie jest powszechną cześć świętego Wita. Na Rusi podania o Krakusie przeniesiono na Włodzimierza Wielkiego. Obok imienia Krakusa, bywają używane imiona Krok i Krak. Wszędzie występuje jako król i ojciec bohaterów, będących prawdopodobnie dawnymi słowiańskimi bożkami [...]. Być może, że go czczono w Arkonie pod nazwą Swito-Wita” (t. 2: 671);

pamiętając jednocześnie, że termin *mitologia* bywa odnoszony do samodzielnej dyscypliny badającej mity, tj. zajmującej się zbieraniem mitów, ich analizą, klasyfikacją czy interpretacją.

¹² Parateksty rozumiane są tutaj za francuskim teoretykiem literatury Gérardem Genette'em jako elementy sytuujące się w ramach tzw. tekstów towarzyszących, czyli wszystkie te jednostki, które stanowią swoistego rodzaju „akompaniament” do tekstu właściwego, jego „przedsiónek” czy „granicę”, bez którego tekst nie może istnieć jako forma przekazu (zarówno oralna, jak i graficzna) (Genette 1992: 20).

(2) „Przemyśl czyli Przemysław kowal i rolnik, uosobienie ludzkiego przemysłu znany z podań bajecznych Czech i Małopolski. On także jest bajecznym założycielem Przemyśla na Rusi Czerwonej. Zabawa w zielonej szacie tańczy przed nim w Wielkanocnej pieśni Małoruskiej” (t. 2, 680);

(3) „Popiel znany z podań przechowanych już w Galusie jest Wielkopolskim wcieleniem zimy białej jak popiół, którą zjadają myszy rozżeli wiosennej. Ten sam zły Bóg zimowy nazywa się Kalin-Carem w baśniach Kijowskich, a na Rusi Białej Kościejem, w dzisiejszej Ukrainie i na całej Rusi Południowej Bujakiem” (t. 2: 672)] itp.

W *Dopiskach* poza tym Dzieduszycki realizuje werbalizowaną w *Mitach i baśniach Słowian północnych* ideę komparatywnego ukazywania mitów słowiańskich na szerszym tle, np. mitologii germańskiej, sag nordyckich i „ogólnie innych narodów aryjskich”, por.:

(1) „Wszyscy kronikarze Polscy, i niektórzy latopiscy Ruscy, mówią o Marzannie, jako o bogini zimy [...]. Przypomina Skandynawską Bertę” (t. 2: 673);

(2) „U Słowiańskich podobnie jak u Germańskich narodów pełno podań o królu węzów, zwanym w Słowiańszczyźnie Położem. Bywa on u Germanów postacią króla Bogów Odyna czyli Wodana albo Wita [...].” (t. 2: 676);

(3) „Trzy Jędze podobne do trzech Park Greckich [...].” (t. 2: 677);

(4) „Według wyobrażeń pierwotnych Ariów świat jest wielkim drzewem, u Indusów figą, u Germanów jesionem, u Litwy dębem, u Słowian Jaworem” (t. 2: 677).

Istotne jest również to, że *Dopiski* spełniają funkcję metatekstową w tym wymiarze, że wskazują niejednokrotnie źródło i zakres adaptacji wykorzystywanych motywów mitologicznych czy kulturowych (w tym ludowych), por.:

(1) „Wanda córka Krakusa zamieniła się w ostatnim stuleciu w postać sentymentalnie patriotyczną. U naszych kronikarzy średniowiecznych jest to mężczyzna, która wyszła z morza, wiecznie dziewiczości strzeże, wzrokiem nieprzyjaciół zabija, i po zwycięstwie na powrót pod wodą zamieszkała. Taką przedstawiłem w V i XII pieśni.[...]” (t. 2: 678);
(2) „Ritiger, to nazwa, którą nadali Chrobaci złemu zimowemu Bogu zapewne już pod wpływem walki z Niemcami. W podaniach Kijowskich wcielony Ocean, Dunaj Cichy, stara się o Nastasię i zdobywa ją

za pomocą towarzysza ubranego w Czapkę niewidkę, ale potem bywa przez nią w ćwiczeniach rycerskich pokonany, jak to opowiadam w Pieśni V. W staropolskich podaniach Ritiger jest na poły smokiem i pokonany wzrokiem Wandy, sam siebie zabija koląc się własny ogonem” (t. 2: 679).

Ta funkcja szczególnie wyraźnie realizowana jest przez Dzeduszyckiego w sferze onomastycznej, co dotyczy głównie etymologii imion/nazwisk. Inną rzeczą jest, że przeprowadzane przez pisarza wywody związane z pochodzeniem konkretnych nazw są z reguły intuicyjne, pozbawione wiedzy lingwistycznej, co prowadzi do dziwacznych, a czasem nawet komicznych stwierdzeń, por.:

„Lech znaczy tyle co człowiek osiadły, rolnik, i Lech wyobraża łąd stały, nieruchomy, kraj od wieków zamieszkały. W imieniu jego znajdujemy w źródłosłowie to samo co w słowie leżeć. [...]” (t. 2: 673).

Ale, co ważne, i w *Dopiskach* autor werbalizuje intencję swoich działań literackich i na końcu powtarza znaną z *Przedmowy* deklarację:

„W dopiskach tych nie miałem bynajmniej zamiaru stawiania stanowczych stwierdzeń naukowych. Chciałem tylko wskazać jakie dane podaniowe pokierowały moją wyobraźnią w tym lub owym kierunku przy pisaniu *Baśni nad Baśniami*, której jedynym celem [...] to że może czasem kogoś potrafi zabawić albo rozerwać” (t. 2: 684).

Zarówno *Przedmowa*, jak i *Dopiski* stanowią elementy delimitacyjne w strukturze całego dzieła, gdzie ujawnia się pierwszoosobowy narrator. Szczególnie istotne z punktu widzenia pragmatycznego są bardzo liczne sformułowania typu: *zajmują moją uwagę baśnie i skazki ludów Słowiańskich, pragnąłbym móc, kiedyś choćby tylko część ogromnego zadania mitologa słowiańskiego spełnić; w tym materiale rozpatrywałem się; spróbowałem czy się nie da połączyć; opisuję go tak jak powtórzyłem w pieśni piątej; do tej [...] postaci zastosowałem baśń ludu Polskiego; toteż pozwoliłem sobie niejedyn rys Kijowskiego Ilii zastosować do Wielkopolskiego Piasta; użyłem tej poetycznej licencji, że Kolędą nazwałem matkę słońca*, itd. Nie tylko skracają dystans do odbiorcy, ale przede wszystkim pozwalają odszyfrować intencjonalność dzieła i realizowany w nim cel, co daje odpowiednią perspektywę dla jego interpretacji, także genologicznej.

Z tej perspektywy czytelna staje się idea tytułu – *Baśń nad baśniami*, który swoją poetyką nawiązuje do biblijnej *Pieśni nad*

*pieśniami*¹³. Jak można sądzić, śledząc tok wywodu w *Przedmowie*, a potem w *Dopiskach*, nie chodziło tu raczej o baśń najdoskonalszą, wyjątkową, ale o opowieść, która łączyła by i porządkowała bogactwo i różnorodność mitów słowiańskich w baśniowy obraz początków państwa polskiego¹⁴. Obraz nakreślony przez Dzierżycyckiego w odwołaniu do różnorodnych źródeł, nie tylko rodzimych, ale pochodzących z innych religii czy kultur, a nawet uwarunkowany chrześcijańską tradycją, w której sam autor się wychował¹⁵.

Stąd plan semantyczny *Baśni nad baśniami* jest bardzo bogaty i różnorodny.

Tematyką dzieła W. Dzierżycyckiego, ogólnie ujmując, są najdawniejsze dzieje Polski osnute na motywach mitów i baśni słowiańskich. Rekonstrukcji wydarzeń towarzyszy wprowadzenie do fabuły świata nadprzyrodzonego. Trzeba przy tym zaznaczyć, że autor synonimicznie traktuje dwa kluczowe tu pojęcia *baśń* i *mit*. Wynika to zapewne z tradycji posługiwania się nimi w XIX wieku. *Mit* bowiem używany w językach nowożytnych europejskich od przełomu XVIII i XIX wieku utożsamiany był wówczas z „pierwotną” opowieścią, która przekazuje przez pokolenia prastarą prawdę¹⁶, przechowywaną, według hrabiego, przede wszystkim w „baśniach i podaniach ludu słowiańskiego”. Koresponduje to z jednym z trzech poziomów ujmowania mitu według Ryszarda Tomickiego, gdzie mit to opowieść narracyjna¹⁷, która przynależy między innymi do folkloru ludowego. Wprowadzone zaś obficie i twórczo elementy nadrealne (bohaterowie, ich atrybuty, wydarzenia itp.) uwarunkowane są dyferencjalnymi cechami zarówno *mitu*, jak i *baśni*¹⁸/*bajki magicznej*. Podstawą kreacji w utworze staje

13 Różnie ten zabieg jest oceniany przez krytyków. Na przykład J. Maślanka uznał go za pretensjonalny (1990: 330).

14 Wpisuje się to dziewiętnastowieczny nurt prób uporządkowania narracji o mitach słowiańskich.

15 T. Jakubiec zauważa: „Co ciekawe, mimo że poemat opisuje Słowiańszczyznę przedchrześcijańską, pogańską, to od czasu do czasu do wspomnianego świata wyobrażeń wkrada się bliżej nieokreślony „Bóg” pisany wielką literą, na którego powołują się bohaterowie. Świętogór [jeden z bohaterów *Baśni* – MU] przed spodziewaną śmiercią żegna się, czyli, jak można rozumieć, wykonuje znak krzyża [...], a w miastach stoją kościoły” (2009: 75).

16 Jak podaje M. Klik, takie rozumienie mitu wprowadzili najpierw do swoich utworów J. W. Goethe i F. Schiller (2016: 12 -13).

17 Współcześnie pojęcie *mitu* stało się jednym z najbardziej popularnych w nauce i literaturze, a jednocześnie nieostrym, w którego definiowaniu przyjmuje się różne koncepcje. Ryszard Tomicki wyróżnia trzy zasadnicze sposoby pojmowania mitu: ”1) węższe – mit jako opowieść, 2) rozszerzone – mit jako archaiczny światopogląd, 3) uogólnione – mit jako uniwersalna forma świadomości” (1984: 244).

18 Trzeba w tym miejscu wyjaśnić, że współcześnie na ten temat istnieją dwa poglądy.

się magia, a środkiem szczególnie chętnie wykorzystywanym przez Dźieduszyckiego jest metamorfoza. Jak pisze J. Spytkowski: „Granica między alegorią a osobą działającą zaciera się całkowicie [...] postacie, i to w momentach najmniej oczekiwanych, przemieniają się w gady, płazy, w kwiaty, które odzywają się ludzkim głosem” (Jakubiec 2009: 77), np.: Baba Jaga zamienia się w wilka, Żywa w szarą gęś, Kolęda wraz z orszakiem w żaby, Krak w węża itd. Metamorfoza dotyczy też bohaterów, np. Sapucha zamienia się przy pomocy maści w swoją przyrodną siostrę Żywie, Rittiger przyjmuje postać Popiela, który konając ożywa itd.

Dźieduszycki w całym dziele posługuje się właściwą formie baśniowej fikcji magicznością i cudownością (Propp 2000: 123). I tak jak w baśni brak jest tu jednoznacznej granicy między światem realnym, a magicznym. Wyraźna też jest przewaga pierwiastków fantastycznych, cudownych czy czarodziejskich nad realnymi, ludzkimi (Krzyżanowski 1965: 34), które wpływają na kreowaną rzeczywistość i losy bohaterów.

Plan semantyczny *Baśni...*, warto powtórzyć, jest bogaty i różnorodny, a prowadzona tam z wielkim rozmachem fabuła obfituje w wiele wątków, głównych i pobocznych, epizodów (czasem nadmiernie i nieoczekiwane dla narracji rozbudowanych), dygresji, całego mnóstwa motywów pochodzących z najróżniejszych źródeł. Pokazuje to z jednej strony, jaką obfitość materiału zgromadził Dźieduszycki, z drugiej, jak wielkim był erudyta i jak ogromną miał wiedzę na temat innych mitologii czy religii, których elementy wprowadził do *Baśni...* Ale jest przede wszystkim dowodem na ogromną inwencję twórczą pisarza, ponieważ nie odwzorowywał on zasłyszanych opowieści, baśni, mitów, legend itd. Twórczo próbował je połączyć w spójną wersję mitologii narodowej osadzonej w prasłowiańszczyźnie. W istniejących opracowaniach krytycznoliterackich zabiegi te uznaje się za mało udane artystycznie, ale na podkreślenie zasługuje to, że miał on świadomość potrzeby wyboru, ujednoczenia i systematyzacji zgromadzonych informacji. Dobitnie świadczą o tym uwagi samego

Po pierwszy, przyjmuje się, że baśń jest to opowieść ludyczna o wydarzeniach, które przytrafiły się komuś, miały charakter niezwykle lub nieprawdopodobny, ale uważane są za coś powszechnego, a nie nadprzyrodzonego (Klik 2016: 18 -19). Po drugie, w interpretacji niektórych teoretyków literatury ta nadrealność wpisuje się właśnie w definicję *baśni*, por.: „Opowiadanie ludowe o dominujących elementach fantastyki (o nadprzyrodzonych istotach i cudownych zdarzeniach, wrózkach, czarach itp. lub o tym, co nieznanne z doświadczenia pobudza wyobraźnię, jak np. o królach, skarbach) (Sierotwiński 1986: 39, por.: też: Krzyżanowski 1980: 31). Wydaje się jednak, że istotne jest to, że źródłem nadrealności (fantastyczności) mitu jest doświadczenie wiary (*sacrum*), baśni zaś doświadczenie potoczności (*profanum*).

autora poczynione w *Dopiskach*. Oto tylko sygnałne przykłady, ponieważ jest ich bardzo dużo, por.:

(1) „Pełno w Słowiańszczyźnie baśni o matce słońca, a jedna z nich z **lekka przemieniona** służyła za podstawę Pieśni II i VIII [...] (t. 2: 674);

(2) „Marzanna [...] do której się odnoszą liczne bajki, **które mi posłużyły za treść** ostatnich Baśni nad baśniami” (t. 2: 673);

(3) „Musiałem jakieś miano dać Słowiańskiej Pysze [chodzi o Dodolę - MU], **a wybrałem to miano dla podobieństwa ze słowem dola**, oznaczającym to samo co fatum, a tajemniczym” (t. 2: 676);

(4) „Zgon jego **opisuję zgodnie z Bylinami** w pieśni XI” (t. 2: 675).

Przywołać warto tu myśl profesora Lichańskiego, który uznał to dość chyba jednak swobodne łączenie legend kronikarskich, baśni ludowych, mitów przez Dzeduszyckiego za objaw swoiście rozumianego przez niego „ducha panslawizmu”. Na poparcie tej tezy warto przywołać jeszcze jeden dopisek:

„Zebrałem tu bajecznych rycerzy z rozmaitych podań starych narodów, których zresztą także poezja średniowieczna nieraz z sobą sprowadzała bez względu na chronologię, która dla takich istot właśnie istnieje” (t. 2: 679).

Stąd twórczo wykorzystywane są przez pisarza motywy innych niż słowiańskie mitologii i religii. Na przykład: słowiański Raj w *Baśni...*, który znajduje się za Dunajem, przypomina grecko – rzymski Hades, bo, jak sam Dzeduszycki sugeruje, „Raj jest to kraina zielona do którego dusze umarłych odchodzą [...]”; przypominająca bardzo Homeryckie wyobrażenie o tamtym świecie” (t. 2: 672), z jego atrybutami, jak chociażby na przykład piekielnym przewoźnikiem Rachmanem, który przywodzi na myśl Charona¹⁹ - Raj, z którego jednak zgodnie z inwencją autora (często niejasną) bohaterowie mogą powrócić (nawet sam główny bohater Krok/Krak); pojawiają się też motywy z hebrajskiego Edenu jak rajska jabłoń obfitująca w życiodajne owoce, źródło żywej wody itd., a na turniej z Wandą przybywają rycerze okrągłego stołu oraz sławni wojownicy, jak np. Roland, Hektor, Tezeusz, Achilles, Samson, Agenor czy książę Halicki, których „mężyni” pokonuje bez trudu itd.

19 „Rachmanem nazywa się po dziś dzień na Rusi piekielny przewoźnik. Posyła mu się dary Dniestrem i Dnieprem na południe, i obchodzi się na wiosnę jego święta, zwane Rachmańską Wielkanocą” (t. 2: 677).

Każda właściwie *Pieśń* stanowi dla czytelnika wyzwanie interpretacyjne. Na przykład *Pieśń I. Żywa*, która jest opowieścią o zaślubinach tytułowej bohaterki z kluczowym bohaterem Krokiem/Krakiem, osnuta jest w znacznej mierze na motywach baśni o Kopciuszku, gdzie często kanoniczne motywy utworu są przez Dzieruszyckiego zmieniane. I tak na przykład zła macocha to Baba Jaga, zamiast wróżki pojawia się matka Żywy pod postacią krowy karmicielki²⁰ przebywającej pośmiertnie w słowiańskim wraju itp. Ale można tam odnaleźć nawiązania także do innych motywów ludowych baśni czy znanych utworów literackich, jak np. do Ballady Juliusza Słowackiego.

Zakończenie

Niniejsze rozważania nie wyczerpują pełnej analizy genologicznej *Baśni nad baśniami*, ponieważ nie ma w nich bezpośrednich odniesień do poziomu stylistycznego, czyli doboru środków językowych implikowanych układem nadawczo – odbiorczym (choć w wielu miejscach aspekty tego zagadnienia się pojawiają). Ma to swoje uzasadnienie po pierwsze metodologiczne, ponieważ w przyjętej definicji *tekstu* dookreślone zostało, że dla dostarczenia odbiorcy klucza do interpretacji utworu ważniejsze niż rozpoznanie stylu jest ustalenie jego przynależności gatunkowej i intencjonalności. Drugi powód, wynikający z zasad edycji niniejszego artykułu, powoduje, że nie ma już miejsca na rozwinięcie tego zagadnienia. Można sądzić, że wniósłby on jeszcze dodatkowe dane dla typologizacji analizowanego utworu.

Postawione w tytule artykułu pytanie wymaga odpowiedzi w odwołaniu do przeprowadzonego wyżej wywodu.

Po pierwsze, intencją Dzieruszyckiego ostatecznie nie było napisanie mitologii narodowej, chociaż taki postulat formułował w innych pracach. Wyraźnie to podkreślił w *Przedmowie* i *Dopiskach*, uzasadniając to czynnikami ogólnymi, między innymi brakiem źródeł, ale także oceną własnych kompetencji jako pisarza (np. wywód dotyczący wyboru formy itd.). Intencjonalność jego dzieła jest różna od wskazywanych przez innych typologów tekstów, takich jak epos rycerski czy fantasy. Utwór Dzieruszyckiego gatunkowo zbliża się do ludowej epiki, wpisuje się bowiem w dziewiętnastowieczny wielki ruch łączenia rozproszonych elementów w jedną całość na wzór Kalawally. Ze względu na źródłowość bliski jest działaniom braci Grimm.

²⁰ Witold Jabłoński twierdzi, że autor wykorzystał tu starowedyjski symbol kosmiczny macierzyństwa. Według owego pradawnego mitu pramatką kosmosu jest właśnie krowa.

Po drugie, analiza pragmatyczna, strukturalna i semantyczna pokazuje, że *Baśń nad baśniami* można traktować jako tekstową realizację mitologii jako gatunku. Wpisuje się ona bowiem w ogólną definicję utworu, który w sposób w miarę spójny porządkuje mity, baśnie, legendy, aby (zgodnie z XIX-wiecznym rozumieniem *mitu*) przekazać prastarą prawdę walki o koronę Polski pomiędzy Krakiem i jego potomstwem, a legendarnym Popielem.

Po trzecie, w sensie genologicznym należy *Baśń* traktować jako gatunek adaptacyjny. Wprowadzane są bowiem dyferencjalne cechy baśni, jak magia i cudowność, które przeważają nad pierwiastkami realnymi (choć pierwiastki nadrealne są też wyznacznikami *mitu*). Sam Dziędużycki widzi siebie nie jako mitologa słowiańskiego (choć ten rodzaj nadawcy zawsze był jego marzeniem), ale bajarza, dziada, który „w szerokiej Słowiańszczyźnie bajkę opowiada”. Z punktu widzenia strukturalnego pojawiają się tu typowe dla baśni/bajki magicznej wyrażenia i zwroty formułiczne. Tekst rozpoczyna się od egzystencjalnego wyrażenia formułicznego, które przenosi czytelnika w inny, rządony swoimi zasadami, świat oraz przedstawia bohaterów, por.: „Jeszcze za króla Kroka, gdzieś poza wsią stała...”, a także ukazuje bajeczną lokalizację czasową: „Pod borem, nad strumieniem, wdowy chata biała”, i kończy formułą mediacyjną, w której ujawnia się narrator wyprowadzający czytelnika ze świata bajkowego do realnego (Ługowska 1981: 21), por.: „Więc to, czegom nie słyżał, i co nie widział, By was bajką zabawić, tu opowiedziałem” (t. 2: 669). Idea utworu Dziędużyckiego osnuta jest jak w baśni na motywie walki dobra (Krakus panujący na Wawelu, wcielenie Białoboga) ze złem (Popiel, władca Północy, upostaciowanie Czarnoboga). Wydaje się, że ta konstatacja powinna stać się przedmiotem osobnych rozważań.

Na zakończenie warto podkreślić, że Wojciech Dziędużycki, bard słowiański, wykazując niezwykłą erudycję i zaangażowanie do powszechnie w większości znanych motywów mitologii indoeuropejskiej podszedł w sposób twórczy i bardzo oryginalny. I może rzeczywiście, jak podkreślają badacze literatury, wybór formy epickiej ułatwiłby lekturę tej przepięknej baśni.

Literatura cytowana

Bartmiński, Jerzy i Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska. *Tekstologia*. Lublin: Wydaw. UMCS, 2004.

Bartmiński, Jerzy. „Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej”. Bartmiński, Boniecka, redaktorzy. *Tekst. Problemy teoretyczne*, Lublin: UMCS, 1998.

- Brückner, Aleksander. Poezja nowa 1846 – 1835. Dzieje literatury pięknej w Polsce, cz. II, Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1936.
- Chmielowski, Piotr. Współcześni poeci polscy. Petersburg: 1895.
- Dobrzyńska, Teresa. „Tekst”. Bartmiński, redaktor. Encyklopedia kultury polskiej XX w. t. 2. Współczesny język polski. Wrocław: PWN, 1993.
- Jabłoński, Witold. Dary bogów. Bydgoszcz: Genius Creations, 2019.
- Jakubiec, Tomasz. Wojciech Dzieduszycki. Pisarz, estety, filozof. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Janion, Maria. Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Klik, Marcin. Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969-2010). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.
- Krzyżanowski, Julian. W świecie bajki ludowej. Warszawa: PIW, 1980.
- Labuda, Gerard. Słowiańszczyzna starożytna i średniowieczna. Antologia tekstów źródłowych. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Sorus, 1999.
- Ługowska, Jolanta. Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury. Kraków: Ossolineum, 1981.
- Maślanka, Julian. Literatura a dzieje bajeczne.* Warszawa: PWN, 1990.
- Markiewicz, Henryk. Pozytywizm. Warszawa: PWN, 1980.
- Propp, Władimir. Nie tylko bajka. Tłumaczenie Danuta Ulicka. Warszawa: PWN, 2000.
- Sierotwiński, Stanisław. Słownik terminów literackich. Wrocław, Warszawa, Kraków: Ossolineum, 1986.
- Słownik języka polskiego. Szymczak, Mieczysław, redaktor. Warszawa PWN, 1988.
- Szyjewski, Andrzej. Religia Słowian. Kraków: WAM, 2003.
- Tarnowski, Stanisław. „Baśń nad baśniami”. Przegląd Polski, 1889, t. 93, str. <<http://mbc.malopolska.pl/publication/20662>> 05.07.19.
- Tomicki, Ryszard. „Mit”. Staszczak Zofia, redaktor. Słownik etnologiczny. Terminy ogólne. Warszawa: PWN, 1987, str. 244 - 247.
- Urbańczyk, Stanisław. „Aleksander Brückner i jego prace mitologiczne”. Brückner. Mitologia słowiańska i polska. Warszawa: PWN, 1985, str. 5 – 27.

Witosz, Bożena. „Lingwistyka tekstu-stan aktualny i perspektywy”. Poradnik Językowy, z. 7 (2007): str. 3-18.

Wojtak, Maria. Gatunki prasowe. Lublin: UMCS, 2004.

Marzanna Uździcka

THE FAIRY TALE OF FAIRY TALES BY WOJCIECH COUNT DZIEDUSZYCKI – THE FIRST MYTHOLOGY OF THE SLAVS?

Summary

The subject of the discussion is the work by Wojciech Dziędużycki, *The Fairy Tale of Fairy Tales* from 1889, which was little known among researchers and did not find its place among the readership for a long time. Today, its reading value is emphasized on the grounds of the social demand to return to Slavic roots, to shape the sense of national identity. However, literary interest in *The Fairy Tale* rests mainly on typological issues, positioning it between the heroic epic and a precursory work of fantastic literature. This article is a part of this genre discussion, but from the linguistic perspective, using the pragmatic aspects of the textual studies. The analyses are conducted in two categories: intentionality and genre, which are the distinctive properties of each text. The general background of the narrative is the modern scientific view of Polish and Slavic mythology created in the nineteenth century, as well as Dziędużycki's interest in Slavic legacy. The writer reconstructed the fairy tale picture of the Slavs based on native legends and various Slavic myths making it a fascinating story full of symbols about the oldest, mythical history of Poland.

Key words: mythology, myth, fairy tale, Slavic, genre, text.

АЛЬТЕРНАТИВНОЕ СЛАВЯНСКОЕ ФЭНТЕЗИ АМЕРИКАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ



В статье рассматривается использование славянского фольклора в современном американском фэнтези. Речь идет о сравнительно новом явлении, возникшем в конце 1980-х годов и характерном преимущественно для женщин-писательниц. Их целевой читательской аудиторией является американская молодежь, которую привлекает разнообразие тем, сюжетов и образов. Читатели из славянских стран нередко ошибочно видят в этом явлении результат присвоения чужаками своей культурной собственности. В статье рассматриваются пути знакомства авторов со славянским фольклором и способы его использования в произведениях. Восемнадцать романов десяти авторов составляют общий контекст статьи, однако особое внимание уделено произведениям Кэролайн Дженис Черри, Ли Бардуго, Эмили Дункан и Наоми Новик.

Ключевые слова: Славянское фэнтези, американское фэнтези, славянский фольклор, Кэролайн Дженис Черри, Ли Бардуго, Эмили Дункан и Наоми Новик.

