

ПТИЦЕ: КЊИЖЕВНОСТ, КУЛТУРА



Биљана Сикимић
Сузана Марјанић
Андреј Фајгель
Мирјана Детелић
Јасмина Мојсиева-Гушева
Снежана Самарића
Светлана Торњански Брашњовић
Зоја Караповић
Марија М. Панић
Предраг Милошевић
Антонија Сарадија Киши
Персида Лазаревић ди Ђакомо
Никола Бубања
Весна Малбашки-Пуповац
Дејан Ајдачић
Александра Петровић
Јасмина Ахметагић
Слободан Владушић
Лидија Делић
Часлав Николић
Марија Лојаница
Желимир Вукашиновић

ЛИЦЕУМ 14

КРАГУЈЕВАЦ 2011

ISBN 978-86-81037-37-9

9 788681 037379

ЛИЦЕУМ 14/2011

БИБЛИОТЕКА
ЛИЦЕУМ
КЊИГА 14

BIRDS: LITERATURE, CULTURE



Editor in cheif
Nikola Tasić

Editor
Dragan Bošković
Mirjana Detelić

LICEUM 14

KRAGUJEVAC 2011

ПТИЦЕ: КЊИЖЕВНОСТ, КУЛТУРА



Одговорни уредник
Никола Тасић

Уредници
Драган Бошковић
Мирјана Детелић

ЛИЦЕУМ 14

КРАГУЈЕВАЦ 2011

САДРЖАЈ

Реч уредника	7
Биљана Сикимић	9
Suzana Marjanić	27
Андреј Фајгель	51
Мирјана Детелић	61
Јасмина Мојсиева-Гушева	75
Снежана Самарција	83
Светлана Торњански Брашњовић <i>Симболика врایца у обредном фолклору...</i>	111
Зоја Караповић	125
Марија М. Панић	141
Предраг Милошевић	159
Antonija Zaradija Kiš	183
Персида Лазаревић ди Ђакомо	203

Овај број *Лицеума* резултат је сарадње
Центра за научна истраживања САНУ и
Универзитета у Крагујевцу
и
Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу

Никола Бубања	<i>Еротолошки авијариј Цона Милитона: еротолошка значења славуја, корморана и феникса.....</i> 219
Весна Малбашки-Пуповац	<i>Симболика ћирице у делима Ђорђа Марковића Кодера.....</i> 233
Дејан Ајдачић	<i>Ванземаљске ћирице у словенској научној фантасији</i> 239
Александра Петровић	<i>Ћирице Расијка Пејровића</i> 249
Јасмина Ахметагић	<i>Ћирице оз заборава, ћирице ускрснућа и друге артифицијелне ћирице у поезији Бранка Миљковића</i> 263
Слободан Владушић	<i>Оз славуја до кокошке</i> 275
Лидија Делић	<i>„Гавранов монолог“ Ивана В. Лалића</i> 285
Часлав Николић	<i>На устан и пац једне друге ћирице</i> 297
Марија Лојаница	<i>Ласиће самоубиџе и ћирице на јици: символизација (не)слободе.....</i> 315
Желимир Вукашиновић	<i>Зарајусира и ћирице - о небу које није најд нама, дравићаји љубави и веселој науци (при)паџања -</i> 325

РЕЧ УРЕДНИКА

Иницијална идеја покретања пројекта *Ћирице: књижевност, култура* подразумевала је аналитичко и херменеутичко осветљавање вишеструко слојевите фигуре птица, њене комплексне лингвистичке, литературне, културне и идеолошке семантике, њене „јавне“ и њене „несвесне“ стране. Резултат је шест предавања која су одржана октобра 2010. године у Народној библиотеци Вук Караџић у Крагујевцу, као и овај зборник, који је окупио текстове домаћих и иностраних познавалаца културолошке проблематике, књижевности, лингвистике, филозофије, као и низа младих истраживача, заинтересованих за савремена испитивања националне и европске књижевно-културне баштине. Организатори и покровитељи предавања и овога зборника су Одсек за језик и књижевност Центра за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу и Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу.

У текстовима који чине *Ћирице* актуелизују се различити проблемски комплекси: од културне, политичке, друштвене и књижевноисторијске контекстуализације, али и од песништва, преко хералдике, или филозофске метафоре „мудрости“, до њихових религиозних, митолошких и епских корена, фигуре птица и наша литературно-културна слика о њима перманентно дотичу и књижевно-културну слику о нама самима. Тако се у овом зборнику – анализом орнитолошких метафора – може продубити препознавање и разумевање механизама који упорно стварају, граде и разграђују ову књижевно-културолошку метафору или наш свет. Најделикатније додирујући осетљива и опсесивна питања књижевности и културе, зборник разиграва представе о феномену птица, неопходном за конституисање друштвене, књижевне и идеолошке историје. Сва ова питања и проблеми анализирани су у светlosti промена културно- и књижевно-поетичких парадигми и њихових „сазнања“ о симболизованим птичијим „врстама“, субјективно, али и интертекстуално и (интер)културно усlovљеним тумачењима птица, као метафизичког или рационалног ентитета битног за креирање културноисторијског идентитета литературе, језика, свакодневице. Фигура птица, како текстови подсећају, изузетно је важна за изградњу метафизичких „крила“. Она је симбол слободе, али и смрти, атрибуција божанства, анђела и јунака, симбол сазнања, живота, душе, сексуалности, психолошко-магијских промена стања свести. Она увек лети неким онтолошким крајолицима, она, као државни симбол, униформише друштвено мишљење и политичку идентификацију, увек изнова вакрсавајући у књижевним и културним дискурсима.

Двадесет текстова који чине *Птице* исцрпно обрађују разнородне проблемске комплексе: диахрониски и синхрониски, компаративно и интерлитерарно, интеркултурно и идеолошко-символичко репрезентовање птица, функционализацију орнитолошких метафора у народном стваралаштву, као и у српској/европској књижевно-културној традицији. Предмет њиховог интересовања је симболичка вредност фигуре птица у архетипизованим кодовима књижевног и културног дискурса (Миљковић, Иван В. Лалић, Павловић, Раичковић, Миодраг Булатовић, Растко Петровић, Пекић, Леонард Коен, Милтон, Кодер, Данте, Ниче), еротолошко и филозофско преиспитивање орнитолошке тропографије, разлиставање семантичких слојева птичијих тропа у савременој књижевности, симболично уписивање видног поља, поља кретања, репресије и суицида у (пост)хуманистичком друштву, радикализација непристајања на стереотип, културолошке и идеолошке консеквенце орнитолошке амблематике. Аутори текстова аналитички разматрају симболичке вредности птичијих „врста“ (ванземаљске птице, техницистичке птице, феникс, орао, соко, кокошка, петао, гавран, славуј, пеликан, корморан, лабуд, голуб, сова и сл.), постављених у појединачним књижевним структурама, повезујући резултате спроведених интерпретација са променама поетичких модела, унутар литературе, као и са променама егистема, унутар једне културе. Отуда ови радови, посвећени дубљем и обухватнијем разумевању орнитолошке тропике, расветљавају, осим „унутрашње“, строго структуралне димензије одабраног књижевног текста, и осим говора из средишта културе којој припадају, и интертекстуалну и интеркултурну раван употребе и поимања метафорике птица. Наведене проблемске целине, и текстови који их обрађују, демонстрирају потребу домаћих и иностраних представника академске јавности да потврде разумевање језика, књижевности и света, као и да сврху сопственог „исписивања“ пронађу не само у области интраплингвистичких и иманентно литерарних дискурса, већ и много шире, у области раскривања небезазлених простирања у сферама филозофије, религије, политици, историје.

Имајући у виду сложеност поетичких, друштвених, политичких, антрополошких и културолошких аспеката фигуре птица, који су пажљиво разврстани и расветљени у овом зборнику, орнитолошка фигурација и контексти у којима се те фигуре конституишу добијају достојну елаборацију и то посебно у текстовима у којима је до изражaja дошао савремени одговор на запостављене теме књижевне и културне традиције, као што је у дијагонали зборника похрањен и прогресивни елемент: будућа читања орнитолошке проблематике. Знајући да су *Птице* један од (не)очекиваних подухвата, који иницира промене перспективе посматрања наше савремене литературе и културе, и налаже промене вредносних и критичких критеријума, предајемо вам га, надамо се, на перманентно ишчитавање. Истовремено, предавачима и спонзорима искрено захваљујемо што су помогли да *Птице* успешно „полете“.

Драган Бошковић
Мирјана Детелић

УДК 821.16.09:398.6
Оригинални научни рад

ПТИЦА БЕЗ КРИЛА: ПТИЦЕ У НАРОДНИМ ЗАГОНЕТКАМА

БИЉАНА СИКИМИЋ

Балканолошки институт САНУ, Београд

У раду се анализира три могућа положаја у којима се налази орнитоним у народним загонеткама: као денотат, његова замена и нетрансформисан у тексту загонетке. Анализа је урађена на основу експерименталне словенске и балканске паремиолошке грађе, али се највећим делом заснива на корпусу загонетака Стојана Новаковића из 1877. У анализу су укључене варијанте загонетака које су од стране сакупљача одређене као „народне“ као и оне којима су истраживачи приписивали „књижевно“ порекло.

Кључне речи: загонетке, паремиологија, варијанте, орнитоним

1. Загонетке као истраживачка тема

Интересовање за традиционалне загонетке у оквиру различитих хуманистичких дисциплина јављало се циклично од друге половине деветнаестог века, а последњих десетак година практично је замрло, како у славистици, тако и генерално.

Новија интересовања за загонетке у домену балканологије започињу у студијом Линде Садник (Sadnik 1953) која представља анализу бугарских и македонских загонетака у духу фолклористичких интересовања за прежитке митолошких представа у загонеткама, затим за анализу утицаја учене културе или књижевних текстова и путеве њихове трансформације и путеве позајмљивања текстова из суседних култура. Анализом су обухваћене загонетке са темом „природа“ (небеске појаве, атмосферске појаве, ватра и дим). У оквирима балканске фолклористике посебно је значајна серија антологија загонетака балканских народа која укључује солидне уводне студије, а које је издавала Српска академија наука и уметности почетком осамдесетих година двадесетог века.

Нешто касније, током прве половине деведесетих година, настаје низ радова у домену реконструкције, односно етимологије текста и линг-

Biljana.Sikimic@bi.sanu.ac.rs

* Овај рад је део истраживања у оквиру пројекта 178010 *Језик, фолклор и миграције на Балкану*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

вистичких истраживања фолклора, углавном на корпусу јужнословенских народних загонетака (најобимнију студију представља монографија Sikimić 1996), односно у домену теорије народне књижевности Снежане Самарџије (1986, 1995). Нешто касније излазе студије из поетике македонских народних загонетака Ане Мартиноске (2002, 2008).

Аналитичке поставке у овом раду базирају се на идејама америчких паремиолога Вилијама Пепичела и Томаса Грина (Pepicello/Green 1984) о интеграцији фолклора и лингвистике, као и анализе неметафоричких преосмишљавања загонетака руског паремиолога А. Н. Журинског (Журински 1989).

Како до данас не постоји корпус српских, српскохрватских или јужнословенских загонетака, свака анализа која претендује да буде релевантна и заснована на целовитој грађи мора или да изгради сопствени корпус или да се задовољи збирком загонетака Стојана Новаковића (1877), која ни у ком случају није географски репрезентативна за овако замишљен културни простор. Неки се закључци на овој грађи ограничено валидностима ипак могу сматрати прилично индикативним и сматрати да показују генералне тенденције. Када се позива на корпус српских загонетака, овај прилог се заснива на Новаковићевој збирци. За анализу модела загонетака о птицама користи се, међутим, целовита експерција фолклористичких извора урађена својевремено за потребе студије Сикимић 1996.

Историчари фолклора су се често бавили могућим књижевним пореклом појединих загонетака, а управо је то случај са два модела загонетака са темом птице (као денотатом и заменом денотата) који су тема овог прилога. Класични филолог Челица Миловановић-Барам говори о „инертности“ традиције загонетања код индоевропских народа: постоји релативно мали број традиционалних тема које се стално рециклирају, неке се иновирају или им се побољшава форма. Данашње загонетке садрже теме које одражавају старо, прединдустријско, углавном пољопривредно и површно описане друштво. Може се тврдити да у оквиру загонетке као жанра сама тема има мањи значај, а да су важније језичка и књижевна форма. У „дугој, инертој“ историји загонетања постоји само једна значајна, јасно видљива промена: увођење специфично хришћанских тема. Та се промена није додолила нагло: Челица Миловановић-Барам претпоставља да је у питању дуготрајан и спор процес, започет релативно касно. Због тога је научно релевантно поставити питање трансмисије културних утицаја и одредити њихов тачан пут. Старе, традиционалне теме биле су дуго пре тога заједничка баштина свих индоевропских народа; са хришћанским темама ситуација се мења, како није у питању удаљено време у принципу је могуће одредити време и место када су те теме по први пут укључене у традиционалне моделе загонетака. Број хришћанских тема, слично традиционалним, прилично је ограничен (Milovanović-Barham 1993: 62).

У овом прилогу се птице сагледавају у словенском и балканском контексту, а у анализу су укључене варијанте загонетака које су од стране сакупљача својевремено биле одређиване као „народне“ као и оне којима су истраживачи приписавали „књижевно“ порекло.

2. Антропоцентричност загонетака

Традиционалне загонетке одражавају поглед на свет са човеком у центру, али у исто време могу да осветле и својеврсни екоцентризам и човекову укљученост у природу, јер се, традиционално, загонетају објекти и ситуације из свакодневног живота и непосредног човековог окружења. Анализирани текстови загонетака у овом прилогу користе паремиолошки уобичајен механизам антропоморфизације птица („петао“), животиња („глиста“) и природних појава („сунце“).¹

2.1. Птица као денотат

Колективни денотат (одгонетка) „птица“ не постоји у Новаковићевој збирци, постоје само конкретне врсте птица. Насупрот томе, у форми замене денотата, дакле у тексту загонетке, уобичајен је овај генерички појам. Чињеница да генерички појам „птица“ није потврђен у Новаковићевој збирци као денотат, за разлику од, на пример, „рибе“, истовремено потврђује етнолингвистичка запажања да су птице у традицијској култури релативно добро индивидуализоване.²

Највећи број модела текстова загонетака има за денотат домаћу живину, из непосредног човековог окружења, и то пре свега „петла“, „квочку“, односно „кокошку“, „пиле“ и „јаје“, а посебно се као сегменти денотата јављају „љуска од јајета“ и други делови јајета („жуманце и беланце“), као и „перје“. Постоји само неколико примера загонетке у којој је одговор нека друга домаћа птица („гусак“, „ћуран“ и „патка“).

Знатно су ређе загонетке чији је денотат нека дивља птица. Нешто су бројнији модели текста са денотатом „ласта“, за које постоји велики број варијаната и потврда (у тексту загонетке описују се глас и сложена карактеристична морфологија птице: кљун, рачваст реп и тело). Више од једног модела текста загонетке постоји и за птицу „ждрал“. За све друге дивље птице постоји само по један модел текста („голуб“, односно „голуб и голубица“ као пар, „паун“ (описује се специфична морфологија пауна: глава и ноге), „кос“, „сојка“ (крешталица), „детлић“, „кукавица“ (и пупавац), „сврака“, „јастреб“ (као птица грабљивица која лови домаћу кокош)).

¹ Антропоцентричност народних загонетака може се сагледати и кроз процес апелативизације антропонима, в. Сикимић 1994a.

² Према етнолингвистичком речнику словенских стариња (СД sv. *птицы*), у традицијској култури Словена степен индивидуализације код птица је мањи него код животиња, али је већи него код гмизаваца и риба. Ликови кукавице и роде су посебно детаљно профилисани, ове две птице заузимају централна места у словенској птичијој симболици. Текстови загонетака одражавају традицијску таксономију живих бића код Словена у којој уз „птице“ постоје „дивље животиње“ (рус. *зверь*): Мала малушка, златна куњица, ни зверь, ни *птица*, ни вода, ни камень. („просо“ ППЗ 1961: 189) [Мали малени, златни кунчић, ни животиња, ни птица, ни вода, ни камен.]. Лингвистичке аспекте птица у српској култури у новије време анализира је Видан Николић (2009). Птицама у словенским културама био је посвећен и посебан број београдског годишњака „Кодови словенских култура“ (бр. 8 за 2003. годину).

2.2. Птица као замена денотата

Несиметрична слика перцепције птица у традицијској култури дођија се, међутим, експерцијом орнитонима у функцији замене денотата (ондносно орнитонима у тексту загонетке) у истој Новаковићевој збирци. Симетрична је само најчешћа употреба орнитонима *кока* (са атрибутима броја 2, затим *бела, црна, црвена, шарка, небеска*), док је „петао“ потврђен само термином *кокош* (божји, дједов). Од домаћих птица јединичне су потврде у тексту *гусак, гуска, йајак и шука*.

Фолклорни текст загонетке често користи дивљу птицу „голуб“ као замену денотата (*голуб без крила, бијел/бијели голуб, црн голуб, печен голуб, сив голубак, златан голубак, голубаш³, бијели голубић, златан голубић, јајко голубића, јајко голубаш/јаребаш⁴*). Чешће се јављају „врана“ и „кос“ јер већ подразумевају одређену боју („црну“). Орнитоним *жуна, жуња* не имплицира жуту боју денотата већ је део римоване формуле (*прелетјела жуна преко Дувна са денотатом „коса за кошење“*). Птица *врабац* имплицира малу величину денотата, слично томе *вратић, голубаш и орао* *жуњаш* градирају величину у једној варијанти загонетке за „дане, месеце и годину“.⁵ Мале птице имплицирају и „мноштво“ за разлику од великих који обично имплицирају „јединичност“.

Остале дивље птице јављају скоро у само по једном примеру: *чавка, чеврљуга, ћук, дивоврана⁶, ћићер, кукавица, лабуд, сеница, соко (бео, сив), сврака (хрома сврака, шестокрака сврака)*. Бројни су псеудоорнитоними типа *ћић, ћићер*.⁷

Сразмерно су значајно фреквентни генерички термини *шиле* и *шицица* (бела *шицица*, златна *шицица*, *шицица дудорешица*, *шицица шаргизда*, *шицица гиздава*, *шицица мазница*, *шицица без крила / без ћерја*, *шић, шић жунич*). „Петао“ је очигледно превише индивидуализован да би послужио као замена денотата. Исти је случај са „ластом“ и „ждралом“, којих нема у текстуалном делу Новаковићевих загонетака.⁸

Метафоре у које се укључује „јаје“ веома су бројне, нешто ређе је „гнездо“ или искључиво птичији део тела – „кљун“. Типично су птичији атрибути и неке радње: зобање, појање, односно летење. Амбивалност неких птичијих одлика чини их погодним средством за „блокирање“ разре-

³ РСАНУ с.в. *голубаш* „име разним грабилицима, што голубове конабе“.

⁴ РСАНУ с.в. *голубаш* „само у изразу“ јато голубато у значењу „јато голубова“.

⁵ У руским загонеткама са сличном структуром и денотатом градијација по величини различитих врста птица такође је искоришћена као паралела различитим временским сегментима, уп. 366 *залок, 52 сокола, 12 орлов, сосенка золотая, маковица сухая*, „дани, недеље, месеци, пролеће, пост“ [366 чавки, 52 сокола, 12 орлова, златан бор, сува чаура.] (ППЗ 1961: 192).

⁶ Само један пример: *Дивоврана* на стожеру чучи. (лула, Новаковић 1877: 122) у РСАНУ без одређења значења.

⁷ Псеудоорнитоними су, на пример, карактеристични за модел загонетке *На дну мора *псеудоорнитоним* јаје/гнездо*. Инвентар псеудоорнитонима у овом моделу загонетке на јужнословенском корпузу в. у Сикимић 1996: 89–91.

⁸ Инвентар орнитонима у руским загонеткама је другачији, где је чест иницијални фрагмент „Летела птица...“ (нпр. *Летела птичера, Летела сова* и сл.), па се именују: „сова“, „орао“, „врана“, „тетреб“, „јастреб“, „патка“ и друге.

шења загонетке: заједничке одлике птица и ганизаваца су атрибути „јаје“ и „гнездо“, а са инсектима: „крила“ и „летење“.

2.3. Модели логичке структуре загонетака-питалица: птица

Преглед могућих типова изградње логичког проблема загонетке са денотатом птица, може се сумарно, али свакако непотпуно, показати на текстовима загонетака-питалица из Новаковићеве збирке. Као типично „птичије“ активности издвајају се „кљување“: *За што кокош кљује?* *Што не може да лиже.* (Новаковић 1877: 248, 271), затим „левање“, али – „жалосно“, односно „кукање“: *Која шпица најжалосније ћева? Грлица.* (Новаковић 1877: 253), *Што џесном кука, а није му мука? Кукавица.* (Новаковић 1877: 273). Преосмишљавање ономатопеје певања различитих птица такође се може користити као двосмисленост која блокира одговарање: *Што вазда виче: йоћ-јоћох, йоћ-јоћох, а на једно мјесто сједи?* *Прејелица у Јорљеће.* (Новаковић 1877: 268)

Следи морфологија тела „птице“, основно питалица се гради на одсуству иманентног морфолошког сегмента, од којих само у првом случају („пчела“) одсуство указује на не-орнитонимски денотат: *Која шпица нема ћрла? Пчела. Која шпица нема жељуца? Јасћреб. Која шпица нема језика? Рода.* (Новаковић 1877: 253)

На присуству односно одсуству иманентног својства „живог бића“, сисара („млеко“) граде се следеће две питалице: *Која шпица своје ћићиће ћића? Слейи миш.* (Новаковић 1877: 253, две варијанте), *Шта у Бога троје нема?* У *шици* млека, у *ѓаврана белега*, у *камену срца или мозга.* (Новаковић 1877: 266). Специфична активност водених птица („пливавање“), искоришћена је у игри речи: *Как пливавају ђуске? Как не могу дно ногама досегнути.* (250)

Низ питалица чији је одговор „јаје“ садржи нетрансформисани објекат „со“, а део денотата – „љуска“ – доследно је трансформисан. Слично је са питалицом типа *Шта се у води осолити не да?* (Новаковић 1877: 266, 274), у којој „со“ остаје нетрансформисана, а у неким варијантама и простор („у води“, „у лонцу“), у другима је трансформација потпуна свим сегментима укључујући и активност: *Шта шиће кроз дувар соли?* (Новаковић 1877: 262, 269, 271). У целини је нетрансформисана и питалица *Шта се у лонцу вари – што да више вариши, што све тврђе долази?* (Новаковић 1877: 266), у којој се блок разумевања развија инверзијом уобичајеног технолошког поступка кувања (тврдо > меко), јер је денотат у (неочекиваном) „меком“ стању.

3. Загонетка о „петлу“

У јужнословенском фолклору постоји неколико различитих модела текста загонетке чији је денотат „петао“, а најпознатија је, свакако, Новаковићева варијанта (1877: 165):

[1] Наш војвода /барјактар/ воду пије, а над њим се /виш њега се/ барјак вије.

Овај модел гради се искључиво на морфолошком опису петла, и то само петлове кreste без очекиваног помињања њене црвене боје. Може се претпоставити да је у конкретној традицијској култури у којој је ова загонетка „решива“ – свадбени барјак уобичајено био црвене боје, а на сцену свадбе указују замене денотата *војвода* и *барјактар*.⁹ Антропоморфност замене денотата остаје неспорна. Без обзира на сцену „свадбе“ коју ова загонетка конотира, ни у овој, ни у свим загонеткама о „петлу“ које се разматрају у овом прилогу, „петао“ нема еротске конотације, као што је то уобичајено у фолклорној слици света.¹⁰

Бројне варијанте једног другог модела загонетке управо указују на црвену боју „капе“ коју денотат „петао“ има. У тексту загонетке постоји амбиваленција између могуће антропоморфности или зооморфности замене денотата (који није именован, већ само покрiven поимениченим пријевом). Могућност говора (*сам је себи говорио*) и поседовање шешира указивали би на антропоморфну природу денотата, али то је блокирано указивањем на његову црвену боју (*црвен*):

[2] Црвен трчи по путићу у црвену клубучићу, сам је себи говорио:
Хопа, па! Црвен сам ти ја! (Новаковић 1877: 164)

Знатно је сложеније тумачење Новаковићеве (1877: 165) варијанте загонетке о „петлу“ коју преузима из ранијих Вукових записа:

[3] Од бијела камена постало; хаљину има руком неграђену; од гласа његова мртви људи устају, а послије смрти крсте га.

Старозаветна таксономија дели фауну на питоме, дивље и митолошке животиње, а словенска хришћанска перцепција даје петлу симболично значење: симбала светлости, рађања и воскресавања (Zaradija Kiš 2007: 24, 31). На близост апокрифних текстова и јужнословенских народних загонетака са хришћанском тематиком указивали су својевремено још Ватрослав Јагић и Стојан Новаковић, према иссрпним истраживањима Снежане Самарција (1986: 211–212). Детаљнија истраживања корпула фолклорних загонетака показала су да се овакво објашњење порекла односи на мали број фолклорних текстова и да порекло бројних текстова загонетака чији су денотати у домену хришћанства (на пример, „црква“) треба тражити на другим местима.

Чак иако се у фолклорном тексту загонетке лако препознаје хришћански изворник, скоро редовно долази до његовог преламања кроз

⁹ Према подацима из енциклопедијског речника словенских старина (СД 2, 345), свадбени барјак био је црвена боје (код Руса, Украјинаца, Белоруса, Бугара, Македонаца и у Далмацији), али је могао бити и бео (околина Лесковца, између осталог), црвен код младожење а бео код невесте (код Бугара), црвено-бео (код Бугара и Македонаца), са једне стране црве а са друге бео (закарпатски Украјинци), у неким крајевима и шарен.

¹⁰ Детаљну анализу еротских конотација „петла“ у словенској култури в. у студији Александра Ломе (Лома 1999).

фолклорну призму, што дозвољава постављање хипотезе да су варијанте неког модела које нису прошли кроз фолклорну реинтерпретацију – новијег датума или ограничене циркулације.¹¹

3.1. Мотив „буђења мртвих“

За овај модел загонетке карактеристична је метафора „смрти“ као „сна“, у којој се петао описује као антропоморфни лик који буди мртве, односно, експлицира хришћански мотив васкрсења [3]. Овај модел загонетке постоји на Балкану у јужнословенском и румунском, али и у руском фолклору доследно везан за денотат „петао“. У византијским текстовима загонетака са мотивом васкрсења денотат „петао“ покрива се са „мушкирац“, а „јаје“ са „бели камен“ [4]. Морфолошки опис петла састоји се од описа „кreste“ и „минђуша“ [4, 5], али и других делова тела. „Крила“ као морфолошки важан део птице остају нетрансформисана [5]. И неке византијске варијанте овог модела загонетке садрже мотиве „песме која буди мртве“ [3, 4, 6], односно „посмртног крштења“ [3, 4, 6].

[4] Из белог камена рађа се мушкирац, на глави му је кула, а брада му је пламен ватре, његов глас буди мртве, а после смрти прима крштење. (ΝΕΟΣ ΕΛ. 1914: 39)

[5] Мушки, из камена белог изашло је, брада му ко пламен из даљине букти, земља под ногама његовим се тресе; кад се огласи, врази наглавце беже; кад крилима махне, ветар се подигне. (Миловановић 1986: 40–41)

Хелениста Челица Миловановић (1986:134–135), у уводу у своју антологију византијских загонетака, преноси став В. Шулца да ова загонетка одражава неке старе митолошке представе: „јаје“ је у ствари космичко јаје, а „петао“ је космичка птица која има моћ да потреса земљу ногама и крилима изазива ветар; особина да гласом разгони демоне слична је дејству Панове фруле.

[6] Мушки – али није човек, носи кошуљу нерукотворену, на глави му ватра, из пазуха дувају ветрови, глас његов мртве подиже, а кад умре, крштава се. (Миловановић 1986: 41)

¹¹ Тако апокрифни и јеванђеоски мотив: *Рече доспјој своим учеником: ви естје сол землини, земља естје човеци, а сол вера* (Јагић 1873: 70, Берлински зборник, апокрифи), доживљава фолклорну реинтерпретацију у загонетака: *Дође со, ће осоли со* („поп попа кад причести“, Мишковић 1866: 659), односно: *Со со осоли*, Новаковић 1877: 173. Веза „соли“ и „калуђера“ (али не и православног свештенника који није принуђен на целибат), остварена преко заједничке особине „неплодност“, уочљива је и из другог модела загонетке који описује „калуђера који јаше на мазги и носи со“ са формулом утрајања: *Мина нерода и води неплодога и носи неницу* (Матов 1892: 255). Иначе, јужнословенске народне загонетке са хришћанским мотивима као денотатима ретко се ослањају на православне апокрифне текстове. Такве су, на пример, загонетке чији су денотати библијске личности, две потврде загонетке о Адаму и Еви забележио је Стојан Новаковић (1877: 3) (*Сав се свеј наћи на сикодри води, само два иксана не модоше*), или загонетка са денотатом „Мојсију у ковчегу [донасек] голуб граничицу“: *Поклисар донесе књиџу нейисану у ցрада незидан и шому ցраду јућа не бијеше.* (Невинковић 1869: 732).

У свом коментару Челица Миловановић указује да језичке и стилске особине ове варијанте [6] указују на познијег и мање образованог приређивача. Мотив петловог „крштења“ после смрти Челица Миловановић сматра за фолклорну шалу: петао се потапа у воду у лонцу и кува.

Варијанте текста народне загонетке која дефинише и морфологију петла и акциони део: песма којом се буде „мртви“ и „посмртно крштење“, у јужнословенском фолклору нису честе [3].

3.1.1. Антропоморфна замена денотата „петао“

Ако се претпостави да је у овој варијанти [3] извор фолклорног текста књижевни, односно византијска загонетка [6], тада у фолклорној трансформацији прототекста сегментација тече у неколико правца. Уочава се, пре свега, раздвајање морфолошког описа птице од акционог дела. По правилу економије информације, редундантне информације се губе, што је карактеристично за различите фолклорне традиције. У првој групи се налазе варијанте које следе антропоморфну замену денотата: „филозоф“ [8], „пророк“ [9, 10]¹², *протува* [11], *старчић* [13], или само антропоним: *Риље Гавриле* [12]. Тако следеће румунске варијанте немају опис морфологије петла, али имају мотив рађања из „белог камена“ као замену за денотат „јаје“ и акционе делове са мотивима дозивања „мртвих“ и посмртног „крштења“ [8, 9, 10].

[8] Din peatra alba filosof s-a născut, când cânta te nviaza, când moare, se boteaza. [Из белог камена родио се филозоф, када пева вакрсава те, кад умре, крсти се.]

[9] Dintr-o peatra alba proroc se nașce, nici creștin, nici pagân și la moartea lui se boteaza în apa rece. [Из белог камена рађа се пророк, ни хришћанин ни паганин, кад умре крсти се у хладној води.]

[10] Din lespedi peatra alba proroc se nașce; când cânta, înviaza morți, și când moare, îl mâncam. [Из плоче од белог камена рађа се пророк; кад пева вакрсава мртве, а кад умре једемо га.] (Gorovei 1898: 95)

И следећа јужнословенска варијанта загонетке са фрагментима рађања из „белог камена“ и „буђење мртвих“ има антропоморфну замену денотата, али употребљени глагол (*излеги се*) недвосмислено указује на птицу:

[11] Излегла се противу из билога камена, чудне је писме пивала, мртве дозивала. (Ilić 1846: 227)

Постоје и кратке варијанте без указивања на рађање из „јајета“, грађене искључиво на фрагменту „буђења мртвих“ а са доследном антре-

¹² Мотив „пророка“ бележи Новаковић 1877: 253 и у форми „загонетке питалице“: *Која птица је пророкује?* Петао.

поморфном заменом денотата (*Риље, Гавриле, стварчић*). У примеру [13] којичана свиралица замењује морфолошки сегмент денотата „кљун“¹³:

[12] Риље, Гавриле, кличе покличе, све мртве подиже (Туковић 1890: 214)

[13] Сав свијет помрије; а један старчић са кошчаном свиралицом засвира, и цио свијет оживје. (Новаковић 1877: XX).

3.1.2. Орнитонимска замена денотата „петао“

Као јужнословенску фолклорну реинтерпретацију књижевне загонетке о „петлу“ даље претпостављамо широко заступљену фолклорну загонетку која замењује денотат неким орнитонимом или псевдоорнитонимом, затим уз опис „кресте“ (у српскохрватским варијантама уз помоћ у језику фолклора уобичајених лексема *калойер/косијер*) додаје мотив „буђења мртвих“, без мотива „крштења“ [14, 15]. У варијанти [15] „петао“ има експлицитно хришћански атрибут *божји гласитељ*¹⁴:

[14] Ћићер, па ћићер, на глави му калопер; кад ћићер кликне, све мртве дигне. (Новаковић 1877: 165)

[15] Титер, па титер, божји гласитељ, на глави му коситер; кад покличе, све мртве подиже. (Новаковић 1877: 16)

Бугарске и македонске варијанте имају замену денотата у плуралу, а структура текста је иста као у другим јужнословенским записима. Неке македонске варијанте садрже и хришћански мотив „дизања крстова“, односно „кретања литије“. Морфолошки опис односи се само на „кресту“ која се замењују „првеном капом“ или „латицама“, а замена денотата је ономатопејског постања:

[16] Море баки, бакица, со црвени латици, кога баки пейеје, тога мртви станаје и кръсти кренайе. [Море баки, бакица, са првеним латицама, када баки пева, тада мртви устају и дижу се крстови. = „креће литија“] (Стойкова 1970: 247)

¹³ Фолклориста Натко Нодило у својим покушајима реконструкције словенског пантеона искористио је управо ову Новаковићеву варијанту загонетке да би показао како се „свирала цара Тројана помиње и код пијевца“ (Nodilo 1981: 192).

¹⁴ У својој анализи о сију Мајке Божије о Христовим мукама теолог и теоретичар књижевности Јероним Шетка (1969: 324) закључује да је ова „песмица“ сродна са великим групом молитвица забележених широко на територији Хрватске, у којима петлови буде Марију из сна и саопштавају јој да је Исус ухваћен. Шетка у напомени наводи варијанте именовања „петла“: *трећи пители зајиваше, којошем зајиваш, божји пивци пиваше, златни пивци пивају, трећи пители зајиваше, златан пивчац пива, божји пивци, божји пивчић, божји пивац, божји кокотић*. Примери из молитвице често означавају групу, мноштво, можда под утицајем окамењеног израза *трећи пители*, који означава и одређено доба дана.

3.2. Буђење заспалих

Новогрчки фолклор садржи и варијанте загонетке о „петлу“ без трансформације „буђења“ у „буђење мртвих“, а као обавезни део морфолошког описа замењује се само „креста“ > „бичеви“:

[17] Ποιος είναι κείνος – ανθρώπος με φλούδα στο κεφάλι που ολό λαλεῖ και τον κοσμό ξυπνᾷ. [Који је то човек са бичевима на глави, који стално пева и буди цео свет.] (Тотскас с.а. 54)

3.3. Рођење из белог камена

Метафора *бели камен* (= „јаје“), уобичајена у византијским варијантама загонетке о „петлу“ [4, 5], постоји у српскохрватским и румунским варијантама [3, 8, 9, 10, 11] али и руским – са денотатом „пиле“ [18, 19]:

[18] Уроди се урода у белу камену; сав се свет чуди, како се роди у белу камену. „пиле“ (Новаковић 1877: 168)¹⁵

[19] Свиштнул татарин через белый камень. [Звизнуо је Татарин кроз бели камен.] („пиле у јајету“, Митрофанова 1968: 41)

3.4. Двоструко рођење

Руске загонетке о „петлу“ структурно се разликују од јужнословенских: не именују денотат, садрже мотив „двостврког рођења“ уз негирање „крштења“ [20, 21, 22]. Нема мотива буђења мртвих, али се у наставку текста варирају мотиви „јеванђеља“ [20], „пророка“ [22] и „ђавола“ [21], као експлицитни хришћански елементи, а постоје и краће варијанте само са мотивом „двостврког рођења без крштења“. Тако се за балканске и источнословенске загонетке о петлу, због битних разлика у структури текста, може претпоставити и различити књижевни изворник.

[20] Дважды рожден, ни разу не крещен, и во евангелие помещен. [Двапут је рођен, ни једном није крштен, у јеванђеље је смештен.] (Митрофанова 1968: 42)

[21] Два раза родится, ни одного не крестится – черт его боится. [Двапут се роди, ни једном се не крсти, ђаво га се боји.] (Садовников 1959: 125)

¹⁵ Фрагмент текста загонетке у коме се реферише на загонетку у правом смислу као на „чудо“ дефинисан је као специфична фолклорна формула, односно „метагонетски елемент“ текста (попис варијаната формуле са елементом „чуда“ в. у: Сикимић 1996: 227–228), једнако као и формуле „награде“ за успешно одгонетање или „клетве“ за неуспешно одгонетање (Сикимић 1996: 223–230). Сугерисање чуда формулом у загонеткама је иначе универзално, а закључни елемент се односи на тешкоћу одгонетања и обећање награде за успех или казну за неуспех (Taylor 1943: 129). Овај мотив је у традиционалној фолклористици називан „германском формулом“, а Арчер Тейлор је његову универзалност доказао на основу присуства у иранским, руским и турским загонеткама (Taylor 1943: 130).

[22] Два раза родился, ни разу не крестился, а первый пророк. [Двапут се родио, ни једном се није крстиио, а први је пророк.] (Садовников 1959: 125)

У покушају тумачења порекла ових загонетака, руски паремиолог В. В. Митрофанова (1976: 67) позива се и на Афанасјева, који је запазио да се птица у санскриту назива „двалут рођеном“, што је овај аутор својевремено уочио и у народним загонеткама. Мотив двоструког рођења, карактеристичан за руске загонетке о „петлу“ јавља се и у словенским (па и јужнословенским) загонеткама о „квочки и пилићима“, где се нерођени „пилићи“ именују као „мртви“ (детаљније о овом моделу загонетака у Сикимић 1994: 158–162), у смислу „још нерођени“ за разлику од „заспалих“ људи у другим варијантама загонетке о „петлу“ [7, 11, 12, 13]. У руској варијанти денотат „кокошка“ је замењен генеричким термином *птица* [25]:

[23] Седи Кајина на Кајинем делу, чека мртве с оног света. (Милосављевић 1913: 373)

[24] Седи кая, та се кае, чека мртви да излезнат. [Седи кая, она се каје, чека мртве да изађу.] (Стойкова 1970: 250)

[25] Сидит птица на белых горах, дожидается когда мертвые воскреснут. [Седи птица на белим брдима, чека када ће мртви ускурснути.] (Митрофанова 1968: 41)

3.5. Истеривање демона

Слично византијским и словенским примерима [5, 21], и једна арумунска загонетка о „петлу“ успоставља директну везу између певања петла и истеривања демона, односно престанак „глувог доба ноћи“, када су демонске сile активне, преко функције „певање“ (детаљније о вези петла и „глувог доба ноћи“ у студијама етнолога Добриле Братић 1985, 1989; о одбијању демона мрака још у: Гргић 2007: 226 итд.):

[26] Ce-j kand bati trumbeta dracl'i š-frangu beta? [Шта је то: кад труба затруби, ђаволи се у бег даду?] (Настав 1980: 34–35)

Ово веровање конзервира, на пример, руска народна изрека која се изговара приликом певања петла: *Свяїй дух ѹо земле, диаволь сквозъ земли.* [Свети дух на земљи, ђаво кроз земљу.] (Даль 1989 II: 389). Веровања о моћима петла над демонским силама са елементима христијанизације потврђена су и код јужних Словена, уп., на пример, веровање у околине Сребренице у Босни „Кад пјевац запјева све сile мрака се повлаче. Кад

пјевац стоји и извиђа небо – са анђелима разговара“ (Милорад Симић, село Обади, усмена потврда, 1995).¹⁶

3.6. Морфологија „петла“

Руски фолклориста, В. В. Митрофанова (1978: 67) у структури загонетака о „петлу“ издваја мотив „певања“ и морфологију птице. Митрофанова указује да ниједна руска загонетка о „петлу“ не описује његово перје, као што је то уобичајено у загонеткама о „кокошким“. Међутим, Новаковићева варијанта загонетке [3] од које се кренуло у овој анализи и њен могући византијски предложак [6] метафорички замењују „перје“ са: *хальина руком нэграђена*, односно „кошуља нерукотворена“.

И текстови неких арумунских [27] и албанских [28] загонетака конструишу се искључиво на специфичној морфологији петла („креста“ и „реп“). Ове морфолошке елементе садрже и неке раније наведене балканске варијанте са елементима књижевног порекла [4, 5, 6, 14, 15].

[27] La čičoari ariškl'itoari, dinapoj poarta kusoari, ši pri kap un kaprin š-ari. [Ноге су му раскочене, срп носи озди, а чешаљ на глави.] (Настев 1980: 34–35)

[28] Kryet si krahëن, bishtin si drapën. [Глава као чешаљ, реп као срп.] (Трнавци и Чета 1981: 58–59)

4. Птица као замена денотата: загонетка о снегу

У кругу загонетака којима су истраживачи приписивали књижевно порекло налази се и код многих европских народа добро позната загонетка о „снегу“, ова загонетка има комплексни денотат који садржи опис сукцесије радње падња и отапања снега. „Птица без крила“, која је метафора за „снег“, само се у јужнословенском фолклорном кругу конкретизује у *лабуда* [29] или „голуба“ [31], обе птице које конотирају и информацију о белој боји (у другим варијантама и: *бијели голуб*, односно: *бела птица*, Новаковић 1877: 213).

У овом прилогу се нећемо бавити сложеном генезом овог модела загонетке већ само неким структурним разликама њених варијанта у словенском фолклору. Структура загонетке је верижно низање негирања постојања неопходног дела (најчешће) тела за обављање неке радње (крило > летење; задњица > седење; уста/зуби > једење; руке > убијање и слично), односно негирање антропоморфности и/или зооморфности свих сегмената комплексног денотата. Постоје варијанте у којима су актери именовни орнитоморфно и антропоморфно [на пример, 29, 30, 31, 32],

¹⁶ У апокрифним текстовима у форми питања и одговора (на пример: Петканова 1981: 333; Nachtigall 1901: 86–87, Nachtigall 1902: 337), као одговор на питање „Зашто петлови певају ноћу?“, дат је одговор: *Када анђели узму сунце са йрестола и однесу ћа на исток, херувими ударају крилича. Тада на земљи свака птица запрећери. Због тога петлови обавештавају свети*.

као и низ варијанта у којима актери нису именованы у тексту загонетке, али недостајући делови тела имплицирају антропоморфног („руке“) односно орнитоморфног актера („крила“) [на пример, 33, 34].

Загонетка о „снегу“ у германској фолклористици позната је као мотив „птица без перја“ (*Vogel federlos*) и била је предмет опсежних студија све до данас, нпр. у новије време: Bausinger 1980: 125–137; Schittekk 1989, 1991.¹⁷ Арчер Тejlor користи разне верзије ове загонетке да би показао варијације које се догађају у усменој трансмисији форме или теме. Уобичајени енглески облик загонетке: *A white dove flew down to the castle. Along came a king and picked it up handless, ate it up toothless, and carried it off wingless.* [Бели голуб је слетео на замак. Дошао је краљ и узео га без руку, појео га без зуба, однео га без крила.] Тejlor пореди другим енглеским варијантама и закључује да уобичајена германска форма ове загонетке именује актера „сунце“ као девојку, пре него као человека. Међутим, једна верзија коју је објавио Стојан Новаковић [29], по Тejlору, сугерише да је првобитна загонетка могла имати два актера, человека и жену. И даље, да не би било изненађење или супротно процесу усмене трансмисије да се један од актера изгуби. На тај начин загонетка би добила облик германске загонетке. Мање живе и мање сликовите романске варијанте обично се састоје само од антитезе. Французи питају „Ко лети доле одозго, хода а нема ноге, седи а нема задњице?“ Италијанске верзије сугеришу „вејавицу“: *Pirolin che pirolava, / senza gambe el caminava, / senza cul el se sentava, / Pirolin che pirolava.* [Пиролин који је играо (?) / без ногу је ходао / без задњице је седао, / пиролин који је играо.] Тejlor сматра да су све наведене европске верзије очигледно повезане, те да се романске верзије могу сматрати за „дегенерисане облике“ у којима „онај ко поставља загонетку више пажње обраћа на реторичке аспекте него на јасан и ефикасан опис питорескне сцене“ (Taylor 1943: 136).

[29] Полеће лабуд без крила, паде на дуб без грана, уби га цар без рука, а изједе царица без зуба. „снег“ (Новаковић 1877: 213)

Међутим, постоје бројне потврде српскохрватских варијаната овог модела загонетке које не садрже мотив парних актера (*цар и царица*), чак

¹⁷ Pepicello и Green на примеру једне енглеске варијанте ове загонетке анализају могућности њене лингвистичке интерпретације. Наиме, у овом типу загонетака интерпретација се не руководи ни конвенционалном граматиком нити конвенционалним окамењеним употребама као што су то клишеи и идиоми. Ствари се додатно компликују чињеницом да таква питања постоје ван оквира конвенционалног контекста (различитог од перформативног контекста загонетачке ситуације). Мада свака загонетка, у извесној мери, представља *non sequitur* (алогичан исказ), загонетке засноване на амбивалентности или конвенционалној, окамењеној употреби представљају стварна (*literal*) питања, и могу бити подвргнуте дословној граматичкој анализи. Пример загонете о „снегу“, мада заснован на општим когнитивним асоцијацијама (изводи се из релевантног културног тропа), јесте фигуративан; он изражава нешто у условима нечег другог. Загонетке конструисане на овај начин су истински „антидословне“ (*antiliteral*), или, пре, „а-дословне“ (*a-literal*), јер би „антидословно“ значило инверзију окамењене употребе. Метафоричке загонетке нису везане за конверзациони контекст који би олакшао њихово решавање. Термин који најбоље карактерише природу метафоричких загонетака јесте „неодређеност“ (*vagueness*). „Амбивалентност“ се односи на ситуацију која постоји када су могуће више структуре, или ограничene интерпретације, а „неодређеност“ на ситуацију у којој степен описа даје неадекватну основу за одговарање: у овом типу загонетака блок елемет је пружање неадекватне когнитивне основе за њихово одговарање. (Pepicello/Green 1984: 110–111).

и у Новаковићевој збирци (Новаковић 1877: 213), као што је, на пример, и једна новија потврда из Груже [30] или једна савремена влашча варијанта [31].

[30] Долетеше птице без крила и падоше на дрвеће без лишћа. Дође момче без уста и поједе птице без крила. „снег и сунце“ (Гружа, Петровић 1948: 449)

[31] Кадзу гол'мбу фара арпј пи љемн фара кренђ, ш'л мушкâ царица фара ђинц. „запада, пом'нту, суарилъ“ [Паде голуб без крила на дрво без грана, уједе га царица без зуба. „снег, земља, сунце“] (Дурлић 1984: 100), односно лингвистички реконструисан исти запис (влашки банатски дијалекат): Cadzu golâmbu fara ārpi pi l'emn fara crengi, šîl mušcă ćarića fara giňt. „запада, поманту, suaril'i“

У руском фолклору, међутим, мотив недостатка кључних делова људског тела, ‘без руку, без ногу’ (рус. *Без рук, без ног...*), представља уобичајену иницијалну формулу за бројне моделе загонетака са сасвим различитим денотатима. Руске загонетке са денотатом „снег“ у целини се уклапају у европске варијанте које је анализирао Тейлор, а могу имати једног или два актера (мушки-женски пар) за замену једног сегмента од низа комплексног денотата „сунце“ [32, 33]. Развијање парних актера у српскохрватским и руским варијантама [29, 33] вероватно је накнадна фолклорна интервенција по моделу других текстова загонетака које садрже сличну „бинарну екstenзију“ (Сикимић 1996: 134–139). Комплексни денотат, који у неким варијантама садржи и сегмент „земља“ конструисан по истом моделу недостатка неког свог елементарног дела („дрво без грана“/„лишћа“ [29, 30, 31, 32, 33]), усложњава се појавом парних актера који сад учествују у процесу „отапање снега“ и представљају још један блок-елемент у процесу одгонетања. Иновације у виду парних актера имају и повишени социјални статус у односу на антропоморфне замене (обично „девојка“, „младић“), тако у Новаковићевој збирци: *цар* и *царица*; *царев син*, а једна варијанта садржи и класично фолклорно утрајање, па су актери *краљ*, *цар* и *царица* (Новаковић 1877: 213):

[32] Лежит дерево беспротое, на него летит птица бескрылая, приходит девица безротая и съедает птицу бескрылую. [Лежи дрво без грана, на њега слеће птица без крила, дође девојка без уста и поједе птицу без крила]. (ППЗ 1961: 206)

[33] Летит без крил, падает без ног, жарит его повар без огня, и ест его барыня без рта. [Лети без крила, пада без ногу, пече га кувар без ватре, а једе га госпођа без уста.] (ППЗ 1961: 223)

Једна варијанта ове загонетке коју је забележио пољски фолклориста Оскар Колберг, слично Тейлоровим романским варијантама, не помиње топљење снега на пролеће, већ само лет пахуља:

[34] Leci, lec, skrydeł nîmea, siada, siada – zada niema. [Лети, лети, крила нема, седи седи, задњице нема.] „снег“ (Kolberg 1962: 242)

Према истраживањима Линде Садник, мотива „птици без крила“ нема у бугарским и македонским збиркама загонетака (Sadnik 1953: 133); ипак, овај модел текста загонетке постоји у бугарском фолклору али са различitim денотатом:

[33] На едно дърво без листа кацнала една птичка без крила. Дошла една мома без уста, та изпояла цялата птичка, „вретено и кудеља“ [На једно дрво без лишћа пала је једна птица без крила. Дошла је једна девојка без уста и појела целу птицу.] (Пазарцик, Џуренов 1980: 439)

5. Загонетка о глисти: нетрансформисани орнитоним

У следећем моделу загонетке кокошке (колективно) у тексту загонетке не односи се на денотат и његову замену. Денотат је „глиста“ или „змија“, две животиње које кокошке успешно уклањају из круга куће. Слика света је антропоцентрична, обе ове животиње су хтонске и традиционално се сматрају за штетне по човека, за разлику од пса и кокошке. Фолклорни мотив дијалога (дозивања са брда) две сусетке алтернира са монолошким позивом у помоћ једне женске особе, замена денотата је до-следно антропоморфна и женског је пола (*нева, вела*), што корелира са обе варијанте денотата. Из угла традиционалне таксономије може се препоставити да и „глиста“ и „змија“ припадају истој врсти „дивљих животиња“, без обзира на то како их класификује савремена биолошка наука:

[36] Нева неву иза брда звала: проведи ме, нево, од кокошију, пасати се ја не бојим. „глиста“ (Новаковић 1877: 30)

[37] Танка нева иза брда пева; не дајте ме кокошима, а паса се не бојим. „змија“ (Новаковић 1877: 64)

[38] Ока вела сас два дела: вардете ме од кокошћете, а од псетата ме ич неје стра. „глиста“ (Бранковић 1997: 446, Сопот код Пирота)

6. Загонетке и традиционална таксономија

Може се размишљати о функцији загонетака у одређивању културних когнитивних категорија неког друштва. Наиме, обликовање загонетака зависи од концептуалног система који стоји у његовој позадини. Фолклориста Бен-Амос (Ben-Amos 1976: 254) испитивао је могућност функционисања исте загонетке за неколико различитих решења и предлаже да се загонетка сагледа као таксономски принцип који омогућава члановима језичке заједнице да превазиђу границе културних категорија, да уоче сличности између различитих класа предмета бића и коцепата, не само између две такве категорије већ кроз цео домен нативне таксономије. Различити одговори на загонетку, без обзира на то колико несродни могу изгледати, чине семантички сет загонетке. Свако решење постаје компонента значења које говорници могу да замисле или припишу некој

метафори. Одговор на загонетку, чак и ако је прихваћен од стране загонетача, не изражава њено једино решење. Пре би се рекло да је значење загонетке апстрактни концепт свих могућих решења које нека метафора може да симболизује у одређеној култури.

Литература

- Bausinger 1980² – Hermann Bausinger, *Formen der „Volkspoesie“*, Berlin: E. Schmidt Verlag.
- Ben-Amos 1976 – Dan Ben Amos, Solutions to Riddles, *The Journal of American Folklore* 89/352, 249–254.
- Бранковић 1997 – Снежана Бранковић, *Село Сојош код Пирота*, Београд: Одбор САНУ за проучавање села, Културно-просветна заједница Републике Србије.
- Братић 1985 – Добрила Братић, Певање петлова, *Гласник Етнографског института САНУ XXXIV*, Београд 1985, 87–96.
- Bratić 1989 – Dobrila Bratić, Bučna bića noćne tišine, *Etnološke sveske* 9, Beograd, 21–28.
- Bratić 1993 – Dobrila Bratić, *Gluvo doba. Predstave o noći i narodnoj religiji Srba*, Beograd: Plato.
- Ђуковић 1890 – В. М. Ђуковић, Српске народне загонетке, *Босанска вила*, Сарајево, 214–216.
- Даљ 1892 – Владимир Даљ, *Пословици руского народа I-II*, Москва.
- Дурлић 1984 – Паун Ес Дурлић, Влашке загонетке из Рудне Главе и околине, *Развојник* 2, Зајечар, 97–105.
- Джуренов 1980 – Иван Джуренов, Народан проза от пазарџишко, *Сборник за народни умотворения LVI*, София, 1–470.
- Gorovei 1898 – Artue Gorovei, *Cimitirurile românilor*, București: Academia română.
- Grbić 2007 – Jadranka Grbić, Dekodiranje ovozemaljskih čina: vjerovanja o životinjama u hrvatskoj etnografiji, *Kulturni bestijarij* (S. Marjanović, A. Zaradija Kiš, ur.), Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatska sveučilišna naklada, 217–237.
- Ilić 1846 – Luka Ilić, *Narodni slavonski običaji*, Zagreb: kod Franje Suppana.
- Jagić 1873 – Vatroslav Jagić, Novi prilozi za literaturu biblijskih apokrif, *Starine* V, 43–108.
- Kolberg 1962 – Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, tom 8, *Krakowskie*, czesć IV, Wrocław.
- Лома 1999 – Александар Лома, „Петлић“, „палидрвице“ или „оплодитељ“?, *Делови тела, Кодови словенских култура* 4, Београд 1999, 131–144.
- Мартиноска 2002 – Ана Мартиноска, *Поетика на македонскиот народни гатанки*, Скопје: Македонска книга.
- Мартиноска 2008 – Ана Мартиноска, *Митолог и ритуалот во македонскиот фолклор*, Скопје: Институт за македонска литература.
- Матов 1892 – Х. Д. Матов, Гатанки от Струга, *Сборник за народни умотворения IV*, София, 255–256.
- Милосављевић 1913 – Сава Милосављевић, Српски народни обичаји из среза омольског, *Српски етнографски зборник XIX*, Београд, 1–442.
- Миловановић 1986 – Челица Миловановић, *Византијске загонетке*, Београд: САНУ.
- Milovanović-Barham 1993 – Čelica Milovanović-Barham, *Aldhelms Enigmata and Byzantine Riddles, Anglo-Saxon England* 22, 51–64.
- Митрофанова 1968 – В. В. Митрофанова, *Задаци*, Ленинград: Наука.
- Мишковић 1866 – Јован Мишковић, Народне загонетке, *Вила*, Београд, 658–60.
- Nachtigall 1901 – Rajko Nachtigall, Ein Beitrag zu den Forschungen über die sogenannte „Besēda trex svjatitelej“ (Gespräch dreier Heiligen), *Archiv für slavische Philologie* 23, 1–94.
- Nachtigall 1902 – Rajko Nachtigall, Rajko Nachtigall, Ein Beitrag zu den Forschungen über die sogenannte „Besēda trex svjatitelej“ (Gespräch dreier Heiligen), *Archiv für slavische Philologie* 24, 321–408.
- Настев 1980 – Б. Настев, *Аромунске загонетке*, Београд: САНУ.
- Νεος ελλ. 1914 – Νοηματα διδασκαλων πολλα ωραια και ηδυτατα, Νεος ελληνομνημων 11, Αθηνα, 38–43.
- Невинковић 1869 – Невинковић, Народне загонетке, *Матица*, Нови Сад, 732.
- Николић 2009 – Видан Николић, Птице као симболи у српском језичком наслеђу, *Српски језик у употреби*, Крагујевац: ФИЛУМ, 99–116.
- Nodilo 1981² – Natko Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Split.
- Новаковић 1877 – Стојан Новаковић, *Српске народне загонетке*, Београд и Панчево: Књижарница В. Валожића и Браће Јовановића.
- Pepicello/Green 1984 – W. J. Pepicello, Thomas A. Green, *The Language of Riddles. New Perspectives*, Columbus: Ohio State University Press.
- Petkanova 1981 – Донка Петканова, *Стара българска литература I, Айокрифи*, София.
- Петровић 1948 – Петра Ж. Петровић, Живот и обичаји народни у Гружи, *Српски етнографски зборник LVIII*, Београд, 227–237.
- ППЗ 1961 – *Пословици, юморески, загадки в рукописных сборниках XVIII–XX веков*, Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
- РСАНУ – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика I*, Београд: Институт за српски језик САНУ, 1959–.
- Sadnik 1953 – Linda Sadnik, *Südosteuropäische Rätselstudien*, Wiener slavistisches Jahrbuch, Ergänzungsband 1, Graz-Köln: Hermann Böhlaus Nachf.
- Садовников 1959 – Д. Н. Садовников, *Задаци руского народа*, Москва.
- Самарција 1986 – Снежана Самарција, Структура и функција усмене загонетке, *Књижевна историја* 18/71–72, Београд, 211–241.
- Самарција 1995 – Снежана Самарција, *Српске народне загонетке* (приредила Снежана Самарција), Београд: Гутенбергова галаксија.
- СД – *Славянские древности*, Этнолингвистический словарь 1– (под ред. Н. И. Толстого), Москва: Институт славяноведения и балканстики РАН.
- Sikimić 1994 – Biljana Sikimić, Neke specifičnosti srpskohrvatskih narodnih zagonetaka prema opštesslovenskom kontekstu, *Јужнословенски филолог XL*, Београд 1994, 155–168.
- Сикимић 1994а – Биљана Сикимић, Апелативизација на материјалу српскохрватских народних загонетака, *Научни састанак слависта у Вукове дане 22/2*, Београд, 319–326.
- Sikimić 1996 – Biljana Sikimić, *Etimologija i male folklorne forme*, Beograd: Institut za srpski jezik SANU.
- Стойкова 1970 – Стефана Стойкова, *Български народни гатанки*, София: Наука.

- Šetka 1969 – Jeronim Šetka, Majka Božja u hrvatskim narodnim pjesmama, Kačić II, Split, 301–392.
- Schittek 1989 – Claudia Schittek, *Flog ein Vogel federlos. Was uns Rätsel sagen*, München – Wien: Hauser Verlag.
- Schittek 1991 – Claudia Schittek, *Die Sprach- und Erkentnisform des Rätsel*, Stuttgart: M&P.
- Taylor 1943 – Archer Taylor, The Riddle, *California Folklore Quarterly* 2, 129–147.
- Totokas s.a. – Ασ. Τοτόκας: Ελληνικά αιντυματά, Θεσσαλονίκη – Αθηνα.
- Трнавци/Чета 1981 – Халил Трнавци, Антон Чета, *Албанске зајонејтке*, Београд: САНУ.
- Zaradija Kiš 2007 – Antonija Zaradija Kiš, Dvostruka predodžba životinja u Jobovu bestijariju: zooleksičke zanimljivosti hrvatskoglagolske Knjige o Jobu, *Kulturni bestijarij* (S. Marjanović, A. Zaradija Kiš, ur.), Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatska sveučilišna naklada, 23–50.
- Журинский 1989 – А. Н. Журинский, *Семантическая структура загадки*, Москва: Наука.

BIRDS WITHOUT WINGS: BIRDS IN FOLK RIDDLES

Summary

The study analyses three possible placements of the ornitonim in folk riddles: as a denotation, its substitute and as untransformed in the text of the riddle. The analysis is conducted on the excerpts taken from the Slovenian and Balkan paremiological material, but it is mainly based on the riddle corpus by Stojan Novaković dating back to 1877. The analysis contains the riddle variations, defined by the compiler as “folk”, as well as those which were attributed the “literary” origin by the researchers.

Biljana Sikimić

Примљен октобра 2010,
прихваћен за шtamпу децембра 2010

UDK 821.16.09:128:398
Originalni naučni rad

DUŠA KAO POSTMORTALNA PTICA: JUŽNO/SLAVENSKIE FOLKLORNE PREDOĐBE O DUŠI-PTICI I/ILI PTICI-DUŠI

SUZANA MARJANIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

U članku uvodno razmatramo staroslavenski ornitolшки simbolizam duše, a potom južnoslavenske folklorne predodžbe o duši-ptici i ptici-duši. Naime, u konceptu duša-životinja, odnosno duša-ptica, riječ je o životinji (ptici) koja figurira kao koegzistirajući dvojnički ljudskom biću, što znači da su njihovi životi međusobno povezani (usp. „Soul-Animal or Soul-Bird“ 1950: 1051). S druge pak strane, koncept ptica-duša označava postmortalnu dušu u oblicju ptice (usp. „Bird-Soul“ 1949: 143).

*Gol-ubica krila-tica
Josip Seissel, 1942/1943.*

Duša kao leptir i/ili ptica

Uvodno zadržimo se na staroslavenskom simbolizmu duše kao ptice; npr. u Poljaka riječ je o golubu-duši a u Čeha, u razdoblju kad se prakticiralo spaljivanje pokojnikova tijela, a prema Grimmovu zapisu u *Njemačkoj mitologiji* (1835), o predodžbi ptici-duši koja kroz usta umrloga odlijeće na stabla „po kojima ide uzbunjena sve dotle, dok se mrtvome čovjeku tijelo ne spali“ (Nodilo 1981: 508). I dok je Slavenima, nadalje zamjećuje Natko Nodilo u svojoj studiji *Stara vjera Srba i Hrvata* (1885–1890), duša figurirala kao ptica, u starogrčkoj religiji groba duša se predočavala kao leptir (grč. *psychē* – duša, leptir).¹ Zanimljivo je da su i Hipnosa, boga sna koji je sâm san, antički

suzana@ief.hr

¹ U temu o južno/slavnim folklornim predodžbama o duši-ptici i/ili ptici-duši potazim od prve studije koja se bavi rekonstrukcijom mitologije Južnih Slavena (ne samo Srba i Hrvata) – Nodilove *Religije Srbâ i Hrvatâ, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog* (tiskana 1885–90. u deset knjiga *Rada JAZU*), čiji naslov u „Ispravcima i dopunama“ (*Rad JAZU*, 1890, 101) mijenja u *Stara vjera Srbâ i Hrvatâ, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog*. Ovaj je članak nadopunjena verzija pojedinih dijelova članka „Južnoslavenske folklorne koncepcije drugotvorenja duše i zoopsihonavigacije/zoometempsihoz“; *Kodovi slovenskih kultura* 9(9), 2004., 208–248.

umjetnici često prikazivali s orlovim ili pak leptirovim krilima (Zamarovský 1989: 148–149). Pritom Nodilo smatra da se povijesno dublji začeci o leptiru-duši mogu tražiti u još povijesno dublje vrijeme od helenskoga, i to u litavskim vjerovanjima, gdje je duša zamišljana i kao ptica i kao leptir: „Kad koji noćni lepir dođe u kuću i svijeće obligeće, kažu Litvinke, da je neko umro i da mu duša okolo ide (Grimm, *Deutsche Myth.*, s. 692)“ (Nodilo 1981: 509).²

Polazeći od vjerovanja u postmortalno razdvajanje duše od tijela, Nodilo upućuje da je predodžba o leptiru-duši upisana u duhovno zajedništvo europskih Indoeuropljana te pritom navodi i Prellerovo tumačenje (*Griechische Mythologie*, 1854), koji „ipak drži, da je dosta novo sve to grčko o lepiru. Grci, u davno svoje vrijeme, bili bi naslikali dušu u malom nekom liku s krilima, a tek docnije u pravoj slici lepira, ili nježnog djevojčeta s krilima lepirovim“ (Nodilo 1981: 509). *Psyche* iz grčkog mitskog personarija ikonografski je označena leptirovim krilima na leđima, a leptir, slika mrtve duše, u grčkoj religiji groba urezivao se povrh upaljene zublje (ibid.). Milan Budimir upućuje da se pojmovima *vještica* i *vukodlak* imenuje i leptir *mrvatvačka glava* (*Acherontia atropos*) koji noću leti oko svjetlosti, a da se srodnii manji leptir zove *vještica* te da je predodžba o duši umrloga pretka u obliju leptira (*Seelenschmetterling*), koja je poznata iz minojske epohe, imala „u toj semantičkoj evoluciji presudnu ulogu“ (Budimir 1966: 272).³ Iz predodžbe o leptiru kao pokojnikovoj duši nastaje vjerovanje o leptiru kao vjesniku smrti, a ponekad i kao obličju smrti (Gura 2001: 335–336).⁴ Leptiri u vjerovanjima uralo-altajskih naroda srednje Azije predočuju ne samo duše mrtvih (oslobodjene duše) što se vraćaju u nebesku domovinu gdje čekaju na reinkarnaciju nego i duše djece (Chevalier, Gheerbrant 1987: 542).

Tom Nodilovom razlikovnom odrednicom o duši kao ptici i kao leptiru, pri čemu za koncept duše kao ptice vjeruje da je riječ o staroslavenskoj predodžbi, možemo krenuti u razmatranja o duši kao postmortalnoj ptici i kao leptiru što je gotovo univerzalna simbolika. Odnosno, kao što navodi Boria Sax da je simbolika životinja vrlo često univerzalna te se slična značenja mogu pronaći u kulturama koje su naizgled imale vrlo malo ili gotovo nikakvoga međusobnoga kontakta (Sax 2001: 50).