С конца 1980-х годов в американской фантастике возник интерес к славянскому фольклору², начало которому положила, если не ошибаюсь, Кэролайн Дженис Черри [Cherryh 1989, 1990, 1991]. Спустя тридцатилетие, на основе знакомства с восемнадцатью романами десяти писателей, предлагаю рассматривать эти произведения не изолированно, а как самостоятельную подгруппу, в которую входят трилогии, диологии, серийные издания и одиночные произведения. Список произведений, изученных мной, отнюдь не полон, но вполне репрезентативен. В общем виде, можно

¹ lara@research.haifa.ac.il

² Мое внимание на это явление обратили ивритоязычные студенты Хайфского университета Авиталь Алексис Бар Гефен и Шарон Кашро, а в сентябре 2019 года на конференции «Славянский фольклор и литературная фантастика», проходившей в Тршице (Сербия) <http://rastko.rs/rastko/delo/16029>, коллега, Тиана Тропин (Тијана Тропин) дала ценные советы при обсуждении моего доклада. Всем им выражаю свою искреннюю благодарность. Хотя многие произведения переведены на русский язык, в данной статье я изучаю только англоязычные оригиналы, поскольку и следование славянским традициям, и отход от них имеет принципиальное значение.

выделить три тенденции в подходе к материалу. Первая группа произведений создает мифологические миры, не имеющие прямого контакта с со славянским прошлым, настоящим или будущим, но содержащие определенные знаки славянского мира. К ней относятся произведения Черри, Ли Бардуго [Bardugo 2012³, 2013, 2014], Эмили Дункан [Duncan 2019] и Наоми Новик [Novik 2015, 2018]. Вторая группа романов соединяет интерес к фольклору с созданием альтернативной истории России или Украины. К ней относятся произведения Орсона Скота Карда [Card 1999], Кэтрин Валенте [Valente 2011], Эвелин Скай [Skue 2016, 2017] и Кэтрин Арден [Arden 2017, 2018, 2019]. Третья группа сочетает интерес к славянскому фольклору и/или альтернативной истории славян с изображением американцев. В нее, помимо уже упомянутого во второй группе Карда, входят произведения Кристин Фихан [Feehan 1999] и Сарры Портер [Porter 2016].

Анализ нового явления предполагает ответы на ряд вопросов: 1. Как эти писатели связаны со славянской культурой? 2. Кто является их целевой аудиторией? 3. Какие средства используют для воссоздания славянского мира? 4. Каково место Америки и американцев в созданных ими славянских художественных мирах? К сожалению, в одной статье все эти вопросы рассмотреть невозможно. Поэтому остановлюсь подробнее на первых двух, а третий и четвертый рассмотрю лишь на примере произведений Черри, Бардуго, Дункан и Новик, представляющих мифологические миры.

Все названные авторы, за исключением Бардуго, родились и выросли в Америке, но и она переехала туда из Иерусалима еще ребенком. Две писательницы, Бардуго и Новик, в детстве слышали кое-что о России и о Польше, Бардуго от воспитывавших ее родителей матери⁴, русско-литовских евреев, а Новик – от матери-польки и отца, литовского еврея. В этих рассказах Россия и Польша представляли опасными порой враждовавшими странами, где были погромы, сталинский террор, и Холокост. Новик вспоминает и польские волшебные сказки, которые без устали слушала в мамином чтении [Bloom 2018], [Johnson 2015], [Novik 2015: 437]. Ничего не известно о связях с Россией родителей Портер, но русские сказки в переводе Поста Виллера (Post Wheeler) она слушала, сидя на коленях у матери [Albert 2016]. Семья оказала влияние

3 Здесь указана дата первого издания книги в MacMillan Publishers. И, хотя фактически ссылки приведены по имеющемуся у меня изданию 2013 года, - ссылки на него в тексте обозначены, как [Bardugo 2012].

4 Отец Бардуго – сефардский еврей.

и на Валенте. Страх - естественный результат холодной войны, несколько смягчали рассказы русской мачехи, благодаря которым Россия не только пугала, но и очаровывала. А затем Валенте вышла замуж за эмигранта из бывшего СССР. И тогда пришла не только любовь к русским сказкам, которые он переводил для жены, но и к русскому языку, и к русской кухне [Civilian Reader 2012]. В 2019 Г. Валенте участвовала в традиционной Петербургской фантастической ассамблее (Фантассамблее). Две другие писательницы получили первую степень по славистике, Арден – в колледже Миддлбери в Вермонте, а Скай – в Стэнфордском университете. Обе приезжали в Россию: Арден некоторое время жила и училась в Москве [Arden 2017: 329], а Скай – путешествовала на пароходе из Москвы в Петербург. Кроме того, у нее с подросткового возраста есть русский друг по переписке [Skue 2016: 401-403, 406]. Дункан как профессиональному библиотекарю по долгу службы приходится искать материалы по славянскому фольклору [Reeds 2019]. И, наконец, у Черри, Карда, и Фихан интерес к России или к Украине возник сам по себе, вне каких-либо семейных и академических влияний или служебных обязанностей. Авторы читают произведения друг друга: напутствие Арден украшает книгу Новик [Novik 2018], напутствие Бардуго, - книгу Портер [Porter 2016]. Дункан, написавшая роман фактически по лекалам Бардуго, благодарит ее за ценные советы [Duncan 2019]. Портер, приложившая к роману книгогид, призванный научить подростков вдумчивому чтению, рекомендует прочитать Карда [Porter 2016: 303].

Большинство авторов, будь то в эпиграфах, в приложениях к своим романам или в интервью, рассказывают о книгах, повлиявших на их произведения. Есть среди них и русские народные сказки [Arden 2017: 327], [White 1999], [Porter 2016: 298], и сказки литературные, например, «Агнешка – клочок неба» (Agnieszka – Skrawek Nieba) Наталии Галчинской (Natalii Gałczyńskiej) [Novik 2015: 437], [Drab 2018: 26-27]; русская классика - «Руслан и Людмила» и «Медный всадник» Пушкина, «Вий» Гоголя, «Война и Мир» Толстого, «Поэма без героя» и «Мне голос был» Ахматовой [Arden 2017: эпиграф без страницы], [Skue 2016: 413], [Valente 2011: 7,13, 75, 101, 164-164, 169, 235, 285, 329]; научные исследования по фольклору, литературе и культуре, например, Линды Иваниц (Linda Ivanits) «Русские народные верования» (Russian Folk Belief), Орландо Файджеса (Orlando Figes) «Наташин танец: культурная история России» (Natasha's Dance: Cultural History of Russia) и Сюзанны Масси (Suzanne Massie) Земля жар-птицы: Красота былой России

(The Land of Firebird: The Beauty of Old Russia) [Bardugo 2012: 310], [Skye 2017: 413] и др.

Авторы упоминают Толкина, Роулинг и Мартина, но никто не вспомнил фантастов из славянских стран. Они независимы от славянского фэнтези, а место их книг в ряду переделок «Спящей красавицы» [Burkhardt 2009] и «Румпельштильцхен» [Schanoes 2019], [González Bernárdez 2019: 117-123] заметнее, чем славянский контекст. Тематические сближения связаны с общим источником или с влиянием англоязычных фантастов, известных и славянским, и американским писателям. Неудачна попытка Кэтрин Магьяроди сравнить Кощея Бессмертного у братьев Стругацких и у Валенте [Magyarody 2017], поскольку сопоставление образов лишь на основе их включенности в разные периоды советской истории лишено не только генетических, но и типологических оснований. О позднейших трансформациях Кощея в русской литературе [Korol'kova 2015], как и о сказочной фантастики вообще, Магьяроди, по-видимому, не знает.

Американская фантастика на славянские темы редко воспринимается как особое явление. Барбора Винчеова и Руслан Садуов, лишь в последней строке статьи о романе Валенте упомянули Арден и Черри [Vinczeová, Saduov 2018: 55], а попытка сравнения стереотипов русскости в четырех романах, входящих в предложенный список [Bardugo 2012]⁵, [Arden 2017], [Skye 2016] и [Dunkan 2019], предпринята только в магистерской работе Карлийн Китцен (Karlijn Kitzen) [Kitzen 2019], рассмотревшей их в контексте американской юношеской литературы. Определив возрастные рамки читательской аудитории 12-18-тью годами, Китцен, однако, учитывает и входящих в нее взрослых⁶. Обращение фантастов к славянской тематике, как и к арабской или африканской, призвано удовлетворить потребность читателей в многообразии, включая многообразие расовое, языковое, географическое, гендерное и т.д. Россия, могущественная и опасная часть западного мира, все время фигурирующая в новостных программах, одновременно, знакомая, но далекая и экзотичная, является подходящей альтернативой условному европейскому средневековью [Kitzen 2019: 3, 13-17, 79-80].

Славянские миры американского фэнтези разнятся степенью правдоподобия. Отсюда – попытка исследователей разделить их

5 Не зная о трилогии Черри, Китцен считала Бардуго первооткрывательницей славянского потенциала в американской фантастике [Kitzen 2019: 17].

6 В 1980-1986 годах, в период написания диссертации, я работала библиографом в Киевской городской юношеской библиотеке. Возраст наших читателей совпадал с комсомольским – от 14-ти до 28-ми лет.

на группу высокого фэнтези, далекого от знакомого мира [Lloyd 1971], и низкого, т.е. приближенного к нему. С романами Бардуго и Дункан – это сделать легко. Их место в сфере высокого фэнтези⁷. Для других требуются оговорки [Kitzen 2019: 18], [González Bernárdez 2019: 115].

Сюжет трилогии Кэролайн Черри, хронологически первой из произведений данного типа, разворачивается в лесах и на безымянной реке во времена условной Киевской Руси. В центре процесс становления юных волшебников и волшебниц, включенный в семейную сагу трех поколений волшебников с примкнувшими к ним учениками, зятьями и невестками. Исторические реалии автора не слишком тревожат. Столицей является Киев, но правит в нем царь Микула со своими боярами. Упоминания о Киеве редки и кратки. Среди них не только золотые кровли (не купола!) и золотое шитье по шелку, но и слоны, крокодилы и птица Рух. В доме боярина Курова с позолоченными колоннами, играют в кости. Из других населенных пунктов мы знаем о Воеводе (Vojvoda), Анатоли (Anatoly) и Змиевке (Zmievka)⁸, не имеющих отношения к Киевской Руси, но отчетливо воспринимаемых как слова славянского происхождения [Cherryh 1989: 4, 52, 54, 372], [Cherryh 1990: 25], [Cherryh 1991: 19, 107, 152]. Русских слов, вне названий языческих персонажей, мало, а их формы – произвольны, например, боярьевич и бояревна (boaryevitch, boarevna) [Cherryh 1991: 144, 241]. Персонажи периодически апеллируют к богу, но совершенно не ясно, какого бога они имеют в виду. Удара колокола, возвещающего о воре (thief-bell) [Cherryh 1989: 6, 8, 234], недостаточно для указания на христианство, зато языческие духи представлены весьма подробно. Это и ходячие покойники - русалки, и домовая, дворовая, банник, водяной, и многочисленные лешие, а имя волшебника Черневога впрямую апеллирует к Чернобогу. Один из наиболее характерных маркеров русскости - широкое использование русских фамилий, имен и отчеств⁹, причем отчества употребляются независимо от социального положения, как с полными, так и с разговорными формами имен, например, бедный

7 Бардуго, впрочем, предпочитает термин царпанк (tsarpunk), отличающий фэнтези о России от высокого фэнтези европейского, британского типа [Bardugo 2013: 393-394].

8 Деревня Воевода Зимонић (Vojvoda Zimonić) есть в Сербии https://en.wikipedia.org/wiki/Vojvoda_Zimoni%C4%87. Анатолия – древнее название полуострова Малая Азия <https://clck.ru/MjHtx>. Змиевка – село в Херсонской области <https://clck.ru/MjHfR> (Дата просмотра/accessed 30.03.2020).

9 Отчества в Киевской Руси изредка употреблялись, начиная с 945 г. В 13-м веке их начинают использовать чаще, но применительно к аристократии [Туриков 1897].

волшебник, подросток-сирота Саша Васильевич, он же Александр Васильевич Мизуров (Sasha Vasilyevitch, Alexander Vasilyevitch Mizurov) или нищий игрок Петр Ильич Кочевиков (Pyetr Ilitch Kochevikov). Однако, женщины, как и сильные волшебники или, точнее, колдуны обоего пола, использующие противоестественную магию за счет чужих жизней¹⁰, упоминаются без отчеств. Более того, не всегда можно определить, идет ли речь об имени или о фамилии. Вероятно, Драга – это имя, причем, скорее, сербское или болгарское, чем русское¹¹. В сочетании Илья Уламец второе слово, видимо, фамилия, а, вот, форма Маленкова отнюдь не ясна, хотя злобную лесную колдунью, убитую своей ученицей Драгой, называют только так. Она может быть и странной формой имени, и фамилией [Cherryh 1989: 15, 16, 48, 64, 66, 298, 345, 347].

Особое значение в обучении волшебников обоего пола уделено формированию принципа личной ответственности. Волшебников учат поменьше желать, четко формулировать желаемое и вести строгий учет желаний, чтобы за ними можно было проследить ретроактивно. Желания волшебника всегда исполняются, но, взаимодействуя с желаниями других, они могут видоизмениться. Столкновения, переплетения и сочетания желаний меняют первоначальную траекторию, а неточная формулировка может стать источником серьезного отклонения от заданного пути. Скажем, постоянное желание Саши уберечь от беды дочь Петра, охраняет не Ильяну, о которой он тревожится, не называя по имени, а Надю, о которой ни он, ни Петр не знали [Cherryh 1989: 198], [Cherryh 1990: 92], [Cherryh 1991: 85-87, 197-199]. Волшебники могут жить долго, умирать, превращаясь в русалок, а ценой смерти других и возвращаться в мир живых. Их сила не зависит от пола, а в супруги для них предпочтительны люди, лишённые магии, чтоб не плодить сверх могучих потомков. В случае Ильяны брак оказывается потенциально полиандрическим (двое мужчин в одном теле). Особо современно звучат темы подростковых травм, пережитых волшебниками в годы ученичества, включая сексуальное хищничество учителей, и понимание последующего злодейства как посттравматического синдрома [Cherryh 1989: 345, 347-348], [Cherryh 1990: 38, 311], [Cherryh 1991: 150, 210].

10 О трех видах магии в трилогии Черри написала Дженис Богстад (Jenice Bogstad) [Bogstad 2004: 117-121].

11 Явно нерусскими являются также имена ее дочери и внучки - Евешки или Эвешки (Eveshka) и Ильяны (Ilyana).

Родственные миры Бардуго и Дункан очень похожи. Оба представлены картами¹², приложенными к книгам. В центре вселенной Бардуго – огромная страна Равка (не от Рашки ли?), граничащая с Шу Ханом (Shu Han) и Фьердой (Fjerda), т.е. с условными азиатами (казахами?) монголами? китайцами?) и условными скандинавами. Равка климатически разнообразна. В ней есть некогда плодородные нивы, богатый приморский город-порт на западе и очень холодный район Пермафрост, - условная Арктика. Среди вымышленных топонимов - одни однозначно нерусские, скажем, Ос Алта (Os Alta) и Ос Керво (Os Kervo), другие - созданы по знакомой словообразовательной модели, например, Крибирск и Новокрибирск (как Сибирск¹³ и Новосибирск). И, наконец, есть на карте и названия, знакомые по реальному миру, скажем, Керчь (Kerch). Равкой правит король (King, а не Tsar) Александр III, - Александр Ланцов (Alexander Lantsov), имеющий двух сыновей, Василия и Николая. Любопытно, что сын короля – не принц, а царевич (tsarevich), да и к королю обращаются со словами «мой царь» (moi tsar). Младший, Николай,¹⁴ подобно Петру I, обучался кораблестроению за границей и впоследствии становится королем. Герб Равки – двойной (не двуглавый) орел [Double Eagle] [Bardugo 2012: 92], [Bardugo 2013: 125-126]. В трилогии немало слов и выражений из так называемого равкинского языка (Ravkan), вводимого в текст латиницей, выделенной курсивом. Равкинский язык построен на базе русского, включает в себя часть русских слов и выражений, но нередко с игнорированием их грамматических и морфологических норм. Причем, сделано это намеренно. Фамилия Алины, главной героини трилогии, дана только в мужском роде – Старков, а фамилия могущественного волшебника прошлого, - только в женском, - Морозова. То, что Морозова – мужчина, я поняла лишь узнав, что его звали Илья (Илуа) [Bardugo 2012: 151]. Да и общее название трилогии - ГришаВерс (GrishaVerse от Grisha + Universe), т.е. ГришаМир тоже пример равкинского языка. Зная о том, что Гриша – уменьшительная форма единственного числа от мужского имени Григорий со значением

12 Карты к трилогии Бардуго разработаны Кейт Томпсон (Keith Thompson). Их можно увидеть на специальном сайте, посвященном трилогии ГришаВерс (GrishaVerse) <http://grishaverse.com/world/> (Дата просмотра / accessed 6.03.2020).

13 Такое название обсуждалось при переименовании Ново-Николаевска в 1925-1926 годах, но выбрано было имя Новосибирск <http://bsk.nios.ru/content/imya-moeego-goroda> (Дата просмотра / accessed 6.03.2020).

14 Николай впоследствии оказывается незаконнорожденным сыном королевы от фьердинского посла, сколотившего состояние на кораблестроении и мореходстве, что не мешает ему стать королем Равки [Bardugo 2014: 158].

«бодрствующий» [Bardugo 2012: 348], Бардуго использует ее и для обозначения одного волшебника, например, Алины Старков, и для обозначения волшебников как группы, как класса, причем тоже с большой буквы. Скажем, в приют Керамзин (Keramzin), в котором растут сироты Алина Старков и Мальен (Маль) Орецев (Malyen Oretsev), приезжают три Гриша¹⁵ с целью тестирования детей для обнаружения у них магических способностей. Обученные Гриша составляют вторую армию Равки, а в первую входят люди, лишенные магических способностей и определяемые равкинским словом отказать (*otkazat'sya*). Алина – Гриша, а Маль – отказать. Жития святых – на равкинском языке – *Istorii Sankt'ya* [Bardugo 2012: 130-131] и т.д. Помимо странных языковых форм, отдельные русские слова включены в равкинский в не свойственном им значении, например, мерзость (*merzost*) – это черная магия, напоминающая колдовство у Черри [Bardugo 2013: 235], а квас – крепкий алкогольный напиток [Bardugo 2014: 341]¹⁶. У многих героев трилогии русские имена и фамилии, в том числе реальные, например, полковник Раевский (Colonel Rayevsky) [Bardugo 2012: 36]. В Равке есть церкви, праздник Св. Николая, но нет Христа, там соблюдают посты, а священник по имени Аппарат (Apparat), умеющий фабриковать святых и управлять толпой, непотопляем в политических бурях. В Равке намешано все: Гриша, опричники, крепостные в сарафанах, пистолеты, кутья, почему-то в праздник (*kutya*), блины (*blini*), баня (*banya*) [Bardugo 2012: 120, 131-132, 163, 236, 268], фестиваль Бельяночь (*Belyanoch*) [Bardugo 2013: 59, 298-299, 380] и даже жар-птица (*firebird*), героям не понадобившаяся [Bardugo 2014: 254-256]. Несмотря на опричников, Равка, в глазах Бардуго, – это фантазия о России после наполеоновских войн, но ее Дарклинг, мрачный, зловещий и трагичный верховный Гриша, соперничающий с королем, навеян Григорием Распутиным [Rosenberg 2012]. Впрочем, маловероятно, что эти ассоциации будут понятны читателям.

Книги Бардуго популярны у англоязычных читателей в большей мере, чем у русскоязычных, хотя таковые тоже имеются [Bardugo 2013: 394]. Последние, в том числе читающие ее в оригинале, нередко раздражены «присвоением их культуры»

15 Следую за Бардуго в использовании заглавной буквы и неизменяемой формы.

16 Многие примеры равкинского языка собраны читателями в фэндоме и представлены на сайте https://thegrishaverse.fandom.com/wiki/Ravkan_Language (Дата просмотра / accessed 6.03.2020). Произношение отдельных слов в исполнении Бардуго можно послушать на сайте GrishaVerse: <https://www.leighbardugo.com/grishaverse/speak-ravkan/> (Дата просмотра / accessed 6.03.2020).

автором-иностранкой. Они с увлечением отмечают языковые и исторические несоответствия в ее трилогии и рекомендуют друзьям по фэндому знакомиться с русской культурой по аутентичным источникам¹⁷. Обвинения понятные, но беспочвенные. Во-первых, эти несоответствия намеренны, и Бардуго их не скрывает. Во-вторых, существует условность жанра: фантастика – ненадежный учебник. Тот, кто решит разузнать о Михаиле Булгакове из русскоязычной фантастики, - улетит от его биографии в туманную даль [Fialkova 2019]. В-третьих, культура – не кошелек, а источник, который присвоить нельзя, - из него можно всем получать вдохновение. И право Ли Бардуго на русскую культуру не уступает правам Виктора Пелевина, Владимира Сорокина или Хольма ван Зайчика¹⁸ на культуру китайскую. Прав Го Кошино: изображение *другого* – это не только стереотип его восприятия, но и зеркало, в котором авторы видят свой мир и самих себя [Koshino 2015: 218-219]. И что же отражается в зеркале?

Элитная школа Гриша расположена рядом с королевским дворцом, но этим сходство ее с царскосельским лицеем и ограничено. Принимают туда не по сословному принципу, а в результате отбора, напоминающего тестирование. Детей не экзаменуют по пройденному, в них ищут потенциальный резерв для развития. Алине и Малю около восьми, когда их тестируют приезжие Гриша-эксперты. Обычно тестируют раньше: Женя Сафин переведена в школу Гриша в пятилетнем возрасте, но осиротевшие дети беженцев в поле зрения специалистов попали с опозданием. Яркие магические способности Алины ими замечены не были. Она осталась в приюте, плохо ела, плохо выглядела и, вообще, казалась бесполезной. Спустя годы, когда магия ее вырвалась наружу, Алина вспомнила о тестировании. В тот раз она подавила магический импульс из страха перед расставанием с Малем, осветившим ее серую приютскую жизнь [Bardugo 2012: 3-6, 55, 114, 128, 144, 157-158]. Тестировать школьников для отбора одаренных детей в Америке советуют с шестилетнего возраста.¹⁹ Три-четыре года занятий в обычном классе негативно сказываются на их интересе к учебе, самоуважению и на развитии потенциала. Среди проблем, связанных с выделением одаренных детей и перевода их в отдельные школы, называют как ошибки в тестировании, так и нежелание

17 Например, <https://clck.ru/MPXwF> (Дата просмотра / accessed 10.03.2020).

18 Псевдоним Вячеслава Рыбакова и Игоря Алимова.

19 См. Национальная ассоциация для одаренных детей <https://clck.ru/MPi3N> (Дата просмотра / accessed 10.03.2020).

детей расставаться с друзьями, остающимися в обычной школе [Smutny 2003: 21-47]. История с Малем выделяет и два других аспекта проблемы, а именно пограничных явлений и генетической составляющей дара. Маль - потомок одной из двух дочерей святого Ильи Морозова. Девочка из числа отказавшихся, случайно убитая Гриша-сестрой Баргой и оживленная Ильей с помощью мерзости, стала ходячим усилителем магии, генетически переданным Малю. Тема нечистых покойников осталась неразработанной, уступив место линии отказавшихся. Не способный к магии Маль, – лучший следопыт Равки, нашедший волшебных оленя, кита и жар-птицу, - ходячий усилитель волшебного дара Алины. Дар Гриша – это и их проклятие. Подавленный дар означает слабость, болезненность и безликость. Дар в действии дает красоту, силу и невероятное долголетие. Он же приводит к ненасытному желанию власти и к бесконечному одиночеству. Потеря дара – трагедия, забирающая внутренний свет.

Обучение Гриша, как и в престижных американских колледжах, происходит в условиях интерната, что выпускнице Йеля Бардуго знакомо на собственном опыте. Зачисление в Гриша означает разрыв с родительским домом. Исключением стали потомки Св. Ильи Морозова - дочь его Барга и внук Дарклинг, сильнее Гриша Равки. Впрочем, они эти связи скрывают, как и свои подлинные имена. Гриша учатся долго, школа словно переходит в университет и в курс повышения квалификации, а на аналогах разных факультетов учатся Гриша обоих полов. Любовь представлена во всех ее видах, как гетеро- так и гомосексуальная. В мире Гриша есть не только любовь и верность, но и брак по расчету, и сексуальное присвоение низшего. Но есть и бунт, созвучный движению #MeToo. Защищаясь от иска в отравлении короля, Женя Сафин обвиняет последнего в сексуальном насилии. Результатом становится отречение короля от престола, ибо в противном случае Николай угрожает казнить его в соответствии с законами Равки, обязательными для всех ее граждан [Bardugo 2014: 130-134].

Значимо для Бардуго и понимание социальных причин деформации личности. Яркий ребенок беженки, выросший в мире, ненавидевшем Гриша, в каждом месте менявший имя, чтобы походить на случайных соседей, и рано познавший предательство, - выжив, становится Дарклингом. Изгойство с рождения, мощный магический дар и сознание своей исключительности, важное в конкуренции за выживание, создали гремучую смесь [Bardugo 2014: 356-387]. Борец за страну для Гриша, где они могут жить в безопасности, он

становится деспотом и узурпатором власти. Но и убив его, Алина сочувствует павшему и исполняет его предсмертную просьбу. Он умирает не Дарклингом, а Александром, а тело его спасено от осквернения. Его сжигают на том же костре, на котором сгорает погибшая Руби (Ruby), загрированная под Святую Алину. А живая Алина, уже потерявшая имя и дар, шепчет, стоя в толпе: «Александр» [Bardugo 2014: 322-323, 326, 344-345]. В скитаниях Гриша узнаются охота на ведьм, погромы и кошмар Холокоста, а в стране, приютившей их, - не столько Россия, сколько Америка [Rosenberg 2012].

Трилогия Дункан была, по ее признанию, навеяна книгой о «польско-советской войне 1919-1920 годов» [Reeds 2019], но к истории она особого отношения не имеет. Зато влияние на нее Бардуго сомнений не вызывает, а название первой части трилогии, «Тень и кость» (Shadow and Bone) несколько раз перефразировано в тексте «Нечестивых святых» (Wicked Saints) как «Кровь и кость» (Blood and Bone)²⁰ [Duncan 2019: 88, 101]. Книга открывается картой вымышленного мира, в котором около ста лет враждуют две страны – Калязин (Kalyazin) и Транавия (Tranavia), соседствующие с нейтральной Аколой (Akola). Топоним Калязин, созвучный названию детского приюта в трилогии Бардуго – Керамзин (Keramzin), является, как и Равка, заменой России. По структуре слов, звучанию и написанию большинство топонимов Керамзина – квазирусские или квазипольские, топонимы Транавии – квазипольские, а топонимы Аколы – квазивосточные – якобы арабские, турецкие или персидские. К первой группе относятся, например, Тобальск (Tobalsk), Волдога (Voldoga), Казатов (Kazatov), Рудня (Rudnya), Твир (Tvir), Росни-Овориск (Rosni-Ovorisk); ко второй группе – Лашув (Łaszczów) и Танув (Tanów), а к третьей, - Кораз (Qoraz), Ирдиcтини (Irdistini), Нарджин (Narjeen), Язин Ари (Yasin Ari) и др. Иногда топонимы совпадают с реальными географическими названиями или похожи на них.²¹

Китцен выделила основные принципы создания условной русскости: во-первых, широкое использование личных имен,

²⁰ Кость в трилогии Бардуго и кровь в книге Дункан служат усилителями магической силы.