Tako A. A. Plotnikova zamjećuje da se duša prema slavenskim folklornim vjerovanjima ukazuje u obliju kukca ili pak ptice, što predočuju predodžbe o duši da je laka, da leti, da ima krila. Npr. Poljaci u južnoj Rusiji pri pojavi leptira oko plamena upaljene svijeće spominjali su umrle, molili su i zvali su ih po imenu; poznate su i zabrane ubijanja leptira s obzirom da slove kao predznaci smrti. Ako bi pak u kuću stalno dolijetala neka ptica (vrabac, kukavica,

² Možda bi u navedeni članak, s obzirom na sveprisutan ekocid, trebalo krenuti iz aktivističke pozicije, od činjenice da se trećina biljaka i životinja danas suočava s izumiranjem (usp. Dowling, http).

³ Na navedenu temu o psihi-leptiru Eliade samo bilježi: „Minojcima je bila bliska slika psihe-leptira“ (Eliade 1991/I: 120). Antun Pavić za navedenoga leptira (*noćni leptir Mrtoglavac – sphynx atropos – Todtenkopf*) kao i za sovu, posebice za *Stryx flammea – Feuereule*, bilježi da „kada se po noći na prozoru, ili u ložnici ukažu, smrt u onoj kući na pragu stoji“ (Pavić 1852: 342). Čiro Truhelka zapisuje kako se duša (*anima*) odvaja u obliku zadnjeg uzdaha (*spiritus*) od tijela, i Rimljani su je, kao i Grci *psyche*, u umjetnosti prikazivali u obliju leptira (Truhelka 1992: 66).

⁴ Pridodajem kako leksem *mora* označuje i noćnoga leptira (usp. Marjanović 1999). O univerzalnim simbolizmima leptira i noćnoga leptira za dušu usp. Sax 2001: 52.

jastreb), poistovjećivali su je s dušom umrloga. Nadalje Plotnikova navodi da su u Poljesju za ptice koje lete u njivu govorili da to lete duše dobrih ljudi. Često su u znak sjećanja umrlih običavali sipati žito po grobovima i raskrižjima za ptice (Plotnikova 2001: 170).

Zamišljanje duše kao ptice kao i poistovjećivanje smrti s pticom potvrđeni su u religijama staroga Bliskog istoka. Npr. *Egipatska knjiga mrtvih* (gl. 28 i dalje) smrt, umrloga opisuje kao sokola koji *ulijeće*, a u Mezopotamiji umrle su zamišljali kao ptice (Eliade 1985: 349). Zasigurno najstariju potvrdu o vjerovanju u ptice-duše sadrži mit o feniku, ognjenoj ptici grimizne boje, koja sadrži vitalnu snagu koja u Egipćana predočuje dušu (Chevalier, Gheerbrant 1987: 542).

Trodijelna duša

Ipak, iako je u kršćanskoj književnosti rasprostranjena predodžba duše u obliju ptice, Claude Lecouteux upućuje da je zoomorfna duša arhaična konцепцијa karakteristična za šamanske narode (Lecouteux 2003: 51). Naime, Lecouteux pretpostavlja da se korijen vjerovanja u dvojnike⁵ nalazi u šamanskim konceptima duše, a pritom misli na tursko-tatarske i sibirске narode kod kojih je duša koncipirana kao trojni entitet: (1) donja duša koja se nalazi u ljudskim kostima i napušta čovjeka jedino u trenutku smrti jednakom tako boravi i u životinjskom kosturu, (2) druga duša nije čvrsto fiksirana u tijelu te može napustiti tijelo tijekom spavanja ili drugim okolnostima bez svjesnosti spavača, (3) treća duša razdvaja se od tijela u trenutku smrti (dakle, kao i donja duša) i pojavljuje u antropomorfnom obliju ili u postegzistenciji duha. Naravno, varijacije se očituju kod pojedinih šamanskih naroda, ali nikada nije riječ o monističkoj – jednoj i nedjeljivoj duši (Lecouteux 2003: 5).⁶ Duša kao trijadni koncept, naravno, s različitim životno-posmrtnim ulogama također je koncipirana i u egipatskoj religiji: *ka* – duhovni dvojnik koji boravi u tijelu i u smrti ostaje vezan za tijelo kao neka vrsta duha zaštitnika koji se predočuje kao dvojnik zrcalno identičan vlastitoj tjelesnoj (materijalnoj) slici; druga „duša“ *ba* u trenutku smrti u obliju ptice (kao leteće egzistencije)⁷ izljeće iz mrtvoga tijela kako bi slobodno lutala i povremeno posjećivala *ka* i leš; treća „duša“ *khu* je besmrtna, „pa je njen značenje najbliže našem pojmu ‘duha’“ (Cassirer 1985: 161). Tako su stari Egipćani gradili grobnice s malim oknom kako bi ptice mo-

⁵ O vjerovanju u dušu koje je potisnulo vjerovanje u dvojnike te o shvaćanjima duše kao *pneume* (duha) pokazuje kako će ona dugi sačuvati dvojnika svojstva usp. Morin 1981: 222–224.

⁶ Prema Waldemaru Jochelsonu (*The Yukaghir and the Yukaghirized Tungus*, 1924–1926) Eliade navodi da Jukagiri vjeruju u koncept tri ljudske duše u trenutku smrti – jedna duša ostaje kraj leša, druga odlazi u Zemlju sjenki, a treća se penje na nebo (Eliade 1985: 191). Naime, i Lecouteux i Eliade (ibid.: 167) u konceptu trijadnoga identiteta duše polaze od Ivara Paulsona (*Die primitiven Seelenvorstellungen der nordeurasischen Völker*, 1958), koji navodi kako za većinu tursko-tatarskih i sibirskih naroda čovjek posjeduje tri duše, od kojih barem jedna ostaje zauvijek u grobu. Pridodajem kako Claude Lecouteux u konceptu o trijadnoj duši ne upućuje na Paulsonovu studiju već na Eliadeovu studiju o šamanizmu.

⁷ Boria Sax navodi da se *ba* prikazivala u figuraciji sličnoj sovi (Sax 2001: 189). Ukratko, *ba* i *ka* su po vjerovanju starih Egipćana bili duša i duh; *ba* je lebdjela iznad mrtvog tijela i obično se opisivala kao ptica s ljudskom glavom. Za *ka* se govorilo da se prikazuje mrtvome u obliku plavog feniksa te da se vraćala u grob gdje je jela hranu koju su ostavljali rodaci svećenici (Storm 2002: 25).

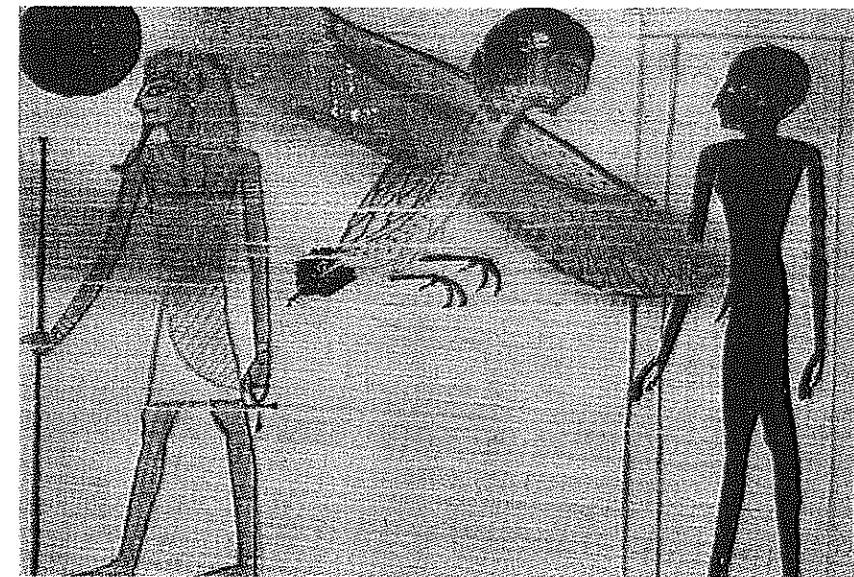
gle ulijetati i izlijetati iz njih i na taj način čuvati tijelo („Birds in Mythology“, http). Osim toga, na egipatskim nadgrobnim spomenicima duša umrlih često je bila označena kao ptica s ljudskom glavom (Waida 1987: 226). Navedenim spominjanjem šamanskoga i staroegipatskoga trijadnoga koncepta duše čini se da se može doći do usporednice o trajnosti arhetipskih predodžbi o duši. Osim toga, za razliku od prije spomenutoga grčkoga shvaćanja duše egipatsko je vjerovanje o trijadnoj egzistenciji duše daleko složenije (Innes 2000: 99).

Zadržimo se ukratko na kršćanskoj predodžbi umrle duše. Tako *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* navodi da se na samom početku kršćanske umjetnosti ptica upotrebljava kao simbol krilatoga bića, duše, odnosno da se oblik ptice iskorištava za ocrtavanje duhovnog, za razliku od tvarnog svijeta. Nadalje, spomenuti leksikon upućuje da to prikazivanje duše kao ptice ima podrijetlo u umjetnosti drevnog Egipta. I nadalje ta se simbolika primjenjuje i kod slikanja djeteta Isusa koji drži pticu u ruci ili privezanu na konopcu; osim toga i sv. Franjo Asiški često se prikazuje kako propovijeda pticama (Leksikon... 1990: 495). Sažeto, u kršćanskoj se umjetnosti duša redovito prikazuje u personifikaciji malog nagog djeteta (*putto*) ili pak likom golubice (Leksikon... 1990: 212). Kako navodi povjesničarka umjetnosti Rosana Ratkovčić, kao čest motiv se pojavljuje da dvije ptice koje, zrcalno prikazane, piju vodu iz *kantharosa* (lat. *cantharus* < grč. *kántharos*, „trbušasta posuda za piće s ručkama“, hrv. i krčag, vrč, kondir; lat. *fons vitae*), gdje bi simbolično značenje bilo da duše piju vodu vječnog života.⁸ Željko Tomičić ističe da je izvor života ikonografski motiv koji prikazuje životinje (najčešće jelene ili paunove) kako piju iz *fons vitae* – *kantharosa* ili arhitektonski prikazana zdanca. I nadalje njegovim određenjem: „To je de facto simbol Krista kao izvora vječnog života“, te da ranokršćanski zoomorfni simboli označavaju dušu (Tomičić 2008: 394).

Ipak, pitanje koje se može otvoriti jest zbog čega je kasnosrednjovjekovno kršćanstvo, koje je, kako to napominje Rosana Ratkovčić, manje duhovno, transcendentalno, mistično, prestalo prikazivati dušu kao pticu. Da li možda zbog toga što golubica uvijek nosi simboliku Duha Svetoga i kao takva se redovito pojavljuje u kršćanskoj ikonografiji ili možda zbog toga što je vodič duša (*psihopomp*) u židovskoj tradiciji golubica („Birds in Mythology“, http) ili pak zbog toga što ih je koncept ptice-duše podsjećao na staroegipatsku predodžbu te su nastojali poništiti tu prispodobu s tzv. paganstvom? Osim toga, golubica je postala simbol erotske snage u Blagovijesti (usp. Waida 1987: 226). Zanimljivo je da je u srednjovjekovnim bestijarijama feniks, koji slovi kao mitska ptica koja kombinira simbole rađanja i umiranja, simbol vječnoga rođenja, a koji proizlazi iz egipatskoga fantastičnoga bestijarija, upravo simbo-

⁸ Prema povjesničarki umjetnosti Rosani Ratkovčić u kasnom srednjem vijeku, barem u likovnoj umjetnosti, ptica ne nosi simboliku duše. Naime, duše pokojnika obično se prikazuju kao male nage ljudske figure, što ima ishodište u antičkoj umjetnosti, u liku zvanom *putto*; radi se o krilatim malim ljudskim, dječačkim figurama koje su kasnije izgubile krila. Istina, već se i u antici, pridodaje Rosana Ratkovčić, pojavljuju *putti* bez krila. Navedenim spomenuta povjesničarka umjetnosti uspostavlja trokut između ptice, krilate male ljudske (dječačke) figure i male ljudske figure bez krila te tako, prema Rosani Ratkovčić, dobivamo pticu kao simbol duše, krilatu ljudsku figuru koja predstavlja andela, duhovno biće, i malu ljudsku figuru bez krila koja kasnije u srednjem vijeku predstavlja dušu.

lizirao Krista.⁹ Osim toga, poznato je da u antici nekoliko kultura (npr. grčka kultura) portretiralo dušu upravo kao golubicu (Sax 2001: 97). Ta se simbolika, što se tiče kršćanstva, javlja najprije u izvještaju o Kristovu krštenju, o silasku Duha kao goluba (Iv 1,32; usp. Leksikon... 1990: 242) i ponekad je povezivana s umrlim dušama. Ona je označa sv. Bendikta jer je vidio dušu svoje umrle sestre Skolastike kako leti prema nebu u obliku golubice (Leksikon... 1990: 242).



Slika 1:
Ba, bliska pojmu duše, prikazivana je u egipatskoj religiji groba kao ptica s ljudskom glavom
(prema: Innes 2000: 100)

Jadranka Damjanov kao najljepši primjer romaničkoga bestijarija pronalazi u bestijariju koji vizualno nudi Santo Domingo de Silos, i pritom se spomenuta povjesničarka umjetnosti zadržava na kapitelima čija su glavna tema ptice – pelikani, rode, ponekad rode s glavom gazele, grifoni, harpije. Istimče da su ptice analogoni duše, nebeskoga svijeta, duhovnih, viših stanja te upućuje na koncept analognoga mišljenja koje se temelji na srodnosti različitih pojava i bića: „Kad se npr. prikazuje ptica, njezin će prikaz otvoriti cijeli Univerzum

⁹ Krista jednako tako predčeva i pelikan npr. u romaničkom bestijariju. Poznato je da pelikan u alkemiskom bestijariju pretvara olovu u zlato, u kršćanskoj ikonografiji simbolizira Kristovu žrtvu i uskrsnuće jer, kako se vjerovalo, svojim mesom i krvlju hrani svoje mlade, ali ukazuje i na njegovu dvostruku prirodu, jer poput njega živi i na zemlji i u zraku (Damjanov 2008: 33). Ipak Chevalier-Gheerbrantov *Rječnik simbola* donosi drukčiju interpretaciju zbog čega je pelikan postao likom Kristove žrtve i njegova uskrsnuća; navedeni simbolički imaginarij navedeno tumači time da pelikan živi uz vodu, pa je i simbol vlažne prirode koja, prema staroj fizici, iščeze pod djelovanjem sunčeve topline i ponovo se rađa (Chevalier, Gheerbrant 1987: 493). I rode isto tako mogu simbolizirati Krista kao i uskrsnuće; simbol su besmrtnosti ili dugovječnosti; odlaze i vraćaju se svakoga. „Ipak i one imaju i svoje oprečno značenje – u Bibliji (Levitski zakonik, 11, 18–19) su opisane kao odvratne“ (Damjanov 2008: 33).

nebeskog svijeta ili, bolje rečeno, u njezinom tijelu je zatvoren, zarobljen taj Univerzum koji će klesar prirediti našem oku da ga otvorí“ (Damjanov 2008: 32). I nadalje njezinim riječima: „(...) i tako stižemo do glasnika bogova čak do kaosa, do Božjeg duha koji na samom početku lebdi nad prvotnim vodama, do duhovnog obnavljanja i Kristova uspeća, ali i do Antikrista, okrutnog grabljivca, Sotone koji lovi duše“ (Damjanov 2008: 33).

Tragom tog analognoga mišljenja možemo krenuti u predodžbe o duši-ptici koje mogu biti i blagotvorne i zlonegativne, i to prema, u ovom slučaju, južnoslavenskim folklornim koncepcijama.

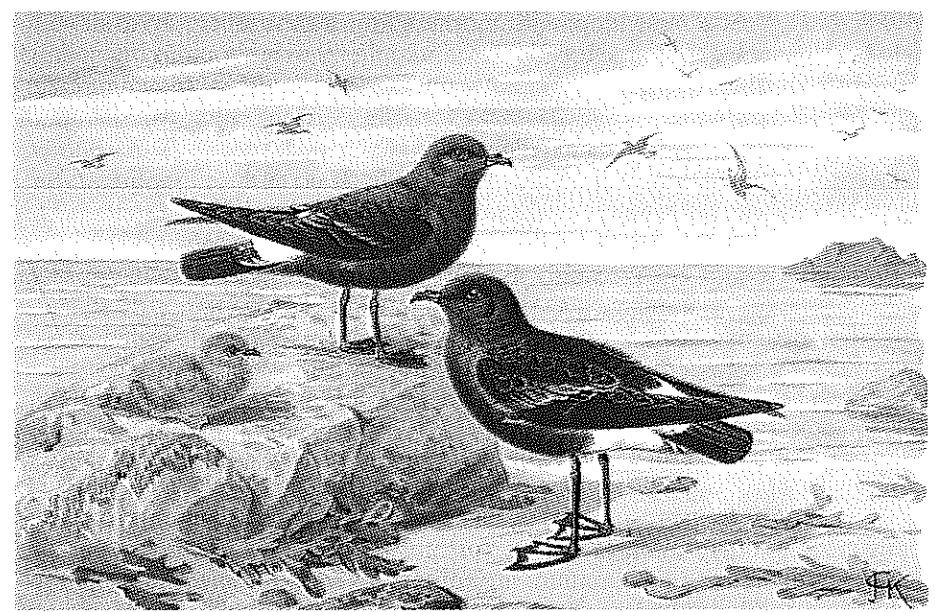
Duša-ptica i ptica-duša

Zaustavimo se ukratko na konceptu duše kao ptice, a posebice goluba/ice prema južno/slavenskim folklornim predodžbama o duši-ptici i/ili ptici-duši. U Sv. Jakovu kraj Bakra vjerovalo se da ako je pokojnik vodio etički pošten život, njegova duša ga napušta „u slici goluba, a može ju samo onaj vidjeti, koji nije griešan. Svaka odleti, čim izadje iz tela, k sv. Jakovu, gdje ostaje dok se telo pokopa. Tada otiđe na sud“ (Smičiklas 1896: 208). Edmund Schneweiss navodi kako se u Bosni i Hercegovini vjerovalo da oslobođena duša poslije četrdeset dana oblijeće kao bijela golubica, a može je vidjeti samo bezgrešan čovjek (Schneweiss 1929: 265), tako da je i u ovom zapisu zabilježeno vjerovanje o tome da samo bezgrešna duša može vidjeti bezgrešnu dušu u oblijeju golubice. Mirko Barjaktarović zapisuje kako se u Srijemu i šezdesetih godina prošloga stoljeća odnosio kruh na grob i tamo ostavljao kako bi ga pojele ptice, „a duša baš u obliku ptice i dolazi da jede“ (Barjaktarović 1960: 362).

Edmund Schneweiss kao specifičnost srpskog, pravoslavnog narodnog vjerovanja u pokojnikovu dušu označio je njezino lutanje tijekom četrdeset dana poslije smrti kada obilazi sva mjesta gdje je pokojnik boravio za života, nakon čega odlazi na *onaj* svijet (Schneweiss 1928: 275, Plotnikova 2001: 169, Bandić 1980: 136). Aleksandar Petrović bilježi vjerovanje da tijekom tih četrdeset dana duša luta u morfu životinje – ptice, leptira ili neke druge manje životinje „oko mesta gde je pokojnik živeo i traži hranu i piće, naročito ako umrli pred smrt svoju, usled slabosti ili nečeg drugog, nije ništa ni jeo ni pio. Posle toga pređe u dete.“ (Golubinci, Srez staro-pazovski)“ (Petrović 1939: 34, usp. Bandić 1980: 142).

Pritom možemo uspostaviti razlikovnu odrednicu između južnoslavenske folklorne predodžbe o duši-ptici i ptici-duši. Naime, u konceptu duša-životinja, odnosno duša-ptica, riječ je o životinji (ptici) koja figurira kao koegzistirajući dvojnik ljudskom biću, što znači da su njihovi životi međusobno povezani (usp. „Soul-Animal or Soul-Bird“ 1950: 1051, usp. Kulmar 1997). Npr. koncepte tog vjerovanja nalazimo u jednom melanezijskom mitu u kojemu *čarobnjak* odašilje svoju dušu u oblijevu orla u izviđanje ili u vjerovanju Apaša da u orlu prebivaju božanski duhovi; njegovo je perje dragocjeno za ritualne svrhe (von Franz 2009: 96). Tako Thomas – u okviru tanatosemiologije, semiologije smrti – navodi neke afričke primjere o tome da životinja može simbolički predstavljati sastavni dio ljudskoga bića prema kojima je ubojstvo

životinje jednakovrijedno ubojstvu određene osobe; dakle, osoba će umrijeti s obzirom da umire njezina animalna duša (Thomas 1980/T: 125).



Slika 2:
Burnica (*Hydrobates pelagicus*)¹⁰

S druge pak strane, koncept *ptica-duša* označava postmortalnu dušu u oblijevu ptice (usp. „Bird-Soul“ 1949: 143), i upravo smo se na tome konceptu najviše zadržali s obzirom da se duše u raznim mitologijama i vjerovanjima povezuju s predodžbom o njezinu putovanju u oblijevu ptice. Tako neke kulture poistovjećuju ptice s rođenjem te navode da ljudska duša dolazi na zemlju u oblijevu ptice. Prežitak tog vjerovanja i danas je prisutan u vjerovanjima o rodama za koje se djeci govori da donese bebe, što je povezano s običajima ptica selica; rodin se povratak podudara s buđenjem prirode (Chevalier, Gheerbrant 1987: 563). Pored toga što brojni mitovi povezuju ptice s putovanjima koje poduzima ljudska duša nakon smrti, ponekad se ptica doima i kao vodič duša (*psihopomp*) na tome putu. U Siriji figure orla na grobovima reprezentiraju vodiče koje vode duše u nebo. Vodič duša u židovskoj je tradiciji, kao što je već ovdje naglašeno, golubica („Birds in Mythology“, http). Ptice osim toga sudjeluju u direktnom prijenosu umrloga tijela u sferu onostranoga, i to u svim vrsta *zračnih* sahrana: tibetanski nebeski pogreb, perzijsko izdvajanje leša u tornju šutnje, izlaganje leša na skelama ili pak u krošnji stabala (usp. Marjanić 2000: 98). Posebno su u nekim kulturama razvijene predaje o morskim dušama, potopljenim dušama, u oblijevu morskih ptica. Tako u Britaniji ribari kažu da su

¹⁰ Preuzeto s web-stranice: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:_Hydrobates_pelagicus_and_Oceanites_oceanicus.jpg

duhovi kapetana koji su bili nepravični prema svojoj posadi osuđeni na vječno lebdenje morem kao olujne morske ptice (burnica, *Hydrobates pelagicus*). Prema nekim drugim predajama, nadovezuje nadalje Edward A. Armstrong (1958: 213),¹¹ to su duše utopljenih mornara koji traže molitve živih ili su to pak đavolje ptice koje lebde iznad leševa potopljenih, izgubljenih. Imena koja se pripisuju burnici u Francuskoj i Britaniji – *oiseau du diable* (đavolja ptica), *satanite*, *satanique*, *vještica*, *vodena vještica* – svjedoče o njezinoj zlokobnoj reputaciji (Armstrong 1958: 213). Pored tih ptica jednako se tako i za galebove i albatrose od srednjega vijeka nadalje vjerovalo da su to duše utopljenih (Sax 2001: 217). I tako dok su na moru burnice, albatrosi i galebovi smatrani kao duše umrlih, na kopnu to su obično gavrani i vrane, pa tako postoji predaja o kralju Arthuru da je preuzeo oblijeđe gavrana nakon smrti kako je to zabilježi Cervantes u svome romanu o Don Quijoteu. Ponekad se vjeruje da su duše umrlih prenošene pticama; npr. u kineskoj tradiciji se vjeruje da rode prenose duše umrlih u nebesa (Tate 2009: 32–33).

Zoometempsihoze i translokacije duše

U okviru transgresije toposa duše, s jedne strane, promatram zoometempsihoze, s obzirom da se duša u postmortalnoj egzistenciji očituje prema nekim vjerovanjima i u animalnim atributima, a s druge strane, i njezine translokacije – folklorne koncepcije prema kojima duša u postmortalnom svijetu pronalazi novo stanište, sklonište što je zapravo inačica koncepta duša-životinja, odnosno duša-ptica. Tako zoometempsihozu diferenciram kao koncept duše u obliježu životinje – ptice – naročito goluba (Bulat 1927: 1056, Gura 2001: 461), leptira, mušice (usp. Drobniaković 1960: 159) te biljke, zvijezde (meteora) od koncepta kada duša pronalazi novo stanište (translokacije duše) npr. u životinji ili biljci (usp. „Separable Soul“ 1950: 996). Naime, što se tiče translokacija duše, navedeno je vjerovanje uglavnom povezano za žive duše, odnosno njezine žive nositelje, što dokazuje njezin najpoznatiji primjer – biblijska priča o Samsonu čija se životna snaga (duh, duša) nalazila u njegovoj kosi ili pak grčki motiv o Ahilejevoj peti. Ukratko, što se tiče translokacija postmortalne duše, npr. prema principu prijenosne magije vjerovalo se da pokojnikova duša boravi u njegovoj odjeći – „da tu odjeću 'nije dobro nositi'“, stoga su je zakopavali, prodavali, poklanjali ili ostavljali pored potoka (Barjaktarović 1960: 364). Zbog tog vjerovanja i danas mnogi u ovim otužnim vremenima recesije i depresije ne kupuju odjeću u second hand shopovima, iako im oni nude jedinu strategiju odijevanja. Dakle, u vjerovanja o translokaciji postmortalne duše pripadaju i spomenuta vjerovanja o duši-ptici, odnosno vjerovanja o njezinu prijelazu u nadgrobni kamen, stablo – grobno stablo (Čajkanović 1973: 6), životinju i novorođenče (*Srpski mitološki rečnik* 1970: 114–115) kao i zvijezdu/meteor (Zečević 1982: 11).

¹¹ Edward Allworthy Armstrong (1900–1978), ornitolog i, među ostalim, autor monografije o folkloru ptica – *The Folklore of Birds. An Enquiry into the Origins & Distribution of Some Magico-Religious Traditions* (1958), u kojoj na iznimno način kombinira činjenice iz arheologije s usmenom i pisanim tradicijom kako bi ilustrirao porijeklo i značenje folkloru ptica.

U ovome članku neću promatrati sva tri oblika zoopsihonavigacija – pored zoometempsihoza tu su još i zoometamorfoze kao i jahanja, letovi na psihonavigacijskim astralnim životinjskim vozilima (usp. Marjanović 2010: 127–150). Naime, zoometamorfoze kao i psihonavigacijska jahanja na zoo-vozilima uglavnom se odnose na manifestacije mitskih bića i nadnaravnih osoba, dok zoometempsihoze pored tih bića i nadnaravnih osoba dijele i postmortalne duše. Npr. što se tiče vještičnih zoometamorfoza u hrvatskim usmenim predajama, a u kontekstu vještičnih medusobnih *agona*, radi se o predajama o vješcima i vješticama u oblacima u ornitomorfnom obliježju – orla i gavrana, koji donose nevrijeme i tuču, u okviru čega Maja Bošković-Stulli pridodaje da „obuhvaćaju i jedan motiv iz duboke arhaike, koji je tuđ teološkoj zamisli o vješticama“ (Bošković-Stulli 1991: 148). Tako su se u grčkom i rimskom vjerovanju čarobnjaci mogli modificirati u ptice, a naročito u sove i gavrane, kao što to pokazuje Apulej u *Zlatnom magarcu* (Tuczay 2006: 379), što je samo još jedna varijanta spomenutih ptičjih zoometempsihoza svojstvenih šamanima. Nadalje, u bugarskim narodnim vjerovanjima vještice se uglavnom pretvaraju u kvočke s pilićima, sove, kukavice i gavrane (Vlčeva 2003: 28). A što se tiče jahanja na astralnim zoo-vozilima, spomenimo šamanski obred kod Altajaca, odnosno jedan njegov segment: na nekoliko koraka od šatora (*jurta*) nalazi se strašilo u obliku guske koju šaman (*kam*) opkoračuje i mašući rukama kao da leti, pjeva o letu iznad bijelih i plavih oblaka te kako se penje na nebo na toj ptici (Eliade 1985: 155).

Zadržimo se ukratko na zoometempsihozama. Tako kao i predstavnici animističke teorije, Nodilo upućuje na staroslavensko vjerovanje u drugotvorene duše u niktomorfnostenoj svijesti i u smrti (Marjanović 2000: 93),¹² i pritom uočava staro/slavenski ornitološki simbolizam duše, koji smo uvodno naglasili (Nodilo 1981: 508). Proučavajući zoomorfni kôd u bugarskim pogrebnim obredima, Račko Popov metamorfoze (prepostavljam kako je ipak riječ o metempsihozima) dijeli prema etičkom kôdu na metamorfoze/metempsihoze pravednih i grešnih duša (usp. Morin 1981: 126),¹³ te metamorfoze/metempsihoze koje se odnose na pravedne duše preuzimaju zoomorfn kôd ptice, mušice ili pčele, a grešne duše (vampiri, vukodlaci) preuzimaju zoomorfn kôd vuka, psa, kokoši i mačke (Popov 2002: 322), što svjedoči da se metempsihoza očituje kao simbol moralnoga kontinuiteta.¹⁴ Tako se u bugarskim narodnim

¹² Kao paralelne primjere odjeljivanja duše – dvojnik kao *alter ego/ego alter* (usp. Morin 1981: 112) od tijela („iskakanje“ duše iz tijela) Nodilo (1981: 507; usp. Krek 1887: 418) upućuje na vjerovanje oko rijeke Pilcomayo (strah od nagloga budenja jer postoji opasnost da se duša više ne vrati) i *Kur'ana* (XXXIX, 42).

¹³ Pogledajmo kako sveti Augustin u kritici poganskih demona razmatra i demonsku prirodu ljudske duše, što se nadovezuje na platonističke ideje o selidbi duše. Naime, u devetoj knjizi *De civitate Dei* (IX. 11) sv. Augustin – u kritičkom obranju na Apuleja – bilježi kako Apulej upućuje kako su i ljudske duše demoni te da od ljudi postaju *lares* (ako su se zadužili dobrom) ili *lemures/larvae* (ako su bili zli), a *di manes*, „ako nije izvjesno zadužše li se dobrima ili zlima“ (Augustin 1995: 643). Ili Nodilovim modificiranim određenjem: „*Manes* i *lares*“, to su tibi i zaštitni duhovi praoataca: „*larvae*“, to su duhovi nakazni, više puta u obliježu živinâ, koji nemaju mira, te, ulazio se noćno, prestravljaju ljudi, osobito svojat po kućama“ (Nodilo 1981: 558). Pritom je uočljivo da pojam *larva* označava i demona nastalog od duše zlog pokojnika, a ne, dakle, samo *masku* (usp. Lozica 1990: 250), a što se može nadovezati na koncept o smrti kao posljednjoj odigranoj ulozi – ili: „Smrt donosi čovjeku posljednju (pasivnu) ulogu u nizu životnih predstavljanja“ (ibid.: 174).

¹⁴ Usp. etičke predodžbe o *ptici-duši* u bugarskoj tradiciji prema Vlčeva 2003: 29. Usp. predodžbu o grešnim dušama kao bijelim guskama koje su bile „čisto bele, samo je imala svaka na sebi nekoliko černih per“ koje se „v potoku perejo od grehov, kajti svako ono črno pero je jen greh“ (Bučar 1918: 265).

vjerovanjima duše pravednih očituju kao bijeli golubovi, kao simboli doboga i svetoga duha, odlaze u raj, na nebo, a duše grešnika se pretvaraju u crne vrane, gavrane kao simbole zla i demonskoga te padaju u had (prema Vlčeva 2003: 29). Dakle, zlokobni simbolički instrumentarij ptica ovisi o samome stanju naše duše s obzirom da smo podložni i otvoreni raznorodnim *pijavicama* grijeha. Tako su neke ptice povezane uz zlonegativni aspekt smrti; strvinari – npr. lešinari, vrane i gavrani – gotovo uvijek označavaju nesreće i rat, svakodnevni *locus horridus* ratnih polja gdje čekaju da se počaste mesom ratnika („Birds in Mythology“, http). Pritom Račko Popov zoomorfni kôd u bugarskim pogrebnim običajima diferencira u četiri skupine: (1) životinje koje se očituju kao vjesnici smrti čovjeka, (2) životinje koje mogu utjecati na inkarnaciju umrloga,¹⁵ (3) žrtvene životinje kao prinosi umrloj duši, (4) zoometamorfoze (prepostavljajam, kako sam već istaknula, kako bi prikladniji naziv bio zoometempsihoze) čovjekove duše (Popov 2002: 322).¹⁶ Naime, zoometempsihoze (drugotvorena duše u animalnom obličju) u slučaju mitskih bića kao i kod nadnaravnih osoba odvijaju se u iskustvima letargije nadnaravnih osoba i mitskih bića (npr. mora i vještica), s obzirom da metempsihoza zahtijeva transgresiju *preko* smrti – *privremenu smrt* (Chevalier, Gheerbrant 1987: 401, Marjanić 2010).¹⁷ Zoometempsihoze postmortalne duše ne označavaju translokaciju te duše već njezinu metempsihozu u određeno zoo-obliče. Upravo tu mogućnost razdvajanja duše od tijela kod mitskih bića kao i kod nadnaravnih osoba Desislava Vlčeva u bugarskim narodnim vjerovanjima promatra kao naslijede šamanske matrice, te ističe da se u shvaćanjima o duši kao ptici isprepliću poganska i kršćanska matrica (Vlčeva 2003: 30).

Zadržimo se ukratko na životinjama koje se očituju kao vjesnici smrti čovjeka, s obzirom da među njima ptica upravo nosi ključnu zlonegativnu ulogu. Npr. o sovi i čuku u Ivanić Gradu vjerovalo se da kad sjednu na vrh kuće ili na prozor te zapjevaju, oglašavaju smrt. Ili: „Tko čuje na tašte grlicu gukati, onomu je smrt za šijom!“ (Deželić 1863: 225). Prema Karadžićevu djelu *Život i običaji naroda srpskoga* Nodilo bilježi kako se u Srbiji i u njegovoj dobi ako pokojnik ima sestruru, izrađuje kukavica od drveta na križu koji se mrtvacu postavlja povrh glave (na grobu), i navedeni običaj, koji postavlja „metamorfozu“ sestra-kukavica, interpretira kao prekršćanski (Nodilo 1981: 540).¹⁸ U slovačkim vjerovanjima duša umrloga ponekad se zamišlja u obličju

¹⁵ Prema nekim vjerovanjima – koja su se ustalila kao dio prakse u pojedinim krajevinama pri čuvanju mrtvoga tijela (*custodia feralis*) – ako pojedine životinje (npr. pijetao, pas ili mačka) prijeđu preko mrtvaca ili prođu ispod odra (Grbić 1998: 298), pokojnik se može povukodlačiti (Bajuk Pećotić 1999: 192), ili prema modificiranom vjerovanju – pokojnik se može povampiriti ako preko njega prijeđe mačka ili kokoš (Radenović 1996: 120). Npr. u Sinju takvim je vjerovanjem demonizirana mačka (Milićević 1967/1968: 468).

¹⁶ Zanimljivo je da Račko Popov ne donosi vjerovanja o tome kako životinja može žaliti za svojim ljudskim prijateljem, o čemu je pisao npr. Tihomir Đorđević (1984: 166).

¹⁷ Tim vrstama zoometempsihoza bavila sam se u tekstu iz 2010. godine, dok se u ovom tekstu pokušavam usmjeriti na zoometempsihoze postmortalne duše, i pritom se uglavnom zadržavam na ornitomorfnim apektima duše. Naime, npr. samo u hrvatskim krajevinama zabilježena su različita animalna oblijeva postmortalne duše – npr. u velebitskom kraju, kao što mi je navela Mirjana Trošelj, dominatno je vjerovanje da se postmortalna duša očituje kao zmija i nepoznato im je vjerovanje o duši kao postmortalnoj ptici.

¹⁸ O kukavici kao jednoj od najmitologiziranih ptica (Gura 2001: 512–532) koja pretkazuje smrt usp. Bulat 1933: 23. O ptici kao metafori duše i kao vjesnici smrti usp. Maerčik 2003.

¹⁹ U vedskim predajama kukavica simbolizira ljudsku dušu prije i poslije utjelovljenja; tijelo je poput tuđega gnijezda u koje slijede duša (Chevalier, Gheerbrant 1987: 330).

kukavice (Gura 201: 531). Ukratko, među zloslutnim pticama u južnoslavenskim vjerovanjima nalazimo npr. čuka, gavrana, kukavicu, sovu, svraku, vranu, čije se akustične karakteristike tumače i kao razumljivi jezični glasovi (Lovretić 1990: 558, Pasarić 2010: 213–219). Aleksandar Gura upućuje da gavrana, vranu te druge ptice iz porodice vrana, poput čavke ili gačca, u slavenskim narodnim običajima i vjerovanjima, objedinjuju srođne predodžbe. Naime, kako se radi o crnim, dakle, zloslutnim i nečistim pticama, suprotstavljene su u folklornim predodžbama bijelim, dobrim i svetim pticama, poput goluba ili grlice (Gura 2005: 396–404, Pasarić 2010: 213–219). Naime, čiste su ptice predstavljene na granama Stabla svijeta (orao, sokol, golub); nadalje, to su ptice koje figuriraju kao vjesnice proljeća i one koje obitavaju u domaćem prostoru, dok su nečiste ptice uglavnom one koje su crne boje (osim lastavice koja figurira kao čista i sveta ptica), a koje imaju prirodnu povezanost s noću (sova, kukavica, gavran) (Vlačeva 2003: 30).

Pored navedenih animalnih obilježja – u okviru kojih se kao dominanta očituje *ptica* (Mencej 1995: 200), *leptir i mušica*, poznata su još vjerovanja da duša može prijeći u *miša* (Mencej 1995: 204), *pčelu* (Srpski mitološki rečnik 1970: 115, Petrović 1999: 60, usp. Petrović 1939: 34), *mrava* (Vukanović 1986/II: 323), *guštera* (Zečević 1982: 11), *zmiju* (na velebitskom području, što je istražila Marija Trošelj). Tako npr. u Đevđeliji i okolici zabilježeno je vjerovanje da duša izlazi iz tijela i modificira se u muhu pa se kao takva nalazi u kući umrloga, „pada po njegovu telu, licu, glavi, postelji i tako dalje. Zbog toga leti treba terati muve sa samrtnika jedino bosiokom, a zimi čistom belom maramicom“ (prema Đorđević 1984: 151). Slično je vjerovanje zabilježio i Tihomir Đorđević u Ohridu s dodatkom da se takva mušica nalazi u pokojnikovoj kući četrdeset dana (ibid.). Zanimljiv je Nodilov dodatak o simbolizaciji meda i pčele, upućujući kako je *naš narod* (riječ je o Nodilovoj romantiziranoj etno-zamjenici) kazivao animalističkim ethosom „umrla je pčela“ a ne „lipsala je“ (Nodilo 1981: 661), što vjerojatno prepostavlja da joj se time pridavala i duša.

Stablo svijeta i duše

U razmatranje o Stablu svijeta u kontekstu propitivanja koncepcija duše polazim od Natalije N. Veleckaje koja ističe da je preobražavanje duša, njihov povratak na Zemlju povezan s konceptom Stabla svijeta koje figurira kao stablo života, spoznaje i besmrtnosti kao i mjesto božanstva i duša umrlih te kako upravo Svjetsko stablo omogućava razumijevanje predodžbi poganskih Slavena o stablu kao posrednoj karici preobražavanju duša (Veleckaja 1996: 36–37).¹⁹ Na spomenuta zapažanja o Stablu svijeta (s lokalnim varijantama – stablo života, nebesko stablo, stablo granice, šamansko stablo) Veleckaja nadovezuje mitem iz slavenskih bajki penjanja uz stablo kao prijelaza, puta,

¹⁹ O različitim stablima koja su povezana s religijskim vjerovanjima o sudsbi mrtvih i ponovnim rođenjem ili transgresijom njihovih duša u zagrobni život usp. Frese, Gray 1987: 32. Npr. simbolizam kršćanske smrti uključuje simboliku breze i cedra koji su simbolički ekvivalenti smrti kao i glasnici ponovnoga rođenja duše (ibid.).

mediatora k nebu (Veleckaja 1996: 37, Šmitek 1999: 184). Svetlana M. Tolstaya pokazuje kako se ponekad susreću izrazi koji su povezani s arhaičnim konceptima o vegetacijskom kraljevstvu kao mjestu smrti; npr. srpski izraz „posjeklo mu se drvo“ povezan je s narodnim vjerovanjem prema kojemu čovjek posjeduje dvojnika u svijetu stabala (Tolstaya 1999: 24).

Na tragu koncepta Stabla svijeta kao stabla postmortalnih duša moguće je nadovezati i simboliku Mliječnoga puta koji kod većine naroda figurira kao Stablo svijeta. Heino Eelsalu naglašava da u doba kada je Sjeverni pol bio najjudaljeniji od Mliječnoga puta (u konstellaciji *Draco*), Mliječni put je bio uspravan tijekom cijele noći i podsjećao je na stablo (prema Kuperjanov 2002: 55). Nodilo napominje kako prema litavskim vjerovanjima Mliječnim putem idu duše, „uboličene kao tice, te se zove tičji put. Grimm, *Deutsche Myth.*, s. 691.“ (Nodilo 1981: 528).²⁰ Jednako tako Nodilo, pozivajući se na Krekov zapis, upućuje kako Rusi Kumovsku slamu (Mliječni put) nazivaju odrednicom *mišje putanjice* (Krek 1887: 423). Pogledajmo etnoastronomijski zaključak Nenada Jankovića o Mliječnom putu: „Neka induska plemena vide u Mlečnom putu 'Put duša na nebo', a to je gotovo opšte mišljenje starih naroda“ (Janković 1951: 151).

Upravo vjerovanja o grobnom stablu mogla bi se uzeti dokaznom matricom o predodžbi o Stablu svijeta kao prebivalištu duša umrlih. Pored navedenoga, stablo i granje povezani su uz grob jer kako navodi Mario Rigoni Stern (*Arboreto salvatico*, 1991), tijelo se raspada i njegovi sokovi prelaze u korijenje te tvari ponovo oživljaju u stablima, a sahrana pokojnika označava njegov povratak, riječima Gastona Bachelarada, osnovnim elementima – zemlji, vodi, vatri i zraku (prema Morin 1981: 165–166), a pritom je drvo, kao lijes u inhumaciji ili kao gorivo u incineraciji, „skoro uvijek posljednje kućište tijela, kao onaj peti i sintetički element iz kineske kozmogonije“ (Visković 2001: 72). Uostalom, Damir Zorić pri završetku svoje studije *Tradicionalni oblici seoskih grobova i nadgrobnih spomenika na području Jugoslavije* kao jednu „od najzanimljivijih i ujedno najindikativnijih“ tema u okviru tog kompleksa određuje sadenje stabala na grobu „jer govori i predstavlja jedan dublji vid i način 'gradnje vječne kuće'“ (Zorić 1987: 106).

S obzirom na inačicu Stabla svijeta kao šamanskoga stabala, Eliade bilježi da se duše (dobre i zle) u pogrebnom imaginariju Jakuta javljaju u obliju ptica koje odlaze na nebo i pretpostavlja da te ptice-duše slijede na grane Stabla svijeta. Pridodaje kako Jakuti vjeruju i da su zli duhovi (*abasy*) također duše umrlih koje prebivaju pod zemljom, što znači da posjeduju dvostruku religioznu tradiciju (Eliade 1985: 165). Dakle, koncept je Stabla svijeta naravno povezan sa simbolizmom ptice a tako i s dušama, odnosno koncepcijama života i smrti, s obzirom da svojom osi (stabлом) povezuje onostrano i ovostrano. Na prehistoricim spomenicima Europe i Azije Stabla svijeta obično je prikazivano s dvjema pticama na svojim granama koje su pored kozmognijskoga značenja zasigurno simbolizirale i duše predaka. U

²⁰ Interpretirajući dvije staze kojima bogovi ostvaruju *descensus* i *ascensus*, Nodilo razlikuje niktomorfni most širokoga i svjetloga pojasa zvijezda, bogovsku i dušnu stazu, Mliječni put (Kumovska slama) – koji su Indoeuropljani sagradili svojim dušama – i dnevni most, dugu (Nodilo 1981: 528). O Nodilovoj interpretaciji *dušnog mosta* kojim sretna duša ostvaruje transgresiju iz pakla u raj usp. Nodilo 1981: 526–527.

srednjoazijskim, sibirskim i indonezijskim mitologijama ptice što sjede na granama Stabla svijeta predočuju duše ljudi. Kako se šamani mogu preobraziti u ptice, s obzirom na njihovo stanje duha, onda mogu i letjeti do Stabla svijeta kako bi odande doveli natrag duše-ptice (Eliade 1985: 348–349, Chevalier, Gheerbrant 1987: 542). Upravo su koncepti o magijskom letu mitskih bića i nadnaravnih osoba, šamana omogućena dvama mitskim motivima – radi se o mitskom zamišljanju duše u obliju ptice kao i o shvaćanju ptice kao vodiča duša (*pshopomp*). Odnosno, kako navodi Eliade: „Jedna analiza 'imaginacije kretanja' pokazala bi koliko je čežnja za letenjem bitni sastojak ljudske psihe“ (Eliade 1987: 348). Tako Goldi posjeduju tri kozmička stabla: prvo je na nebu (ljudske duše slijede na njegove grane kao ptice, čekajući da siđu na zemlju i rode se ponovo u djeci), drugo je na zemlji i treće u donjem svijetu. Goldi, Dolgani i Tunguzi vjeruju da duše djece, prije rođenja, počivaju kao male ptice na granama Kozmičkoga stabla i šamani ih tamo dolaze tražiti (Eliade 1985: 208–209).

Nadalje, u šamanizmu ptica simbolizira *odvojenu* šamanovu dušu; naime, šamani unutrašnje Azije kao i Sibira dobivali su pomoć od duhova divljih životinja i ptica kada su poduzimali ekstatična putovanja. Duhovi ptica (naročito guske, orlovi, sove i vrane) spuštali su se s neba i ulazili u šamanovo tijelo kako bi ga inspirirali dok on udara o bubanj i nosi šamanski kostim nalik ptici. Tada se šaman transformira u svoje duhovno biće – u pticu unutrašnjega iskustva. On se kreće, pjeva i leti kao ptica; njegova duša napušta tijelo i podiže prema nebesima, udružena zajedno s ptičjim duhovima (Waida 1987: 224–225). Triju Ojamaa u sibirskom šamanizmu razlikuje tri načina zoomorfne i ornitomorfne transformacije: transformacija predmetom (npr. kostimi koji imitiraju životinju), akustička transformacija (imitiranje glasanja životinja i ptica, te pridodaje kako Ostjaci posjeduju pjesme koje označavaju životinje ili ptice, ali nemaju akustičke imitacije, smatrajući da se navedenim akustičkim imitiranjem ptice i životinje ponižavaju) i ekspresivne transformacije (imitiranje pokreta životinja i ptica – neritmički pokreti – kao što su pokreti tijela, mahanje rukama – te pantomima, ples itd.) (usp. Ojamaa 1997: 1,6). Inače, najsloženiji oblik ornitomorfne odjeće pokazuju jakutski šamani; njihova se odjeća sastoji od željeznoga ptičjega kostura (Eliade 1985: 133).

Nakon razmatranja šamanskoga stabla kao inačice Stabla svijeta, ukratko upućujem na Nodilov koncept Stabla svijeta (*arbor mundi*) kojim je nastojaо povezati i mitem o ognjenom postanku duše. Propitivanje staroslavenske incineracije (Marjanović 2000: 97–101) Nodila dovodi pred dendrolatrijski mit o stablu svijeta (*arbor/axis mundi*), nastojeći dokazati kako je i slavensko stablo svijeta figuriralo kao skandinavski jasen (Yggdrasil) koji postavlja u paralelizam s „Irminsulom, kog uništi Karlo Veliki u vojni od god. 772“ (Nodilo 1981: 155), a u interpretaciju polazi od Schwartzove studije *Indogermanischer Volkglaube: Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der Urzeit* (1885) koja tematizira nebesko stablo (*od svjetlosti* kod Indogermana).²¹ Međutim, pored toga što kao slavensko stablo (*od svjetlosti* (*u raju*) određuje jasen (Nodilo 1981: 536), Nodilo će morati – tragom vlastitoga postupka aproksimacije – u

²¹ O tome da Nodilo doslovno prenosi (prevodi) Schwartzovu složenicu *Lichtbaum* usp. Marjanović 2004.

re/konstrukciji kôda Stabla svijeta dodati još neka stabla, tragom čega utvrđuje kako odabir *stabla* (*od*) *svjetlosti* ipak bioregionalno ovisi o klimi, postavljajući time poveznice između geografije i religije (ibid.: 154).²² Međutim, za Srbe i Hrvate ipak i usprkos svemu odlučuje se za jasen – *nebeski Yggdrasill* (ibid.: 156, 226), a kao najpouzdaniju dokaznu matricu da se i kod nas *stablo* (*od*) *svjetlosti* imaginira kao jasen navodi pjesmu *Devojka i košutica* s početnim stihovima „U jasena sitna resa,/ Po njoj pala medna rosa./ Kupila je košutica“ (Karadžić 1866: br. 232, Nodilo 1981: 157), i u okviru interpretacije motiv (medne) rose postavlja u paralelizam s Yggdrasilovim *hunângsfallom* (medeni pad).²³ Svjetlost jasena (što ga Nodilo nastoji upisati kao koncept Stabla svijeta u „staroj vjeri“ Srba i Hrvata) ujutro se prikazivala Indoeuropskimima kao teofanijsko stablo „koje od sjajnog debla ružta sjajne grane“, čiji plodovi simboliziraju nebeska tijela,²⁴ a to isto stablo – prema njegovim re/konstrukcijama – smatrano je kao ginekomorfno: „Iz njega vrca za svaku dušu iskra života“ (ibid.).²⁵

Iako namjera ovoga teksta nije komparacija dviju re/konstrukcija – u jednom slučaju „stare vjere“ Srba i Hrvata iz razdoblja 1885–1890. godine (Natko Nodilo), a u drugom slučaju mitske pozadine hrvatskih narodnih običaja i vjerovanja iz 1998. godine (Vitomir Belaj), ipak s obzirom da se u objema spomenutim re/konstrukcijama interpretacijski tematizira mitem Stabla svijeta, shematično će utvrditi razlike između te dvije re/konstrukcije samo u određivanju funkcije Stabla svijeta.²⁶ Za razliku od Perunova, odnosno Velesova stabla na kojemu se odvija kozmički sukob između *suhće* (Perun) i *vlažnosti* (Veles u figuraciji zmije/zmaja povezan je uz svijet mrtvih koji je slvio kao raj blaženih – *Vyrez/Virej*)²⁷ u re/konstrukciji *hoda kroz godinu* praslavenskoga vegetacijskog božanstva koju provodi Vitomir Belaj, čime se ostvaruje izmjena godišnjih doba (tema vječnoga povratka; *circulus vitiosus*), pri čemu je osnovna dihotomija locirana na osi stabla: Perun (*gore*: vrh, krošnja) – zmijoliki/zmajoliki Veles (*dolje*: dubina, dno, korijen),²⁸ Nodilovo

²² Nodilo detektira kako se obično kao takvo stablo (*arbor mundi*) u usmenoknjiževnim svjetovima tematizira zimzeleno stablo koje označuje „vječnost svjetlosti, zamrle i zabušene, no uztrajne i uvijek žive preko zime i noći“ (ibid.: 155). Dejan Ajdačić upućuje kako se u pjesmama pokazuje osnovanom pretpostavku Nikite Tolstoja da su zimzelena stabla – jela i bor – „stabla smrti“ ili „stabla onoga sveta“, dok su listopadna – stabla sa značenjem života (prema Ajdačić 1996: 70).

Vitomir Belaj pokazuje kako je kod Južnih Slavena, a posebice u hrvatskoj predaji, Stablu svijeta (*arbor mundi*) oko kojeg se odvijaju mitska zbivanja s Perunom i Velesom kao epicentralnim božanstvima zamisljano kao bor (usp. Belaj 1998: 164). O paradigmatskom odnosu naziva za konkretno drveće usp. Katičić 2008: 60.

²³ O Nodilovoj interpretaciji pjesama koje tematiziraju *plemenito stablo* usp. Marjanović 2004.

²⁴ Pritom Nodilo navodi (1981: 155, 157) *malorusku* (istočnoslavensku) zagonetu „Stoji drvo nasred sela, a vidi se u svakoj izbi“ (odgonetka: „Sunce i svjetlost njegova“). Usp. varijantu „Nasred sela je drvo, a u svakoj kući po grana“ koju navodi T. A. Agapkina: (2001: 161).

²⁵ O plamenom postanku duše koja nije poznata kršćanstvu usp. Nodilo 1981: 537.

²⁶ O još nekim (dubinskim) razlikama između navedene dvije rekonstrukcije usp. Marjanović 2002.

²⁷ Usp. interpretaciju Mirjam Mencej (1995: 199) – u kojoj polazi od istraživanja Ivanova i Toporova – Velesa kao boga stoke i boga duša umrlih koje u oblicju raznorodnih životinja nastavljaju život na drugom svjetu iza vode.

²⁸ Ivanov i Toporov zamjećuju kako se u euroazijskom šamanskom arealu i područjima (posebno južno-azijski) koja se na njega naslanjaju javlja ternarna opozicija (gornji – srednji – donji svijet), a ne binarna opozicija (gore – dolje) kao u slavenskim tekstovima koji tematiziraju Stablu svijeta (usp. Ivanov, Toporov 1965: 201–202).

stablo (jasen) određeno je kategorijom Svantevidove svjetlosti i pridana mu je uloga ginekomorfog stabla (antropodendromorfni mit) u čiju konfiguraciju upisuje i izvorište svjetlosnoga aspekta (*vidovni* aspekt vrhovnoga božanstva) ljudske duše. Nodilo pritom prema bestijariju Yggdrasilla ne uspostavlja opoziciju *vrh* (orao) – *korijenje* (zmija/zmaj), koju koriste Radoslav Katičić i Vitomir Belaj (usp. Belaj 1998: 244–245) u rekonstrukciji mitske pozadine hrvatskih narodnih običaja i vjerovanja, te prema navedenoj opoziciji bestijarija interpretiraju opoziciju Perun – Veles. Inače, Eliade upućuje kako je kozmološka shema Stabla-ptica (= Orao) ili stablo s pticom na vrhu i Zmijom u korijenu, „iako specifična za narode srednje Azije i Germane, izgleda (...) orijentalnog porekla, ali je isti formulisan već na preistorijskim spomenicima“ (Eliade 1985: 209). Eliadeovu naputku o tome kako je drevni simbolizam ptice-duše povezan sa solarnim kultovima i idejom ascensusa-apoteoze (Eliade 1985: 289–290), pridodajem kako Marija S. Maerčik utvrđuje da je mitopoetska slika o *duši-ptici* arhaičnija od kozmologije Stabla svijeta s njegovom vertikalnom trodijelnom strukturu – gornji (krošnja, nebo, teofanija) – srednji (deblo, zemlja, *ovaj svijet*) – donji svijet (korijenje, podzemlje, *onaj svijet*) (Maerčik 2003: 39).²⁹ Npr. u bugarskoj narodnoj tradiciji posrednička uloga između ta tri svijeta pripada orlu; jedino on među živim bićima može izlaziti do oblaka te silaziti u donji svijet (Vlčeva 2003: 22). Naime, orao se uglavnom smatra kao mitološki simbol gromovnika Peruna i kao takav ulazi u kozmički sukob (*agon*) s Velesom predstavljenoga u zoomorfu zmije ili pak zmaja (usp. Belaj 1998).

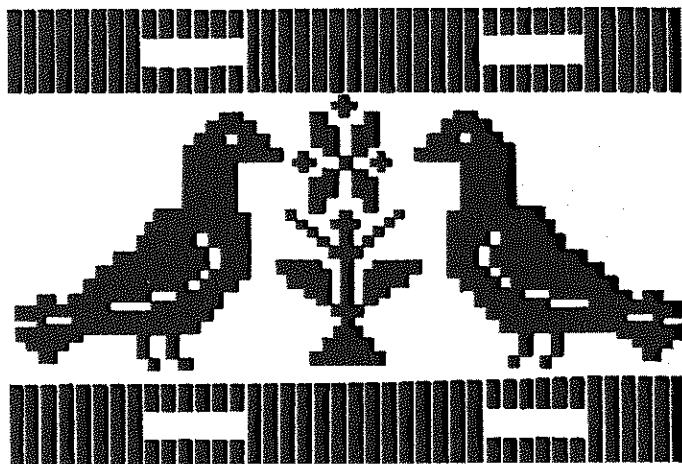
Iz navedenoga je moguće shematično pretpostaviti da u teorijskim re/konstrukcijama mitskih concepcija čija je *religija groba* određena incineracijom, Stablu svijeta (*arbor mundi*) očituje se kao topos na kojemu prebivaju duše umrlih (pridodajem kako se navedeni koncept incineracija – Stablu svijeta očituje u Nodilovoju re/konstrukciji „stare vjere“ Srba i Hrvata), određenje da duše mrtvih kroz drveće prolaze na onaj svijet (usp. Ajdačić 1996: 72). Tako u raju/*Rajevini* prema Nodilovim re/konstrukcijama borave ne samo duše pokojnika nego i duše *nerođenih* (usp. Krek 1887: 420–421, Nodilo 1981: 535), a potvrdu o rajske dušama *nerođenih* Nodilo pronalazi u Milićevićevu zapisu iz monografije *Život Srba seljaka* (1867–1877).³⁰

Motiv životnoga stabla i danas je kao ikonografski simbol prisutan na brojnim materijalnim predmetima. Završno bih spomenula da npr. u zoomorfnoj likovnoj tematiki na slavonsko-baranjskim ručnicima ta je skala određena mjestom i funkcijom ručnika u pojedinim običajima. Tako životinjski motivi (jelen, konj, pas, zec, jarac, leptir) i ptice (pijetao, golub, patka, paun) imaju magijsko i simbolično značenje. Kako navodi Lazar Stojnović – utkivanjem i vezenjem ovih likova nastojala se osigurati plodnost i obilje, ali i osigurati kod ktonskih likova put u zagrobni život. Tako je čest motiv životnoga stabla koje simbolizira neprestano obnavljanje, težnju za razvojem i napredovanje; stablo se pojavljuje na otarcima kao središnja os simetrične kompozicije dvaju

²⁹ Usp. Eliadeovu pretpostavku o tome da je ideja o Kozmičkom stablu kao stjecištu duša i Knjizi sudske posuđena od *razvijenih* civilizacija (Eliade 1985: 209).

³⁰ Navedenom konceptu Stabla svijeta kao topusu duša mogu se približiti i folklorne concepcije o vještijem i vilinskem stablu kao njihovim ročištima (usp. Bandić 1980: 244, Marjanović 2004).

istovrsnih likova koji su predstavljeni na način zrcalne slike kao npr. zrcalno³¹ postavljeni paunovi koji piju iz *kantharosa* na mramornom pluteju iz Pavije iz prve polovice 8. stoljeća (usp. Tomićić 2008: 46). Tako zrcalno postavljeni paunovi s jedne i druge strane Stabla života simboli su nepodmitljive duše i čovjekove psihičke dvojnosti (Chevalier, Gheerbrant 1987: 486), odnosno simetrično smještene dvije ptice (npr. orao, sokol, golub) na njegovu vrhu dubliraju Sunce i Mjesec (Vlčaeva 2003: 22, Katičić 2008: 79).



Slika 3:

Motiv životnoga stabla s pticama koje su okrenute jedna prema drugoj na slavonsko-baranjskom ručniku (prema Stojnović 1988: 14)

Zaključno ili na putu prema gore: angelizacija vertikalizma

Dakle, u ovom sam se članku pokušala zadržati na južnoslavenskim folklornim predodžbama o duši-ptici i/ili ptici-duši, iako je simbolika ptice, dakako, daleko protežna – tako i ptičji pjev označava akustički imaginarij raja (usp. Zaradija Kiš 2010: 357). Naime, kada su u pitanju simbolika letenja i mitologija ptice-duše, riječ je o univerzalnoj magiji (Eliade 1985: 349). Upravo iz tog razloga, dakle, iz univerzalne simbolične protežnosti ptičjih simbola ponekad sam ulazila u amplifikacije, što se naročito osjetilo u poveznicama sa šamanskom matricom o odjeljivanju duše od tijela.

Ptice su kao simboli uspona, sheme vertikalizacije (usp. Durand 1991: 104–105) uključene u gotovo sve simboličke potencijale Stabla života koje povezuje život i smrt. Npr. vodene ptice (npr. patke, labudovi, guske, lastavice) često su uključene u mitove o stvaranju (usp. Waida 1987: 225). Podsjetimo npr. na boginje-ptice o kojima je pisala Marija Gimbutas (usp. Gimbutas 1991: 31), a od kojih je zasigurno nešto (krilja i okrilje) ikonografski ostalo vilinskim

bijima. Tako neke od kasnijih boginja koje imaju poveznicu ptičjom boginjom svakako su Nut, Atena i Kirka (usp. Bird goddess, http), ali zasigurno i sirene koje figuriraju kao poluptice-poluzene. Naime, ono što je ostalo od grčke ikonografije sirena u našim predajama upravo je akustička slika sirenina pjevanja, dok u potpunosti izostaje starogrčka predodžba o tome da je riječ o ženama-pticama. Naime, dok je prema antičkoj predaji sirenina predložena kao žena-ptica – i to uglavnom radi se o hibridnom, ptičjem tijelu s glavom žene, odnosno određenje s donjim dijelom tijela kao ptica a pritom su torzo, glava i ruke djevojačke – u našim se predajama radi o poluženama-poluribama koje su u engleskoj tradiciji označene pojmom *mermaid*. Osim toga, od tih boginja-ptica, o kojima je za sada najdetaljnije pisala Marija Gimbutas, zasigurno je da kao prezici figuriraju vile čija je gornja, andeoska polovica tijela u južnoslavenskim tradicijama određena krilima i okriljem (usp. Marjančić 2004a: 231–256). Odnosno, Durandovim određenjem antropoloških struktura imaginarnog: „Finalni uzrok krila kao i pera, u perspektivi ‘pteropsihologije’ jest angelizam“ (Durand 1991: 109). Philippe Walter tako upozorava da i keltska mitologija poznaje boginje-ptice, a među njima se nalazi i legendarna Morgana, sestra kralja Arthura. Nadalje, Walter navodi da se u srednjem vijeku od tih boginja-ptica sačuvane samo svetice s gusjim stopalima (Walter 2006: 111–112).

Osim toga, sudbina je brojnih mitskih junaka/junakinja i nešto nam bližih iznimnih pojedinaca povezana s ptičjim sudbinama. Podsjetimo na završetak Bohumila Hrabala: poginuo je u 82. godini života padom s petog kata bolnice. Kako kažu očevici, pokušao je samo nahraniti golubove. Dakle, sudbina vrlo slična Teslinoj koji je u jednoj golubici vidio jedinoga prijatelja. Naime, kako istinita predaja kazuje – Tesla je hranio i uzdržavao nekolicinu golubova, a među tim njegovim letećim prijateljima isticala se lijepa bijela golubica sa svjetlosmeđim pigmentom na vrhovima krila.

Pogledajmo završno osnovni praslavenski mit o borbi između orla³² i zmije/zmaja, odnosno Peruna i Velesa, koji bi se s obzirom na spomenutu amplifikaciju mogao protumačiti i dubinskom psihologijom od čega dakako zaziru „binarni i trinarni“ semiolizi. Prema interpretaciji jungovske psihologije to neprijateljstvo između zmije i orla znači da može doći do raskida suprotnosti duha i instinkta, što je znak da postoji potreba za postizanjem višeg stanja svijesti (von Franz 2009: 95). A čini se da upravo dvojnu simboliku ptice savršeno pokazuje priča koja je povezana s Aleksandrom Velikim „koji je navodno upregnuo dvije divovske ptice da ga ponesu kako bi mogao istražiti nebeski svod. (...) Na putu prema gore susreo je čovjeka-pticu koji mu je rekao: ‘Zašto tako u neznanju o zemaljskim stvarima želiš razumjeti one nebeske? Vrati se na zemlju, jer ćeš u protivnom postati pljenom ovih ptica!’“ (von Franz 2009: 95).

³¹ Uočljivo je da Željko Tomićić rabi odrednicu da su postavljeni antitetički, dok Lazar Stojnović rabi zrcalnu metaforiku.

³² O mitskim poveznicama između orla i šamana usp. Eliade 1985: 133.

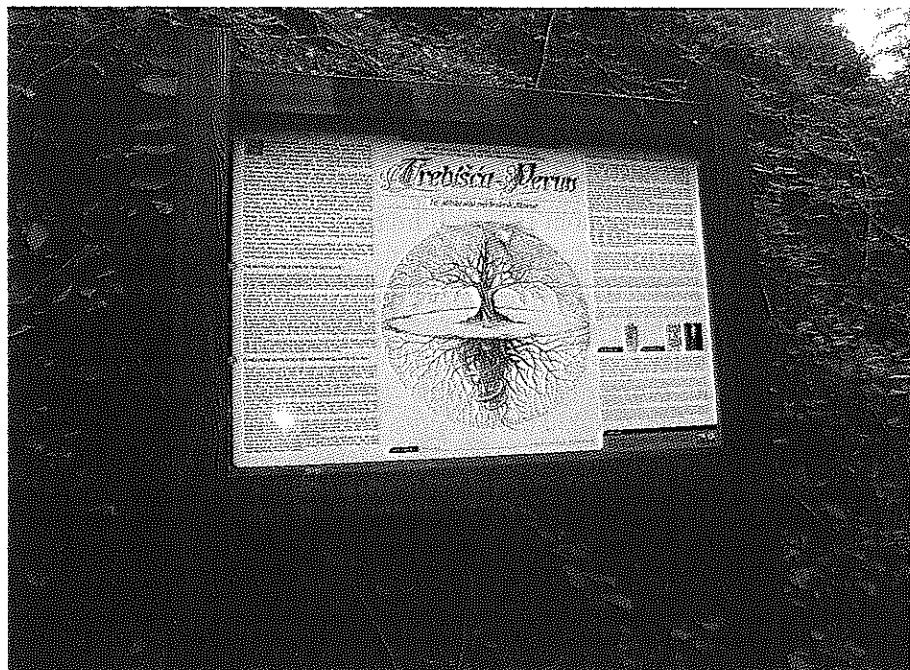


Foto 4:

Mitska slika starih Slavena (Stablo svijeta s orlom – Perunom u krošnji i zmijom/zmajem – Velesom duboko u korijenu): *Mitsko-povijesna staza Trebišća – Perun*³³

Literatura

- Agapkina 2001 – Tatjana A. Agapkina, „Drvo“, U: *Slovenska mitologija: enciklopedijski rečnik*. (ur. Svetlana M. Tolstoj i Ljubinka Radenković), Beograd: Zepter Book World, str. 161–163.
- Ajdačić 1996 – Dejan Ajdačić, „Čudesno drvo u narodnim pesmama balkanskih Slovena“, *Kodovi slovenskih kultura* (Biljke) 1: 69–84.
- Armstrong 1958 – Edward A. Armstrong, *The Folklore of Birds. An Enquiry into the Origins & Distribution of Some Magico-Religious Traditions*, London: Collins, St James's Place.
- Augustin 1995 – Aurelije Augustin, *O državi Božjoj (De civitate Dei)*, Svezak prvi (knjiga I-X), 2. izdanje, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Bajuk Pecotić 1999 – Lidija Bajuk Pecotić, *Kneja: 12 bajkovitih priča*, Zagreb: Golden marketing.
- Bandić 1980 – Dušan Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Beograd: BIGZ.
- Barjaktarović 1968 – M. R. Barjaktarović, „Pogrebne radnje i običaji u okolini Ivangrada (Berana)“, *Glasnik cetinjskih muzeja* 1: 77–88.

³³ O navedenoj stazi, koja je prva takve vrste u Evropi usp. <http://www.pp-ucka.hr/Poucne-staze-i-setnice/Mitsko-povijesna-staza-Trebisca-%E2%80%93-Perun.html>

- Barjaktarović 1985 – Mirko Barjaktarović, „O smrti i sahrani u Gornjem Polimlju“, *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 49: 163–172.
- Belaj 1998 – Vitomir Belaj, *Hod kroz godinu. Mitska pozadina hrvatskih narodnih običaja i vjerovanja*, Zagreb: Golden marketing.
- „Bird goddess“ (http://en.wikipedia.org/wiki/Bird_goddess).
- „Bird-Soul“, 1949, U: Funk & Wagnalls *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, sv. 1 (ur. Maria Leach), New York: Funk & Wagnalls, 143.
- „Birds in Mythology“ (<http://www.mythencyclopedia.com/Be-Ca/Birds-in-Mythology.html>).
- Bošković-Stulli 1991 – Maja Bošković-Stulli, *Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Zavod za istraživanje folklora.
- Bučar 1918 – Franjo Bučar, „Narodne pripovijetke“, *ZNŽO* 23: 247–268.
- Budimir 1966 – Milan Budimir, „Vampirizam u evropskoj književnosti“, *Anal Filološkog fakulteta* 6: 269–273.
- Bulat 1927 – Petar Bulat, „Mrtvi (duše mrtvih)“, u: *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka*. Svezak 17a. (ur. Svetozar Stanojević), Zagreb: Bibliografski zavod d. d., 1056–1058.
- Bulat 1933 – Petar Bulat, *Kukavica*, Zagreb: Etnološka biblioteka 19.
- Cassirer 1985 – Ernst Cassirer, *Filosofija simboličkih oblika. Drugi deo. Mitsko mišljenje*, Novi Sad: NIŠRO Dnevnik, OOUR Izdavačka delatnost Novi Sad i Književna zajednica Novog Sada.
- Chevalier, Gheerbrant 1987 – Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Čajkanović 1973 – Veselin Čajkanović, *Mit i religija u Srba. Izabrane studije*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Damjanov 2008 – Jadranka Damjanov, *Bestijarij. Od predaje do umjetnosti i natrag*, Zagreb: Sipar.
- Deželić 1863 – Stjepan Gj. Deželić, „Odgovor na pitanja, stavljena po historičkom družtvu, Od Gjurgjana Deželića“, *Arkv za povjestnicu jugoslavensku* 7: 199–232.
- Dowling 2010 – Kevin Dowling, „Third of all plants and animals face extinction“, *The Sunday Times*, 9. svibanj 2010. (<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/environment/article7120676.ece>).
- Durand 1991 (1984) – Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u opću arhetipologiju*, Zagreb: August Cesarec.
- Dorđević 1984 – Tihomir Đorđević, *Naš narodni život*, Tom 4, Beograd: Prosveta.
- Eliade 1985 (1968) – Mircea Eliade, *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*, Novi Sad: Matica srpska.
- Eliade 1991 (I) – Mircea Eliade, *Istorija verovanja i religijskih ideja. I. Od kamenog doba do Eleusinskih misterija*, Beograd: Prosveta.
- Frese, Gray 1987 – Pamela R. Frese, S. J. M. Gray, „Trees“, u: *The Encyclopedia of Religion*, sv. 15 (ur. Mircea Eliade), New York: London, Macmillan Publishing Company, Collier Macmillan Publishers, 26–33.
- Gimbutas 1991 (1989) – Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess*, San Francisco: Harper Collins.

- Grbić 1998 – Jadranka Grbić, „Predodžbe o životu i svijetu“, u: *Etnografija: svagdan i blagdan hrvatskog puka*, (ur. Jasna Čapo Žmegač et. al.), Zagreb: Matica hrvatska, 296–336.
- Grimm 1969 (1835) – Jakob Grimm, *Deutsche Mythologie. II. Band*, Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.
- Gura 2001 – Aleksandar Gura, „Leptir“, u: *Slovenska mitologija: enciklopedijski rečnik*, (ur. Svetlana M. Tolstoj i Ljubinko Radenković), Beograd: Zepter Book World, 335–336.
- Gura 2005 – Aleksandar Gura, *Simbolika životinja u slovenskoj narodnoj tradiciji*, Beograd: Brimo, Logos, Aleksandrija.
- Innes 2000 – Brian Innes, *Smrt i zagroban život*, Rijeka: Dušević & Kršovnik.
- Иванов, Топоров 1965 – Вяч. Вс. Иванов, , В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*, Москва: Издательство „Наука“.
- Janković 1951 – Nenad Đ. Janković, „Astronomija u predanjima, običajima i umotvorinama Srba“, *Srpski etnografski zbornik*, knjiga LXII (Drugo odeljenje – Život i običaji narodni, knjiga 28), Beograd: Srpska akademija nauka.
- Jones, Malyneaux 2003 – David M. Jones, Brian L. Malyneaux, *Mitologije Amerika. Ilustrirana enciklopedija bogova, duhova i svetih mesta Sjeverne, Srednje i Južne Amerike*, Zagreb: Leo commerce d.o.o.
- Karadžić 1866 – Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme iz Hercegovine (ženske)*, Beč: U nakladi Ane udove V. S. Karadžića.
- Katičić 2008 – Radoslav Katičić, *Božanski boj. Tragom svetih pjesama naše pretkršćanske starine*, Zagreb, Mošćenička Draga: Ibis grafika, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Katedra Čakavskog sabora Općine Mošćenička Draga.
- Krek 1887 (1874) – Gregor Krek, *Einleitung in die slavische Literaturgeschichte*, Graz: Verlag von Leuschner & Lubensky.
- Kulmar 1997 – Tarmo Kulmar, „Conceptions of Soul in Old-Estonian Religion“, *Folklore (An Electronical Journal of Folklore)*, sv. 4 (<http://haldjas.folklore.ee/folklore/vol4/hing.htm>).
- Kuperjanov 2002 – Andres Kuperjanov, „Names in Estonian Folk Astronomy – From 'Bird's Way' to 'Milky Way'“, *Folklore (An Electronical Journal of Folklore)* 22, 49–61. (<http://haldjas.folklore.ee/folklore/vol22/milkyway.pdf>).
- Lecouteux 2003 (1992) – Claude Lecouteux, *Witches, Werewolves, and Fairies. Shapeshifters and Astral Doubles in the Middle Ages*, (Preveo s francuskoga Clare Frock), Rochester, Vermont: Inner Traditions.
- Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva. 1990. (ur. Andelko Badurina). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti.
- Lovretić 1990 – Josip Lovretić, *Otok*, Pretisak, Vinkovci: Kulturno informativni centar „Privlačica“.
- Lozica 1990 – Ivan Lozica, *Izvan teatra*, Zagreb: KDKKT.
- Маерчик 2003 – Мария С. Маерчик, „Птица-душа в славянской народной традиции“, *Kodovi slovenskih kultura* (Ptice) 8, 33–42.
- Marjanić 1999 – Suzana Marjanić, „Zaštitna sredstva protiv more kao žensko-niktomorfnog demona“, *Treća: časopis Centra za ženske studije* 2/1, 55–71.
- Marjanić 2000 – Suzana Marjanić, „Vatra kao domovina smrti u Nodilovoj Religiji groba“, *Narodna umjetnost* 37/2, 87–107.
- Marjanić 2002 – Suzana Marjanić, „(Dijadna) boginja i duoteizam u Nodilovoj 'Staroj vjeri Srba i Hrvata'“, *Narodna umjetnost* 39/2, 175–198.
- Marjanić 2004 – Suzana Marjanić, „Južnoslavenske folklorne koncepcije drugotvorena duše i zoopsihonavigacije/zoometempsihoze“, *Kodovi slovenskih kultura* (Smrt) 9(9), 208–248.
- Marjanić 2004a – Suzana Marjanić, „Životinjsko u vilinskom“, u: *Između roda i naroda: etnološke i folklorističke studije*, (ur. Renata Jambrešić Kirin i Tea Škokić), Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Centar za ženske studije, Biblioteka Nova etnografija, 231–256.
- Marjanić 2010 – Suzana Marjanić, „Zoopsihonavigacija kao poveznica vještičarstva i šamanizma“, u: *Mitski zbornik* (ur. Suzana Marjanić i Ines Prica), Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko etnološko društvo i Scarabeus-naklada, 123–146.
- Mencej 1995 – Mirjam Mencej, „Duša umrlega kot žival pri starih Slovanih“, *Anthropos* 5–6, 198–212.
- Milićević 1984 (1867–1877, 1894) – Milan Đ. Milićević, *Život Srba seljaka*, Beograd: Prosveta.
- Morin 1981 – Edgar Morin, *Čovek i smrt*, Beograd: BIGZ.
- Nodilo 1981 (1885–1890) – Natko Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata (Religija Srbâ i Hrvatâ, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog)*, Split: Logos.
- Ojamaa 1997 – Triinu Ojamaa, „The Shaman as the Zoomorphic Human“, *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, sv. 4 (www.folklore.ee/folklore/vol4/triinu.htm).
- Pasarić 2010 – Maja Pasarić, „Uloga životinja u predodžbama o smrti i zagrobnom životu u hrvatskoj etnografskoj gradi“, *Kroatologija* 1, 213–227.
- Pavić 1852 – Antun Pavić, „Odgovor na pitanja stavljena po družtvu“, *Arkviv za povjestnicu jugoslavensku* II, 339–343.
- Petrović 1939 – Aleksandar Petrović, „Građa za izučavanje naše narodne religije“, *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 14, 31–42.
- Petrović 1999 – Sreten Petrović, *Srpska mitologija. Prva knjiga. Sistem srpske mitologije*, Niš: Prosveta.
- Plotnikova 2001 – A. A. Plotnikova, „Duša“, u: *Slovenska mitologija: enciklopedijski rečnik* (ur. Svetlana M. Tolstoj i Ljubinko Radenković), Beograd: Zepter Book World, 169–170.
- Попов 2002 – Рачко Попов, „Зооморфният код в погребалните представи на Българите“, u: *Običaji životnoga ciklusa* (Beograd, 6 – 8. septembar 2001), (ur. Zorica Divac), Beograd: Etnografski institut SANU, 321–327.
- Radenković 1996 – Ljubinko Radenković, *Simbolika sveta u narodnoj magiji Južnih Slovena*, Niš: Prosveta.
- Sax 2001 – Boria Sax, *The Mythical Zoo. An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, & Literature*, Santa Barbara, California – Denver, Colorado – Oxford, England: ABC – CLIO.
- Schneweiss 1928 – Edmund Schneweiss, „Glavni elementi samrtnih običaja kod Srba i Hrvata“, *Glasnik Skopskog naučnog društva* 5, 263–282.
- Schwartz 1885 – Wilhelm Schwartz, *Indogermanischer Volksglaube. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der Urzeit*, Berlin: Verlag von Oswald Seehagen.

- „Separable Soul“. 1950. Funk & Wagnalls *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*. sv. 2. (ur. Maria Leach). New York: Funk & Wagnalls, 996.
- Smičiklas 1896 – Tadija Smičiklas, „Sv. Jakov kraj Bakra u Hrvatskoj“, ZNŽO 1, 207–211.
- „Soul-Animal or Soul-Bird“, u: Funk & Wagnalls *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*. sv. 2. (ur. Maria Leach). New York: Funk & Wagnalls, 1051.
- SMR 1970 – *Srpski mitološki rečnik* (ur. Š. Kulišić, P. Ž. Petrović, N. Pantelić), Beograd: Nolit.
- Stojnović 1988 – Lazar Stojnović, *Ručnik u tradicijskoj kulturi Slavonije i Baranje*, Osijek: Muzej Slavonije Osijek.
- Storm 2002 – Rachel Storm, *Enciklopedija mitologija Istoka. Legende Istoka: mitovi i priče o herojima, bogovima i ratnicima drevnog Egipta, Arabije, Perzije, Indije, Tibeita, Kine i Japana*, Rijeka: Leo commerce.
- Šmitek 1999 – Zmago Šmitek, „The Image of Real World and the World Beyond in the Slovene Folk Tradition“, *Studia mythologica Slavica* 2, 161–195.
- Tate 2009 – Peter Tate, *Flights of Fancy. Birds in Myth, Legend and Superstition*, London: Arrow Books.
- Thomas 1980 (1975) – Louis-Vincent Thomas, *Antropologija smrti I-II*, Beograd: Prosveta.
- Tolstaya 1999 – Svetlana M. Tolstaya, „Slavic Folk Conceptions of Death According to Linguistic Data“, *Etnolog: glasnik Slovenskega etnografskega muzeja* 1, 17–26.
- Tomičić 2009 – Željko Tomičić, „Paun + kantaros – grozd – križ“, *Archaeologica Adriatica* 2/2, 393–415.
- Truhelka 1992 (1941) – Čiro Truhelka, *Studije o podrijetlu. Etnološka razmatranja iz Bosne i Hercegovine*, Pretisak, Zagreb: Hrvatsko društvo folklorista.
- Tuczay 2006 – Christa Tuczay, „Flight of Witches“, u: *Encyclopedia of Witchcraft. The Western Tradition*, sv. 2 (ur. Richard M. Golden), Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO, 379–382.
- Veleckaja 1996 – Natalija Nikolaevna Veleckaja, *Mnogobožačka simbolika slovenskih arhajskeh rituala*, Niš: Prosveta.
- Visković 2001 – Nikola Visković, *Stablo i čovjek. Prilog kulturnoj botanici*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Vlčeva 2003 – Desislava Vlčeva, „Ptice u bugarskim narodnim predstavama i verovanjima o svetu i čoveku“, *Kodovi slovenskih kultura* (Ptice) 8, 17–32.
- von Franz 2009 – Marie von Franz, *Snovi*, Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Vukanović 1986 – Tatimir Vukanović, *Srbij na Kosovu. II. Tradicionalna kultura: život i običaji*, Vranje: Nova Jugoslavija.
- Waida 1987 – Manabu Waida, „Birds“. U: *The Encyclopedia of Religion*. sv. 2 (ur. Mircea Eliade), New York: London, Macmillan Publishing Company, Collier Macmillan Publishers, 224–227.
- Walter 2006 – Philippe Walter, *Kršćanska mitologija. Svetkovine, obredi i mitovi srednjeg vijeka*, Zagreb: Scarabeus.
- Zamarovský 1989 – Vojtech Zamarovský, *Junaci antičkih mitova. Leksikon grčke i rimske mitologije*, Zagreb: Školska knjiga.
- Zaradija Kiš 2010 – Antonija Zaradija Kiš, „Auditivna percepcija Raja u glagoljskim egzemplima“, *Kroatologija* 1, 339–363.

Zečević 1982 – Slobodan Zečević, *Kult mrtvih kod Srba*, Beograd: Vuk Karadžić – Etnografski muzej.

Zorić 1987 – Damir Zorić, *Tradicijski oblici seoskih grobova i nadgrobnih spomenika na području Jugoslavije*, Magistarski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

THE SOUL AS A POST-MORTAL BIRD: THE SOUTHERN/SLAVIC FOLKLORE NOTION OF THE SOUL-BIRD AND/OR THE BIRD-SOUL

Summary

The Proto-Slavic ornithological symbolism of the soul is considered in the introductory part of the paper; for example, among the Poles it was the Dove-Soul, while among the Czechs, in the period that incineration of the body was still being practised – and according to Jacob Grimm's notation in his *German Mythology* (1835) – the concept was that the Bird-Soul flew from the mouth of the deceased to perch in a tree „in which it walks around in agitation until the dead person's body is consumed by the flames“ (Nodilo 1981: 508). And while the soul figures as a bird among the Slavs, in ancient Greek religion the soul was depicted as a butterfly (Gk. *psychē* – soul, butterfly). Apart from that, the soul of the dead was often denoted as a bird with a human head on the tombs of ancient Egypt (Waida 1987: 226). In that respect, Nodilo claimed that the origins of the Soul-Butterfly should be sought further back in time than the Hellenic; in Lithuanian beliefs, in fact, where the soul was conceived both as a bird and as a butterfly: „When a moth enters a house and flies around a candle, the Lithuanian women say that someone has died and that his soul is moving around (Grimm, *Deutsche Myth.*, p. 692)“ (Nodilo 1981: 509).

Further, the article looks into Southern/Slavic folklore conceptions of the Soul-Bird and the Bird-Soul. Namely, in the concept of the Soul-Animal and/or the Soul-Bird one is speaking of an animal (a bird) that figures as the co-existing double of a human being, which means that their lives are mutually connected (cf. „Soul-Animal or Soul-Bird“ 1950: 1051). Thus, Thomas – within the framework of tanato-semiology, the semiology of death – provides certain African examples in which an animal can (symbolically) represent an integral part of a human being, by which the killing of an animal has the same worth as the killing of a particular person; consequently, *the person will die due to the death of his/her animal soul* (Thomas 1980: 125). On the other hand, the concept of the Bird-Soul denotes the *post-mortem* soul in the guise of a bird (cf. „Bird-Soul“ 1949: 143).

Suzana Marjanić

Primljen oktobra 2010,
prihvaćen za štampu novembra 2010.

ОД СОКОЛА ДО КУКАВИЦЕ: УЛОГЕ ПТИЦА У ПЕСНИЧКОМ ЈЕЗИКУ ГУСАЛА

АНДРЕЈ ФАЈГЕЉ

Филолошко-уметнички факултет, Краљевач

Рад се бави жанровским обликовањем птица у гусларској епци: избором врста, додељеним улогама, значењем, и фразеологијом. Откривамо богату и разноврсну употребу, у којој птице служе као епски придеви и носиоци епских формула, мотива и тема, постају статусни симболи, гласници и лешинари, ловци и ловина, оличење јунаштва и кукавичлуга.

Кључне речи: птице, епика, алегорија, соко, гавран, утва, кукавица

Већ најстарији стихови српске епике, забележени у италијанском граду Ђоја дел Коле 1492. године¹, сведоче о континуитету епског језика. У препознатљивој тематици и фразеологији кратког одломка посебно место заузима *птица*, од првог стиха (*Орао се вијаше најградом Смедеревом*), до последњег, који садржи специфични мотив: „Ја те ћу напитати чрвене крвце турешке, белога тела витешкога“ (*ниже*).

Овако истакнут положај птица у песничком језику не представља изузетак. Упечатљиве особине – на првом месту способност летења и певања – чине их омиљеном темом у песништву уопште. Овај рад бави се птицама у гусларској епци, жанровским обликовањем референта, избором врста, додељеним улогама, значењем и фразеологијом. Налази се заснивају на корпусу објављеном на сајту <http://guslarskepesme.com> (Фајгел 2008a), одакле преузимам и систем скраћеница и навођења песама.

Летење

Као и у појавном свету, птице се најпре издвајају по летењу. Покретљивост птица је без премца, на шта подсећају епске формуле са значењем „ако не може птица, не може нико“:

fajgelj@gmail.com

¹ Пантић 2002.

Да ти имаш крила соколова,
Пак да паднеш из неба ведрога,
Перје меса не би изнијело.
(Вук2 50-IV: 41-3)

Стрелац и пушка су врхунски ако су у стању да бију *штицу* *под облаком* (најчешће орла или ждрала). Брзо и лагано – као *штица/соко са дране на грани* – могу да се крећу јунак, коњ, па чак и редна чаша око стола. На тај начин се и глагол (по)летети користи за човека и коња, а овај последњи, као главни такмац птицама у брзини, позајмљује од њих чак и крила: ако не дословно, бар у поређењу (*Хиџар ћога ко кај има крила*). Уопште, називи коња су често мотивисани орнитонимима. Поред крилата, ту су и вранац², гавран, лабуд, ластвица, ждрал и соко. Оваква рас прострањеност дозвољава да *tertium comparationis*, чак и у примерима који инсистирају на боји, проширимо на брзину и, у крајњој линији, летење.

Формула „десно крило“ изражава главну узданицу – Каицу за деспота Ђурђа и Приједзине војводе: *О војводе, моја десна крила!* / *Крила моја, с вама ћу лейши* (Вук2 84: 49, 50). Слично, сломљена крила означавају кобни губитак. У песмама о сукобу браће, птица која је изгубила крило подсећа: „Мени јесте без крила мојега, / Као брату једном без другога“ (Вук2 98: 82,3).

Крила поседују и натприродна бића – анђели, виле и змајеви – а летење је и магијско својство, којим се птице сврставају између неба и земље у пренесеном смислу. У улози посредника са оностраним (уп. *ниже*, гавран), птице разоткривају чуда и износе тајне недоступне људима.³ Божији су посланици на земљи⁴, а Богородица и светитељи узимају облик птица⁵.

Соко

Јунаку су најсличније птице грабљивице, које лет повезују са борбом. У поетици гуслара јуначка птица *par excellence* је соко, са или без формултивне одреднице *сиви/српски*. Наравно, јунак тера непријатеље као соко *штице* *долубове*. Али и кад виче, хода, скаче са коња – па и бежи⁶ – јунак је као соко:

Трчи Анто по бедену граду
Кано соко по јелову грању,
По бедену поређа барјаке,
А Србине меће на бусије;

Виче Анто грлом бијелијем,
Виче Анто, к'о да соко кликће...
(Вук4 33:153-8)

Јунаци се чак и љубе међу очи, *згде се, побре, соколови љубе*. Када стари Вујадин храбри синове на путу за „проклето Лијевно“, обраћа им се *са моји соколови* – уосталом, за храбрење епски језик користи и глагол *соколити*.

По пореклу, јунак је *рођа соколова и иле од сокола*, а јуначко насеље и земља су *гнездо соколово*. У познијим збиркама борби за ослобођење⁷ метафора сокола се широко користи – у Вук8 до те мере да се стиче утисак да је сваки јунак „соко“, и да су две речи синоними. Дословно поистовећивање проналазимо у митолошком мотиву претварања јунака у сокола (MX1 35, 78; Петрановић2 37; Вук2 85, 86; Вук6 4).

Соко је и јуначки атрибут. Уз коња и пса (ређе од првог, а чешће од последњег), он прати јунака на пут, учествује у сценама опремања и дели опасности: вилина „бардарина“ се подједнако односи на јунака, коња и птицу, а кад притисне жеђ, очајни јунак се пита да ли да закоље коња или сокола. Соколови девет Југовића и војводе Каице остају да бдију над сачрањеним господарима⁸.

Соко је уједно и скupoцени статусни симбол. Соколарство је у средњовековној Србији и Европи омиљена и престижна разонода. Ова пракса оставила је трагове у законодавству, топонимији, и бројним *сценама соколарења* у епци. Грабљивица на руци је и знак владарског достојанства, осведочен на споменицима и новцу. Вредност сокола је могла бити врло висока: у варијанти песме *Љубица Богдан и војвода Драгија* (Вук2 77), јунак радо приhvата два сокола као плату за трогодишњу службу. Зато се у епци користи као плата и дар⁹, са припадајућим формулама. Кад умире деспот Јован, поставља се питање наследства:

Коме л', сине, твоје много злато,
Коме л', сине, коње и соколе,
Коме л', сине, земље и градове...
(САНУ2 88:185-7)

Јакшићи се свађају *Око врана коња и сокола* (Вук2 98: 25). У варијантама песме *Бођ ником дужан не остваје* (Вук2 5, MX1 41-3) љубоморна жена подмеће заови низ градираних злочина у жељи да је завади са братом: убиство мужевљевог коња, потом сокола (у MX редослед је обрнут) и најзад рођеног сина. *Марков лов са Турцима* креће по злу због зависти према његовом соколу.

⁷ ОС, Пјесме, САНУ4, Вук4, 8 и 9.

⁸ По Веселину Чайкановићу, траг древних обичаја: *Мит и религија код Срба*, Београд, 1973, 48.

⁹ Плата: *Изворио коње и соколе, / Изворио благо гојовину* (Петрановић2 51: 5,6); Дар: кад Југ Богдан пита како ће даривати Лазара, Југовићи одговарају: *У нас доспа коња и сокола, / У нас доспа ѡера и калика* (Вук2 32: 132,3). У епским женидбама, формула коња и сокола означава посебно великолудшне дарове.

Најзад, соко је јунаков љубимац, који се миљује и чува у недрима (*Из ниџарја сокола извади*, МХ8 17:122), са ким се разговара¹⁰, нарочито у самоћи тамнице:

Коме раниш на руци сокола?

...
Него да се шњиме разговарам
У тамници од невоље љуте.
(САНУЗ 60: 22, 29, 30)

Вишеструка повезаност јунака и сокола одражава се и на идеолошкој равни, где птица симболизује идеје блиске епци: брзину, полет и агресивност. Усамљеност и живот на недоступним висинама симболише нарочит тип јунака, „кој‘ се рани мачем по крајини, / као соко крил‘ма по облаку“ (Вук3 69: 62–4, в. и Вук3 82: 42, Вук7 24: 43). Соко је и битан елемент идеологије слободе, очигледан у алегоријским описима Црне Горе као уточишта *ће соколи у слободи живе*, пркосећи Турцима.¹¹ Његов дијалектички разрађује ове идеје кроз расправу *Орла и свиње* у истоименој песми (*Пјесме*).

Оваква употреба сокола надахнула је чешког професора Емануела Тонера, преводиоца српских јуначих песама, да 1862. године предложи ново име за удружење најпре основано као „Прашко вежбачко друштво“. У деценијама које следе, Соколски покрет ће прерasti у велики међународни пројекат, негујући поред панславизма и телесног вежбања и епске идеале слободе, родољубља и јунаштва.

Гавран

Као лешинар¹² црне боје и непријатног грактања, гавран (ретко и галић, головран) стоји у опозицији са небеским соколом као *тица злослутница/злодласница*. Ипак, он више посредује и најављује него што сам припада хтонско-оностранином. У складу са таквом посредничком улогом, *два врана гаврана* – о којима је већ толико тога написано¹³ – најпознатије су епске гласоноше¹⁴, по правилу лоших вести са бојног поља:

Ради бисмо добре казат' гласе,
Не можемо, већ каконо јесте...
(Вук4 26: 49, 50; 30: 49, 50)

¹⁰ Соко међутим не говори (уп. *ниже*, напомена 15). У једном случају, орао је јунаков побратим (САНУ2 85: 85–94).

¹¹ ОС 32: 123–32, Вук9 85–91, САНУ4 31: 15–18, 40: 143–7.

¹² Као и орао, што можда објашњава зашто, иако већи и величанственији, није изабран за омиљену епску птицу.

¹³ Од самог Вука (*Речник, с.в. гавран*), преко Шмауса (*Гавран гласонаша*, 1937), до Александра Ломе (2003).

¹⁴ Али не и једине. Гласонаша је и соко, нарочито из тамнице. Он за разлику од гаврана носи „књигу“ а не говори (изузетно и једно и друго: Милутиновић 78: 41 и Вук6 45: 51).

У дивљим и сеновитим шумама и горама *вију вуци*, *гракћу гавранови*, а хајдуци, када се дозивају опонашајући их, као да сведоче о сопственом битисању са оне стране људског друштва (Милутиновић 149:119–121). *Проклећи Дука Шетиковић* (МХ1 39) је мајчином клетвом осуђен да му се кости не смире до самих граница овога света (*ио горам извањск јем, / камо људска стпова не дойре*), где их преноси *врање*¹⁵ и *орлење*.

Чињеница да ратник може да заврши као храна *оргу и гаврану* нашла је израза у бројним формулама. Сем као претећа сценографија битке, исхрана лешинара је и предмет необичних разговора, попут оширене уводне формуле у којој гавран открива вуку како да по миришу разликује *крвицу од јунака и од коња добра* (Вук6 27, МХ9 22 и САНУЗ 24). У *Боју у Дуги* (Вук9 28) гавранови *жељни меса коњској и јуначкој* прате људска упутства у потрази за бојиштем на ком би се наситили. За смртно рањеног Марка Краљевића стрвинари гавран и вук су прихватљиви саговорници, чак и док га „заштипују“ по целом телу (Вук6 27, ул. и 54). Са истом лакоћом, па и одушевљењем, Марко прихвати и захтев два гаврана који му слеђу на копље:

Наједи нас меса од коњица
И напоји крвце од јунака.
(МХ2 68: 14, 15)

Потврђујући да се ради о некој врсти очекivanе узајамности, насићена птица ће се одужити јунаку (САНУ2 60 – гавран; Вук2 54 – соко; Вук2 55 – орао). Ако упоредимо формулу „нахранити птицу телом и крвљу јунака“ из ових примера са три века старијим налазом из Ђоје дел Коле, уочићемо високу подударност у контексту (разговор птице и јунака) и фразеологији (стих 1: *нахранити + тело/месо*; стих 2: *(црвена) крв*). Из овакве стабилности, а нарочито иза подразумеваног (а нама данас нејасног!) споразума јунака и птице, можемо претпоставити неку старинску матрицу¹⁶.

Утва

У опозицији са соколом налази се и утва златокрила, као плen у сценама соколарења:

Пусти везир својега сокола,
Да увати утву златокрилу...
(Вук2 70:10, 11)

¹⁵ „Врање“ се користи само у овој песми, и могло би да се протумачи као „вране“. Међутим, оне се суштински разликују од гаврана (Лома 2003: 112) и ретко се јављају у епском језику. Са друге стране, гавран се назива и „вран“, а користи се у формулама заједно са орлом (*ниже*). Када се томе дода и идеолошко-семантичка подударност овог примера, можемо претпоставити да реч, ако већ не представља гавранове, барем трпи њихов утицај.

¹⁶ Самарџија (2001: 115) предлаже „повезивање са душама предака-ратника или тотем животињом“.

Изузетно, утва може да се испостави равноправним противником: *Она му се не да ни ёледати, / Не ёо ђчейа сивога сокола / И сломи му оно десно крило* (Вук2 98: 71–3). По везаности за стајаћу воду, *мутно/зелено језеро*, утва се супротставља соколу и по свом хтонском карактеру¹⁷, који преовладава упркос небеско-соларном обележју златокрилости:

Ако будем ја заклала, брате,
Из мене ће црна крвца тећи,
Долетјет ће црне вранетине.
Ако л', брате, не будем заклала,
Из мене ће б'јело мл'јеко тећи,
Долетјет ће тице златокриле.
(MX1 43: 103–108 (в. и Петрановић2 12: 83, 4))

Кукавица

Глагол *кукаћи* уједно означава оглашавање птице и женско оплакивање, а *црна/сиња кукавица* унесрећену жену (*а што кука и невоља јој је*: губитак мужа или сина, отмица, ропство). Ређе, глагол и именица се користе и за мушкарце, уз очекиване измене у контексту (узроци несреће нису исти). У корпусу постоји и 46 примера формуле типа *Кука штукна како кукавица, / а преврће како ласавица*, што је вилика учесталост за сложену формулу из два стиха.

Слично гаврану, и кукавица слути на несрећу:

закука им тица кукавица,
колико је у дружину другах,
толико је закукала путах.
Рече тада Сава од Посавја:
„Побратиме, од Котора Божо!
Удри, Божо, кукавицу црну,
да не коби љубавну дружину.“
(Милутиновић 89: 8–14 (уп. КХ2 68: 49–51))

Хидроним *Кукавица* је хапакс са изразитим хтонским обележјима:

Са шта с' вода зове Кукавица?
Млога ј' од ње мајка закукала,
А сестрица у црно с' завила,
Вирна љуба у род окренула.
(MX4 31: 152–155, в. и 180–185)

¹⁷ Детелић 1996: 88–93.

Кукавица се јавља и у честом¹⁸ формулативном уводу *Закукала црна / сиња кукавица*. У само два случаја заиста се ради о птици, док у осталима словенским антitezама јављају се и друге птице, а на овај начин (уводна formula са једночланим А) још и „*полећела два сокола сива*“.

Видели смо да су гавран и утва такође у опозицији са соколом, али као посредник смрти и престижна ловина, они су уједно и пожељни део јуначке стварности. Туга и кукање то нису, о чему сведочи негативна конотација кукавице у епском језику – поготово када се међу јунацима користи као увреда. Прекор често делује значењски неодређено, али данашње тумачење *глашљивца* је могуће, а у неким случајевима и извесно.²⁰

Гђе је тебе огријало сунце,
па си тако страшив, кукавицо?!
(КХ3 15: 141, 2)

Алегорија

Разноврсност и богата симболика птица чине их омиљеном грађом за алегоријске целине. У мотиву *їесма у їесми* јунак износи своју мисију кроз песму, која може бити заверенички разумљива само оном за кога је намењена, нпр. заседи или љуби која управо одлази за другога:

Вила гњиздо тица ластавица,
Вила га је за девет година,
А јутрос га поче да развија;
Долети јој сив зелен соколе
Од столице цара честитога,
Па јој не да гњиздо да развија.
Том' се свати ништа не сећају,
Досети се љуба Стојанова...
(Вук3 25: 92–9 (уп. Вук6 75: 275–83))

На исти начин птице учествују у мотиву *видовићи сан*²¹. Када се јавља у облику уводне формуле, алегоријске слике узнемирујућег сна могу да заузму десетине стихова²². Оне затим бивају растумачене као појединости кобне најезде непријатеља да би се одмах потом и обистиниле.

Различите врсте птица учествују и у вишеструким поређењима која осликају женску лепоту:

¹⁸ 17 појава, спрам 14 примера уводне формуле *Полећела два врана гаврана*.

¹⁹ У различитим словенским антitezама јављају се и друге птице, а на овај начин (уводна formula са једночланим А) још и „*полећела два сокола сива*“.

²⁰ Неодређено: Вук9 32: 198, 1582; могуће: MX2 67:125, MX9 29: 222.

²¹ Gesemann, G. (2002): *Студије о јужнословенској народној епци* (ур. Т. Бекић), Београд: Завод за уџбенике и наставне средства, 139–144.

²² Милутиновић 61; MX3 4; MX4 33; Петрановић2 25; Вук4 27; Вук9 6.

Трепавице крила ластавице,
Руса коса кита ибришими;
Уста су јој кутија шећера,
Б'јели зуби два низа бисера:
Руке су јој крила лабудова,
Б'јеле дојке два сива голуба;
Кад говори, канда голуб гуче...
(Вук3 82:15–21)

Птице и крила су такође и цењен украс на одевним предметима, а крило и перо (перјаница) ношени на глави знак престижа међу јунацима.

Поред сокола, орла, гаврана, утве, кукавице, ластавице и ждрала, епски језик познаје још и лабуда и чавку, особене пре свега по боји, затим препелицу, петла, кокош, врану и патку. Постоје и два помена копца и гуске, један врапца и журице. Не спомињу се сова (другде важна епска птица), кос (сем у топониму Косово), галеб, сојка, ћурка, детлић, шљука, ћук и рода. Певање птица је ретко коришћено у песничком језику, сем као знак свитања.

Закључак

По природи амбивалентне, између неба и земље, птице у епском језику гусала заузимају широко поље употреба и значења. Неретко различитим врстама обухватају оба пола епске фразеологије и аксиологије: од сивог сокола до „кукавице“. Оне су лов и ловина, прекор и похвала, оличење примамљиве женске лепоте и одбојних дивљина и стратишта. Збуњујући и прећутни споразум са гавраном/орлом/соколом, засниван на људској крви, упућује на митолошку старину односа јунака и птице.

Библиографија

- Лома, А. (2003): „Два врана гаврана“ – *corvus corax* у словенској епци – компаративни поглед“, *Кодови словенских култура*, 2003, бр. 8, стр. 109–132.
Детелић, М. (1996): *Урок и невестија: поетика епске формуле*, Београд: Балканолошки Институт САНУ.
Самарија, С. (2001): *Антилодија епских народних песама*, Београд: Народна књига Алфа.
Пантић, М. (2002): *Народне песме у записима од XV до XVIII века*, Београд: Пропсвета.
Фајгел, А. ур. (2008): *Гусларске песме* [онлајн]. Доступно на <<http://guslarskepesme.com>> (прегледано у октобру 2010).

FROM FALCON TO CUCKOO: THE ROLE OF BIRDS IN THE POETIC LANGUAGE OF GUSLES

Summary

The paper deals with the genre figuration of birds in the epic of gusles (Serbian: folk single-stringed instrument): with the selection of the types, the attributed roles, meaning and phraseology. We are discovering a wealthy and multifarious scope of usage within which birds are represented as epic adjectives and epic formulae, motifs and themes, thus becoming tokens, messengers and vultures, hunters and the hunted, personification of heroism and cowardice.

Andrej Fagelj

Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

ЕПСКА ТИЦА ЛАБУДИЦА

МИРЈАНА ДЕТЕЛИЋ

Балканолошки институт САНУ, Београд

У литератури се сматра да старије верзије мита о рођењу божанских близанаца (Хелене и Клитемнестре и Кастроа и Полукса) представљају главне актере у одговарајућим птичјим облицима: Леду као лабуда и Зевса као орла. (Тиме би и излегање јаја из којих ће се испилити близанци добило логичну основу.) Са каснијом појавом Аполона (једног од млађих богова у Пантеону), лабуд прелази у мушки род, орао се из приче губи као сувишан, а на лабуда прелазе соларна својства младог бога (Фаetonova сунчана кола). У свим даљим појавама у књижевности, миту, фолклору лабуд чува трагове свога двојног порекла – лунарног, док је као барска птица имао женска својства, и соларног у новој служби. Оба се могу пратити и у епизи, наравно прекодирана према потребама епског жанра.

Кључне речи: лабуд, орао, мит, фолклор, епска књижевност

Изворно преузет из мита, визуелни стереотип лабуда који истиче елегантацију његових телесних линија и белину његовог перја с временом се проширио на све равни уметности и културе. Делећи општу судбину стереотипа, везан нераздвојно и непроменљиво за причу о Леди и Зевсовој птичјој епифанији, лабуд и у нормативној и у масовној култури остаје симбол телесне љубави и физичке женске лепоте. Будући да се ради о стереотипу, никаква се пажња не поклања логичкој дискрепанцији у овом последњем детаљу, као да је лабуђи облик имала Леда, а не Зевс. Управо је ту, у тој најмањој и занемарљивој аномалији сачувана успомена на најстарију основу митске приче, ону од које је све почело и у којој је свако заиста и имао облик који му приличи: жена лабуђи, а мушки божанство орловски, као што је Зевсу вазда припадало (Thompson 1936).¹ У студији о Аполоновом лабуду који пева, Фредерик Ал даје следеће тумачење еволуције мита о Леди и Зевсу: „Будући да је традиција с вре-

detelic.mirjaba5@gmail.com

^{*} Овај рад је део истраживања у оквиру пројекта 178010 *Језик, фолклор и миграције на Балкану*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Thompson (184, 185) порекло овог изворног мита налази у консталацији Лабуда и Орла који у знаку Девице дају следећу слику: Орао напада Лабуда или му овај побегне и изрони пошто Орао потоне. Тако лабуд у свим митским причама на крају победи орла.

меном претворила лабуда у мушки, морала се подврани разлика између лабуда и Леде. Орао је постао сувишан; његово присуство на грнчарији и [у Есхиловој трагедији] Хелена заправо је прежитак из једне старије традиције у којој појединачни елементи још нису били рационализовани. У оригиналу, прича је вероватно говорила о томе како је орао ухвatio лабуда док се одмарао на води, као у Статијевој *Tебаиди* (9.858–862)² (Ahl 1982, 384). Када је, дакле, „радом традиције“ променио пол, лабуд је испунио основне услове за стицање соларних епитета и убрзо се нашао у запрези кола која возе сунчев диск преко неба, чиме је на велика врата уведена његова биографија Аполонове птице пореклом из бесмртне Хипербореје, контрапозиције Фениксу у стабилној равнотежи воде и вatre. Митови, међутим, чак ни кад су противречни – а можда баш нарочито тада – не дискредитују једни друге већ се једни преко других таложе, и тако стварају слојеве значења који постоје и „раде“ мада се не виде.

Прелазећи у фолклор поступком који су дефинисали и детаљно описали Иванов и Топоров (1974), сложена митска прича о лабуду раслојавала се и пролазила кроз нова кодирања, зависно од жанра у који је преузимана. У бајкама, на пример, на површину избија најстарији митски слој кроз ликове чаробних принциза лабудица (код јужних Словена чешће пауница) којима јунак краде крила и окриље.³ Сличан мотив у епци се везује за виле (познат као женидба човека вилом, тј. „вила љубовца“), или и епске виде – као што ће касније бити показано – чувају исконску везу са лабудом. У начелу, епика подржава оба вида митског лабуда, с тим што као његово главно обележје узима перје, тј. његову белу боју.

Иако је у епци бело (било, бијело) убедљиво најчешће и најбројније заступљено боја (6615 појава на 1257 песама),³ у поређењима (и једноставним и развијеним, као што је словенска антитеза) избор корелата за tertium comparationis бело драстично је сужен на свега неколико: осим лабуда, још само на бисер, снег, голуба, шатор, (горску) вилу, стену. Непогодности ове сиромашне понуде обилато се надокнађују изузетним могућностима фолклорног стереотипа *белi лабуд*, његовом асоцијативношћу и конотацијама које понекад воде на неочекivanе стране:

„А да имаш крила соколова
„А бијела пера лабудова,
„Не би перје износило меса,
„А некомли да утечеш, Тале.“
(Вук VI, 49: 489–492)

Ми смо дуго крила распустили,
и бијеле перке лабудове,
ево пуна годиница дана,
е година, друге половине,
(КХ III, 02: 1334–1337)

Када дорат главом узмахује,
Преко аге пина прелијеће,
На валове баш ко лабудове,
На сапи му каља рисовину.
(ЕХ 2: 106–109)

Пред алајом дедо на ѡогату,
На ѡогату као на лабуду
То је главом паша Атлагићу
И за њима кита и сватови;
(КХ I, 22: 408–411)

² О лабудицама као интернационалном мотиву упор. Miller 1987. У овде коришћеном епском корпусу сличан приповедни мотив јавља се само једном (Вук VI, 4), па и то тек у рудиментарном виду.

³ Поређења ради, остale фолклорне боје заступљене су следећим вредностима: црн*/чрн* (3519); зелен* (2681); сив*/сињ* (772); црвен*/чрвен*/црљен* (349).

Даде њему тинте и папира
И бијело перо од лабуда,
Даде њему, уједе га змија.
Пише Марко листак књигу билу,
(MX II, 08: 108–111)

Фала Богу, чуда великога,
Како лете и без крилах Турци!
Лете Турци како лабудови,
А падају како чавке црне.
(САНУ III, 55: 211–214)

Није стога чудо што се његово место у епском окружењу осећа као природно и очекивано, чак и када контекст пређе из неутралног у изразито ратнички:

Знадем бољег од тебе јунака,
Који 'е јунак под Удбином градом,
По имену Смиљанић Илија:
Очи су му кано у сокола,
Брци су му као лабудови,
Он ће теби и на ноге доћи,
Да орлове крви напојите,
Гавран ове месом нахраните«
(MX VIII, 09: 10–17)

Ту изиђе ше'сет Удбињана,
У свакога гола ти је ћорда,
Сваки вели: „Сад ћу ударити!“
Све изашло на градску капију,
На свакому гађе и кошуља,
Бијеле се као лабудови.
(КХ I, 28: 301–306)

Оваква употреба лабуда на први поглед битно одступа од митског обрасца, јер се не уклапа ни у соларну ни у хтонску интерпретацију. У таквим случајевима логично је претпоставити да епско кодирање задовољава одређене жанровске потребе, што се и иначе најчешће постиже довођењем старијих садржаја у нове контексте. Ако се гледа из тога угла, опис акинија у КХ I, 28, на пример, добија логично тумачење. У њему се наглашава необичан изглед посебне јединице турских фанатичних ратника који у борбу улазе уверени да ће погинути и зато на себи – осим голе сабље и кошуље – не носе ништа што би њиховим непријатељима могло послужити као плен. У њиховом случају бела боја (*као лабуд птица*) има семантику мртвачког покрова, анти-одеће коју карактерише одсуство боје као наговештај очекиваног одсуства из живота, а то је – као што је познато – једно од најстаријих значења белог уопште (Detelić-Ilić 2006) и подлога основа за раздавање воде од ватре у овом раду.

1. Барска птица, вода и жена

Лабуд – дакле – своју двојну природу стиче посредовано: не као животиња одређених својстава, већ као птица посебне боје, тј. бела. Ова накнадна семантизација и живих и неживих објеката као потенцијалних носилаца монокроматског кода веома је стара. У сакралном контексту бележи се још од праисторије (улога белог окера у сахрани⁴) и без прекида се прати све до модерног доба. За потребе овог рада, међутим, доволно је узети у обзир класичне народе на Балкану и његовом непосредном окружењу.

⁴ Премазивање тела покojника белим окером или белом глином још увек се практикује код савремених примитивних народа као што су аборицинска племена у Аустралији (упор. McCoy 2008). За истраживања праисторије видети Petru 2006.

Кроз слику „коњевитог Арга“, веза између беле боје, сјаја и светости на једној, а земље/воде⁵ и плодности на другој страни већ је уочена у архајском периоду грчке културе (Sauzeau 2005). На грнчарији Грчке из класичног доба веза беле боје са плодношћу одржава се тако што су белим бојени женски ликови, а у литератури о старогрчким веровањима и космогонији показано је да бело симболизује женски принцип који се уланчава у хтонски низ воде и лунарног круга.⁶ У ову поларизовану слику уклапа се и онај део епских представа које лабуда везују за жене уопште, било да се тиме описује њихова изузетост из обичног, људског света (виле, крилати бићи), било да се управо наглашава могућност стапања једног и другог света на основу заједничког естетичког мерила (беле руке као лабудова крила итд):

Збијају се мобе по Котару,
Жетелице, кићене дивојке.
Да их видиш, лички Мустајбеже,
Кад изиђу, па жењу шеницу,
Све се б'јеле као лабудице
(MX III, 17: 207–211)

„Што се били код воде бунара,
Ил је вила ил су лабудови?“
Све то ближе кад се прикучио,
Нит су виле нит су лабудови,
Скупиле се Клинкиње дивојке,
Скупиле се код воде бунара,
По рудинах платно разавиле,
Више воде коло уфтиле,
Па окрићу коло наоколо,
(MX IV, 29: 288–296)

Кад погледа Сава из Јошана,
Кад али се алај помолио,
То је госпе Мустајбеговица,
За њом ћика тријест дивојака,
Све се биле као лабудице.
(MX IV, 32: 198–201)

Права епска интервенција на преузетом обрасцу ипак се не може очекивати ту, већ у вероватно најпознатијем примеру епске формуле са лабудовим белим крилима, у песми *Смрћи мајке Југовића*, на самом њеном почетку:

⁵ Тачније, земље-као-воде, јер Грчка и у данашњим и у ондашњим размерама никде нема равницу (подразумева се травнату јер се од читаве Грчке само ту гаје коњи) толиких размера као у Арголиди (данашњи Пелопонез). С друге стране, ознака за земљу сјајна, блистава, бела = земља хероја, припада пранидоевропској идеологији (Sauzeau 2005, 28).

⁶ Ипр. Лета (подземна река, једна од оних које одвајају свет мртвих од света живих, река заборава), Леда (мајка божанских близанаца – Кастроа и Полукса, Хелене и Клитемнестре), лада (ликијска реч за жену), упор. Ahl 1982, 380. У нешто каснијим, персијским изворима, лабуд јело се доводи у везу са појавом познатом као албинизам и ту добија демонска својства којима се квалификују чудовишта и – нарочито – канибали (Krappe 1944, 174).

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. (Вук II, 48: 1–10)

Иако бела крила лабудова из ове песме наизглед немају никакав посебан значај, она заправо представљају изазован поетички проблем, пре свега зато што указују на специфичну интерпретацију божјег чуда. Оно је, наравно, хијерофанија, али таква којој се мора помоћи тачном дефиницијом траженог добра јер, оно има јасно одређену прагматичку функцију. Од чуда се, dakле, очекује рационална, конкретно употребљива акција, и зато крила морају бити довољно јака да понесу молитеља, као што и очи морају бити довољно оштре да уоче циљ са велике висине. Тако се оно, што је у почетку личило на редовни епски троп, показује као отклон од поетике и предаз на управни говор реалија који је типичан за фолклорне стереотипе. Они увек полажу много на општу тачност и прецизност свих детаља, чак и кад имају идеолошку подлогу која у начелу дискредитује њихову објективност – због чега и јесу опасни и етички најчешће неприхватљиви. Када, међутим – као у овом случају – немају такву основу, стереотипи успешно обезбеђују рационалну употребу песничких средстава: крила која се у молитви траже не могу стога бити ни ластавичја ни утвина – на пример – иако су обе ове птице епски кодиране и реално брже од лабуда, а разлог томе је до тривијалности очигледан па песма не сматра потребним да га објашњава.

У равни нешто дубљој од ове, лабудова крила имају и један додатни, нимало тривијалан разлог. Под претпоставком да је Чайкановић био у праву кад је у мајци Југовића препознао вилу (Чайкановић 1994), лабуд би био њен логични избор као један од елемената којима се дефинише природни, дивљи свет којим вила господари:

Врисну вила и клети га стаде:
„Ао, Марко, чуда дочекао!
Осл'јепио у обадва ока,
Угинуо из св'јета бијела,
Угинуо прије него умр'о!
Јег погуби вилу и баницу
Од гориће и језера бистра,
Где се утве и лабуди легу,
У којено јањце пасе вуче,
А јелени јахати се дају.“
(MX II, 02: 92–101)

Ова епска слика Аркадије, иако нема континуитет са својим класичним прототипом, успешно преноси идеју о другом, одвојеном и само привидно безопасном свету чији се топоси – гора и језеро у гори – непогрешиво препознају као хтонски. Веза са вилом – неким прехришћанским женским божанством тек овлаш прикривеним демонском маском – покреће низ асоцијација са одговарајућим митским представама о лабуду.

Најзад, у највећој мери архаичан епски лик лабуда јавља се у слика-ма из пророчанских сноva,⁷ које су и саме врло конзервативно, отпорно и од давних дана непромењено песничко средство:

Сан уснила љуба Фазлагина
На Удбини у кули каменој,
У одаји ноћи по поноћи,

Страшну маглу госпе опазила,
Пола је мутне, а пола крваве,
По њој гркћу врани гавранови.

Када магла до Рибника сађе,
А полети јато гавранова,
А на Рибник били ударише.
Дочекаше тићи лабудови,
Они с' с њима пери ударише.
Која фајда, што се ударише,
Лабудовом пера отпадају,
Падају мртви тићи лабудићи,
Појгмиши тице лабудице,
Па се они натраг повратише.
(МХ IV, 33: 1–3; 22–34)

Вила гњиздо тица лабудица
На ћојлуку повише Рибника,
А у кули диздар-Халилаге,
И излегла два тића лабуда,
Међу њима тицу лабудицу,
Сестреницу тицу лабудицу.

Наћера се јато гавранова
На високу на ћојлуку кулу,
Они тици гњиздо оборише,
Ујагмише тицу лабудицу,
Побигоше под Корин-планину
(МХ IV, 33: 381–390)

Овде – као и у случају алегорије (Вук III, 3) где се заробљени јунак шифрованом песмом обраћа својим слободним друговима у гори – птичији код сам по себи има функцију тропа. У њему се непријатељи означавају увек исто и не случајно као гаврани (головрани), грабљивице које се храниле стрвином, а своји – опадајућим низом према снази и амблематици – као

⁷ Изузетно, исту слику доноси и песма МХ III, 18 у којој јунак – пролазећи гором – пева о трагичној судбини своје веренице коју су отели иноверни непријатељи (јато гавранова). Њену мајку изједначује са тицом лабудицом, браћу с гва тића лабуда, а отету девојку са сестреницом, тицом лабудицом.

орлови, соколи, лабуди и голубови.⁸ Орлови и соколови (у песми СМ 138 – паше и везири, аге и бегови), иако грабљивице, и у епци и у хералдици имају високо постављене витешке конотације. У истој песми лабудови се јављају као „од искона Турци“, пореклом из „Шама бијелога“ постављени насупрот голубовима/јаничарима који су, као што се зна, били покупљени из свих делова Османског царства – дакле понајмање Турци, како год да се погледа. Ово инсистирање на чистоти етничког порекла редупликацијом белог (лабуди, Шам тј. Дамаск, односно Сирија⁹) доводи овај идеолошки моменат у исту раван са лабудовима из осталих примера, као нешто ширу и из мало помереног угла посматрану породицу (породица народа наспрам породице појединача – браћа, сестре, мајка).

Схватање лабуда као симбола породичне, моногамне брачне љубави и верности у начелу је карактеристично за Словене (Гура 2005), с тим што на северу улогу родне птице лабуд дели са ждралом, а на југу са родом. Код јужних Словена обе птице су успеле да очувају самостално јаке и дефинисане своје митске функције, док је код источних Словена ждрал¹⁰ очигледно однео превагу над лабудом. Због тога формуле лова на барске птице – које су одлично очуване и у руским биљинама и у српско-хрватској епци – у јужнословенским примерима никад не помињу лабуда већ увек само утву златокрилу,¹¹ за разлику од руских:

Па се дигли на језеро мутно,
У језеро утву угледаше,
Оба су ју позлаћена крила.
Мујо пушти сивога сокола,
А Алија питому журицу,
Уловише утву у језеро.
(Вук II, 11: 6–11)

Охвоч-то был стрелять гусей,
лебедей,
Малых перелетных серых утешек
(Рыбников 413)

Да стрелять-то белых лебедей,
Еще тех же пернастых серых уточек
(Пропп 62)

Он стрелял тут гусей, лебедей,
Да и пернастых серых утешек
(Гильфердинг 625).

Када гори у планини до'ше,
Никаквога лова не виђеше,
Него по'ше на језеро љуто,
Да ватају утве кроз језеро,
Ал' се утве не даду гледати,
А некомли у руке ватати
(Вук VI, 46: 89–94)

⁸ Изузетак, једини у овом корпузу, је песма Вук III, 3, где се као голубови означавају противници који нису ратничког порекла, али њих свеједно предводи головран: „Бог т' убио, горо Романијо! / Не радиши ли у себе сокола? / Пролеће јато голубова / И пред њима тица головране, / Проведоше бијела лабуда / И пронеше под крилима благо“ (40–45). Голубови су трговци, соколи Старина Новак и дијете Груцица у гори Романији, а лабуд – заробљени дели Радивоје.

⁹ Веома необично будући да Турци нису пореклом из Сирије. Штавише, они су Сирију освојили касно и држали релативно кратко, и за то време били запамћени по злу и омражени чак и више од каснијих иноверних освајача те земље.

¹⁰ У нашој епци појава ждрала је минимална: у овде коришћеном корпузу само двапут (Вук IX, 8, 28), и ниједном као корелат за бело.

¹¹ У овом корпузу лов на утву јавља се укупно седам пута: Вук II, 11, 70, 76, 77, 98; Вук III, 57; Вук VI, 46. Иако су песме бележене и сакупљане у релативно исто време (XIX век), ипак није без значаја што се сви примери јављају у песмама са старијом мотивиком. Лов у гори, једнако као и лов на утву, у српско-хрватској епци увек има трагичан исход (смрт неког од актера, краљеубиство, братоубиство). У биљинама је сачувана иста акциона схема и за њу се зна да је у певање уведена у доба најезде Татара на Кијевску Русију (XIII век). Упор. Oinas 1987.

Можда се никако не може доказати, али заиста није без сваког основа, претпоставити у овој дискретној забрани некадашњи тотемски карактер белог лабуда у епској традицији јужних Словена.

2. Коњ лабуд и јунак у злату

Најближе некадашњој соларној служби, епски лабуд долази преносом своје карактеристичне семантике на коња. Међутим, иако су асоцијације на запрегу сунчаних кочија у стиховима попут ових могуће:

Већ ти водиш четири једека [коња у поводу],
Сви бијели баш ко лабудови
Данас ћеш их, беже, оставити
(КХ III, 2: 474–476)

Под кочије метнут' бедевије,
Дви лабуде како груде снига
(МХ IV, 30: 983–984; 1048–1049)

мора се нагласити да оне не би биле у епском духу. Епски коњи су витешке животиње које се не упрежу и, ако би уопште требало тражити антички, митски прототип за њих, то би најпре могао бити крилати Пегаз, коњ који не служи већ подржава свога јахача. У песмама је коњ један од шест главних елемената који чине структуру епског јунака (одећа, коњ, оружје; породица, двор и град) и у његовим походима представља незаменљиву ратну машину од чије издржљивости, брзине и вештине врло често зависи се и живот и част јахача. У том контексту, семантичко преклапање лабуда и коња мора, осим беле боје, да активира и старо (свакако индоевропско) значење ватрености и блеска које се још увек добро чува у дубинама етимологије.¹² Соларни аспект беле боје у латинској речи за лабуда заиста упућује на птицу која се рађа из ватре: *ignis*, „ватра“, код многих римских аутора¹³ изводи се из *gnasci* или *gigni*, „родити се, бити рођен“. Како је латинско *G* у ствари било *C*,¹⁴ *Cygnus* (лабуд) је у то време могао бити у вези са (*g*)*igni* и значити: птица рођена из ватре, феникс.¹⁵ Тако је, парадоксално, спој две хтонске животиње – коња (који се приносио као жртва води за време суше) и барске птице лабуда – дао ватреног епског коња лабуда који, како се види из последње категорије у приложеној табели, најбоље дефинише сам себе и не тражи никакво додатно објашњење. Тамо где га има, где се коњ лабуд накнадно семантизује додавањем спољашњих атрибуута, по учесталости се издвајају епитети дебели, од мегдана (по 4) и вилени (5), који заправо представљају тачну слику поларизоване представе о митском лабуду: дебели (у значењу гломазан, јак, чврст, добро

ухрањен) коњ од мегдана је ратничка потреба, али вилена животиња има демонске црте, припада дивљини и по својје прилици зачарана.¹⁶ То је уједно и прилично тачна слика начина на који епика – преламајући сваки проблем кроз перспективу јунака и његових потреба – успева да усклади противречне и наизглед непомирљиве спојеве, не само у овом случају.

КОЊ ЛАБУД

бијели (1)	Вук VI, 69
гојени (1)	Вук II, 8
претили (2)	Вук VI, 37; Вук VII, 21
дебели (4)	Вук IV, 8; Вук VI, 42; САНУ III, 09; СМ 68
велики (3)	Вук VI, 33; Вук VIII, 73; СМ 86
голем (1)	Вук IV, 8
силни (1)	Вук II, 8
пусти (2)	Вук II, 8; САНУ IV, 22
манит (1)	Вук VI, 37
помамни (1)	Вук VI, 37
бијесан (1)	МХ I, 65
вилени (5)	Вук IV, 8, 58; Вук VIII, 61, 73; Вук IX, 13
крилати (1)	САНУ III, 60
брз (2)	Вук VI, 56; Вук VII, 46
од мегдана (4)	Вук VII, 21, 55; Вук IX, 28; СМ 68
без атрибуције (13)	Вук II, 8, 45; Вук IV, 25, 45; Вук VI, 30, 38; Вук VII, 17, 50; Вук VIII, 71; САНУ II, 70; САНУ III, 16, 66; КХ III, 02

Поетичка епска правила нису, међутим, увек тако флексибилна. Штавише, оквир за изградњу појединачних аспеката херојске појаве епског јунака заправо је прилично сужен. Ако су маркери парни и дати унапред – као у случају белог и лабуда – избор комбинација ни код најбољег певача не може бити велики. Тада неминовно долази до ситуација које су само на изглед парадоксалне, а заправо су логична последица епских ограничења: и коњ и јунак имају исте особине изражене истом лексиком, а општа ентропија расте. Теоријски, вероватно је велика и нема никакве сметње да се у једном тренутку деси стих као овај: *Седе Лабуд на своја Лабуда*, будући да су ова два лична имена – и за коња и за јунака – заиста забележена у епци (Лабуд од Цеклина – Вук IX, 32; коњ личког Мустај бега се у свим песмама о њему зове Лабуд). Чак ни увођење нове јуначке птице – сокола – за разлику од случајева разматраних у претходном одељку, не ограничава поменуту раст ентропије. Сиви соко, такође витешка животиња и најчешће похвално име за епског јунака, одавно је проширио конотације на цео низ пожељних јуначких особина: храброст,

¹² Грчка реч *kyknos* изводи се из индоевропског (и санскритског) корена са значењем „сијати“ (упор. Boisacq 1923, 582). Латинско *cygnus* је преузето из грчког *kyknos*.

¹³ Lucretius 1.891–92; 783–84; cf. J. M. Snyder, Puns and Poetry in Lucretius (Amsterdam 1980) 131–32. Цитирано према: Ahl 1982, 392, nap. 61.

¹⁴ Varro, *De Lingua Latina*. Ed. G. Goetz & F. Scholl, Leipzig: Teubner 1910, 5.64.

¹⁵ R. Schröter, Studien zur Varronischen Etymologie I (Wiesbaden 1959); F. Cairns, *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome* (Cambridge 1979) 90–110; J. Starobinski, *Les Mots sous Les Mots* (Paris 1971); J. Rijlaarsdam, *Platon fiber die Sprache* (Utrecht 1978). Цитирано према: Ahl 1982, 392, nap. 62.

¹⁶ Упор. смрт Милоша Обилића у песмама МХ I, 58, 59 и САНУ II, 30 која постаје могућа тек када се открије тајна његовог виловитог коња.

срчаност, пророран глас (кликтаж), вештину (у лову), оштар вид и сл. Због тога *Седе Соко на Сокола...* такође није мање вероватан – а ни мање непожељан – догађај него онај са лабудом, и нема никакве гаранције да до њих неће доћи, осим талента самог певача. Али зато укршићање једнаких служби ових птица даје добре песничке ефекте:

„Боже мили! Чуда великога!
„Да ли соко пронесе лабуда,
„Да ли вранац Јакшића Тодора?“
(Вук II, 94: 321–323)

Крајњи исход епског кодирања у случају лабуда није, међутим, појава истог личног имена за коња и јунака, већ пренос сваког стварног значења у област орнаментике. Када се будимски краљ обрати Миљенку, сестрићу Краљевића Марка, стиховима:

„О Миљенко, мој лабуде б'јели!
Ти си ми се л'јепо поклонио,
Ко да си се овди породио
У Будиму, граду бијеломе.“
(MX II, 70: 73–76)

и певач и његова публика знају да је формула коначно испражњена и да оном коме се обраћа не поручује, заправо, ништа, јер не припада епском већ социјалном коду. Само се између белог у првом и последњем стиху (бели лабуд, бели Будим) одржава извесна кореспонденција, али тек номинално, јер су конотације дивергентне.

Разлика између формуле која још увек носи епске конотације и оне која има само орнаменталну функцију уме да буде једва видљива. Опис Бартулића сердара окованог у злату још увек чува лабудово достојанство:

Уврх толе Бартулић сердару,
Сав се били као лабуд тиша,
На прсих му токе и илике,
И још више крила позлаћена,
(MX IV, 29: 1149–1152)

али у следећим стиховима, иако се лабуд и соко поново јављају заједно и један другог подржавају, више њихових епских конотација нема ни у назнакама:

До себ' меће танану кошуљу,
По кошуљи три ћечерме златне,
На њима су крила лабудова,
А на крил'ма очи соколове
(Вук VII, 41: 49–52)

Тако слика која би морала да ода највећу пошту и лабуду и соколу и њиховом у злату окованом епском јунаку, заправо излази из епске приче и постаје део костима. Од лабудових крила и соколових очију које је мајка Југовића добила захваљујући божјем чуду и вилинском пореклу, до белог веза на златним ћечермама анализа је морала да претражи трагове више хиљада година у једном свету кога више нема. За певача, међутим, и традицију из које он долази све се дешава у исто време, и хијерофанија и златни вез, и све је једнако важно: писана крила и очи помажу колико и прави. Најзад, тај исти принцип важи и за митску причу и за магијску праксу: када се јакутски шаман поврати из транса током којег се претварао у лабуда и одлазио по нечију душу на онај свет, нико – а најмање он сам – не сумња да је неколико лабуђих пера закачених за његову одећу могло да га изнесе тако високо и тако далеко (Balzer 1996).