²¹ Калязин – город в Тверской области России, Акола – город и округ в Индийском штате Махараштра; Лашув – город в Люблинском воеводстве, Танув напоминает Таново, польскую деревню на границе с Германией. Qoraz на крымско-турецком языке – петух <https://glosbe.com/crh/ru/qoraz>. Irdistani созвучно Kurdistani (от курдский). Narjeen напоминает Nargin – остров в Каспийском море <https://www.mindat.org/feature-585385.html> (Дата просмотра 17.03.2020).

фамилий и, добавлю, отчеств, например, Константин, Надя (Nadya), Надежда Лаптева [Nadezhda Lapteva] или Алена Вячеславовна (Alyona Vyacheslavovna) и Пелагея Борисовна (Pelageya Borisovna). Во-вторых, включения отдельных русских слов, обозначающих артефакты, например, кокошники (kokoshniks) и воеводы (voivodes). В-третьих, использование слов, которые читатели, не знающие русского языка, могут принять за русские, например, веньяшк (venyashk) – короткий меч, новенья (noven'ya) – посох, заканчивающийся длинным клинком, пробов (pobov) – несуществующее печенье. В-четвертых, акцентирование специфически русских архитектурных деталей, например, церквей с куполами-луковками (churches with onion domes). В-пятых, упоминание персонажей из русского фольклора, скажем, русалок, лешего или, добавлю, богов Вельоса (Velyos), Хорца (Horz²²) и др. [Kitzen 2019: 66-69], [Duncan 2019: 1, 5, 9, 33, 54, 58, 73, 132, 143, 146, 243, 281].

Польские соответствия Транавии построены аналогичным образом. Персонажей с привычными польскими именами нет, но таковыми могут считаться, например, Малахия Чехович (Malachiasz Czechowicz), являющийся аналогом Дарклинга у Бардуго, Никодем Стахович (Nikodem Stachowicz), Каспер (Kasper), Przemysław и Józefina Zelenska²³. Польская фамилия у короля Транавии - Мелески (Meleski²⁴), но его имя Изак (Izak) таковым не является. Упомянуты несуществующие святые Мадгалина (Svoyatova Madgalina²⁵), Радмила (Svoyatova Radmila) и несуществующие боги, чьи имена частично созвучны известным персонажам польской мифологии, реальной или выдуманной, например, бог Вацлав (god Vaclav), богини Марзеня (Marzenya) и Девоня (Devonya)²⁶ и др. Кроме того, встречаются бессмысленные предложения, выделенные курсивом, графика которых позволяет идентифицировать их как польские, например: «*Tek szalet wylkesz!*» [Duncan 2019: 7, 18, 43, 47, 75, 153, 168, 217, 225, 315].

22 Слегка измененные имена Велеса и Хорса.

23 См. польские имена https://pl.wiktionary.org/wiki/Indeks:Polski_-_Imiona#M_2 (Дата просмотра 20.03.2020).

24 Meleski family history <https://www.ancestry.com/name-origin?surname=meleski> (Дата просмотра 20.03.2020).

25 Восходит, несомненно, к Святой Марии Магдалине, шире почитаемой в католицизме, чем в православии.

26 Написание не соответствует польскому - Waclaw. Марзеня и Девоня в написании Marzana и Dzewana известны только по «Истории Польши» Яна Длугоша, что вызывает у фольклористов сомнение в их аутентичности [Ivanov, Toporov 1995: 12].

Вместе с тем, быт в Калязине и Транавии далек от славянских реалий. Сироты Надя и Костя выросли в монастыре, в котором нет разделения полов: мужчины и женщины живут и молятся вместе, а в час беды, вместе защищают его. В Калязинских церквях с куполами-луковками есть не только иконы, но и статуи, отношение к которым со стороны православной церкви в лучшем случае неоднозначно [Kutkovoі 2004], [Duncan 2019: 59, 158]. Персонажи-клирики читают жития незнакомых читателям святых и молятся двадцати богам, имеющим разную сферу ответственности. В Транавии ситуация иная. Заброшенные церкви все еще сохраняют отдельные витражи, а костяной трон Малахии в соборе²⁷, возможно, напомнит кому-то о чешской церкви Костнице в Седлеце, но связь с католицизмом этим и исчерпывается. Изгнав Калязинских богов, и мужчины, и женщины используют магию крови [Duncan 2019: 40, 50, 294, 301, 316, 348]. Как известно, средневековые польские рыцари участвовали в турнирах [Шпаковский 2019], но в Транавии именно девушек-колдуний пригласили на *Равальк* (Rawalyk), - турнир, предполагающий смерть всех проигравших и брак наследного принца Серефина с победительницей. Призом и объектом, по крайней мере, формально объявленным, оказывается не женщина, а мужчина. Женщина выступает в роли субъекта. А ведьма – это женщина, осознавшая, что сила ее коренится в ней самой, а не в богах, которым она молится [Duncan 2019: 71, 201, 220-221, 295, 363]. В Транавии, как и в Равке, гомосексуальная любовь является вариантом нормы, примиряя даже отпрысков веками враждующих родов, своеобразных Ромео-геев [Duncan 2019: 168, 192]. И, наконец, безудержное стремление к абсолютной власти оборачивается ее потерей. Убит Малахией Изак Мелеский, почти сравнявшийся с богом, а сам Малахия утрачивает и человеческий облик, и имя – последнее, что связывало его с прошлым. Таким образом, псевдославянские средневековые детали накладываются у Дункан на вполне современные ценности западного мира, - вместо абсолютной власти -, распределение ее по разным ведомствам, вместо патриархального уклада - феминизм и признание гендерно-сексуального разнообразия. И, наконец, готовность увидеть в преступнике (в данном случае, в Малахии) жертву пережитых издевательств [Duncan 2019: 302, 316, 337, 346-349, 356, 380-381].

Место действия романа Наоми Новик «Выкорчеванные» (Uprooted), новой версии «Красавицы и чудовища»²⁸, - условная

27 Костяной дворец есть и в третьей части трилогии Черри [Cherryh 1991: 254].

28 Вместо красавицы - в романе замарашка Агнешка, дочь дровосека, в образе которой есть и некоторые ассоциации с Золушкой.

средневековая Полнья (Polnya), отделенная от враждебной Росьи (Rosya) заколдованным Лесом (the Wood), постепенно поглощающим полньские города и деревни. Ситуация осложнена двадцатилетним конфликтом, вызванным побегом полньской королевы Ханны (Hanna), матери двух малолетних сыновей, с росьим царевичем Василием (Vasily of Rosya), окончившимся исчезновением обоих в губительном Лесу. Новые атаки Лес убедительно маскирует под происки враждебной Росьи, а младший сын Ханны, принц Марек (Marek), лишившийся матери в восьмилетнем возрасте и мечтающий спасти ее из древесного плена, использован Лесом в качестве страшного орудия разрушения. Семнадцатилетней Агнешке (Agnieszka), вырванной из привычной среды Драконом-волшебником Сарканом (Sarkan), предстоит под его руководством освоить собственный магический дар и вместе с Драконом расколдовать Лес.

Можно согласиться с Драб (Drab), что экзотичность Польнии обеспечивается, среди прочего, топонимами, личными именами, описанием одежды и т.д. Некоторые из этих слов-знаков совпадают с польскими, например, Радомско (Radomsko) или Смольник (Smolnik), другие - остранны из-за непривычного написания, например, Варша (Varsha, не Warszawa) вместо Варшавы, Ольшанка (Olshanka, вместо Olszanka), Дверник (Dvernik не Dwernik). Аналогичным образом изменяются имена, например, Казимир (Kasimir, а не Casimir или Kazimierz), но встречаются и имена вообще не славянского происхождения, например, Венса (Wensa) или Саркан [Novik 2015: 4, 5, 10-12, 15, 233, 347]. Упомянута польская национальная одежда, например, дорогая парча и золотые пуговицы на жупане (zupan не żupan) Дракона и красное шерстяное платье на деревенской девушке и красные ленты в ее косах [Drab 2018: 31]. На флаге Польнии - коронованный красный орел, а не белый, как в Королевстве Польском, а двуглавый орел Росьи черного, а не золотого цвета, как на гербе России [Novik 2015: 201, 341]. Магия Яги, самостоятельно освоенная Агнешкой по ее брошюре, включает в себя лимон и розмарин [Novik 2015: 84-85], в Польше не произрастающие²⁹, а заговоры волшебников переданы на сконструированном языке, в котором читатели иногда не вполне убедительно пытаются найти славянскую основу³⁰. Рационально-академичная магия большинства волшебников, включая Дракона, и языческая природная магия Яги

29 См. возмущенный отклик читательницы на книгу Новик <https://www.goodreads.com/review/show/1417795910> (Дата просмотра/accessed 9.04.2020).

30 См. например, <http://ravens-and-writingdesks.blogspot.com/2016/08/uprooted-by-naomi-novik-lush-and-eerie.html> (Дата просмотра/accessed 9.04.2020).

и Агнешки, взаимодополняющие друг друга, действуют в условиях христианской Польнии, хотя христианство не упоминается и о Христе речи нет. Зато есть церкви со статуями и колоколами, святые, известные и вымышленные, монахи, священники разных рангов и церковные ритуалы обнаружения порчи, правда, не слишком эффективные [Novik 2015: 107, 231-234, 249].

В Польнии все люди, обладающие магическим даром, подлежат, по приказу короля, обязательному систематическому обучению. Отбор происходит на основе тестирования, правила которого не объясняют. Попытки обеспечить кандидатам надлежащую подготовку помогают не всегда. Красавица и умница Кася, с детства подготовленная родителями к жизни у Дракона, отбора не проходит, а его выбор падает на ее подругу, замарашку и неумеху Агнешку. В тестировании возможны пограничные ситуации и откровенные ошибки. Кася, как и Маль у Бардуго, – пример пограничный. В момент отбора Дракон дважды остановился возле нее, видимо, колеблясь. Не являясь ведьмой, она, по прошествии разных драматических событий, все равно окажется в его Башне, обретет сверхчеловеческую физическую силу и станет их с Агнешкой верным соратником в борьбе с Лесом. История с библиотекарем Балло (Ballo) – пример ошибки. Лишь по прошествии сорока лет его работы в библиотеке, окружающие заметили, что он не стареет. Долгая жизнь и долгая молодость, как и в произведениях Черри и Бардуго, – верный признак волшебника, его благо и его проклятие. Хотя личные отношения Агнешки и Саркана в итоге складываются счастливо, это, скорее, исключение из правил. Волшебники выкорчеваны из привычной среды и обычно одиноки. Родные, близкие и знакомые волшебников побаиваются и недолюбливают, часто подозревая в сексуальной распущенности. Между тем, неудачную попытку изнасилования Агнешки, а затем и попытку принуждения ее к браку с целью присвоения магической силы, совершает не волшебник-наставник Саркан (Дракон), а принц Марек. В сексуальные отношения с Сарканом Агнешка вступает лишь после четко сформулированного обоюдного согласия. Как и в книгах Черри, Бардуго и Дункан, у Новик выражено сочувственное отношение к врагам, злодейства которых обусловлено посттравматическим синдромом или ошибкой. По окончании конфронтации недавние враги становятся союзниками без каких-либо наказаний, условий или клятв, поскольку тоже были жертвами Леса (ср. Всенародный День Скорби в Германии).

Несмотря на откровенную условность Польнии, некоторые читатели и критики выразили Новик претензии фактического

характера, в том числе в связи с отсутствием в Польнии евреев [Weingrad 2018]. В ее следующем романе, «Прядущая серебро» (Spinning Silver), главной героиней становится еврейка Мирьем Мандельштам (Miryem Mandelshtam), дочь и внучка ростовщиков, умеющая превращать серебро в золото. Появление реального топонима, Литва, не повлияло на принципы построения художественного мира. В основе романа – разные сказочные сюжеты, основным из которых является Румпельштильцхен, освобожденный от антисемитских коннотаций, имевшихся в варианте братьев Гримм [Schanoes 2019: 293-294]. К условному христианству добавился столь же условный иудаизм, апофеозом которого стало соблюдение Мирьем субботы на хрустальной горе, а затем брак с королем мифического народа Стáрик (Staryk), брак с хупой, ктубой и раввином, но без какого-либо гиюра (перехода в иудаизм) для жениха [Novik 2018: 179, 466]. У народа Стáрик нет ничего общего со славянским фольклором, а хрустальную гору, на которой он обитают, с русской сказкой объединяет только название³¹. Вместе с тем, у жителей Литвы русские (Ирина, Галина, Сергей), польские (Ванда), литовские (Владас, Матас) и еврейские (Мошель, Мирьем, Бася, Исаак) имена, что не мешает царю (не королю! Tsar) иметь странное имя Мирнатиус [Novik 2018: 12, 16, 72, 85, 90-91, 185, 199]. Героини Новик самостоятельны и не нуждаются в каких-либо феях-помощницах. Три женщины, Мирьем, Ирина и Ванда, несмотря на разницу в социальном положении и религиозной принадлежности, успешно противостоят патриархальному давлению и демонстрируют женскую солидарность [González 2019: 111, 120]. Ни одна из них не стремится к браку как таковому, в том числе с королем, а будучи принуждена к нему, умело избегает близости (не случайно Ирина любила сказки о Бабе Яге, от которой сбегает умная девушка) [Novik 2018: 115]. А когда они все-таки соглашаются, – это происходит в результате принятия женихом условий невесты (случай Мирьем и короля Стáрик) или освобождения Мирнатиуса от власти злобного демона Чернобога (случай Ирины). Магия Мирьем – это продолжение ее профессиональных способностей ростовщицы, а магия Ирины – наследственность, доставшаяся от прадеда из народа Стáрик.

31 См. сказку «Хрустальная гора» <https://russkaja-skazka.ru/hrustalnaya-gora/> ((Дата просмотра/accessed 9.04.2020).

Заключение

Подведем итоги. В большинстве случаев фэнтези на славянские темы написаны писателями, родившимися в Америке. Их знакомство со славянским фольклором иногда происходит под влиянием родственников, эмигрантов из славянских стран, но нередко в процессе учебы в университете, профессиональных обязанностей или самообразования. Все известные мне произведения этого типа созданы в отрыве от славянского фэнтези и представляют собой явление американской литературы. Основной читательской аудиторией являются юные американские читатели. Славянский и славяно-еврейский материал является для них привлекательным новшеством, еще одним «другим» миром, наряду с арабским или африканским. У читателей из славянских стран, как и у специалистов по иудаике, эти произведения нередко вызывают раздражение своей «не аутентичностью». Между тем, писатели не стремятся воспроизвести славянский или, реже, славяно-еврейский миры, а лишь сигнализировать о них, создать их стилизацию. Впрочем, раздражение тоже стимулирует творчество: «Сказка о городе Горечанске» Ольги Фикс [Fiks 2020] стала ответом на неприятие ею творчества Бардуго (сообщено в личной беседе). Из трех подгрупп американского славянского фэнтези (мифологического, альтернативно-исторического и включающего в себя персонажей американцев) в данной статье рассмотрено только мифологическое фэнтези Черри, Бардуго, Дункан и Новик. О двух других группах я расскажу в следующих статьях. Думаю, что успеху американского славянского фэнтези способствовали два фактора: во-первых, малое количество переводов славянского фэнтези на английский язык обеспечило нишу на рынке юношеской литературы; во-вторых, несмотря на славянскую экзотику, эти произведения отражают близкие читателям американские ценности. Так, например, широко представлено тестирование детей и подростков для обучения в элитных учебных заведениях, ошибки при тестировании и пограничные случаи, необходимость отъезда из дома, являющаяся традиционной реальностью колледжей, установка на гендерное разнообразие и свободу гомосексуальных отношений, феминизм, и, безусловно, необходимость ограничения власти. Альтернативное славянское фэнтези американских писателей возникло в отрыве от творчества их коллег из славянских стран. Однако, вполне вероятно, что в будущем между обоими видами фэнтези появится творческий диалог, репликами в котором станут пародии, пастиши или иные литературные формы.

Библиография

- [Albert 2016] *Albert, Melissa*. «Vassa in the Night»: Author Sarah Porter on Transforming Russian Folklore into a Modern Fairy Tale. BNTEEN [Best Teen Books] blog. 20th of September. <https://clck.ru/MJTTu> (Дата обращения / accessed 27.02.2020).
- [Arden 2017] *Arden, Katherine*. *The Bear and the Nightingale*. New York: Del Rey, 2017.
- [Arden 2018] *Arden, Katherine*. *The Girl in the Tower*. New York: Del Rey, 2018.
- [Arden 2019] *Arden, Katherine*. *The Winter of the Witch*. New York: Del Rey, 2019.
- [Bardugo 2012] *Bardugo, Leigh*. *Shadow and Bone*. London: Orion, 2013.
- [Bardugo 2013] *Bardugo, Leigh*. *Siege and Storm*. London: Orion, 2013.
- [Bardugo 2014] *Bardugo, Leigh*. *Ruin and Rising*. London: Orion, 2014.
- [Bloom 2018] *Bloom, Vicki Borah*. Fairy Gold and the Iron Curtain: PW Talks with Naomi Novik. PW (Publishers Weekly). 2018. 18th of May. <https://clck.ru/MFBhU> (Дата обращения/ accessed 21.02.2020).
- [Bogstad 2004] *Bogstad, Jenice*. Shifting Ground: Subjectivities in Cherry's Slavic Fantasy Trilogy. // Edward Carmien (Ed.) *The Cherryh Odyssey*. I.O. Evans Studies in the Philosophy and Criticism of Literature. 2004. P. 113-132 (Evans Studies in Philosophy and Criticism of Literature Series, 25).
- [Burkhardt 2009] *Burkhardt, Marie*. «Enchantment» d'Orson Scott Card ou les contes de fées revisités. // Burkhardt, M; Plattner, A; Schorderet, A. *Parallelismen: Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*. Tübingen, 2009. P. 239-249. https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/25822/1/Parallelismen_Burkhardt.pdf (Дата обращения / accessed 23.02.2020).
- [Card 1999] *Card, Orson Scott*. *Enchantment*. New York: The Ballantine Publishing Group. 1999.
- [Cherryh 1989] *Cherryh, C.J.* *Rusalka*. New York: Del Rey. 1989.
- [Cherryh 1990] *Cherryh, C.J.* *Chernevog*. New York: Del Rey. 1990.
- [Cherryh 1991] *Cherryh, C.J.* *Yevgenie*. New York: Del Rey. 1991.
- [Civilian Reader 2012] *Civilian Reader*. Interview with Catherynne Valente. 2012. 3d of October <http://civilian-reader.blogspot.com/2012/10/interview-with-catherynne-valente.html> (Дата обращения/ accessed 21.02.2020).

- [Drab 2018] *Drab, Ewa*. Polskie korzenie w Wybranej Naomi Novik, czyli adaptacja słowiańskich baśni i polskiej kultury w literaturze fantasy. // Romuald Cudak, Jolanta Tambor (Eds.) Biblioteka Postscriptum Polonistycznego, Vol. 7. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018, P. 21-33.
- [Duncan 2019] *Duncan, Emily A.* Wicked Saints. New York: Wednesday Book., 2019.
- [Feehan 1999] *Feehan, Christine*. Dark Prince. New York: Avon Books. 1999.
- [Fialkova 2019] *Фялкова, Лариса*. Pro et contra популярности: Михаил Булгаков как литературный персонаж. // О.В. Богданова (сост.) М.А. Булгаков: pro et contra: Антология. Санкт-Петербург: Издательство русской христианской гуманитарной академии. 2019. С. 65-82.
- [Fiks 2020] *Фикс, Ольга*. Сказка о городе Горечанске. Москва: Время.
- [González Bernárdez 2019] *González Bernárdez, Sara*. «I Didn't Offer to Shake Hands; No One Would Shake Hands with a Jew»: Escapism and the Ideological Stance in Naomi Novik's Spinning Silver. // B R U M A L Revista de Investigación sobre lo Fantástico Research Journal on the Fantastic. 2019. Vol. 7, №2. P. 111-131.
- [Ivanov, Todorov 1995] Иванов, Вячеслав, Топоров, Владимир. Славянская мифология. // В.Я. Петрухин и др. (ред.) Славянская мифология: Энциклопедический словарь. Москва: Элис Лак. С. 5-15.
- [Johnson 2015] *Johnson, Chandra*. Young Adult Author Talks Religion, Teens and the Message of Her Popular Fiction. Deseret News. 2015. 29th of September. <https://clck.ru/МН7HE> (Дата обращения / accessed 23.02.2020).
- [Kitzen 2019] *Kitzen, Karlijn*. Taking the Reader "Someplace a Little Different": Russian-ness in Young Adult Fantasy. MA Thesis European Literature. Radboud University Nijmegen, 2019. <https://clck.ru/MGWxL> (Дата обращения / accessed 21.02.2020).
- [Korol'kova 2017] *Королькова, Яна*. Трансформация сказочной модели в произведениях авторов фэнтези. // Молодой ученый. 2015, Том 86, № 6. С. 817-819 <https://clck.ru/ММ3iT> (Дата обращения /accessed 4.03.2020).
- [Kutkovi 2004] Кутковой, Виктор. Запрещает ли православная церковь скульптуру в храме? Православие.Ru. 2004, 5 марта <https://pravoslavie.ru/99.html> (Дата обращения /accessed 21.03.2020).
- [Lloyd 1971] *Lloyd, Alexander*. High Fantasy and Heroic Romance. Horn Book Magazine. 1971. 16th of December. <https://www.hbook.com/?detailStory=high-fantasy-and-heroic-romance> (Дата обращения /accessed 4.03.2020).

- [Koshino 2015] *Koshino, Go*. Illusion and Mirror: Images of China in Contemporary Russian Literature. // Shinichiro Tabata (Ed.) Eurasia's Regional Powers Compared: China, India, Russia. London, New York: Routledge. 2015. P. 205-221
- [Magyarody 2017] *Magyarody, Katherine*. Translating Russian Folklore in to Soviet Fantasy in Arkadi and Boris Strugatski's *Monday Begins on Saturday* and Catherynne Valente's *Deathless*. // *Marvels and Tales*, 2017, № 2. P. 338-369.
- [Novik 2015] *Novik, Naomi*. Uprooted. USA: Pan Books.
- [Novik 2018] *Novik, Naomi*. Spinning Silver. New York: Del Rey. 2018.
- [Porter 2016] *Porter, Sarah*. Vassa in the Night: A Novel. New York: Tom Doherty Associates Book. 2016.
- [Reeds 2019] *Reeds, Alice*. Blog Tour: Interview with Emily A. Duncan (Wicked Saints). Sonntag, 2019, 27th of April <https://clck.ru/MHAtM> (Дата обращения / accessed 23.02.2020).
- [Rosenberg 2012] *Rosenberg, Alyssa*. How a Young Adult Author Creates Her Russia-inspired Fantasy World: An Interview with Leigh Bardugo. // *The Atlantic*. 2012. 19th of June. <https://clck.ru/MF9ce> (Дата обращения / accessed 6.03.2020).
- [Schanoes 2019] *Schanoes, Veronica*. Thorns into Gold: Contemporary Jewish American Responses to Antisemitism in Traditional Fairy Tales. // *Journal of American Folklore*. 2019. Vol. 132, № 525. P. 291-309.
- [Skye 2016] *Skye, Evelyn*. The Crown's Game. New York: Balzer + Bray, An Imprint of HarperCollins Publishers. 2017.
- [Skye 2017] *Skye, Evelyn*. The Crown's Fate. Balzer + Bray, An Imprint of HarperCollins Publishers. 2017.
- [Smutny 2003] *Smutny, Joan Franklin*. Gifted Education: Promising Practices. Bloomington, Indiana: Phi Delta Kappa Educational Foundation. 2003.
- [Shpakovskii 2019] Шпаковский, Вячеслав. Польское рыцарство. От Болеслава Храброго до Владислава Ягеллона. // *Военное обозрение*, 2019, 16 июня <https://clck.ru/MdwcE> (Дата обращения / accessed 24.03.2020).
- [Тупиков 1897] Тупиков, Николай. Отчества в древней Руси. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. 1897. Том XXII. С. 475-476. <https://clck.ru/Mp7Ta> (Дата просмотра/accessed 2.04.2020).
- [Valente 2011] *Valente, Catherynne M*. *Deathless*. New York: A Tom Doherty Associates Book. 2011.

- [Vinczeová, Saduov 2018] Vinczeová, Barbora, Saduov, Ruslan. Transformation of Death in Postmodern Russian Fairy Tale Retellings. // Funes. Journal of Narratives and Social Sciences, 2018. №. 2. P. 47-57.
- [White 1999] White, Claire. A Conversation with Orson Scott Card. *The Internet Writing Journal*, 1999. Vol. 3, №7 <https://clck.ru/MHBGq>
- [Weingrad 2018] Weingrad, Michael. Unspun. *Jewish Review of Books*, 2018. 24 October <https://clck.ru/MFAbb> (Дата просмотра/[accessed 11.04.2020](https://clck.ru/MFAbb)).

Larisa L. Fialkova

ALTERNATIVE SLAVIC FANTASY OF AMERICAN WRITERS

Summary

This paper discusses a relatively new interest of American fantasy literature in Slavic folklore, which started from the end of 1980s and has developed nowadays mainly among female writers, some of whom are personally acquainted. Its target readers are American youngsters who strive for diversity. Readers from Slavic countries often mistakenly consider this trend as an unauthentic cultural appropriation. The paper addresses the channels of authors' knowledge about Slavic folklore and the methods of their use of that knowledge in the novels. Although the wider context includes 18 novels by 10 writers, the author focuses on novels by Carolyn Janice Cherryh, Leigh Bardugo, Emily A. Duncan and Naomi Novik.

Key words: Slavic fantasy, American fantasy, Slavic folklore, Carolyn Janice Cherryh, Leigh Bardugo, Emily A. Duncan and Naomi Novik.

ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ В ТВОРАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ ЛАДИ ЛУЗІНОЇ



Стаття присвячена проблемі застосування редукованих фрагментів фольклорних мотивів на формальному рівні в творах сучасної української письменниці Лади Лузіної. Жанр, у якому працює письменниця – фентезі й у сучасній системі жанрів слов'янської (зокрема української) фантастичної літератури, є надзвичайно популярним. Відтак, певні генетичні зв'язки та коди надалі лишаються в полі зору дослідників. Одним з таких кодів може виступати фольклор, а також певні елементи міфології, зокрема біблійної. На прикладі творів Л. Лузіної з циклу «Киевские ведьмы» представлені варіанти фрагментарного використання фольклору та християнських персонажів як складової авторського стилю письменниці та характерної риси її творчої манери. Зокрема, як сюжетотвірні, розглядаються українські фольклорні мотиви, локальні мотиви міського (київського) фольклору, а також трансформації постатей з християнського пантеону святих, характерні для східнослов'янської традиції у творчості української письменниці.

Ключові слова: фольклор, український фольклор, міський фольклор, мотив.