Корпус

Вук II-IV – *Сабрана дела Вука Карапића, Српске народне јјесме*, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Карапића 1864–1964 и двестогодишњици његова рођења 1787–1987, Београд: Просвета.

Јјесме јуначке најстарије, књига друга 1845, Београд, 1988. (Vuk II)

Јјесме јуначке средњијех времена, књига трећа 1846, Београд, 1988. (Vuk III)

Јјесме јуначке новијих времена, књига четврта 1862, Београд, 1986. (Vuk IV)

Вук VI-IX – *Српске народне јјесме* 1 – 9, скупио их Вук Стеф. Карапић, државно издање.

Јјесме јуначке најстарије и средњијех времена, књига шеста, Београд, 1899. (Vuk VI)

Јјесме јуначке средњијех времена, књига седма, Београд, 1900. (Vuk VII)

Јјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу и о војевању Црногорца, књига осма, Београд, 1900. (Vuk VIII)

Јјесме јуначке новијих времена о војевању Црногорца и Херцеговца, књига девета, Београд, 1902. (Vuk IX)

САНУ II-IV – *Српске народне јјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Карапића*, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности.

Јјесме јуначке најстарије, књига друга, Београд, 1974. (САНУ II)

Јјесме јуначке средњијех времена, књига трећа, Београд, 1974. (САНУ III)

Јјесме јуначке новијих времена, књига четвртга, Београд, 1974. (САНУ IV)

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

MX I-IX – *Hrvatske narodne pjesme*, skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme.

I/1. *Junačke pjesme*, knjiga prva, uredili Dr Ivan Božić i Dr Stjepan Bosanac, Zagreb, 1890. (MX I)

I/2. *Junačke pjesme*, knjiga druga, uredio Dr Stjepan Bosanac, Zagreb, 1897. (MX II)

I/3. *Junačke pjesme (muhamedovske)*, knjiga treća, uredio Dr Luka Marjanović, Zagreb, 1898. (MX III)

I/4. *Junačke pjesme (muhamedovske)*, knjiga četvrta, uredio Dr Luka Marjanović, Zagreb, 1899. (MX IV)

I/5. *Junačke pjesme (uskočke i hajdučke pjesme)*, knjiga osma, uredio Dr Nikola Andrić, Zagreb, 1939. (MX VIII)

I/6. *Junačke pjesme (historijske, krajiške i uskočke pjesme)*, knjiga deveta, uredio Dr Nikola Andrić, Zagreb, 1940. (MX IX)

KX I – III – *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, sabrao Kosta Hörmann 1888–1889, knjiga I, drugo izdanje, Sarajevo 1933. (KX I)

Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini, sabrao Kosta Hörmann 1888–1889, knjiga II, drugo izdanje, Sarajevo 1933. (KX II)

Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini, Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna, redakcija, uvod i komentari Đenana Buturović, Sarajevo, 1966. (KX III)

EX – *Muslimanske narodne junačke pjesme*, sakupio Esad Hadžiomerspahić, u Banjoj Luci, 1909.

Литература

Ahl 1982 – Frederick M. Ahl, *Amber, Avallon, and Apollo's Singing Swan*, The American Journal of Philology, 103/4, 373–411.

Balzer 1996 – Marjorie Mandelstam Balzer, *Flights of the Sacred: Symbolism and Theory in Siberian Shamanism*, American Anthropologist, New Series, 98/2, 305–318.

Boisacq 1923 – E. Boisacq, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, Heidelberg/Paris.

Detelić-Ilić 2006 – Mirjana Detelić i Marija Ilić, *Beli grad, poreklo epske formule i slovenskog toponima*, Balkanoški institut, Srpska akademija nauka i umetnosti, Posebna izdaria 93, Beograd.

Krappe 1944 – A. H. Krappe, „Phaethon“, Review of Religion 8, 115–29.

McCoy 2008 – Brian F. McCoy, „Death and Health: The Resilience of 'Sorry Business' in the Kutjungka Region of Western Australia“, in: *Mortality, mourning and mortuary practices in indigenous Australia*, ed. by Katie Glaskin, Myrna Tonkinson, Yasmine Musharbash, Ashgate Publishing, Ltd., 55–68.

Miller 1987 – Alan L. Miller, *The Swan-Maidens Revisited: Religious Significance of „Divine-Wife“ Folktales with Special Reference to Japan*, Asian Folklore Studies, 46/1, 55–86

Oinas 1987 – Felix J. Oinas, *Hunting in Russian Byliny Revisited*, The Slavic and East European Journal, 31/ 3, 420–424

Petru 2006 – Simona Petru, *Red, black or white? The dawn of colour symbolism*, Documenta Praehistorica XXXIII, 203–208.

Sauzeau 2005 – Pierre Sauzeau, *Les partages d'Argos. Sur les pas des Danaïdes*, Editions Belin.

Thompson 1936 – D'Arcy Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, London and Oxford.

Гильфердинг 1873 – Александар Ф. Гильфердинг, *Онелские былины*, Спб. Тип. Имп. академии наук.

Гура 2005 – Александар Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд.

Иванов и Топоров 1974 – В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, Москва.

Пропп 1958 – В. Я. Пропп, *Русский героический эпос*, Москва.

Рыбников 1861 – П. Н. Рыбников, *Песни*. Вол. 1, Москва.

Чајкановић 1994 – Веселин Чајкановић, Из српске религије и митологије, *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924, Сабрана дела, књ. 1*, Српска књижевна задруга, Бигз, Просвета, Партенон М. А. М., Београд, 94–109.

THE EPIC PEN

Summary

Literature holds that the older versions of the birth myth of the divine twins (Helen and Clytemnestra, Castor and Pollux) represent the main protagonists taking the adequate form of a bird: Leda as a pen and Zeus as an eagle. (That way, hatching eggs with twins would yield logical grounds.) With the subsequent emergence of Apollo (one among the younger of the Pantheon gods), the swan is transformed into the masculine gender, the eagle disappears from the story as the redundant one, and the solar features of the young god (Phaethon's Chariot of the Sun) are transferred onto the swan. In all of the subsequent occurrences in literature, myth, folklore, the swan preserves the traces of its dual origin - the lunar one, while as a wading bird it had feminine qualities, and the solar one in the new service. Both of them can be observed in epics as well, surely as predecoded according to the requirements of the epic genre.

Mirjana Detelić

Примљен новембра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

ПРИКАЗНАТА ЗА „СИЛЈАН ШТРКОТ“ КАКО МАКЕДОНСКИ САМОИДЕНТИФИКАЦИСКИ НАРАТИВ

ЈАСМИНА МОЈСИЕВА-ГУШЕВА

*Институт за македонска литература, Универзитет
„Св. Кирил и Методиј“, Скопје*

Во текстот станува збор за македонската волшебната фолклорна приказна „Силјан штркот“, што содржи карактеристични обележја што потсетуваат на специфите својствени за македонската нација и нејзината презентација пред Другите, изразени низ повеќе сегменти. Највпечатлив меѓу нив можеби е процесот на трансформација на непослушниот син во штрк, што може да се поврзе со своеглавоста и превртливоста на Македонците, казнувана повеќепати низ историјата; потоа симболика на птицата-штрк, која во народната митологија на Македонците го носи епитетот на сакралност; нејзината поврзаност со сончевиот диск, присутен и на македонското знаме, како поволен предзнак за македонската истрајност и долговечност.

Клучни зборови: македонски идентитет, историја, идентификатор, птица, метаморфоза, иницијациски ритуал, штрк

Културниот идентитет како „самосвест на припадност на одредена групација што настанала и се развивала во зависност од критериумите што таа ги воспоставувала во односите со другите општествени групи“ (Стојковик 2002: 26) нужно е поврзан со прашањето на идентификаторите со чијашто помош групите се разликуваат едни од други. Имено, токму преку идентификаторите се утврдува културниот идентитет и се оформуваат значенските обележја одговорни за конституирање на идентитетот на различните општествени групации. Преку нив се изразуваат амблемите и стигмите, начините на мислење и дејствување, поведението и специфичностите карактеристични за групацијата. Нивната присуност е евидентна и препознатлива не само во стилот на живеењето на групациите и во нивните специфични манири на однесување, туку и во процесот на творењето и создавањето на културните производи.

jasminamg@gmail.com

Поврзаноста на сегментите од приказната „Силјан штркот“ со македонските специфики ја забележуваат и истражувачите на фолклорот, истакнувајќи дека „оваа приказна во својата обработка е чисто македонска, иако содржи и позајмени елементи“ (Пенушлиски 1968: 10). Имено, таа е базирана врз старословенските верувања, денес распространети кај Белорусите, Украинците, Полјациите, Бугарите и Македонците, за потеклото на штркот од човекот, на што се надоврзува македонското празноверие дека во есен во далечните прекуморски земји штровите се капат во волшебно езеро и така стануваат луѓе, додека напролет повторно се капат и се претвораат во штрови (Словенска митологија 2001: 470). Како што објаснува Пенушлиски „бројот на волшебните народни приказни што никнеле на македонска почва и за кои не можат да се најдат соодветни варијанти во светскиот фолклор не е многу голем“ (Пенушлиски 1968: 10). Приказната за Силјан штркот е една од нив, за неа еден друг истражувач на фолклорот – Томе Саздов – ќе рече дека претставува најсовршена творба на собирачот на народни умотворби Марко Цепенков, кој имал обичај да ги запишува и пренесува преработувајќи ги во сопствен стил. Според зборовите на Саздов, Цепенков како основа за приказната „Силјан штркот“ користел „една стара народна легенда“ што ја надградил со „вонредно богата фабула проткаена со низа народни умотворби: верувања, преданија, пословици, благослови и клетви што се мошне успешно творечки синтетизирани и компонирани“ (Саздов 1982: 152). Ваквото хибридно потекло на приказната, во чијшто состав влегува препознатливото писмо на Цепенков, е само еден од факторите што ја вбројуваат во редот на најспецифичните маркери за македонскиот идентитет. Се разбира дека постојат и други маркери, на кои посебно ќе се задржиме во ова наше излагање, а се однесуваат на очигледната поврзаност на фабулата на приказната со македонскиот менталитет, што несомнено остава свој белег и врз историските звиднувања. Во истиот корпус маркери ја вбројуваме и инволвираноста на симболот на птицата како специфичен означувач на процесот на движење, следење на новите состојби и поврзување на далечните светови, која преку тие свои особини може да се перципира како евидентен означувач на самообновувањето и континуитетот на македонската држава.

Во експликацијата на ова наше тврдење ќе почнеме поаѓајќи од структурата на приказната во која е инкорпорирана старата митска шема на иницијацискиот ритуал на созревањето, во чијашто основа, овој пат, се јавува и метаморфозата на човекот во птица, како заслужена казна поради непочитувањето на утврдените стандарди на однесување во колективните заедници. Имено, разглениот непослушен син од приказната го арчи богатството на распуштен хедонистички живот, без да води грижа за своето семејство што, всушност, го создава тоа богатство вредно работејќи денонокно. Ваквиот начин на однесување, на еден возрасен член од заедницата којшто веќе има и свое потомство, можеме единствено да го оцениме како несеризен, непримерен и несоодветен чин.

Парадигмата за човечката своеглавост, неразумност и непослушност, приказната со метаморфоза во птица, по урнекот од приказната за Силјан штркот, несомнено можеме да ја поврземе и со звиднувањата од историјата на

Македонија, во која среќаваме низа примери на истакнати јавни личности подложни на заблуди и властољбие, кои своите грешки ги плаќале со губење на животот, истовремено нанесувајќи ѝ ненадоместлива штета на сопствената нација. Како примери ќе ги посочиме само братоубиството на наследниците од македонската династија на царот Самоил; потпаѓањето под влијание на пропаганди од соседните држави; предавствата и меѓусебните убиства на членовите на различните ограноци на ВМРО и други слични девијантни појави што, за жал, се случуваат и денес. Сè до денешен ден среќаваме примери за такво неконструктивно самоволно однесување, сè-когаш санкционирано со бројни неполовни фатални случајувања за натамошниот развиток на македонската национална историја. Овде мислиме на постојаните меѓусебни несогласувања на припадниците на различните генерациски и политички табори од македонското општествено милје. Таа нивна нетolerантност во однос на меѓусебните почитувања, непотребни ривалства, груби инсинуации и кодошења се покажува како непродуктивна за општото добро на нацијата. Ваквиот несоодветен начин на однесување, континуирано практикуван низ историјата, носи само меѓусебна недоверба, страв и грижа за опстанокот на земјата. Ако, пак, сакаме да ја детектираме причината за ваквите случајувања, коренот на сите тие непримерни однесувања ќе го пронајдеме во незрелоста и непрагматизмот на властодршците и политичките лидери.

Како низ историјата, така и во приказната, иако грешките се мулти-плацираат, сепак, оставена е можноста за нивно поправање. Имено, приказната за Силјан штркот содржи три казни поради непочитување на возвршните, во вид на метаморфози во птици, но и можност за искупување по долгогодишното страдање. Првата метаморфоза е поврзана со предупредувањето на родителите до Силјана што може да ги снајде децата кои се однесуваат како него. Тие го опоменуваат, посочувајќи го познатото народно предание за клетвата што родителите на завадените брат и сестра Сиве и Чуле ја упатуваат до своите деца, а се состои во следново: „Пилци да се сторите и од куќава наша да одлетате, да в поле да појдете по тръщето да стојте и еденрузи да се барате та да не можете никогаш да се најдите“ (Цепенков 1972: 138). Сепак, оваа преобразба, градена врз магичната моќ на зборот, е со времено дејство. Втората метаморфоза е онаа на „луѓето-штроки од долната земја“, во која Силјан стигнува по претрпениот бродолом на патот за Божји гроб. Таа настанува повторно како резултат на непочитта на децата кои го усмртуваат „старецот што бил како светец“, поради што се проколнати на прекинат пород, за чиешто обновување, според клетвата, потребно е „белото море и црното да препливаат“, а потоа „во еден извор да се искапат, та ќе се сторат штроки... и таму чедад да родат и да изгледаат, та пак овде да си дојдат и да се искапат во други извор, та да се сторат пак луѓе“ (Цепенков 1972: 157). Третата метаморфоза што е непосредно врзана со личноста на Силјана, исто така има времен карактер, а се состои во потребата тој да се стори штрок за да може да го прелета пространството до својата земја. Меѓутоа, преобразбата на Силјана во штрок ќе трае подолго, поради неговата неопитност и, како што објаснува македонската фолклористка Ленка Татаров-

ска, „веројатно тоа било неопходно за тој да ги согледа целосно грешките на сопственото поведение кое не било во согласност со патријархалните норми“ (Татаровска 2006: 152). Искупувањето на гревовите со страдање е стара иницијациска форма низ која поминуваат новите членови на реномираните популариски здружежија. Прочистени од старите гревови, тие го совладуваат и прифаќаат вообичаениот начин на однесување, што ќе ги внесе во друштвото на возрасните, сериозните и респектирани членови на заедницата. Добро е познато дека добивањето на тој статус секогаш е проследено со одрекувања и саможртва и оти само тие што се подготвени на вакви големи компромиси се созреани да се приклучат во друштвото на возрасните индивидуи и заедници.

Овде се поставува прашањето зошто метаморфозата се случува во форма на птица, односно зошто е избрана симболиката на птицата како најсоодветна форма за трансформација и што се сака да се постигне со овој избор?

Кога размислуваме во таа насока, доаѓаме до сознание дека симболот на птицата, покрај својата амбиваленција својествена за секој симбол, недвосмислено не упатува на врската меѓу небото и земјата преку нивната нагласена поврзаност, во религиските концепти, со небесните гласници (ангелите), кои се сметаат за суштества од повисок ред, или со бесмртноста и селидбата на душите (верувања содржани во Коранот и Библијата). Со метаморфозата на човекот во птица, всушност, се сака да се укаже на поврзаноста на човекот со бога, на неговата неуништливост и сеприсутност во форма на духовност и спознание. Птиците како олицетворение на душата и на интелектуалните функции, споменувани уште во Упанишадите¹, се најприфатлива форма за одвивање на процесите на спознанието во комплексот на иницијациските патувања на младите единки. Преку нив се изразува немирот на спознанието, желбата и стремежот да се надмине човечката условеност и ограниченошт. Нивното инволвирање во оваа приказна е потврда на мислата дека е возможно да се достигне божественото совершенство доколку се постапува мудро и разборито. Доколку учиме од туѓите примери, прифаќајќи ги советите на поискусните, можеме да најдеме соодветно решение за сите наши индивидуални и колективни проблеми.

Имено, неволите на Силјан штркот лесно можат да се пренесат и на општествено ниво и да се толкуваат како казна поради неодговорното однесување на политичарите, што придонесува за разнебитување на државата. Она што очигледно й се случува на македонската држава денес. Овој вид толкување наоѓа своја потпора во микросоциолошките истражувања на Едвин Гофман, што се „насочени кон сознавањето на единечните лице в лице односи“, што имаат „пресудно влијание и врз просторот на јавниот живот и се од суштествено значење за осознавањето на односите меѓу општествените групи“ (Стојковиќ, 2002: 27). Кажано со други зборови, односите меѓу синот и родителите, односно меѓу различ-

ните групи во заедницата, се битен фактор за нејзината стабилност. Ако тргнеме од ова стојалиште, можеме да кажеме дека различните општествени групи во една заедница преку процесот на самоопределување ги дефинираат другите групи и воспоставуваат конкретен однос кон нив. Во тој процес на идентификација и воспоставување разлики инволвираат специфичните културни идентификатори (народните верувања, клетвите, сегменти и мотиви од други приказни), инкорпорирани во сложената форма на приказната за Силјан штркот. Меѓу другото, во неа се содржани и некои универзални форми и симболи својствени за антропологијата. Како најмаркантен меѓу нив го изделуваме симболот на птицата, на којшто повторно му се наврќаме.

Феноменологијата на птицата-штрк, инкорпорирана во насловот на приказната, говори за некакво привремено патување или совладување на пространство што навестува повторно раѓање и враќање на истата позиција, но сега единките кои го поминале овој пат се з bogатени со нови искуства и мудрости. Механизмот на дејствување е следниот: ненадежната промена на местото од кое ги перципирате работите не пренесува до возвишеното знаење, до она што дотогаш не било достапно за нас, до врвот на спознанието својствено единствено на севишиот и светиот.

Како што е добро познато, птицата е симбол на божественото и сакралното (Chevalier, Gheerbrant 1983: 540–542). Неа ја среќаваме во различните митологии на древните народи, каде што некои богови се прикажани во форма на птица (Тот како ибис и Хорус како сокол, од египетската митологија); потоа, во верувањата на некои африкански племиња што птиците ги сметаат за свои предци (припадниците на племето Сотхое го сметаат гулабот за свој предок) (Cavendish, Link 1982: 208), што исто така влегува во корпусот на тајновитост и светост посветен на фундаменталните прашања за постоењето. Беатификацијата на птицата ја среќаваме и во честите релации сонце-птица, како симболизација за врвното божество којшто секогаш е поврзано со некоја племенска заедница.

Оттаму и нејзината честа употреба како белег со кој се означува припадноста на одредена групација или на одреден народ. Во истиот контекст на општествен идентификатор, птицата, преку сончевиот диск, е инкорпорирана и во македонското знаме, како предзнак за истрајност и долговечност на македонската нација². Поврзаноста на птицата со сончевиот диск, исто така, се среќава и кај другите древни народи, на пример кај древноиндиската митологија позната е сончевата птица Гаруда (Egman, Temkin 1981: 38), во кинеската митологија на космичкото дрво Фусан изедначено со небото се одмораат сонцата претставени како птици (Бодде 1977: 390–392), додека во словенската фолклорна традиција се споменува митологизираната жар-птица (Афанасьев 1865: 515–535). Тоа што птицата од дамнина се наоѓа во улогата на симболички супстрат на сонцето, според наводите на антропологот Чаусидис, најверојатно се должи на нејзиниот престој и нејзиното движење во небесните зони, по-

¹ Во Упанишадите се споменуваат две птици: едината, која го јаде плодот од стеблото и ја симболизира активната лична душа, а другата, која пасивно гледа, го претставува сеопштиот дух.

² Истото значење на константност го има и лавот, уште еден симбол со соларен предзнак, презентиран во грбот на македонската држава.

тоа на изгледот на телото што потсетува на сончевите зраци (пердувите, кикиришката и др.), на нејзината активност што во временска зона се поклопува со активноста на сонцето, како и во ефектноста, т.е. брзината на движењето (Чаусидис 2005: 339).

Како што веќе рековме, симболиката на птицата-штрк е со специфично значење што алутира на кружното движење на птицата-преселница, на будењето на природата и циклусот на повторното раѓање, сегменти карактеристични за секоја идеологија што претендира на долготрајност. Идејата на вечност, континуитет и издржливост се изделува како најкарактеристична во градењето на македонската митологија, покрај сите премрежиња низ кои поминува процесот на градењето на македонскиот идентитет. Ова тврдење не е базирано само врз идејните сегменти што ги пренесува оваа приказна, туку и врз карактеристиките на врвното божество од пантеонот на античките Македонци, врз симболиката на сончевиот диск присутен на државните белези од античко време до денес, како и врз сегата идеологија што ја гради современата власт преку реклами на кампања за промоција на државата.

Ваквата самоидентификација е релевантна за опстојбата на државата, но истовремено и парадоксална поради вековните аспирации на соседните држави кон нас. Впрочем, и процесот на настанување на идентитетот е парадоксален, затоа што е втемелен на способноста за себепретставување што е постојано насочено и приспособено кон другите. Уште од времето на Аристотел (Aristotel 190: 217), кој го употребува терминот идентичност, повикувајќи се на параболата на пријателство засновано на истото потекло, или Платон (Platon 2000: 79), кој го евоцира митот за поделените суштества што во љубов се соединуваат делејќи ист идентитет, се истакнува поврзаноста на идентитетот со Другите, на што се надоврзуваат и Лакановите укажувања дека почетокот на формирањето идентитет почнува во раното детство, кога детето ќе сфати дека е одделено од мајката. Според него, детето во огледалната фаза на својот развој конструира самозаснованост на неговиот одраз или во реалното огледало или во огледалото што ги претставува очите на другите. При таа прва средба со процесот на конструирање на „себеси“, преку гледањето на одразот на олицетвореното себе кое има граници, се поставува сцената за понатамошни идентификации. На овој начин, според Лакан, се докажува дека субјективноста е делива и илузорна, а идентитетот комплексен, бидејќи произлегува од недостатокот, односно од желбата за враќање на единството со мајката (Lakan 1983: 12). Овој копнеж и оваа желба произведуваат тенденција за идентификување со моќните и значајните карактери надвор од нас. Така, настанува еден тековен процес на идентификација, каде што бараме една единствена смисла за себеси преку симболичките системи и начините на кои другите гледаат на нас.

Да потсетиме, современиот концепт на идентитетот не само што е тесно поврзан со културниот развој на единката, која според наводите на Ервин Гофман (Goffman 2003: 10) го користи поимот прикажување со кој ги означува обележјата преку кои таа им се претставува на другите и ја воспоставува интерперсоналната комуникација со нив, туку е во соод-

нос и со динамиката на целиот систем на општеството. Ова гледиште го споделуваат Патриција Куртин и Кен Гаитер (Curtin and Gaither 2005: 91), нагласувајќи го променливиот релационалистичкиот приод кон идентитетот што зависи од односот со работите надвор од нас, и Мишел Басанд (Bassand 1974: 142), кој објаснува дека идентитетот е динамичка и функционална категорија што се поткрепува преку социјалните услови што постојано се менуваат. Всушност, динамизмот и надворешните влијанија го дефинираат идентитетот како конструкт што во релацијата со другите постојано се менува и надградува, приспособувајќи се на новонастанатите услови.

Тоа, според Раја Јајерман (Jayaraman 205: 476), би значело дека идентитетот не само што ги менува своите составни делови, туку и оти опстојува единствено благодарение на таа способност. Оттука следува дека нашето инсистирање на вечност и непроменливост е непрагматично и залудно, затоа што таква категорија не може да опстои. Она што наистина може да опстои е сфаќањето дека идентитетот како концепт не е непроменлив, бидејќи се променливи и биолошките и социолошките фактори што го определуваат. Тој постојано се гради и надградува инкорпорирајќи ги во себе промените што се случуваат околу него. Како самосвест на припадност на една групација што историски настанала и се развивала во зависност од критериумите што групата ги воспоставува во односите со другите општествени групи, културниот идентитет на Македонците постојано е доведуван во прашање. Ваквата состојба го принудува да гради културни производи како што е приказната за Силјан штркот што, од една страна, ја потенцираат неговата желба за непроменливост, но истовремено ја истакнуваат и свесноста за дијалог со Другите.

Литература на кирилица:

- Афанасьев 1865 – А. Афанасьев, *Поэтические воззрения славянъ на природу*, том 1. Москва.
Бодде 1977 – Д. Бодде, *Мифы древнегоКитая*. Москва.
Дојчиноски 1995 – Киро Дојчиноски, *Македонија низ вековиите*. Скопје: *Матица македонска*.
Пенушлиски 1968 – Кирил Пенушлиски, *Волшебни народни приказни*, во *Волшебни приказни*. Скопје: *Македонска книга*.
Саздов 1982 – Томе Саздов, *Приказниите на Марко Цепенков*. Кај Цепенков, К. Марко. *Светојошта на приказниите*. Скопје.
2001 – *Словенска митологија*. . Београд: *Zepter Book World*.
Стојковиќ 2002 – Бранимир Стојковиќ, „Идентитет како детерминанта на културните права“, во *Културен идентитет, разлика во себе*. Скопје: *Темплум*.
Татаровска 2006 – Ленка Татаровска, *Метаморфозите во македонскиите народни умотворби*. Скопје: *Менора*.
Цепенков 1972 – Марко Цепенков, *Народни приказни*, кн. 2. Скопје: *Македонска книга*.
Чаусидис 2005 – Никос Чаусидис, *Космолоски слики*, том 1. Скопје.

Литература на латиница:

- Aristotel 1970 – Aristotel, *Nikomahova etika*. Beograd: *Kultura*.
- Bassand, 1974 – Michel Bassand, *La structure du pouvoir communal d'une microregion rurale en changement*. Windisch, *Sociologija Ruralis*. Vol. 14, no. 3.
- Cavendish, Ling – R. Cavendish, T. O. Ling. *Mitologija*. Zagreb: *Mladost*.
- Cutrin, Gaither 2005 – Patricia Cutrin, Kenn Gaither, *Privileging Identity, Difference and Power: The Circuit of Culture as a Basis for Public Relations Theory*. *Journal for Public Relations Research*, 17(2).
- Erman, Temkin 1981 – G. V. Erman, N. E. Temkin, *Mitovi stare indije*. Beograd: *Rad*.
- Goffman 2003 – Erving Goffman, „An Analysis of Ritual Elements“, in *Social Interactions. Reflections*, Spring. Vol. 4, no. 3.
- Jayarman 2005 – Raja Jayarman, „Personal Identity in Globalized World: Cultural Roots of Hindu Personal Names and Surnames“, in the *Journal of Popular Culture*. Vol. 38, no. 3. *Blackwell Publishing USA*.
- Lakan 1983 – Žak Lakan, *Spisi*. Beograd: Prosveta.
- Platon 2000 – Platon, *Gozba*. Beograd: BIGZ.

THE STORY OF SILJAN THE STORK AS MACEDONIAN SELF-IDENTIFICATION NARRATIVE

Summary

This text raises the question of creation of cultural and historical identity of the Macedonian nation covering the famous Macedonian folk tale for Siljan the Stork. By the paradigm of parental anathema and the metamorphosis of the disobedient son in the bird-stork, it is metaphorically indicated to the Macedonian obstinacy and infringement of the law and order that must be restrained by sentence. The characteristics of the Macedonian persistence, eternity and agelessness are as well accented by the symbolism of the bird migrant the return of which is connected to the revival of the nature and the cycle of the new birth. Admittedly, the bird figure is of crucial importance of the constitution of the solar disk present on the Macedonian flag and the whole cyclic system as symbol of rising and rescue from the evil. Since in the time of Payon's culture it has been reckoned among the most important cultural symbols of this climate and presented the good harbinger of the Macedonian versatility and longevity.

Jasmina Mojsieva-Guseva

Примљен августа 2010,
прихваћен за штампу новембра 2010.

УДК 821.163.41.09:398.6

Оригинални научни рад

ЦРНИ ГОСТИ И ТИЋЕРОВ КЛИКТАЈ (Птице у народном загонетању)

СНЕЖАНА САМАРИЦИЈА

Филолошки факултет, Београд

Као једна од старијих фолклорних форми, загонетка је вероватно била део пригодних аграрних и иницијацијских ритуала. На архаичност облика указује и однос између апстрактних и конкретних појмова о којима се загонетка. Разноврсним поступцима стилизације приказани су елементи материјалне културе, природне појаве и небеска тела, представници флоре и фауне, међу којима су и врсте птица. Иначе заступљене у традицији – од космогонијских представа до изрека, од гатања и магије до песничких слика и формула, птице у загонеткама сабирају различите нивое значења. Напоредо са динамиком улога испољавају се и симболички наноси, испод којих се јаче или слабије уочавају процеси изградње песничког језика и путеви обликовања целокупне уметности речи.¹

Кључне речи: загонетке, птице, архаични слојеви традиције, формуле, фигуре

Етапе развоја цивилизације и људске свести врло добро одражавају разноликост човекових односа према природним силама, стихијама и појавама. Оне су тумачене и обожаване, од њих се страховало и са њима поредило, давана им је и одузимана моћ. Кроз фолклорне форме се на разне начине и различитим интензитетом испољавају сви елементи традиције, у широком распону од митско-религијских представа до фигутивног плана и амбивалентне симболике. Птице су заузеле запажено место у структури и значењима једноставних облика, тим пре што имају и посебну привилегију међу свим живим бићима: везане су за праелементе стварања света, за воду, земљу и небеска пространства. Јунаци бајке спасавају птиће врх високих крошњи сред подземног царства, а захвалне птице исцелитељских моћи им помажу да пређу границу живота и смрти. Напуштајући земно тело, душе умрлих у обличју птице пријужују се сенима предака. Бела голубица је хришћански симбол Светог Духа.

markosoft@eunet.rs

¹ Студија је уклоњена у план научно-истраживачког пројекта *Српско усмено савременство* (ОН 148023 – Д) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство науке РС.

Птице или поједина њихова својства могу се разматрати и у скупини митолошких бића. Тако су означена различита нижа божанства, али су поједине птице битни атрибути врховних моћника, док је њихово гнездо највиша тачка дрвета света. Повезане су природним менама и човековим веком, птице су служиле и као доказ постојања бога. Само митским пророчима, какви су антички Мелампод или Тиресија, и одабраним смртницима из бајке припадаје способност орнитомантије, разумевања и тумачења птичијих гласова.

Ипак, за разлику од орнитолошких полазишта при класификацији, на разврставања птица у фолклору и усменој књижевности могуће је применити веома различита полазишта. Наоко се прецизно уочавају „класе“ стилизоване према опозицији чист (светао, добар) / нечист (таман, зао); безопасне птице / грабљивице (Гура). Поделе неминовно постају сложеније када се укључе нивои формулативности и механизми фигура, типови фантастике и веровања, степен симболике и бројне асоцијације, које покрећу боје (и моћи) перја, станишта и начин живота или бројеви (једна-сама птица, пар, јато). Не треба занемарити ни повезаност симболике и функције ликова са жанровским системима, јер птице могу бити главни јунаци (нпр. у баснама, причама о животињама, етиолошким предањима), споредни учесници радње (у бајкама и епским песнама), поредбени чланови при обликовању формула и различитих стилских фигура, пословица, изрека, пословичних поређења, лирских песама. Пратећи поетичке законитости усмених облика, птице су носиоци чудесних својстава (паунице, лабудице, оја-аја, циновске орлетице, златне птице, птице од дванаест гласова; угва), настају од људи (кукавица, рода), у њих се преображавају нечисте силе (вештице, ђаво и његов шегрт, дивова ћерка, султан током међдана са Јанковим сестрићем). Делови тајанствене птице дају чудесне моћи, али подстичу и на злочин². Јаје или малене птице скривају спољашњу снагу змајева. Због несмотрене речи и смишљене чини (привремено) се претварају у птице младићи и девојке. За разлику од митских и етиолошких (једносмерних) метаморфоза³, уклетим јунацима бајке враћају се првобитно обличје на обавезном срећном крају чудесних авантура.

Особине птица стилизоване су и при оспољавању нарави људи. Кроз механизме алегорије саме птичије врсте оличавају поједине типове, ђуди и мане⁴, али се и на другачији начин укључују у демаскирање стварности. Тако току „претвара“ у штуку облапорни калуђер током поста, жи-

² У једној варијанти из Вукове збирке, која је на међи бајке и легендарне приче, људима случајно припадне изузетна моћ. Синови сиромаха поједу срце и главу чудновате шарене птице, а свако јутро „ономе што је изио срце осванило под главом сто златнијех цекина, а они што је изио главу почне казивати оцу и матери штогод ко чини у свијету, па што и краљеви мисле.“ Када богати брат постане краљ, разбукти се завист брата-мудраца, који га без гриже савести „смакне с овога свијета“. (АТ 567 А + 567; Вук, СНП, бр. 26, „Чуновата птица“).

³ О типологији метаморфоза в. Васић: 2008.

⁴ В. нпр. из Врчевићевог корпуса: „Чавка и тубеће ћерје“ (АТ 224*; Басне, 37–38); Вук, „Лисица и гавран“ (АТ, 57; Басне, 33–34); „Кукавица и славуј“ (Басне, 44–45). Наглашена фигуративна компонента у значењима птица долази до изражавају у једном типу пословичних уопштавања: „Свадили се вралци око тубеће прохе“ (Вук, Пословице, бр. 4734); „Врана врани очију не вади“ (633); „Ђе је врана/сова излегла сокола?“ (1187); „Ћетлићи с језика гину“ (1253); „Сад јаја какоћи, а кокоши ћуте“ (4693); „Једна ласта не чини пролећа“ (1837); „Кус пијевац, пиле довијека“ (2772); „Рани тићи одлијећу“ (4624); „Не буди свакој тици кобац“ (3316); „Свака тица к своме јату“ (4765) итд.

вином се хвале разметљивци, не распознају је покондирене варошанке, а доконе бабе износе на пазар.⁵ У низу глупих поступака сељани покушавају да птице утерају у забран, секу щљивик да би истерали орла или од преварања купују орла-гатаоца.⁶ Уз помоћ птица, истовремено, човек сазнаје каква ће бити наступајућа година, штити се од злих очију и урока, спознаје последице сопствених грешака,⁷ трагику историјских сукоба⁸ и немогућност да измени или ублажи коб.⁹

Мада ниједан усмени жанр не може да обухвати све сегменте присутне у целокупном фолклорном фонду и разнолике видове реализације одређене формуле-слике, загонетке веома добро одражавају динамичну природу песничког језика. Различити видови понављања, ономатопеје и метафоре у наоко једноставној структури сабирају бројна искуства и покрећу разнолике асоцијације. Даљтања, као и остale кратке говорне форме, указују на још једну подврсту битну за класификацију птица, различито „решену“ у литератури. Свакако да се не могу занемарити птице које је човек припитомио, одузимајући им слободу и предачу способност лета. Заступљене у једноставним облицима и традицији, врсте пернате живине мањом не излазе изван реалистичких оквира (трговина, исхрана). Но, јаче или слабије долазе до изражaja и фигуративне компоненте појединих представника (ћуран, ћурка, гуска, гусан), као и концентрација архаичних представа у амбивалентној симболици (петао, кокошка, пиле, јаје). Загонетке, при том, особеним именовањем различитих појмова пријодају птичијем свету и необичне, чудесне врсте (титрин-гуске, витикос, дивоврана, бири-бан, цици-бан, лота, ћућерица, ћићер). Осим опонашања звукова, и активирања асонанци и аллитерација, полазишта стилизација су најчешће директни или фигуративни нивои описа.

1. Гротескне приказе

Око осамдесет загонетки из Новаковићеве збирке односи се на одређене врсте птица, које у традицији имају посебне улоге и значења. Варијанте описују или представљају доминантна својства: голуба и голу-

⁵ Очига је да су птице у структурни шаљивих прича тек секундарни члан заплета, али управо такав однос сегмената пластично истиче карикатуре, тј. типска својства ликова: *Тука буди шайка* (Вук, Пословице, 5689; Врчевић, СНП I, бр. 246); *Моја кокош ћо гајаја на дан* (Врчевић, СНП I, бр. 365); *Поштдо, Владие, кикош?* (Вук, Пословице, 4421; Врчевић, СНП I, бр. 8); *Бабе Драгиће ћурка* (Н. Радоњић, *Молска мудроваша*, Нови Сад 1878, бр. 1; прештампано из новосадске Данице, IV, 43, 1863, бр. VIII; Караповић: 1992, 59).

⁶ *Заметићули у зори соју ој ћарделина; Сељани и орао* (Врчевић, СНП I, бр. 322, 348); *Nasarajdin-hodža postao kadijom* (*Bosanske narodne pričovijetke*, збор редовнице омладине босанске у Ћакову, Сисак, 1870, бр. 7)

⁷ „Мени јесте без крила мојега / Као брату једном без другога“ (ЕР, 112; Вук, СНП II, 98); „Тешко мене и тебе, соколе, / лов ловећи с Турци без Србаља“ (СНП II, 70).

⁸ У таквој функцији, повезана са поступцима ретроспективе, особен семантички набој носи иницијална формула типа „Полетела два врана гаврана“ (тип 7, Детелић: 1996, 150–151; Геземан: 2002, 137–139; Лома: 2003, 109–132)

⁹ Међу формулативним поређењима учестало се тужење жена повезује са оглашавањем и летом птица: „Она кука као кукавица / А преврће као ластавица“.

бице, детлића, ждралова, јастреба, кречталице, кукавице, пупавица, ласте, пауна, свраке и гаврана; гусана, кокошке, петла и пилића.

Дескриптивни план првенствено ангажује чула вида и слуха, јер се загонетањем наглашавају облици и делови тела, нешто ређе боје перја, покрети и нарочито птичији гласови. При склапању описа често се повезују неспојиви елементи, чиме се слика, готово спонтано, приближава представама о митским бићима. Сам чин загонетања неутралише изразит митски комплекс, јер се механизам очуђавања стварности (Петковић 1984: 287; 1975: 51–52) првенствено препознаје као део технике, својествене поетици усмене форме.

По застрашујућем изгледу, насталом комбиновањем људских, демонских и животињских својстава, издвајају се, на пример, античке харпије и грифони. И, мада сличних спојева нема у српским веровањима и предањима,¹⁰ наказна створења оживљавају се међу варијантама загонетки:

Гујиња глава,
господско руло,
арапске ноге. (Новаковић: 162)¹¹

Спред пиле,
остраг виле,
по врху јаре,
по дну јагње. (112)¹²

¹⁰ Рудименти таквих представа уочавају се у изгледу поједињих митских бића, људи и животиња са митским одликама. Крила и окриља су, примере ради, обележје вила и змајева, змајевитих јунака и њихових коња (Реља Крилатица; Јабучило), док се по животињским цртама издваја репач, а гротеско-обличје својствено је стухању. Епска техника апсорбује терериоморфне црте поједињих непријатеља (Балачко-војвода, троглав Арапин, Муса кесеција). При описивању вила, наспрам њихове лепоте истичу се козије ноге, магарећа или коњска копита (Ђорђевић: 1989, 59–60). Осим необичних спојева, наглашена је и диспропорција делова тела при обликовању и именовању особеног шумског демона – лакат браде педаљ мужа или аршин браде педаљ человека. Занимљива аналогија уочава се и у варијантама загонетке о свраки: Старац од аршина, / брада му од два (203).

¹¹ У даљем тексту, сви примери загонетки доносе се према корпузу С. Новаковића, број у загради односи се на страницу у нав. збирци.

¹² Бројне су варијације управо оваквог описа:

Спријед шило,
страга вило;
оздо хартија,
озго мантија.
Спријед вило,
страг' шило
озго јаре,
оздо јагње

Озго јаретина,
оздо јаретина,
спријед шиљак,
страг ножвице.

Спред пиле,
остраг виле,
по врху јаре,
по дну јагње.

Напријед шило,
награг виле,
оздо јагњетина
оздо јаретина

Спред пиле,
остраг виле,
по врху јаретина,
а по хрпту јаретина.
На прво бркасто,
острага виласто,
озгор као јаре,
оздол као јање.

Озго јаре,
Оздо јање;
напред шило,
остраг виле

Озго шило, оздо
мотовило. (112–113)

Сабласне приказе, међутим, не изазивају страву, јер је смисао ужасног обличја усмерен пригодном иницијалном формулом¹³ и подразумева процес одгонетања. Својствене безазленим гротескама народне смеховне културе, овакве формулатије дискретно разоткривају особену природу митолошке комике – „комично у облику чудесног“ (Бахтин: 48–54). Тако се, заправо, активира двоструки оксиморон, јер се елементи фантастике неутралишу и када су прислоњени уз типове комике и при „тумачењима“ прошлости и стварности, која су својствена митовима. Осим чињенице да изглед птице допушта преплете неспојивих елемената, можда и није случајно што се на овакав начин описују – паун и ласта.

Значења ових птица у фолклору почивају на различитим слојевима традиције, мада се стилизације прилагођавају захтевима усменог жанра. Са пауновим пером пореди се младожења („Младожења, перо пауново“), а везом пауна и паунице призива се брачни склад у сватовским почасничама.¹⁴ Остварено и вишеструко потврђено благостање патријархалне задруге метафорично истиче умножавање парова птица („али што је девет пауновах / оно ми је девет милих синах / а што ми је девет пауницих / оно ми је девет милих снаа“ или „Павуни су браћа моја мила, / Павунице то су ми снашице“ ЕР, 142; Вук, СНП III, 62).

Према интернационалном фонду симбола, паун обележава соларни принцип, лепоту, бесмртност и моћ преобрађаја. И у хришћанској комплексу његов реп се изјединачава са сунчевим кругом и звезданим небом, док су два пауна смештена уз стабло живота. Међутим, по веровањима српског народа, „паун, чије је перје пуно окца, сматра се на многим месистима као симбол зависти и одувек је држан за проузроковача зла ... И у нашем народу се паун сматра као несрћена живина“ (Ђорђевић: 1985, 55). Чини се, међутим, да су таква значења раскошне птице ипак новијег датума, тим пре што су апотропејске моћи приписиване пауновом перју. Оно се налазило међу заштитним украсима на смиљевцу, невестинској капи, „јер се веровало да окца на пауновом перју одвраћају зле погледе“ (Ђорђевић: 1985, 230).

Занимљива је још једна подударност између елемената загонетке и симболике пауна, рас прострањене у културама других народа. Само овој

¹³ Збирке загонетки махом изостављају обавезну најаву облика: „Што ми ти је за што?“; „Да што ми ти је да што?“; „Што ми ти се нечу и гонену?“ или сасвим једноставно: Што је то?“ (Новаковић: предговор, IX-X).

¹⁴ „Паун шета, војно ле! на венчање,
А за њиме, војно ле! пауница;
Освре се, војно ле! млад пауне,
Млад пауне, војно ле! лети Ранко,
Иде л' за њим, војно ле! пауница,
Пауница, војно ле! лепа Ружа.“ (Вук, СНП, I, 45)
„Паун шета, војно ле! на венчање,
С' собом води, војно ле! пауницу,
Пауницу, војно ле! за ручицу.“ (Вук, СНП, I, 46)

Наведени стихови врло добро илуструју и природу формуле која израста из обредно-психолошког паралелизма (Веселовски). Сведени елементи словенске антитезе, односно алегоријска структура друге варијанте, стилизују се у контексту свадбеног ритуала. Значај сасвим одређене етапе свадбе истичу и Вукови наслови и пропратни коментар. Склад птичијег пара сугерише и призива брачну слогу, али и изобиље у дому, као и нужно поштовање прописаних правила понашања.

птици дата је спонтана моћ да претвара отрове које апсорбује уништавањем – змија (Рјечник симбола, 485). Отуда гујиња глава и арапске ноге, наспрам лепоте перја („господско рухо“), сабирају опречне принципе¹⁵ и шире амбивалентна значења, приписана конкретном представнику птичијег рода.

Улоге пауна и његове хтонско-соларне компоненте испољавају и могућности замене одређене животиње у идиличној слици девојке, стасале за удају: „Пасла Маре пауниће“: „Пасла мома јеленке“ (Вук, СНП, I, 94, 244). Кроз свадбену атмосферу иницијалне радње доминира магијска функција свијања венаца од посебног биља и перја, а понављањем се апострофирају најбитније званице. Супротна начела наглашава лирска етиолошка минијатура, када из тела прерано (насилно) умрле девице никне брекиња. Стилизован, кружни ток (природних мена) допушта да са онога света до будућих невеста допре упозорење на нужност припреме свадбених дарова.

Еротско-магијски и соларни аспекти слуте се и из игре пауна, која од играча захтева опонашање птичијих покрета, а младима допушта сусрете и контакте у периоду предбрачне иницијације. Вук је само навео текст варијанте¹⁶ у скупини песама играчких „(што се пјевају у колу)“, али је сачуван и развијенији опис игре, у којој момци и девојке преплићу руке. Младић из центра круга покушава да силовитим јуришем „чије било руке растави и изађе из кола“. Како записивач примећује: „Ова игра, иако није врло жива, опет се игра подуже“ (Милићевић, 255–256).

Још један пример синкретичности, али и гашења примарних ритуалних функција, вероватно сеже до пролећних аграрних светковина. Игра је временом прешла у сфере дечијег фолклора, а састоји се од спаривања

¹⁵ Контраст изгледа птице наглашен је у алегоријском спору између петла и пауна. Један од наративних поступака, својствен баснама и шаљивим причама, иначе се састоји од разменјивања ружења и погрда. Варијанта из Врчевићеве збирке као да израста из елемената загонетног описа, да би истицањем изгледа паунових ногу и његовог непријатног гласа петао тријумфовао над разметљивим саговорником. Врчевић, Народне басне, 64–65, *Кокош и йаун*.

¹⁶ Паун пасе, трава расте,

Паун мој, паун мој!

Паун нам ноге боле,

Паун мој, паун мој!

Пауна нам глава боли,

Паун мој, паун мој!

Пауна нам леђа боле,

Паун мој, паун мој!

Паун нам се тимарује,

Паун мој, паун мој!

Паун трепти, да полети,

Паун мој, паун мој!

На чије ће дворе пасти?

Паун мој, паун мој!

Чију л' љубу обљубити?

Паун мој, паун мој! (Вук, СНП, I, 267)

Милићевићева варијанта је нешто дужа, јер се број стихова повећава детаљним набрајањем делова човековог тела (глава, ноге, леђа, руке, крста, плећа, очи, уши), док се у завршници неутралише могући етички преступ:

„На чије ће дворе пасти?

Еј, на дворе Иванове,

Пауне мој, пауне мој!“ (Милићевић, 255–256)

играча и (магијског значења) провлачења парова кроз лук од подигнутих руку. У склопу једноставне кореографије пева се песма: „Ласте проласте / На Мораву доласте / Ваша гора увела / А наша је зелена.“

За разлику од пригушених нијанси симболике пауна, иначе атипичног представника фауне балканског простора, представе о ластавици су знатно компактније и развијеније. И за ову птицу се верује да борави на оном свету и зимски период проводи у бунарима, речном, барском или језерском муљу (Гура). Гротески загонетни опис истиче облик тела и наглашен контраст боје перја на леђима, крилима и трбуху. Но, уместо сучельавања црног и белог, основних елемената спектра и бинарних опозиција (Лома 2001: 159), прибегава се необичној супституцији. Свакако је млађи по пореклу и новијег датума пар мантија/хартија, док контраст између јарета и јагњета покреће сложеније асоцијације. Мада је боја неоспорно примарна, младунци домаћих животиња подразумевају и свеповезаност опречних елемената. Одако како ласта обележава кружни ток годишњих доба, смена зиме-пролећа, односно лета-јесени оличава јединство живота и смрти, божанског и демонског принципа. И јагње и јаре су, при том, веома честе крвне жртве, приношене нарочито током пролећних светковина. Према предањима, за њихов настанак пресудну улогу имају супротне више силе. Овце ствара бог или их благосиља свети Сава, а ђаво је творац коза, и тек их преваром свешишњи/светац одузима од нечастивог.¹⁷ Јаре дискретно маркира и негативни аспект јарца, чије се карактеристике у иконографији преносе на ђавола. Насупрот томе, коза је оличење хранитељке, а њен рог може да симболизује плодну природу (Бидерман, 170). Знатно је постојања симболика јагњета, при чему је и белина одраз невиности. У процесима христијанизације јагње је и прва старозаветна жртва, док је у новозаветним алегоријама сам Исус – јагње Божије.

Индиректно обележавање црног и белог дела тела, баш у варијанта-ма загонетке о ластавици, приближава сликовитост и вишезначност боја.¹⁸ Јер, мада је црна боја туге, она наговештава ваксрење, као што се бело изједначава са чистотом и истином, али и са обрисима бледих сени при најављивању смрти. Спајајући бојом перја вишестепени контраст, ластавица ипак припада светим птицама. Симболички потенцијал ове веснице пролећа испољава такође сложене процесе наслојавања хришћанских елемената на паганску подлогу. Чистота ластавиџег тела, које никада не додирује земљу, допушта да се ласта повезује са Богородицом. Такви слојеви значења утиснути су и у структуру епске песме.¹⁹ Семантичко бо-

¹⁷ В. Чайкановић, *Миш и религија у Србији*, Београд, 1973, 323–324; В. Ђоровић, *Свети Сава у народном предању*, Београд, 1990, бр. 90, 92, 93, 110. Рефлекс тих етиолошких представа крије се и у веровању да сусретање одређене животиње наговештава човекову нарав током целе године: „Ако у пролеће видиш јање, бићеш миран и благ, а ако јаре, љутит као враг“ (Бјелокосић, 237).

¹⁸ О бојама више: Ивић: 1995; Поповић: 2001; Кодовић: 2001; Ајдачић: 2004, 158–194; Раденковић: 2008, 337–346 и литература у нав. студијама.

¹⁹ Елементи иницијалне словенске антitezе директно повезују ластавицу са Богородицом у сакралној атмосferи косовског страдања:

„Полетио соко тица сива
Од светиње од Јерусалима,

гатство антитезе-алегорије није поништено, већ се шири кроз компоненте тематског круга. Женско начело такође доминира и у наведеним формулама оплакивања, при наглашавању личне и породичне трагедије.

Песничке слике израстају из чврстог повезивања материњства са ластавицом и онда када се сама формула модификује.²⁰ Изузетно је занимљива аналогија између словенске антитете из увода старе бугаршице и читавог низа стилских представа, фолклорних представа и начина формулисања загонетног описа:

„Цвилу то ми цвиљаше дробна птица ластовица,
Она мала птица;
Она цвилу цвиљаше Задру граду на придврађу;
Она мала птица;
Бише ми се цвилећи дробна птица закаснила,
Она мала птица;
Тер' ју бише пустило жарко сунце на западу,
Ону малу птицу;
А бише ју заскочио сјајан мисец на истоку,
Ону малу птицу;
Али оно не бише дробна птица ластовица
Она мала птица;
Нег' ми оно бише била стара мајка Иванова,
Мајка Маргарита;“
(Богишић, 82)

У обрнутој перспективи и поретку појмова из загонетке, жена – ластавица такође оличава брижност и страховање за потомство:

„Седи Мара уврх града,
виче сина Миливоја,
вије танац око града.“ (113)

Метонимијска замена омогућена је и реалистичким детаљима и на основу фигуративне надградње. Именовање је, на први поглед, условљено тек ритмичком структуром осмерачког стиха. Ипак, осим тог, формалног плана, синовљево име подразумева милост и милоту, док се именом мајке покрећу одређене асоцијације. Иначе често у традицији, Мара

И он носи тицу ластавицу.

То не био соко тице сива,
Вече био светитељ Илија;
Он не носи тице ластавице,
веће књигу од Богородице,
Однесе је цару на Косово...“ (Вук, СНП II, 46)

²⁰ Међу „љубавним и другим различним женским тјесмама“ Вукове збирке налази се необична милијатура, чији су примарни спојеви значења и вероватно обредна функција временом потпуно избледели. Космички поремећаји (вегетација остаје без росе) последица су спора виле и орла око „зелене плавине“. Немоћни орловиће, који су остали без заштите, тешти ластавица визијом изобиља и плодности (Вук, СНП, I, 665). Завршна формула својствена је коледарским песмама, мада „земља Инђија“ као далеки, онај, други свет има и супротна значења у стихованим легендама (Вук, СНП, II, 1, 2).

није само типско женско име, већ хипокористик личне именице Марија недвосмислено алудира на Божију мајку и особености њеног лика. Лет ластавице, при том, упоређен са колом, такође сугерише амбивалентна значења, јер је „танац“ активан чинилац обредних опхода, свадбених ритуала и мртвачког култа.

Али, подударност песничких решења у чијем је средишту ластин лет испољава и битне разлике, повезане са жанровским својствима балађе и загонетке. „Она мала птица“ наставља да кружи око градских бедема и под окриљем ноћи, што одражава поремећај природних правила. Почекном сигналу придржују се и други симболи, митски и епски весници смрти (вила; гавран), у нарастајућој слутњи породичне драме. Сасвим супротан смисао има Марино ишчекивање сина, јер се сама птица вишеструку повезује са ускрснућем. Не само да јата ластавица најављују пролеће и доносе преко мора златне кључеве којима отварају свеопшту плодност (Словенска митологија, 333), већ се у етиолошким легендама везују за покушаје спасавања распетог Христа. У још дубљим митолошким представама Изида, преображена у ластавицу, кружи око Озирисових посмртних остатака и јадикује до повратка сунца (Речник симбола, 343). На представе о ономе свету и ваксрењу свакако алудира и загонетни опис, у којем је црна боја тек дискретни пут до одгонетке:

„Ја имадох црне госте,
дођоше ми у љето,
и одоше у зиму.“ (113)

Склоп загонетне слике-метафоре и у другим варијантама наглашава боје птичијег перја, мада спектар није посебно богат. Као и у пословићним поређењима, детлић је шарен („шарено вижле“, 42; „Шарен као ћетао“, Вук, Пословице, 6194), а исти епитет својствен је и сврачијем перју („на боку бела/шарена“, 42, 203). Придев *шарено* може добити и фигуративну димензију (типа: „Шарен посао. Није чист, као што би ваљао“, Вук, Пословице, 6196), тим пре што и предање о настанку свраке истиче њену комплексну природу.²¹

Остале загонетке о птицама не мењају формулу белине карактеристичну за поређења са лабудом („бело је као лабуд, лабуд није“, 37), док су првене нијансе изразите при описивању петла:

„Црвен трчи по путићу
у црвену клобучићу“ (164).

²¹ Тумачење настанка свраке није примарни наративни сегмент, већ је епизода уклоњена у распросретањен модел о отмици сунца (Вук, СНП, 18). Настала од ѡаволове пљувачке, птица добија особен задатак, јер самом демону треба да чува украдено сунце. Амбивалентна симболика ове птице, често изједначене са враном, испољава се и при поређењима са вештицом и током свадбених обреда, посебно везаних за прву брачну ноћ (Гура, 415–424). Веза са свраком и трњем долази до изражaja при стилизацији описа дрљаче: „Хрома сврака све поље прескака“ (Новаковић, 47), при чему је занимљив атрибут приписан птици-предмету, иначе својствен одличју хтонских божанстава и демона. Највећи хришћански пост, велики, ускршњи или Часни пост такође се у загонетању пореди са чудесним обличјима и моћима свраке, која постаје шестокрака/седмокрака (174).

Семантички потенцијал саме боје подудара се са сплетом значења петла у српском фолклору и интернационалном фонду симбола. Приношење крвне жртве у различитим пригодама нашло је пут и до загонетке:

„Синоћ бјеше у селу виши но везир,
а јутрос у мутваку би резил.“ (166)

Црни петао жртвован је светом Сави и светом Мрати, зимским светцима, повезаним са хтонским силама и подземним светом. Сам чин извођен је под стрехом, на прагу, испод верига и над огњиштем, управо на местима где бораве душе предака (Чајкановић 1973: 269). С друге стране, чудесну магијску заштиту против урока могла је да обезбеди формулатија басме: „Црвен петао црвено јаје снео, пало с тавана па се разбило“ (Ђорђевић 1985: 184). Изједначен са бојом крви, али и ватре, црвени пео имао је моћ да кукурикањем одагна зле духове и нечисте силе (Тројановић 1990: 273–274).

Разлике и споне између светова нарочито су заступљене при загонетању о птицама, а опозиција своје/туђе, далеко/близу, живи/мртви реализује се на више начина. Лет, брзина кретања и могућности превазилажења физичких препрека отварале су просторе таквим представама, посебно када се оне односе на годишњи ритам птица селица:

„Бан бан бири бан
пређе за дан и за ноћ,
што не може човек с коњем
за годину дана.“
„Забраздио Лазар с мора на Дунаво; ни за њим бразде,
ни пред њим волова.“

„Полетио цици-бан
преко мора на диван,
дуљи му је глас,
но у цара пас.“ (Ждралови, 50–51)

Најчешће се, ипак, варијанте склапају ононашањем или истицањем птичијег говора. За разлику од недокучиве тајне немуштог језика у митовима и бајкама, принципи ономатопеје допуштали су да свако „разуме“ веома различите поруке које су људима упућивале птице.

2. „Чудне пјесме“ за живе и мртве

Песма је као одлика птица певачица постала и особен симбол уметности. Према античкој митологији, девет охолих кћери Ахелоја, Форкија или Пијера из Пеле, музе су казниле због разметљивости, након надметања у певању. Од Пијерида је настало девет птичијих врста²², чији су гласови далеко од поја славуја или умирућег лабуда. Међутим, оглаша-

²² То су птице: гњурац, вијоглав, кликставац, креја, жуна, штитлиц, пловка, пузавац и једна врста голуба. (Срејовић-Цермановић, 341; Гревс, 614)

вање свих птичијих врста тумачило се на више начина, као директно обраћање или вид предсказања у специфичним околностима.

Веровало се да, на пример, голуб дупљаш подстиче на сетву и раст усева: „Сиј лук! Сиј лук! Сиј лук!“ или „Клиј лук! Клиј лук!“ (Вук, Рјечник, 151). На сличан начин је сеница упозоравала преље: „Сучи цев! Сучи цев! Сучи цев!“ (Милићевић, 73–74). Чувајући етичке принципе и онда када су их људи лако занемаривали, голубови грињаши су такође указивали на опасност.²³

Велики број птица је и добио назив по гласовима који су им својствени (гачци, гугутке, крешталице, креје, кукавице, пупавци, ћук, цивцани итд). По том принципу стилизују се и поједине загонетке:

„Једно вели куку, друго вели ћују.“ (Кукавица и пупавац, 107)

„Све кука, невоља му није,
питају га: што ти је?“

А он говорит' не умије.“ (Кукавица, 107)

„Ћеца мајци кажу: ћују, ћују;
а мајка њих пита: ко, ко?“ (Пилићи и кокошка, 168)

Ћевојчица лейуше,
за њом момчић лейеће;
кућу граде, о напретку раде. (Голуб и голубица, 32)

Много чешће се недокучивост песме, али и везе са далеким и другим световима, изједначавају са речима из страних језика. Управо се за ластавицу везују веровања да говори немачки, татарски, турски или латински (Гура; Словенска митологија, 334), а таква својства (Петровић: 2003) приписују се и другим врстама:

„Шило вило мотивило
испод неба проходило;
влашки говорило,
арбанаски заносило.“ (Ждралови, 50)

„Лепа коза уз дрво се пела,
грчке песме певала...“ (Петао, 165)

Поред оваквог „тумачења“ птичијих порука, птицама су придаване и пророчке способности. Оне се, логично, концентришу око критичних догађаја, пресудних за опстанак задруге и судбину појединца. Када се кукавица, ласте и ждралови појаве и огласе раније од уобичајеног годишњег ритма, то је био сигуран знак да ће поранити и зима (Милићевић, 101). Ако

²³ „Ко то ту седи?
У густој међи,
На туђој жени?“ (Милићевић, 73)

„Шта ти ту чиниш?
Проклети попе?
Код туђе жене?
Код туђе дече?“ (Вук, Рјечник, 151)

би певац запевао у непримерено доба, упозоравао би на промену времена (Бјелокосић, 226; Милићевић, 68–69) и понекад на лоповљуке у селу.

Уз метеоролошке сигнале, битне за усеве, поједиње птице доносе и другачија пророчанства. У зависности од тога да ли је „зnamen“ добар или лош, изговаране су и заштитне формуле. Онај ко би чуо гаврана, требало је да невоље отклони речима: „Ту ти глас; за морем ти част!“ Сврачији глас није искључиво најављивао кобне преокрете. Да би се потврдило значење и спречила евентуална опасност, такође се изговарао пригодан утук: „Сврачице, скитачице! ако био добар гласак, још те покрекећи; ако л’ био рђав гласак, ухвати се за грло па иди тамо за брдо!“ (Милићевић, 71–72). Мада је сматрано за грех угрозити кукавицу²⁴, ни њена песма није се радо чула јер је најављивала смрт у породици. Иста злокобна својства приписивана су ноћном хуку сове (хуктаче), а посебно је на зло слутила кокошка када пропева као петао (Милићевић, 69–70).

Док је „говор“ птица из далеке, туђе, непознате земље махом „конкретизован“ или тумачен као предзнак (нежељене) промене, гласу петла припадају јединствене моћи. Највећи број загонетних формулатија инсистира на својеврсном рушењу границе између живота и смрти, на чуду ускрснућа:

Залолота лота
са висока плота
далеко се чује
у незнану земљу.
Излегла се противу
из бијела камена;
чудне пјесме пјевала,
мртве дозивала.
Ћићер, па ћићер,
на глави му калопер;
kad ћићер кликне,
све мртве дигне.
Царић сједи на лијенку,
буди чељад по свијету. (165–166)

Од бијела камена постало;
хаљину има руком неграђену;
од гласа његова мртви људи
устају,
а после смрти крсте га.
Лепа коза уз дрво се пела,
грчке песме певала,
мртве људе дизала.
Титер, па титер,
божји гласитељ,
на глави му коситер,
kad покличе,
све мртве подиже.

У народним бајалицама онај свет се иначе распознаје по одсуству звукова, а свеопшти мук наглашава и формула: „Где петли не певају.“ Опасан интервал, глуво доба, током којег нечастиве силе вребају человека, такође се одмерава оглашавањем првих – других – трећих петлова. Призывајући сунце и најављујући свитање, петао уклања сile зла и утваре, прослављајући тријумф светlosti над тамом. „Чим петли запевају, кара-конзуле, вештице, авети и свака нечастива сила, беже без обзира, остављајући онога кога су дотле мучили“ (Милићевић, 178). Комплекс ових представа загонетка даје у инверзији. Сан, као период мировања под окриљем ноћи, приближен је умирању и по раздавању душе од тела. Било

²⁴ Посебни табу-прописи односили су се на ластина и родина гнезда, а њихово уништавање повлачило је низ погубних последица по прекриоца и његов род.

да се буђење означава као повратак из мртвих или се сама ноћ изједначава са „незнаном земљом“, петлово оглашавање је на граници живота и смрти. И он је, спојен са оба света, имао улогу психопомпоса. Но, док је у таквом статусу предводио душе на другу страну, под вечно окриље тмине, његово најављивање новог дана враћало је уснуле свету којем још увек припадају.

Заштитна функција петла у спрези са његовом хтонско-соларном симболиком испољава се и кроз низ ритуално-магијских радњи. Петао се обавезно жртвовао на Божић, Бильјани петак, за Светог Илију, а његово приношење на Ускрс подразумевало је и тежак социјални статус породица (Недељковић, 27, 37, 207, 250). Осим тога, петао је међу одабраним животињама које су могле добити улогу полажајника. О изразитој амбијентној симболици и обавези жртвовања певца сведочи и једно веровање. Ако кокот доживи девет година, одмах га „ваља заклати, јер веле да би послије снио јаје из којег би се излегло некакво чудо“ (Вук, Рјечник, 404).²⁵

Селице су означавале ускрснуће и смрт природе у ритму годишњих доба. Исти симисао цикличне обнове, у крајем интервалу повезаном са последицама Земљине ротације, добијале су и друге реалне појаве. За-мењујући места, узроци и последице природних појава богаћени су симболичким нијансама, те је вакрснуће Сунца и његов ноћни боравак у подземном царству повезан са ћићеровим кликтајем. При гранању асоцијација, на моћ обнављања лако су приододате и представе о плодности (иначе типичне и за птице селице, посебно роду). Еротски план, својствен наглашеној фигуративној компоненти певца, стилизује се кроз загонетање на два начина. Симболика рога пренета је на други део тела (кљун), али је у самој слици изразитија сакрална атмосфера:

Рогом пије, рогом једе,
рогом Богу славу даје. (166)

Захваљујући гласу, по којем је птица при загонетању стекла и ономатопејска имена (ћићер, титер, лота, клота) и у другим варијантама је петао постао божији „гласитељ“. У коренима оваквих представа, међутим, нема хришћанских наноса²⁶, већ се подразумевају древне представе (и светковине) повезане са Сунцем као врховним богом. Укључивање петла међу атрибуте хтонског божанства (или његове супституције), само потврђује међусобну упућеност елемената у цикличном ритму стварања и нестајања.

С друге стране, мушки принцип се истиче при метафоричном означавању певца у загонетању: војвода, барјактар, царић, Јанко, бан, делија, старчић. Такође полазећи од животних реалија, позиција петла у јату кокошака допушта да се баш њему припишу оплођујуће моћи:

²⁵ Под посебним условима (из јајета који снесе црна кокошка) и уз помоћ магијских знања могу се изјајета излећи и демони, какав је цикавац (Беговић: 203).