INTRODUCTION

Антропоцентризм сучасної цивілізації в його постмодерністській моделі створює світ як систему текстів, в яких і з якими можна грати – шифрувати, дешифрувати, перекодувати старе, заграючи з читачем і запрошуючи його в новий контекстуальний та інтертекстуальний простір, в якому зникає автор, а читач стає рівноправним учасником подій, «включеним» в скомпільований із знайомих йому фрагментів реальності і, найчастіше, не менш знайомих картин міфологічного минулого. Сам процес компіляції часто підміняє власне творчий процес, оскільки важливий не процес

¹ plumbumxxl@gmail.com

створення, а процес прочитання автором тієї чи іншої сторінки історії, ситуації, тексту, образу тощо. Така підміна категорій творчого акту (не пошук і вираз якихось істин, самовираження) веде до підміни інших категорій – бінарні пари добро / зло замінюються парою «цікаво / нецікаво». Так само виникає і новий текст масової літератури, який тяжіє і до стандартів високої літератури, і хоче забезпечити собі максимальну читабельність (попит).

Традиційний фольклор тісно пов'язаний із тим образом світу, який домінує в уяві конкретних етносоціальних груп. Протягом століть фольклор був невіддільним від обрядів та ритуалів, завдяки яким людина досягла певних характерних чи специфічних відносин із світом. В основі багатьох фольклорних явищ лежать космогонічні уяви. Фольклор (замовляння, ритуали, обряди), поряд з багатьма іншими засобами, допомагав піклуватися про врожай, мусив забезпечити успіх у полюванні, зцілити хворих, допомагав укласти певні стосунки між живими та мертвими, мав регулювати космічні зв'язки. Звичайно, для більшості представників сучасної «індустріалізованої» міської культури все це не має значення. Натомість, сьогодні вже в межах міста склався сучасний фольклор, який складається із специфічної міської міфології, міських легенд, топонімічних чи локально-історичних оповідань, демонологічних оповідань тощо.

Актуальність статті полягає в необхідності подальшого всебічного розгляду засобів, якими здійснюється у жанрі фентезі художня реконструкція минулого, створення специфічної картини світу або відтворення інакших моделей світобачення. Метою статті є висвітлення окремих генетичних кодів фольклорного походження на прикладі творчості української письменниці Лади Лузіної.

I.

Авторка, чиї твори видаються особливо цікавими, належить до групи письменників, які дебютували ще напочатку «нульових» років (2000) та швидко встигли завоювати популярність серед читачів і досягли успіхів на книжковому ринку. Це – сучасна російськомовна українська письменниця Лада Лузіна (Владислава Кучерова). Вона почала свою письменницьку кар'єру як журналістка та авторка невеличких оповідань. Проте стала широко відомою передусім як автор знаменитого циклу про київських відьом, а також як автор низки статей та книг на модні й суперечливі теми, де великою мірою

домінує тема просування жінки та її психологічного звільнення. Власне, жіноча тема, представлена дуже незвично, принесла їй розголос (роман «Моя Лоліта», 2002 р.).

Жінка Лади Лузіної, з одного боку асоціюється з добре відомим іронічним гаслом, що всі жінки – відьми, а з іншого – вона виростає з міської міфології Києва, а навіть ширше – зі східнослов'янської.

У 2003 році друком виходить цикл оповідань «Я ведьма!». Там вперше з'являється образ героїні майбутнього циклу «Киевские Ведьмы», змальований лише штрихами, у короткій новелі «Ночь города», після якої реально розгортається вся майбутня історія Києва як міста відьом². Цикл про київських відьом складається з 10 романів, пов'язаних один з одним головними героїнями – колись звичайними дівчатами, які одного дня перетворюються на Києвиць – легендарних жриць міста, метою яких є рятувати Місто у скрутні, кризові часи та служити йому, водночас вони також повинні допомагати звичайним людям у важких життєвих ситуаціях³. Цікавою деталлю роману є те, що саме місто – Київ – теж стає героєм. Таким чином, автор також відновлює легендарну історію Києва ще з язичницьких часів – з усім пантеоном богів, богинь, божків і демонів із слов'янського, українського та київського фольклору.

Текстовий простір стає місцем сміливих історико-філологічних експериментів. Внутрішня стабільність та однорідність, розпізнавання моделей, за якими створюються сюжетні лінії, стереотипні фігури сучасних героїв та героїнь (супермен, бідна вівця, жінка-вамп тощо), впровадження містичного пафосу як прийому для відтворення багатьох соціальних практик (помсти, створення сім'ї, статеві конфлікти та ін.), підкреслено екзотичний сюжет (стрибки у часі та просторі) у поєднанні з не менш підкресленою достовірністю деталей уявного світу (перерахування модних брендів

2 Ймовірно, прямою інспірацією для Л.Лузіної були з одного боку М. Булгаков із відомим романом «Мастер и Маргарита» як людина, тісно пов'язана з Києвом, а з іншого - Микола Гумільов. Основним аргументом, відтак, може слугувати відомий вірш М. Гумільова, присвячений його дружині - Анні Ахматовій, написаний 1911 року.

«Из логова змиева,

Из города Киева,

Я взял не жену, а колдунью.» (Из логова змиева ..., 1911).

3 Ознакою загрозової ситуації для міста чи людей є поява червоних зірок чи вогнів у тих районах, куди вони повинні негайно вирушити, як відьми - вони діють вночі, тому виконують свій обов'язок на Лисій горі - тепер Замковій горі в Києві - звідки можна побачити ці небезпечні знаки. Це місце в Києві має особливе значення - тут знаходились замок князя, там є залишки язичницького храму, церкви, навколишні монастирі мають свої легенди та історію, а навпроти гори жив М. Булгаков. Це власне серце Києва.

та публічних особистостей, цитати з популярних фільмів, пісень, спогадів про останні політичні та культурні події), відсутність соціальної критики, орієнтація на відтворення «вічних» почуттів, співзвучність архетипів та локальних міфів, експонованих у тексті, із приватними життєвими інтересами кожного потенційного читача – все це працює на спрощення сприйняття тексту, робить його доступним. І це традиційні симптоми масової літератури. Письменниця впроваджує нову практику написання текстів, фабула яких замкнена в межах закритих історико–культурних структур, у центрі яких знаходиться Київ. Вона оновлює цей «нелітературний матеріал», активізує «резерв», про який писав Ю. Лотман (Лотман 1997). Такий матеріал більше не потребує «кваліфікованого читача». Принаймні, «кваліфікація» є більш предметною, якщо можна так сказати, бо вона сягає не стільки інтелектуальної глибини (як постмодерні ігри з текстами, контекстами та надтекстами, в яку грає еліта), скільки простої «селянської» мудрості в повсякденному житті. Містика і магічний антураж лише слугують знаком того, що це наш рідний, київсько-слов'янський історико-фольклорний контекст. Реципієнт такого тексту не обов'язково повинен бути киянином (корінних киян все одно, не так вже й багато), тому що такий текст читається як будь-який інший, але водночас він посилається на напевно відомі географічні та фольклорні реалії.

Твори Лади Лузіної спрямовані швидше на молодого читача, але не обов'язково до жіночої аудиторії, незважаючи на те, що головними героями є дівчата – Даша, Маша та Катя – хід їхнього життя, який, до моменту їхньої ініціації, а також пізніше – у так званому «нормальному житті». є досить стереотипне. Маша – студентка, їй 22 роки і вивчає історію, типова «сіра миша», без особливих амбіцій, фактично весь час проводить у компанії книг (вогняно–руда). Даша – абсолютна протилежність Маші, блондинка, повна життя, співачка в нічному клубі, активна і необачна, ровесниця Маші, Катя – найстарша з них, дівчина років тридцяти, брюнетка, жінка-вамп, бізнес-леді⁴. Дівчата також мають різні характери. Перша – меланхолійна й тиха, спокійна, «домашня» дівчина. Друга – холерик, харизматична, постійна відвідувачка мистецьких тусовок та належить до альтернативної культури. Третя – являє собою розтиражований сучасними медіями тип жінки-вампа, вона самотійно веде бізнес, тому вона жорстка і брутальна.

Перший роман Лузіної «Крест и меч» із серії «Киевские

4 Після ознайомлення з героїнями бодай на рівні портретної характеристики, у читача обов'язково виникає асоціація з відомим американським серіалом «Зачаровані», знятим Spelling Television („*Charmed*”, 2001). Але на цьому збіжності закінчуються й розпочинаються сюрпризи.

ведьми» надрукований у 2005 році. Другий – «Выстрел в опере» у 2007 р., а наступний – «Рецепт мастера» у двох частинах («Спаси императора» та «Революция амазонок»), як і наступні частини циклу – «Принцесса Греза», «Никола Мокрый» та «Каменная гостья» – у 2011 році.

Відома модель, якою користується автор, – пригоди трьох відьом, вбудованих у рідний культурний та літературний клімат, вивели письменницю вже у 2011 році на перше місце у рейтингу двадцяти п'яти найуспішніших письменників України.

У 2015 році в друку виходять ще два твори з цієї серії – романи «Ледяная царевна» та «Тень демона».

У своїх романах письменниця відроджує давно минулу та недавню історію Києва та навколишніх земель. Київ стає проекцією історичної метафори, що поєднує в собі язичницьку Русь, Київську Русь, фрагментарно – з частиною культури-спадкоємиці – російської, а також більшою мірою – з сучасним українським життям. У кожному з романів (окрім першого, з якого ми дізнаємось, як сталося, що так різні дівчата зустрілися й як вони пов'язані, а також яким чином вони здобули свої магичні властивості й прийняли на себе свою спільну функцію). Ця перша частина лише визначає низку подальших подій та готує читача до приємного читання.

Київ як колиска і точка відрахунку східнослов'янської культури в Л. Лузіної не стільки персоніфікований (Місто живе, має свій історичний ритм, на який люди не повинні впливати руйнівним чином – відтак Києвиці захищають місто і служать йому одночасно), скільки міфологізується як сакральний центр, неподільність і цілісність якого гарантує існування певної культурно-політичної формації, яку автор не позначає жодною назвою. В творах письменниці взагалі немає жодних номінацій, забарвлених політично, релігійно, расово тощо. У цьому перевага творів Л. Лузіної, адже люди й так щодня перенасичені соціальними та політичними проблемами. Навіть перипетії повсякденного приватного життя – сімейного, інтимного, соціального – лише окреслені незначними штрихами, вони виступають певним тлом основної функції Києвиць – функції жриць-захисниць. Часто в різних частинах тексту авторка наголошує через репліки героїнь – ми не відьми, ми Києвиці. Це як специфічна каста у світі магії – вони поєднують у собі навички «звичайної» відьми, яка була ініційована і покликана до більш серйозної ролі відьми. Дивно поєднуються християнські та язичницькі традиції, що своєю чергою, походить від давнішої української фольклорної традиції,

яка значною мірою була підтримана творчістю Миколи Гоголя.

З кожним романом магічна сила дівчат зростає, вони щоразу роблять нові речі, виправляючи деякі незначні помилки, які можуть спричинити приватні трагедії «маленьких людей» – мешканців міста, але при цьому вони виявляються в центрі потужних культурних, політичних подій. Історична фікція в українській письменниці спрямована на те, щоб підтвердити та закріпити неповторність та винятковість кожної особистості, будь то видатна людина чи «сірий» міщанин. Ось так у творах розкриваються обставини вбивства відомого діяча Російської імперії Петра Столипіна в Києві («Выстрел в опере»), або фактичні та уявні факти з київського періоду життя та творчості видатного живописця Михайла Врубеля та його найближчого оточення – сам Врубель фігурує у різних творах, а також родина Прахових, родина Котарбінських, В. Васнецов; або історія перебування в Києві, особлива політична місія та особисті переживання «першої європейської суперзірки» (як зазначає одна з героїнь), якою була Сара Бернар. Звичайні люди стають свідками цих подій, в той час як Києвиці, завдяки своїм магічним властивостям, подорожують у часі та прямо чи опосередковано беруть участь у важливих історичних та культурних подіях. Проте це не є варіантом чи спробою історичної реконструкції чи альтернативної історії.

Прозу Л. Лузіної важко дефініювати жанрово. Зазвичай її творчість відносять до фентезі. Але сама авторка намагається проілюструвати думку про те, що у світі нічого не відбувається «просто так», а є причина – і є наслідок, містичні зв'язки підпорядковані кармічним законам, а не Долі в європейському розумінні. І народний, і міський фольклор виконує в цьому інструментальну функцію.

Так, структурно більшість творів схожі: перед кожним розділом чи підрозділом замість епіграфу з'являються цитати зі словників, автентичних архівних документів, літературних текстів, літописних збірок тощо, в яких містяться посилання чи описи-перекази різних обрядів, забобонів, містичних нез'ясованих фактів. А далі героїні опиняються в тих історичних обставинах з минулого, в яких вони підтверджують достовірність інформації, що міститься в епіграфі, чи описаного забобону, або ж на шляху специфічних мандрівок (а письменниця з топографічною точністю подорожує містом) в пошуках людини, яку вони повинні врятувати, містика певної місцевості раптом підтверджується та перевіряється, а часом і пояснюється тією минульщиною, свідками якої стають Києвиці.

Ось так починається один з розділів роману «Высрел в опере»:

Брыксы⁵ – древний обряд исполнения мужем любых капризов и желаний жены в день Петровок... в этот день киевские ведьмы отправлялись на шабаш, а «простым смертным киевлянкам позволялось немного отвести душу на своих мужьях и побеситесь. Журналист С. Ярон утверждал, что видел в Киеве брыксы еще в 1880 году. «Процессия состояла в том, писал он, – что молодуха сидела в санках, которые тянул ее муж, понуждаемый длинной веткой орешника. Отправлялись обычно к кабачку, но молодуха требовала водку к себе и приказывала распить ее в том месте, где она пожелает».

Анатолий Макаров «Малая энциклопедия киевской старины»
(Лузина e-reading)

Цей опис, узятий з енциклопедії, авторка розмістила як епіграф. Пізніше вона повертається до нього й розвиває опис цього звичаю як сюжетотвірний мотив у другій частині роману «Рецепт мастера» – «Революция амазонок».

По улице, полностью игнорируя лето, ехали санки. В них восседала дородная молодуха в дорогих сапожках–сапьянцах из зеленой кожи, в нарядном вышитом очипке, затянутом на затылке красной лентой и с «добрым» коралловым намистом на высокой груди. Ниспадающих до самой талии бус было так много, что сама Сара Бернар, полюбляющая наряжаться как елка, могла б ахнуть от зависти. Молодка и напоминала елку – ту, настоящую, украшенную ожерельями, с Житнего рынка⁶. В руке у красотки была ветка орешника.

– А ну быстрее, – хлестнула она свою «лошадку», в роли которой выступал плечистый усатый мужик. – Повертай к шинку, принесешь мне водки. И я разопью ее там, где пожелаю.

Запряженный в сани усач покорно вздохнул и повернул налево.

– Брыксы! – возликовала Даша. – Украинское 8 марта!

– Не украинское – киевское, – подспела Акнир. – Только в Столице Ведьм в день Петровского шабаша простым бабам позволялось оторваться на своих мужиках. И делать весь день только то, что они пожелают...

А погода–то нынче какая, – огляделась она, – классно ведь Мороза уластили.

⁵ Бриксы - звичай, досить характерний для Києва та околиць, рідко зустрічається на решті території України.

⁶ Під час своїх подорожей Києвиці потрапляють на язичницький Новий рік (1 вересня), який відзначають на київському Подолі, де бачать справжню «слов'янську» ялинку - величезний будяк посеред ринкової площі, прикрашений стрічками, намистинами, свічками тощо.

Небо, накрывшее 12 июля – Петровки, – было голубым, настроение – радостным.

(Лузина e-reading).

У цьому ж романі («Революція амазонок») ми зустрічаємо опис ще одного, вже всеукраїнського звичаю – «сватання хлопців» дівчатами⁷ та багато інших звичаїв, до яких авторка повертається також в інших романах циклу.

II.

Своєрідність слов'янської міфології, яка, як і будь-яка інша, відбивала світогляд її творців, полягає в тому, що їхнє життя було безпосередньо пов'язане зі світом нижчих духів, що мешкають повсюдно. Деяким з них приписувалися розум, сила, доброзичливість, іншим – хитрість, злість і підступність. Стародавні вважали, що всі ці істоти – берегині, вили, водяні, польовики тощо, постійно втручаються в їхнє життя і супроводжують людину з дня появи на світ і до самої смерті. Слов'яни вірили, що добрі і злі духи поруч з ними, що вони допомагають зібрати рясний урожай і приносять хвороби, обіцяють щасливе сімейне життя, порядок в домі і карають за погані вчинки. Богів, яких було порівняно небагато і які управляли природними явищами і стихіями – грозою, вогнем, дощами, слов'яни боялися і шанували, намагаючись умилювати молитвами і жертвопринесеннями. Оскільки власне слов'янські тексти і зображення богів і духів не збереглися через те, що християнізація перервала язичницьку традицію, головним джерелом відомостей є середньовічні хроніки, повчання проти язичництва, літописи, археологічні розкопки, фольклорні та етнографічні збірки та описи.

З прийняттям християнства у народній свідомості слов'ян змішалася нова віра з давньою, відбувся процес часткового злиття своїх богів з християнськими святими, з яких частина низведена була до рівня «бісів/чортів», частина зберегла своє родове коріння й вважалася божками, добрими духами. Козьма Пращкий розповідає: «...і досі між багатьма з поселян, точно між язичниками, один шанує джерела або вогні, інший обожнює ліс або дерева, або каміння, ще інший приносить жертви в горах або на пагорбах, ще хтось кланяється ідолам, глухим і німим, які

⁷ Цікаво, що і брикси, і сватання хлопців відбувалися влітку - після купальських свят на православне свято св.св. Петра і Павла - 12 липня.

сам собі зробив, благаючи, щоб вони правили будинком його і їм самим» (Козьма Празький) .

Найбільш цікавим відображенням слов'янської міфології є приурочення язичницьких вірувань до християнських свят. Як і в інших арійських народів, слов'яни уявляли собі весь кругообіг пір року у вигляді безперервної боротьби і послідовної перемоги світлих і темних сил природи. Вихідною точкою цього круговороту було наступ нового року – народження нового сонця. Язичницький зміст цього свята слов'яни влили в святкування Різдва Христового, і саме святкування свята отримало у них греко–римська назва коляди. Обряди, якими слов'яни–язичники зустрічали прихід весни і літній сонцеворот, також в більшій чи меншій мірі приурочені були до християнських свят: такі русалії, семик, купайла. При язичницькому характері свят назва свята перетворювалося в назву божества, в честь якого колись він відбувався.

Східнослов'янська міфологія характерна тим, що вона – всеосяжна і являє собою не окрему галузь народного уявлення про світ і світобудову (як фантазія або релігія), а знаходить втілення навіть у побуті – будь то обряди, ритуали, культу або землеробський календар, що збереглося демонологія (від будинкових, відьом і лісовиків до банників і русалок) або забуте ототожнення (наприклад, язичницького Перуна з християнським святим Ілляю, Велеса із святим Миколою тощо). Тому, практично знищена на рівні текстів до ХІ століття, вона продовжує жити в образах, символіці, ритуалах, які використовують письменники у своїй творчості.

Окремо слід зазначити, що як наслідок – біблійні сюжети, образи та мотиви також поступово «впліталися» в місцевий фольклор, функціонуючи паралельно з локальними суто фольклорними елементами.

Виходячи з цього, обігрування і різноманітні форми відтворення і перекодування біблійних, або ширше – християнських – мотивів ми розглядаємо як різновид постмодерністської моделі, застосування якої до текстів масової літератури може дати цікаві результати. Відштовхуючись від концепції А. Касьянова щодо ролі і функції біблійних мотивів і образів в сюжетотворенні роману, де він виділяє п'ять основних варіантів використання біблійних мотивів (і образів) в організації сюжету твору. Це твори, де в основу сюжету покладено цілісна біблійна легенда (1), окремий біблійний сюжет з персонажами паралельно розвивається з іншого сюжетною лінією, при чому обидві лінії паралельні і рівноправні (2). Третій тип – це твори, де виділений епізод (біблійний) утворює як би

вставний мікросюжет, і асоціації, що виникають за допомогою цих мікросюжетів, утворюють медіальний лейтмотив, який далі, як контрапункт, формує сюжет. Наступний тип представляють твори з відцентровим епічним сюжетом, у якому ремінісценціями виступають біблійними образами і «доповнюється» й узагальнюється через додатковий ліричний мотив сюжету (4). Останній, п'ятий тип – являє компіляцію частин-притч, а кожна з фабульних ліній розвивається з орієнтацією на різні біблійні мотиви (і старозавітні, і новозавітні), може розвивається хронологічно і має завершений характер) (Касьянов 2007).

Таким чином, третій та четвертий типи сюжетотворення найбільш прийнятні в текстах масової літератури, оскільки він передбачає практично повну автономію автора, який на свій розсуд вибудовує і обігрує запозичені ситуації або образи, а також і асоціації читача. Саме в цьому моменті і криється та функціональна особливість медіальної «низової» – масової літератури, по відношенню до високої. Читач ініціюється за допомогою залучення в гру («дідзнатися» – дешифрувати–зрозуміти), яку з ним починає автор. Мотивований читач обов'язково стане шукати шляхи для розгадування тексту, який, можливо, з точки зору поетики і теорії літератури, не відповідає параметрам високої класики, але обов'язково є сходинкою до неї. Момент «упізнавання» є найбільш важливим у практиці читання. Тому опорними, сигнальними образами і мотивами найбільш часто виступають основоположні, знакові фігури і сюжети (Святе сімейство, Юда, Пілат тощо.). Тим цікавіше для читача буде занурення в світ, в якому задіяні менш «популярні» мотиви або персони.

«Никола Мокрый» Лади Лузіної з цієї дослідницької перспективи є дуже показовим твором й у цьому ряду, на нашу думку, займає особливе місце.

Це заключний роман зі знаменитого циклу «Киевские ведьмы». Як вже зазначалося, примітною рисою цього циклу є використання автором як міського фольклору (київського), так і загальнослов'янської. «Вписування» фольклорно-містичних мотивів у канву справжніх історичних подій і сучасних буднів міста – це фабульна основа циклу.

В своєму останньому творі письменниця активує як сюжетотвірний мотив, потужний (за своїм духовним потенціалом і специфікою функціонування в православ'ї) культ св. Миколи.

За сюжетом обігрується культ св. Миколи в його східнослов'янській (православній) версії, а точніше – варіанти давньоруського періоду Київської Русі.

«Сказ про Николу Мокрого – одна из древнейших легенд о чудесах Святого Киева, – начала Ковалева. – Образ Николая в Софийском соборе считался самой древней иконой святого на всей Руси. И чудо, сотворенное им в Киеве, было первым его дивным деянием на нашей земле. Давным–давно, в XII веке, некие благочестивые муж и жена отправились на лодке из Киева в Вышгород. По дороге жена задремала и выпустила из рук их маленького сына. Мальчик упал в воду и утонул. В отчаянии родители принялись упрекать святого Николая, покровителя путешественников, мореплавателей и малых детей, в том, что он не уберег их малыша. Но затем раскаялись и обратились к нему с чистосердечной молитвой... На следующее утро, еще до того как рассвело, пономарь собора Святой Софии внезапно услышал в темноте детский плач. Утопшего младенца нашли на хорах – мокрым от воды, но живым и здоровым, лежащим под иконой святого Николая. После этого образ и прозвали Николой Мокрым. Столетиями его считали одной из первейших киевских святынь. А сам сюжет о чудесном спасении младенца был изображен на другой иконе – в Макариевской церкви на Подоле...» (Лузина 2011).

Тут слід зауважити, що культ Миколи Мокрого походить від більш давньої – язичницької – традиції Волоса / Велеса-Перуна (Успенський 1982). Л. Лузіна використовує мотиви міського київського фольклору, сміливо вплітає їх у загальнослов'янську канву. Вона враховує, що Київ – як центр і символ Київської Русі, має особливе духовне значення для територій, які генетично походять від того історичного періоду. Актуалізація мотивів, пов'язаних з переказами, легендами і фактами, що стосуються історії та сучасності цього міста, вона активізує (або принаймні намагається) відновити переваний духовний зв'язок і часів, і поколінь. У романі «Никола Мокрый» вона підходить до періоду, коли християнський культ поглинув локальні дохристиянські і (як і в європейській традиції) – дав специфічні форми⁸. У східнослов'янському православному ареалі Микола Весняний, свято якого відзначається 22 (9) травня відкриває період, коли можна купатися у водоймах (до Ільїна дня – 20 липня (2 серпня), після якого вже купатися не можна, а заборона мотивується тим, що в воді сидить нечиста сила – чорти). Тому, період з 22 травня до Ільїна дня перебуває ніби під опікою св. Миколи, який оберігає, в тому числі, й від утоплення. Виключним періодом є купальські дні – Русалії (до 24 червня), коли нечиста сила і стихія води були особливо небезпечні. У зв'язку з «Нікольськими»

8 Пор. В польському контексті - язичницькі купальські дні підпорядковані культу Іоанна Хрестителя - «dni Świętojańskie , Sobótka».

і «Троїцькими» обрядами східних слов'ян слід згадати також «заложних» небіжчиків (за слов'янськими повір'ями – це люди, які померли неприродною смертю, в тому числі – потопельники, і продовжують існувати як духи, що шкодять живим). Характерно, що в дослідженнях слов'янського фольклору східних слов'ян деякі дослідники (Зеленін 1995; Токарев 2005) ототожнюють «заложних» небіжчиків і водяних русалок, які об'єднали водну стихію (Водяниці, Берегині) та інші вірування про духів. Саме навколо цього варіанту вірувань зав'язаний сюжет роману Л. Лузіної. Адже три київські відьми-Киевиці – Маша, Даша і Катя – є берегинями Києва. За сюжетом роману одна з них укладає договір з Водяницею, яка виступає уособленням і берегинею Дніпра (жіноча іпостась Водяного), чим рятує Місто (Київ) від руйнування, одну зі своїх подруг від смерті, а загалом – зміцнює (sic!) християнський культ київського Миколи (Мокрого). Більше того, авторка змушує Відьму увійти в храм і створити молитву, що підводить читача до особливої смислової домінанти циклу (пам'ятаємо, що це останній роман) – підпорядкування вищим, божественним силам і віра в їх милість і порятунок.

Цей пасаж в хитросплетінні сюжету, побудова якого повністю відповідає вимогам постмодерністського письма і масової літератури однаковою мірою (гра з читачем, перекодування текстових і смислових структур, інтертекстуальність; колажність, динамічність сюжету, упізнаваність і стереотипність сюжетно-фабульний конструкції, серійність, яскраві образи тощо) відкриває по-новому прочитання подібного роду творів. За привабливим і «читабельним» текстом закріплюється нова функція – мотиватора саморозвитку і вдосконалення читача. Це своєрідна стимуляція його власного, індивідуального пошуку, оскільки автор змушує пройти через перипетії сюжету і розгадати всі культурологічні, фольклорні та – часто – релігійно-містичні загадки.