²⁶ Процесе наслођавања симбола могуће је пратити и у млађим, хришћанским представама, где је петао, заједно са орлом и јагњетом, један од Христових амблема (Рјечник симбола, 503).

Ударио космат бан
међу кадуне на диван.
Делија се бани,
све кадуне ваби,
kad не нађе своју,
не штеди ни моју. (166)

Митолошко-магијски аспект оваквих представа веома је распрос-трањен и подразумева универзалну плодност човека и природе. О томе посебно сведоче аграрни обреди посвећени духу жита у облику живо-тиња. Међу сисарима који оваплођују плодност је и једна једина птица, „Поистовећење петла са духом жита такође је наглашено тиме што се његово перје чува до пролећа, а затим помеша са семеном узетим из сно-па у који је петао био стављен и растури по пољу заједно са семеном“ (Фрејзер, 140). Наглашена компонента плодности петла испољава се и у античкој митологији, где се петао налази уз Леду, док Зевсу паја божан-ске близанце (Срејовић-Цермановић, 38).

Од других појмова о којима се загонета, петао се метафорично изједначава са чешљем (и уништавањем гамади)²⁷, а његова песма при-ближава се описивању чобанина и звона.²⁸ Неколико варијаната се у фор-мулацији готово подудара и са загонеткама о петлу, мада је у средишту акустичких асоцијација особена природна појава:

„Залолота лота са висока плота; далеко се чује у незнану земљу.“	„Заклолота клота са висока плота чак се чула клота у Инђију земљу у гранито поље.“
„Закокота кота са висока плота; запева петао; чак се чу у Инђију земљу.“	(34–35)

Када се открије одгонетка, онда постаје готово логична метафоричка спона између грома и грмљавине као атрибута врховног божanstva и петла, свете птице у многим древним религијама. Гласом, том пресудном моћном силом, раздавају се и спајају светови. Иsta димензија је још изразитија у означавању појма својственог птицама (али и гмизавцима), чија се значења и функције шире кроз сложену и распострањену симболику.

²⁷ „Уљезе ћедов кокот
у бабин плот;
извуче из плота
живога кокота“ (237)

²⁸ „Кокотан поје
на љепар-поље;
катаризи бију,
каташибе беру“ (238);
„Божји кокот на пољу пјева; кад год запјева свак к њему иде“ (59).

3. Ab ovo

Ако се петлу додељује многоженство,²⁹ онда се за кокошку првен-ствено везује матерински инстинкт и плодност која подразумева бројно потомство. Процес метафоризације уочава се и међу пословицама, мада се чешће квоцање и кокодакање пореди са разметањем и безразложном надменошћу.³⁰ Док загонетање о петлу истиче боје, облик тела и магију гласа, загонетке о кокошкама најчешће варирају исту ситуацију:

Чам чами на чамним вратима
мртве гледа, живе чека.

Седи чајна на чајном граду,
чека мртвих с оног света.

Чајна лежи на чајноме пању,
чека мртве док изведе живе.

Седи стариц на граду
лије сузе низ браду
чека синова од белих градова.

Седи вила више вира
чека сина Велимира,
док се роди да с њим ходи.

Сједи вила на крају мора,
чека сина Костантина,
док јој дође из Јакина.

Сједи вуга наврх Брибира
чека синова из бијелих градова.

Седи вила више вира,
чека душу с оног света. (86–88)

Госпа сједи на бијелије' градови'
а чека из мртвијех синова.

²⁹ У завршници Механићеве варијанте о немуштом језику, петао нехотице помаже главном јунаку, спремном да умре због радозналости своје жене. Поредећи сопствену позицију са немоћним човеком, певац коментарише брачни „склад“ и природу мушки-женских односа: „Па нек умре кад је луд. У мене има сто жена, па их свабим све на једно зрно проје кад где нађем, а кад оне дођу, ја га прождерем; ако ли се која стане срдити, ја је одмах кљунем“ (Вук, СНП, 3). Битно другачији тип помоћника стилизован је завршном епизодом Вукове *Пејељуџе* (Вук, СНП, 32), где оглашавање петла сабира симболичке наносе и веома стилизоване елементе женске иницијације. У баснама се често петао појављује као опрезан и лукави од саме лисице, док у причама о животињама може добити и (пригушен) фантастична својства. Тада предводи групу других животиња, а по правилу тријумфује над кокошком и долази до блага. *Ко није благодаран на ора у није ни на штвару или надрача несийоси* (AT 715 + 130 + 122A + 715 A; А. Николић, *Српске народне приповедајке*, I, Београд, 1842, бр. 10, у другом издању Николићеве збирке из 1899. године донекле престилизована варијанта штампана је под бр. 19, 188–195). Остале варијанте: *Kokot i kokoš*, (М. Валјавец, *Narodne pripovijesti Varaždinu i okolicu*, Zagreb, 1858, 1890², IV odeljak, br. LXX; *Pietlešina*, (М. Стојановић *Pučke pripoviedke i pjesme*, Zagreb, 1867, br. XXIX; прештампано у: S. Basarićek, *Narodne pripovijetke*, Zagreb, 1888, 154–158); *Чудојворни пјевеци*, српска народна приповјетка из Горње Крајине, из збирке М. Кордунаша, „Босанска вила“, бр. 11–12, 1890, 11–12; *Криво петличе и његова баба*, „Српски етнографски зборник“ VI, 1, 490–491; *Хајдуци* (први сегмент) и *Пјевач на дивану*, (В. Чайкановић, *Српске народне приповедајке*, Београд, 1927, бр. 2 и 8 и нап. на 495–497; *Kokot i kokoš*, (М. Bošković-Stulli, *Narodne pripovijetke*, Zagreb, 1963, бр. 13 и нап. на 318); *Баба и петљенце* (редуковано), (Д. М. Ђорђевић, *Српске народне приповедајке и преџања из лесковачке областї*, прир. Н. Милошевић-Ђорђевић, Београд, 1988, бр. 9 и нап. на 496–497).

³⁰ „Нека је кока шарена, па макар и не сијела јаје“ (Вук, Пословице, 3406); „Какоће као кока на сједалу“ (2094); „Није ни онђе коке, која снесе јаје, па га откакоће“ (3669); „Која кокош много какоће, мало јаја носи“ (2314) итд.

Статична слика динамизује се разноликим именовањем основног појма (чам, чајна, старац, вила, бира, вуга, госпа), док је извођење пилића постојано повезано са прецима. Квоцање и пијукање, у склопу обредних светковина обавезних на Бадње вече, такође подразумевају симболично призывање плодности, али и приближавање чланова породице родонаселачнику и сенима свих умрлих сродника (Чајкановић 1973: 207–208). Осим тога, као што душа након смрти још 40 дана обилази места „где је боравила за живота“ (Зечевић, 74), тако се веровало да, током истог временског интервала, новорођенче припада оностраним силама и подложно је њиховом дејству (Бандић, 232).

И белина јајета допушта (привидну) конкретизацију, те се фигуративно одређење „простора“ изједначава са честом формулом (Детељић-Илић), с тим што се у загонетној метафори инсистира на мноштву. Сведена радња се и „прецизније“ локализује. И Јакин (Анкона) и Брибир (зидине у Далмацији), између Бенковца и Скрадина; Вук, Рјечник, 85) не морају само сугерисати терен на којем је варијанта живела. Удаљени пре дели, преко гора, вода и мора иначе су подразумевали границу између живота и смрти. Занимљиво је, при том, да се на сличан начин загонета о небеском своду, Месецу и Даници.³¹ Два култа, посвећена мртвима и плодности, тако су повезана метафоричним описима различитих појмова, али сродних по симболичком потенцијалу. Изједначавање јајета са белим каменом или костима само на другачији начин покреће исте асоцијације, везане за представе о душама умрлих и њихова боравишта. У типичном паралелизму, реална искуства пројектују се и на природни појаве, те се вејање снега „приписује“ плодности „небеске кокошке“ (212).

Излежући се из јаја, птићи прелазе пут од света мртвих ка светlosti, што симболизује ускрснуће, ново рођење, периодичну обнову природе (Раденковић 1996: 128). Уосталом, није случајна заступљеност јајета не само о Ускрсу, већ и у даровима намењеним активним учесницима пролећних и зимских обреда. И мада у српској традицији нису сачуване представе о космичком јајету (Мелетински, 205–206), загонетање поставља клице живота у вирове смрти, накрај мора, из којег се божанском вољом и моћима стварају космос, земља и сва жива бића.

Јаје такође сликовито обележава целовитост. Заокружен циклус представља и календарска година, чији се делови метафорично пореде, уз низање појмова по принципу климакса и антиклимакса: „Триста и шесет врапчића, дванаест голубаша, пред њима орао гуњаш“; „Дванаест гнезда, триста орлова, а једно јаје снеше“; (дани, месеци, година, 32). Гнездо и јаје објединују и представе о космосу, али се аналогија постања сужава и до облика човековог тела: „Насред мора ћићерово гнездо“ (180). У привидном окриљу митских представа, паралелизам даје подлогу за обликовања метафоре. Кроз чудесне и загонетне аналогије између неба, вода, земље, ствари и свих живих бића, гнездо се изједначава са пупком,

³¹ „Седи вила украй рита,
чека сина Маргарита,
kad он дође,
да с њим пође.“ (129)

чија врпца од зачећа до рађања спаја мајку са потомством. Тако се приближавају архаичне представе о стварању света из заметка и пупка, док је настанак човека из Средишта Света још један вид реплике космогоније (Елијаде, 47–48).

Непрекинут генерацијски низ постаје особена животна нит која води ка прародитељки: „Кобила ождријеби кост, а кост ждријебе, па ждријебе воли бабу кобилу, него кост мајку“ (Пиле, 168). Женско начело у сferи култа плодности доминира и при другим метафоричним супституцијама. „Шарка кока“ је девојка као и у пословицама, али са супротним значењима. Природа именовања и ономатопеје допуштају да се кокошка представи и као старамајка, али и тада су најдоминантније споне мртвих и живих (94). Честе реалије уводе у даштање као особен пар кокошку и јастреба, док се духовито нијансира сиротињска трпеза на коју је изнет скроман обед (93).³² У лакоћи сучељавања појмова, кокошка је контраст јајету (93), али се на њу преноси белина са јајета, при описивању бројности и одлика других појмова (зуби, снег; 66, 212). Супротно место у спектру боја свакако припада угљену. Но у једној варијанти је изведен необичан опис:

У црвене коке наврх главе ватра (228).

Црвена боја, својствена петлу, тако се приписује и кокошкама, с тим што пламена птица у контексту загонетања покреће сплет асоцијација. Значења се склапају из представа о хтонском свету и пакленим мукама, али ватра има и другачија својства. Она прочишћава, као што ужарено угљевље има битне улоге при бајању и отклањању чини. Жар асоцира и на кућно огњиште и на пламен сунчевог круга, без чије светлости и тоpline нема ни опстанка.

И варнице, честице тек запаљене (оживљене) ватре, изједначене су у загонеткама са необичним јатима или птицом, која мре истог трена чим прхне („...је заврије, ту и умирије“). Дочарајући самогласницима титраје пламена, метафорично означене варнице (титрин-гуске, тирин-гуска, тиринчице) смерају до самог Бога („Богу на вечеру; по моли-бога, моли-бога), а сакрална симболика прочишћења појачава се уклапањем Свете Горе у песничку слику (14–15).

На другачији начин се са птицама пореди још једна појава, која је резултат сагоревања, било да ватрену стихију подстиче удар грома или човекова рука. У опису алтернирају одређени појмови (миш и гуштер, наглашено хтонске животиње) са чистом птицом: „Голуб гуче наврх куће...“ (42–43). Повезујући небеса са кућним огњиштем, голуб се метафорично изједначава са димом. Мада се загонетањем на различите начине истиче правац кретања („к небу ходило“), значења птице се у овим сликама шире низом асоцијација. Дим над кућом, као најјаснија потврда живота, успоставља споне са прецима, чије душе бораве око огњишта. Уосталом, и древним ритуалима се „покојникова душа кроз дим са ломаче испраћа

³² У том смислу се при духовитом коментарисању типских односа у породици успоставља занимљив поредак појмова: „Теле веле, кока мало, јагње жао, те зету јаје на таву“ (Вук, Пословице, 5513).

на небо“ (Лома 2001: 154). Али, из щаљиво-загонетне спреге појмова, контраст повезује плетене гаће, припремљене за пут, са циљем далеког путовања. Када се споје загонетка и одгонетка, могу се назрети и шире нивои значења слике, пролазност човековог тела и лакоћа душе, која ослобођена стреми ка небеском пространству, под окриље свевишњег.

Супротан смер кретања подразумева иначе честу аналогију између неба и земље, односно земље и подземног света. И као што ждралови у висинама не остављају трагове свог небеског орања, тако се припремање земље за сетву поистовећује са летом необичних птица: са црним/сивим/златним/печеним голубом или сивим/белим скоком. Наспрам про-менљивих атрибута, њихово кретање је истоветно, било да „кроза земљу“ пролазе, испод ње лете, где или „гукћу“ (191–192). Плодове из њихових видљивих путања дочекаће други, чудесни „тићи“, гвоздених кљунова. Тако је још један круг затворен. У варијанти загонетке су срп/коса изједначени са жуном (жуњом), односно „жунићима“, управо оном птицом којој је дата и тајна распознавања расковника (Чајкановић 1985: 325).

*

Независно од тога да ли се директно представљају, односно скрију при загонетним формулатијама или се помоћу птица метафорично обележавају други појмови (в. приложену табелу)³³, очига је разнолика и вишезначна заступљеност птичијих врста. Међу њима има и грабљивица,

³³ Разноликост критеријума разврставања загонетки показују све досадашње класификације. У овом случају одабран је поступак стилизације, јер се загонетка посматра као врста усмене уметности речи. Условна типологија издваја шест модела (који се могу и међусобно комбиновати):

1. директно именовање појма $A = A$ (у случају описа птица мањом су искоришћени принципи ономатопеје);
2. набрајање типичних особина $a^1 + a^2 + a^3 = A$;
3. поређење са другим појмовима уз одрицање везе $B^1 = a^1: B \neq A$;
4. елементи једног или више појмова изједначавају се са особинама примарног појма $b^1 + c^1 + x = a^1 + a^2 + ax$;
5. долази до метонимијске замене појма његовом особином или појмом са којим је у стварној вези $a^1 = A$;
6. метафорична замена једног појма другим $B: A$ (Самарица 1995: 28–29).

Ако би се применио „тематски“ принцип, постаје очига да су птичије врсте, особине, кретање или делови тела најчешће поређени са предметима из материјалне културе и човеком. Само у неколико случајева се други представници биљног и животињског света доводе у везу са птицама, нешто су чешћи примери о природним појавама и човековом мењању природе (стрнице, угљен). Од хране, хлеб је упоређен са пилетом, а из обичајног комплекса издвојен је пост. Усамљена је загонетка о чуми. О митским бићима се не загонета, мада су (вила и змај) заступљени при загонетању о различитим појмовима. С друге стране, гласовне могућности језика и елементи стилских фигура, како је напоменуто, оживљавају у загонеткама чудесне светове и бића, али су елементи фантастике аутоматски неутралисани.

Треба још напоменути да су овакви односи и заступљеност појмова својствени збирци С. Новаковића. Кроз два корпуса, мање-више укључена у Новаковићев зборник, уочава се чак и мања пропорција. Птице, као сегмент загонетне формулатије или одгонетка, чине код Новаковића око 15% објављених варијаната, док су у Вукој или Глишићевој збирци знатно ређе (Вук, СНП, око 6%; М. Ђ. Глишић, *Српске народне песме и загонетке*, прир. М. Радевић, Горњи Милановац, 1984, око 10%). У антологији В. Боване, међу 410 загонетки, птицама је посвећено око 12%. Сви су ти записи мањом варијанте већ обухваћене избором С. Новаковића (као новина могу се навести две загонетке о возу/локомотиви који су изједначени са црном чавком, бр. 346, 395, а необично је описан тигањ: „Црни штрк на једној нози стоји“, бр. 331). Мада би то могао бити и посебан простор истраживања, занимљиву статистику могуће је тумачити на више начина, од гашења афинитета колективна, измена функције и структуре у процесима нестанка облика, преко слабљења симболичког потенцијала појмова до удела сакупљача при избору и штампању збирки.

чији је статус посебан у митским представама, поимању претка-заштитника и високо стилизованим симболима (орао, јастреб, соко). Загонетање је, очига, највише простора дало светим птицама, што се може повезати и са особеним табу-прописима из традицијске културе. Изговарањем имена демона или грабљивих животиња, оне се могу призвати, а последице њиховог појављивања су погубне за човека. На оној, другој страни, у својеврсном паралелном свету нечистих сила, успоставља се сличан однос. Тако се као алина *живина* набрајају: „јеје, совуљаге, вране, курјаци, лисице, јазавци, творови“ (Вук, СНП, 36; Радуловић, 208–210). Превазилажење граница, семантичка својства простора и његових житеља на различите начине се стилизују у фолклорном фонду. Изграђена слика (представа, симбол) непрекидно осцилира између три тачке „ослонца“: реалија, митско-ритуалних елемената (који укључују магију) и метафоризације. Било да су поређења директна, индиректна, једноставна или сложена, она се реализују у међусобним односима све три традицијске равни. Током неке старије фазе загонетка је свакако била ближа митско-ритуалној сferи, али се временом приближила и готово поистоветила са природом фигуративног исказа.

Атмосфера својствена загонетању сачувала је синкретичност песничког језика и онда када је усмена форма изгубила примарни обредни карактер (Карановић-Јокић, 2007: 15–17). Испод осамостаљених елемената песничке слике могао је пулсирати сплет древних представа, али су и оне прешли дуг пут од магије и мита до метафоре, као носиоца другачије творачке моћи, својствене језику уметности речи. Оживљавајући чудесне врсте птица и пријужујући им онима које су блиске реалијама и искуству, човек је створио разгранату мрежу симбола и још разноврсније могућности њиховог разумевања. Приписујући управо птицама обиље својстава, функција и значења, људски род је и сопствени свет поредио са одликама птичијих врста, вишеструко тежећи ка висинама, које је несмортено изгубио још у почецима настанка светова.³⁴

Литература

- AT 1961 – A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Second revision, F.F. Communications, LXXV, 184, Helsinki.
 Бован 1978 – В. Бован, *Српске народне говорне творевине са Косова и Метохије*, Приштина.
 Богишић 1878 – В. Богишић, *Народне јесме из старијих, највише приморских збирка*, Београд.
 Горњи Милановац, 2003.²
 Врчевић 1883, 1888² – В. Врчевић, *Народне басне*, Дубровник.

³⁴ Према једној етиолошкој легенди, Бог је првобитно створио људе са крилима. Но како су му они непрекидно досађивали, морао је најпре између земље и небеског свода да постави и увећа границу. Али, како ни седмострука небеса нису уразумела људе, крила су им одузета и поклоњена птицама. (Запис свештеника Живојина Радоњића, под насловом *Како је ћостој Бог створио небеса, аћеле и птице*, објављен је у Вили С. Новаковића, II, 44, 706–707.)

- Врчевић 1868 – В. Врчевић, *Српске народне притове и љубавни песми*, Београд.
- Вук – В. С. Каракић, *Српски речник* (1852), Сабрана дела В. С. Каракића (СД), XI/1,2, пр. Ј. Кашић, Београд, 1986.
- Вук, Пословице – В. С. Каракић, *Српске народне пословице*, СД IX, пр. М. Пантић, Београд, 1987.
- Вук 1988– В. С. Каракић, *Српске народне притовије*, СД III, пр. М. Пантић, Београд.
- Вук 1975 – В. С. Каракић, *Српске народне јесме I*, СД IV, пр. В. Недић, Београд.
- Вук 1988 – В. С. Каракић, *Српске народне јесме II*, СД V, пр. Р. Пешић, Београд.
- Геземан 1925 – Г. Геземан, *Ерланденски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Сремски Карловци.
- Новаковић 1877 – С. Новаковић, *Српске народне захоне*, Београд.
- Ајдачић 2004 – Д. Ајдачић, *Прилози проучавања фолклора балканских словена*, Београд.
- Бандић 1991 – Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд.
- Bahtin 1978 – M. Bahtin, *Svaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd.
- Biderman 2004 – H. Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd.
- Васић 2008 – Д. Васић, *Сунце и мач. Јадански митови у делу Кођики*, Београд.
- Веселовски 2005 – А. Н. Веселовски, *Историјска поетика*, Београд.
- Геземан 2002 – Г. Геземан, *Студије о јужнословенској народној ептици*, Београд – Нови Сад.
- Грђинић Бјелокосић б.г. – Л. Грђинић Бјелокосић, *Из народа и о народу*, Београд.
- Детелић 1996 – М. Детелић, *Урок и невесића. Поетика епске формуле*, Београд.
- Detelić, Ilić 2006 – M. Detelić, M. Ilić, *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima*, Beograd.
- Ђорђевић – Т. Р. Ђорђевић, *Природа у веровању и претању нашећ народа*, 1–2, Српски етнографски зборник.
- САНУ, књ. 71, 72, Београд, 1958; Зле очи у веровању Јужних Словена, Београд, 1985; *Вештица и вила у нашем народном веровању и претању*, Београд, 1989.
- Елијаде 1999 – М. Елијаде, *Слике и симболи*, Београд.
- Зечевић 1982 – С. Зечевић, *Културни митови код Срба*, Београд..
- Ivić 1995 – M. Ivić, *O zelenom konju*, Beograd, 1995.
- Карановић 1992 – З. Карановић, *Народне притче у Даници*, Нови Сад – Београд.
- Карановић, Јокић 2007 – З. Карановић, Ј. Јокић, „Обредни жанрови и књижевне врсте у покладним ритуалима“, у зборнику: *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, Нови Сад, 5–22.
- Лома – А. Лома, *Црна крвца*, Кодови словенских култура, Београд, 2001, бр. 6, 152–160; „Два врана гаврана“. *Corvus corax* у словенској епшици – компаративни посег, Кодови словенских култура, Београд, 2003, бр. 8, 109–132.
- Meletinski b. g. – E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd.
- Милићевић 1984 – М. Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака*, Београд.
- Недељковић 1990 – М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд.

- Петковић 1990 – Н. Петковић: *Језик у књижевном делу*, Београд, 1975; *Og formalizma ka semiotici*, Београд– Приштина, 1984; *Два српска романа*, Београд, 1988; *Огледи из српске поетике*, Београд.
- Петровић 2003 – Т. Петровић, *У јуже јураје*, Кодови словенских култура, Београд, бр. 8, 98–108.
- Поповић 2001 – Љ. Поповић, *О протоијерском и супериорском начину концептуализације боја и језику*, Кодови словенских култура, бр. 6, 14–31.
- Раденковић 1996 – Љ. Раденковић, *Народна бајања код Јужних Словена*, Београд, *Боја као обележје митолошких бића – словенске бајателе*, Јужнословенски филолог, LXIV, 2008, 337–346.
- Радуловић 2009 – Н. Радуловић, *Слика светла у српским народним бајкама*, Београд.
- Chevalier, Gheerbrant 1983 – J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb.
- Самарџија 1995 – С. Самарџија, *Српске народне захоне*. *Антиологија*, Београд.
- Срејовић 1979 – Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд.
- Тројановић 1990 – С. Тројановић, *Батира у обичајима и животу српског народа*, Београд.
- Frejzer 1992 – Дž. Dž. Frejzer, *Zlatna grana II. Proučavanje magije i religije*, Beograd.
- Чајкановић 1985 – В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973; *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд.

Одгонетка Поредбени члан

Примарни појам	Облик/део тела	Боја	Глас	Друге изнаке	Извор Стр: бр.	Тип стилизације
гаврано-ви				живо/мртво	25	Б: А
голуб				ђогат/вода	32	Б: А
голуб и голубица			лепеће, лепуше	девојка, момак кућа (гнездо)	32	Б: А
гусан	велико	бело		гуска, патка, лабуд, вода/лед	37: 1	$\delta^1 = a^1: \text{Б} \neq \text{А}$
гусан	перје, кљун		гаче		37: 2	$\delta^1 = a^1: \text{Б} \neq \text{А}$
детлић		шарено		врхјеле; млин	42	Б: А
ждрало-ви				бирибан, лет, раздаљина	50: 1	$\delta^1 + \zeta^1 + x = a^1 + a^2 + ax$
ждрало-ви	шило, вило мотовило		влашки, арбанашки	испод неба	50: 2	Б: А
				Лазар, орање, раздаљина	51: 3	Б: А
			дуги глас	цицибан, преко мора	51: 4	Б: А
јастреб и кокош				пата/поп, патиград/виноград	77	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
квочка на јајима				чам, живи/мртви	86: I, 1	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
				чајна, градови, живи/мртви	86: I, 2, 3	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
		бели граводови		старац	87: II	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
				вила, вир, рођење сина	87: III	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
				бира, вир, син онај свет	87: IV	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
				вила, море, син, Јакин	87: V	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$

		бели граводови		вила, вир, син	87: VI	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
		бели граводови		вуга, Брибир	87: VII	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
		ћуће			87: VIII	$\text{Б: А} + \text{А} = \text{А}$
		бели граводови		госпа, синови, живи/мртви	87: IX	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
				вила, вир, душе, онај свет	88: X	$\text{Б: А} + a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
кокошка				во; ручак	93: I	А : Б
кокошка (и јастреб)		мрка		вук, ловина	93: II	А : Б
кокошка (и јаје)		црна/бела		сести/устати	93: III	$a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
кокошка	перје			крпе	93: IV, 1	Б: А
	перје			тита	93: IV, 2	Б: А
кокошка и пилићи		песма	бака		93: V	$\text{Б: А} + \text{А} = \text{А}$
		запева	одива, син		93: VI	А : Б
		бака, бака	бака, одак		93: VII	$\text{Б: А} + \text{А} = \text{А}$
кокошка			мртва глава, ручак		94: VIII	Б: А
			мртво/живо, ручак		94: IX	$a^1 + a^2 + a^3 = \text{А}$
кокош и јаје			мртво/живо		94: X	$\text{А} = \text{А}$
	(бело)		кобила, ждребе, кост		94: XI	Б : А
крешталица (сојка)		девет плуга плужи	Мирко (Бог)		104	$\text{Б : А} + a^1 = \text{А}$
кукавица		кукање			107	$\text{А} = \text{А}$
кукавица и пупавац		куку пупу			107	$\text{А} = \text{А}$

ласта	шило/ вило	хартија/ мантија			112: 1	$\delta^1 + \mathfrak{c}^1 +$ $x = a^1 + a^2$ $+ ax$
	шило, пиле, шиљак, бркасто/ вило, виле, ножвице, виласто, мотовило	јаре/ја- гње јаретина/ јагњети- на			112: 2-8	$\delta^1 + \mathfrak{c}^1 +$ $x = a^1 + a^2$ $+ ax$
					113: II	
		црно	гости; зима/ лето	113: III	Б : А	
		виче	Мара, син, коло, град	113: IV	Б : А + а ¹ = А	
паун	глава, перје, ноге	(раскош- но) (црно)	гуја, господа, Арапи	162	$\delta^1 + \mathfrak{c}^1 +$ $x = a^1 + a^2$ $+ ax$	
петао		црвен клобук	+ Јанко	164: 1.4	Б : А + а ¹ = А	
	креста/ реп		војвода, барјак	165: II	Б : А	
		залолота	плот, незнана земља	165: III	Б: А + А = А	
			глас	камен, рођење/смрт, мртви устају	165: IV	Б : А
		бели ка- мен	чудне песме	дозивање мрт- вих	165: V	Б : А
			грчке песме	коза, камен, дозивање мрт- вих	165: VI	Б : А
	(креста) калопер		кликтаж	дизање мрт- вих	165: VII	Б : А
	(креста) коситер		Божији гласитељ	дизање мрт- вих	165-6: VIII	Б : А
			(глас)	буђење	166: IX	Б: А + А = А
				везир/резил	166: X	Б: А + А = А
	(перје) космат			бан, кадуне	16 6: XI	Б: А
				делија, кадуне	166: XII	Б: А

	кљун		(глас)	рог, слављење Бога	166: XIII	Б: А
		кошчана свирали- ца	старчић, дизање мртвих	XX	Б: А	
пиле			рађање из камена	168: I	Б: А	
			рађање; мртво/живо, кобила, ждребе	168: 2	Б: А	
		пију, пију; ко, ко		168: 3	A = A	
	пишти	ручак		168: 4	Б: А + А = А	
	(кост)	рађање, кобила, ждребе		168: 5	Б: А	
сврака	реп	ивер, клада госпоја, град старац, брада		193 202: 1 203: 3	Б: А	
	покрети, лепота	говор	госпоја, млада, ђаво	203: 2	$\delta^1 + \mathfrak{c}^1 +$ $x = a^1 + a^2$ $+ ax$	
	бели/ша- рени	коза, бок		203: 5-7	Б: А	

Одгонетка	Поредбени појам	Особеност	Извор стр: бр.
брава	крешталица цици-бан	звук (+ материјал, гвожђе)	8: 8
варнице	титрин-гуске, гуске, тирибин-гуске куси паландри тиричице	кретање – лет	14: IV, 1-8
волови	ждралови	(именовање)	XVII
	два пера витопера	(именовање)	22: II
година	орлови, гнездо, јаје	број	32: 3
	врапчи, голубови, орао	број	32: 4
гребени	птићи	облик (кљун/реп)	33: I
грмљавина	(петао) лота, клота, кота	глас	34: IV, 1-3
	сивац	лет	34: III
грозд	тић	облик	XVII

грудва сира	орлови, кокошке јаје	број, боја	36: I, 1,2
девојка-невеста	шарка кока	(удаја)	40: 3
дете	витикос, бин кос, златни тић, винтикос	именовање, песма	40: 1–4
дим	голуб	боја, смер кретања	42–3: I, 1–3
дукат	тица шаргиза, сиви соко, бели лабуд	(боја)	47: 2
дрљача	хрома сврака	облик, (боја), простор	47: 2
Ђурђевдан	на козијим роговима кукавица и ковач	временски интервал	49
жаба	врана		50: 3
жетелице	голубови (златни кљун /дрвен реп)	облик (+ материјал)	52
жлица	црна кока	боја (намена)	55: V
звезде	јаја, јато чеверљуга	бројност (боја) брой, простор	57: IV, IV, 3 218: III
звено	Божији кокот	звук	59: X, 3
земља	цицибан	(именовање)	60: 4, 5
зима	кукавица	(именовање)	61: 1
змија	тица мазница	(именовање)	63: VII, 2
зорা	кос	(глас)	64
зрно	јаје, кока, тамбуково јајце	облик	65: V, VI
зуби	коке, птићи	(именовање)	66: I, 1, 2, II, III, 1, 2
игла	шаргизда тица, кљун/реп	облик	69: III, 3, IV
казан	врана, квочка	боја	82: XI
кантар	птица (разни делови)	(кретање)	84: VI
катанац	врабац	величина, (именовање)	85: II
коса/срп	жуна, птићи	кретање	98: II, 1, 2
коса, чело, очи	птићи, црни вран	брой, боја	XIX; 36: IV
купус	орлови	(именовање)	108: II, 3
лађа	патка	кретање, вода	111: XII
лула	дивоврана	боја	122: I
Месец, звезде	чавке, кос, тумбак	облик, број, кретање	129: III; 130: XII
млин	цигулин, ћук, лелек,	звук	133: III, 1–3
	врабац,	(зрневље)	133: III, 9
	патка	простор	135: VI
	соко	(именовање)	136: XVII
облаци	орлови, тумбак	простор, кретање	146: 2, 4

овнови	орлови	(именовање)	148: IV
очи	две: вране, чавчице, чавке	брой, боја	157: II, 3, 158: X, XI
папуче	чавке	боја	XX
перо	птица пловача	(именовање) део/целина	163: 4
поп	ћићер	глас, песма	173: II
пост	сврака	(именовање)	174: V, VI
пупак	ћићерово гнездо, јаје, ћинђурево зрно	облик	180: 1–3
пчела, мед	пата, злато	кретање, боја	187: XIV, 1
разбој	патка, гуска	звук, кретање	190: 6, 7
раоник	голуб (црн, сив, златан), голубак, соко	кретање (небо/земља)	191–2: 1–6
семенке (у тикви)	орлови	(именовање)	205: IV
снег	коке, орао, птица лабуд, голуб	кретање, боја	211: II, 1; 212: V, VIII, IX, XII
	небеска кокошка	простор (јаја)	212: VII
стрниште	вран, врана	време, простор	216: 5, 6
сунце	птица без зуба	простор	218: VI
	шотка, јаје	облик	218–19: VII
топ	гусак	звук	223
трговци	орлови	(особина, грабљивице)	225
угљен	црвена кока	боја (именовање)	229: 2
хлеб	пиле	(именовање)	233: VIII
чешаль, вашке	кокот	(именовање)	237: 4
чобанин стадо	кокотан јато чеверљуга	(именовање) звук; бројност	238: 2, 3
чума	врана	боја (грабљивице)	239: 2
чунак за ткање	леђелица, голуб	кретање, звук	240: 1 241: 8

BLACK GUESTS AND CHATTERBIRD'S TWEET (BIRDS IN FOLK RIDDLES)

Summary

The paper deals with the cycle excerpt taken from the collection by S. Novaković in which birds appear as a primary concept (the unriddling) or they constitute the comparison figures in describing and representing the elements of the material culture, natural phenomena, man, other flora and fauna representatives. The process of constructing poetic image-symbols is thus elaborated, in the layers of which one is to recognize the realities and concrete experience, yet, also, quite ancient segments of tradition, different beliefs, magic particles, Pagan system and Christianity evolution.

All of the components are contained within the mechanism of riddling, accompanied by the specific presence and function of parallelism, as well as by a series of devices, from onomatopoeia and sound repetitions to comparisons, contrasts, metaphors and allegories. Ancient in their origins, concisely formulated and seemingly simple in form, riddles may be indicative of highly complex and dynamic processes of constructing poetic language, genre norms and stylistic and expressive stock of oral literature.

Snežana Samardžija

Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу новембра 2010.

УДК 821.09:398.8
Оригинални научни рад

СИМБОЛИКА ВРАПЦА У ОБРЕДНОМ ФОЛКЛОРУ

СВЕТЛАНА ТОРЂАНСКИ БРАШЊОВИЋ
Филозофски факултет, Нови Сад

У раду се, посредством зооморфног (или териоморфног) митолошког кода анализују неки од елемената традиционалне народне културе. Указује се на повезаност врапца с аграрним и уопште календарским обредима, на његову везу са жртвеним ритуалима, односно с култом предака. Поменути култови тесно су повезани са свадбом, а врапцу је у словенским традицијама својствена брачна и љубавно-еротска симболика, што се показује анализом песама с мотивом женидбе врапца, који је чест и веома популаран на словенском простору. Рад је утемељен на идеји да се, на основу везе с одговарајућим обредним радњама и садржине анализованих текстова, укаже на симболику и место које врапцу припада у култу птица и обредном фолклору уопште.

Кључне речи: птице, врабац, обред, мит, женидба, пословице, лирска песничка врста, свадбене песме

Симболика животиња има посебну улогу у систему народних представа о свету. Постоји веровање да су некада животиње, па и птице, биле људи и да су се, као последица клетви, претворили у животиње (Ђорђевић II 1958, *passim*; Влчева 2003: 26). Сходно томе, душе се у народним представама често јављају у облику птица (МНМ II 1988: 347; Гура 2005: 394, 439; Маерчик 2003: 33–42) па у том коду, у традиционалној култури, важи и обрнуто: птице могу да буду преображені људи (Levi-Stros I, II, III: 1980, 1982, 1983, *passim*; Влчева 2003: 18).

У трихотоминој структуралној схеми космоса, средишњи простор између земље и неба у многим случајевима представља се као космичко дрво (Meletinski: 210; Елијаде 1998: 31).¹ Посредством териоморфног кода, маркирају се одређени нивои света по вертикални: подземним светом владају риба, змија, корњача, кртица; средњи, земаљски ниво припада копитарима (коњ, крава, јелен, биво и др.), док се горњи свет (небо, рај) увек

tzetza@sbb.rs

¹ У словенској митологији оно представља дрво живота, осу/центар света и оличење космоса у целини (СМ 2001: 163–165).

повезује са птицама (најчешће две, симетрично смештене, које дублирају Сунце и Месец) (Meletinski: 295–296; БМ 2006: 293).

Од свих животиња, птице су посебно у вези с календарским циклусом, коме је подређена целокупна људска привредна делатност. У контексту аграрног култа, врабац (лат. *passer*, -*is*, *m*) је птица весник, предсказивач времена у природи. Код Срба постоји веровање да ће бити промене времена, односно да *хоче ружно време ако се врапци кујају у прашини или се скујљају у јати па дају на ниско ѕирње* (Милићевић 1984: 74), а уз то и много цвркућу (СЕЗБ XIX 1914: 402). У Височкој Нахији верује се да ће бити кишеви кад се врапци купају (СЕЗБ XXVII 1949: 290). Руси, Белоруси и Украјинци олујну ноћ, праћену громљавином и севањем, називају *врапчја ноћ* – рус. *воробынная ночь*, *рябиновая ночь*, бел. *рабінавая ночь*, укр. *городина ніч* (СД 1 1995: 433; Тульцева 1982: 163), због повезаности врабаца с древним словенским божanstvom олује, громовником Перуном (СМ 2001: 422; Тульцева 1982: 173). Томе у прилог иде и податак да Белоруси под врапчјим ноћима подразумевају летњу олују у периоду од Св. Илије (2. августа), празника посвећеног божanstvu које је заменило Перуна у доба двоверја (СМ 2001: 422), до празника Богородичиног рођења (8. септембра). Повезаност врапца с огњем илуструје и загонетка: *Полна коробочка золотых воробышков (жар в ёечи)*.² Осим као Перунов пратилац, највероватније је да се врабац доводи у везу с олујном временском непогодом због тога што се, као њена последица, јављају уништени усеви, а наношење исте штете се, како ће се у даљем тексту видети, такође приписује и врапцима.

Врабац се јавља и у зимским календарским обредима у вези с Божићем и Новом Годином. У етнографској грађи забележено је да се Срби за Божић опрсе печеним врапцима (СЕЗБ LIV 1939: 376; СЕЗБ LXX 1958: 341), а исти обичај јавља се и код Румуна и Бугара (Гура 2005: 440). Осим на јужнословенском простору, подударност са поменутим божићним обичајем, као изолованом појавом, постоји и код Руса у Оренбуршкој губернији, као и код Белоруса у западном Польсју (СД 1 1995: 430; БМ 1 2006: 78, Гура 2005: 440–441). С тим у вези је веровање да актом једења врапца човек прима неку врсту причешћа, с циљем да се ослободи и очисти од тешкоћа и болести, како би се физички оснажио у новој години (СД 1 1995: 431; Антонијевић 1958: 126). Међутим, сасвим је извесно да је поменута обредно-обичајна пракса морала произилазити из потребе да се, хватањем и једењем врабаца, усеви од њих заштите.

Обичај хватања врабаца уочи Нове Године забележен је и на ширем источнословенском простору, где се, за разлику од јужнословенског, ухваћени врапци не једу (осим у поменутим губернијама). Сматрало се да око новогодишњих коледарских светковина постоји тренутак кад сви врапци постају глуви и слепи па се могу похватати до последњег (СД 1 1995: 431; БМ 1 2006: 78; Гура 2005: 441). Веза овог обичаја с јужнословенским ритуалом печења врабаца огледа се у томе што се ухваћене птице пеку, кувају или спаљују у пећи (Тульцева 1982: 163; БМ 1 2006: 78; Гура

² Превод поменуте загонетке гласи: Пуна кутијица златних врапчића (жар у пећи)

2005: 441). А смишо ове новогодишње праксе јесте управо спречавање штете и чување усева од врабаца. С истим циљем Белоруси су 31. децембра, уочи Нове Године, изводили ритуал ударања кашиком о кашику или кашиком по глави неког од присутних за столом (БМ 1 2006: 78; СД 1 1995: 301). Ритуално ударање једна је од најраспрострањенијих обредних радњи која има древно порекло (Раденковић 2004: 182), а у функцији је плодности (Bahtin 1978: 217–218, 221–222). Дакле, белоруски обичај ударања кашиком по глави може се протумачити у контексту традиције обредне смеховности и у вези је с плодношћу и творачком снагом, а односи се на заштиту усева од врабаца (СД 4 2009: 301).

Слику врапца као штеточине чува и српска народна пословица коју је забележио Вук Каракић, а која гласи: *Ко се боји врабаца, нек не сије прохе* (СНП 1849: 153). Просо (лат. *panicum miliaceum*) има апотропејску функцију и у вези је са култом плодности³ (Чајкановић 4 1994: 167–168; СМ 2001: 453). Време сејања проса одређено је временски и календарски. У вези са обредно-обичајном праксом која се изводи приликом сејања проса, постоје одређене забране на темпоралном, вербалном, и акционалном плану (Толстој 1995: 141) ритуала. Наиме, просо је сејано у пролеће, а код Срба, Бугара и Македонаца последњи дан за сејање проса био је свети Алисеја/Јелисија/Јелисијевдан (14/27. јуна), кад је иначе био забрањен сваки женски посао (СЕЗБ XIX 1914: 61), па се тиме објашњава забрана простирања веша у време сејања проса (СД 4 1995: 301).

Многе магијске радње, чија је сврха заштита од врабаца, садрже у себи мотиве слепила, ноћне tame, скривања, заборава, тишине, ћутања и сл. а изводе се с циљем да врапци не виде, не примете усеве, да не чују и не сазнају за њих. Наиме, просо се сеје ћутке (СД 4 1995: 301; Тројановић 2008: 30), тако што се прва три пута баца затвореним очију, а даље се сејање наставља гледајући (СД 4 1995: 301; Тројановић 2008: 30). Значење забране говора огледа се у чињеници да у кодираном језику народне културе ћутање представља неопходан услов за успешно извођење одређених обреда (попут сетве, жетве) и магијских радњи које их прате (СМ 2001: 549). Такође, у традиционалној култури човек који се одриче говора опажа се као *не-човек*, као *штук*, јер се привремено повезује с оностраним силама (чије се атрибуције приписују врапцима) и стога мора да се понаша као и оне (СМ 2001: 548). Даље, зрна су бацана жмурећи, да ни онај ко сеје, а ни врапци не би видели где су посејана (СД 4 1995: 301). Ова обредно-обичајна пракса извођена је у сумрак, на заласку сунца (СД 4 1995: 301; Тројановић 2008: 30) или пре свитања, док врапци још не цвркућу (Гура 2005: 443), односно у фази пуног месеца (СД 4 1995: 301), да би зрно било тврдо и цело баш као Месец (СД 4 1995: 301).

³ На некадашњи високи сакрални статус ове житарице указује песма која говори о њеном магијском расту (Карановић 2010: 132–133):

Ја посеја *проју*, по мишевом двору
Роди мени *проја*, мишу до колена,
Ја намоли мобу да пожњемо *проју*
И закла брава, црвеног мрава –
Чудила се моба што је масна чорба.
(СНП I: бр. 637)

У вези са сејањем проса постоји и забрана сношаја сејача са женом (Тројановић 2008: 30), која има упориште у премодерном схватању света, у оквиру ког се верује да у својој природи жена има нешто демонско и да нарочито за свог мужа представља опасност да га нехотице урекне (Чајкановић 1994: 185). Такође, одраз представе о жениној моћи и демонској снази сликовито је изражен зубима у њеној међици (Проп 1990: 496). Пошто се женски полни орган асоцира с јамом, безданом, а тиме и с капијом за онај свет (Раденковић 2004: 27), постаје јасно због чега се намећу забране сексуалног односа уочи сетве.

Пошто се и врапци доводе у везу са демонским силама, у том контексту објашњава се и обичај застрашивања врабаца који се на словенском простору изводио у време новогодишњих празника. У Русији коледари иду од куће до куће и говоре: *На Щедрӯху зловыv ийӯху, одрижьмо носа, шоб ны ийла їрбса* (према СД 4 1995: 301), којима се прети врапцу одређивањем носа (кљуна). Верује се да поменути стихови магијски делују на очување посејаног проса од штете коју ова птица чини на пољима. Не само у циљу застрашивања, већ и истребљивања врабаца, изговарају се и следећи стихови: *Так вас всіх буду драти, як будеїе на ѹросо ліїтай!* (према СД 4 1995: 301), које сведоче да су врапци, будући да су сматрани штеточинама, неретко и убијани. Иначе, истребљивање врабаца не сматра се грехом код Польака (Гура 2005: 439) и Украјинаца (СД 4 1995: 301), што потврђује статус врапца као нечисте птице (Гура 2005: 438).

И врабац и просо везани су с култом мртвих (Чајкановић 4 1994: 167–168; СМ 2001: 453).⁴ У прилог томе иде и веровање да смиривању врабаца и њиховом пртеривању од усева и њива доприносе предмети који су били у контакту с мртвима (Гура 2005: 443). Примера ради, у Польској поља се каде струготином од старог мртвачког сандука (Гура 2005: 443). Горњолужичани приликом сетве семена додају песак узет у поноћ са свеже гробне хумке (Гура 2005: 443), а Словаци семе мешају са земљом узетом с гроба (Гура 2005: 443), да врапци не би позабали зревље.

На основу поменутих веровања, значење пословице о врапцима и просу, коју је забележио Вук Каракић, може се разумети у светлу анализа магијских радњи које се изводе ради заштите посејаног проса. Увидом у комплексност аграрне обредно-обичајне праксе у вези са сејањем проса, постаје јасно да пословица својим значењем сугерише да унапред треба одустати од било каквих животних акција уколико не постоји спремност и одлучност да се, уз велики труд и напор, борећи се против препрека, оне доведу до краја. На примеру поменуте изреке, такође се показује како се асоцијације у вези са текстовима, који припадају народној традицији, чувају у оквиру чврсте, иманентне структуре самих текстова.

Мотив терања врабаца од усева присутан је и у песми о врапцу пипцу, коју је, такође, забележио Вук Каракић. У њој се, најпре, јавља мотив сејања боба:

Ја посијах боб.
Навади се врабац
Пипац у бобац.
(СНП V, бр. 631)

Затим се, у виду ређања и набрајања, наводи шта је све било потребно урадити да би се врабац пипац истерао из бопца. И у том градацијском низу приказује се катастрофична слика света у којој има *їтри ڏодине дана* како старац није окусио млека, крава није окусила сена, йласт ђодерицају мили, мачка није окусила сала, брав није окусио жира, а јсир није окусио кише. Дакле, реч је о суши, као једној од катаклизмичких ситуација. Вода је, иначе, резервоар свих могућности егзистенције; она претходи сваком облику и подлога је сваком стварању (Елијаде 1998: 97). Пошто је киша космичко начело плодности (Елијаде 1998: 97), јасно је да је описана ситуација у песми заправо слика неплодног, сушног доба које, симболично, траје три године. У последњој строфи:

Мени облак кише даде,
Ја кише 'расту дадох,
'Раст мени жира даде,
Ја жира браву дадох,
Брав мени сала даде,
Ја сало мачки дадох,
Мачка мени маче даде,
Ја маче пласту дадох,
Пласт мени сена даде,

Ја сена крави дадох,
Крава мени млека даде,
Ја млека старцу дадох,
Старац мени штап даде,

Те истерах вранца
Пипца из бобца.
(СНП V, бр. 631)

Дакле, песма је изграђена на принципу бинарних опозиција⁵ *суво-мокро, земља-вода, смрт-живот* (Иванов, Топоров 1965: 73–85, 147–156).

Стихови који се у песми понављају у виду рефрена:

Да истерам врапца
Пипца из бобца
(СНП V, бр. 631)

истичу главну интенцију, с којом се, судећи по ритуално-магијском карактеру, песма и изводила, а то је истеривање врабаца из поља на ком је посејан боб.

⁵ О бинарним опозицијама на словенском простору видети: Иванов, Топоров 1965: 175–178; Толстој 1995: 101–119.

⁴ Просо је приношено хтонским демонима као бескрвна жртва (СМР 1998: 373).

Познато је да се боб (лат. *vicia faba*), као ритуална храна, користи у календарским обредима⁶, као и у култу мртвих и у култу плодности⁷ (СМ 2001: 31). Сходно томе, ова биљка се повезује с нечистим силама (СМ 2001: 31). Познате су и забране употребе боба током некрштених дана, мотивисане могућношћу разбољевања (СМ 2001: 31). Срби су на задушне дане бацали боб душама умрлих, што је везано за древне индоевропске представе о бобу као храни мртвих (СМ 2001: 31).

Насупрот негативном знамењу врапца као штеточине, Срби у Левчу и Темнићу гледају која ће птица пасти на прву заорану бразду, а буде ли то врабац, сматра се да ће година бити родна, пуна берићета (СЕЗб IV 1907: 7). Такође, Срби верују да врабац доноси срећу што ћа радо присељкују у кући или йольу, јер присуство врабаца доноси љадност и одбија болести и несреће (Милићевић 1984: 71). То потврђује и бајалица: *Поѓанице... Ево штеби 'шице врایца, па нека ште јами њод десно криошице, нек ште носи небу њод облаке, нек ште вјештар разнесе* (Раденковић 1982: 343). Иначе, мотив врапца који на својим крилима односи немоћи, болест и слабост, јавља се на ширем словенском простору, ипр. у следећим стиховима из гомељске области:

Прилетајући туди верабейки,
Иваново горушко забирајући,
И ју чистае поле јлетајући,
И по полю рассејајући,
И в сине море патапљајући,
Ивана аслабаджајући.
(према Агапкина 2003: 85)

Узимајући у обзир наведену симболику боба, као и то да у народној традицији врабац има функцију односноца немоћи, слабости, могло би се рећи да песма о истеривању врапца пипца из бобца представља својеврсну ритуално-магијску, бајличку формулу за излечење од болести. Овакав доживљај врапца инверзан је негативном погледу на штету коју он чини на њивама, из чега се може закључити да ова птица има амбивалентну симболику.

У песми о врапцу пипцу, дакле, присутна су два вида једног истог, двојтелесног света (Bahtin 1978: 214), који садржи и смрт (*суша, болесӣ*) и рађање (*киша, оздрављење*), почетак и крај (Bahtin 1978: 33).

На принципу двотоналности, двотелесности света утемељена је и народна прича о црвеном врایцу, позната на ширем словенском прос-

⁶ Као празнично јело, боб се користи за Божић, Св. Варвару, Св. Андрију (СМ 2001: 31).

⁷ Боб је симбол семена, плода, заметка, а једење боба – зачећа (СМ 2001: 31). Та симболика присутна је у песми која се пева на бабинама, а коју је забележио Вук Караџић:

„Ој, на делу, на голему, боб се зелени.“
„А ко га је посејао те се зелени?“
„Ранко га је посејао те се зелени.“
„Ружа га се назобала, срце је боли.“
(СНП I, бр. 679)

тору. Она припада жанру „досадних прича“⁸ (Мршевић-Радовић 2008: 14), чији почетак истовремено представља и њихов крај. Прича о црвеној врапцу прича се на следећи начин: „*Hoćete li da vam prepovedam o crvenom bravcu (ili vrapcu)? – A kad dete koje kaže: „Ajde!“, „E ne kažem ja hajde, nego hoćete li da vam prepovedam o crvenom vrapcu“.* „*Hoćemo... E ne kažem ja hoćemo, nego... i tako dok se deca ne rasplaću* (према: Мршевић-Радовић 2008: 14, забележено у околини Карловца у Хрватској). Осим приче, у српском језику постоји и фразеологизам *прича о црвеној вратцу* са значењем „улепшана прича, бајка, лагарија“ (PCJ 2007: 167). Значење поменутог фразеологизма Драгана Мршевић-Радовић тражи у ширем контексту, односно у народној бајци *Црвени врабац* (СЕЗб L 1934, 3: 106).⁹ Она тврди да у бајци, уз претпостављену симболику да врабац повезује „*овај*“ и „*онај свет*“, у цркви врабац успоставља везу с господаром света, па се може претпоставити да „*умилни глас*“ врапца треба да симболизује његову божанску присуност, односно да црвени врабац симболише присуство Христове (божје) речи (Мршевић-Радовић 2008: 16–17). А стално враћање на почетак у досадној причи она објашњава чињеницом да се и божја реч доживљава као затварање круга (Мршевић-Радовић 2008: 17).

Чини се да је у таквој интерпретацији превиђена могућност да је у причи о црвеној врапцу заправо реч о одразу древне *двојтелесне слике света* (Bahtin 1978: 450–451). Наиме, структура приче чији почетак уједно представља и њен крај, у контексту народне културе и обредне смеховности уопште, заснива се на слици *брнемените смрти* (Bahtin 1978: 368, 422), односно смрти (крај приче) која рађа (почетак приче). Гледано кроз призму ритуалног смеха и народне културе, у оваквим текстовима до изражaja долази *неслужбени астепки света* (Bahtin, 1978, 211), чији су атрибути – амбивалентност и смисао препорађајућег, - карактеристични за обредно време па се може претпоставити ритуални контекст приче о црвеној врапцу, који је, временом, изгубљен. С тим у вези је и својеврсна модернизација народног смеха која га третира или као чисто негативан, сатиричан смех или као забаван, весео смех без дубине и амбивалентности.

У српској песничкој традицији постоји посебан круг најчешће веселих лирских народних песама које за протагонисте имају животиње. Једна од њихових доминантних тема је животињска свадба, односно женитба, што би ове песме могло увести у контекст припадајућих обреда. А како се овде ради о замени уобичајених људских улога животињским, при чему су јунаци херојске епике замењени птицама и тако дехероизовани, јавила

⁸ Истом жанру припада и руска прича о белом бикчију чију семантичку кондензацију представља фразеологизам *сказка про белого бычка* – досадно причање једног истог (Мршевић-Радовић 2008: 15).

⁹ У бајци се прича како је цар саградио велику цркву, али је требало да набави црвеног врапца да у њој пева. Тада је задатак поверио је тројици синова – најстарији и средњи син нису га испунили, док је најмлађи успео да испуни „немогући задатак“ у земљи преко мора – набавио је три кера са златним литрама, кобилу с пет ногу и црвеног врапца. Браћа су, из зависти, убили најмлађег, али врабац, ког су однели очу, није хтео да запева. Онда се десило чудо: најмлађи брат је оживео и „кал уђе у цркву, тица запева да се не могаше наслушати од милине“ (СЕЗб L 1934, 3: 106).

се и помисао да је овде реч о изметању песама са темом јуначке женидбе у пародију (Самарција 2004: 37), која је донела и пародирање јуначког погледа на свет, па би се овакве песме могле ситуирати у позну фазу његове самодеструкције. Садржинска комплексност ових песама, међутим, захтева да се оне подробније истраже и поставе на један шири културно-историјски план. О каквим је, заправо, наслојавањима и контаминацијама у њима реч, биће показано на примеру песме *Женидба вратца Подунавца*¹⁰ (СНП I: 718), чији су јунаци птице, па ће приликом анализе бити неопходно водити рачуна и о њиховој древној симболици.

Идеја о пореклу људског рода од животиња налази се у основи тотемизма (Levi-Stros I, II, III: 1982, 1983, *passim*).¹¹ Птице у том коду, у традиционалној култури, могу да буду богови, демијурзи, хероји, преображені људи, преци (Levi-Stros I, II, III: 1980, 1982, 1983, *passim*; МНМ II 1988: 346–349; Влчева 2003: 18).

Тако у песми *Женидба вратца Подунавца* (СНП I: 718)¹² птице чине свадбену поворку:

Кад се жени врабац Подунавац,
Запросио сјеницу дјевојку,
Три дни хода преко поља равна,
А четири преко горе чарне.
Запросио и испросио је,
Па он купи господу сватове:
Кума швраку дугачкога репа,
А прикумка тицу шеврљугу,
Старог свата из осоја жуњу,
А дјевера тицу ластавицу.
Здраво свати дошли до дјевојке,
И здраво се натраг повратили.
Кад су били на Косову равном,
Проговора сјеница дјевојка:
“Тихо јаш’те, господо сватови!
Тихо јаш’те, тихо бесједите,
Долетиће кобац аваница,
Одвести ће сјеницу дјевојку”...
(СНП I: 718)

¹⁰ О поменутој песми видети: Павловић 1993 и Караповић, Торњански 2007: 57 – 68.

¹¹ Тотемизам је присутан у старој српској религији у вези са веровањима о извесним животињама, посебно са вуком и змијом. Наш народ се идентификује са вуком (Лома 2002: 89, 199.), а и змија је сматрана за нашег претка и сродника (Чајкановић 1994: 69). У народној причи *Змија младожења* прича се како је жена родила змију, од које је после постао човек. Трагове тотемизма у нашој народној песничкој традицији чува песма *Секула се у змију претворио* (СНП II: 84). Елементи тотемизма сачувани су, такође, у комплесу веровања и прича о Међедовићу (Матић 1972: 96–165; Караповић 2005: 97–118).

¹² Ову песму Вук Карапић сврстao је међу љубавне и друге различне женске јјесме

У песми, чији први стих представља инверзију формулативног почетка епских песама о јуначкој женидби¹³, птице оличавају људске учеснике потенцијалног свадбеног обреда (у коме је младожења *врабац*, невеста *сјеница*, кум *шврака*, прикумак *тица шеврљуга*, стари сват *жуња* и девер *тица ластавица*, док је *којицу* припадала улога отмичара невесте) и њихове скривене особине, односно атрибуције. Сходно томе, у основи песме могло би бити *митолошко језеро* птичије свадбе која, донекле, *паралелизује људско венчање* (Павловић 1993: 42), а с тим у вези и припадајући обред.

Вратцу младожењи из песме, у словенским традицијама иначе је својствена брачна и љубавно-еротска симболика (Гура 2005: 445). Тако у Русији постоји обичај на свадби да, *прे својења младенаца, жене ћевају „безобразну“ јесму о вратцу* (према Гура 2005: 445):

„Воробушка выётца над избой,
А Иван бьётца над Анниной пиздой.“¹⁴
(према: Гура 2005: 445)

Док је у српском примеру улогу невесте преузела сеница, у руским и белоруским свадбеним песмама о вратцу младожењи млада може бити чавка, сова, кобац, препелица (Гура 2005: 445), као у белоруској песми која се пева у време предсвадбеног договора, *пред одлазак младожење невести* (према Гура 2005: 445):

Чаму, верабейка, ды не жэнішся? [...]
Во там у бары перапёлачка,
Для верабейкі была б жоначка.¹⁵
(према: Гура 2005: 445)

Дакле, мотив женидбе вратца чест је и популаран у песмама на словенском простору, а чињеница да су се неке од тих песама певале у одређеном контексту свадбеног обреда несумњиво потврђује њихов ритуални карактер. Истовремено, то намеће претпоставку да је и песма *Женидба вратца Подунавца* некада била део одређене фазе сватовског обреда.

И друге птице у овој песми у вези су са комплексом свадбеног обреда. *Сврка*, која се овде јавља у улози кума, у бугарским и белоруским веровањима наговештава долазак ћувегије или проводаџије (Гура 2005:

¹³ На овај начин, између осталих, почињу песме *Женидба Душанова* (СНП II: 28), *Женидба Бурђа Смедеревца* (СНП II: 78), *Женидба Влашића Радула* (СНП II: 87), *Женидба Јова Будимије* (СНП II: 100), *Опет женидба Сењанина Ива* (СНП III: 27), *Женидба Милића барјактара* (СНП III: 78)...

¹⁴ Превод руске песме о вратцу која се пева пре својења гласи:
Врабац се вије над избом,
А Иван се мучи над Анином пиздом
(према: Гура 2005: 445)

¹⁵ Превод белоруске сватовске песме о вратцу младожењи гласи:
Шта је, вратче, што се не жениш [...]
Ено крај воде препелица
За вратца била би женница
(према: Гура 2003: 445)

421), као у белоруској сватовској песми у којој сврака слети девојци на раме и саопштава вест да су јој у дворишту сватови:

Прыляцела сарока, чы, чы, чы, чы, чы,
Села у дзевочки на плечы,
Скажу табе добрую весцию, чы, чы, чы,
Што у цабе на дваре сваты, чы, чы, чы.¹⁶
(према: Гура 2005: 421)

Руске сватовске песме у којима се јавља сврака, певају се по доласку младенаца из цркве, као у примеру:

Прыляцела сарока з азярца,
Прыехала Марынка ад вянца.¹⁷
(према: Гура 2005: 424)

Осим тога, етимологија назива свраке на руском (*сорока*) повезује са кошуљом (*сорочка*) као важним свадбеним реквизитом. Управо тиме би се могло објаснити њено појављивање у свадбеном обреду и руским песмама које се певају и у тренутку *када се показује невестина кошуља* *после прве брачне ноћи* (Гура 2005: 423). Тада сватови започињу и *иду свраке*, скачући по целој кући, док стари сват држи невестину кошуљу (Гура 2005: 423), што упућује и на њену еротску симболику.

У вези са свадбом је и *ластавица* која се у песми *Женидба вратца Подунавца* јавља у улози девера, а верује се да предсказује брак (Ђорђевић II 1958: 25). Овој птици додељена је женска симболика (СМ 2001: 333). А према етиолошким предањима, ластавица је постала од невесте, односно и сама је некад била невеста (Влчева 2003: 27).

На основу свега овога, за стихове о женидби вратца Подунавца може се претпоставити да су некада певани на свадби, приликом својења.

Песма се завршава бегом сватова, а шврака чучи на трну, са којим се ова птица у веровањима, такође, доводи у везу:

Сви сватови у трн побјегоше,
Ћувегија у просену сламу,
А кум шврака наврх трна чучи.
(СНП I: 718)

¹⁶ Превод белоруске сватовске песме у којој сврака најављује долазак сватова гласи:

„Долетела сврака, чи, чи, чи, чи, чи,
Слетела девојци на раме,
Рейћи ћу ти лепу вест, чи, чи, чи,
У дворишту су ти сватови, чи, чи, чи“
(према: Гура 2005: 421)

¹⁷ Превод руске сватовске песме о свраки гласи:

Долетела сврака са језерца,
Дошла нам је Маринка с венчања
(према: Гура 2005: 424)

Просо (*просена слама*) има плодоносну функцију и у вези је са свадбеним ритуалима (Чајкановић 4 1994: 167–168; СМ 2001: 453).¹⁸

И на основу тога се ова песма може ситуирати у контекст веселих тренутака свадбе – могли су је *певати и сами сватови*, у неком тренутку *поодмаклог сватовског весеља*, за шта основу даје инверзија улога у сватовској поворци: оно што је, иначе, везано за људско, у традицији обредне смеховности приписује се животињама (Bahtin 1978: 362), а уместо очекиване храбости сватова јавља се њихов кукавичлук. Сходно томе, песма је организована на начелима смеха, која пружају поглед на свет заснован на логици изокренутости (Bahtin 1978: 18).

Истовремено, садржина песме указује на то да је могла бити извођена и пошто се испроси девојка. А на основу тематско-мотивске аналогије са сватовским стиховима других словенских народа о вратцу младожењи, може се претпоставити да је певана и у моменту својења младенаца. Такође, на примеру ове песме још једном се показује да, понекад, садржински песме не одговарају тренутку извођења, као и то да су се стихови о женидби вратца Подунавца могли изводити у различитим сегментима свадбене обредно-обичајне праксе.

Симболика вратца, у различитим текстовима обредног фолклора (песмама, озбиљним/шаљивим причама, пословицама, басмама и др), у својој основи је архаична и има неколико аспеката. Један од њих повезан је са штетом коју врабац наноси житарицама (просу, бобу) у пољу и односи се на његову функцију у календарским обредима, услед чега се ова птица доводи у везу с *аграрним култим* и *култим плодности*. Песме и басме са мотивом вратца који на својим крилима односи болест и немоћ, такође сведочи о повезаности ове птице с *плодношћу* и *творачком снажом*. На основу веровања да протеривању врабаца с поља доприносе предмети који су били у додиру с мртвима (струготина од мртвачког сандука, песак/земља са гробне хумке и сл), али и чињенице да су вратци у време зимских календарских обреда приношени као жртве, увиђа се припадност ове птице *култу мртвих* и *култу прегада*. С обзиром на то да је у вратцу оличен мушки принцип (као што је у раду показано) и узимајући у обзир чињеницу да су се песме о женидби вратца певале на свадби на читавом словенском простору, њему се, такође, приписују *брачна* и *љубавно-еротска* симболика. То се потврђује на примеру песме о женидби вратца Подунавца, која је изграђена на бинарној опозицији свадба-смрт, чиме се још једном манифестије амбивалентна симболика ове птице и њена веза с култом мртвих, а такође и с култом плодности. Истовремено, на основу анализе поменутих традиционалних представа, потврђује се и међусобна веза ова два култа. Дакле, *シンкретичност култа вратца* у оквиру култа птица показатељ је како један архаични, могуће примарно тотемистички култ, усложњавањем и повезивањем с новим представама поприма различите форме и амбивалентна значења.

¹⁸ Изузетно је јака и заштитна снага трна од демонских снага (према: Чакановић 4 1994: 200–204; СМ 2001: 39–40). Такође, трн на дан свадбе забадају момци у одећу, да им не нађе вештице и зли духови (према: Чакановић 4 1994: 200), чија је митска инкарнација овој песми *кобац аваница* (Гура 2005: 405–414).

Литература

Агапкина 2003 – Татьяна А. Агапкина, *Сюжетика восточнославянских заговоров („штихи“ мотивы)*, Београд: Кодови словенских култура, 8, 84–97.

Антонијевић 1958 – „Врабац“ – нов облик масовног народног јевања, Београд: Гласник Етнографског института САНУ, књ. 7, 123–132.

Bahtin 1978 – Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka hi renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.

БМ 2006 – Българска митология, София: Издателство „Захарий Стоянов“.

БМ1 2006 – Беларуская міфалогія, Минск: „Беларусь“.

Влечева 2003 – Д. Влечева, *Птище у бугарским народним представама и веровањима о свету и човеку*, Београд Кодови словенских култура, 8, 17–32.