CONCLUSIONS

Особливість циклу «Киевские ведьмы» Л. Лузіної полягає в тому, що вона занурює читачів у специфічний контекст київської старовини, культури, загадок, фактів історії і мистецтва, міфів і легенд, фольклору (сучасного міського і трансформованого слов'янського), вміло вписуючи ці елементи в сюжетно-фабульну структуру творів. Крім характерної опозиції язичництво–християнство,

вона експонує також ті трансформаційні процеси, які моделюють наш сучасний світ, в якому все менше місця залишається для роздумів про своє минуле, предків, коріння. Вкриваючи все це поверхневим шаром захопливості й екзотичності сюжетів, вона змушує пройти своєрідний історико-культурний квест по Місту (Києвом). Це може служити яскравим прикладом медіального положення, місця, яке Д. Макдональд позначив як «серединне» в статті «Маскульт і мідкульт» (Masscult and Midcult, 1960), але із застереженням, що це місце передбачає наступний еволюційний щабель – вид низової літератури до високої.

Література:

- Виноградова, Людмила Н. «Заложные покойники» В.: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. Москва: Эллис Лак, 1995.
- Зборовська, Ніла. «Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема». *Слово і Час* (2007) № 6: с. 3–8.
- Зеленин, Дмитрий К. *Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки*. Москва: Индрик, 1995.
- Касьянов, Анатолий. *Библейские мотивы и образы в сюжетостроении русского романа XX века: дис. ... канд. филолог. наук*, Пермь, 2007.
- Козьма Празький. *Чеська хроніка*. Москва 1962. Бібліотека сайту XIII століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу www.thietmar.narod.ru (дата звернення: 10.11.2019).
- Козлов, Евгений В. «К вопросу о повторяемых структурах в художественном тексте массовой коммуникации» [Электронный ресурс] Информационный портал «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика». – Режим доступу <http://www.ruthenia.ru/folklore/kozlov1.htm>, (дата звернення: 10.11.2019).
- Козлов, Евгений В. «Дискурсивные стратегии паралитературы Е.В. Козлов». В.: *Языковое сознание: устоявшееся и спорное. XIV Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. Тезисы докл.* Москва, 2003: с. 121–122.
- Лотман, Юрий. «Массовая литература как историко–культурная проблема». В: Лотман Ю.М. *О русской литературе*. Санкт–Петербург: издательство Искусство–СПБ, 1997.

- Лотман, Юрий. *Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры, 1999.
- Лотман, Юрий.. *Культура и взрыв*. Санкт–Петербург: издательство Искусство–СПБ, 2001.
- Лотман, Юрий.. *Статьи по семиотике искусства*. Санкт-Петербург: Издательство Академический проект 2002
- Лузина, Лада. *Киевские ведьмы. Выстрел в опере*. Online: <https://www.e-reading.club/book.php?book>. (дата звернення 17.09.2019).
- Лузина, Лада. *Киевские ведьмы. Рецепт мастера. Часть вторая: Революция амазонок*. Online: <https://www.e-reading.club/book.php?book>. (дата звернення 17.09.2019).
- Лузина, Лада. *Никола Мокрый*. Харьков: Фолио, 2011.
- Лузина, Лада. «Семь киевских чудес Св. Николая». *Сегодня.ua*, 20 мая 2016. – URL: <http://www.segodnya.ua/opinion/ladaluzinacolumn/sem-kievskih-chudes-sv-nikolaya-717202.html>, (дата звертання: 10.11.2019).
- Ортега–и–Гассет Х. *Восстание масс* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gumer.info/> (дата звернення: 10.11.2019).
- Нямцу, Анатолій. *Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монографія*. Черновцы: Рута, 2007.
- Токарев, Сергей А. «Религия древних славян». В.: *Религия в истории народов мира* / Под ред. А.Н. Красникова, 5–е изд, Москва: Республика, 2005.
- Успенский, Борис А. *Филологические разыскания в области славянских древностей*. Москва: Изд–во Московского университета, 1982.
- Хороб, Степан. *Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століття*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – Українська література. Тернопіль, 2017.
- Martuszevska, Anna. Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury? *Problemy teorii literatury*. Seria 4. Ossolineum, 1998.
- McDonald, Dwight. *Masscult and Midcult. Popular Culture: Theory and Methodology. A Basic Introduction*. Ed. by Harold E. Hinds, Jr.; Marilyn F. Motz and Angela M. S. Nelson. Madison: Popular Press University of Wisconsin Press, 2006.
- Trocha, Bogdan.. *Degradacja mitu w literaturze fantasy*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2009.

Тетиана В. Хајдер

ФОЛКЛОРНИ МОТИВИ У ДЕЛИМА САВРЕМЕНЕ УКРАЈИНСКЕ КЊИЖЕВНИЦЕ ЛАДЕ ЛУЗИНЕ

Резиме

Чланак је посвећен проблему употребе редукованих фрагмената фолклорних мотива на формалном нивоу у делима савремене украјинске књижевнице Ладе Кузине. Књижевница ствара у изузетно популарном жанру словенске фантастике (и у Украјини). Због тога одређене генетске везе и кодови остају у досегу истраживача. Један такав код може бити фолклор, као и одређени елементи митологије, укључујући библијску. На примеру дела Ладе Лузине из циклуса „Вештице у Кијеву“ приказане су варијанте фрагментарне употребе фолклорних и хришћанских ликова као саставнице ауторовог стила и карактеристичне особине њеног стваралаштва. Конкретно, мотиви украјинског фолклора, локални мотиви градског (кијевског) фолклора, као и трансформација фигура из хришћанског пантеона светаца, карактеристични за источнословенску традицију у делу украјинског писца, сматрају се обликотворним тачкама.

Кључне речи: фолклор, украјински фолклор, урбани фолклор, мотив.

РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК



У статті розглядаються особливості ритуально-міфологічного відображення дійсності в поетичних текстах Віри Вовк. Аналізуються етнокультурні духовно-етичні константи українського народу в ліриці письменниці, з'ясовується їх вплив на міфомислення митця. Досліджується індивідуально-авторське трактування прадавніх слов'янських уявлень, ритуально-обрядових дій тощо. Аналізуються символи, міфологеми та архетипні образи в поезії представниці Нью-Йоркської групи, їх трансформація в художньому мисленні мисткині та оригінальність їх тлумачення. Вивчається синтез язичницьких та християнських вірувань у міфопоетичні картині світу української поетеси-емігрантки. Звертається увага на використання Вірою Вовк таких міфоритуальних кодів, як замовляння, закликання, закляття та ін. На під текстовому рівні розглядається відображення реакції письменниці на буремні події сучасності опосередковано через народні світоглядні константи.

Ключові слова: ритуал, обряд, міф, етнокультура, світогляд, міфомислення, символ, міфологема, архетипний образ.

Етнокультурна символічна система реконструює духовно-етичні константи українського народу, що пов'язані з ритуально-міфологічною свідомістю наших пращурів. У сучасних літературних творах досить часто спостерігаються прояви міфологічного типу мислення митця. Художня трансформація язичницьких та християнських мотивів лежить в основі міфообрядової свідомості та полягає у відтворенні праподій «тут і тепер». За Василієм Півоевим, ритуал – це «послідовні символічні дії, які мають магічно-культове призначення. Ритуал є засобом передавання міфологічних, духовних цінностей» (Пивоев 1991: 135). Тому міфопоетична картина світу української поетеси Віри Вовк може розглядатися у контексті інтерпретації міфоритуальних кодів.

Ритуалістичні витоки міфу досліджували Джеймс Фрейзер, Джейн Харрісон, Авраам Кук, Вільям Робертсон-Сміт, Віктор Тернер,

¹ tanuysya@ukr.net

Віктор ТопорОв та ін. Сакральні традиції творчості Віри Вовк констатували Володимир Антофійчук, Юлія Григорчук, Надія Грицик, Ірина Жодані, Лариса Залеська-Онишкевич, Ігор Калинець, Тадей Карабович, Михайлина Коцюбинська, Григій Лужницький, Богдан Рубчак, Тетяна Ткаченко та ін. Ритуально-міфологічна своєрідність поезії Віри Вовк аналізується вперше.

Як зазначає Юлія Григорчук, сакральне в ліриці письменниці «стає мовою підсвідомості, простором суголосся індивідуальних духовних інтенцій і архетипних прапервнів» (Григорчук 2016: 76). Ритуально-міфологічні конотації віршів Віри Вовк наближені до християнської обрядовості, що почасти пов'язана з язичницьким світоглядом. У вірші «Свят-вечір» із збірки «Вогонь Купала» авторка підпорядковує народні звичаї до політичних подій в Україні 2014 року:

*«Розкажи мені, ластівко
Із крильцями в інею,
Чи христосуються мої люди
На Майдані,
Чи скинула ти їм по пір'ячку,
Щоб зігрілися,
Чи принесла їм по зернятку
Пшениці й маку?
Чи пішли вони перед палату
З колядою,
Чи пан-господар запросив їх
До свого двору,
Чи пригостив їх калачами
Й золотим медом,
Чи поклонився разом із ними
Перед вертепом?
Подай мені вістку,
Ластівко з України!» (Вовк 2014: 24).*

Мотив туги за Батьківщиною та переживання за долю рідного народу проступає в кожному рядку твору. Традиційні обрядові дії, що завжди супроводжують новорічні свята та Святий вечір, накладаються на буремні події, що відбувалися на Майдані в Києві. Алюзією на пана-господаря у Віри Вовк постає тогочасний президент країни, що простежується в багатьох поезіях цієї збірки. Ритуальне водіння Кози та колядування можуть бути потрактованими як народний рух. Звертання до ластівки має

міфообрядовий характер, адже у численних стародавніх щедрівках зустрічається ця пташка, що є символом «відродження, добра і щастя» (Багнюк 2010: 446), а тому авторські інтенції виражають саме таку семантику цього міфологічного образу. Етнонаціональна символіка міфологем пшениці, маку, калача та меду також має ритуальну основу. Так, калач споконвіку використовувався «у весільному та деяких інших обрядах – круглий здобний хліб у вигляді кола» (Жайворонок 2006: 268), що асоціювався із сонцем. За допомогою маку дівчата ворожили на Свят-вечір (Войтович 2005: 437), а також ця рослина «стверджує, що і дрібненьке та маленьке, якщо воно в єдності та в спільноті, має велику силу» (Багнюк 2010: 363). Відтак, на підсвідомому рівні письменниця імпліцитно відображає думки про єдність українського народу. Мед в народній традиції є «результатом жертвовної і навіть трагічної праці бджоли: ”Божа комаха” віддає себе без останку і дуже швидко ”згорає”, здійснивши свій ”медовий” подвиг і залишивши безцінне трудове надбання своїм нащадкам» (Багнюк 2010: 363). Можливо, тут є натяк на героїчну смерть так званої «Небесної Сотні» під час протистояння 18-21 лютого 2014 року в акції Євромайдану. Пшениця є символом «краси життя, щасливого добробуту, тілесного і духовного багатства» (Багнюк 2010: 259), що й було метою протестувальників під час Революції Гідності. Ритуально-міфологічне значення у вірші має образ вертепу, адже саме там (у гроті, печері, вертепі) народжується Ісус Христос. «Вшановуючи предків роду, люди вірили в чари перевтілення. Тому на новорічних святах, славлячи Різдво світу, ходили колядники, ряджені зайцем, ведмедем, козою тощо» (Войтович 2005: 57). Таким чином, сакральність обрядового дійства ініціює патріотичні почуття поетеси.

Оксана Тупик зауважує, що «наші прашури разом із назвою ”коляда” та деякими звичаями запозичили від греків та римлян ще щось із мотивів величальних новорічних пісень ще за часів язичництва Русі» (Тупик 2000: 55). Християнська релігійність тісно пов’язана з поганськими віруваннями та традиціями, синтез котрих простежується у віршах Віри Вовк. Водночас ритуально-міфологічні моделі письменниця проектує на сучасність. У поезії «Ватра» із збірки «Вогонь Купала» лаконічно згадуються купальські обрядодійства: *«На березі Дніпра, / Де пускають вінки на хвилю, / Я розвела ватру зі свяченого зілля / І купальських пісень: / Золоти мене / Наче соняшника, / Солоди мене, / Наче ягоди. / Освяти мене / Наче коливо»* (Вовк 2014: 61). Відповідно до праслов’янських

вірувань, на цьому святі «Земля-Мати має найбільшу чародійну силу, яку віддає всім, а вогонь і вода – велику життєдайну, всеочищувальну й цілющу силу» (Войтович 2005: 260). Окрім символічних дій, тут використано також замовляння як ритуальне виголошення тексту, спрямоване на духовне та фізичне очищення, на побажання добробуту та краси, на збереження рідної країни: *«Бути вродливою / Жити трудовитою, / Умерти гідною. / Нехай це полум'я / Душі і плоті, / Палає ватрою / Над Україною»* (Вовк 2014: 61). Такі художні деталі, як ватра, соняшник, золотий колір, вказують на солярний культ наших пращурів. Купало як бог літнього Сонця, молодості, шлюбу та краси «турбується про літній врожай та всякий достаток, який від цього врожаю залежить (...), забезпечує мир і злагоду у відносинах між людьми» (Багнюк 2010: 266). Вважається, що в Купальську ніч «відкривається Небесна брама, і всі моління людей чують боги» (Войтович 2005: 260). Саме тому ритуальні замовляння були магичним актом обряду, а «кожне зело, вода і навіть роса наповнювались чарівними та цілющими властивостями» (Скуратівський 1995: 168). Образ Купала у християнські часи змінили Іваном Хрестителем, «до імені якого стали додавати народне прізвисько: Іван Купало» (Войтович 2005: 261). Відтак тут можна говорити про поєднання язичницьких та християнських вірувань. Так, обрядовий вогонь у цій поезії персоніфікується та переходить на православні святині: *«Ватра стала на Лаврську дзвіницю, / Палала, променіла, / Кидала снопи світла на Київ, / А потім мене пригорнула / І спопелила, / Мов солом'яну Марену»* (Вовк 2014: 61). Тут знову віднаходимо вияв міфообрядової свідомості авторки, адже в Україні «з давніх часів зберігся обряд, у якому напередодні Купальського свята роблять із соломи ляльку Купала» (Войтович 2005: 290). Однак спалення покровительки морів Марени, про котре пише Віра Вовк, не зовсім відповідає праслов'янським традиціям, оскільки цю ляльку зазвичай топлять у воді. Проте існують інші погляди на цей образ. «За деякими версіями, як Морена (від слова «мор») була водночас божеством чарів і смерті» (Багнюк 2010: 270). Ритуальні дії в це свято, за Віталієм Жайворонком, були пов'язані «з мотивами шлюбного поєдинку вогню і води, відтворених в купальських обрядах і піснях, змаганням життя та смерті (Купала та Мари), що супроводжується спаленням та потопленням обрядової ляльки» (Жайворонко 2006: 322). Таким чином, можна говорити про різночитання або існування різних варіантів обрядових дій.

Отже, поезія Віри Вовк реалізує міфообрядовий тип мислення авторки, апелює до світоглядних позицій праслов'янського народу, відтворює етнокультурну символіку, архаїчні ритуали, що пов'язані з християнськими традиціями.

Література:

Багнюк, Анатолій. *Символи українства : художньо-інформаційний довідник*. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010.

Вовк, Віра. *Вогонь Купала*. Львів : БАК, 2014.

Войтович, Валерій. *Українська міфологія*. Вид. 2-ге, стереотип. Київ : Либідь, 2005.

Григорчук, Юлія. *Проза Віри Вовк : виміри сакрального*. Брустурів : Дискурсус, 2016.

Жайворонок, Віталій. *Знаки української етнокультури : словник-довідник*. Київ : Довіра, 2006.

Пивоев, Василий. *Мифологическое сознание как способ освоения мира*. Петрозаводск : Карелия, 1991.

Скуратівський, Василь. *Дідух : Свята українського народу*. Київ : Освіта, 1995.

Тупик, Оксана. “Синтез язичницьких і християнських традицій у релігійній культурі українців на сучасному етапі”. *Етнічна історія народів Європи*. 2000. Вип. 7.: стр. 54-58.

Тетиана О. Цепкало

РИТУАЛНО-МИТОЛОШКЕ ОСОБЕНОСТИ ПОЕЗИЈЕ ВИРЕ ВОВК

Резиме

У чланку се обрађују особености ритуално-митолошких представа у поетским текстовима украјинске песникиње Вире Вовк. У њеној лирици се анализирају етно-културне духовне и етичке константе украјинског народа, разјашњава се њихов утицај на митско мишљење уметнице. Ауторка испитује индивидуално и песникињино тумачење древних словенских представа, обредно-ритуалних радњи итд. Анализирани су симболи, митске и архетипске слике у поезији представника њујоршке групе, њихова трансформација у уметничком размишљању уметника и оригиналност њихове интерпретације. Проучава се синтеза паганских и хришћанских веровања у митопоетичким сликама света украјинске песникиње емигранткиње. Пажња се обраћа на начин на који Вира Вовк користи митско-ритуалне кодове попут бајања, заклињања, чаролије итд. На текстуалном нивоу, одражава се реакција писца на бурне догађаје садашњости и посредно се разматрају кроз константе погледа на свет.

Кључне речи: ритуал, обред, мит, етнокултура, изглед, симбол, митологија, архетипска слика.

ФОЛЬКЛОРНИЙ ДИСКУРС У КОНТЕКСТІ ЧАСОПISУ «КУР'ЄР КРИВБАСУ»



У статті йдеться про місце і значення фольклору в сучасній періодиці, зокрема літературно-мистецькому часописі «Кур'єр Кривбасу» за 2009-2011 роки. Окреслено стан літературно-мистецьких журналів в добу інформаційного суспільства. У розвідці виявлено тісний зв'язок фольклорної традиції та літератури сьогодення. З'ясовано основну тематику та проблематику цих текстів у інтерпретації знакових імен аналізованого видання. Це дозволяє говорити про значення періодичних видань для розвитку та збереження національної та культурної самобутності.

Ключові слова: мотив, образ, символ, усна народна творчість, фольклор, художня література, літературне видання, літературний процес.

Українська література завжди черпала теми, мотиви, образи з усної народної творчості. Саме крізь вектор життєвого досвіду народу, мистецтво слова може успішно розвиватись. Як стверджував О. Мишанич «фольклор – усна народна творчість – відіграє винятково важливу роль у зародженні і розвитку письменства, літератури книжної, і роль ця на всіх етапах її зростання не зменшується»² (Мишанич 1976: 9). Чимало дослідників цікавилися фольклорно-літературною взаємодією. Зокрема, в аспекті давньої літератури народну творчість розглядали М. Возняк, О.Мишанич; ХХ століття цікавило О.Вертій, О.Дея, С.Мишанича; фольклор у сучасній літературі досліджували В.Мислива, О.Романенко; окремі жанрові різновиди фольклорної творчості знайшли своє місце у працях О.Зайченко, М.Качмар та ін. Т. Дружина стверджує, що розвиток фольклорного дискурсу характеризують два процеси: «1) колаж замість оповідання, що відповідає особливостям найсучаснішої культури, яка визнає не стільки цінність сюжету, скільки знакову ефективність способу; 2) дроблення самого фольклорного простору на різні фольклорні “підпростори”: шкільний, тюремний, армійський, церковний

1 chauranata@gmail.com

2 Мишанич, Олекса. Григорій Сковорода і усна народна творчість. Київ: «Наукова думка», 1976

фольклор і т. ін.»³ (Дружина 2018: 94). Таким чином, фольклорний дискурс транслює художнє сприйняття світу, комунікативну мету досягаючи естетичного ефекту. Літературні журнали уміщують чималий спектр жанрів, що дозволяє в умовах сучасної дійсності, відобразити актуальний зміст культури в цілому. Отже, **метою статті** є визначення особливостей фольклорного дискурсу, крізь контент літературно-мистецького часопису «Кур'єр Кривбасу» за 2009-2011 роки.

Періодичні видання існують нерозривно від літературного процесу. Вони віддзеркалюють всі події культурного та суспільно-політичного життя, дозволяють зазирнути у минуле нашого народу. У період суспільних перетворень, модернізації суспільства, здійснюється перехід до нових форм культурного життя. Ці зміни сприяють занепаду літературно-мистецької періодики. Під час суттєвих змін інформаційного ринку скорочуються та знижуються якісні показники випущених друкованих видань. Зокрема, головний редактор часопису «Кур'єр Кривбасу» Г. Гусейнов в інтерв'ю 2012 року, називає причини занепаду журнальної періодики: відсутність грошей і гарних текстів; дефіцит інформації про подібні видання; відсутність часописів що подавали б максимально повну й об'єктивну інформацію про книжкові новинки, про діяльність видавництв, про книжкові ярмарки; відсутність видань де визначальними стали б рецензії, анотації книжкової продукції (Гусейнов 2012). В такому випадку можемо говорити, що редакція аналізованого часопису спрямовує діяльність саме на вище зазначені показники. Часопис «Кур'єр Кривбасу» пройшов шлях від щомісячника до щоквартальника. Намагаючись відповідати вимогам сучасності, має інтернет-сторінку, яка містить лише анонс матеріалів чергових номерів. Має чималу рубрикацію: Проза, Універс, Поезія, Витоки, Scriptible (літературно-критичні матеріали), Книгопанорама (анотації книжкових новинок, фестивалів, конкурсів), Чергові числа. Ряд змінних авторських рубрик: Нові автори нового століття (О.Коцарев), Хвіртка до загубленого саду (В.Богуславська), One Drink Date: коктейль з американської культури (В.Крой), Художники України (О.Петрова) тощо. Проте наповнення журналу у кожному номері не однакове, бо не має чітких структурних вимог до формування рубрик. Часопис має велику кількість літературно-критичних текстів, присвячених літературним постатям, репортажі, переклади тощо.

Українська народна проза сформулювалася і функціонує в загальній системі фольклору. Вона стала суттєвим фактором

3 Дружина, Т. «Загальний огляд фольклорного дискурсу». Науковий вісник ПНПУ ім.К.Д.Ушинського, Вип. 27 (2018 р.): С.90-95.

впливу на художню літературу та культуру народу. У рамках нашої статті варто звернути увагу на спеціальну рубрику, аналізованого літературного видання, «Легенди Криворіжжя», яка синтезує у собі зміст людської культури та територіальні особливості місцевості. Редакція розміщує живий Криворізький фольклор, записаний з вуст як авторитетних дослідників, так і пересічних жителів міста. Зокрема, легенда «Козацькі печери» вже була опублікована у газеті міста 2002 року журналістом С. Соловйовим. З метою показати особливості місцевості шахтарів. Вона має історико-героїчний зміст, що ілюструє боротьбу козаків з турецькою навалюю. Орієнтуючись на дослідження Л. Дунаєвської подані у виданні легенди варто розділити за типами міфологічного персонажа: тотемічна легенда (про культ тотемного предка, про терафоморфні істоти), анімістична (демонологічна) (про культ духів природи, духів-господарів, блукаючих духів), космогонічна (есхатологічна, етіологічна), релігійно-магічна (про чаклунів, відьом, знахарів тощо), богатырська (про чарівного героя-визволителя) (Дунаєвська 1998: 38). У запропонованій читачам легенді, провідним є образ саме героя-визволителя Нечая, який повернув своє військо до Кобильної кручі, яка приховала їх у своїх печерах, таким чином, врятувавши життя. Натомість, військо татарське не могло їх знайти: «Отетеріло дивилися навкруги султанські вояки, а потім з переляканими обличчями й вигуками «Шайтан!» Шайтан!» кидали зброю і бігли хто куди»⁴ (Соловйов 2010: 441). У персонажній системі яскравим постає трансформований архетип богатыря, що наповнює його чарівними рисами надлюдини: «Казали, що тут козакам якась Божа сила допомагала і ніби сам Нечай над ними літав, а вони крізь землю зникали і знову з неї виринали»⁵ (Соловйов 2010: 441). Гіперболічний образ богатыря стає конгруентним сучасності, адже використовує сучасні життєві реалії для подолання труднощів, зокрема особливості місцевості.

2009 рік видання представлений етіологічною легендою, що записана в 50-х роках минулого століття, від колишнього робітника-агронома, під назвою «Мажарівські кавуни». Тут фіксується реалізація конкретного часу, міститься вказівка на зв'язок з історичними життям народу, його побутом, національною ментальністю. Сюжет складається із кількох епізодів з дещо стислим узагальненням вузлових моментів розповіді. Типовий зачин – традиційний початок оповіді «було це давним-давно» реалізує настанову на достовірність поданої інформації. Яскраво

4 Соловйов, Сергій. «Козацькі печери». Кур'єр Кривбасу, Вип. 244-245 (2010 р.): С.441.

5 Там само.

виражений культурологічний мотив, нерозривно пов'язаний із етнографією, завдяки якій розкриваються традиції та особливості південного регіону України.

Нашу увагу привернув «Переказ про вірність кобри», що має в основі оповідь про драматичний життєвий факт одного солдата з Криворіжжя. Переповіла цю історію мешканка міста Н. Юрченко у 1980 році. Дія відбувається у 70-ті роки ХХ століття на одному з військових гарнізонів, що чітко окреслює часо-просторову канву зображених подій. Яскравим постає феномен сакралізації, що охоплює спектр народної культури. У великій кількості фольклорних текстах українці живуть поряд зі зміями, які зазвичай лякали. Однак, аналізований твір свідчить про неоднозначне ставлення до окресленого образу. На початку оповіді змія сприймається як образ нечисті, поганий знак, що зводить молодого парубка у могилу через постійні переслідування: «Бачили змію на аеродромі, коли працював там, біля кухні, а коли відпочивав у казармі – звисала з вікна мало не до ліжка. Солдат почав марніти»⁶ (Юрченко 2009: 401). Герой починає власну боротьбу, що реалізується через мотив змієборства. Він змінював місця служби, проживання та перебування, однак змія його знаходила. Проте, якщо ми звернемося до гуцульських повір'їв, то образ гадюки, постане перед нами у іншому світлі. Це дуже розумна істота, що здатна жити поблизу людської оселі і не пускати в дім ніякого зла. Підтвердженням стає фінальний епізод переказу, після смерті хлопця:

«Коли на дев'ятий день колеги по службі пішли з мамою провідати покійного, поміж вінків побачили нору, що промовисто вела вглиб. За наполяганням мами відкопали яму. На домовині лежала скубочена мертва кобра. За припущенням фахівців і екстрасенса, кобра була нібито, дівчиною, яка покохала солдата і всюди, де він ніс службу, охороняла його»⁷ (Юрченко 2009: 401).

В образі змії часто пов'язані дві стихії – води і вогню, що є відголоском купальських обрядів. Тому, перебування змії на домовині, має цілком логічний характер і сприймається як провідник до вектору іншої площини життєдіяльності героя. Окремого звучання набуває цифрова символіка. Сакральним є дев'ятий день після смерті солдата, що символізує наближення душі до Бога. Натомість рідні і близькі в той час мають проявити найбільшу стриманість у своїх вчинках, задля спасіння душі близької людини.

6 Юрченко, Ніна «Переказ про вірність кобри». Кур'єр Кривбасу, Вип. 236-237 (2009): С.401.

7 Там само;

Отже, переказ відбиває традиційні вірування українців у життя та смерть, а образна канва стає ключем до розуміння, нашими пращурами, оточуючої їх дійсності. З огляду на вище зазначене, рубрика «Легенди Криворіжжя» допомагає простежити своєрідну народну філософію регіону, яка акумулює перші спостереження за світом, надання йому матеріальної константи, особливості національної ментальності, звичаєві норми.

Цього ж року, у рубриці «Skriptible» (№238-239), М. Ільницький пропонує надати художньо-філософській конкретизації уснопоетичному феномену, зокрема, найпоширенішій пісні з весільного репертуару. Українська пісня стає транслятором того потужного заряду, що здатен вплинути та розширити національні традиції. Автор простежує еволюцію символів вогню і води у фольклорному творі «Горіла сосна...». Дослідник, в контексті пісні, окреслює головні прикмети обрядовості українського народу, що стосується одруження молодої дівчини. Символіка твору «сягає глибин міфологічного світогляду народу»⁸ (Ільницький 2009: 330). Автор апелює до праці М. Костомарова, який «символам вогню і води у міфологічній свідомості слов'ян присвятив багато уваги»⁹ та О. Потебні, які пропонують два протилежні варіанти сприйняття сакральних образів (Ільницький 2009: 330). М. Костомаров вогонь та воду відносить до першообразів календарно-обрядового циклу, що ґрунтується на жертвній ритуальності. Так в українській традиції плели ляльку, яку згодом топили, що символізувало смерть зими і повернення літа. У пісні, розглядаючи вогонь під яким сиділа дівчина, як певний етап очищення, що нерозривно пов'язаний із силами природи, трактується як образ спекотного літа. Для підтвердження думки літературознавця дослідник звертається до історичної канви образу потопельниці в обрядовості. Натомість, О. Потебня, оминає ритуальну основу пісні і розглядає символи, крізь призму хліборобської культури, що підпорядковується календарному циклу природи. Хоча, це однаково приводить до першооснови буття. Подібні образи знаходять своє відображення в польському, чеському, хорвацькому варіантах. Автор наголошує на появі «вставок соціально-побутового та психологічного характеру»¹⁰, які деміфологізують зображене (Ільницький 2009: 334). Вода, в свою чергу, стає інформативним центром, що дозволяє спілкуватися між собою навіть на відстані. Проте з часом текст інтерпретується і «зв'язок

8 Ільницький, Микола «Горіла сосна...»: еволюція символів вогню і води». Кур'єр Кривбасу, Вип. 238-239 (2009 р.): С.328-337.

9 Там само.

10 Там само.

з міфологічною свідомістю втрачений, сюжет переходить у сферу соціальних відносин» (Ільницький 2009: 336). Ці два варіанти сприйняття пісні дозволяють говорити автору про певну деміфологізацію фольклору.

О. Соломонова пропонує розглянути естетичні виміри слов'янського сміху у статті «Східнослов'янська культура і сміх: на перетині координат». Сміх – це феномен, що продиктований слов'янською культурою, є її специфічним виразником, що накладає певний відбиток на бачення світу, формування ментальних стереотипів. Це сприймається як природний стан слов'янина, натомість зворотна емоція – символ нездоров'я. Авторка розвідки наголошує на фольклорних жанрах та сміхових феноменах, окреслених представниками літературної творчості, що фокусуються на достатній кількості висвітлення цього процесу. Ряд питань змушують задуматися про пошуки причин маргіналізації сміху в слов'янській традиції. Соломонова О. окреслює чинники національних ознак сміху: «ментальні підстави, культурні архетипи, історичний чинник, відношення до сміху церкви і влади, зв'язок категорії сміху з національною філософією світосприйняття, психокреативна специфіка *homo ridens*»¹¹ (Соломонова 2009: 351). Сміховий елемент розглядається в контексті різного сприйняття та обумовлений літературними творами митців слова. Майже завжди має фікційний зміст, що пов'язаний із пародіюванням, жартуванням, викривленням дійсності, засуджуванням брехунів, ледарів. Зрештою, сміх може бути універсалією, «що інтегрує не тільки естетичні категорії (від прекрасного і потворного – до комічного і трагічного), але й різні грані буття індивідуальний мікрокосм і буттєвий макрокосм»¹² (Соломонова 2009: 359). Він зберігає здатність відображати властивості національного буття. У контексті художньої літератури транслює розважальну функцію, яку виокремлює К. Фрумкін, серед інших соціальних функцій в художній літературі:

- 1) Естетична, яку відносно «низьких» жанрів називають розважальною. Вона виступає іманентною функцією мистецького твору.
- 2) Соціально-комунікаційна у якій твір художньої літератури підсилює консолідацію соціальної групи, в якій він користується популярністю. Міфологізуючи суспільство, стає стрижнем культури й інтегратором комунікації.

¹¹ Соломонова, Олена «Східнослов'янська культура і сміх: на перетині координат. Про естетичні виміри слов'янського сміху». Кур'єр Кривбасу, Вип. 238-239 (2009 р.): С.348-360.

¹² Там само,

- 3) Інформаційна або пізнавальна. Тут письменник виступає в ролі експерта. Він перетворюється на арбітра, коли виконує роль мислителя (Фрумкін).

Часто літературні часописи задля підвищення читацької аудиторії орієнтуються на моделі масового сприйняття та моделювання дійсності. Загалом, О. Романенко виділяє дві тенденції використання фольклорних мотивів та сюжетів: «кітчеві інтерпретації та фольклорні інтертекстуальні зв'язки, за допомогою яких вибудовується цілісний художніх світ»¹³ (Романенко 2008: 1). Перші мають в основі прийом імітації, адже фольклор прагнув пояснити світ незрозумілого. Саме подібним принципом керується кітч, що лежить в основі масової літератури. Улюбленим темами кічевих інтепретацій у масліті є любовно-еротичні, історичні, екзотичні, містичні історії (Романенко 2008: 2). Феномен масової літератури тлумачиться в монографії С. Філоненко як обсяжний різновид словесності, зведений до гранично широкої неспеціалізованої аудиторії сучасників і такої, що реально функціонує в «анонімних» колах читачів. Дослідниця зупиняється на жанрах, називаючи їх потужним комерційним інструментом, що визначає наскільки твір буде популярним і читабельним (Філоненко 2011: 49). Так, зразком масової літератури на фольклорному матеріалі можемо вважати «Есеї мандрівок» О. Ільченка (№256-257 за 2011 р.) які композиційно складаються з чотирьох частин, що мають назви. Нашу увагу привернула частина «Вечеря в «Ла скала». Тут, урбаністичні пейзажі відтворюються на основі трансгресивного поєднання з сакральними образами води та дзеркала. Вся краса міста відчувається крізь призму слухових образів. Ритміка подорожі відповідає загальному, емоційному стану місцевості і вказує на спокійний, розмірений ритм міста. Саме тому, останній асоціюється у автора з музеєм чи декорацією. У ньому поєдналися «страшні веселощі, танатологічні жахи й ледь прихований за вдаваною пристойністю еротизм. Місто-машкара, місто-загадка, місто, що бентежить і дає насолоду кожному; місто вічне й мінливо-рухливе...»¹⁴ (Ільченко 2011: 366). Часте використання у фольклорі сакрального числа 3, формує світоглядну канву твору. Не дарма, герой есе полюбить Антверпен о третій ночі. Містичність цього часу переносить читачів до потойбічного світу, який нерозривно пов'язаний з образом води. Саме вона дає життя усьому живому

13 Романенко, Олена «Фольклорні мотиви та сюжети в сучасній українській літературі: кітчеві експерименти чи нові художні акценти?». Електронний ресурс: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10764.html>. 2009

14 Ільченко, Олександр. «Есеї мандрівок». Кур'єр Кривбасу, Вип. 256-257 (2011 р.): С. 362-376.

в місті та підтримує його, приховуючи у своїх водах «незнищенні модринові палі, які тримають усі будинки»¹⁵ (Гльченко 2011:366). Крім того, вона є показником часу «у чорних нічних водах». Автор уважає, що саме з води вийшло місто і тільки вона може його поглинути. Після відвідин цього незвичного і водночас містичного міста «І ти – вже не ти» (Чаура 2018: 2). Ще одним подібним образом виступає дзеркало або «люстро». У фольклорних творах сприймається, як певна універсалія культури. В аналізованому есе воно моделює простір і час, саме завдяки йому може існувати минуле та майбутнє. Це своєрідне екзистенційне відкриття героя. З'являючись за переломної фази, дзеркало заводить психічні механізми пам'яті, асоціативності, уяви і включає власну логіку художнього часу. Це мінлива категорія, що здатна переміщати подорожніх від реальності до фантастики. Отже, використання міфологічних образів та сюжетів, як елементів фольклору, дає змогу авторові показати багатовимірність світу. Це стає свідченням його власної ідентичності та ідентичності його героїв.

Отже, фольклор є джерелом національної ідеї, позиціонується як компонент культурної спадщини, який бере участь у формуванні культурного контексту ХХІ століття. Метою трансляції фольклорного дискурсу на сторінках часопису є бажання передачі колективного знання, через глибоке авторське переосмислення та синергічний зв'язок з традиційними жанрами усної народної творчості в рамках одного видання.

Джерела

Гусейнов, Григорій «Склянка часу», «Четвер», «Молода Україна» та інші забуті: Кілька зауваг до ситуації з вітчизняними літературно-художніми журналами». *Літературна Україна*. Вип. 3 (29 березня 2012 р.): С. 6-7.

Дружина, Т. «Загальний огляд фольклорного дискурсу». *Науковий вісник ПНПУ ім.К.Д.Ушинського*, Вип. 27 (2018 р.): С.90-95.

Дунаєвська, Лідія. *Українська народна проза (легенда, казка). Еволюція епічних традицій*. Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, Сп. 10.01.07, 1998.

Гльницький, Микола «Горіла сосна...»: еволюція символів вогню і води». *Кур'єр Кривбасу*, Вип. 238-239 (2009 р.): С. 328-337.

¹⁵ Гльченко, Олександр. «Есеї мандрівок». *Кур'єр Кривбасу*, Вип. 256-257 (2011 р.): С. 362-376.

- Льченко, Олександр. «Есеї мандрівок». *Кур'єр Кривбасу*, Вип. 256-257 (2011 р.): С. 362-376.
- Мишанич, Олекса. *Григорій Сковорода і усна народна творчість*. Київ: «Наукова думка», 1976.
- Романенко, Олена «Фольклорні мотиви та сюжети в сучасній українській літературі: кітчеві експерименти чи нові художні акценти?». Електронний ресурс: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10764.html>. 2009
- Соловійов, Сергій. «Козацькі печери». *Кур'єр Кривбасу*, Вип. 244-245 (2010 р.): С.441.
- Соломонова, Олена «Східнослов'янська культура і сміх: на перетині координат. Про естетичні виміри слов'янського сміху». *Кур'єр Кривбасу*, Вип. 238-239 (2009 р.): С.348-360.
- Філоненко, Софія. *Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр*. Донецьк : ЛАНДОН – XXI, 2011.
- Фрумкин, Костянтин. «Кризис художественной литературы с точки зрения ее социальных функций». *Материалы Русского переплета апреля 2008 года*. Запрос. 14.04.2008.
- Чаура, Наталія. «Зони перетину публіцистичних та есеїстичних текстів на сторінках журналу «Кур'єр Кривбасу». Херс. держ. ун-т. – Херсон: *Поетика художнього тексту : матер. Всеукр. наук. конф.*, 2018: С. 105-108.
- Юрченко, Ніна. «Переказ про вірність кобри». *Кур'єр Кривбасу*, Вип. 236-237 (2009): С.401.

Nataliia S. Chaura

FOLKLORE DISCOURSE
IN THE CONTEXT OF *KRYVBAS COURIER*

Summary

The article deals with the place and importance of folklore in modern periodicals, including the literary and art journal *Courier Kryvbas* for the period between 2009 and 2011. The state of literary and art magazines in the age of Information Society is outlined. The essay reveals a close connection between the folklore tradition and the literature of today. The main topics and issues of these texts in the interpretation of the symbolic names of the analyzed edition are clarified. This suggests the importance of periodicals for the development and preservation of national and cultural identity.

Key words: motive, image, symbol, oral folk art, folklore, fiction, literary publication, literary process.

Марија М. Шаровић¹

398.21:[821.161.1.09-312.9 Ahmedova M. M.

Институт за књижевност и уметност

398.41:821.161.1.09-312.9 Ahmedova M. M.

Београд

МОТИВИ ФОЛКЛОРНЕ ФАНТАСТИКЕ У РОМАНУ *ВРЗИНО КОЛО* МАРИНЕ АХМЕДОВЕ



Предмет рада чине мотиви фолклорне фантастике у роману *Врзино коло* (2015) Марине Ахмедове, почевши од оног из самог наслова романа, преко мотива оностраног, демонског или хронотопа другог света (и других, мањих мотива који у овом случају представљају његове подтипове, попут мотива мртве и живе воде), мотива вештице, једног од стожерних мотива овога дела, мотива обрнутости демонског света и његових припадника, до мотива вампиризма и опседнутости. Тип фантастике, техника приповедања, као и тематске окоснице романа, осим са жанровима усмене књижевности и тзв. ауторском или уметничком бајком, допуштају и компарације са фантастиком Николаја Гогоља и Милована Глишића.

Кључне речи: фолклорна фантастика, приповедне технике, демонски хронотоп, други свет, вештица, обрнутост, вампиризам, опседнутост, народна књижевност, уметничка бајка.

Роман *Врзино коло* (*Пляски бесов*, 2015²) Марине Ахмедове представља сасвим савремен допринос фолклорној фантастици, указујући на то да је овај вид фантастике, иако се може сматрати застарелим или превазиђеним начином увођења нестварног у

¹ marija.sarovic@ikum.org.rs

² Пошто роман није преведен на српски језик, овом приликом определили смо се за израз *врзино коло*, који није сасвим одговарајући, али има шире семантичко поље од других који би можда били прецизнији. Наслов романа на руском гласи *Пляски бесов*, што би се дословно могло превести као „плес демона“, „ђаволско коло“ или „бесовско коло“. Како се израз *бесовски плес* односи на ритуалну игру чији је циљ ослобађање човека од урођеног, унутрашњег демона (Драгојловић 1974: 72), док је у самом роману реч управо о плесу самих демона (мада посредно и оних унутрашњих), определили смо се ипак за прву варијанту превода, у прилог којој говори и опис врзиног кола из *Српског митолошког речника*: „У прошлости врзиним колом се називала стварна игра у колу, али таква коју су играли демони, нпр. виле или але. Ако се, пак, људи ухвате да играју врзино коло, ту се пада од изнемоглости или у транс, али се зато долази у везу са демонима доњег света или са покојницима.“ (СМР, „врзино коло“)

реалистичко ткиво књижевноуметничког текста, и даље непресушни извор идеја, тема и могућности књижевне интерпретације.

Стил приповедања, наративне технике, као и поједини мотиви карактеристични за фолклорну фантастику, читаоца овога романа ће најпре асоцирати на прозу Николаја Гогоља, посебно на приче из циклуса *Вечери на салашу крај Дикањке*. Ову асоцијацију оснажује, поред поменутог, и тип фантастике, која би се могла назвати утилитарном, тј. оном фантастиком која се понекад користи ради истицања питања и тема сасвим другог реда. Врло умешно Ахмедова користи фантастику, да би се, као и Гогољ, осврнула на важне друштвено-историјске околности, у овом конкретном случају, на украјинску борбу за независност деведесетих година претходног века и отцепљење од Совјетског Савеза. Сличност са Гогољем је, дакле, и тематска – и код Ахмедове се јавља украјинска тема. Иако Гогољ представља један сасвим другачији историјски тренутак, тј. одбрану православних козака и борбу са пољским освајачима (нпр. у *Тарасу Буљби*), и његова и фантастика Ахмедове могу се у неким аспектима схватити и тумачити као средство критике актуелног друштва. Напоредо са друштвено-историјским нивоом приче, Ахмедова ствара аутентични фантастични свет романа, заснован на претпоставкама фолклора и традиционалног наслеђа. Посебно је занимљива међусобна условљеност дешавања на два плана – оностраном и оностраном: дешавања у демонском свету утичу на дешавања и судбине људских јунака, али важи и обрнуто, па људски актери својим одлукама и делањем усмеравају и одређују дешавања на оностраном плану, тј. ојачавају демонски свет својим слабостима, или га онемогућавају својом врлином.³ Овај двосмерни утицај, осим што је веома важан за хронотоп дела, покреће и филозофско питање предестинације, тј. питање да ли је и у којој мери човек одговоран за грехе својих предака, и у којој мери они могу да обликују његов живот.

Сам сиже може се свести на помало замршену љубавну причу која се протеже кроз неколико генерација житеља Волосјанке, а гравитира око вештице Леске, средишњег лика романа. Ово чини још једну значајну тематску сличност романа Ахмедове и Гогољевих прича као што су *Мајска ноћ или Утопљеница*, *Сорочински сајам*, *Ноћ уочи Ивањдана* или *Ноћ пред Божић* – све су ово приче о љубави са препрекама уоквирене невероватним догађајима којима

³ Чак је и оружани сукоб у Украјини у овоме роману представљен као последица тога што бесови напуштају тело вештице Леске, расипајући се по целој Украјини након њене смрти и завршавајући на Мајдану, где изазивају крвопролиће. Ово представља оригиналну, мада помало наивну интерпретацију политичких догађаја у Украјини.

управљају хтонске силе. Готово исто структурно решење налазимо код Глишића, нпр. у причи *После деведесет година*. Структура ових прича обично се своди на допуњавање основног заплета упливом демонског света и његових представника, који добијају засебну наративну обраду у виду неког фантастичног мотива или кратке епизоде. Све оно што се одвија у свету јунака *Врзиног кола* предодређено је злоупотребом моћи (њиховом или њихових предака), и допуњено страховитним фантастичним визијама и појавом нечистих сила, а иза сваке од ових равни стоји психолошка слика људске грамзивости, глупости и покварености – невесели закључак о људској природи који Ахмедова очигледно дели са Гогољем.

Ахмедова, дакле, путем фантастичног сижеа представља суштинску реалистичку идеју романа – борбу добра и зла што се одиграва на равни која укључује свет натприродних бића, али која се, као у огледалу, одражава и у свету људи. Сви ликови уведени на самом почетку романа, чије понашање читаоцу не може бити јасно, имају предисторију која се постепено разоткрива како прича одмиче, а од којих свака има везе са основном друштвено-политичком темом романа – борбом за независност Украјине. Исти начин тзв. инверзне наратије јавља се у Гогољевој причи „Страшна освета“, у којој је тек на самом крају дато оправдање и мотивација страшних страдања јунакиње и њене породице, за која се испоставља да су последица великог греха њихових предака. Поред одавања љубавним враџбинама, издаја националних интереса, како је представљена у лику старога вешца из Гогољеве приче, повезана је и код Ахмедове са регрутовањем у демонски свет.

Да би појаснила мотивацију и оправдала судбине својих јунака, Ахмедова уводи двоструку сижејну линију – једну фантастичну, другу реалистичну, и међусобно их повезује ликом вештице Леске. Фантастична се одвија у свету бесова, демонском свету чији значај и утицај диктира људски морал (или, што је чешће, одсуство морала). Реалистичка се односи на деведесете године ХХ века у Украјини и неугодни процес транзиције који, по схватању јунака, човеку у ствари обезбеђује само привидну слободу оличену у начелима потрошачког друштва. Ова сижејна линија отпочиње 1991, распадом Совјетског Савеза и задобијањем независности Украјине, која ће бити доведена у питање двадесетак година касније. За ову историјску причу нађена је фигура жртвеног јарца – баба Леска, стара вештица, крива за све невоље. Поред ових не тако давних збивања, приповедач се осврће на младост прадедова јунака романа и сукобе совјета и упиваца, Бандериних бораца за независност Украјине.

Први пасаж романа, у ком се читаоцу разјашњавају разлози страдања јунака и даје њихова мотивација, јавља се у епизоди у којој Богдан Вајда, један од ликова, креће са бесом званим Царко да по ноћи убере магични цвет папрати, како би њиме спасао душу своје несуђене супруге и већ покојне веренице Светлане. Приликом овог фантастичног путовања, двојица јунака – један људски, други демонски – залутају у сасвим другу временску раван не тако давне прошлости, и том приликом сусрећу групу људи који, окупљени око ватре на шумском пропланку, певају украјинску побуњеничку песму. Међу њима се налази и Богданов деда, у том тренутку млад човек, и тада млади Богдан сазнаје да је Светланино страдање било условљено злосрећним и магијски изнуђеним браком са паном Степаном, иначе унуком Петра, украјинског побуњеника који је своју породицу препустио смрти да би наставио борбу за слободу. Мотивација несрећних судбина потомака украјинских бораца спада у дужности демона: бес Царко свима присутнима, као и њиховим потомцима, одређује судбину, што разјашњава нејасне епизоде са почетка романа. Представа демона традиционално укључује и њихово познавање будућих догађаја, али и способност да на њих утичу и да их одреде. Тако Царко, посетивши претке јунака у прошлости, одређује њихове потоње животне токове:

– Сад ћемо све то решити – проговори бес шиштећим гласом од ког кроз крошње дрвећа прође ветар. (...) Тебе благосиљам покољем, Богдане Вајдо старији. Унука твога Степана – обратио се Петру – благосиљам падом, страшним, црним. У паклу ће се развеселити. А злodusи ће за њим гледати – из подрума из ког си бежао, препустивши Гану са децом смрти. – Такво је било наређење – не враћати се – опет се у разговор укључио Богдан старији. Они би погинули у сваком случају. А Петро је остао жив и до смрти ће се борити за наше идеале. – Ето, и сам си рекао шта ћемо с твојим унуком – одговорио је Царко. Проглашавам га жртвом твојих идеала. (Ахмедова 2015: 69)⁴

У исто време, у сужејној линији која прати садашњост, пан Степан одлази на игранку на којој ће запросити Богданову вереницу Светлану. Тамо одлази из сасвим другог разлога – да би се присетио песама које је певао још његов деда. То су исте оне устаничке украјинске песме из пређашње епизоде, и овим лајтмотивом уводи се важна сужејна линија која овај роман чини настављачем традиције социјално ангажоване фантастике.

⁴ Све преводе у раду, ако другачије није наглашено у списку литературе, израдила је М. Ш.

О специфичном ангажману фантастике говори и међусобна условљеност догађаја на оностраном и оностраном плану. Ова врста фантастике могла би се назвати утилитарном, у смислу да се, осим као валидни паралелни сиже и паралелни свет, јавља и као позадина, па чак и узрок неких историјских и политичких дешавања. Роман Ахмедове је, као и Гогољев *Виј*, заснован на сукобу хришћанства и паганства. Но, *Врзино коло* се не окончава извесном победом неке од страна. У таквом фантастичном и кључу народне митологије Ахмедова покушава да открије корене зла савременог тренутка. Овде нам на памет лако може пасти и М. Глишић, у чијим су причама елементи фантастике обично у функцији друштвене критике. Док је код Глишића, међутим, фантастика обично тзв. фантастика са кључем, тј. она која добија рационално разрешење, код Ахмедове она остаје оно што и јесте – необјашњива и онострана, иако јасно обликује и онострано. Оно што је демонско и зло није само метафора реалног друштвеног зла, већ сачињава засебан демонски свет који би постојао и без људског зла, само, наравно, не би њиме бивао оснажен. У оба случаја људска природа – бивајући претежно добра или зла – активира демонски свет. То значи да демонске силе нове снаге из људског света црпу међу онима који не презају од непоштених метода остварења својих жеља. У овом роману то су најчешће девојке које не зазиру од тога да магијским путем задобију нечију наклоност, укратко, оне са флексибилним моралним моделом – најпре Дарка, која моли вештицу Леску да замађија Светлану како би је одвојила од Богдана, затим и Олена, која не преза од тога да двоје људи, од којих је један њен вереник, осуди на смрт, не би ли насилно задобила љубав човека обећаног другој жени.

Врзино коло говори о животу западноукрајинског села Волосјанке, чији житељи не само што верују у постојање вештица, вампира, вукодлака и демона, већ са њима деле и животни простор. Ово обликује несвакидашњи хронотоп романа који је истовремено оностран и оностран, и обухвата просторне архетипе који су се осамосталили и удаљили од основног модела, какав је, на пример, случај са хронотопом цркве. Она овде уопште није место које штити од нечастивих сила – напротив, као у Гогољевом *Вију*, она је њихово извориште.

Радња романа одвија се у Волосјанки у неколико различитих временских равни, од којих је уводна време украјинске борбе за независност почетком деведесетих година прошлога века. Ово

ауторки пружа могућност да убади и сижејне линије старијих, али и сасвим нових времена, од којих је хронолошки последњи савремени тренутак; у оквиру ове сижејне линије много пажње посвећено је транзицији Украјине. Категорија хронотопа је у роману детаљно развијена, а овде ћемо се задржати на оним његовим типовима посебно илустративним за фолклорну фантастику. То је најпре концепт нечистог места или демонског хронотопа као места које може припадати и природном и натприродном свету, само не у исто време. Када ипак до таквог поклапања дође, ови светови се пресецају са врло занимљивим последицама. Добрила Братић писала је о укрштању ових димензија у делу *Глуво доба*:

(...) натприродна бића заузимају сегменте простора и времена који остају непокривени свакодневном друштвеном делатношћу (...) Јер тамо где људска заједница развија своју делатност не могу то истовремено чинити и натприродна бића. Овострани и онострани свет међусобно се искључују у простору и времену, па само пасивност једног подразумева активно деловање другог. (Братић 2013: 16)

Роман Ахмедове по многим основама представља изузетак од овога правила, не само по граничној фигури вештице Леске, која превазилази ову разлику и на магијски начин уједињује овострано и онострано, комуницирајући са нечистим силама на територији која, по традиционалним представама, не припада људском већ демонском свету, или по ликовима бесова који се по „својој територији“, али и другде, слободно крећу, па и усред бела дана. Исто се односи и на људске јунаке који присуствују продору оностраних сила у „реалан“ живот током дана.

Ова изузетност, поред временске, обухвата и просторну димензију, па се очитује и у чисто просторним одредницама, на одређеним местима. Тако у овом роману функционише простор старе цркве – простор који би традиционално требало да делује заштитнички, испуњен је злим духовима. Ова врста амбиваленције карактеристична је за готово сваки тип хронотопа у *Врзином колу*, а не само за оне везане за границу или њено прелажење, па се стиче утисак да је свака граница постављена управо зато да би се могла прекорачити, што на сижејном и семантичком нивоу романа доводи до несметаног мешања иначе јасно разграничених планова.

Симболика и магијска значења приписана води у *Врзином колу* овај елемент чине засебним типом хронотопа. Њена значења заснована су на истом, дуалистичком начелу на коме је у роману образован

и сваки други хронотоп – успостављањем основних опозиција типичних понајвише за фантастични свет бајке. И опозиција жива/мртва вода сасвим је у складу са бинарном структуром фолклора. У овим мотивима, честим у бајкама, а ређим у епизици и предањима, најлакше се препознају елементи мита, тј. митско кодирање воде (Детелић 2012: 296). Иако је главно својство живе воде да враћа из мртвих, у епизици она добија „сасвим тривијалан смисао и увек означава здраву, текућу воду добру за пиће“ (Исто, 297), како је углавном приказана и у роману Ахмедове.