Гура 2005 – Александар Гура, *Симболика животишња у словенској народној традицији*, прев. Јудмила Јоксимовић, Снежана Ранковић, Вера Лазаревић, Светлана Богојевић, Весна Маричић, Миријана Грибић; Београд: Бrimo, Логос, Глобосино-Александрија.

Ђорђевић II 1958 – Тихомир Ђорђевић, *Природа у веровањима српског народа II*, СЕЗб, Београд: СКА.

Елијаде 1998 – Мирча Елијаде, *Светло и профано*, Београд: Доситеј.

Иванов, Топоров 1965 – Иванов, Вяч. Вс.; Топоров, В. Н.; *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Москва: Издательство „Наука“.

Карановић 2010 – Заја Карановић, *О значењима и функцијама једне заборављене побожне песме у српској и словенском културном (могућа интарјерација)*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 9–12. X 2009, Београд: 39/2.

Карановић и Торњански 2007 – Заја Карановић и Светлана Торњански, *Жениуба вратца Подунавца – песма палимпестар на граници песничких врста*, Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности: зборник, Књ. 1, Филозофски факултет, Нови Сад: Дневник, 57 – 68.

Levi-Stros 1980, 1982, 1983 – K. Levi-Stros, *Mitologike I. II. III*, prev. D. Udovički, B. Lukić, S. Stojanović, M. Perić, Beograd: Prosveta, BIGZ.

Маерчик 2003 – М. С. Маерчик, *Птица-душа в славянской народной традиции*, Кодови словенских култура, 8, Птице, ур. Д. Ајдачић, Београд: CLIO.

Meletinski – E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit, [b. g. izd].

Милићевић 1984 – Милан Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака*, Београд: Пролет.

МНМ II 1988 – *Мифы народов мира*, гл. ред. С. А. Токарев, Москва: Советская энциклопедия.

Мршевић-Радовић 2008 – Драгана Mrшевић-Радовић, *Фразеологија и национална култура*, Београд: Чигоја.

Павловић 1993 – Миодраг Павловић, *Народна песма „Жениуба вратца Подунавца“ у књ. истог аутора, Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: СКЗ.

Prop 1990 – Vladimir Jakovljević Prop, *Historijski korijeni bajke*, prev. Vida Flaker, Svetlost, Sarajevo.

Раденковић 1982 – *Народне басне и бајања*, Ниш, Приштина, Крагујевац.

Раденковић 2004 – Љубинко Раденковић, *Ударање у обредима животиног круга*, Кодови словенских култура 9, ур. Д. Ајдачић, Београд: Clio.

РСЈ 2007 – *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.

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

СЕЗб – *Српски етнографски зборник*, Београд: Српска академија наука.

IV 1907 – Станоје Мијатовић, *Обичаји народа српског из Левча и Темнића*, Београд.

XIX 1914 – Сава Милосављевић, *Обичаји српског народа из среза хомољског*, Београд.

XXVII 1949 – Миленко Филиповић, *Живот и обичаји народа у Височкој нахији*, Београд.

L 1934 – Вукова ћрађа. *Расправе и ћрађа*, Београд.

LIV 1939 – Миленко Филиповић, *Обичаји и веровања у Скобиској Којалини*, Београд.

LXX 1958 – Драгутин Ђорђевић, *Живот и обичаји народа у Лесковачкој Морави*, Београд: СЕЗб, књ. 70.

СД I 1995 – Славянские древности, том I (А-Г), Москва: Международные отношения.

СД 4 2009 – Славянские древности, том IV (П-С), Москва: Международные отношения.

СМ 2001 – *Словенска митологија*, превели Р. Мечанин, Љ. Раденковић, А. Лома, Београд: Zepter book world.

СМР 1998 – *Српски митолошки речник*, Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, Етнографски институт САНУ, Београд: Интерпринт.

СНП 1849 – Вук Стеф. Карадић, *Српске народне јословице и друге различне као оне у обичај узеше ријечи*, Београд: Просвета, Нолит, 1985.

СНП I 1841 – *Српске народне пјесме*, Сабрана дела Вука Карадића, књ. прва, приредио Владан Недић, Београд: Просвета, 1975.

СНП V 1898 – *Српске народне пјесме*, скупио их Вук Стеф. Карадић, књ. V, у којој су различне женске пјесме, Београд: Држ. изд., 1935.

СНПр I: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Карадића*, књига I, *Различне женске пјесме*, прир. Ж. Младеновић и В. Недић, Београд: САНУ, 1973.

Толстој 1995 – Никита Ильич Толстој, *Језик словенске културе*, Ниш: Просвета.

Тројановић 2008 – Сима Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, Београд: Службени гласник.

Тульцева 1982 – Л. А. Тульцева, *Символика воробья в обрядах и обрядовом фольклоре (в связи с вопросом о культуре птиц в астрарном календаре)*, Обряды и обрядовый фольклор, Москва: Издательство „Наука“.

Чајкановић I 1994 – Веселин Чајкановић, *Скупљаје из религије и фолклора 1910–1924*, Сабрана дела, књига I, СКЗ, Бигз, Просвета, Београд: Партенон.

Чајкановић 4 1994 – Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Сабрана дела, књига IV, Београд: СКЗ, Бигз, Просвета, Партенон.

Summary

By employing the zoomorphic (or theriomorphic) mythological code, the paper analyses some of the elements taken from the traditional folk culture. The analysis indicates the interrelation of sparrow with the agricultural and calendar rituals generally speaking, its correlation with the sacrifice rituals, that is to say the Ancestor cult. The cults are intensely related with the wedding feast, and the sparrow is generally attributed matrimonial, love and erotic symbolism in Slovenian traditions, which is demonstrated by the analysis of poems with the motif of male-sparrow wedding, frequent and very popular with the Slovenians. By establishing relations with the appropriate ritual acts and the contents of the texts as the subject of our analysis, the fundamental concept of the paper is to indicate the symbolism and the role that sparrow has in the Cult of birds and ritual folklore on a general level.

Svetlana Tornjanski-Brašnjović

Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу новембра 2010.

УДК 821.163.41.09:398.8

Оригинални научни рад

ГАВРАН И СОКО КАО СВАДБЕНИ МЕДИЈАТОРИ У ТРИ СВАТОВСКЕ ПЕСМЕ (или заборављена прича о иницијацији)

ЗОЈА КАРАНОВИЋ

Филозофски факултет, Нови Сад

У овом раду, у три сватовске песме које певају о будућем младожењи и птицама (гаврану/соколу), испитују се њихове медијацијске функције преносника кроз опасне просторе лиминалне зоне ритуала, коју семантизује вода (Дунав, језеро) / непознати простор, као и импликације које из тога следе..

Кључне речи: обред прелаза, медијатор, туђи простор, вода, свадба, гавран, соко

У збирци Вука Стефановића Карадића налазе се три варијанте сватовске песме необичне садржине, које певају о будућем младожењи и птицама (СНП I: бр. 15; СНПр I: бр. 69 и бр. 70), а забележене су у различitim српским крајевима.¹

И док се у првој, коју је Вук објавио у својој класичној збирци (СНП I: бр. 15), уз момка јавља соко (*Falco peregrinus*), иначе омиљена птица сватовских песама код Срба², као и код Словена уопште (Гура 2005: 511–512), у друге две, које су остале у његовим рукописима и касније објављене (СНПр I: бр. 69 и бр. 70)³, у аналогним функцијама, јавља се за ову врсту песама неубичајени гавран (*Corvus*).

У две рукописне варијанте Вукове збирке, како је поменуто, јунаку који је засадио виноград долази (*навади се / наврани се*) гавран (*вран / гавран / шица вран*) који зобље грожђе/*шарда вино*⁴, у стиховима:

zojanko@eunet.rs

¹ Ово је важно поменути, због необичности садржине и учесника у радњи, пошто би ексклузивност песме истраживача могла да наведе на помисао да се ради о подржавању народне поезије, или можда чак о фалсификату. Уз песму из СНП I: бр. 15, испред текста каже се да је песма *рисанска*; у СНПр I, (из Вукових рукописа), налазе се две варијанте, песма под бр. 69 доноси се према збирци Ђорђа Стефановића Којанова (СНПр I: CCLXXII), док се песма под бр. 70 налазила у рукопису Вука Врчевића (СНПр I: CCLXXI). Дакле, реч је записима који су сачињени у Бачкој, Херцеговини (у овој песми помиње се *Требињ-град*) и Боки Которској, што без обзира на мали број записа упућује на широку просторну разуђеност и усмено извођење.

² Види, напр. Вукову збирку сватовских песама.

³ Ове две песме су, иначе, објављене у другој половини прошлог века: види СНПр I: бр. 69 и бр. 70.

Садио Радо виноград,
Све белу лозу и црну,
Навади му се вран гавран⁴,
Па поче грозђе зобати.⁵
(СНПр I: бр. 69)

И у другој варијанти:

Садио Јово виноград
И л'јепу лозу требињ-град
Наврани му се тица вран⁶,
Да трга Јову виноград.
(СНПр I: бр. 70)

А он му прети, речима:

„Не зобај грозђа гавране,
Ја ћу те, врана, стр'јелјати!”
(СНПр I: бр. 69)

Гавран, пак, јунака моли да га не стреља, након чега следи објашњење у којем се птица представља у правом светлу, као будући помоћник јунаков приликом његове женидбе:

Вели му сам вран гавран:
„Немој ме, Радо стр'јелјати,
Ја ћу ти, брате, требати –
Када се пођеш женити,
Ја ћу ти, брате, требати –
Све ћу ти свате [и] скупит,
Под крило десно метнути
Њи с тобом неви однети!”
(СНПр I, бр. 69)⁷

Они, дакле, у песми међусобно размењују одрђене информације, при чему јунак прети, а птица га пацификује и нуди му помоћ коју момак и приhvата, тако да заједно представљају реплику иницијацијске ситуације

⁴ Назив птице и њена атрибуција, *вран гавран*, у овој песми упућују истовремено на боју и ономатопејско подржавање њеног гласа и прасловенског су порекла (Мелетински 1979: 187–190; МНМ I, 1987: 245); порекло назива проблематизује А. Лома (Лома 2003: 126–130).

⁵ Гавран није билојед, он се ту показује у својствима различитим од стварних, реалних, што у митском контексту није неуobičajeno.

⁶ Назив птице, *вран*, етимологизира се као ознака боје (Мелетински 1979: 187–190; МНМ I 1987: 245; порекло назива проблематизује Лома 2003: 126–130).

⁷ Мени су познате само ове три варијанте сватовске песме с поменутом садржином не само у збирци Вука Стефановића Каракића, већ колико знам то су једине забележене песме с оваквом садржином на српском језичком и културном простору, мада су песме сличне садржине некада биле популарне, што ћу њиховом анализом покушати да покажем.

у којој се први пут срећу иницијант и његов помоћник⁸, што потврђује не само садржина песме, већ и обредни контекст њеног извођења, о свадби. Тако два лика, човек и птица са бильком која их повезује, илуструју њихову некадашњу мистичну везу, чији прави смисао овде тек треба да се открије.

Момак се, како је поменуто, у три различите варијанте са три имена: Петро, Радо, Јово,⁹ налази у винограду (или само излази пред дворе), просторно је издвојен од осталих припадника заједнице, што у оба случаја указује на позицију искушеника у сепарационо-лиминалној фази, који је пре но што се појави у спољном свету уобичајено скриван од њега (инкубација).¹⁰ Он сади винову лозу, која иначе у традицији изражава идеју обнове и промене, јер се сваке године подмлађује и даје плод, што се манифестије и кроз прелазак грожђа у вино (Раденковић 1996: 229–230), тако лоза не само да има потенцијал да најави иницијацијску промену, што потврђује и обичај да се у Попову пољу венчање могло обавити у кући, кад би младенцима стављали венце од лозовог прућа око главе (СЕЗ LXV 1952: 194), већ и аналогни формулативни почеци песама, као: *Миљка лојзе садила, / Неки გа је обрао / Овца би л' га обрала?/ Узми, Миљко овчара...* (Ястребов 1886: 183). Уосталом, црна и бела лоза, коју јунак у песми сади, могу бити и полно маркиране, кад ничу тамо где је Турчин по једној балади убио младенце, како сам грешник каже: *Ог њих ништа није осијануло / Већ на месту где је снаша била – / Израсла је она бела лоза / И на лози оно бело грожђе, / А на месту где је младожење, / Младожењу где сам осијавио, / Израсла је она црна лоза/ И на лози оно црно грожђе, / Па се лозе биле сасијавиле* (Ястребов 1896: 232–234), дакле лоза у традицији може да кодира промену и свадбу, а боја грожђа може бити полно маркирана, чиме је њена садња у песми мотивисана.

Ово даље потврђује чињеница да је искушеник већ овладао одређеним, у овом случају земљорадничко-виноградарским вештинама. Односно евидентно је да поседује моћ магијског раста бильке,¹¹ јер је како песма каже – *Садио Радо виноград, / И белу лозу и црну, / Навади се вран гавран, / Па поче грозде зобати* – из чега је евидентно да је временска разлика између садње и једења грожђа укинута.¹² Управо овако упресовано време, односно укидање реалног временског протицања које је потребно

⁸ Иницијацију у оквиру обреда прелаза дефинисао је још почетком прошлог века А. Ван Генеп (пре-ма: Љан Генеп 2005), према чијим се истраживањима овај рад усклађује. Иначе, о обредима прелаза данас постоји отромана литература и понешто од те литературе коришћено је и у овом раду, види: Литература и извори.

⁹ Различита имена јунака (Петро, Радо, Јово) сигнификују извођење песме у контексту различитих свадбених весела.

¹⁰ Јунак песме аналоган је јунаку бажке, који до одређеног времена борави у затвореним и заштићеним просторима, а сваки његов излазак сигнификује измену ситуације, најчешће доспелост за брак, и, истовремено, појаву опасности (Проп 1990: 61–63).

¹¹ Овладавање магијским растом бильја је мотив, иначе, омиљен у сватовским песмама.

¹² Слично се у бажкама од јунака тражи да пооре, посеје пшеницу, оврше је, самље, од брашна умеси хлеб, и испече га, односно да покаже да је прошао одређену фазу иницијације (Проп 1990: 476–477) и овлађао земљорадничком вештином, како би приступио наредној фази. У бажкама се од јунака такође тражи да: *посади виноград и да за седам дана донесе с њега нова вина* (СНПр I, бр. 12), што је аналогно песми.

да се од посађене лозе дође до плода, асоцира митског виноградара. Оно је карактеристично и за ритуал¹³ и за бајку, која такође у одређеним сегментима реплицира иницијацију. У бајци се, тако, од јунака тражи да: *посади винограу и да за седам дана донесе с њега нова вина* (СНПрип. бр. 12), што је аналогно овој песми.¹⁴

И та чињеница, да јунак манипулише земљорадничком вештином, могуће је, привлачи птицу, која је такође у вези с плодношћу, али и плодотворном водом: у Украјини се, на пример, гавран сматра њеним добављачем (УМ 2002: 96), а у античкој митологији се у датом кључу повезивао с Аполоном/сунцем (Шмаус 1937: 4–5; Мелетинскиј 1979: 188)¹⁵, чији је и гласник, и којем је, исто тако, доносио свежу кишну воду (Афанасьев 1982: 121). Кад у једној прилици ту воду није донео јер је чекао да сазру плодови жита или смокве (Леви-Строс 1980: 225–227)¹⁶, био је кажњен вечитом жеђи, што га повезује с култом замљорадње (МНМ I 1987: 247)¹⁷ и још га доводи у аналогију с гавраном из песме, који у њој долази на лозу да једе грожђе. Дакле, већ на почетку песме појава гаврана и његови атрибути спрежу се с јунаковим активностима и испуњавањем тешких свадбених задатака, иако неексплицираних, али управо обављених и презентованих резултатима (задатак и сам процес његовог испуњења нашли су се за њеном садржином). А наредни задатак: купљење сватова и њихово превођење кроз опасну зону (не зна се које природе), до невесте, како се каже, испуниће управо птица која се и нуди за помоћника: *Све ћу ти сватиће / Ју склопићи, / Под крило десно мештнуйши / Њи с тобом неви однешти!*, као што то гавран чини и у руским бајкама, кад јунака, на пример, преноси на високу златну гору, или га преноси преко мора (Афанасьев 1982: 125).

Гавран се, уз то, сматра птицом велике интелигенције и мудрости (Мелетинскиј 1979: 187–188; Гура 2005: 400). У складу с тим, у Белорусији, рецимо, постоји изрека: *А ты вораня ... ю свећу ляйши, побольши за нас знаеш* (БМ 2006: 88)¹⁸, што је рефлекс оваквих веровања и код других словенских народа, као и различитих несловенских заједница (Афанасьев 1982: 123; МНМ I 1987: 246; Гура 2005: 396–399; Лома 2003: 120).¹⁹ И стога је за очекивати да гавран зна будуће догађаје који су везани за свадбу, што се овде и манифестије његовим доласком.

¹³ Обредно време има особине другачије од уobičajenog тока времена. Оно може бити развучено, представљати дугачак улаз (Тарнер 1986: 41–43), па то за консеквенцу има стално успоравање до гађаја који се одвијају унутар њега. Кризна ситуација се, међутим, може превладати и убрзавањем гађаја. Овде је реч о уласку у време ритуала, у којем је инверзија доминантан вид понашања (Тарнер 1969).

¹⁴ Види фусноту бр. 10 и 12.

¹⁵ У античкој митологији гавран иначе има важну улогу (Мелетинскиј 1979: 187–190).

¹⁶ И на овај начин гавран се повезује с календарским кодом.

¹⁷ Што је могуће нашло трагова у традицији бакланских Словена, односно Срба.

¹⁸ О гаврану као пророчкој птици: Шмаус 1937: 4–30. У складу с тим, у песничким чудесним сновима јавља се гавран као птица која предсказује будуће догађаје (Лома 2002: 32).

¹⁹ Могуће реплицира митска бића која лете и говоре, а идентификују се с гавраном у иранској митологији (према Лома 2003: 118).

Гавран, такође, према веровањима поседује способност да говори људским гласом,²⁰ што овде и чини:

Вели му сам вран гавран:
„Немој ме, Радо стрјељати,
Ја ћу ти, брате, требати –
Када се пођеш женити...“

Он је, dakле, по свему у песми недвосмислен знак да је дошло време за промену – гавран је својим појавом, односно симболичким атрибутима који се налазе у матрици колективног памћења, у стању да понесе ту врсту информације, и он то овде чини.

Али због свог крещавог гласа и црне боје, која у словенским културама има негативну конотацију (Иванов и Топоров 1965: 138–140), на којој се посебно инсистира у обе варијанте песме: *Навади му се вран гавран; Наврани му се птица вран*²¹, као и зато што је лешинар који пројдире несахрањене мртваце²², гавран је у традицији, пре свега, демонски лик.²³ Он је као такав посетилац простора у којима бораве умрли, па у Белорусији кажу: *Лячеу воран с чужых старон* (БМ 2006: 88), при чему је семантика *штуће земље* овде јасна и представља свет мртвих (Иванов и Топоров 1965: 156–164). Гавран је преносник душе на *онај свет* (Мелетинскиј 1979; МНМ I 1987: 246). Он је гласник смрти и сходно томе у традиционалној култури Срба постоји веровање: *Када се чује да дракће гавран, мисли се да ћо слући на чију скору смрт. Зато се, на дракаша, обично рече: „Ту ти длас, за морем ти час!“* (СЕЗ I 1894: 68), па ће и сама смрт тамо отићи. У северноруским нарицањима, на пример, смрт улеће кроз прозор у виду гаврана (Гура 2005: 401), а и у српским тужбалицима гавран симболизује смрт, која долази на покојникову кућу у стиховима: *На кућу ти гавран пао / Кљуном враћа за гроб*, који су рефлекс веровања да гавраново прелетање преко куће сигнификује смрт (ГЗМ VI, 1894: 650–651), или у уводним формулама тужбалица: *Црни вране прелетио, е јаох!* (Врчевић 1986: 90), или: *Црни вране долетио, / Црни часе, / С крај свијета далекога / Мој цвијеће* (Врчевић 1986: 154). И то својство је, сматра се, под утицајем хришћанства, постало гавраново основно симболичко обележје, како у српској и словенским традицијама, тако и код других, несловенских народа (Ђорђевић II: 53–55; МНМ I

²⁰ Уobičajeno је да у митској и песничкој традицији различитих народа гавран говори, што је евидентно и у песмама јужнословенског културног круга (Крстић 1984: 152).

²¹ Утврђено је да је дихотомија *црни гавран, бели лабуд* још прасловенска (Иванов и Топоров 1965: 138).

²² Будући да је хтонична птица која једе лешине, гавран изузетно добро симболизује везу с царством мртвих и фундаменталну антиномију између живота и смрти (МНМ I 1987: 245).

²³ Код Срба постоји предање о томе како је гавран некада био најпреча птица Богу и да је био беле боје. Али кад га је Ној послао да провери да ли је земља на видику, он се није вратио, пошто је нашао људске лешине које је јео, Бог га прокле те је почињо и осудио га да убудуће једе лешине (према: Ђорђевић II 1958: 53–55), што је познато и другим словенским традицијама (Гура 2005: 398), чиме се овде хроматским кодом семантизује позитивна, односно негативна семантика птице. Етиологија црне боје гаврана објашњава се, иначе, на различите начине код различних заједница и народа (Мелетинскиј 1979: 201–203). О библијским импликацијама у вези са овом птицом Б. Рут (према: Мелетинскиј 1979: 187–188, 217).

1987: 246–7; Гура 2005: 401; БМ 2006: 88; БгМ 2006: 72).²⁴ И управо тако, као весника смрти, јунак га у првом тренутку и „чита“, и зато и настоји да га превентивно устрели, говорећи: „Не зобај զրջա զавране,/ Ja իւ տե, врана, սորյելա՛ն!“

О смрти се, да не би било неспоразума, овде и ради, пошто се у одређеној тачки иницијација с њом поклапа, али овде није реч о коначној, већ о темпоралној, симболичној смрти, након чега следи вакрсавање, односно све упућује на гаврана као на видовитог шамана, с којим се он у митологији често и доводи у везу (Леви-Строс 1955: 428–444; Лома 2003: 120).²⁵ И управо шаманско својство га чини погодним за помоћника у иницијацији, за преносника сватова у լոյի свет, свет мртвих²⁶, али и обрнуто. И то се овде, изгледа, подразумева. Момак, међутим, будући да још увек то не разуме, односно да није овладао одређеним знањима, појаву птице тумачи једнострano, искључиво у складу с њеном хтонском симболиком и само као наговештај несреће коју гавран, наравно, најчешће и оглашава (Афанасьев 1982: 123; Шмаус 1937: 4–20; Гура 2005: 401; Лома 2003: 120–121), не схватајући да он долази да му донесе вести о свадби, такође у складу са својом хтонском симболиком, односно гавран је ту прави медијатор (Леви-Строс 1955: 428–444), што и јесте његово најбитније својство.²⁷

Гавран, дакле, у песми не само да зна будуће догађаје и о њима обавештава момка, већ својом појавом „саопштава“ да је дошао да помогне јунаку, што одмах након тога показује и његов начин ословљавања момка, са брате:

„Немој ме, Радо стрјељати,
Ja իւ ти, брате, требати –
Када се пођеш женити,
Ja իւ ти, брате, требати –

он га братими, што иначе у традицији подразумева заштиту, али и беспогоvorну солидарност у оба смера.²⁸ Песма, дакле, кодира низ симболичких својстава ове птице, које њу овде и доводе у позицију ритуалног помоћника. И у том контексту гавранова појава је вишеструком мотивисана.

²⁴ Гавран је повезан са смрћу у боју, посебно је познат мотив гаврана који кљује очи жртви (Мелетински 1979: 187–188). Два гаврана прате Одина, који је везан за царство смрти (Афанасьев 1982: 127), а у вези је и с келтским богом Лугом (Мелетински 1979: 187–188; МНМ, 247). У старој ирдијској поезији постоји опис сваког ратника као хранитеља гавранова (Кулаков 1984: 316–322). У Херцеговини кажу да се „гавранови највише хране људским месом“ (Ворјевић II 1958: 55). О гаврану као доноснику вести из боја види: Меденица 1935: 39–56.

²⁵ Гаврани и вукови су салуптици германских богова и хероја (Мелетинский 1979: 188–190). У иконографији Водан и гаврани, такође се јавља и орао (Кулаков 2004: 316–322). Гаврани Водана обавештавају о свему што се дешава у свету (Елијаде II 1991, 131). Арапски писац, Ал Масуди, умро 956. године, у свом опису обичаја југоисточних Словена описује словенског идола у виду старца који штапом извлачи остатке мртвих, испод његове леве ноге налазе се гаврани и друге црне птице (према Гура 2005: 401), што асоцира божанство типа Водана.

²⁶ О томе је писао још Ван Генеп (Генеп 2005: 90–96).

²⁷ Појам медијатор овде се користи у значењу посредника, чију улогу у оквиру заједнице, на нивоу људско-људско или људско-божанско, у зависности од ситуације, између овде/онде, нас/њих, добрих/злих, животија/смрти, могу преузимати људи, натприродна бића, животиње, биљке, предмети.

²⁸ Побрратимство у српској култури је важна социјална институција везивања и обавезивања (СМ 2005: 429–431), као и шире (Ван Генеп 2005: 33–38).

У симболици гаврана у словенским традицијама постоји, такође, мотив краје (Гура 2005: 400), о кому говори и пољска пословица: *Kruk z rodu, złodziej* (према: Гура 2005: 400), што је мотивисано чињеницом да он преноси душе из овог у онај *свет*, краде их животу, па се у том смислу гавран у песми и јавља, дакле не само као крадљивац хране живих (грожђа), већ је храна коју је произвео јунак и надокнада за будућу услугу. Другим речима, јунак га храни (мада у почетку невољно) храном коју сам прави и тако задобија његову заштиту у будућности²⁹, међу њима се заиста развија однос солидарности, о кому говори други део песме, који представља објашњење и драгоцену научу ритуалног помоћника искушенику:

Вели му сам вран гавран:
„Немој ме, Радо стрјељати,
Ja իւ ти, брате, требати –
Када се пођеш женити,
Ja իւ ти, брате, требати –
Све իւ ти свате скупит[и],
Под крило десно метнути
Њи с тобом неви однети!“

И ту се, уједно, јунаку експлицитно нуди помоћ – преношење сватова кроз опасне просторе приликом одласка по невесту, чија се важност интензивира понављањем исказа: *ja իւ տի, բրաթե, դրեբանի*, као што то гавран чини у ритуалу и у бајкама, преносећи јунака у друго далеко царство, на *онај свет* (Проп 1990: 256–260, 317–321). С њима се ова песма, која је прича о иницијацији, као и обред и бајка, не само додирује, већ ове две структуре потврђују и исправност оваквог става.

У другој варијанти песме о јунаку и гаврану, птица момку обећава да ће га, ако је не стреља (заједно са сватовима и невестом), *դրեվեսի* преко воде³⁰:

Немој ме, Јово, стрјељати,
Е ће до'ћи вр'јеме годиште
И данак свете нећеље,
Да ми се, Јово, ожениш
Чак с ону банду Дунаја,
Дунај ће вода устати,
Твоје ће свате застати
И тебе с младом ћевојком –
Поручи, Јово, по мене,
Да твоје свате преведем
И тебе с младом ћевојком.
(СНПр бр. 70)

²⁹ Хранење птице, која доцијије јунаку пружа услугу није само бајковни мотив и иницијацијска радња, већ је често практиковано у различитим културама уопште и од птице се очекивала узвратна услуга, где јунак храни духа помоћника (Елијаде 1985: 100).

³⁰ Прелаз преко воде у сватовским песмама кодира брачну симболику (Левинтон 1982: 98).

Дакле овога пута на повратку кући, и тиме показује да је птица преносник у оба смера, односно моћни медијатор, што су шаманске особине *par exelance* (Елијаде 1985: 149–170), што се песном и демонстрира.

Што се, пак, везе с водом тиче, и она је иначе атрибут гаврана, што је већ поменуто, а евидентно је и у стиховима белоруских песама: *Ляцеу воран йа-нас морам/возером*, или: *Ой, ляцеу воран ды чарная даљка, / Ой нізка наас водою*. (БМ 2006: 88)), као што и његово гракање у словенским културама наговештава кишу (Афанасьев 1982: 127). Гавран је у митологији њен стваралац и медијатор између *влажног и сувог* (МНМ I, 1987: 245). Он се још у *Еён о Гилгамешу* везује са светским потопом и земљом, пошто је нашао суво место, кад га је, заједно с ластом и голубом, послao Утнапиштам да пронађе копно (према: Мелетинский 1979: 187; према: МНМ I 1987: 246). Ово се донекле обредно реплицира кроз песму, пошто је свадба не само аналогна стварању,³¹ већ се ту она доводи у везу са воденим хаосом из којег настаје нови живот, што је у основи многих митова о стварању.

Гавран је, уз то, у руским бајкама медијатор међу *живом и мртвом* водом (Афанасьев 1982: 133; Мелетинский 1979: 188; МНМ I, 1987; БМ 2006: 88), дакле посредник *par exelance*, што га и чини погодним за превоз сватова преко воде, која се на повратку с невестом подиже: *Дунај ће вода усташти, / Твоје ће сваће засићти / И тибе с младом ћевојком*.³² Дакле, уз гавранову помоћ, јунак ће успети да се врати кући (која је иначе космички принцип). Тако ту гавран испољава своје заштитничке атрибуте, он зна оно што јунак још увек не зна и о чему, да тако кажем, нема појма.

Симболика Дунава из песме, иначе, кодира водено пространство уопште (Иванов и Топоров 1965: 154)³³, хаос и гранични простор који у традиционалној култури Словена семантизују *шуми* свет и свет *мртвих* (Иванов и Топоров 1965: 156–168; Детелић 1992: 90–97, са изабраном литературом). Код Срба су некада вршили низ превентивних радњи приликом преласка воде, бацајући у њу камен, цвеће, или марамицу (Тројановић 1911, према 1983: 105). Вода и даљина: *чак с ону банду*, простори су које свака свадбена поворка мора ритуално савладати.³⁴ У сватовским обредима иначе прелаз преко воде је важан подухват, па је невеста тада, на пример на Гласницу, бацала у воду нешто од свадбеног руха (Тројановић 1911, према: 1983: 104–105),³⁵ а аналогне жртвене радње вршене су и код Бугара

³¹ У средњовековној хришћанској традицији, међутим, сходно библијској причи о Потопу, зато што ту вест није донео Ноју, гавран постаје птица која доноси несрћу (МНМ, 246),

³² Набујала вода на повратку момка кући, с девојком и сватовима, иначе је устаљени мотив сватовских песама на јужнословенском културном простору (Ласек 2005: 215–225).

³³ Више о Дунаву као препреци у сватовски мпесмама: Ласек 2005: 215–221.

³⁴ Даљина се уобичајено у сватовским и њима садржином блиским епско-лирским и епским песмама описује између осталог воденим локусима: *Кроз тири горе, кроз чејтири воде; Я ви идем много на даље, / ој леле, / Преко море и чејтирес горе* (Богдановић 1995: 129); *Штабай коня кумье и стварейко даље, / ој леле, / Преко море и чејтирес горе* (Богдановић 1995: 129); *Штабай коня кумье и стварейко даље, / даље са моминији воворове/Даљек, даљек, изрез синьошо море* (према Иванова 1984: 88); *Прощавай роде, голема / [...] : Че аз ће ида даљек, / През девет реки даљбоки / През девет Јоји широки, / През девет гори даљеми* (према Иванова 1984: 160); што упућује на њихово обредно порекло, и асоцира и пут покојника у свет мртвих.

³⁵ Уз то је уобичајено да у сватовским песмама водену препреку превазилази младожења, или млађа (Ласек 2005: 215–220), док у овом случају испуњење тешког задатка на себе преузима ритуални

(Иванова 1984: 113; Ласек 2005: 216). У шајкашким селима некада је на капији / на прагу стајало корито – *Дунав (мост преко Дунава)* – прелаз преко којег је кум наплаћивао *мостарину, ћа ко не ћласти, мора да зајази* (Карановић и Катић, Ркп. Шајкашка, информација Спаса Пурић, Надаљ),³⁶ што је својеврна демострација сватовске смеховне обредности.

Дакле, вода која ће се подићи (*Дунај ће вода усташти, / Твоје ће сваће засићти*), заградите пут и тако зауставити сватове, негативна је (Иванов и Топоров 1965: 155–156), представља боравиште демона (Иванов и Топоров 1974: 141–143)³⁷ и својим стихијним деловањем спречава да се сватови врате.³⁸ То постаје евидентно у стиховима друге варијанте, где вода стаје: *И сваће воде Дунави / И друга бисићра језера* (СНП I, бр. 15), при чему је стајаћа вода такође у основи мртва вода (Иванов и Топоров 1965: 83–84, 113–118, 174), што даље асоцира универзалну космогонијску борбу јунака и чудовишка око воде, која је аналогна борби снага стварања са хаосом и што би, у крајњим консеквенцијама, требало да омогући плодност (Иванов и Топоров 1974, *passim*), пошто је она основни принцип стварања.

Гавран је уз све то по веровањима и птица медијатор међу мушким и женским начелом, он наговештава свадбу (МНМ I 1987: 246). А као Ворон Воронович гавран је у вези и с браком, на пример у руским бајкама (Иванов и Топоров 1965: 136).³⁹ Код палеоазијата гавран је повезан с породицом, од њега су произашли људи и родовска заједница, он помаже брачно везивање и у вези је с дуалном егзогамијом (Мелетинский 1979: *passim*; МНМ I 1987: 246). А код неких словенских народа чак се верује да гавран доноси новорођенчад на *овај* свет (Гура 2003: 403–4). И то га, такође, чини погодним за гласника свадбе и помоћника у брачном везивању, чиме се овде манифестије не само гавранова симболика мудре птице и његови пророчки атрибути, већ се декодира и његово својство помоћника у брачном везивању, а с тим и његове моћи савладавања воденог хаоса који угрожава свадбу.

У другој, развијенијој варијанти ове песме (СНП I, бр. 70) оно што гавран наговештава заправо се и остварује у техници говора који прелази у радњу:

помоћник (птица), што поменута ауторка, иначе, не помиње. Физички прелаз кроз „теснаце“, као и прелаз преко реке подразумевао је остављање различитих предмета, приношење жртви и призывање духа датог места (Ван Генеп 2005: 27).

³⁶ Ову ритуалну радњу „парафразирају“ воде које се јављају као препрека сватовима у епци: Ситница, Тиса, Дрина, о чему је писала М. Детелић (Детелић 1992: 100).

³⁷ У Старој Србији народ верује да свако велико језеро има свога господара, великога бика (према: Тројановић 1986: 104). У води живе различита демонска бића, као русалке, нави (Иванов и Топоров 1965: 84). О демонским бићима, становницима воде, као и о преласку преко воде као услову за добијање девојке у епци са илустративним примерима види: Детелић 1992: 92–95. Жртвовање води помињу још Порфиrogenит и Нестор (према Тројановић 1986: 103).

³⁸ Вода као гранични простор често се нађе на путу сватовима, било да делује као стихија, кад се млада, младожења, или неко од сватова у њој утопе, о чему је опширно писала А. Ласек (Ласек 2005: 209–225), или као вода која престаје да тече, зауставља се, што је овде случај, о чему поменута ауторка, није писала. Она у својим истраживањима такође не помиње песме које су предмет овог рада.

³⁹ Сватовене церемоније обавезно укључују у себе и обреде плодности, о чему је писао још Ван Генеп (Ван Генеп 2005: 16).

Кад ми се Јово жењаше,
Дунај је вода устала⁴⁰,
Његове свате застала
И њега с младом ћевојком.
Кад бјеху посред Дунаја,
Трену вране с крилица,
Млади се Јово препаде,
Али му вране говори:
„Ја сам се грђе препао
Кад си ме, Јово, стр'јељао!“

И овим се до краја потврђују његове пророчке и заштитничке моћи, бића које је у стању да преведе младенце и сватове преко воде⁴¹, док се поменутом техником „речено-учињено“ обредно реплицира стварање путем речи. А на социјалном плану овде се испољавају атрибути помоћника и учитеља, који плашећи јунака на крају (*Трену вране с крилица, / Млади се Јово пређаје*), чини исто што је момак чинио док га је стрељао, дакле подсећа га на раније неадекватно понашање и уједно га учи шта у будућности треба да чини и како треба да се понаша, што је, између остalog, била важна функција оваквих песама.

Овим се такође успоставља однос сарадње и солидарности између човека и птице, што је асоцијација на неку врсту њиховог тотемског савеза, позиције у којој се гавран некада налазио код различитих народа, или његовог некадашњег високог митског и ритуалног статуса. Ово потврђује и чињеница да је у традиционалној култури Бугара гавран имао свој дан, и чињеница да је у претходним песмама о његовим сватовима унесена његова функција манипулатора водом, али и ватром.⁴³

⁴⁰ Вода се аналогно испречи сватовима у песмама о епским женидбама:

Ал је пуста Тиса устанула,
Ударила вода у бргове,
Вода поси борје и мраморје,
Страшно ли је очима гледати,
А за газа ни помена нема.
(СНП VII, бр. 13, према: Детелић 1992:100)

⁴¹ Треба поменути да А. Лесак тврди да се акватичка препрека у свадбеним песмама активира искључиво на обредна лица (Лесак 2005: 213), што се у овим песмама показује деломично тачно, препрека се заправо односи на све учеснике сватовске поворке. Ауторка такође говори о невести као главном преносиоцу сватова преко воде и помиње још само змаја и јелена (Лесак 2005: 210–217), док о гаврану и соколу уопште не говори.

⁴² А црни Ђорђик, лан у првој недељи и после Ђурђевдана, празновао се: да чавке и вране не једу кукуруз (према: Недељковић 1990: 259).

⁴³ Повезаност воде и ватре у различitim митским представама је исконска (Леви-Строс 1980: 180–185).

Управо поменутом кругу представа и веровања припада руска бајаличка традиција о гаврану: *Летићи ворон без крыл, без ног...* којом се метафоризује муња (Афансьев 1982: 123), као и визуелна представа о гаврану везаном за ватру, на храсту као атрибуту Перуна, у старинској песми:

На дубу сидит тут черной ворон,
А и ноги нос – что огонь горят.
(према: Афансьев 1982: 124).⁴⁴

Када се свему дода чињеница да винова лоза може симболизовати идеју дрвета света (Раденковић 1996: 231), мотивисаност појаве гаврана на њој овде добија свој пуни смисао.

Дакле, покazuје се да су у песми петрификовани трагови некадашњег високог митског и ритуалног статуса гаврана, као и слика јединства човека и света које је у окружењу модерног сензибилитета и његовог антропоцентризма заувек изгубљено.

У варијантној песми Вукове збирке, слично гаврану понаша се и соко, који је у традицији иначе птица која се с гавраном алтернира.⁴⁵ Соко на почетку песме, међутим, не долази у виноград, већ само: *Долеће Петру на дворе*.⁴⁶ А јунак пред дворе излази и плаши га, као и у претходним варијантама, тера га наизглед немотивисано, а соко га моли да то не чини: *Немој ме, Петро, плашиши*, и затим га обавештава о свадби (СНП I: бр. 15).

И овде се на почетку истиче могућа негативна симболика сокола, или је барем тако јунак „чита“, такође прастара, прасловенска (Иванов и Топоров 1965: 190). Аналогно гаврану, соко такође може да извештава о смрти:

„Ох ты стой-пстой, млад ясен сокол,
Ты где гулял, где погуливал?“
“[...]”
Уж я видел там диво дивное,
Диво дивное, чудо чудное,
Что лежит убит добрый молодец.“
(према: Лома 2002: 29).

А затим се, као и у претходним песмама, птица указује „у правом светлу“, у улози помоћника у будућим догађајима везаним за свадбу и при превођење јунака и његових сватова кроз опасну водену зону, у стиховима:

Доћиће бр'јеме година,
Мене ћеш, Петро, молити.

⁴⁴ Соко, гавран и орао су у близкој вези с храстом, они у бајкама седе пред својим дворцима на високом храсту (Афансьев 1982: 124). Али функцију дрвета света ту могу преузети и јавор, јабука...

⁴⁵ Гавран и соко могу се алтернирати и у песмама с мотивом пророчких снови (Лома 2002: 32–33).

⁴⁶ Аналогно, у бугарској сватовској песми, соко/младожења лети изнад девојачких двора: *Сокол се вие, майно, ле / Нај (имейќи на момичето) двори* (према Иванова 1985: 227). Овакво долетање/предлетање птице представља својеврстан упад у људску територију и зато се, између остalog, сматра преступом. О систему заштита од упада на своју територију, о чему је овде у основи реч, види: Ван Генеп 2005: 19–30.

И стаће воде Дунави
И друга бистра језера;
Онда ћеш мене молити,
Да твоје свате проведем
И тебе с Аном пренесем“
(СНП I, бр. 15)

Соко је, због велике висине на којој лети, брзине лета и изузетно изоштреног вида од давнина оличење брзине и светlosti (Афанасьев 1982: 120–121). Он се, сходно томе, у песничкој традицији Руса и Белоруца атрибуира као: *свети јасен сокол*; *јасен сокол*. Сматра се видовитом птицом и доносиоцем вести, а у словенским културама извештава о свадби, или је помоћник младожењи (Гура 2005: 511–512; БМ 2006: 476–477). Он ту заправо има функцију свадбеног помоћника *par exelance*, што се показује у Вуковј збирци, као и у сватовским песмама уопште, где соку има важну улогу, на пример, у стиховима:

Одлећеше, долећеше сиви соколи,
Донесоше домаћину грану маслине –
Честито ти, домаћине, у дом весеље!
(СНПр I, бр. 50; варијантно СНП V, бр. 10)

Или у бугарској песми:

Сокол литна низ тесни клисури,
Литаеки сокол, прашаеки,
И питаше далек ле са,
Далек ли са момините двори.
(према: Иванова 1985: 227)

Соко је помоћник и у јерским песмама са темом женидбе.⁴⁷

Дакле, сама појава сокола овде представља наговештај свадбе, што у паралелизму између поменуте птице и младожење симболизују стихови у белоруске сватовске песме: *Саколік – на коліку*, / *Іванька – на коніку* (БМ 2006: 477), и то на дрвету (аналогно гаврану) које, иначе, симболизује *axis mundi*, чије присуство на њему потврђују украјински стихови:

Ой там за двором, за чистоколом,
Стойть зелений явір,
А в тім яворі три користоньки:
Єдна ми користь в верху гніздонько,
В верху гніздонько, сив соколонько
(УМ 2002: 492)

Или српска песма:

Јабука се вјетру моли,
Да јој гране не поломи:

⁴⁷ О томе види: Лома 2002: 73–74, 86.

„Да мој вјетре, не ломи ме,
Ја сам теби род родила:
Сваку грану двје јабуке,
А на врху и четири.
На врх соко гнјездо вије,
На корјен му змаје сједи.“
(СНП I, бр. 488)

Треба поменути да управо соко који седи међу гранама, на јабуци, у варијантном бележењу ове песме представља гласника свадбе;

Соко сједи, па бјеседи:
Ће угледа равну пољу,
Ће сватови с китом језде,
(СНПр I, бр. 64, варијантно бр. 65; СНП V, бр. 17)

А функцију дрвета света, са соколом на врху, у датом контексту, може преузети и јела:

Сокол стоји на јела,
Чујете ли што вели?
Сокол вели, па вели:
„Што се Милан не жени?“
„Жениће се с јесени!“
(Карацић 1903: 106)

И тиме се, такође, не само спрежу соко и гавран, већ се преко дрвета света повезују и светови (*доњи* и *горњи*),⁴⁸ што их доводи у контекст шаманске традиције, где ове птице и припадају, превасходно код народа Сибира и северноамеричких Индијанаца, али и шире (Мелетинский 1979: *passim*; Елијаде 1985: *passim*).

Соко, дакле, као и гавран, *виши* очима, као и својим унутрашњим видом, да је дошло време промени у Петровом животу. Соколова појава је својеврсна порука јунаку. И он му обећава помоћ, управо онако како соко помаже и јунаку бајке, преносећи га из *ићућих* простора (Афанасьев 1982: 126) у *свој* свет.

И тешкоће на које ће младожења са сватовима наћи у песми приликом преласка водених препрека (*Дунава, језера*) аналогне су. Тамо где је раније помогао гавран, сада ће помоћи соко, не само у Вуковој песми, већ аналогно и код Белоруса, приликом женидбе на даљину: *за рэкамі, за Дунаямі* (БМ 2006: 476–477) и он ће преброди ту реку.

Вода, коју би требало пребродити, стаће – како соко предвиђа – пред сватовима, односно *живица* вода Дунава трансформисаће се у *мртву*. Да би се показала озбиљност тешкоће превођења сватова преко граничне воде, она се у овој песми интензивира умножавањем предметно-појавног света за који је уобичајена јединица: *и силаче воде Дунави*, као и удвајањем воде-

⁴⁸ Дрво може да симболизује као модел васионе, при чему се датој симболици подвлачи антиномија горе/доле, живот/смрт (Иванов и Топоров 1965: 79–82)

них препрека. Поред Дунава појављују се: *и друга бисићра језера*, чиме се недвосмислено појачава моћ непокретног воденог пространства, пошто је језеро у традицији мртва вода по себи, оно представља статичну границу и семантизује простор смрти *par exelence* (Иванов и Топоров 1965: 174; Гура 2005: 401). Тако је препреку готово немогуће прећи.⁴⁹ Утолико је неизвесност сртног завршетка већа, а и будућа медијацијска улога птице важнија.

Посматрано у целини, дакле, у комплексу испитиваних песама, петрификоване су веома архаичне представе о гаврану и соколу, као медијаторима, који обавештавају јунака о свадби и могућим тешкоћама код превођења сватова из *тлуђих светова у свој*, при чему му се нуде као помоћници, како приликом одласка по девојку, тако и код повратка са њом, чиме се показује да је сваки излазак из заштићених простора вишеструког опасан и то у оба смера.⁵⁰

Другим речима, у овим песмама се открива у спрегнутом виду заборављена вишеслојност семантике гаврана и потврђује нешто боље очувана симболика сокола као помоћника и учитеља у иницијацији. Веза између ове две птице показује да се оне на одређеној линији додирују и да су међусобно заменљиве, или су једна другу смењивале, могуће онда када је гавран задобио превасходно негативне функције и нестао у симболици свадбе. Утолико су две анализиране песме, а с њима и трећа, вредније, не само за разумевање заборављене свадбене симболике птица, већ и за разумевање некадашњег односа човека према природном окружењу, што данас може бити вишеструког поучног.

Литература

- Афанасьев 1982 – А. Н. Афанасьев, *Баснословные сказания о птицах*, в Дерево жизни, Москва.
- Богдановић 1995 – Н. Богдановић, *Свадбене песме сврљишког краја*, Сврљиг.
- БГМ 2006 – А. Стойнев, *Българска мифология*, София.
- БМ 2006 – Беларуская міфлоўгія, ред. С. Санько..., Мінск..
- Врчевић 1986– В. Врчевић, *Тужбалице*, Титоград.
- ГЗМ – Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, Сарајево, 1889. и даље.

⁴⁹ А. Ласек, која се детаљно бавила питањем преласка границе у сватовским песмама, међутим тврди да у њима: *Прелазак преко језера практично не постоји* (Ласек 2005: 224), што како ова песма, коју поменута ауторка, иначе, није уврстила у своје анализе, негира. Поменуту тврђњу посредно негирају истраживања М. Детелић, без обзира што се она односе на епске женидбе. У примеру који поменута ауторка наводи, функцију помоћника преузима вила, која саветује јунака:

Тихо гони језер-водом хладном
[...]
Да б'се шарцу ноге запутиле,
Ти потегни сабљу од бедрице,
Па ти сјеци воду око себе,
Не би л'тебе срећа износила.
(МХ I, бр. 53, према: Детелић 1992: 93)

⁵⁰ А. Ласек

Гура, 2005 – А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, предводиоци Људмила Јоксимовић и др., Београд: Бrimo, Логос, Глобосино – Александрија.

Ван Генеп 2005 – А. ван Генеп, *Обреди прелаза*, прев. Ј. Лома, Београд.

Детелић 1992 – М. Детелић, *Митски простор и етика*, Београд.

Ђорђевић II: 1958 – Т. Ђорђевић, *Природа у веровању и предању нашеђа народа*, књ. II, Београд: САНУ.

Елијаде 1985 – М. Elijade, *Šamanizam i arhajke tehnike ekstaze*, Novi Sad.

Елијаде I и II 1991 – М. Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja I i II*, prev. M. Perić, Beograd.

Меденица 1935 – Р. Меденица ПННП, *Филип Вишњић и песнички оквир „Полећела два врана гаврана“*, св. 1–2.

МНМ I, 1987 – *Мифы народов мира*, ред. С. А. Токарев, Москва.

Иванов, Топоров – В. Иванов, В. Топоров, *Славянские языковые моделирующие системы*, Москва: Наука.

Иванова – Р. Иванова, *Българската фолклорна сватба*, София.

Ястребов 1886 – *Обичаи и тънки турецкихъ Сербовъ*, изъ путовыхъ записокъ И. С. Ястребова, С. Петербургъ.,

Карановић, Катић – З. Карановић, В. Катић, *Теренске свеске из Шајкашке (1985–1989)* својина ауторки.

Караџић, часопис, Алексинац 1899–1903.

Крстић 1984 – В. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Beograd.

Кулаков, Марковец 2004 – В. Н. Кулаков, М. Марковец *Птицы-сторонники германских богов и героев*, у Балто-славянские исследования XVI, Москва.

Левинтон 1982 – Г. А. Левинтон, *Нека ойтишта и итишта изчавања свадбеног обреда*, у Расковник, мај 1982, Београд.

Ласек 2005 – А. Ласек, *Медијаторске границе у свадбеним песмама јужних Словена*, у: Зборник Матице српске за књижевност и језик LIII, св. 1–3, Н. Сад.

Леви-Строс 1955 – C. Lévi-Strauss, *The Structural Study of Myth*, Jurnal of American Folklore, vol. 68, No. 270.

Леви-Строс 1980 – K. Levi-Stros, *Mitologike I*, prev. D. Udovički, Beograd.

Лома 2002 – А. Лома, *Пракосово*, Београд.

Лома 2003 – А. Лома, *Два врана гаврана. Corvus Corax у словенској етици – комарачки и посљеди*, у: Кодови словенских култура, Птице, бр. 8, ред. Т. Агапића, Д. Ајдачић, А. Плотникова, Београд.

Мелетинский 1979 – Е. М. Мелетинский, *Палеоазиатский мифологический эпос*, Москва9.

МНМ I 1987 – *Мифы народов мира*, ур. С. А. Токарев Советская Энциклопедия, Москва.

Недељковић 1990 – М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Србији*, Београд.

Проп 1990 – V. Ja. Prop, *Historijski korjeni bajke*, prev. V. Flaker, Svijetlost, Sarajevo.

Раденковић 1996– Љ. Раденковић, *Симболика светла у народној маджији јужних словена*, Ниш: Просвета.

СЕЗ – Српски етнографски зборник, Београд, 1894. и даље.
СМ – Словенска митологија, ред. С. М. Толстој и Љ. Раденковић, Zepter, Београд, 2001.
СНП I – Српске народне јјесме, I, Беч, 1841, према: Сабрана дела Вука Стеф. Караџића, IV, приредио В. Недић, Просвета, Београд, 1975.
СНП V – Српске народне јјесме, скупио их Вук Стеф. Караџић, књига пета, држ. издање, у Биограду, 1898.
СНПр I – Српске народне јјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, књига прва, Различне женске јјесме, за штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић, САНУ, Београд, 1973.
СНПрип – В. Стеф. Караџић, Српске народне притовијетке 1853. према: Сабрана дела Вука Караџића, књ. III, прир. М. Панттић, Београд, 1988.
Тарнер 1969 – V.Turner, *The Ritual Process*, London.
Тарнер 1986 – Т. Тарнер, *Варијације на тему лиминалности*, Градина, 10, Ниш.
Тројановић 1983 – С. Тројановић, *Главни жртвени обичаји*, Београд.
УМ 2002 – В. Войтович. *Українська міфологія*, Київ.
Шмаус – А. Шмаус, *Гавран əласонаша*, Прилози проучавању народне поезије, св. 1, Београд.

RAVEN AND FALCON AS WEDDING FEAST MEDIATORS IN THREE WEDDING SONGS (OR THE FORGOTTEN INITIATION STORY)

Summary

In three wedding songs about the groom-to-be and birds (raven/falcon), the paper examines their mediatory functions through the dangerous realms of liminal ritual zone, semantically characterized by water (the Danube, lake)/the unfamiliar space, as well as the implications which are therefore to ensue.

Zoja Karanović

Примљен августа 2010,
прихваћен за штампу октобра 2010.

УДК 821.133.1.09:398.8.,04/14“

Претходно саопштење

ПТИЦЕ ФРАНЦУСКИХ СРЕДЊОВЕКОВНИХ БЕСТИЈАРИЈУМА

МАРИЈА М. ПАНИЋ

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Француски средњовековни бестијаријуми описују значајан број птица (поред четвороножних животиња, рептила и минерала, и појединих риба), у виду навођења одлика њиховог понашања и тумачења ових својстава у складу са хришћанским погледом на свет. У овом раду навешћемо приказање одлике птичјег понашања, као и њихово тумачење. Велики број птица је одраније припадао бестијарној традицији, но уведене су и оне које представљају непосредно окружење, или фантастичне птице које су нове у бестијарној традицији. Описују се одлике птичјег понашања које се односе на исхрану, породично понашање и сл., а ова својства су протумачена као слике Бога, човека или ђавола.

Кључне речи: бестијаријуми, птице, француска средњовековна књижевност

Бестијарни материјал, са описима појединих видова животињског понашања и њиховог тумачења у складу са хришћанском херменеутиком, улази у француску књижевност у дванаестом веку, вероватно у трећој деценији, када на двору Анрија I Филип де Таон (Тан или Таун, Philippe de Thaon) саставља свој *Бестијаријум* (*Bestiaire*), ради образовања краљеве жене Аделаиде. Ово дело најпре обрађује четвороножне животиње (*bestiae*), потом птице и на крају минерале. Истицана је едукативна страна овога бестијаријума; а аутор објашњава и сваки детаљ који наведе. Даљу хронологију развоја бестијаријума није лако пратити, јер се са тешкоћом утврђује датум појаве, као и ауторство или подаци о животу аутора. Најпре бисмо навели Жервеза (Gervaise, Gervases), чији се *Бестијаријум* (*Bestiaire*) јавља највероватније на самом почетку тринестог века. Често се напомиње да је овај бестијаријум релативно неинтересантан, те да аутор само ствара стихове на теме које су већ познате. Гијом Свештеник из Нормандије саставља око 1210. године свој *Божански бестијаријум* (*Le Bestiaire divin*) у стиху, у коме излаже одлике животињског понашања често се у тумачењу позивајући на *Библију*. Истицана је његова склоност ка

manapanic@yahoo.co.uk

беседништву и уметничка вредност његовог бестијаријума. Пјер де Бове је највероватније у другој деценији тринестог века створио крађу верзију бестијаријума у прози, који се сматра једним од најбољих; дужа верзија бестијаријума, такође у прози, највероватније није дело истог аутора, мада му се раније приписивало. На основи дуже верзије, Ришар де Фурнival саставља неортодоксни *Љубавни бестијаријум* (*Bestiaire d'amour*) у прози, у коме већ добро познате одлике животињског понашања примењује не би ли, у писму вољеној госпи, успео да љубавном казуистиком освоји њено срце.

Несумњиво је да су птице значајна тема ових дела. Наиме, већ у прологу Филипа де Таон наводи да *Бестијаријум* обухвата животиње, птице и камење, које потом групшише у целине. Код других аутора, постоји мање или веће груписање, а у неким бестијаријумима птице представљају уводна или завршна поглавља. Описују се птице које су биле познате ауторима и читаоцима, односно оне које су их окруживале, као и оне којима се од давнина приписивала велика моћ, и фантастичне животиње за које се тада сматрало да живе на Далеком Истоку (инспирисане *Писмом оца Јована*)¹.

Алерион, авалерион (alerions): *Последији само један пар ове птице на светлу, који живи шездесет година, и он снесе два јаја. Када се птичи излегу, родитељи одлеђе до мора и удави и удаве се; све ово прави груде птице. Тумачење: она је пример богатог човека.*

Алерион се обрађује само у дужој верзији бестијаријума Пјера де Бовеа. Описана је као птица ватрене боје, крила су јој оштра као бритве, малог је раста, не већа од орла; наведено је да постоји само један пар ове птице на свету, и да има моћ над свим птицама. Када пар доживи шездесету годину, тада снесе јаја и лежи на њима шездесет дана и шездесет ноћи; када то време прође, излегну се два птића. Пошто их угледају, отац и мајка побегну летећи брже но ико други, а и друге птице са њима, све док не стигну до мора, улете у море и удаве се. Друге птице се потом окрену натраг и врате птићима, те их гаје и хране док не порасту. У тумачењу аутор наводи да су такви и богати људи на земљи, који су потпуно окружени богатством и пажњом али и бивају напуштени.

Гавран (corbel, corbiaus): *гавран не препознаје своју децу док још немају перје, те их и не храни. Тумачење је да човек треба да се обраћа Господу да га нахрани правом храном, а да избезда ћавоља цела јер ће га Бог најустиши. Још, гавран кљује очи мртвацију како би дошао до мозга, чиме се исхостиава као слика грешника који је лаком на земаљска добра.*

Када аутори (Жервез, дужа верзија Пјера де Бовеа) описују гаврана, наводе ружноћу (Жервез); одлика им је да не препознају сопствене птиће јер још немају перје и нису црни (дужа верзија Пјера де Бовеа) или немају отворене очи (Жервез). Родитељи зато не воде рачуна о њима. Птићи тако

¹ У овоме раду нећемо се бавити хибридним створењима која имају неке одлике птица. Напомињемо и да су библијски цитати или алузије на Стари и Нови завет који се јављају у обрађиваним поглављима француских бестијаријума комплексна тема да би се обрадили у овоме раду; из истих разлога смо алегоријско тумачење животињског понашања изложили само у најкраћим цртама.

живе од росе (дужа верзија Пјера де Бовеа), а тек шестога дана добијају храну (Жервез). Тумачење је да човека Бог неће хранити док је у ђаво његов господар, и док се не одене у рухо од врлина. Ако падне у сиромаштво или било какву невољу, не треба да падне у очај, већ да положи наду у Бога.

Дужа верзија Пјера де Бовеа наводи и природу коју преузима и Ришар де Фурнival: ако гавран пронађе мртвог човека, прво му поједе очи а потом му извуче мозак. Ова слика означава грешника, чија је душа умрла због телесних очију и похлеле за земаљским добрима; исповест и покајање извлачи очи похлеле из главе, онако како гавран чини са мртвим човеком.

Код Ришара де Фурнивала, природа гаврана је таква да не препознаје сопствене птиће док су млади и без перја, не упућује им ни најмањи поглед нити их храни јер нису црни и не личе на њега, те живе само од росе све док не буду довољно обучени да личе на оца. Вољена госпа би требало, по тумачењу Ришара де Фурнивала, више да воли човека који је одевен љубављу од онога који је наг у том смислу. Потом наводи и другу природу гаврана, и каже да је тако и са љубављу: почев од првих сусрета, очи утичу на то да удварач не господари својим умом.

Голуб (colums): *има голубова разних боја, и они предстајавају различите пророке. Друга одлика је да оглазе до дрвета передиксион, чије плодове једу и чија кроишња их спасава од непријатеља, змаја, који се боји што да дрвета. Докле год су у гранама, они су безбедни, а чим их најустиште, излажу се смртној опасности. Тиме означавају хришћане који се штише у окриљу цркве.*

Ове природе обрађују различити бестијаријуми. Код Филипа де Таона један голуб позива друге у голубарник, и ту су голубови разних боја: голуб означава Христа, а ми смо његови голубови; голубарник је света црква, у коју се увек враћамо на службу. Свети Дух је у облику голуба сишао на земљу. Различите боје голубова означавају пророке: мрка боја (Филип де Таон) или боја ваздуха (дужа верзија Пјера де Бовеа) означава пророка Илију, који је уздигнут на небо, плава боја (Филип де Таон) или боја пепела (Гијом из Нормандије, дужа верзија Пјера де Бовеа) пророка Јону, који је у китовом трбуху ношен морем до Индије, или који је захтевао покајање; боја *sperhanine* означава светог Стефана, првога мученика. Златна боја означава троје деце, која су одбила да послушају наредбу Навуходоносора да се клањају идолима од злата. Бели голуб означава светог Јована, претечу Божјег. Пурпурна боја означава Господа, који је поднео жртву. Дужа верзија Пјера де Бовеа наводи и да је одлика голуба једносставност, а да су голубови који се позивају у голубарник разних боја као што Христ окупља разне народе.

Друга природа голуба је везана за дрво передиксион (наводи се да то значи „са десне стране“): у Индији (Филип де Таон) или Јудеји (дужа верзија Пјера де Бовеа) постоји дрво чији су плодови толико слатки да голубови траже њих радије од било чега другог; пошто су јели плодове, они седе на гранама и заштићени су докле год су у окриљу дрвета. На земљи постоји змај, непријатељ птица; он се овога дрвета плаши толико да се

никако не усуђује да му се приближи, нити да дотакне његову сенку. већ га обилази са раздаљине; но, жели да науди голубовима. Ако сенка дрвета пада на десну страну, змај иде на леву, и супротно. Голубови на дрвету знају да им змај не може наудити докле год су на њему, и често одлазе на дрво ради заштите; но, ако напусте дрво, змај ће их ухватити и убити. Дрво означава Христа, а ми смо његови голубови у људском виду. Змај је ћаво, који нас вреба, сенка је Свети Дух.

Код Ришара де Фурнивала голуб представља опрез. Голуб радо слеће на површину воде, јер, уколико се грабљивица обруши ка њему да га улови, упозори га одраз грабљивице који види у води, те има времена да се склони на сигурно.

Грифон (gripont): *грифон живи у пустини и излази само да улови плен, који својим снажним канџама носи својој деци. Тумачење: он је сличка ћавола који лови грешнике.*

Према дужој верзији Пјера де Бове, грифон живи у Индији. Он не излази из своје пустине осим ако не треба да тражи храну, а толико је снажан да може да понесе живо говече. Храну носи својим птићима. Грифон означава ћавола, а говече је човек који живи у смртном греху и који не жели да се удаљи од греха. Грифон свој плен баца пред младунце, који га черече; као жртва виче и нечишта душа због срама који трпи. Пустинја означава пакао, а младунци ћаволе.

Грлица (turtre, tortre, tourterelle): *грлица је симбол верности: она ни после смрти свога мужјака неће праћи другога. Тиме означава свету Цркву, која је верна Христу.*

Сви бестијаријуми третирају ову птицу, наводећи њене врлине (једноставност, честитост, лепоту, верност). Она остаје одана мужјаку и после његове смрти (који може да постане плен копца или сокола, како наводи Пјер де Бове), те не тражи другога и увек жали свога супруга (код Жервеза, и чека да се мужјак врати). Тумачење је да ова птица означава цркву, која је Христу остала верна и после његове смрти. Филип де Таон наводи да ова птица означава и Богородицу, а Жервез указује на то да и ми треба да будемо верни Божјем закону. Ова птица избегава куће људи (Пјер де Бове), те и ми треба да избегавамо сласти овога света и да живимо од духовног добра.

Ришар де Фурнивал наводи да је решио да буде вољеној госпи привржен као грлица. Чак и када би нашла нека госпа којој би стало до њега и која би се понашала према њему онако како се понашају жене које воле, он не би могао да се одрекне љубави према госпи којој упућује свој бестијаријум.

Детлић (espesch): *детлић уме да помоћу посебне биљке отвори улаз у његову дупљу који су људи затушили. Тумачење: означава човека, јер покажањем и исповешћу може да се ослободи греха.*

Детлић обрађују дужа верзија бестијаријума Пјера де Бове и Ришара де Фурнивала. Ова птица прави гнездо у дрвету које има шупљину; но, људи који воле да га кушају затворе улаз у његову рупу клином. Када се детлић врати и види да му је улаз затворен и да сопственом снагом не може да ослободи улаз, он налази решење: наиме, он зна за биљку која

може да отвори све што је затворено гвожђем или дрветом или завезано узицама, те се са њом врати, само додирне клин и он искочи, те детлић може комотно да уђе у своје гнездо. Тумачење је да је детлић пример нас самих: човек који чини добра дела гради своје гнездо на радост Господа, а они који желе да искушају његову врлину и затворе улаз у гнездо представљају ћаволе. Речи свештеника и покажање су као чудесна биљка која ослобађа приступ детлићевом дому.

Ришар де Фурнивал каже да му је потребно госпино срце како би васкрсао. Но, тај лек је затворен тако моћном бравом да му не може прићи без кључа, а она, која поседује кључ, не жели да га отвори. Када би могао да дође до биљке коју познаје детлић, покушао би да отвори њен леп бок (позивање на природу пеликанова) не би ли дошао до срца. Но, Ришар наводи да не зна која би то биљка била, осим ако није разум (даље наставља о врстама и манифестацијама разума, на примерима животиња).

Ждрал (grue): *један ждрал увек бди док остаја сјавају. Како не би заспао, он у стойали држи камен. Тиме означава да обазривосћ треба да надгледа друге особине људи.*

Ждrala обрађују дужа верзија бестијаријума приписана Пјеру де Бовеу, као и Ришар де Фурнивал. Ждrala карактерише опрез: увек један бди док други спавају, и то тако да свака птица има свој ред када бди. Како ждрал који стражари не би заспао, држи у нози каменчић, јер не може да заспи ако не стоји чврсто. У тумачењу аутор наводи да ждрал који бди означава опрез, који треба да надгледа друге врлине душе; ноге су волја, јер, као што се хода ногама, тако и душа иде од једне мисли ка другој, а човек од једног добrog дела до другог. То што ждрал пази да не заспи тако што држи у нози камен означава да опрез контролише волју тако да чула не могу да превагну. Тако, и хришћанин треба да вреба ћавоље клопке као што се ждрал чува да га не улове.