Један од простора са двоструком симболиком у *Врзином колу* је и језерце ван села које пан Степан нарочито воли да обилази и које је типичан пример демонског хронотопа. На самом почетку романа, Степан заспи у шуми поред језера опијен зачараном ракијом и нагло се пробуди од неког чудног осећаја.⁵ Није случајност што је баш језерска вода одабрана за место на коме се дешавају фантастичне ствари – језеро је скоро увек нечиста, стајаћа вода, које у „фолклору делује као ексклузивно средство кажњавања“ и готово „да и нема позитивне конотације“ (Детелић 2012: 298). Ово језеро, које је и станиште бесова, гранични је прелаз у други свет, а бесови су његови чувари. Описано је као чудно место које карактерише потпуно одсуство звукова, што је типично за демонска места страве. Мртва природа и суво дрвеће који непосредно окружују воду језера такође указују на присуство демонског света:

Нико није волео да тамо иде, а није било ни разлога – ничег није било у том језеру, осим водених трава чврстих као конопац, и тако дугачких да се њима можеш много пута опасати (...) Шума је била онаква какву ју је и оставио кад је заспао. Само, није се чуо поток (...) Оданде је на пана гледало језерце – и није ни чудо што су га ноге после ракије донеле овамо. А пошто је било на рђавом гласу, оно је сву пријатност и уживање као руком однело. Над језером се подизала магла, густа попут паре над чинијом у којој ври вода (...) до језера води уска стазица и на једном њеном делу дрвеће је суво – грабови, брезе, јеле. Истина, ближе језеру оно је опет зеленије, али ако би се на језеро погледало одозго, жути круг који га је опасивао био би јасно видљив. Сељани су за то имали објашњење – у језеру живи свакаква нечист, и зато се сама шума од ње ограђује заштитним кругом... (Ахмедова 2015: 6, 10, 44)

Пишући о преношењу акцента са воде на гору као на један од најсложенијих топоса, М. Детелић у тексту „Епски бунари“ истиче

⁵ Овај детаљ указује на типичну технику увођења фантастичних збивања и представља омиљени вид мотивације у прози сеоског реализма: ни читалац ни јунак нису сигурни да ли је нешто стварно виђено и доживљено, или је последица пијанства или сна.

да комбиновање ових хронотопских одредница има посебну снагу јер вода у гори на хтонску основу горе додаје и сопствену хтонску и лунарну симболику. Посебно је важан статус људског јунака у овој прилици: „У епском свету одлазак на такво место једнак је преласку преко опасне/јакe границе (на плану култа – између живих и мртвих; на плану обреда – између иницираних и неиницираних итд.).“ (Детелић 2013: 222) Тако пан Степан, након што је кришом присуствовао мрачном магијском ритуалу, као омамљен одлази на игранку на којој ће запросити туђу вереницу. Није чудно што вештица Леска врача баш на језеру – „вода је, уопште, ’хтонични’ елемент“, који „за душе има изванредно велику привлачну снагу“ (Чајкановић 1994b: 207). Вода се јавља и као део самог обреда – вештица Леска нагони девојку Дарку, за коју врача, да у језерску воду проспе воду из стаклене боце (Ахмедова 2015: 13). Водене површине, дакле, представљају један од видова хронотопа који би се могао ставити и под широко значење *нечистог места*. По веровањима, то су:

(...) станишта демона и болести на којима се може догодити или се догађала људима нека несрећа. Та се места ноћу, а понекад и дању, заобилазе (...) старе воденице, мостови, бунари, гробљишта, селишта, кућишта, градине, буњишта, раскрснице, дрвета, игралишта вила, врзино коло, сугреби, провалије, загађени извори, пећине, језера, вирови и вртлози у рекама (...) Врачарице и чињарице тамо бацају чини, корубе од јаја, обајану воду, болесникову белегу и др. (СМР, „нечиста места“)

Способност воде да прикаже нечију будућност условљена је њеном „доњоземском“ природом јер „свака вода извире из дубина“ (Детелић 2013: 225). Тако ће пан Степан на површини језера видети слике свог предстојећег венчања. У вези са хтонском природом воде стоји још један мотив уобичајен за народну књижевност – бајковни мотив мртве и живе воде,⁶ уведен већ на првој страници романа. Он се касније развија у једну од важнијих хронотопских одредница, у двоструком значењу – и у вези са језером у шуми у ком бораве злodusи, и у вези са потоком који протиче поред гробља, одељујући овај од онога света, па тако првим делом свога тока представља живу, а другим мртву воду:

6 Овај мотив се, по схватању изнесеном у *Енциклопедијском речнику*, „јавља само у словенским бајкама и нигде другде“ (ЭС, Вода живая). Проп пише и да жива и мртва вода „не противрече једна другој“ већ се међусобно допуњују (Проп 2013: 244), баш као што их у јединствени ток истог потока ставља и Ахмедова.

Зауставио се баш тамо где му је испод ногу текао поток. И куполе уронише у мрак, као да је неко унутра искључио свако осветљење. Птице замукоше, као да су им кљунове, заједно са кокошјим, зачепиле грудве таме, још невидљиве, али спремне да сваког часа прогута све око себе. Богдан погледа поток који је пресецала иста она стазица што је одавде водила на гробље. И крст око ког се увијају руже добро се видео одавде. А поток се није предавао – његов ток залазио је под земљу, како би, прошавши испод путељка, опет избио на површину. Таква је она – снага воде. Но, Богдан је стао баш тамо где поток увире у земљу. Ах, како је храбро звонио, како је вешто прескакао подводне каменчиће, како се пробијао, како је несташно повлачио крајеве широких лопуха што су расли са обе стране! И како је тих постајао кад би прошао испод гробљанске стазице! Како је тромо и мртво изгледала та вода што је истицала на другом крају! Поставши тиха и тамна, она више никуд није журила, као да је на кратак трен спознала укус смрти. Окренуо се Богдан. Погледао је цркву и учинило му се да је она све знала. И то да ће тама изненадно доћи сваког трену, и то да у потоку са једног краја жубори жива вода, а да са другог, кад прође испод путељка, постаје мртва. И то да се мрачна дела могу починити усред бела дана, а светла под окриљем ноћи. (Ахмедова 2015: 106)

Још једна, нешто необичнија варијација мотива живе и мртве воде у овоме роману јавља се у вези са ликом вампира. Након што се повампире, баба Настасја од куће полази пут гробља и, дошавши до места на ком вода потока понире у земљу,

(...) она се сагнула ка његовој мртвој половини, и усталасана вода потока одрази њен млади лик. Отпи баба мртве воде, паде ничице и стаде да пије и пије. И тако седам пута. А њен одраз за то време пливао је узводно. Устаде баба и, спотичући се, крену навише уз брежуљак на ком је стајало гробље. (Ахмедова 2015: 155)

У специфичној обради овога мотива, вампир се, као и други демони, храни нечистотама, тј. њега оснажује нечиста, мртва вода која би живом човеку донела болест или смрт.

Уочљиво је из ових одломака да Ахмедова представе воде у потпуности заснива на народним схватањима и симболици воде као границе између земаљског и загробног света, те као средине која је боравиште демона. Представе о води као станишту демона у читавом словенском свету „откривају негативну семантику воденог елемента“, а противречна схватања воде као истовремено лековите и смртоносне одражавају се у бајковним мотивима живе и мртве воде (СМ, „вода“). И сама водена површина, тј. простор

који вода заузима, спада у нечиста места, посебно у варијетету мртве воде или мртваје која „се не креће, нигде не отиче“ (СМР, „вода“). Нечисте воде, поред мртве, обухватају и воде коју су мутне, загађене, али и оне које су „на неки начин оскрнављене или су пак у њима станишта демона (...) По веровањима, у водама живе или се у њима скривају демони“ (Исто). Да и речна вода „игра извесну улогу у култу мртвих“ (Чајкановић 1994а: 347), видимо у каснијим призорима у роману, кад злобни сељани у реку најпре гурну младу Стасју, проглашену за нову сеоску вештицу, желећи да провере да ли је заиста вештица и хоће ли потонути. Затим се у истој леденој реци, слетевши са мотора, удави управо венчани млади пар. Без обзира на то што је прва жртва реке невина девојка обележена осудом села, док друге две оличавају моралну бескрупулозност и скројевићство, оба случаја могу се схватити и као „бледи одједи некадашње људске жртве приношене водама“ (Чајкановић 1994б: 148–149).

Шума или гора такође се у *Врзином колу* јавља у својству хронотопа прелаза или пак места које у потпуности припада другом свету. Тамо где је реч о језерцету окруженом шумом, ова два хронотопа сливају се у један, двоструко снажнији – како је већ поменуто, овакво комбиновање хронотопских одредница има посебну снагу јер се хтонска основа горе⁷ појачава лунарном симболиком воде (Детелић 2013: 222).

Шума је Богдана обгрлила свежином и окружила га певањем птица (...) Али Богдан ништа од тога није примећивао, није гледао око себе и само је ишао оном стазицом која је водила језерцету. Сад се мора рећи да је на тој стази било нешто чудно, што су сви примећивали – она је водила наниже, а ако се на шумарак гледало из села, па и са тог места на ком је стајао Панас, упадљиво је било да шумарак стоји на округлој глави невеликог брда, па је стаза, по свим правилима, морала водити навише. Но Богдан као да се спуштао на дно велике чиније, и што је ниже силазио, то је тамније и хладније бивало. (Ахмедова 2015: 43)

7 Љ. Раденковић пише о двосмислености лексеме гора, која је код јужних Словена, а посебно у српској, македонској и бугарској традицији бајања, најчешће „место изгнанства нечисте силе“: она је задржала „старије синкретично значење које је садржавало и 'шума' и 'брдо', што је било општесловенско стање. Појављивањем лексема 'шума' и 'планина' (...), 'гора' добија специфичније значење као 'висока шума' или 'висока стабла' (...) Ако се узме опште значење речи 'гора' ('узвишено или удаљено место прекривено високим дрвећем'), онда се ту могу видети две компоненте: *планина* и *шума*.“ (Раденковић 1986: 208) У овом двојаким виду реч *гора* употребљена је и у *Врзином колу*, а посебно је подвучена њена нуминозност као станишта демона.

Веома занимљив пример нечистог места је и црква као боравиште демонског света. Готово истоветна представа дата је у Гогољевом *Вију*, где је црква, уместо да буде уточиште пред силама мрака, у ствари њихово извориште. Простор цркве постаје носилац принципа чудног, онако како га дефинише Фројд описујући простор који је познат, али не и пријатан, тј. место које не улива сигурност. Ово одступање од типичних предзнака који простор храма или цркве има је важно јер указује на промену односа према атрибуцијама које одвајкада припадају одређеним типовима места, тј. према позитивним или негативним предзнацима који га прате. Тако црква, уместо сигурности и заштите, улива страву и несигурност. Ове представе јасно наглашавају подвојеност која настаје између представе цркве као симбола људског начела, свог материнског простора, и онога што је ван ње, а изједначава се са опасним и демонским. У *Врзином колу* је управо овако приказано здање старе цркве. Њен статус као нечистог места делимично се објашњава тиме што већ дуго није у употреби – за богослужење се користи друга, нова црква, док је стара подигнута на рушевинама храма који су срушили Татари 1490. године, и налази се усред гробља. По уласку у стару цркву, Луку, послатог да из ње узме татарски ланац што се у њој чувао, облива хладноћа:

Можда је само Луки тако деловало, а можда је и стварно тако било, тек лица на иконама била су озбиљнија и мрачнија него она на иконама у новој цркви. Ореоли око глава светаца нису се сијали златом већ су их окруживали светложутим, једва приметним кругом. Бледо светло гробља слабашно се уливало кроз прозоре и изгледало је као да је целу цркву и све иконе покрила магла (...) Изгледало му је да се лица на иконама мењају, и да на њега више не гледају са опрезом којим су га дочекали, већ са осудом, са зловним прекором чак. Посебно се променио изглед Девике Марије – нос се заштрио, очи упадљиво потамнеле, а уста се скупила. (Ахмедова 2015: 141)

Хронотоп цркве се овде, „упркос веровању хришћана да демони не могу у њу ући, појављује у неким делима словенских писаца, као опасно место на коме демони могу нашкодити људима“, пише Дејан Ајдачић у тексту о демонима и хронотопу цркве у словенским књижевностима, у ком на примерима из руских, украјинских, српских и пољских књижевних дела XIX века проналази потврде демонских хронотопа раније неспојивих са простором цркве (2017: 79).

Исходиште представе цркве као нечистог места у роману Ахмедове свакако треба тражити у иконичним сликама Гогољевог *Вија*, сложенеј представи која уједињује народна веровања о нечистим силама, гротескну телесну фантастику и хронотоп демонизоване цркве. Пажљиво обликован хронотоп запуштене цркве из *Врзиног кола* скоро је истоветан Гогољевом приказу цркве као напуштеног, поцрнелог, суморног места покривеног маховином:

Свеће су змиркале испред тамних икона. Њихова светлост обасјавала је само иконостас и помало средину цркве. Удаљене углове беше обавила тама. Високи, старински иконостас показивао је своју оронулост; цела резбарија, покривена златом, светлוצала је изнемогло као искрице. Позлата је на једном месту опала, а на другом сасвим поцрнела: ликови божјих угодника, потпуно тамни, гледали су некако мрачно. (Гогољ 1995: 180)

Михаил Вајскопф пише да црква у *Вију* „поприма сатанско-хтонску семантику“, а истоветан утисак оставља и приказ старе цркве у роману Ахмедове. Описи храма у оба књижевна приказа одговарају „духовној смрти цркве“ (Вајскопф 2002: 206, 224) – код Гогоља је црква приказана са чудовиштима замрзнутим у прозорима, зарасла у шуму, корење и трње, тако да до ње више нико не може да нађе пут; код Ахмедове је црква нечисто место које улива нелагодност, поред које лута вампир, у којој иконе оживљавају, а сабласни дим неупаљене свеће излази кроз затворен прозор.

Средишњи лик романа који свет људи повезује са светом бесова је вештица Леска. Сви житељи села не само што верују већ и знају да она може да повреди људе, уништи усеве, поквари или украде млеко, унесе мржњу у до тада складне људске односе или, напротив, учини да се заволе они који нису хтели да знају једни за друге. Лескин лик повезује и различите сижејне линије и различите временске равни романа. Са њеном првом представом срећемо се на почетку романа, у уводној сцени у којој пан Степан присуствује магијском ритуалу на језеру.

Зар то није била она старица са којом је сусрет на сеоском путу обећавао зло, а на раскрсници значио несрећу? Није ли то била она старица са којом је било довољно да само случајно укристиш поглед, па да се сав стањиш, згрбиш, животну снагу наједном изгубиш, а нову стекнеш тек кад се у јануару Христ поново роди? И није ли то та због које народ навали да бежи из цркве кад она у

њу уђе, а ако у њу уђе на сам Божић, доноси беду читавом селу?
Баба Леска била је права вештица. (Ахмедова 2015: 11)

Изглед вештице такође одговара словенским народним схватањима – у свим словенским традицијама вештица истовремено садржи „црте реалне жене и демонског бића“ (СМ, „вештица“). Зато је Леска описана као типичан житељ Волосјанке, коју, међутим, прати лош глас, као и низ натприродних особености. Њен физички изглед потпуно је заснован на овој опозицији, па тако садржи и црте типичне сеоске жене, али и важне атрибуције вештице које ову карактеришу као припадника демонског света – на пример, урокљив поглед и онострану ауру око иначе свакидашњег спољног изгледа:

Баба је на глави носила црну мараму на ситне светлоплаве тачкице, дугачку сукњу чији су јој се скутови мотали око ногу, црни капут. Пан је чак стигао да види и велики крст на њеним упалим грудима. Али кад јој се пажљивије загледао у лице, руке су му због нечега попустиле и он је брзо скренуо поглед. Баба је била ружна, и та ружноћа била је чудна, ружноћа какву не очекујеш да сретнеш на људском лицу (...) На том је лицу све било на месту, али као да је било и нечег сувишног (...) Посебно су плашиле очи – велике, плаве, у којима се одражавала водена магла. Оне су одударале од вештичиног лица, као да су биле туђе. Изгледало је као је неко други, већи од ње, ушао у њено тело и погледао из њега. (Ахмедова 2015: 12)

Урокљиво око, неизоставна атрибуција вештице, важно је обележје вештице Леске. Пошто погледа Луку, сеоског брбљивца који својом злоћом наноси селу много више штете од саме вештице и „злим погледом“ га отпрати до самих црквених врата „од тога дана краве на Лукином имању нису давале млеко тачно пола године, а кокошке нису носиле јаја“ (Ахмедова 2015: 118).

Бесови, ђаволи или демони, представници оностраног, у *Врзином колу* нераздвојни су од лика Леске. Боравећи на граници светова, она зазива бесове као своје оностране помоћнике, који су најпре описани у сцени врачања на језеру, а том приликом их види и пан Степан:

Све се опет променило, и пан угледа дно језера какво је иначе и било – без икаквих чаролија и ђаволштине. Покривала га је устајала прљавштина (...) Са дна су се подизале водене траве. Пан је чак помислио да је то семе одвратног воденог цвета израсло

из самог средишта језера, и да су све те траве што пружају своје нападне пипке ка обали његови изданци, а да му је срце једно. Затим виде неке дењке који су лежали на дну. Почео је да их броји и избројао их је седам. Погледа боље, а дењци се мичу. Погледа још боље и схвати да то нису дењци већ тела чије су руке и ноге обухваћене травама. (Ахмедова 2015: 17)

Леска поименце позива бесове – они се зову Вир, Зоран, Лад, Најден, Ор, Рус, Ус и Царко. Бесови су описани као потомци жена које су одбацивале нежељени плод, али који нису умрли већ су одгајени гњилим млеком из нечистих груди:

Мршави су били, као костури преливени жутом кожом. Ноге – превише дуге, дуже од трупа. Колена испупчена, погрешно срасла, приљубљена. Стопала огромна и равна. Груди упале, стомаци испупчени, а главе округле, ћелаве, са огромним плавим очима у којима се одражавала водена пара. Очне дупље су им се додиривале, налик на рибе које се сударају реповима. Бесови, бесови... – шапутао је за себе пан, бојећи се да се помакне и осећајући како му са чела на обрву пузи кап лепљивог зноја, цури у око и пече љутином. „Какве су то љубавне враџбине којима злодуси из блата одају толико поштовање?“ – успео је да помисли пан Степан, досетивши се да то уопште нису чиста посла и да је ствар много већа од Даркиних љубавних јада. (Ахмедова 2015: 17–18)

Физички опис бесова дат је у складу са народним представама. У делу руског етнографа С. В. Максимова читамо да су бесови или ђаволи „бестелесна бића која отеловљују само зло, исконски непријатељи људскога рода“, који могу да обитавају у ваздушном простору, улазе у куће људи чинећи их ненастањивим, па чак и да се уселе у људе (Максимов 1994: 5); у *Врзином колу* заступљене су све три варијанте. Њихова омиљена пребивалишта су, баш као и у овоме роману, она места на којима густе шуме прелазе у недоступне мочваре; ритови и зарасла језера пуна морских трава (Исто, 7).

Максимов пише и да су прве жртве бесовских забава управо пијани људи (Исто, 18), а пан Степан је опијен зачараном ракијом. Осим што указује на интересантну подударност са овим народним схватањем, пијанство пана Степана представља и једну од приповедних, тј. мотивационих стратегија типичних колико за нпр. сеоски реализам, толико и за фантастику уопште.

Иако су сви бесови индивидуализовани, тј. сви имају имена, само два улазе у причу у довољној мери да би се могли назвати

књижевним ликовима. То су Царко и Рус. Царко је описан као злодух два пута мањи од других, оштрих лаката и колена, танког гласа, са ђубом жуте косе на глави. Његово обитавалиште је стабло старе липе⁸ која расте поред истог оног језера на ком се врачало – исто оно стабло из ког ће га истерати Богдан, који одлази у шуму како би се о то стабло обесио. Тада отпочиње и чудновата дружба демона и човека, коју иницира приказа Богданове покојне несудојене невесте Светлане. Други бес који је именован је Рус. Њега Богдан проналази у напуштеној ветеринарској станици:

Иако је знао какве приче о том месту колају по селу, свеједно се подигао и пошао право ка вратима. Петљао је око браве, али испало је да и није била закључана (...) Отворио је врата. Запахнуо га је задах земље која је била толико влажна да су се у њој могли размножити црви. Зачкиљио је од недостатка светлости, почешао се по образу и најзад у тамном ћошку разабрао нешто живо, нескладно и човечјем оку непојмљиво. Тамо је, склупчано, лежало нешто што није било ни животиња, ни човек, ни гигантска риба. Бледа земљана кожа покривала је дугачке танке кости, оцртавајући се оштро преко кичме. Глава са дугом, жутом кучинастом косом била је клонула, па се лице, или њушка, није могло видети. Богдан је пришао ближе и сада је видео да је ово биће највише личило на човека. Видео је и дугачка стопала са оштрим, прљавим ноктима. Једна рука, лева, лежала је низ тело, окренута дланом навише. Бледосиву кожу шарале су тврде, круте вене. Од тога бића допирао је некакав ружан мирис, као на жабокречину или на устајалу воду. Али било је живо јер се видело како мршава кичма иде горе-доле, тресући се од јецаја. (Ахмедова 2015: 99–100)

Овај бес живи у људским насеобинама или се усељава у људе. Његова жртва била је Дарка, која је, по речима Руса, „прва прешла на нашу страну“, и то тако што се приклонила љубавним враџбинама не би ли задобила Богданову љубав. Враџбине баба-Леске биле су успешне, утолико што је Богдан насилно раздвојен од Светлане. Али Светлана је умрла и претворила се у демона, Богдан је остао нежења и изгубио разум, а у Дарку се уселио Рус, изазвавши њено лудило и касније самоубиство. Исти овај бес затим улази у тело покојнице баба-Настасје, која се повампиреује. Бесове Ахмедова описује у кључу народних схватања, али им додаје и једну моралну ноту, разјашњавајући да се они могу уселити само у ону људску душу која је већ ослабљена и склона морално дискутабилним решењима како би по сваку цену испунила своје жеље.

8 Липа је, у нашој традицији, врло ретко сеновито дрво. Напротив, важи за свето дрво и апотропајон за који су везане обредне радње приликом венчања. На само једном месту Чајкановић помиње да се сматра и за сеновито дрво, због обичаја да се сади на гробљу (Чајкановић 1994с: 141–144).

Демоница постаје и Богданова несудођена невеста, коју је некрофилија њеног мужа, пана Степана, начинила таквом. Светланине демонске одлике испољавају се одмах по мучној и магијски изазваној смрти, а обухватају нагло пропадање и отицање тела, црна уста и језик, смрад који се шири од њеног тела, као и флекае које се преко ноћи стварају на венчаници у којој је сахрањена. Светлана се као демоница први пут указује Богдану на језеру, кад нареди Царку да са Богданом крене у потрагу за магичним цветом папрати, који једино може да спаси њену душу. Ова демонска визија пропраћена је, међутим, сасвим необичном иконографијом – Светлана је овде пре приказана као анђеоско него као демонско биће, светлосног тела и румених образа, како се издиже лебдећи над површином језера. Њену припадност демонском свету одаје само један детаљ – очи и поглед који више нису људски:

Богдан отвори очи и брзо их опет затвори, заслепљен сјајем што је долазио од женске фигуре која је стајала преко пута. То је била Светлана, у истој оној венчаници у којој ју је Богдан видео и за свадбеним столом и у мртвачком ковчегу. Из венчанице се ширио фини слаткасти мирис. Зраци залазећег сунца продирали су до липе кроз врхове крошњи, али нису дотицали Светланку, већ су се ширили око ње. Лице јој је било румено, кроз кожу је текла здрава крв, само се чело преливало млечном белином. Обрве су поцрнеле, извиле се, издигнуле над очима, које су од светлоплавих постале тамносиве и имале израз какав у очима имају звери чије срце не зна за људску тугу. (Ахмедова 2015: 47)

Пошто Богдан не убере магични цвет, Светлана и коначно прелази у демонски свет. Следећа и последња њена појава је у лику берегиње, како је видимо након Лескине инвокације:

Али сад магла стаде да се разилази, и из средишта језера уздиже се торањ на ком је, раширивши црна крила, на златној кугли стајала берегиња; у руци је држала гранчицу калине (...) И више нема гранчице у руци берегиње, већ венац ружа са каменог крста (...) И није она берегиња него Светлана. Кикоће се, весели се на торњу. Испод ње Царко поцупкује, плешће рукама, подврискује, плаши окупљене. (Ахмедова 2015: 253)

Демонолошки каталог *Врзиног кола* употпуњује необичан портрет вампира. Вампирица Ахмедове је чудновата мешавина представа вампира, вештице и море. Класична представа вампира и иначе са вештицом дели атрибуције које их чине врло блиским сродницима, а још су бројније паралеле између вештице и

вампирице, понајвише због припадности истом полу. Као и у нашој народној традицији, и у руској је вампирица далеко ређа појава од њеног мушког пара: разлика у полу која диктира да жена мора бити вештица, а мушкарац вампир, уврежена је у обема. Иако Чајкановић тврди да је „вампир жена, са *искључиво* вампирским функцијама (...) ретка и свакако секундарна појава“ у којој је „дошло до извесне конфузије са вештицом“ (Чајкановић 1994d: 215), ово важи углавном за народну књижевност, а ниуколико за уметничку транспозицију вештице или вампирице.⁹ Повампиреној баба-Настасји веома је блиска и мора, која се, по Ардалићевом мишљењу, „рађа од вјештица“ (1928: 380); она, као и мора, притиска своју жртву, не дозвољавајући јој да дише или се покреће. Повампирена баба невидљиво лети на погребном крсту узетом са старог гробља и три ноћи заредом посећује младог Василија:

Шумећи тихо кроз ноћни ваздух, крст полете над колибама (...) Василије се пробуди од чудног осећаја који му је испуњавао груди (...) Осећај га је преплављивао и притискао. Био је од оних пријатних, какви још нису били чести у телу младића (...) Тад му је и срце стало, па није могао ни да удахне. Василије отвори очи. На ногама му је седела баба. Хтео је да завришти, али из отворених уста није излазио ни најмањи звук. Хтео је да збаци бабу са себе, али није могао ни да се мрдне (...) Пила је са његових уста исто онако жедно као малочас мртву воду из потока (...) Одлепила баба од њега своја погана уста, показала зајапурено лице и приметно је било да јој се у очи вратио сјај, да јој је коса поцрнела, а кости постале чвршће. Василија, међутим, снага сасвим напусти (...) Дивну су и страшну слику угледале тада његове очи! На ногама му више није седела баба већ предивна девојка, као одевена у чауру прекрасне светлости. Кожа јој је сијала млечним сјајем, који се распростирао око ње као измаглица (...) Плетенице глатке као змије лежале су на устрептаним грудима (...) Само су јој очи остале недоступне, као решетка на пећи која не пушта онамо где је већ све одавно изгорело и претворило се у прах (...) Спадоше плетенице са бабе, несталоше раскошне груди, спаде млечни сјај са коже, и она се претвори у оно што је и требало да буде. Пре него што је пала наузнак, баба је стигла да погледа око себе зачуђеним и задивљеним погледом. (Ахмедова 2015: 157, 170, 183, 184)

⁹ Дobar пример ове разлике јавља се приликом поређења лика вампира у Глишићевој причи „После деведесет година“ и филском остварењу Ђорђа Кадијевића, *Лептирица*. Глишић је ову причу написао 1880. године, а Кадијевићев филм снимљен је 1973. И док у књижевном предлошку нема ниједног помена вампирице, у Кадијевићевом филму лик повампирене Радојке је један од најупечатљивијих. Ова врста преиначавања митолошких образаца типична је и за ауторску бајку, чије многе карактеристике налазимо у *Врзином колу*.