Пошто је описао опасност спавања (једнорог и девица, сирена и морнари) и повезао са својим статусом неприхваћеног удварача, Ришар де Фурнивал у своме бестијаријуму каже да је требало да буде опрезан и да чини као и ждрал, који бди над другим ждralovима. Укратко описавши одлике ждrala, Ришар тврди да је и он као удварач требало да тако поступи.

Ибис (ibex, ibis, ybeh): *ибис је нечиста птица која у приобаљу jede мртве рибе које вода избаци, јер због лености не жели да научи да плива и ће не је здраву рибу која је у дубокој води. Тиме означава човека који не мари за сласење.*

Ибис је у свим бестијаријумима смештен у приобални простор (Нил у Египту – Филип де Таон, на реци – Жервез, на обали мора или других вода – Пјер де Бове, на обали језера или мора – Гијом из Нормандије) и недовоносмислено означен као нечиста птица. Не уме да плива, те се не храни здравом рибом која живи у дубинама, до којих би дошао када би се потрудио да научи да плива. Храни се стрвином, мртвом рибом, змијама, гамади, дивљим животињама (Филип де Таон), чека да вода избаци мртву рибу (Жервез, Пјер де Бове). Пјер де Бове наводи да ибиса за овакву исхрану везује не само немоћ да нађе здраву храну у дубини већ и сласт

коју налази у стрвинарењу. Ибис је протумачен као човек који занемарује спасење и живи у пороку.

Филип де Таон наводи и следећу природу: када хоће да прочисти стомак, ибис покваси задњи део тела и кљуном се прочисти. Тако раде и ласкавци: ко добро говори пред неким, лаже иза леђа.

Јаребица (perdrix, pertris): јаребица је слика преваре: јаребица узима јаја друге јаребице и одгђа их као своја; но, када се излегу птићи, они претпознају глас своје мајке и остављају лажну. Јаребица тако осликава ћавола.

Сви бестијаријуми описују ову птицу. Најпре, описује се крађа јаја, те се јаребица означава као преварантиња (Пјер де Бове); Филип де Таон наводи и да је порекло њеног имена повезано са глаголом „губити“, јер она губи своје легло. Лажна мајка лежи на њима и негује их док не почну самостално да једу и лете, чак и да и носе јаја (Филип де Таон). Препознавање праве мајке (Жервез, крађа верзија Пјера де Бове, Гијом из Нормандије) или правих родитеља (Филип де Таон, дужа верзија Пјера де Бове) огледа се у томе што птићи зачују њен глас. Разлог напуштања јесте да птићи претпоставе природу и љубав одгоју, односно храни. Тако, јаребица остаје сама и постићена. Тумачење је да јаребица представља ћавола који од цркве отима крштene вернике, но, чим они чују глас Бога и Цркве, односно проповед, напусте ћавола.

Гијом из Нормандије једини наводи да су мужјаци јаребице склони хомосексуалном односу.

Ришар де Фурнивал помоћу излегања јаја и лежања на њима осликава природу љубави, а ту уноси и слику јаребице: нема жене која би успела да га задржи својом љубављу, јер је он удварач одан својој гости и њу ће следити целога живота.

Кос (merle): кос је ружна птица која лејо пева, те ћа људи радо чујају у кавезу. Тумачење: кос означава човека са телесним недостатком, чија су добра дела Богу драга као и свака друга.

Кос се приказује у дужој верзији бестијаријума приписаног Пјеру де Бовеу и у бестијаријуму Ришара де Фурнивала. Кос је потпуно црна птица, са жутим кљуном. Он дивно пева, али само у једном периоду године, у априлу или мају. Но, та песма је тако пријатна да сви воле да је чују и зато га радо држе у кавезу. Према тумачењу, кос је пример човека са телесном маном (ружан, губав, грбав, слеп или кљаст), а Бог радо прима добра дела која овај човек чини и не обазире се на његову телесну ману.

Код Ришара де Фурнивала кос се обрађује одмах после песме сирене, у контексту утицаја песме на чуло слуха. Мада је кос ружнији од других птица које се чувају у кавезу, а још и не пева више од два месеца у целој години, радије га чувају од других птица због мелодичне песме. А, глас има пуно вредности о којој већина људи ни не зна. Тако, леп глас уме да превагне над другим одликама неког живог бића.

Креја (jais): креја насеђа на превару лисице, која се прави мртва. Тумачење: лакомислени људи су често плен ћавола.

Креја није тема ниједног засебног поглавља у бестијаријумима, но у поглављу које обрађује лисицу код Гијома из Нормандије наводи се и

краја. Лисица показује посебан вид лукавства: уваља се у блато од прве-не земље, тако да изгледа као да је крвава и мртва, легне на чистину где је доспупна птицама, задржи дах и испружи језик. Птице јој приђу да је кљуцају, верујући да је мртва. Када осети да су близу, лисица снажно загризе и прогута их целе. Гијом после тумачи да има мудрих птица које препознају лисичино лукавство и које се чувају оваквог искушења, а да креја, сврака и многе друге насеђају.

Лабуд (chisnes): лабуд дивно пева нарочито у години када му се ближи смрт. Тумачење: он означава човека који се радује и када је у ојасности и љајињи.

Лабуда обрађује дужа верзија Пјера де Бовеа, као и Ришар де Фурнивал. Постоји земља у којој они дивно певају; када се свира харфа пред њима, њихов глас се слаже са харфом онако добро као што се добош слаже да свиралом. Нарочито оне године када треба да умру певају најбоље, тако да људи из те земље, када их чују, кажу: „Овај ће умрети ове године“, као што се за дете високе интелигенције каже да његов живот неће бити дуг. Тумачење је да лабуд, певајући када треба да умре, означава душу која се радује и у патњи, подносећи све у име Господа.

Ришар де Фурнивал наводи исте особине лабуда, а поред сеbe са њиме јер се боји да ће умрети у тренутку када буде певао са највише љупкости.

Ласта (aronde): ласта уме да поврати вид својим птићима који ослеће. Тиме представља слику човека, који може да поврати вид исбишћи.

Дужа верзија бестијаријума Пјера де Бовеа наводи да ова птица тражи своју храну летећи, веома је хитра и не боји се ниједне грабљивице. Ласта прави веома чврсто и стабилно гнездо. Ако се деси да неко узме птиће, ископа им очи и врати их у гнездо, ласта има толико знања о природи да уме да учини да птићи поново јасно виде. Нико не зна помоћу чега то успева, но, када птићи постану довољно снажни да могу да лете и да прате оца и мајку, вид им је савршено оштар. Човек је као ласта: храна коју тражи летећи значи да треба да има снагу тела да избегне задовољства света; ћаво жели да га спречи да јасно види, а човек треба да одбаци зло и иде на исповест, те да тако поврати вид.

Ласту Ришар де Фурнивал третира у делу бестијаријума који посвећује разматрању чула вида. Напомиње да не познаје лек који би заштитио удварача од моћног утицаја чула вида, исто као што не познаје ни лек који користи ласта. Природу ласте да све ради у лету Ришар повезује са људима који све раде у лету: чак и када воле, то чине у лету. Са друге стране, не може их ухватити ниједна грабљивица, јер не постоји госпа или госпођица која би икада могла да их задржи, већ се са свим женама понашају исто.

Лиска (fullica, fulica, ulica): лиска живи на води или на сјенама у води, и не напушта своје сјенама које је повољно због добре хране. Тиме означава људе који живе хришћанским животом.

Ову птицу обрађују сви бестијаријуми, осим Жервеза и Ришара де Фурнивала. Јавља се њен физички опис: лиска је лепа и снажна (Филип

де Таон), лепа и отмена (Гијом из Нормадије). За разлику од краће верзије Пјера де Бовеа, дужа верзија даје детаљан опис лиске: она је невеликог раста, тело и кљун су јој као у пауна, ноге и врат као у орла, реп као у сокола, осим што је већег раста и различите боје; местимично је шарена. Сви наводе да она не мења станиште које јој пружа чисту храну и мир. Ова птица гради гнездо на стени или на води, понекад и урађа у воду по олуји (Филип де Таон). Сви аутори наводе да је лиска обдарена разумом, који се огледа у томе што се храни чистом храном, не мари за стрвину (Филип де Таон, Пјер де Бове) и увек остаје на месту где има хране и мира. Аутори истичу и врлине ове птице: понизна је и умерена (Филип де Таон), а дужа верзија Пјера де Бовеа наводи три врлине: најпре знање, потом чистоту, а трећа врлина је то што живи у миру на једноме месту. Тумачење је да лиска означава човека који живи мирним хришћанским животом и који је одан цркви. Филип де Таон наводи да лиска означава и пустињака, који води усамљенички живот.

Луња (escouffles): луња криче трајећи утробе и друге нечисте ствари којима се храни. Тумачење је да представља ћавола, који радо узима душу брешника оббачене од праведних људи.

Природу луње обрађује само дужа верзија бестијаријума Пјера де Бовеа. Луња је нечиста птица, јер живи од поганих ствари: пацова и мишева, утробе риба и животиња, и свег смећа које се баца ван куће добрих људи. У потрази за пленом луња криче и окреће главу око себе, гледајући има ли на земљи онога што тражи за јело. Нестрпљива је да нађе храну, те криче од глади док је тражи и обруши се када види плен. Према тумачењу, луња је симбол ћавола; пацови и стрвине који се избацују из куће добрих људи означавају оне који живе у граху и ван цркве. А, када ћаво види таквог човека, он долети до њега и води га тамо где сви пате.

Ној (asida, assida, chamois, ostrice, ostrische): ној, погодећи се према зvezдама, снесе јаја, покрије их песком и заборави на њих; само се захваљујући штойлош сунца изледу младунци. Ној означава човека који је спреман да запостави земаљска зараџ небеских добара.

Ној је тема свих бестијаријума, но постоје разлике у називу који се користи (Филип де Таон *asida*, Жервез *chamois*, Пјер де Бове краћа верзија *assida*, Пјер де Бове дужа верзија *ostrische* и *assida*, Гијом из Нормандије *ostrice*, Ришар де Фурнивал *ostrisse*). Статус ноја је двојак: аутори оклејвају да га именују само птицом или животињом, те је неретко користе оба назива (Филип де Таон га смешта вен дела бестијаријума који је посвећен птицама). Опис је сличан: има стопала као камила (понеки аутори повезују име са називом камиле *chamois*), има мала крила и не лети. Филип де Таон истиче да је достојанственог изгледа; Жервез напомиње да има румени кљун. Дужа верзија Пјера де Бовеа даје детаљан опис две варијанте ноја: *ostrische* (29. поглавље) има дуг врат као лабуд, главу пљоснатију од његове и дужи кљун, стопала и бутине су му као у магарца, а стопала расцепљена као у јелена; *assida* (52. поглавље) има врат и главу као лабуд, дебеле и кратке ноге, стопала расцепљена као у краве, тело и реп су му као у ждрал; *ostrische* има и особину да гута гвожђе када га нађе. Природа ноја је таква да се управља према небу, и по зvezдама (*Vigilia* код Филипа

де Таона, *Virgile* код Пјера де Бовеа у краћој и дужој верзији), препозна када му је време да снесе јаја, а то је у време цветања пшенице, у јуну (Пјер де Бове) или у јулу (Филип де Таон). Јаја снесе у јаму и покрије их песком, те заборави на њих (код Жервеза, одлута водећи се према звездама или за храном, те је после тужан и љут што не може да пронађе јаја; код Пјера де Бове зато што је по природи заборавна птица); само захваљујући топлоти сунца песак се греже и птићи се излегу. Тумачење је да тако раде мудри људи надахнути Богом: они напуштају своју породицу и земаљска добра, а уздају се у небо и Бога (Филип де Таон поистовећује са монасима и пустињацима), односно запостављају земаљско ради небеског. Жервез напомиње да оно што ради ној чине и они који теже богатству, а забораве Господа.

Пошто је говорио о односу љубави и живота помоћу алегорије са јајима које треба излећи (на примеру јаребице), Ришар наводи да има бојазан да његова љубав може да остане без живота уколико је занемарена, као и јаје на коме нико не лежи, а нарочито ако нема никакве утехе или наде; но, његово срце је по природи склоно радости која га теши, те би без тога ова љубав била изгубљена. Ришар тако поистовећује своје удварање са јајетом на коме нико не лежи: да нема радости његовог срца, не било ни живота.

Ноћна сова, ноћни гавран (nicticorax, niticorax, fresaie): ноћна сова воли мрак и избегава светлост; штиме означава Јевреје, који нису прихватили Христса.

Ноћну сову третирају Филип де Таон, Гијом из Нормандије и Пјер де Бове у краћој и дужој верзији. У опису птице заједничко им је да она води усамљенички живот, да не мари за светлост и да је привлачи тама; чак, лети у правцу супротном од светлости. Филип де Таон наводи да она живи од смећа, и да пева када прилази злу; код Гијома из Нормандије она је прљава и смрђљива птица. Тумачење је да је Бог дошао да спасе људе, који су били у мраку смрти, а да су Јевреји остали да слушају стари закон, то јест лете уназад, и нису прихватили Христа који је право сунце, док смо ми прихватили крштењем нови закон. Крици птице, у детаљнијим од других бестијаријуму Филипа де Таона, подсећају на јадиковање из пакла.

Орао (egle, aigle, aigles): када осећи да је осипарио, орао се подмилађује лептењем ка сунцу и урањањем у извор младости; штиме се покажује као слика хришћанина, који се поново рађа крштењем. Друга природа која се наводи јесте да своје младунце ставља на пробу гледања у сунце: штима који може нестремише да гледа сунце задржава као свођа, а онда који због слабости скреће поглед, орао оббације; штиме се испоставља као слика Бога који оббације оне који не желе да се познају.

Сви бестијаријуми третирају ову птицу, која заузима почасно место (Филип де Таон и Гијом из Нормандије називају га краљем птица). Орао је способан да гледа право у сунце не трепнувши; са висине може да у дубини мора или слатке воде види рибе, обруши се на њих и однесе их као плен на обалу. Своје младунце ставља на пробу: носи их у канцама у висине, те оне који нетремише гледају у сунце задржава као своје, а оне

који скрећу поглед одбације и одриче их се, и више их не храни. Тако и Бог чува као своје оне који верују у њега, а не брине о онима што не жеље да га виде и спознају.

Друга природа орла односи се на његово подмлађивање. Старост се огледа у отежалости крила (Филип де Таон, Жервез, Пјер де Бове), слабости вида (Филип де Таон), потамнелости или црвенилу очију (Филип де Таон, Жервез, Пјер де Бове) или расту кљуна (Жервез). Процес подмлађивања је описан на различите начине, но увек уз помоћ сунца и извора младости. Код Филипа де Таона, орао се пење високо на небо и спаљује себе на топлоти, сажеже крила и тамнило очију; потом иде на исток и подмлађује се пошто се три пута урони у извор, у коме је вода чиста и спасоносна. Жервез напомиње да орао тражи извор, одлеће високо ка сунцу и ожари се, па урања у извор и потапа се три пута; потом проналази велики камен и удара кљуном о њега док га не поломи и поједе; тако му се очисти вид и подмлади се. Пјер де Бове описује да орао тражи извор и урони у њега три пута; крила су му одмах обновљена а очи очишћене, те он подмлађен лети високо ка сунцу. Тамо спали крила и црвенило очију на сунчевим зрацима, а потом се спушта до извора. Код Гијома из Нормандије се пење до сунца, спаљује своје слабости и три пута урања у извор. Тумачење је да се и човек поново рађа крштењем.

У делу који описује проверу младунаца, аутор дуже верзије Пјера де Бове наводи да са дрвета орао постећи посматра четрдесет дана јаја. По истеку четрдесетог дана, излегу се орлићи, те их тада подвргава тесту.

Орла помиње Ришар де Фурнивал пошто је већ говорио о оданости у љубави и поносу госпе која га одбија, и наводи да би вальо да госпа сруши препреку од гордости уколико жели да осети радост љубави. Тако и орао, када му порасте кљун толико да више не може да једе, ломи га о најтврђи камен који може да нађе. Орлов кљун симболизује понос који се уздиже против љубави.

Папагај (paragais): *папагај се држи шуме у којој је безбедан од кипе, која би му уништила перје;* шако означава хришћанина који се држи цркве.

Папагај се обраћује само у дужој верзији бестијаријума приписаној Пјеру де Бовеу. Постоје две врсте ове птице, једна је рђава а друга љупка; рђава врста има три прста на ногама а љупка шест, и могу да причају уколико их неко научи. Папагај је мала птица, мало већа од свраке, и има дуг реп као сврака; зелен је и има мало плаве боје, а кљун му је повијен и кратак као у копца. Папагај је мудар и избегава кишу, која би му наудила (поружнела би његову боју); стога се пази да га киша или олуја не изненаде у шуме у којој живи. Тумачење је следеће: такав је и човек, једни су љупкији од других, и спремни да Богу непрекидно служе и да га се увек боје. Човек који тако живи јесте љупки папагај: он бежи од кише и олује пакла, не јури никде из шуме, и никада га киша неће изненадити. Човек који греши јесте као рђави папагај којега киша изненеди, која му науди те поружни и олуја га убије; будући сувише удаљен од шуме, он не може да избегне олују (аутор каже да то треба схватити као да је изненеђен у греху и умире у греху, те да је изгубљен и остаје у олуји пакла са ђаволима).

Паун (paon): *паун се буди бојећи се да не изгуби лепоту; тумачење је да и човек треба да вали када осети да је ћао у греху. Паунов реп има очи и налази се изнади,* шако означава ојере изнад будућности.

Паун се обраћује у дужој верзији бестијаријума Пјера де Бовеа. Када ноћу спава, пробуди се изненада и почне да криче мислећи да му је лепота изгубљена. Тако означава људску душу, која у ноћи овога света треба да се боји да не изгуби добра и Божју милост; она треба да у највећој несрећи виче и вали када у себи осети таму греха, и вером треба да исправи своје недостатке. Даље, аутор наводи да пауна одликује велика опрезност: он има реп позади, те означава оно што ће се десити у будућности; како има очи, указује на то да треба бити опрезан према ономе што ће се тек десити. Тумачење је да човек који нема опрезности мање вреди, као што паун поружни без репа.

Ришар де Фурнивал описује пауна после ждрала који бди, у контексту опреза. Каже да је његов опрез изгубио ефикасност као што поружни паун који изгуби реп. Касније додаје да је паун без репа ружан, као што је јадан човек без опреза. Но, додаје да чак и када би имао онолико очију колико има паун на репу, не би могао да избегне да га успава омањујући звук песме љубави.

Пеликан (pellicanus, pelican): *пеликан у најаду праведнога џнева удара своју незахвалну децу, шако она умру; преће гана прободе себе, и сопственом крвљу оживи јашће. Тиме се показује као симбол Христоса.*

Пеликана обраћују сви бестијаријуми. У опису се наводи да је достојанства птица, или да су птићи лепи (Филип де Таон). Наводи се да је брижан родитељ (углавном отац, мајка код Пјера де Бовеа; у дужој верзији Пјера де Бовеа отац кажњава незахвалну децу а мајка их оживљава). До сукоба долази из различитих разлога: птићи реагују на исказивање родитељске љубави (Филип де Таон: пеликан помилује младе и покрије их крилима, а они су плаховити), птићи се играју у гнезду те дође до тога да ударе оца крилима по очима (дужа верзија Пјера де Бовеа, Ришар де Фурнивал) или није наведен непосредан разлог (Жервез, Пјер де Бове, Гијом из Нормандије). Повреда родитеља од стране птића се разликује: они кљуцају, желе да га поједу и да му ископају очи (Филип де Таон), кљују оца и желе да му ископају очи (Жервез), ударају оца по лицу (Пјер де Бове), кљуцају оца по лицу (Гилом из Нормандије). Отац се разгневи и удара их, те их убије; наводи се његова патња (Филип де Таон), разочарање што су му деца изопачена (Жервез), сажаљење (Гијом из Нормандије), понос који му не дозвољава да трпи понижење, али и патња која уследи (Ришар де Фурнивал). Сви бестијаријуми наводе да се оживљавање обавља трећега дана: отац се враћа и кљуном удара све тело (бок или ребро), те крв пада на младунце и оживљава их. Тумачење је да пеликан представља Христа, који својом драгоценом крвљу проливеном на крсту оживљава незахвалне људе.

Филип де Таон и Гијом из Нормандије праве разлику између две врсте пеликанова. Филип де Таон наводи да је пеликан име птице која је у ствари ждрал, а живи у Египту; обе врсте живе близу Нила, једна живи у води и храни се рибом, док друга на острвима једе гуштере, крокодиле,

змије, смрдљиве звери и веома је лоше природе. Гијом из Нормандије га смешта на обале Нила и наводи да постоје две врсте: једна једе само рибу, а друга живи у пустињи и једе само гамад.

Петао (coc): *петао ноћу гласније и ређе, а чешће у сумрак и зору.*
Бели петао (blanc coc): *лав се боји белог петла.*

Прва животиња коју у своме бестијаријуму описује Ришар де Фурнивал јесте петао. Петао, наиме, пева чешће у сумрак или у зору; око поноћи пева све гласније. Смирај дана и зора симболизују љубав у којој не постоји савршена нада, али која није ни сасвим безнадежна; средина ноћи представља љубав која је лишена било које наде. Како аутор нема наде да ће се љубав остварити, поноћ је код њега превагнула.

Старија од ове јесте природа по којој се лав боји белог петла, на вођена искључиво у поглављу о лаву. Филип де Таон, Пјер де Бове и Гијом из Нормандије на крају описа и тумачења поступака лава наводе да се лав боји белог петла. Филип де Таон тумачи да бели петао означава људе који су најавили Христову смрт; лавов страх од белог петла указује да је Христ само потврдио постојање и своје људске природе. Петао пева у славу Бога више пута дневно, те ово Филип користи да објасни молитве у цркви, време у које се одвијају и њихов разлог, што представља оширену дигресију у овоме иначе опширеном поглављу.

Пупавац (huppe, hure, ure): *каца рођитељи остане, млачи њујавци их нећују, хране и брину о њима, тако да се рођитељи подмладе. Тиме се њозивају хришћани да поштују своје родитеље.*

Пупавца обрађују сви средњовековни бестијаријуми. Филип де Таон наводи да пупавац има главу попут пауна; Жервез наводи да је невелика птица и да је лепа, а дужа верзија бестијаријума приписана Пјеру де Бовеу наводи да је величине голуба, да има перје разних боја и да на врху главе носи ћубу као паун. Жервез као одлику пупавца наводи да сваке године има легло птића, а дужа верзија Пјера де Бовеа нарочито наглашава љубав родитеља према потомцима. Немоћ родитеља приказана је у немогућности да лете, виде или ходају (Филип де Таон), само да лете (Пјер де Бове) или у стварању скрама на очима (Жервез); Гијом из Нормандије наводи да стари пупавац не може да лети и да гледа. И брига потомака приказује се на разне начине: код Филипа де Таона младунац узима родитеље под своје крило и негује их, код Жервеза лижу очи родитељима док не уклоне скраме, код Пјера де Бовеа почујају им перје и негују их и хране под сопственим крилима, код Гијома из Нормандије чупају својим кљуновима њихова стара крила, греју их и нежно легу над њима као што су и они некад радили. Подмлађивање се огледа у повратку вида, перја и снаге, и способности да лете. Тумачење је и да људи треба овако да негују родитеље: како ова птица, која нема разума, ово ради, тек човек, који је подарен расуђивањем, треба да поштује свога оца и своју мајку.

Филип де Таон, као и дужа верзија бестијаријума Пјера де Бовеа, наводи и наредну приrodu пупавца: ако неко попрска човека који спава крвљу пупавца, њему би се учинило да су дошли врагови и да га даве, те би веома гласно крикнуо. Крв означава грех: када човек спава у греху, грех га води у смрт. Гијом из Нормандије једини наводи да је пупавац

лоша птица, јер гнездо прави на блату и ћубришту. Ришар де Фурнивал се пупавцем бави у контексту оданости младунаца према мајци (у овом делу бестијаријума Ришар де Фурнивал пореди госпину љубав са мајчинском, јер је животворна): Ришар каже да би био одан син према њој као што је пупавац.

Рафанеј (raphanay): *ова птица препознаје које јаје носи доброћ птића; добро јаје оставља на површини мора, а лоше јаја на само дно. Тумачење је да представља цркву, која чува оне који живе хришћанским животом.*

Рафанеј је предмет последњег поглавља дуже верзије приписivanе Пјеру де Бовеу. Физиолог ову птицу смешта у Индију и каже да она посећује море Аrenoаз, да има разноврсно перје и да је веома лепа. Врат, груди и креста су јој као у пауна, а кљун као у орла. Тело и реп су јој као у ждрала, али има разнолико перје, црвено, бело и црно. Ноге су му као у лабуда. Природе је такве да на мору снесе јаја, из којих се одмах излегу птићи. Птица уме да препозна из кога јајета ће се излећи најбољи птић, а и само јаје може то да покаже: наиме, када се у јајету налази добар птић, оно потоне мало испод површине, а ако је у њему искварен птић кога мајка неће волети, потонуће на само дно мора и сваки пут ће га олује на ново покривати песком. Птица се, пак, држи на води одмах изнад јајета, те ни ветар ни олуја нити бура не могу да помере јаје. Тумачење је да ова птица означава цркву а јаја људе: једни су склони греху и пропадају, а праведни су под заштитом цркве.

Рода (choinne, chuingne): *рода брине о својим родитељима.*

Пошто је упоредио љубав са односом према мајци, Ришар де Фурнивал говори о оданости младунаца роде: онолико колико рода храни своје младунце, толико и они, када порасту, хране своју мајку.

Сврака (pie): *свраку лако превари лисица која се прави мртва, па сврака представља човека склоног греху који лако упада у ћавоље замке.*

Свраку наводи Ришар де Фурнивал пред крај свог бестијаријума како би означио да мушкарци умеју да заварају госпе онако како лисица превари свраке. Лисица се ваља у блату од црвене земље и легне отворене њушке, извученог језика, као да је мртва и обливена крвљу. Тада наилазе свраке, помисле да је мртва, и желе да је поједу, но лисица их лако и снажним ударом вилице ухвати за главу и поједе. Гијом из Нормандије као овако неопрезне означава (у поглављу о лисици) свраку и креју.

Сеница (masenge): *сеница је лакомислена, све воли да прровери изблиза и лако се хвата у замку: тако представља лаковерног човека који лако упада у ћавоље замке.*

Дужа верзија бестијаријума Пјера де Бовеа даје опис ове птице: сеница је веома лепог перја, црна и жута испод stomaka, зелена на леђима, бела око очију, а глава је црна, зелена и жута. Аутор описује њену лакомислену природу: хвата се тако што ловац у замку постави другу сеницу, живу или мртву, и звијди. Сеница мора да дође да је види изблиза, а још и звијди у знак одговора и лети у сусрет ономе ко је хвата, те лако улећу у замку. Сеница којој је нога уловљена криче, а тако и сама привлачи у друге птице. Тако је протумачена као пример нас самих: они који лове птицу

су пример ћавола, који нас непрестано позива у своју клопку. Звиђање означава искушење, које он упућује многим људима. Аутор проширује тумачење сликом да је човек коме је циљ да стекне земаљска богатства, која воде великим слављу и друштву, и коме је стало до светске славе и помпе, пример ове птице која увек иде тамо где је зову звиђањем, у друштву других. А, када стигне, ухвате је ловци и убијају је.

Славуј (lousegnol): *славуј толико усрдно пева у зору да што може да га усмрти. Тумачење је човек који води часман животом радује се одласку Богу.*

Славуја обрађује аутор дуже верзије бестијаријума Пјера де Бовеа. То је мала птица и радо борави у шумама и лепим вртовима, и пева целе ноћи. Како свањава, он се радује и пева гласније, а када види да се сунце дигло, толико се труди да пева и толико показује велику радост због себе и сопствене песме, да мало недостаје да препукне. Ова птица је пример свете душе која која у ноћ свога живота долази до Господа, правог сунца правде, и, када осети да јој је својом милошћу пришао, она се толико радује да не може све да каже нити да прећути.

Суп (voltoir): *суп уради војску, јер је стрвинар. Тиме означава ћавола, који пружаје богате људе.*

Ову птицу обрађују два поглавља дуже верзије бестијаријума Пјера де Бовеа. Најпре, у дванаестом поглављу, описује се да ова птица по навици прати војску и турнире, јер једе стрвину, те зна да ће ту наћи мртве људе. Природе је такве да може да осети стрвину на три дана раздаљине. Најпре воли да једе очи, а потом извуче цео мозак кроз очне дупље. Ова птица је пример ћавола, који носи душу у пакао, где је пруждире; богати човек који отима од сиромашних и повећава своју имовину споровима и другим лукавством представљен је људима који се убијају и отимају једни од других.

Суп се поново обрађује у шездесет осмом поглављу, где се наводи његова могућност да осети лешину на три дана удаљености, и наводи да постоји мали бели црв рис (lies, liens), чија је природа таква да види кроз зидове у којима живи. Колико год да је зид дебео, црв ће видети кроз њега, као што сунце пролази кроз стакло. Даље се наводи тумачење: суп означава ћавола, који увек осети грешнике, као што и са велике удаљености суп осети стрвину. Црв, који тако јасно види, има врлину Бога, који све јасно види, и види сва дела и мисли у људском срцу.

Супа Ришар де Фурнивал укључује на самом крају свог бестијаријума, као пример љубавника пуних обмане који, попут ове птице која прати војску јер зна да ће бити мртвих, прате госпе или госпођице не били извукли корист из њих, не размишљајући о штети коју би им нанели. Бестијаријум Ришар закључује тиме да вољену госпу не прати као суп, нити из навике, и да је то немогуће објаснити речима, али да ће радо показати делима колико јој је одан и колико жели да буде у њеној служби.

Ћук (huerans): *ћук осети да неко треба да умре и криче оз угде; шако означава душу која јави збором што јој је ближњи угао у смрти ћех.*

Ћука обрађује само дужа верзија Пјера де Бовеа. Наводи да је ова птица такве природе да се радо држи око гробова умрлих, и има својство да, када неко треба да умре, то осети издалека и криче од велике туге. Ова птица означава саосећајног човека, која остаје поред оних који су упали у смртни грех, не би ли их преобратила и одвела на пут спасења.

Феникс (fenix, phenix, fenis): *феникс је птица која се, када зађе у дубоку стварност, смиљаје на ватри са биљем коју сам привреди у храму на истоку. Из њелела се поново изледне.*

Достојанство и лепоту феникса наводе сви бестијаријуми. Он има облик лабуда (Филип де Таон), лепо пева (Жервез); дужа верзија Пјера де Бовеа, за разлику од краће, даје детаљан опис: феникс на глави носи ћубу као паун, груди су му црвене боје и сјаје се као злато, а ка репу је плав као чисто небо (према Филипу де Таон цео је пурпуран). Живи у Арабији (Филип де Таон), Индији (Пјер де Бове) или у њеним пустињама (Жервез). Наглашено је да на свету постоји само један феникс. Када напуни пет стотина година (Филип де Таон наводи да може да буде и старији, а Жервез наводи да има сто година), ова птица започне процес обнове који се састоји од самоспаљивања са зачинима или уљима, евентуално и са драгим камењем (Жервез); ватра се пали од сунчевих зрака или уз помоћ свештеника; наводи се и да сама птица крилима распаљује ватру, или кљуном (Гијом из Нормандије). Ватру пали на дрвету ливан (Жервез, Пјер де Бове) или на гори Ливану (дужа верзија Пјера де Бове; на овој планини се налази и најбољи извор и највише дрво, на које слеће феникс), или одлази у Хелиополис (Филип де Таон, Гијом из Нормандије). Обнављање феникса се дешава у марта (Жервез) или марта или априлу (Филип де Таон, Пјер де Бове). Поновно рађање се састоји од оживљавања трећега дана. Бестијаријуми (Жервез, Филип де Таон) наводе да се другога дана на пепелу јавља црв, другога дана птић, а трећега дана одрастао феникс.

Ово поглавље је у бестијаријумима комплексно, те не чуди што Филип де Таон, позивајући се на различите изворе, наводи две варијанте оживљавања: у једној птица скупља зачине, спаљује се и оживљава, а у другој најпре узима мелем, три пута урања у њега, потом одлази у Хелиополис, где свештеник препознаје крик птице, те припреми ломачу на коју се спусти феникс; сутрадан свештеник налази црва, другога дана птића, а трећега дана одраслу птицу, која свештеника поздравља и враћа се у шуму.

Феникс, који је сопственом вољом изгорео и из смрти се вратио у живот, означава Христа који је имао моћ да умре сопственом вољом и да вакscrne.

Харадриос (caladrius, caradrius, kaladre, caladre): *харадриос је птица која је поштено бела. Има способност да преноси болесника који је на сарпини, кога избездава да посledа, и болесника који може да оздрави, а кога не премиже гледа. Белином и способношћу исцељивања упућује на Христа.*

Сви бестијаријуми обрађују ову птицу и наводе да је беспрекорно бела, без имало црнила (Гијом из Нормандије прецизира и да је бео као снег). Филип де Таон наводи и да је облика галеба, а дужа верзија Пјера

де Бове да има два рога права као у козе; Гијом из Нормандије каже да се може наћи у Јерусалиму (Пјер де Бове наводи само да живи на удаљеним местима), а аутори га смештају и на краљевске дворове (Филип де Таон). Одлика да харадриос препознаје који болесник је на самрти такође је заједничка свим бестијарима. Харадриос долеће болеснику (Жервез), одбија да гледа болесника на самрти, а лечи болесника коме има спаса тако што погледом извлачи болест из њега (Филип де Таон, Пјер де Бове) или се приближи болеснику и лечи га дахом, приближивши свој кљун његовим устима (Жервез), те одлеће ка сунцу (Жервез, Пјер де Бове). Бестијаријуми ову беспрекорно белу птицу, коју називају чудесном или драгоценом, поистовећују са Христом: одвратио је поглед од Јевреја, који га нису примили, а нас је излечио.

Наводи и да срж бутне кости харадриоса може да исцели вид (Филип де Таон, Пјер де Бове). Бестијаријуми ово повезују са светом тајном помазања.

Код Ришара де Фурнивала, природа харадриоса је слична. Тумачење је да би вољена госпа прихватала друштво аутора ако не прича о ономе од чега је болестан, и не би никада имала жељу да га, болесног од љубави, погледа у лице. Зато га треба сматрати мртвим; међутим, управо она је њега гурнула у болест (будући да се заљубио).

Француски бестијаријуми, дакле, излажу особине птица којима су од давнина приписиване божанске одлике (опао, феникс), као и оне које су представљале непосредно окружење (голуб, сеница, кос, ждрал и др.) или фантастичне животиње које су у то време ушли у бестијарни материјал. Описане су грабљивице, стрвинари, птице певачице, као и фантастичне птице. Птице се описују на основу исхране (ибис, лиска, суп, луња), одлика породичног понашања (пеликан, пупавац, рода, ној). Протумачене су као слика Бога (пеликан, опао, харадриос), человека (велики број птица слика человека са неком доминантном врлином или маном) или ѡавола (махом стрвинари или грабљивице). Тако, знатан број птице описаних у бестијарима омогућио је приказивање разноликих савета упућених хришћанима, уз очување шароликости и живости описа птичјег света.

Литература

- Baker, Craig Alexander 2004 – *Etude et édition critique de la version longue du Bestiaire attribuée à Pierre de Beauvais*, A Dissertation submitted to The Graduate School-New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey and L'Ecole doctorale I: Mondes anciens et médiévaux, Université de Paris IV Sorbonne, New Brunswick, New Jersey.
- Gervaise 1872 – *Le Bestiaire de Gervaise*, Romania, Volume 1, Paris, 420–443.
- Guillaume, Clerc de Normandie 1852 – *Le Bestiaire divin de Guillaume, Clerc de Normandie avec une introduction sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen Age par M. C. Hippéau*, Caen: A. Hardel
- McCulloch 1960 – F. McCulloch, *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Mermier, Guy R. 1977 – *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais (Version courte)*, édition critique avec notes et glossaire, Paris: A.G. Nizet.

Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc et al. 1980 – *Bestiaires du Moyen Age* (mis en français moderne et présentés par Gabriel Bianciotto) Paris: Editions Stock.

Philippe de Thaon 1970 – *Le Bestiaire de Philippe de Thaon*, texte critique accompagné d'une introduction, de notes et d'un glossaire par Emmanuel Walberg, Genève: Slatkine Repr.

Richard de Fournival 2009 – *Le Bestiaire d'Amour et le Response du Bestiaire* (publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto) Paris: Honoré Champion.

LES OISEAUX DES BESTIAIRES FRANÇAIS MÉDIÉVAUX

Résumé

Parmi d'autres animaux que traitent les bestiaires français médiévaux (Philippe de Thaon, Gervaise, Pierre de Beauvais – version courte et version longue –, Richard de Fournival, Guillaume de Normandie), les oiseaux occupent une place significative. Comme les autres animaux, les oiseaux représentent l'image de Dieu, de l'homme ou de diable. Les propriétés décrites sont celles qui touchent les habitudes alimentaires (les oiseaux purs, les charognards), la vie familiale (la fidélité envers le partenaire, la reproduction, l'amour parental). Les auteurs traitent les oiseaux qui les entourent, ainsi que ceux qui appartiennent depuis longtemps déjà à la tradition des bestiaires ; de nouveaux oiseaux fantastiques y apparaissent, sous l'influence des ouvrages contemporains décrivant les contrées éloignées. Les propriétés des oiseaux permettent d'offrir plusieurs conseils et préceptes aux chrétiens, tout en gardant la richesse de la diversité captivante du monde des oiseaux.

Marija Panić

Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

ПУРПУР И ПТИЦЕ: 1141 ГОДИНА ВИЗАНТИЈСКОГ СВЕТА, И НА ЗЕМЉИ И НА НЕБУ

ПРЕДРАГ МИЛОШЕВИЋ

Академија архитектуре Србије, Београд

Универзитет Унион, Београд

Факултет за грађевински менаџмент, Београд

Данас византијску уметност сматрамо пре апстрактном него натуралистичком, па очекујемо да у писаним изворима нађемо потврду свог расуђивања. Могли бисмо помислiti да су византијски аутори могли правити неку разлику између своје сопствене уметности и уметности грчко-римског раздобља пре њих. Међутим, није тако. Изузев када се ради о теми (паганској у једном, а хришћанској у другом случају), њихово естетичко вредновање обе врсте уметности је истоветно. То очигледно помањкање у опажању могли бисмо покушати да објаснимо тако да кажемо да су Византинци од античког света наследили његове књижевне родове заједно са свим конвенцијама које су, да тако кажемо, у њих утрађене. То је само по себи непорецива истина, када се ради о екфразису и епиграму. Репродуковање уметничких расуђивања класичних аутора сматрано је знаком културе. Истина је и да византијски аутори своје екфразисе и епиграме нису писали без разлога. Писали су их или као школска вежбања (у ком случају је њихов циљ био да своје античке узоре следе што је више могуће), или за покровитеља, обично личност која је наручила дату грађевину или уметничко дело. Ово последње подразумева и потпуно одсуство нелововљене критике. Свака нова црква била је најлепша која је икада изграђена и надмашивала је све претходне цркве, изражавала је праву суштину онога што се њоме хтело рећи, као и свака слика, свака икона, у својој непорецивој животности. Естетичке вредности византијске уметности, и архитектуре, често су неухватљиве. На њих су утицале, како је потврђено, филозофске, нарочито нео-платоновске доктрине, попут Плотинове (Plotin). Томе у прилог говоре појаве каква је изврнута перспектива, зракаста композиција, занемаривање размера и дубине и друго. Аналогијски аргумент (наиме, да слике служе да наше умове уздигну до нематеријалних стварности), аргумент развијен из нео-платонизма преко Псеудо-Дионизијевих списа, појављивао

pmilosevic@sgm.edu.rs; pmilosevic@eunet.rs

се, заиста, с времена на време, али то је пре изузетак него правило. Превлађујуће виђење византијских аутора било је да је њихова уметност врло верна природи. Проучавање текстова о птицама, који су дати у овом раду, и њихова тумачења, потврдиће тај став.

Кључне речи: пурпур, птице, византијски свет, 1141 година, стварност, веровања

Константинопољ је основан 306. године, а 312. године је цар Константин победио свог супарника у борби за Царство, Максенција, у чувеној бици на Милвијском мосту. Поменутих 1141 годину рачунамо управо од тада. Цар Константин је 313. године донео познати Милански едикт о значају хришћанске вере у његовом Царству, а 324. године је крунисан. Падом Константинопоља нестало је и Царство, најдуговечније од свих на Западу. На уметности тог Царства и данас учимо, и покушавамо да је тумачимо.

Врло учестала тема описа међу византијским ауторима било је само пролеће, али не тек као годишње доба. Предности пролећа говорници су истицали у својим наступима, писци у својим писмима и свештеници у својим проповедима. Ови описи, мада много угоднији нашем уву него византијски прикази о мучењима и масакрима, тешко да су били мање стереотипни.

Најпознатији класичан узор екфразиса о пролећу написао је Либанијус (*Libanius*), софијста из четвртог столећа. У описима овог паганског говорника можемо да уочимо готово све мотиве који су касније украсавали и хришћанска појања: „пролеће ослобађа сунчеве зраке из облака, сунце постаје светло, нежно и умиљно, земља поново доноси своје плодове, зелена поља земљораднике испуњавају надом, дрвеће поново добија своје крошње и све обећава плодове. У то време и море се отвара онима који би њиме да плове. Таласи више нису онако јаки, нису више као плавине, а пучина мора је глатка... бујичне реке су бистре, а зимски потоци су много скромнији. И изворишта су много издашија него зими... Људи као да се враћају у живот... уживајући у песмама, попут славујеве... А појављују се и све друге врсте птица које лете посвуда... Ливаде су врло умиљне са гласовима јагњади и, као што већ рекох, са цветовима, са ружама, љубичицама, љиљанима, и са свим другим цветовима који нису само угодни да се виде, него и да се у руку уберу...“¹

Лепоте пролећа које су набрајали пагански говорници биле су управо оне које су за своје наступе одабирали хришћански свештеници, и често су навођене истим редоследом. Управо је чуvena молитва Григорија Назијанзуског о Великој Недељи екфразису о пролећу обезбедила посебно поштовано место у хришћанској литератури.² Ова проповед, складана за наступ у прву недељу после Вајкса, постала је врло популарна у каснијим столећима византијске цркве. Била је једна од шеснаест проповеди

¹ Ed. Foerster, VIII, сл. 479 и даље.

² Oratio XLIV, In novam Dominicam, PG, 36, ступци 608–21; о екфразису видети: M. Guignet, Saint Gregoire de Nazianze et la rhetorique (Paris, 1911), 194.

одабраних за литургијско извођење, које су биле поређане хронолошки, како су и ишчитаване током литургијске године.³ У проповеди посвећеној Великој Недељи, приповедајући о поновном рождству човековом у Христу, Григорије је нашао подлогу за опис поновног рођења природе управо током те краљице свих годишњих доба, како је называ пролеће. Као и Либанијус, и Григорије нам саопштава: Бљештавије је небо и више је и златније сунце. Извори су бистрији, реке обилније, ослобођене окова зиме.

Исти проповедник је такође дирнут обилним растом биљака, угодним мирисом ливада, покретима траве и посакивањем јагањаца на зеленим пасиштима. Он не заборавља ни пловило које напушта своју луку, као ни делфине који искачу уоколо бродова, избацујући лепршаве млазове воде, подижући се високо изнад воде и весело пратећи морнаре. У међувремену, на копну, он примећује: Птица управо сада гради своје гнездо, једна се враћа, док друга у њему остаје; још једна кружи уоколо, испуњавајући шуму песмом, и чаврљајући са човеком.⁴

Описи пролећа слични Григоријевим и Либанијусовим распршени су на многим местима у проповедима и писмима каснијих византијских писаца. Сврха ових бираних делова била је да обогате целину излагања, мада су у ствари често имали тек слабашну везу са главном темом.

На смени деветог и десетог столећа, на пример, цар Лео Шести, осећајући се позван да одржи проповед у част освештању цркве у Константинопољу, описао је не само то здање, него и разноврсне манифестије годишњег доба у којем је оно довршено, од ластавица које граде своја гнезда на његовом крову, све до морских чудовишта која своју ругобу скривају у дубинама Златног рога, Босфора и Мраморног мора.⁵ У једанаестом столећу, византијски епископ Јован Мавропус, примивши извесно писмо, остао је запањен када га је оно подсетило на птице које стижу у пролеће. Са једне стране, посланица је ономе коме је упућена појала нежне и сладуљаве тонове попут славуја у шумарку, а са друге, њена појава подсетила га је на ластавицу, пошто је контраст црног мастила на белој хартији производио контраст боја карактеристичан за ту птицу.⁶

Византијски уметници позивани су и да израђују приказе пролећа у илуминираним издањима литургијских проповеди Григорија Назијанзуског. Међу најранијим и извесно најлепшим сачуваним илустрацијама Григоријевог екфразиса су они у манускрипту који се сада чува у књижници Грчког патријархата у Јерусалиму (MC. Taphoу, 14), али је вероватно начињен у Константинопољу или у околини тог града у другој половини једанаестог столећа. Њен минијатуриста посветио је девет вињета на маргинама мотивима преузетим из Григоријевог описа. На цртежу великог

³ Видети: G. Galavaris, The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus (Princeton, 1969), 10.

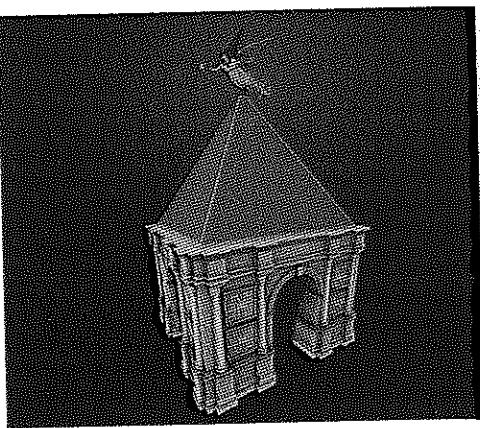
⁴ In novam Dominicam, PG, 36, ступци 617Ц-620Б.

⁵ Проповед о освештању цркве Манастира Каулеас, ed. Akakios, Leontos tou Sophou panegyrikoi nlogoi (Athens, 1868), 247; превод A. Frolov, "Deus eglises byzantines", Etudes byzantines, 3 (1945), 48 и даље.

⁶ P. A. De Lagarde, ed. Iohannis Euchaitorum Metropolitae quae in Codice vaticano graeco 676 supersunt (Goettingen, 1882), 51, No. 100.



Византијски керамички тањир са сграфито декорацијом, Пафос, Кипар, рани тринадесети век, пречник 22 цм.



Ветроказ (Анемодулијон), Константинопол, крај четвртог века.



Два голуба и свастика, мозаик, палата Беитетдин, Либан, пети век.



Детаљ капитела, црква Светог Витала, Равена, 522–547. године.

формата који носи број 33, на пример, показао је покошену траву и јагње на ливади, као и брод окружен делфинима који весело посакају и другим рибама разних врста, укључујући и сабљарку.⁷ Уметник није ту избегао Григоријево помињање пловила које напушта своју луку, па је на десном рубу додао високо утврђено лучко здање. У минијатури на следећем цртежу великог формата (34) сликар је у крајолик уклопио друге мотиве из Григоријевог описа. У позадини, на левој страни, насликао је шуму опточenu високим решеткама, са птицама које лепршају изнад дрвећа, извесно све испуњавајући својом песмом, и цвркућући људима који се блажено одмарaju на простиркама по ливади испод њих. На другој страни може се запазити још једна птица која је себи већ на витком стаблу изградила повелико гнездо, па је у том свом скрупоценом новом дому положила два јајета.⁸

Сличне приповести у сликама могу се наћи и у многим каснијим појањима у част Девици. Тако се поема Теодора Ласкариса из тринадестог столећа Девици обраћа као миомирисној ливади, као цвету, као звезди, као бљештавој светлости, као зденцу жуборног потока и као добродошлoj ластавици.⁹ И прозни писци величали су Девицу посредством таквих слика, особито у проповедима о Благовестима.

Други византијски свештеници испољавали су мање скромности и подражавали су Григоријев екфразис у целости. У десетом столећу, Јован Кириотес, који је био и проповедник и песник и говорник, украсио је молитву о Благовестима пуним описом пролећа, обухватајући ту обавезно

златно небо, мирно море, процветалу земљу, распевање птице, олистало дрвеће, умилне поточиће, као и бистре изворе. Сада је доба, каже он у својој молитви, када птице, рибе и животиње доносе на свет своје младе, у различита времена и на различим местима, али сви изгледа да славе обнову наше заједничке и једине природе.¹⁰ И у четрнаестом столећу, Исидор, солунски епископ, своју проповед о Благовестима украсио је сличним екфразисом о пролећу. И ту налазимо сунце које својим зрацима растерију облаке, земљу која ствара траву и из својих цветова сликарима обезбеђује боје, прамичке који посакају и лепршају польма, као и птичице у гнездима које протежу своје крилца спремајући се да разнолико поју.¹¹

У бројним другим византијским сценама о Благовестима, нарочито из једанаестог и дванаестог столећа, дискретни мотиви крајолика као што су дрвеће, птице, или вртovi редовно припадају иконографији о Девици Марији која преде испред свога дома. Но, пошто у овим врло особеним сценама Благовести нема и зденца, њих не треба тумачити на једнак начин, јер оне нису спојеви унутрашиње и спољашње позорнице двеју Благовести. Елементе крајолика овде пре треба тумачити као метафоре обнове, надахнуће књижевном традицијом. Уобичајена метафора којом су византијски уметници украшавали сцене Благовести биле су биљке или дрвеће. Понегде су у кроњама смештене птице. На емајлираном украсном тањиру у олтару цркве Светог Марка у Венецији, из дванаестог столећа, можемо да запазимо три беле птице смештене високо на гранама малог дрвета које заузима неупадљив угао десно од Маријиног престола.¹² Израда овог емајлираног предмета можда је венецијанска,¹³ али би детаљ са птицама могао да буде пореклом са истока, јер исто се појављује и код не-

⁷ G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies*, 151, сл. 103. Минијатура која илуструје овај одељак Григоријевог екфразиса на Светој Гори, Манастир Пантелејмон, МС. 6 (фол. 37) показује и делфина који посакају док прати брод.

⁸ Ibid., 156 и даље, сл. 108. Дрвеће и птице илустровани су и у рукопису у Паризу, Bibliothèque Nationale, gr. 533 (fol. 35); ibid., 239.

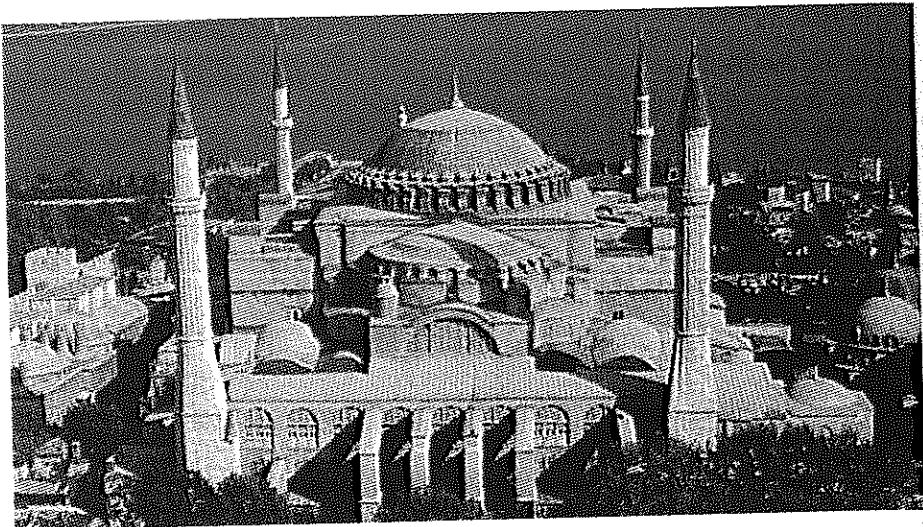
⁹ S. Eustratiades, *Theotokarion I* (Chennevieres-sur-Marne, 1931), 39–42.

¹⁰ In Annuntiationem, PG, 106, 139, ступци 841Б–Д.

¹¹ Sermo III, In Annuntiationem, PG, 139, ступци 112Д–113Ц.

¹² W. F. Volbach et al., *La Pala d' Oro* (Florence, 1965), no. 52, таблица 28.

¹³ Ibid., 3.



Црква Свете Софије у данашњем Истанбулу, коју је Прокопије у време њене изградње назвао рајском птицом над Мраморним морем, Златним рогом и Босфором, 532–562. године, и данас сапета минаретима.

објављене грчке фреске у манастиру Моне Проусоу у Евританији, која је такође вероватно из дванаестог столећа. Овде Девичина кућа придржава палму поред које су две птице, које кљуцају њене гроздасте плодове. Иста композиција прати сцену Благовести на мозаичком циклусу у катедрали у Монреалу на Сицилији. Ови мозаци дело су превасходно византијских занатлија које је запослио сицилијански нормански краљ Вилијем Други. Вероватно је да је њихов већи део постављен у завршници дванаестог столећа.¹⁴ У доњем делу десног лица лука који претходи апсиди, постоји плоча која приказује палму на којој су две птице смештене у гранама на обе стране њеног стабла.¹⁵ Изнад овог мозаика, у десном уметку између лукова, стоји Девица Благовештења. Палмино дрво постоји и на плочи преко пута, на левој страни лука, испод анђела Гаврила, али ту нема птица. Мада је палма на десној страни очигледно рестаурисана, присуство истог мотива у евританијском манастиру упућује на то да је мозаик у Монреалу изворан, и да дрво са птицама ту није осмишљено тек да би испунило простор, него и као визуелна метафора која одговара Девици Благовештења смештеној изнад њега. Могуће је и да лук у Монреалу обухвата две друге представе Благовести, у облику високих бильака које расту из ваза смештених непосредно испод фигура Гаврила и Девице. Орнамент испод Девице има облик зеленог разгранатог канделабра који израста из посуде препуне црвеног воћа. Врхунац је пак у великом цвету на чијем је врху мноштво латица. Изнад овог цвета обешена је гирланда која садржи још воћа, над којом је школјка. Ова компликована билька по-

рекло можда има у илуминацијама рукописа какви се могу наћи у заглављима манускрипата који су настали у Константинопољу у првом делу дванаестог столећа, нарочито у књизи проповеди о Девици Марији коју је израдио монах Јаков из Кокинобафоса, а која је сада, као део онога што је из константинопољске Патријаршијске библиотеке са собом понео Висарион, у Ватиканској библиотеци (МС. Гр. 1162).

Међу сачуваним византијским сликама Благовести налази се и један важан покушај да се репродукује прави екфразис. Реч је о икони изврсног квалитета у збирци на планини Синај, коју је по основу њеног особеног стила могуће датирати на крај дванаестог столећа, а захваљујући њеној концептуалној и техничкој префињености можемо је приписати константинопољском уметнику.¹⁶ Иконографија ове сцене Благовести потпуно је неубичајена. На левој страни видимо Гаврила који прилази трком, одевен у заносну златну одежду, која се уврће око његовог тела као да је тканина у поседу неке сопствене мучне енергије. Анђео у њега збуњен зури, а Девица на десној страни као да је у неприлици, седећи на красном златном престолу са пурпурном вуном у рукама. Испред двеју фигура тече поточић неправилних вијугавих обала. У његовој води можемо запазити изванредну разноликост живог света: сабљарка, октопод и риба која искаче из воде. Ту су и чапље и патке на води, док на копну налазимо друге птице које клепећу својим крилима или истежу своје вратове док саме себе чисте. Из Девице уздиже се висока, нестварна грађевина осликана у целости у злату. На њеном равном крову десно смештена је мала башта са дрвећем и неколико мањих бильака. Две од њих као да су чемпреси који се нежно повијају на поветарцу. Друго дрво пружило је уточиште двема птицама, на својим горњим гранама. Изнад ове баште, на врху грађевине, можемо да уочимо још две птице, вероватно роде, које седе у гнезду пажљиво уравнотеженом на хрпту забатног крова. Цела сцена обливлена је топлим златним светлом које боји земљу, небо, грађевине, па и фигуре саме. Извор ове илуминације назначен је златним луком који се појављује на врху слике, са којег се голубица као симбол Светог Духа спушта ка Девици, праћена плаватећим зрацима светlosti.

Богатство слика у овој сцени Благовести јединствено је у византијској уметности. Иако, како што смо видели, ту постоји препознатљива иконографија Девице на зденцу или извору, неубичајено је за њу да седи у свом престолу усред крајолика који просеца река, река која је, штавише, препуна птица и свих врста створења у својој води. Портретисањем Марије у таквом окружењу уметник је по свему судећи посегао за древним илзионизмом, који су користили ранохришћански уметници. Међу најближим познатим паралелама овој византијској икони јесу и мозаици у куполи цркве Свете Констанце у Риму, из средине четвртог столећа, који су нам сада познати само као копије израђене воденим бојама.¹⁷ Овде су сцене из Старог Завета поређане у опадајућем смеру, тако да је доњи руб приказа вијугава обала реке, смештена у предњем плану. У води су разна

¹⁴ E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale* (Palermo, 1960), 17 и даље.

¹⁵ Kitzinger, сл. 53.

¹⁶ Weitzmann, "Eine spaetkomnenische Verkündungskrone des Sinai", 299–312.

¹⁷ H. Stern, "Les mosaïques de l'église de Sainte-Costance à Rome", DOP, 12 (1958), 166 и даље, сл. 1.



Остаци мозаика у Јустинијановој цркви Свете Софије у данашњем Истанбулу, на изложбеним панелима на Теодориној галерији у самој цркви 15. децембра 2009. године.

Извор: аутор.

ослобођену окова зиме, морска створења, птице у шумарку и, напослетку, гнездо на врху крова. Можда је уметник који је израдио ову икону био у свом приказивању екфразиса делом вођен ранијим минијатурама из проповеди Светог Григорија о Великој Недељи. Једна од слика у поменутом јерусалимском рукопису показује крајолик са птицама које се гнезде, а друга илуструје рибу сабљарку и делфине који искачу из воде. Минијатуре једанаестог столећа нису међутим могле да буду извор свих необичних мотива у овим Благовестима. Тешко је замислiti да би синајска икона могла да настане без додатног извора уметниковог надахнућа у древнијем узору сличном мозаику, у цркви посвећеној Константиновој кћери, Светој Констанци у Риму.

Реторичко надахнуће синајске иконе може да помогне да се објасни не само њена иконографија, него и њен стил. У проповедима, екфразис о пролећу представља самосталну јединицу касноантичке реторике која је раздвојена од главног тела same проповеди. И када се ради о икони, постоји оштра стилска и концептуална раздвојеност same сцене Благовести и реторских елемената крајолика који су у њу унесени. У намери да сти и реторских елемената крајолика који су у њу унесени. У намери да уметник користио је тако илзионистичку представу о реци, карактеристичну за касноантичко и ранохришћанско сликарство. Исход је била

надасве занимљива подвојеност у његовом стилу, где су елементи илзионистичког крајолика из антике комбиновани са апстрактном златном позадином византијске сцене Благовести, каква је коришћена пред крај првог миленијума и после. Све то имало је свој јасан одраз и у архитектури, током свег византијског времена.

Тријумфалне капије и тријумфални стубови, попут оних Теодосија Првог (Theodosius I) и Аркадија (Arcadius) подизани су нарочито у Константинопољу, као и други големи јавни споменици попут монументалног ветроказа и Анемодулијона (Anemodoulion).

О овом првом, о монументалном константинопољском ветроказу као једном од седам градских чуда,¹⁸ Константин Родијус (Constantinus Rhodus), у ставу 178 својих забелешки и надаље навео је следеће: „Нека пето место међу тим неупоредивим дивотама које се уздижу до велике висине¹⁹ у нашем излагању буде дато оном бакарном постолу које има, како то бива, облик огромне пирамиде или сложене кресте персијске тијаре. То изузетно вајарско дело, четвороножно чудо склопљено са четири бронзана крила, одевено са свих страна ливеним облицима (zoa)²⁰ испуњеним витицама, воћем и наровима, подигао је старији Теодосије²¹. Наги Ероси, окупани у вину, стоје ту смешећи се и подсмејући се онима који испод њих пролазе; док остали младци, доле чучећи, кроз бакарне трубе распирају ветрове, један на запад, други на југ. На самом врху, бакарна дивота бакарних крила расцветава се свуд уоколо: то представља прдорне ваздушне струје ветрова који дувају над Градом. (...“

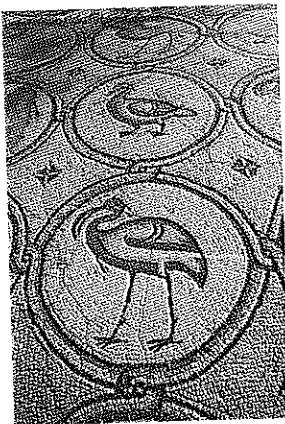
А о другом, о Анемодулијону, Никетас Хонијата (Nicetas Choniata) у свом запису *O знаковима 4* (*De signis 4*) (с. 856 и даље) написао је следеће: „А та четворострана бронзана конструкција која се уздиже у празан простор и готово се висином такмичи са великим стубовима који се уздижу у многим деловима града – ко се још није дивио разноликости њених украса када би је угледао? Ту су представљене све врсте птица певачица, цвркућући свака своју песму; приказани су и радови земљорадника, њихове фруле и лопате, овца која блеји и скакутави јагањци; испод се простире море и могу се видети рибља јата, нека од њих ухваћена, док друга излазе из мрежа и слободно се враћају у дубину. У скupинама од по два и три међусобно се боре неодевени Ероси, засипајући један другог јабукама и треперећи нежним осмесима. Овај четворострани (споменик) завршава шиљком изведеним на начин пирамиде, на који је постављена женска статуа која се окреће на најмањи дашак ветра; из тог разлога наз-

¹⁸ Уобичајено познат као Анемодулијон, тј. Слуга Ветрова. Кратак прозни опис, настао према опису Константина Родијуса (Constantinus Rhodus), може се наћи код Кедренуса Првог (Cedrenus I, 565–66). Отаџина (Patria, § 114) (изд. Preger, II, 253) подизање овог споменика приписује Леону Трећем (Leo III) (717–41), што је врло мало вероватно, имајући у виду његову декорацију. Исти извор каже да споменик поси фигуре дванаест ветрова и да су *четири велике бронзане скулптуре* (четири стране пирамиде?) донесене из Дирихакијума (Dyrrhachium). Цар Андроник Први (Andronicus I) (1183–1185) дошао је до чудне замисли да на врх Анемодулијона постави сопствену статуу.

¹⁹ Као увод у свој опис цркве Светих Апостола, Константин даје приказ Седам константинопољских чуда.

²⁰ Може се претпоставити да је реч о свитку испуњеном воћем.

²¹ Теодосије Први (Theodosius I) (379–95).



Палата мозаика са птицама, под 14,5m x 16m, Цезареја, Израел, шести или седми век.



Палата Бријас у близини Константинопоља, девети век, данашње стање.

ван је Анемодулијоном. И поред свега овога, и тај лепи споменик они²² отпремише у топионицу. (...)"

Анемодулијон, велики четворострани лук са стрмим пирамidalним кровом (Chalkoun Tetrapylon) стајао је на северној страни главне улице између Константиновог и Теодосијевог форума. Био је покривен бронзаним рельефима и имао је на врху ветроказ у облику крилате богиње победе. Тада ветроказ је и био разлог да га назову Анемодулијон (слуга ветрова). Извори говоре да је подигнут за време Теодосија Првог (379–395), а да су га 1204. године унишитили крсташи.

Црква Светог Стефана у Гази, попут многих других хришћанских цркава у Сирији и Палестини, имала је два приододата торња на западном прочељу, који су коришћени за позивање верника на молитву. Хориције у спису Похвала Марцијану II (Laudatio Marciani II) (с. 28 и даље)²³ наводи следећи свој говор, вероватно на њеном освештању, између 536. и 548:

„28. Следите ме затим до источних градских врата. Ако одатле идеје низбрдо и окренете лево, неће вам требати водич да вам покаже пут: црква је издалека видљива и сама себи је довољан водич. 29. Уздуж централног пута су кућице које поседују извесну привлачност, али спорадично. Када дођете до трима и попнете се уз велики број степеница (пошто је црква изграђена на узвишењу), угледаћете призор летњег предвечејра²⁴ у коме је, захваљујући нежном поветарцу, ублажена врућина тог годишњег доба. 30. Хлађена лаганим ветровима, сигурно брањена попут тврђаве уз помоћ два торња који бочно додирују улаз²⁵, украсена је згодним атријумом.“

²² Римокатолички крсташи 1204.

²³ Видети: G. Downey and E. Baldwin Smith, *The Dome*, Princeton, 1950, 155 и даље.

²⁴ Наиме, атријум.

²⁵ Употреба једног или два бочна торња додата структури цркве, обично на западној фасади, честа је у хришћанској архитектури Сирије и Палестине. Коришћени су и за позивање верника на молитву.