Важна карактеристика демонског света и заједничка особина свих његових припадника је и *обрнутост*. Обрнутост се може односити како на уобичајене парове супротности, тако и на атмосферу неког места, лика, догађаја, па и на наопаки ред уобичајених радњи. Сlike другог света у овом роману врло су често дате помоћу овога начела. Један од првих приказа обрнутог света види пан Степан док случајно присуствује чарању вештице Леске на језеру – то је приказ његове предстојеће свадбе са Светланом. Током саме свадбе, приповедач провлачи алузије на обрнуте ситуације и ликове из двоструког света који је пан видео на језеру, само не може да се сети где:

Тад се шума огласи цвokотом и сиктањем, а магла над језером постаде гушћа. Пан је гледао у њега ни жив ни мртав – иако није хтео да гледа, очи су му биле као приковане за бели водени дим. И тад таква ђаволштина отпоче да је пан у магли почео да назире пламичке који су се на његове очи убрзо претворили у пламенове што букте иза прозора колиба. Осмотривши помније, схватио је да су му колибе познате и да представљају село у ком живи. Ево, светлуцају и куполе цркве као од медењака, округле, наређане једна на другу. Сјаје куполе – блеште, као да их сунце одозго позлаћује. Али у томе и јесте загонетка, јер пан није видео никакво сунце, прозори кућа сијали су вечерњим сјајем, а и саме куће – а с њима и цркву и нагнута жутомрка брда – видео је преврнуте наопачке. Држали су се темељима за сиве груменове који су изгледали као небо, али су у ствари били од исте оне магле. Чак је и речица протицала кроз село као црна вијугава трака. Тад се све променило, и пан угледа собу, и у њој познати креденац обојен у бело, ћилим на зиду, кревет испод њега. Па то је панова кућа! Посред собе стоји дугачак сто, у врх стола седи пан у свечаном црном оделу са великим белим цветом у џепу. А поред... „Свадба, шта ли је?“ – паде пану на памет. Јасно је видео и себе и невесту која је седела до њега; само није могао да јој види лице. Али зашто су сви – и младожења са невестом и гости – преврнути? Седе главама надоле, једу, пију, а над њима, то јест изнад њихових ногу, распростире се језерска магла и округло језеро шири се уместо неба (...) Пана је сколило ружно осећање: да све ово што се сада одвија – и своју свадбу, и госте – види као у одразу прљавог стакла, а кад сунце буде зашло, ишчезнуће све, ништа неће остати... (Ахмедова 2015: 15, 29–30)

У вези са приказима другог света као обрнутог и, уопште, са начелом обрнутости, стоје и наративне технике овога романа. Мешање двеју врста сказа које Ејхенбаум разликује – наративног и интерпретативног¹⁰ – омогућава стварање аутономног приповедног

10 Превод Тање Поповић. У тексту Бориса Ејхенбаума, *Како је направљен Гогољев*

света, као и продор фантастичних, чудних или невероватних догађаја у реалистичко ткиво приче. Тако створени двоструки наративни свет може да се тумачи и као свет наопачке, што нас води термину *обрнутост* који Некљудов користи како би описао демонски свет. Он обрнутост види као „главну карактеристику другог света – од супротног временског ритма (ноћ уместо дана) до изврнутих земаљских норми, утврђеног реда и односа (...) једна од особина демона-канибала јесте њихова приврженост 'антихрани' – они се хране нечистотама“ (Некљудов 1998: 12), о чему сведоче и демони у роману Ахмедове.

Посебну улогу у таквим представама има визуелни аспект, а са њим су повезане две групе мотива које Некљудов описује као митолошке: прво, асиметрија и непотпуност облика; друго, слепило и невидљивост:

(...) стиче се утисак да се завеса која скрива онострани свет подиже само с једне стране, чинећи га тек напола видљивим, што и одговара појави диспропорционалних, непотпуних облика, повезаних са значењима непарних бројева (...) Отуда глобална распрострањеност мотива асиметрије демонских ликова. (Некљудов 1998: 13)

Због своје непотпуности и асиметрије, хроми и криви, једнооки, једноруки и једноноги хтонски духови, закључује Некљудов, посебно су карактеристични за ситуације преласка границе (Некљудов 1998: 15), чему одговарају наказни ликови бесова у *Врзином колу*, по правилу представљени управо на местима прелаза који одељују онострано од оностраног.

Обрнутост на митском нивоу има свој пандан на друштвеном – то је изопштеност Другог. Као туђ, стран, зачудан лик који оваплоћује другост, у *Врзином колу* јавља се не само лик вештице Леске него и лик девојчице Стасје заврбоване да стару вештицу након смрти наследи у њеном „занату“ – она је одабрана само зато што је другачија. На девојчицу пада сенка другости, а то је „оно што се у селима и засеоцима сматра највећим грехом. И стварно је жива истина да људи не воле оне који се од њих разликују“ (Ахмедова 2015: 111). Стасја је млађа сестра Дарке, која је уплитањем у судбину и љубавним враџбинама отворила

„Шињел“, ова два типа сказа називају се *повестующий* и *воспроизводящий* сказ (Ейхенбаум 1986: 45–46). Т. Поповић први тип преводи као *наративни*, а не *приповедачки* или *приповедни*, како „би се нагласила његова наратолошка функција“. Други тип, назван *интерпретативним*, могао би се превести и као *обновитељски*, тј. „онај који понавља и тумачи“, док је коначна варијанта превода одабрана као најближа „његовом стварном значењу“ (Поповић 2012: 94).

пут бесу Русу. Стасја готово смртно страда приликом истеривања демона из Дарке у цркви, и тада је негује Леска, који сваки дан одлази код ње у болницу и помаже њено оздрављење магијским умећима:

Врана је снела седам јаја. Баба је ту врону скувала у лонцу, дала девојчици да попије. А јаја ће баба деветнаест дана под руком носити, враниће излећи. Кад се излегу, свему ћу их сама научити и у свет пустити. А ти ћеш ово јаје што претекне појести, баба га је за тебе оставила. Бићеш сестра вранама и вранцима. Шта ти буду тражили, даћеш. Можда ћеш и ти хтети да нешто од тебе узму. А до тада ћеш да будеш добра девојчица – прави се да си онаква каква си и до сада била... Да нико пре времена твоју различитост не увиди. Ја ћу ти помоћи. (Ахмедова 2015: 113)

Занимљива је тврдња Некљудова да се у овим приликама позиција учесника или сведока (или приповедача) увек односи на „нашу“ страну живота:

Ово је правило у описивању граничних стања човека (рођење, смрт), укрштања места која су „погранична“ сагласно митолошкој карти света (река, обала мора, крај шуме, гробље, воденица и остало), а такође и у ситуацији дифузног прожимања двају светова (појаве демонских бића међу људима и обрнуто, путовања човека у загробно царство). (Некљудов 1998: 13)

Тако пан Стјепан у већ поменутој сцени присуствује зазивању језерских демона и магијском ритуалу и ми причу доживљавамо гледајући је његовим очима. Он не само што је присутан у истом простору са оностраним силама, већ има прилике да у језеру, као у огледалу, види сцену своје будуће свадбе, на којој су све званице, укључујући и њега самог као младожењу, приказане обрнуто.

Ликови вештице Леске и девојчице Стасје, одабране да је наследи, носе и симболику жртвеног јарца.¹¹ У ликовима њихових суседа и житеља села отелотворено је све непријатељство „нормалних“ људи према изопачености коју симболизује вештица: тетка Пољка и њена кума су два антипатична лика који свет људи представљају у једнако црним бојама као што су и оне приписане свету демона.

¹¹ Лескина граничност у вези је са овом симболиком јер она, као људско биће, одржава односе са натприродним бићима: „Појединац коме успе да превазиђе искључивост 'овог' и 'оног' света и на тај начин у себи споји неспојиво, остаје крајње сумњив и опасан члан колектива све док знања стечена од својих оностраних пријатеља не изнесе на пуну светлост дана. Другим речима, човек мора своје индивидуалне могућности ставити у службу заједнице да би оправдао опасни, самостални искорак преко граница друштвено датог.“ (Братић 2013: 18) У Лескином се лику, према томе, амбиваленција вештице уједињује са симболиком жртве друштва.

Ова два лика служе приповедачу да подвуче сву злоћу женског карактера, али и општељудску склоност да мрзе ближњега свога:

Тетка Пољка је била тиха, незлобива жена. Чак би се могло рећи и да је била добра, али њена доброта тицала се најпре оних који су мислили као она, говорили као она, живели као она и певали као она. Свим је у животу тетка Пољка била задовољна, осим једним – суседством са старом вештицом. И зато је она за све оне ситне непријатности у своме домаћинству – за расад који није хтео да се прими, за искипело млеко, за тесто које није нарасло – увек кривила страшну сусетку, јер је баш у то време кад је тетка Пољка почињала кућне послове који су се завршавали неуспехом, баба Леска пролазила поред њене колибе. Но, баба се на путу појављивала и нестајала и кад је тесто нарастало, а млеко се није кварило – али ти случајеви се нису рачунали. (Ахмедова 2015: 123)

Позиција приповедача је неутрална: он приказује оба вредносна пола – и две ужасне тетке – трачаре, и подједнако страшну вештицу, и необичну девојчицу Стасју, чији је једини и највећи грех то што је необична, и друге несрећне жене, и оне склоне да по сваку цену – па и сопствене душе – остваре своје жеље. Исту неутралност приповедач задржава и у приказу сила светлости и таме, па тако вештице нису апсолутно зле и мрачне, исто као што ни ликови свештеника нису искључиво добронамерни и светли. Једини ликови приказани као недвосмислено зли јесу бесови, иако и они имају неке у том смислу изненађујуће особине, нпр. праведност (Царкова осуда).

Лескин мото – „Људи су гадни“ – може се стога применити на читав људски свет романа у коме човек није приказан као хвале вредно биће – напротив. Осуда села је страшна и потпуна, па је девојчица Стасја оптужена и за нестанак татарског ланца из старе цркве, и за камилавку која је са главе попа Растислава слетела у реку, и за враџбину бачену на узицу којом су везане ноге покојнице Настасје, и за крст на коме лети вампирица, као и за нестанак фигуре Христа са црквених врата:

Кад су гласине једном кренуле, никакве чињенице нису могле да их зауставе. Село је нањушило рођење нове вештице и цело се окренуло од ње. Олена, кума, Пољка, Лука, Маричка, која је сваког дана поливала место где је стајао крст, а са њима и други – толико су страшно желели да у Стасји виде вештицу, да је на памет морало пасти питање – треба ли осудити човека, а не дати му могућност да се оправда, треба ли веровати ономе о чему се прича много, а што није проверено нимало. Можда је у селу постојала потреба за вештицом? И тад је постало неважно да ли

је оптуженица крива или не. Крива је. Крива је самим тим што је избор села пао на њу. (Ахмедова 2015: 186)

Поменуто је да су наративне технике романа такође типичне за фолклорну фантастику. Важна је улога сказа као књижевно преобликованог усменог говора или живе речи, у којем је Ахмедова имала читав низ значајних узора (Тургењев, Љесков, Гогољ, Пушкин, Ремизов...). Глас приповедача диференцира се од гласова књижевних ликова најпре по карактеристици типичној за сказ – у неусиљеном, непосредном обраћању читаоцу као саговорнику у виду разних питања или констатација. Глас приповедача сказа је свезнајући, антиципирајући, наговештава оно што ће се ускоро десити, нпр. често обзнањује шта ће се десити са неким од ликова, али само у наговештају, остављајући пуно разрешење за каснији тренутак. Тако се несрећна Даркина судбина помиње рано у роману, али тек у виду приче која ће уследити касније („А онда је несрећа задесила и Дарку, али о томе ће се причати касније“; или, када се описују ликови присутни у цркви током ритуала истеривања беса Руса из Дарке, помиње се и тајанствени лик чији идентитет бива откривен тек касније: „Била је ту још једна позната нам фигура; она се скривала тако усрдно да је ни ми нећемо примећивати док не куцне час.“ – Ахмедова 2015: 38, 79). И док се у савременим руским наратолошким студијама сказ „дефинише као текст наратора, а не текст књижевних јунака“ (Поповић 2011: 86), у роману Ахмедове га користе и приповедач и јунаци. Истина, присутна је језичка диференцијација, па сказ јунака подразумева укључивање других његових стилистичких функција које наводи Виноградов, а који се разликују од оних које употребљава наратор – инвентар народних дијалеката, жаргона, разних жанрова писане речи, народну етимологију (Виноградов 1980: 52). Ово је посебно уочљиво у употреби украјинског народног говора (говор Гуцула, на пример), који представља основу изражавања јунака романа, за разлику од руског, на ком је роман у целости написан. О идејној страни романа говори и чињеница да се бес по имену Рус изражава само на чистом руском језику. Но, у употреби сказа у роману Ахмедове јавља се и једна специфичност – одсуство приређивача и различитих приповедача, као и оквирне приче, што је препознатљив манир Гогољеве прозе. Иако у *Врзином колу* има говора јунака који је локално обојен, приповедач је само приповедач, не и приређивач; не постоје оквирне новеле у којима се посредно уводи неки други приповедач.

Међутим, друга карактеристика везана за појаву приређивача или посредног приповедача јесте присутна, а односи се на нов језички фон заснован на стилизацији усменог говора: ту би спадале украјинске ослободилачке песме дате на украјинском писму или гуцулски говор у тексту у целини написаном на руском, као и много локалног украјинског жаргона везаног за политичку сцену у тој земљи итд. Све ово сведочи о томе да Ахмедова тековине и преимућства сказа користи селективно, употребљавајући, на пример, само његову језичку структуру у једној прилици, или само његову атмосферу у другој.

Захваљујући сказу, разнородни елементи романа – идејни, сатирични, друштвени, стилски, језички – слободно се преплићу стварајући необичан приповедни свет аутентичне фолклорне фантастике. Оваква приповедна ситуација није заснована само на претпоставкама културног и историјског круга представљеног у роману, већ и на осетном утицају гогољевског стила. Код Гогоља, као и код Ахмедове, па и нашег Глишића, фолклор се у подједнакој мери показао и као непресушан извор тема и мотива, и као извор приповедачких поступака и решења, заснованих на живости и сликовитости усменог казивања. Зато и наративну технику овде посматрамо као средство фантастике.

Марина Ахмедова у *Врзином колу* руски и украјински фолклор повезује са савременим политичким питањима украјинске независности и процесом транзиције, крећући се у граничним просторима фантастике фолклора и уметничке бајке. Тежиште ипак остаје на народној бајци: иако је и за уметничку карактеристичан двокомпонентни свет – реалистичан и фантастичан, у уметничкој књижевности чешћи су „једнократни продори натприродног у свет свакодневице“, док исти ови светови у народној бајци, као и у *Врзином колу*, „нису инкомпатибилни“ (Детелић 1989: 160). Народна веровања и традиционална схватања транспонована су из предања и народних прича у савремену уметничку прозу, а захваљујући уметничкој реинтерпретацији фолклорних мотива створен је фантастични приповедни свет који јасно одражава несигурности и проблеме савременог доба. Суштинска одређеност *Врзиног кола* фолклорним наслеђем огледа се у грађи траженој у предањима, веровањима, обредима, митолошким и магијским представама. Фантастика оваквих дела се, чак и када додирује типолошке обрасце хорора или ониричке фантастике, увек превасходно остварује као фолклорна.

Литература:

- Ајдачић, Дејан. „Демони и хронотоп цркве у словенским књижевностима XIX века.“ *Nihil Sine Litteris. Scripta in honorem professoris Venceslai Walecki*. Tomasz Nastulczyk, Stanisław Siess-Krzyszowski (Red.). Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2017, 75–85.
- Ардалић, Владимир. „Мора.“ *Зборник за народни живот и обичаје Јужних Славена*, XXVI/2 (1928): 380–381.
- Ахмедова, Марина. *Пляски бесов*. Москва: Издательство АСТ, 2015.
- Братић, Добрила. *Глуво доба*. Београд: XX век, 2013.
- Вайскопф, Михаил. *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2002.
- Виноградов, В. В. *О языке художественной прозы*. Москва: Издательство «Наука», 1980.
- Гогољ, Николај В. „Виј.“ *Сорочински сајам и друге приповетке*. Прев. Радослав Конагар. Београд: СКЗ, 1995, 154–195.
- Детелић, Мирјана. „Поетика фантастичног простора у српској народној бајци.“ *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Предраг Палавестра (ур.). Београд: САНУ, 1989, 159–168.
- Детелић, Мирјана. „Фолклорна вода.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 60, 2 (2012): 295–306.
- Детелић, Мирјана. „Епски бунари.“ *Aquatica. Књижевност, култура*. М. Детелић, Л. Делић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013, 215–231.
- Драгојловић, Драгољуб. *Богомилство на Балкану и у Малој Азији I. Богомилски родоначалници*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1974.
- ЭС – *Энциклопедический Словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона*. «Вода живая». <http://www.vehi.net/brokgauz/> 27. 1. 2020.
- Эйхенбаум, Борис. «Как сделана Шинель Гоголя». *О прозе. О поэзии. Сборник статей*. Ред. О. Эйхенбаум. Ленинград: «Художественная литература», 1986, 45–64.
- Максимов, С. В. *Нечистая, неведомая и крестная сила*. Санкт-Петербург: ТОО «Полисет», 1994.

- Неклюдов, С. Ю. «Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности». *Восточная демонология. От народных верований к литературе*. Н.И. Никулин, А.Р. Садокова (ред.). Москва: Росийская Академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Наследие, 1998, 6–43.
- Поповић, Тања. *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Поповић, Тања. Борис Ејхенбаум, „Како је направљен Гогољев *Шињел*.“ *Београдски књижевни часопис*, VII, 27 (јун 2012): 93–110.
- Проп, Владимир. *Историјски корени чаробне бајке*. Превод Марија-Магдалена и Богдан Косановић. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2013.
- Раденковић, Љубинко. „Место истеривања нечисте силе у народним бајањима Словенско-балканског ареала.“ *Гласник Етнографског музеја у Београду* 50 (1986): 201–222.
- СМ – Словенска митологија – енциклопедијски речник*. С. М. Толстој, Љ. Раденковић (ред.). Zepher Book World, Београд, 2001.
- СМР – Српски митолошки речник*. „Вода“, „Врзино коло“, „Нечиста места“. Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић, Н. Нолит, Београд, 1970.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига прва. Прир. Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон, 1994а.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига друга. Прир. Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон, 1994б.
- Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига четврта. Прир. Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон, 1994с.
- Чајкановић, Веселин. *Стара српска религија и митологија*. *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига пета. Прир. Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон, 1994д.

Marija Šarović

FOLKLORE FANTASY MOTIFS IN THE NOVEL *DANCE OF DEMONS* BY MARINA AHMEDOVA

Summary

This paper deals with folklore fantasy motifs in a contemporary novel by Marina Ahmedova, *Dance of Demons* (2015). The focus is on the motif of a demonic or otherworldly chronotope, including various smaller motifs that are considered to be a specific subclass of chronotope (for example, the binary opposition of the water of life / dead water). Other motifs include the witch as a central character of the novel, followed by the motif of inversion of a demonic world and its inhabitants, the motif of vampirism, and the motif of demonic possession. The type of fantasy, narrative techniques, as well as the novel's themes, including the political subject of contemporary Ukrainian society, all invite comparisons with the fantastic literary works of Nikolay Gogol and Milovan Glišić.

Key words: folklore fantasy, narrative techniques, demonic chronotope, the other world, the witch, demonic inversion, vampirism, demonic possession, folk literature, literary fairy tale.

САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ.....	5
-----------------	---

I

Лидија Д. Делић ЈАГЊЕ ЂУРЂЕВСКО ПРИГУШЕНА ФАНТАСТИКА ЖРТВЕ.....	9
--------------------------------------------------------------------	---

Смиљана Ж. Ђорђевић Белић ИДЕЈНИ КОМПЛЕКС <i>ВЕРОВАТИ У СНОВЕ</i> У СВЕТЛУ РЕТОРИКЕ <i>ИСТИНИТОСТИ</i> : ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ЖАНРА НА ПРИМЕРУ ПРИЧА О СНОВИМА О МРТВИМА.....	27
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Бранко Р. Златковић КУЛТ СВИЊЕ У УСТАНИЧКОЈ ТРАДИЦИЈИ.....	55
---------------------------------------------------------------	----

Мирослава Ју. Карацуба МОТИВ ПЕРЕТВОРЕННЯ-МЕТАМОРФОЗ У НАРОДНИЈ БАЛАДИ ПІВДЕННИХ СЛОВ'ЯН.....	71
-----------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Јеленка Ј. Пандуревић ДРЕКАВАЦ У ФОЛКЛОРНОМ ИМАГИНАРИЈУ И МЕТАФОРИЧКИМ СТРУКТУРАМА КУЛТУРЕ ПАМЋЕЊА.....	85
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Данијела М. Поповић Николић ФАНТАСТИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ У ОБЛИКОВАЊУ ЛИКА СВЕТОГ ТОМЕ У СРПСКИМ БАСМАМА И АПОКРИФИМА.....	115
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

II

Ана В. Вукмановић ТРАНСПОЗИЦИЈА МОТИВА МЕТАМОРФОЗЕ У РУЖУ: СУСРЕТУ ФОЛКЛОРА И ЗЕНИТИЗМА.....	137
----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Сава Б. Дамјанов УЛАЗАК ВАМПИРА У СРПСКИ РОМАН.....	153
--------------------------------------------------------	-----

Александра Д. Матић ПРИЧЕ О ВОДЕНИЦИ И МОДЕРНИ ДЕМОНИ.....	159
Александра М. Павловић <i>МНОГА НЕКА ПРИВИЂАЊА НАЛИЧНА ОВОМЕ СВЕТУ</i> ГАВРИЛА СТЕФАНОВИЋА ВЕНЦЛОВИЋА.....	171
Данијела Р. Петковић ВОЛШЕБНИ СВЕТ СМЕДЕРЕВСКОГ ГРАДА У РОМАНУ <i>ДЕСПОТ И ЖРТВА</i> ДОБРИЛА НЕНАДИЋА.....	183
Зоран М. Стефановић БАЈКА СРПСКА, ЧАРОБНИ НАПИТАК РУСКО-АМЕРИЧКИ: ПРЕОБРАЖАЈ БАШ-ЧЕЛИКА ИЗ ФОЛКЛОРА У СТРИП И ФИЛМ	201
Бошко Ј. Сувајџић ВАМПИР НА СЦЕНИ – ПОСЛЕ 90 ГОДИНА.....	239
Предраг Б. Тодоровић ФАНТАСТИКА ХОРОРА У ПРИПОВЕТКАМА МИЛОВАНА ГЛИШИЋА <i>НАГРАИСАО</i> И <i>БРАТА МАТА</i>	261
Тијана Д. Тропин ЛИК КРАЉЕВИЋА МАРКА У САВРЕМЕНОЈ ЕПСКОЈ ФАНТАСТИЦИ.....	273

III

Дејан В. Ајдачић ФОЛКЛОРНИ ЖАНРОВИ И ЊИХОВИ ПРЕОБРАЖАЈИ У ПРИКАЗИМА ДЕМОНА У СЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА 19. ВЕКА.....	291
Ненад Дж. Благоевич ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО И АЛЛЕГОРИЧЕСКОГО В РОМАНАХ ПЕЛЕВИНА <i>EMPIRE “V”</i> И <i>БЭТМЕН АПОЛЛО</i>	307

Елена Борисова НАСЛЕДСТВОТО НА БОГОМИЛИТЕ КАТО МЕТАФИЗИЧНО ПЪТУВАНЕ КЪМ СЕБЕ СИ В РОМАНА НА ЕМИЛ АНДРЕЕВ <i>ЛУДИЯТ ЛУКА</i>	319
Алла В. Демченко АНТИУТОПІЧНА ПОВІСТЬ <i>ОЧАМИМРЯ</i> О. ІРВАНЦЯ: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ЖАНРІВ.....	335
Зорица Н. Терговић-Јоксимовић СЛОВЕНСКИ КОРЕНИ <i>АМЕРИЧКИХ БОГОВА</i>	345
Елена Н. Ковтун <i>КАНОН</i> И ІНТЕРТЕКСТ <i>ПОСМЕРТНОГО БЫТИЯ</i> В ФАНАСТИКЕ ХХ–ХХІ ВВ.: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ....	361
Tetiana Riazantseva SLAVIC FOLKTALE CHARACTERS IN SERHIY OKSENYK'S FANTASY TRYLOGY <i>WALKING, FLYING, FLOATING</i>	381
Roman Sapeńko FANTASTYCZNOŚĆ W KONTEKŚCIE KONCEPCJI MITU ALEKSEGO ŁOSIEWA.....	389
Bogdan Trocha RENARRACJE SŁOWIAŃSKICH MOTYWÓW LUDOWYCH WE WSPÓŁCZESNEJ FANTASTYCE.....	401
Marzanna Uździcka <i>BAŚŃ NAD BAŚNIAMI</i> WOJCIECHA HRABIEGO DZIEDUSZYCKIEGO – PIERWSZA MITOLOGIA SŁOWIAN?.....	419
Лариса Л. Фиалкова АЛТЕРНАТИВНОЕ СЛАВЯНСКОЕ ФЭНТЕЗИ АМЕРИКАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ.....	439
Тетяна В. Хайдер ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ В ТВОРАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ ЛАДИ ЛУЗИНОЇ.....	461

Тетяна О. Цепкало
РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕЗІЇ ВІРИ
ВОВК.....477

Наталія С. Чаура
ФОЛЬКЛОРНИЙ ДИСКУРС У КОНТЕКСТІ ЧАСОПИСУ *КУР'ЄР*
КРИВБАСУ.....483

Марија М. Шаровић
МОТИВИ ФОЛКЛОРНЕ ФАНТАСТИКЕ У РОМАНУ *ВРЗИНО*
КОЛО МАРИНЕ АХМЕДОВЕ.....493

САВРЕМЕНА СРПСКА ФОЛКЛОРИСТИКА VIII
Зборник радова

Издавач

Удружење фолклориста Србије
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“
Центар за културу „Вук Караџић“ у Лозници

За издавача

др Бранко Златковић
проф. др Александар Јерков
мр Снежана Нешковић Симић

Превод резимеа на енглески језик
Данијела Митровић

Лектура

Свјетлана Манигода

Графички дизајн

Наташа Матовић
Матеа Милошевић

Припрема за штампу

Матеа Милошевић

Штампа

„Новитет“, Лозница

Тираж

300

Београд – Тршић, 2020.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

САВРЕМЕНА српска фолклористика VIII:
ISBN-978-86-7301-149-3

COBISS.SR-ID