мом (protemenisma) који се може похвалити са четири трима, са свима странама једнаке дужине. 31. На квадратичност основе указују стубови који су бројем једнаки (на свакој страни) и уравнотежено смештени: сви су стигли из истог града²⁶, имају исти облик, и одсјај бељи небо снег, како песници кажу.²⁷ Они, међутим, који су окренути ка истоку остале надмашују висином у истој оној мери у којој се ови уздижу од тла²⁸: и јесте, претпостављам, прикладно да стубови најближи цркви имају неку предност. 32. У том светлу, уређење колонада служи чисто естетичкој сврси, али у другом оно празнује Мученика који се светкује зими,²⁹ те оне служе да заштите посетиоце да се не поквасе ако се деси да пада киша. 33. Колонада која је испред цркве нуди приступ, здесна, ка згради коју користе службите светог свештенства, а, слева, ка простору резервисаном за поздрав епископу, где, како би Хомер рекао, *завијајући вејрови дувавју*,³⁰ где су Бореј и Зефир, вино и бистра вода и све врсте биљака; где добар свештеник, гласом који плови нежније од Несторовог (према Хомеру),³¹ поздравља оне који улазе отвореним срцем и насмејаним лицем. 34. Те ствари колонада вам пружа десно и лево, док на њеном источном зиду можете видети све што море доноси и све плодове земље: тешко да постоји ишта што се може видети а да га ту нема, а ту је и велики део онога што и не очекујете да ћете видети.³² Колико је ова уметност верна природи! Како узвишенена, како љупка изведба! Та богата украсеност пристаје светилишту тако златног обиља.

35. Почев од те колонаде, црква се протеже далеко на исток. Њена ширина је таква какву захтева дужина, њена дужина одређена је ширином, а висина крова пропорционална је обома. То, наиме пропорција здања, прва му је и највећа слава. 36. (...) Међу стубовима су најважнија четири, природно обојена бојом царског одела,³³ што одређује подручје забрањено за оне који нису чланови светог свештенства³⁴.

37. Али источна страна, својом до тачнина разрађеном занатском израдом, привукла ме готово пребрзо, не дозвољавајући ми да се задржавам на спољним (особеностима), и одмах ме привукла, пре него сам пошао кроз друге делове. Од спрата горе, зид се разликује различитом удубљеностију, а његов доњи део задржава сталну ширину све до лука који му почива на угловима; остатак се постепено скраћује ширином у степену који одговара луку. (...) 39. Доњи део (апсиде) пресијава се различитим врстама мермера. У средишту је прозор, широк и висок пропорцијом, у

вј. Видети: H. C. Butler, *Early Churches in Syria*, Princeton, 1929, 210 и даље; J. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, 235 и даље.

²⁶ Наиме, из истог каменолома или са истог локалитета.

²⁷ Илијада, X, 437.

²⁸ Другим речима, источна колонада атријума била је двоструко виша од осталих.

²⁹ Свети Стефан је светковина коју православна црква прославља 27. децембра по Јулијанском календару (11. јануар по Грегоријанском).

³⁰ Одисеја, IV, 567.

³¹ Илијада, I, 249.

³² Вероватно мозаик са приказима разноликости поморског и живљења на копну.

³³ Наиме, начињени су од пурпуре.

³⁴ Наиме, презвитеријум.

потпуности опточен само једном врстом камена, мада вешто уметнички обрађеног, који довршава облогу уздуж оба руба прозора и украшава зидове на свакој страни...

41. На врху једне од трaka – говорим о најгорњој – смештен је нови облик (*schema*). Чуо сам да му дају назив по геометријском појму *полукупа*; порекло тог појма је следеће... Хориције овде наставља да објашњава да купа расте на боровим стаблима, а да бор (*pitus*) у грчкој митологији мора да је био девојка у коју је био заљубљен Бореј ... Толико вам могу рећи поређењем, али ако желите потпун приказ, ево како то изгледа. 43. Тесар (је узео) пет кругова од датог му подесног материјала³⁵ и сваки од њих разрезао на два једнака дела. Придружујући девет од тих исечака један другом вршковима, а средишњим тачкама за трaku коју сам управо назвао најгорњом, он је над њима сместио једнак број удубљених дрвених којој су зашиљене, довољно су закривљене да задовоље удубљеност зида. Приводећи заједно истурене делове свих тих (чинилаца) у један и нежно повезујући начинио је најугоднији призор. 44. Али, постојало је пет кругова разрезаних на половине, а описао сам функцију само девет исечака, и претпостављам да сте природно запитани за остатак једног круга. 45. Па, и тај круг је раздвојен на две половине и свака од њих смештена је на обе стране оних девет, а над два од њих почива лук од истог материјала, спреда шупаљ, са сликом Владаоца Свемиром насликаном у његовом дишту као додатним украсом. Злато и друге боје целом делу дају сјај.³⁶

46. Толико о том устројству. Када се ради о две колонаде, пошто је било прикладно да на свом источном завршетку поседују извесну разлику, мада не тако знатну као у средини,³⁷ оне су улепишане свим другим облицима (*schemata*) изузев украса купе³⁸ који сам описао. 47. Да се женски парохијани не би мешали са мушким, мада на тлу постоји довольно простора за све без гужве, изградио си³⁹ двоструку женску галерију (*gunaikonitis*), дужином и ширином једнаку онима у бочним бродовима испод, али нешто мању висином, утолико што су стубови који носе кров краћи од оних испод њих.

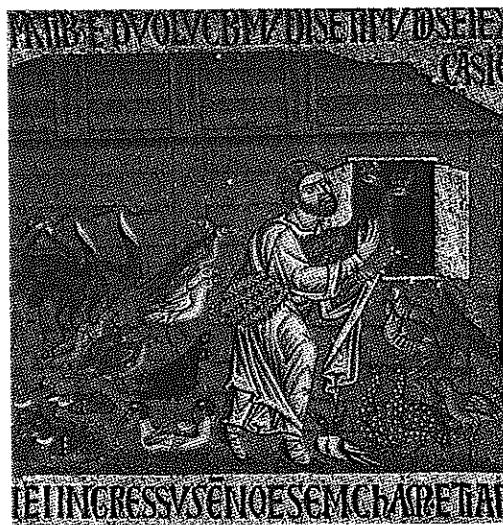
³⁵ Наиме, од дрвета.

³⁶ Болдуин Смит (Baldwin Smith) и Довни (Downey) (с. 38 и даље, те 155 и даље) сматрали су да Хориције овде описује дрвени куполу у облику борове шицарке, са две полукуполе које је додирају, а да су сва три та елемента смештена над украсницом цркве. Текст, међутим, не пружа могућност таквог тумачења. Хориције вероватно мисли на полукуполу апсиде, која је могла бити мало шиљаста на врху, тако да подсећа на купу вертикално пресечену на пола (извесно не шиљату купу, како су нас уверавали Смит и Довни). Полукупа је почивала на венцу и чинила су је два елемента: оквир од девет полуокружних ребара и, на њима смештени, девет дрвених троугластих уметака, чији су се завршени сустициали у круни апсиде. Ако Хориције исправно тврди да су ребра једно са другим била спојена својим вршцима, може се закључити једино го да су она била постављена попут хармонике. Такво устројство захтевало би средишњу спону ослоњену на венац, што је особеност коју Хориције такође приказује. На прочеље апсиде била су вероватно приподата два дрвена квадранта, али њихова функција, као ни природа *искупченог* лука који су они придржавали, није јасна.

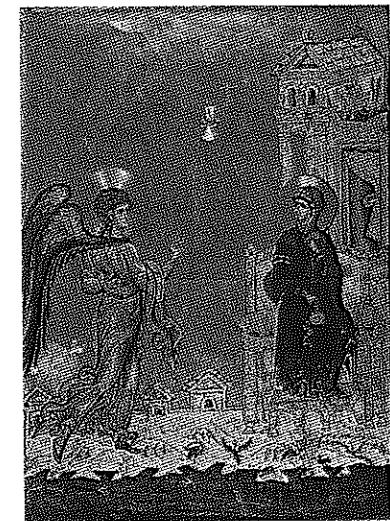
³⁷ Наиме, не толико колико апсиде.

³⁸ Хориције можда хоће да каже да две колонаде нису имале никакву особену црту на источним својим странама, па ни такву какву би биле екседре покривене полукуполама (*купама*).

³⁹ Вероватно епископи.



Ноје смешта парове птице на своју арку, црква Светог Марка, Венеција, започета 1063. године (?)



Икона Благовести, манастир Свете Катарине на Синају, дванаesti век.

48. Да сада вреднујемо висину цркве са тла. Веома високи стубови; архитрав (*sundesmos*) спаја њихове капителе; изнад њега, зид обложен мермером; други (ред) стубова; још један појас зидне масе украсен животињским фигурама; прозори лучног облика – они, додати заједно, улепшавају висину (цркве). 49. Радознао посматрач може гледати високо и ниско, у потрази за местом које носи или мермер или злато: овде он то неће наћи. Они којима смета (толико) злата и мермера, и који у камену и зидној маси траже предах, моћи ће ове последње да проучавају на спољашњости.

50. Скоро сам заборавио Нил. Сама река никде није приказана на начин на који сликари приказују реке,⁴⁰ али је назначена посредством особених токова и симбола, као и ливадама уздуж своје обале. На ливадама пребивају разне врсте птица, које се често купају у струјама те реке. 51. То дражесно место оличено је зидовима бочних бродова који су, надаље, добро ветрени, јер постоје две струје које у њима дувају из два смера а, кроз њих, у средиште (цркве) је захваљујући мноштву великих прозора посвуда унесена светлост.“

Црква Свете Софије (*sophia*-грч. мудрост) у Константинопољу представља врхунско остварење византијске архитектуре и њене теорије. Задовољавајући слику о тој прослављеној цркви могуће је стећи такође из богатства византијског екфразиса.

Грађевина из четвртог и петог столећа, разорена у Никиној побуни (532), замењена је новом зградом Антемија (*Anthemios*) из Трала и Исидора (*Isidoros*) из Милета између 532. и 537. године. Земљотрес у

⁴⁰ Наиме, у облику персонификације.



Катедрала у Монреалу на Сицилији, главни брод са мозаицима, поглед ка истоку, крај дванаестог века.

децембру 557. године изазвао је током наредне године рушење њене куполе. До 562. године она је замењена ребрастом куполом, па је црква поново освештана 24. децембра 562. године. И изградња и делимична реконструкција десиле су се за владавине цара Јустинијана (527–565). Постале су предмет екфразиса, што је бацило неопходну светлост не само на историју архитектуре, него и на теорију и естетику архитектуре тог времена.

Правник и историчар шестог столећа, Прокопије (Procopius) из Цезареје, Јустинијанов савременик, довршио је своје описано дело о Императорима свестраним градитељским делатностима под насловом *O грађевинама* (*De aedificiis*), при kraју Јустинијанове владавине, око 560. године. Та књига тежи да буде похвала Јустинијану, онако како је Витрувијева била Августу. Њен изричiti циљ је да Јустинијану као градитељу обезбеди да буде слављен од будућих поколења. Почев са Константинопољем, Прокопије представља све Јустинијано-

ве градитељске подухвате током његовог царевања. Прва на реду је црква Свете Софије. Прокопијев приказ је једини који описује Јустинијанову изворну цркву пре урушавања њене куполе 558. године. Он нуди и вредна обавештења о потешкоћама које су избијале у процесу изградње. Прокопије цара представља у активној улози, нарочито у вези са двојицом инжењера, Антемијем из Трала и Исидором из Милета, чији лични значај и за пројекат и за извођење он наглашава. Антемије је ту приказан као архитекта-пројектант. Упркос његовој реторици, Прокопијев екфразис отеловљује одсечан концепт у коме су комбиновани архитектонски опис и естетски ефекти:

„Цар је, без обзира на сва размишљања о трошковима, хитао да започне изградњу, па је позвао занатлије из целога света. Антемије из Трала, човек најшколованији у дисциплини званој грађевинарство (mechanike), не само међу свим својим савременицима, него и у поређењу са онима који су живели много пре њега, био је тај који је послужио царевом жару, усклађујући рад градитеља и унапред припремајући пројекте за оно што је требало градити. Као партнера, имао је другог инжењера (mechanopoios) званог Исидор, рођеног у Милету, који је био интелигентан у сваком смислу и вредан служења цару Јустинијану...

Тако је црква учињена призором велике лепоте, изванредна за оне који би је видели и све у свему невероватна за оне који би за њу чули... Њена ширина и дужина биле су тако промишљено пропорционисане да

се без неприкладности могла описати и као врло дуга и као врло широка. Разметала се неизрецивом лепотом, јер је своје масе истанчано комбиновала са складом својих пропорција, не поседујући никакав испад и никакав недостатак, имајући у виду да је много помпезнија него обичне (грађевине) и знатно више украшена од оних које су огромне преко мере; и она обилује одблесцима сунчеве светлости. Могло би се рећи да (унутрашњи) простор није осветљен сунчевом светлошћу споља, него да то зрачење настаје унутра, тако је величанствено обиље светлости која свуд уоколо обасјава тај храм. Лице цркве – то би био део окренут ка излазећем сунцу, намењен прослављању Божанских тајни – било је уобличено на следећи начин. Конструкција зидне масе издига се од тла, не у правој линији, него се постепено повлачи од својих страна и одступа у средини, као да описује полуокружан облик који стручњаци називају полуваљком, и то иде до вртоглаве висине. Врх (hyperbole) ове конструкције завршава четвртином лопте,⁴¹ а изнад ње спајањем делова грађевине уздигнут је још један полумесечаст облик (menoides)⁴², чудесан својом лепотом, мада све у свему застрашујући услед очигледне несигурности своје композиције. Јер, некако изгледа да није подигнут на чврст начин, него да високо лебди као опасност за оне који су ту; а ипак, ослоњен је прилично чврсто и сигурно. На свакој страни ових (елемената) смештени су на тлу стубови који, такође, не стоје у првој линији, него су повучени унутра у полуокруг као да један другоме прави пут у плесу,⁴³ а изнад њих је обешен полумесечasti облик. Насупрот источном зиду је други зид који садржи улазе, а на свакој његовој страни и стубови и конструкција изнад њих стоје у полуокругу, на начин врло сличан описаном. У средишту цркве уздижу се четири руком начињена масивно зидана стуба (pessoi), два на северу и два на југу, супротна и једнака међусобно, од којих сваки пар између себе има тачно четири стуба. Масивни зидани стубови изграђени су до величанствене висине склапањем од великих каменова, брижно одабраних и зналачки међусобно спојених од стране зидара. Како се угледају, могло би се претпоставити да су врлетни планински врхови. Над њима су смештена четири лука, тако да уобличавају квадрат, чији се завршети спајају у паровима и чврсто уједињују на врхунцу тих масивних зиданих стубова, док се њихов остатак уздиже до немерљиве висине. Два од тих лукова, она два окренута излазећем сунцу, обешени су над празним простором, док остали испод себе имају неку врсту конструкције (oikodomia) и пре свега високе⁴⁴ стубове. Над луковима се конструкција уздиже у круг: управо тим путем увек се смеши прво дање светло. Уствари, верујем да се оно уздиже над целом земљом, а конструкција има

⁴¹ Полукупола апсиде.

⁴² Источна полукупола.

⁴³ Прокопије овде говори о колонадама екседри.

⁴⁴ Овде је усвојено онако како је записано у Ватиканском кодексу 1065 (Cod. Vaticanus 1065), извесно такође насталом према неком од византијских оригиналa из константинопољске патријаршијске библиотеке, заједно са крсташима доспелом на европски запад: kionas makrois (велики стубови), а не kionas mikrous (мали стубови), како је штампано у издањима Тојбнера (Teubner) и Леба (Loeb). Изворни облик северног и јужног тимпана није тачно познат, али је разумно претпоставити да се радило о устројству сличном оном великог западног прозора који је раздељен високим разделницама.

отворе у кратким размацима,⁴⁵ будући да је намерно прекинута тако да ти канали сталне осветљености одговарају поделама у зидној маси. И пошто су лукови здруженi на квадратној основи, конструкција између њих поприма облик четири троугла⁴⁶. Доњи завршетци свих тих троуглова, пошто су притиснути заједно преко споне лукова, разлог су да је сваки нижи угао оштар. Али, како се уздиже он постаје ширi, на рачун простора између, и завршава у луку круга, кога сам носи, те на том нивоу формира преостала (два)угла. Над овим кругом уздиже се огромна лоптаста купола која грађевину чини изузетно лепом. Изгледа као да није утемељена на чврстој зидној маси, као да је неким златним ланцем обешена о небо⁴⁷ па тако наткрива простор. Сви ти елементи, чудесно здруженi у средишњем простору, придржани један другим и ослоњени само на делове на које належу, производе јединствену и најнеобичнију хармонију целине, мада посматрачу не допуштају да свој продоран поглед дуже време задржи на иједном од њих, него свака појединост лако изазива и привлачи око на себе саму. Тако поглед стално плови уоколо и посматрачи су прилично онеспособљени да одаберу иједан посебан елемент којем би се могли дивити више него другима. Ма колико своју пажњу усредсредили на неку страну и ма колико је сву истражили напрштених обрва, посматрачи нису у стању да схвате то мајсторство и одатле увек одлазе задивљени запањујућим призором. Толико о томе.

Цар Јустинијан и инжењери Антемије и Исидор тој цркви су, као у ваздуху обешеној, чврстоју дали уз помоћ многих средстава. Већина их је мени неразумљива и мислим да је немогуће да их изразим речима; овде ћу описати само једно средство, у намери да покажем снагу целог дела. То је како следи. Масивни зидани стубови које сам управо помињао нису грађени као прста зидна маса, него на овај начин. Склопови каменова положени су у облику четири квадрата;⁴⁸ по природи су тврди, али су израђени меко, а они од њих који су намењени да формирају бочна избочења масивних зиданих стубова срезани су на углу, док су они којима је одређено да буду између направљени правоугаони. Ти су спојени не кречом који се назива негашеним, нити асфалтом, диком Семирамидином у Вавилону, нити било којом другом сличном твари, него бакром изливеним у међупросторе, који је продро свуда и који је утврђен у слојевима, спајајући каменове један за други.⁴⁹ Ти стубови изграђени су на горњи начин; али да сада пређемо на преостале делове цркве.

Цео строп пресвучен је чистим златом, које лепоту комбинује са разметљивошћу, мада превладава сјај мермера, такмичећи се са сјајем злата. Постоје две колонаде (stoai), по једна на свакој страни, неодвојене од цркве ма каквим конструктивним елементом, него у ствари као додатак мери њене ширине и као продужетак њене целе дужине, а висина им је мања од висине грађевине. И оне имају надсвођен строп (ogophe tholos),

45 Прозори куполе.

46 Пандантифи куполе.

47 Илијада, VIII, 19.

⁴⁸ Главни масивни стубови, уствари, нису правоугаоини, како се и види из основе цркве

⁴⁹ Бакар је, дабоме, постављан у листовима, не изливан

украшен златом. Једна од тих колонада намењена је мушкирцима за њихове молитве, док другу у исту сврху користе жене. Међутим, међу њима двема не постоји разлика или ма каква особеност, па њихова потпуна једнакост и сличност доприносе лепоти и украсу цркве. Али, ко би могао описати галерије (*hupergoa*) женског дела (*gunaikonitis*) или набројати много колонаде или дворишта са стубовима (*peristuloi aulai*) којима је црква окружена? Ко би могао препричати лепоту стубова и мермера којима је црква украшена? Тај би могао помислiti да се случајно нашао на ливади у пуном цвату. Јер, сигурно би се дивио плавој боји једних цветова, зеленој других, онима на којима тамноцрвено цвета, онима који бљеште белином и онима, такође, које је природа, као да је сама сликар, варирала најконтрастнијим бојама. Кад год се у ту цркву оде на молитву, сместа се схвати да је то дело изведено не људском моћи или знањем, него под утицајем Бога. Тако је посетиочев ум уздигнут ка Богу и плови високо, мислећи да ни Он не може бити далеко, него да мора да (и сам) пребива на овом месту које је Он сам изабрао... А када се ради о ризницама ове цркве – (лађама) злата и сребра и драгог камења које је цар Јустинијан овде посветио – немогуће је дати тачан извештај о свима њима. Моје читаоце упућујем да оцену уобличе путем само једног примера. Онај део цркве који је посебно свет и доступан само свештеницима – а назван је санктуаријумом (*thusiasterion*) – садржи четрдесет хиљада фунти сребра.

Константинопољска црква, коју људи желе да називају Великом ... изведена је на тај начин од стране цара Јустинијана. Цар је није изградио само новцем, него и трудом ума и осталих вредности душе, како ми се чини. Један од лукова које сам управо поменуо (инжењери их називају *loroi*)⁵⁰, онај окренут ка истоку, већ је био подигнут са обе страни, али још није био довршен у средини, и тако је чекао. Масивни зидани стубови на чијем је врху изграђена конструкција, неспособни да носе масу која их је одозго притискала, изненада су ко зна како почели да се сламају и изгледало је да ће се урушити, па је Антемијево и Исидорово особље, уплашивши се тога што се догодило и изгубивши поверење у њихово знање, пријавило ту ствар цару. И цар им је, подстакнут не знам чим, претпостављам Богом (пошто он сам није инжењер), сместа наредио да доврше кривину тог лука. *Јер, рекао је, када буде носила саму себе, неће јој више бити потребни масивни зидани стубови (pressoī) исход ње.*⁵¹ Да је ова прича без сведока, сигуран сам да би изгледала као ласкање и све у свему невероватна, али пошто постоји много сведока онога што се у то време десило, остатак приче нећемо рећи тешка срца. Занатлије су за-

⁵⁰ Од латинске речи *lorum*, која значи каш, бич. *Loros* је био и назив за дуги церемонијални шал који су носили конзули и цареви.

⁵¹ Овај одељак не изгледа сасвим јасан. Не ради се о томе да луку, када је једном довршен, масивни зидани стубови више нису потребни, него пре о томе да он тада њима неће бити толико тежак. У Лебовом (Loeb) издању (с. 31) наведено је да Прокопије овде појам *pessoi* користи за два различита значења: (1) масивни зидани стубови и (2) реквизити дрвених затега. Такво објашњење не изгледа прихватљиво. Нема сумње да је источни лук био подигнут над затегом. Међутим, десило се да су, када су постављене греде, масивни зидани стубови почели да узмичу ка боковима. Лустинијан би известно био крив да је рекао да луку, када је довршен, затега више не треба, јер то ни за један лук у оваквом конструктивном систему не важи.

тим извршиле наређења, па је цео лук био сигурно обешен, што је на лицу места потврдило ваљаност цареве замисли. То је, онда, довршено на горњи начин; али у случају осталих лукова, оних окренутих ка југу и северу, могло се десити следеће. Такозвани Јогои, испушчени у зидној маси цркве,⁵² већ су били у ваздуху, али је све испод њих трпело под њиховом тежином, па су на стубовима који су ту били избијале мале мрље, као да су изгребани.⁵³ Инжењери су још једном били обезнађени тиме што се су изгребани. Инжењери су још једном били обезнађени тиме што се додатно поверење.

Ово је опис који далеко превазилази литургијску функцију цркве. Прокопије ту издваја балансиране пропорције у основи и масама, по којима ништа није претерано и ништа не недостаје, што је формулатија која готово антиципира Албертија. Пропорција је та која, тврди он, више него потпуна величина, згради обезбеђује њену препознатљивост. Лебдећи ефекат централне куполе и прорачуната употреба количине светлости описане су детаљно. Ефекат на посматрача, који је фасциниран подједнако и целином и појединостима, такође. Декорацију и литургијску функцију Прокопије је описао на исти начин, тако да је читаоцу представљена комплексна слика. Опис, како смо видели, завршава анегдотама о Императоровим далекосежним критичким интервенцијама у повести зграде.

Прокопијева завршна запажања изражавају велику ширину визије, попут оног када описује урбани контекст Свете Софије: „Тако црква пружа величанствен утисак... уздижући се ка небу и, као да се држи по страни од других грађевина, с висока гледајући надоле на цели град. И једно и друго улепшава град, јер црква, представљајући његов део, истовремено као да стоји ван њега. И сама као рајска птица, она блиста у сопственој лепоти, својим торњевима високим толико да се с њих пружа поглед птице на град одмакнут испод.“

Раздобље иконоборства (726–842) уследило је као наставак сталних захтева за супротстављањем хришћанској фигуративној уметности. Култ иконе, како је могуће запазити, попримао је све већи значај у хришћанској побожности од средине шестог столећа надаље. Проглашењем првог иконоборачког указа 726. године (или 730?)⁵⁴ иконоборство је постало службена доктрина Византијског Царства, остајући на снази све до 780. године. Обновљено је 814. године и тада остало на снази до 842. године. Две ствари вредне су овде помена. Прво, иконоборство није било само

⁵² Овде је дат дослован превод ове помало нејасне фразе. Испушчење о којем се ради могло би се односити на пандантифе који, наравно, луковима представљају додатну тежину. Изгледа да Прокопије каже да су северни и јужни тимпанон подигнути истовремено са луковима и да је овај последњи, као још увек влажан и стога у процесу слегања, јако оптерећавао зидну масу испод њега.

⁵³ Ово је тачан опис понашања мермера изложеног великим притиску.

⁵⁴ Тачан датум проглашења првог иконоборачког указа није сасвим јасан.

византијска појава, него се раширило и на семитски и кавкаски свет. У ствари, порекло византијског иконоборства приписано је у нашим изврима арапском двору у Сирији. Друго, усвајање иконоборства од стране Цара Лава Трећег десило се у време када је срећа Византијском Царству била најмање наклоњена, свега неколико година после арапске опсаде Константинопоља 717. Не треба много сумњати да су Цар и његови саветници византијске опречности приписивали гневу Свевишњег, проузрокованом порастом идолопоклонства у хришћанској цркви.

Тешко је одредити у којој је мери ранохришћанска уметност, а тиме и архитектура, замрла у осмом и деветом столећу. Судећи по нашим оскудним изворима, раздобље озбиљног уништавања подудара се са владавином Константина Петог (Constantine V) (741–775), али је чак Иконоборачки концил 754. године изразио озбиљну уздржаност према таквим поступцима, забрањујући убудуће израду икона, додуше. У понуди алтернативних облика црквене декорације, иконоборци су се вратили неутралном репертоару четвртог и петог столећа, односно крстовима и ковитлацима вегетације оживљеним птицама и воћем. Истовремено, затоварана је и подстицана традиција световне уметности (царске победе, хиподромске сцене, и тако даље). Краткотрајна обнова иконопоклонства за владавине Царице Ирене врло је слабо документована. Међутим, по свему судећи, не треба мислити да је у то време уметничка и архитектонска делатност била знатнија. Вредно је помена то да један значајан споменик сачуван из Ирениног времена, апсидни мозаик цркве Свете Софије у Солуну, није фигуран.

За историчара и теоретичара византијске уметности и архитектуре најзанимљивији допринос раздобља иконоборства лежи у прецизном формулисању теорије религијских слика. Списи иконобораца су спаљени, али је у радовима њихових противника сачувано неколико важних фрагмената, где су подвргнути детаљном побијању. Питања (Peuseis) Константина Петог и Одредбе иконоборачких концила из 754. и 815. године до нас су стigli тим путем. Списи правоверних полемичара, са друге стране, испуњавају мноштво свесака. Од двеју страна, иконоборци су се, када се ради о природи фигуративне уметности, држали 'сировијег' гледишта. За њих, истинска слика морала је бити поткрепљива доказима у односу на свој узор (прототип), својевrstan магични му двојник. Из тога су извукли закључак да једина изврна слика о Христу јесу еухаристијски освештани хлеб и вино. Правоверни су, били на много чвршћем тлу, залажући се да слика буде симбол (*typos*) који, по основу сличности, репродукује личност (*prosopon*), али не и суштину (*ousia* или *hypostatis*) свог узора. Додуше, својим позивањем на традицију Цркве, која је важан део аргументације, иконоборци су били ближи историјској истини, него њихови противници својим тврђењем да су рани хришћани били против фигуране уметности.

Што се same архитектуре тиче, треба рећи да је током другог раздобља иконоборства и, нарочито, током Теофилове (Theophilus) владавине (829–842) све повољнији положај Царства довео до знатнијег обнављања грађевинске делатности. Оно чиме располажемо односи се превасходно

на архитектуру и опрему палата, а показује утицај исламских узора и скупих направа, каква су златна стабла на којима цвркућу механичке птичице. Мора да је постојала знатна сличност између Теофиловог двора у Константинопољу и двора Харуна ал-Рашида (Harun al-Rashid) у Багдаду. Наиме, Теофан Континуатус (Theophanes Continuatus pp. 98 f.), у наставку Теофанових хроника начињеном по завету цара Константина Седмог, наводи да је Цар Теофил 830. године послao Јована Синкелоса (Synkellos), касније константинопољског патријарха, у византијску амбасаду у Багдад и да је на овога тај арапски главни град оставил јак утисак, толико јак да је на азијској обали Пропонтиса подигао и палату по узору на багдадске:

„Вративши се Теофилу и описавши му ствари (које је видео) у Сирији (sic), он (Јован) га је убедио да палату Бријас (Bryas)⁵⁵ изгради подражавајући арапске (палате) и обликом и декорацијом. Радове је по Јовановим упутствима извео човек зван Патрикес (Patrikes), уздигнут стога у ранг племића. Едино удаљавање (од арапског узора) јесте то да је он одмах до одаја за спавање изградио цркву Наше најсветије Госпе, Богоматере, те у дворишту исте палате триконхалну цркву велике лепоте и ванредне величине, чији је средњи део био посвећен Архангелу (Михаилу), док су јој бочни делови били посвећени женама мученицама.“

Лав Граматикус (Leo Grammaticus), почетком једанаестог столећа уредник Хронике Симеона Логотете (Symeon Logothetes), који је живео средином претходног столећа, о Теофиловој склоности према арапским украсима у хроници под његовим именом наводи следеће (с. 215):

„Као љубитељ украсавања, Теофил је наредио да мајстор за коњање новца (врло култивисан човек, повезан са патријархом Антонијем) начини Пентапиргион (Pentapygion)⁵⁶ и двоје огромних оргуља од чистог злата, које је украсио разним каменовима и стаклима, као и златно дрво у које су уденуте птице које су посредством извесних механизама музикално цвркутале.⁵⁷ Обновио је и царске одоре, које је украсио златним везовима.“

Посебан тип реторског украсавања, уобличен опис или екфразис, пренесен је током времена из књижевности византијске Цркве у њену уметност, а тиме и архитектуру. Византијски уметници су користили визуелне узоре, али су их у томе каткад наводили и одабрани реторски текстови. Пошто је екфразис био својеврсно вежбање на одабрану тему, уобличено током антике, било је прикладно да уметник при илустровању описних клишеа посаже превасходно за класичним узорима. Традиција екфразиса није угашена у средњовековној византијској књижевности, а њен утицај на уметност није остао ограничен само на појединачна раздобља.

⁵⁵ У близини данас истанбулског малоазијског предграђа Бостанџи (Bostancı). Подземне конструкције те палате по свему судећи је идентификовао С. Ејис. Видети: S. Eyice, *Bryas Sarayı*, Belleten, XXIII, Ankara, 1959, 79 и даље.

⁵⁶ По средије је комад намештаја, нека врста големог креденца окруженог са пет торњева. Стјајао је у Крисотриклиносу и коришћен је за излагање разноврсних скупоцених предмета. Видети: J. Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople*, Paris, 1910, 82.

⁵⁷ Ово дрво, као и два златна лава, два златна грифона и златне оргуље, тежили су све скупа 20.000 лијарија злата. Касније је Манојло Трећи (Michael III) све то претопио у ковани новац: Теофан Континуатус, 173.

Уметници су током свег трајања Византије посезали тако за мотивима из античке уметности, надахнути реторским описима. Уметност екфразиса може зато да се сматра скривеним, али и дуговечним пролећем хеленизма у византијској уметности.

Врхунско место у целом овом склопу припада извесно и данас управо стоној цркви Свете Софије у престоници византијског пурпura, Константинопољу, велелепном и нама данас подједнако задивљујућем здању повише Мраморног мора, Златног рога и Босфора, на том чворишту светова, а које је Прокопије како смо и овде већ видели, занесено али и са пуним правом назвао рајском птицом.

До када ће ту рајску птицу сапету држати четири њој страна минарета не знамо. Али знамо да оно што Ислам тражи од других, од хришћана на пример, и он сам другима треба да обезбеди. Хришћанству на пример.

Литература

- Avi-Yonah, Avi-Yonah 1993 – Michael Avi-Yonah, Avi Avi-Yonah, *Piece by Piece: Mosaics of the Ancient World*, Lerner Publishing Group.
- Bruhn 1993 – Jutta-Annetta Bruhn, *Coins and Costume in Late Antiquity*, Dumbarton Oaks.
- 1991 – *Byzantine Religious Architecture 582–867 Its History and Structural Element*, Ruggieri. Loyola Press.
- Cassidy 1993 – Brendan Cassidy, (Editor), *Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University*, Princeton University Press.
- Cavarnos 1995 – Constantine Cavarnos, *Byzantine Churches of Thessaloniki: An Illustrated Account of the Architecture and Iconographic Decoration of Seven Byzantine Churches of Thessaloniki, together with Important Historical Data*, Institute for Byzantine & Modern Greek Studies, Incorporated.
- Cormack 2000 – Robin Cormack, *Byzantine Art*. Oxford University Press, Incorporated.
- Cotsonis 1994 – John A. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Dumbarton Oaks.
- Demus 1986 – Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice: Part I: Eleventh and Twelfth Centuries: Part II: The Thirteenth Century*, University of Chicago Press.
- Durand 1999 – Jannic Durand, *Byzantine Art*. Rizzoli International Publications, Inc.
- Golini 1997 – Ronald Golini, *Making Byzantine Vestments: How to Design and Sew Byzantine Vestments*, Light & Life Publishing Company.
- 1967 – *Handbook of the Byzantine Collection*, Oaks Dumbarton (Editor). Dumbarton Oaks.
- Hetherington 1999 – Paul Hetherington, *Byzantine and Medieval Greece: Church, Castles and Art of the Mainland and the Peloponnese*, DIANE Publishing Company.
- 1982 – *Imperial Byzantine Portraits*. Constance Head, Aristide D. Caratzas Publisher.

- Kitzinger 1977 – Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art*, 3rd-7th Century, Harvard University Press.
- Kontoglou, Cavarnos 1985 – Photios Kontoglou, Constantine Cavarnos, (Translator), *Byzantine Sacred Art: Selected Writings of the Contemporary ICON Painter Photos Kontoglou on the Sacred Arts according to the Tradition of Eastern Orthodox Christianity*, Compiled, Translated from the Greek and Edited with Prefaces, an Introduc. Institute for Byzantine & Modern Greek Studies, Incorporated.
- Lewis, Armstrong 1996 – David Lewis, Richard Armstrong, *Byzantine Butterflies: The Folk Paintings of Peter Contis and Helen Contis*, Overlook Press.
- Lewis 1999 – David Lewis (Editor), *Foreword by Armstrong, Richard, National Folk Arts Foundation*, Byzantine Butterflies: The Folk Painting of Peter Contis and Helen Contis. University of Pittsburgh Press.
- Lowden 1989 – John Lowden, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Pennsylvania State University Press.
- Lowden 1992 – John Lowden, *The Octateuchs: A Study of Byzantine Manuscript Illustration*, Pennsylvania State University Press.
- Mac Donald 1963 – William L. Mac Donald, *Early Christian and Byzantine Architecture*, George Braziller Publishers.
- Maguire 1994 – Henry P. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press.
- Mango 1986 – Cyril A. Mango (Editor), *Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, University of Toronto Press.
- Mastrogianopoulos 1984 – Elias Mastrogianopoulos, *Byzantine Churches of Greece and Cyprus*, Holy Cross Orthodox Press.
- Moran 1986 – Neil K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*. Neil K. Moran. Brill Academic Publishers, Incorporated.
- 1994 – *Moscow Museum of Art and Industry (Compiler)*, Medieval Russian Ornament in Full Color: From Illuminated Manuscripts. Dover Publications, Incorporated.
- Nelson 1985 – Robert S. Nelson, *Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, Pennsylvania State University Press.
- Oikonomides 1986 – Nicolas Oikonomides, *A Collection of Dated Byzantine Lead Seals*, Dumbarton Oaks.
- Rappoport 1995 – Pavla A. Rappoport, *Building the Churches of Kievan Russia*, Ashgate Publishing Company.
- Revel-Neher, Maizel 1992 – Elisabeth Revel-Neher, David Maizel (Translator), *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Butterworth-Heinemann.
- Rodley 1996 – Lyn Rodley, *Byzantine Art and Architecture: An Introduction*, Cambridge University Press.
- Stephens Crawford 1991 – J. Stephens, *The Byzantine Shops at Sardis*, Vol. 9. Harvard University Press.
- Teteriatnikov 1998 – Natalia B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul : The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Dumbarton Oaks.
- Tsafrir 1993 – Yoram Tsafrir, *Ancient Churches Revealed*, Biblical Archaeology Society.
- Vann 1992 – Robert L. Vann (Editor), Caesarea Papers. Straton's Tower, Herod's Harbour, and Roman and Byzantine Caesarea: Including the Papers Given at a Symposium Held at the University of Maryland, the Smithsonian Institution, and the Jewish Community Center of Greater Washington, Jour Roman Arch.
- Vikan 1995 – Gary K. Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*, Dumbarton Oaks.
- Weitzman 1999 – Kurtz Weitzman, *The Byzantine Octateuchs*, Massimo Bernabo, Rita Tarasconi. Princeton University Press.
- Weyl Carr 1987 – Annemarie Weyl Carr, *Byzantine Illumination Eleven Fifty to Twelve Fifty: The Study of a Provincial Tradition*, University of Chicago Press.

PURPLE AND BIRDS

1141 YEARS OF THE BYZANTIUM WORLD, IN HEAVEN AND EARTH

Summary

Today we consider Byzantine art rather abstract than naturalistic, so we expect the confirmation in written sources. One might think that the Byzantine authors could have been trying to make a difference between their own art and the Greco-Roman models before them. But that was not the case. Except when it comes to the topic (one in a pagan and another in Christian art), their aesthetic valuation of both the kinds of art is the same.

Such an obvious lack of the observation we could try to explain saying that the Byzantines inherited from their antique ancestors all literature modes together with all the conventions that are, so to speak, built in them. That in itself is an undeniable truth when it comes to ekphrasis and epigram. Reproduction of the artistic models and enjoyment of classical authors was regarded as a sign of sheer culture. It is also true that Byzantine authors never wrote their ekphrasis and epigrams for no reason. They wrote them either as school exercises (in which case their aim was to follow their ancient models as much as possible) or for the sponsor, usually a person who is commissioning a building or piece of art. Later mean a total absence of unfavorable criticism as well: each new church was the most beautiful which was ever built, surpassed all the previous church, expressed true essence of what builders wanted to say, in as much as every image, every icon in their undeniable liveliness.

Aesthetic values of Byzantine art and architecture are often elusive. They were influenced, as is confirmed, by philosophy, especially neo-Platonic doctrine, such as Plotinus (Plotinus). This is supported by the appearance of such a distorted perspective, radiating compositions, disregard of scale and depth, and more. Anagogical argument (namely, that images serve to rise our minds to non-material reality), the argument developed from neo-Platonism through Pseudo-Dionysius' writings, appeared indeed from time to time, but this is the exception rather than the rule. Prevalent learning of Byzantine authors was that their art is very close to nature. Research of writings on birds, which are presented in this paper, and their interpretation, confirms the stance.

Predrag Milošević

Примљен августа 2010,
прихваћен за штампу новембра 2010.

MOTIV RAJSKE PTICE U AUDITIVNOJ PERCEPCIJI RAJA U HRVATSKOGLAGOLJSKIM EGZEMPLIMA¹

ANTONIJA ZARADIJA KIŠ

*Institut za etnologiju i folkloristiku,
Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu*

U raznorodnom korpusu hrvatske glagoljaške književnosti posebno mjesto pripada egzemplima ili prilikama – malo književnoj formi, koja je svojom porukom i vizualizacijom apstraktnosti bila ključni dio srednjovjekovne propovijedi. Istraživanje se temelji na glagoljskim animalističkim egzemplima, tj. onima u kojima životinja ima ključnu ulogu u prijenosu propovjedne poruke. Pozornost se usmjerava na kompleksnost prilike o *rajskoj ptici*: njezin naziv i izgled imaju bitnu ulogu u viziji Raja, no njezin imaginarni pjev pridonosi auditivnoj percepciji Raja, u čemu se i sastoji specifičnost ove prilike. Antropološko-zoološka dimenzija egzempla pokazat će svoju kulturološku važnost i širinu koja će se manifestirati kroz prastaro istočnjačko izvorište predaje, zatim zapadnoeuropesku srednjovjekovnu kompoziciju egzempla čija će se popularnosti prenijeti u europski književni kontekst, kroz koji će se na specifičan način odraziti u hrvatskoj književnosti i jezikoslovju.

Ključne riječi: raj, ptica, rajska ptica, egzempl, glagoljaši, književnost, jezikoslovje

Raj, *paradisus*, *paradise*, *Paradies*, *paradis*, *paradiso*, *paraíso...* (OER 2007: 460) neobičan je a u razumijevanju i kontradiktoran pojam koji u semantičkom značenju preko perzijskoga *pairidaeza* i hebrejskoga *pardēs*, a potom i latinskoga *paradisus*, predočava voćnjak, park ili ogradieni vrt i sinonim je sumerskom *edenu*. U religijskom i duhovnom kontekstu raj označava stanje u kojem je čovjekova duša združena s Bogom. Prostorno to je Kraljevstvo Božje. Tako u duhovnom smislu raj i nije striktno ograničen prostor već je, naprotiv, smješten u granicama nedokućivosti. U čulnom smislu raj je sinonim blaženstva te bezgraničnoga i bezvremenskoga prostranstva kojega je zbog iracionalnosti teško predočiti i razumjeti. U pučkoj „zemaljskoj“, odnosno ljud-

zaradija@ief.hr

¹ Članak je u nešto drukčijoj formi objavljen u časopisu Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu *Kroatologija*, godište 1, broj 1, Zagreb, 2010, 339–363.

skoj svijesti pojam raja podrazumijeva mjesto gdje su nekom nedokučivom ugodom zadovoljena sva čula. Upravo se tom sveobuhvatnom ugodom brišu granice i vremena i prostora, koji se pak istodobno nastoje i definirati, te se stoga u racionalnom smislu raj ne može opisati. Koliko se god trudili da predločimo neku rajsку ugodu, nameće se neko ograničenje, vremensko ili mjesno, čime se gubi poimanje rajske punoće sadržane upravo u nedostatku razumijevanja vremena i prostora. Predstava raja kao nečega onostranoga oduvijek zanima čovjeka, pa je i njegovo razumijevanje i objašnjavanje variralo kroz istoriju (usp. Bratu 1997: 1150–1151).

Za srednjovjekovnoga čovjeka put do raja je vrijeme ličnog preistipiranja u kojem dominira bojazan: hoće li ga se dokučiti ili ne. Time je naglašena važnost stupnja spoznaje čovjeka kao pojedinca. U tom smislu je posebno istaknuto srednjovjekovno poimanje vremena Čistilišta, koje je snažno individualizirano (Le Goff 1993: 98–109) i to posebice tijekom 12. i 13. stoljeća, kad se intenzivira nastojanje u razumijevanju onostranoga, odnosno nekoga vremenjskoga tijeka u onostranom, a time i razumijevanje raja. Kroz takva religiozno-filosofska promišljanja raj je u povijesti sagledavan kroz tri temeljna aspekta.

1) Biblijski Raj je poistovjećen s Edenskim vrtom u kojemu su bili prvi ljudi.

I Jahve, Bog, zasadi vrt na istoku, u Edenu, i u nj smjesti čovjeka koga je napravio. Tada Jahve, Bog, učini te iz zemlje nikose svakovrsna stabla – pogledu zamamljiva a dobra za hranu – i stablo života, nasred vrtu, i stablo spoznaje dobra i zla. Rijeka je izvirala iz Edena da bi natapala vrt; odatle se granala u četiri kraka. Prvome je ime Pišon, a optjeće svom zemljom haviljskom, u kojoj ima zlata. Zlato je te zemlje dobro, a ima onđe i bdelija i oniksa. Drugoj je rijeci ime Gihon, a optjeće svu zemlju Kuš. Treća je rijeka Tigris, a teče na istok od Ašura; četvrta je Eufrat. Jahve, Bog, uzme čovjeka i postavi ga u edenski vrt, da ga obrađuje i čuva. (Post 2, 8–15)

Tada Jahve, Bog, načini od zemlje sve životinje u polju i sve ptice u zraku, i predvede ih čovjeku da vidi kako će koju nazvati, pa kako koje stvorenje čovjek prozove, da mu tako bude ime. Čovjek nadjene imena svoj stoci, svim pticama u zraku i životinjama u polju. (Post 2, 19–20)

U biblijskom raju ističe se vizija prirode, bujna vegetacija, stabla prebogata plodovima koji svoju bujinost zahvaljuju četirima rajske rijekama. To je mjesto u kojemu dominira Bog, koji vlada čovjekom i svim životinjama.

2) Eshatološki Raj je mjesto ili stanje duše pravednika koji zajednički uživaju u vječnoj sreći. Eshatološko poimanje ističe socijalni aspekt poimanja raja koji je sadržan u zajedništvu.

... da vaši potomci znaju kako sam ja učinio da Izraelci žive u sjenicama kad sam ih izbavio iz zemlje egipatske. Ja sam Jahve, Bog vaš. (Lev 23, 43)

... Tko ima uho, neka čuje što Duh poručuje crkvama! Pobjedniku će dati 'da jede od stada života' koje se nalazi 'u Božjem raju'. (Otk 2, 7)

3) Zemaljski Raj je negdje iznad nas i uvijek gore za čijom su potragom mnogi kretali na putovanja (poput Marka Pola) ili ga pokušavali kartografski smjestiti negdje na dalekom Orijentu, redovito u nepoznatim, dalekim i nedosegnutim krajevima.

U kontekstu našega promišljanja usredsredićemo se na eshatološko poimanje raja, koje kao takvo nalazi strastvenu podršku u književnosti (za razliku od biblijskoga koji je omiljena tema mnogih slikara), s čijim su se problemom posebice sučeljavali sveti Oci tijekom 13. i 14. stoljeća stvarajući teološke kontraverze čije je beskrajne diskusije okončao papa Benedikt XII. (1334–1342) enciklikom *Benedictus Dei* (1336), zaključujući da sve duše nakon smrti čovjeka idu na nebo, u carstvo nebesko i nebeski raj gdje će jasno spoznati božansku bit.² A na nebu obitavaju ptice koje stvaraju najdojmljivije predodžbe raja kako vizualne – zbog perja, tako i auditivne – zbog pjeva. Nije zato čudno što se u srednjem vijeku pojavljuje pojam *božje ptice* koji je posebice zanimalo umjetnike koji su predočavali raj s mnoštvom ptica dojmljivih boja njihova perja (Jan Bruegel Stariji i Malđi).

Ptice – božji poslanici Raja

Literarni pojam *božje ptice* razvijao se u srednjovjekovnoj Europi kroz kulturološke kontakte kršćanskih hodočasnika posebice s muslimanima, u čijim su predajama i legendama istaknuto mjesto zauzimale upravo ptice, a među kojima su se neke nazivale *božjima*. To se odnosilo ponajprije na lastavice (ili čiope)³, koje su svojim spektakularnim amplitudnim letovima, živahnošću i zaglušjućim dozivanjima u smiraj dana jačale osjećaj povjerenja u život u trenutku kad nestaje dnevne svjetlosti i kad postupno sve zamire. Činilo se da lastavice nemaju nožica, jer su u pokretu teško okom uhvatljive, a činilo se i kao da se nikad niti ne odmaraju, ne spavaju, pa čak i ne jedu. Vjerovalo se da one stalno lete. Zato i postaju alegorijom božanskoga vjetra ili daha Duha svetoga (Cair-Hélion 2004: 87).

Tema rajske ljepote i blagodati europsku je književnost prožimala doduše i ranije, no ona će se posebice kroz 13. stoljeće predočavati i kroz egzemple, koji će kao književna i retorička forma svoj zamah doživljavati gotovo istovremeno dolaskom različitih predodžbi o rajske ptici.⁴ Smatra se da je tzv. rajska ptica ponajprije stigla u Španjolsku 1522. godine na Magellanovu jedrenjaku koji se vratio s putovanja po Indoneziji i donio prve ptičje blagove.⁵ Tako

² <http://www.papacyclicals.net/Ben12/B12bdeus.html>

³ Premda božanske karakteristike lastavice dolaze iz dalekoga prekršćanskoga doba (Egipćani su poznivali božićnu Lastavicu), u kršćanskoj srednjovjekovnoj Europi ta ptica počinje gubiti svoje božanske atribute. U ranom se srednjovjekovju lastavica još pojavljuje kao ptica svjetlosti, no pod utjecajem antičkih prirodoslovaca koji su bili najveći „opskrbljivači“ znanja prvih kršćanskih simbolista, lastavici se preko Plinija pripisuju izrazite profilaktičke karakteristike, posebice kada je riječ o epilepsiji. Mnogi pripravci vezani su uz lastavicu, njezino gnezdo i njezinu krv, čime prvočna božanska karakteristika ptice pada u zaborav u europskom medievističkom medicinskom kontekstu (Charbonneau-Lassay 2006: 505–513).

⁴ Najdojmljivije se, pak, predodžbe javljaju u 16. stoljeću dolaskom u Europu beznogih svlakova *manucodiata* iz Nove Gvineje i indonezijskih otoka (Mužinić, Ferber Bogdan, Beehler 2009: 645–649). Tada su, naime, portugalske i španjolske pomorske ekspedicije putovale u Indoneziju po različite, u Europi tada vrlo cijenjene stvari kao što su zlato i srebro te mirodije, kokosov orah itd. Tim će se dragocjenostima u 16. stoljeću dodati i rekrašno perje *rajskih ptica*, odnosno njihovi svlakovi ili balgovi koji su odmah postali iznimno tražena roba (Ferber Bogdan i Mužinić 2009: 297–304).

⁵ Svlak ili balg je ptičja koža s perjem ispunjena suhim sadržajem. To su dermoplastični preparati koji se i danas izrađuju kao bi se skupljaje i čuvale ptice u muzejima i prirodoslovnim zbirkama. Za razliku od izložbenih dermoplastičnih preparata koji životinju prikazuju u njezinom prirodnom položaju, svlakovi su napunjene ptice „beživotne forme“.

Europa upoznaje svlakove mužjaka rajske ptice iz doba gnježđenja koji su postali cijenjeni modni ukras. Na temelju prvih opisa svlakova viđenih kod domorodaca, koji su ih u ritualne svrhe preparirali tako da su im odstranili noge i krila, Europom se više od 150 godina prinosio mit da *rajske ptice* nemaju nogu jer ih ne trebaju s obzirom da nikad ne slijecu na zemlju.⁶ Nepoznavanjem, dakle, temeljne biologije, razvijaju se mitske i simboličke predodžbe o čudesnoj ptici kroz koje se isprepliće neobično interpretirana realnost i stara imaginarnost koja rajske ptice povezuje s feniksom, simbolom ponovnoga rođenja (LISZK 1979: 227) i kršćanskim simbolom Kristova uskrsnuća (Ferber Bogdan i Mužinić 2009: 301).

I dok je u Europi u zamahu mit o *rajskoj ptici* nastao na temelju uveženih primjera svlakova, koji će kroz vizualnu predodžbu ulaziti u već postojeće književne žanrove, stvara se jedno novo mitološko književno poimanje koje će se ponajbolje usvajati kroz egzemple – specifičnu kraftku formu religiozno-poučne i moralizatorske književnosti (Le Goff 1993: 110–113), utkane u svakodnevne propovijedi.

Zapadnoeuropska srednjovjekovna književnost od 13. stoljeća obilježena je intenzivnim razvojem egzempla, anegdote povjesnoga karaktera koja postaje ključnim argumentom u verbalnom uvjeravanju. Egzemplum je sredstvo prenošenja pouke za kršćanskoga moralista (Le Goff 1993: 110) i posebno efektna forma lako pamtivog sadržaja za njezina primatelja. Rezultat popularnosti te „male književne forme“ je njezina konstantna nadogradnja tijekom mnogih autorskih intervencija kroz gotovo dva stoljeća. Razvoj i interes za egzemple pratimo ne samo kroz rukopisne zbirke propovijedi već i kroz njihova brojna tiskana izdanja te izdanja egzemplarskih kompilacija, kroz koje ova književna forma doživljava pravu europsku ekspanziju čija će snaga iskaza moćno odjekivati još duboko i u 18. stoljeću.

Među mnogobrojnim i raznovrsnim motivima na kojima se gradi egzemplum, motiv životinje je na drugom mjestu, odmah nakon fantastične predaje. Egzemple u kojima se pojavljuju životinje nazvali smo *animalističkim egzemplima*. Moralno-didaktička efikasnost egzempla kao oprimirjene kratke priče ovisi upravo o vrsti životinje koja ulazi u predodžbe slušatelja. Ona postaje i ključni dio propovijedi, te nije samo učinkovito retoričko sredstvo već je i religijsko oruđe kojim se životinji dodjeljuje uloga voditelja događaja (Le Goff 1999: 676). U pomno strukturiranim propovijedima životinji uvijek pripada ekskluzivno mjesto, bilo da je riječ o vizualizaciji zla ili dobra.

Kroz današnja promišljanja, animalistički egzempli razotkrivaju zoološku znatiželju jednoga vremena (Egerton 2003: 87–91), a u pozadini i spoznaju o zajedništvu među svim živim bićima i njihovu nedjeljivost od čovjekova bitka. Imajući u vidu vječni sukob između znanosti i Biblije za koji je srednjovjekovni filozof Moses Maimonides (oko 1137–1204), znan pod akronimom Rambam, rekao da je ta stalna poteškoća rezultat „nedostatka znanstvenih sa-

⁶ Član Magellanove posade, kroničar Antonio Pigafetta (oko 1491–1534) prvi je podrobno opisao rajske ptice na temelju viđenih primjera zapisavši da imaju noge (Pigafetta 1956; usp. Ogilvie 2008: 248–252; Ferber Bogdan i Mužinić 2009: 300). No, budući da je Pigafettin rukopis objavljen samo djelomično u Parizu 1525. godine, široj je javnosti ostala nepoznata činjenica da *rajske ptice*, kao i sve druge, maju noge.

znanja ili lošeg razumijevanja Biblije⁷ (usp. Schroeder 2000: 15), animalistički bi egzempli mogli biti od višestruke koristi u današnjim istraživanjima, jer indirektno pomažu u razorkrivanju ondašnjih predodžbi o okolišu, a posebice o životinjama. U njima se očituje spoznajna interdisciplinarnost: animalistički egzempli su spona humanističke i prirodne znanosti; oni su karika koja u obliku književne forme povezuje zoološka saznanja, literarne tvorevine te društvenim gibanjima i znanstvene kontakte.

Kroz animalističke egzemple oprimirjenoj životinji se nastoje istaknuti neobične i neobjasnjive osobine, čime ona zadobiva izražajniju simboličku narav, koja će se poistovjetiti s apstraktnim pojmovima koje objašnjava. Posebno se u tome ističu ptice, među kojima smo našu pozornost usmjerili na „rajsku“, koja iz usmene predaje ulazi u srednjovjekovni egzemplum, dobivajući i mijenjajući svoju fisionomiju kroz prirodoslovna otkrića novih vrsta, a ponajprije dolaskom svlakova *manucodiata*.

Nije dakle nimalo čudno što se drevna istočnjačka priča rasprostrala diljem Europe te kroz mnoge europske varijante usmenih pripovijesti ušla u propovijedni književni žanr, koji je svojom retoričkom snagom najprisniji s pukom.

Ishodište egzempla

Ishodište egzempla koji je predmet našega zanimanja je predaja o redovniku koji je zaveden ptičjim pjevom do te mjere da odlazi iz vremena i prostora, u koji se vraća nakon višestoljetna izbjivanja, gdje se u međuvremenu mnogo toga promjenilo i gdje ga u njegovu samostanu više nitko ne poznaje. Predaja je isključivo antropocentrične naravi, jer je u središtu zanimanja čovjek a životinja tek povod njegova zanosa, što najavljuju i naslovi predaje u europskim katalozima predaja i egzempla :

- *Redovnik i ptica* (Aarne –Thompson br. 471 A) (Aarne, Thompson 1961: 163),
- *Redovnik Feliks* (Tubach br. 3378) (Tubach 1981 [1969]: 516; Bremond, Le Goff, Schmitt 1996: 91),
- *Neki redovnik se pokušao vratiti na svijet* (kalatog *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi*).⁸

Ptica je u predaji, odnosno egzemplu sekundarni subjekt. Okom je nevidljiva, no svojim pjevom postaje ključni i jedini, animalistički medij u ljudskom poimanju Raja – apstraktnoga pojma nekoga Drugoga svijeta, koji implicira jedinstven suživot svih živih bića. Egzemplum smo opredijelili kao *pseudoanimalistički* (Zaradija Kiš 2006: 248), jer je ptica kroz svoju nebesku simboliku predstavljena čovjeku / redovniku koji je u središtu zbivanja, a u kontekstu predočenja apstraktnoga pojma, koji bi morao biti i jedini prostor obitavališta ptici tako čudesna pjeva, ugoden u ljudskom poimanju i prikidan za onostrani suživot različitih vrsta.

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Guide_for_the_Perplexed#Contents

⁸ <http://gahom.ehess.fr/thema/>

Smatra se da je predaju prvi put u formi egzempla uporabio u propovjedi pariški biskup Maurice de Sully (1105?–1190) bez naznake njezine provenijencije, a Jacques de Vitry (1160/70?–1240) ju je nešto kasnije uvrstio u svoju zbirku *Sermones vulgares* (Greven 1914: 18⁹; Bremond, Le Goff, Schmitt 1996: 91). Iz istočnjačke priče, dospjele na Zapad kulturološkim putevima, formira se europska predaja koja se kroz stoljeća pronosi europskim kontinentom i ulazi u jedinstven korpus europske folklorne tradicije. Zbog svoje iznimne popularnosti, predaja o redovniku i ptici prelazi iz usmene predaje u zapisanu varijantu egzempla i ulazi u propovjedničke kompilacije, pa je tako nalazimo u zbirkama propovijedi: *Scala coeli* Johanna Gobija Mlađega (oko 1300–1350.) (Polo de Beaulieu 1991: 556), u španjolskoj zbirci egzempla, *El libro de los Exemploss* s početka 15. stoljeća (Welter 1927: 396–398), u alzaškoga propovjednika Johanna Paulija (1455–1530/1533) itd. Egzemplum o neobičnoj ptici nalazi se i u *Quaresimale in volgare*¹⁰ Roberta Caracciola (1425–1495),¹¹ djelu koje je do te mjere imalo snažan odjek među hrvatskim glagoljašima da je prevedeno, priredeno i tiskano u glagoljaškoj senjskoj tiskari 1508. godine (Zaradija Kiš 2008: 55–90).

Međutim, u navedenim se izvorima sve do pojave njemačkoga dominikanca Johanna Herolta nigdje izravno ne spominje sintagma „rajska ptica“. U Heroltovu *Sermones discipuli*¹² rajska ptica, *avis paradisi*,¹³ spominje se u propovijedi pod brojem 7 (fol. 36), te samo ptičica (*avicula*) u propovijedi pod brojem 84 (fol. 482) (usp. Ilešić 1915: 162). Doktrinarni temelj popularne zbirke egzempla učinio je da Heroltovo djelo bude udomljeno širom Europe, pa tako i u nas, osiguravši si mnogobrojne i dugovječne prijepise te tiskane edicije sve do u 18. stoljeću.¹⁴

Rajska ptica u najstarijem hrvatskom književnom i jezičnom ozračju

U hrvatskoglagoljskom srednjovjekovnom književnom nasledju, egzemplarski korpus poznaće sveukupno 6 verzija prilika¹⁵ o redovniku i ptici

⁹ <http://www.archive.org/stream/dieexemplausden00jacquoft#page/18/mode/2up>

¹⁰ Raul Mordenti (ur.), *Roberto Caracciolo: Opere in volgare, a cura di E. Esposito*; Galatina 1993: Congedo. Egzemplar o neobičnoj ptici se čita na str. 133.

¹¹ Djelo je od svoga milanskoga *editio princeps*, najvjerojatnije iz 1474. godine (Accurti 1930: 33; Bastanzio 1947: 141), pa do sredine 16. stoljeća, tiskano u više od stotinu latinskih i talijanskih izdanja.

¹² Puni naslov Heroltova djela glasi: *Sermones discipuli de tempore et de sanctis cum exemplorum promptuari et miraculis beatae M. Virginis*. Nastajanje Heroltova Sermonesa bilo je pod utjecajem mnogi stariji pisci na koje se i on sam osvrće. To su ponajprije djela *Dialogus miraculorum* cistercita Caesariusa von Heisterbacha (oko 1170–oko 1240) (Welter 1927: 113–120) i druge starije egzemplarske kompilacije poput *Speculum historiae* Vincenta od Beauvaisa (1190–oko 1264), *Dialogusa* Caesariusa od Heisterbacha te djela Thomasa od Contimpréa (1201–oko 1270), a posebice njegova enciklopedija *De naturis rerum* (Friedman 1974: 107–154) – prva cijelovita prirodoslovna enciklopedija na latinskom jeziku nakon Plinijeve *Naturalis historiae* (Ley 1968: 92). No, glede rajske ptice Heroltovi prethodnici nisu imali nikakvih saznanja i teško da bi je mogli imati u svijesti (usp. popis ptica u Thomasu od Contimpréa u Van den Abeele 1999: 141).

¹³ U istraživanju smo koristili digitalizirano izdanje *Sermones discipuli* iz 1612. godine.

¹⁴ A i godinama poslije *Sermones* je motivirao kompilatore koji su iz njega crpili svoje prilike (Welter 1927: 402), kako je već početkom 20. stoljeća zaključio slovenski filolog Fran Ilešić (Ilešić 1915: 162), a svojim su mu se studijama pridružili i kasniji hrvatski istraživači (Petrović 1977: 5–212).

¹⁵ Košičićeva zbirka propovijedi iz druge polovice 17. stoljeća (sign. IVa 97) prema Strohalu ima priliku o *Rajsкоj ptici* na fol. 106 (Strohal 1918: 85). No, prema posljednjoj Štefanićevoj katalogizaciji (Štefanić

neobično lijepa i ugodna pjeva. U svima se redom rabi općeniti izraz *ptica*, tj. *ptičica* ili *ptič*. Priču o redovniku i ptici u hrvatskoglagoljskom književnom korpusu od 16. do 18. stoljeća čitamo u jednom *Korizmenjaku*, četiri *Disipula* i dvije zbirke propovijedi:

1. *Senjski Korizmenjak* (tiskani) iz 1508. godine. *Rajska ptica* na fol. 27d/34–28a/1.¹⁶
2. Knjiga *Disipula* popa Mihovila plovana belogradskoga iz oko 1569. godine¹⁷ (Štefanić 1960: 240–246).¹⁸ *Rajska ptica* je na fol. 70a-73a. (Krčki rukopis).
3. Knjiga *Disipula* popa Mihovila plovana belogradskoga iz 1558. godine (Arhiv HAZU, sign. VIII 126) (Milčetić 1904: 1–2; isti 1911: 333–337; Strohal 1915: 213–214; Štrfanić 1969: 227).¹⁹ *Rajska ptica* je na fol. 55b/31–55c/3.
4. Odlomak *Disipula* iz oko 1542. godine (Arhiv HAZU, sign. IV a 48/a) (Strohal 1918: 65; Štefanić 1969: 226).²⁰ *Rajska ptica* je na fol. 8 i 200.
5. Knjiga *Disipula* popa Ivana Brozovića iz Selaca (Bribir) iz 1600. godine (Arhiv HAZU, sign. III b 13) (Štefanić 1969: 232).²¹ *Rajska ptica* se nalazi na fol. 50v.
6. Zbirka propovijedi fra Marka Kuzmića Zadranina iz 18. stoljeća (Arhiv HAZU, sign. IVa 121) (Štefanić 1969: 264).²² Priliku o rajskoj ptici nalazimo na fol. 139v-153v pod poglavljem: *Govorenje koe se može vazda govoriti: Koliko e velika slava koju uživaju blaženi*. Priliku je sam autor naslovio: *Prilika kako edan redovnik slišajući ednoga ptića ima toliko veliko naslaenie* (Strohal 1917: 266–267).

Ivan Milčetić (1853–1921) u *Sitnjim prilozima* prvi prilog naslovljuje *Rajska ptica* (Milčetić 1904: 1–4). U njemu se osvrće na priliku, koju on naziva *gatkom*, iz glagoljskoga rukopisa *Disipula* iz 1558. godine i Divkovicev tekst iz *Besieda* iz 1616. godine. Tako se po prvi puta među hrvatskim filologozima pojavljuje pojam *rajske ptice* kao naslov otkrivene prilike. Nakon Milčetića, Rudolf Strohal (1856–1936),²³ najzaslužniji sakupljač i objavljuvач

1969: 253) taj rukopis nema takve prilike u što smo se i sami uvjerili.

¹⁶ U reprintu *Korizmenjaka* iz 1981. godine ta se prilika nalazi na str. 54–55.

¹⁷ Prema Milčetiću (1911: 331–332) i Strohalu (1915: 213), rukopis je stariji od 1567. godine.

¹⁸ Vjekoslav Štefanić je podrobno obradio i katalogizirao ovaj rukopis određivši ga kao rukopis A (prema Milčetiću) među postojećim hrvatskim rukopisima *Disipula*. Rukopis bi se trebao nalaziti u Krku među rukopisima nekadašnje Staroslavenske akademije, u koju je dospio posredno preko Ivana Črnčića, Stjepana Kocijančića i Ivana Kukuljevića Sakcinskog. Nažalost, do njega se do daljnega ne može doći. Zahvaljujem gosp. župniku Franju Velčiću na suradnji i uloženom trudu u traženju rukopisa koji se najvjerojatnije negdje zametnuo u fundusu glagoljaške baštine nekadašnje Staroslavenske akademije na Krku.

¹⁹ Prema Štefanićevu opisu, taj je rukopis, koji je nekoć bio u posjedu Ivana Milčetića, najpotpuniji i označen kao B rukopis *Disipula*.

²⁰ Vjekoslav Štefanić je u Glagoljskim rukopisima Jugoslavenske akademije I. (1969) odvojio ovaj odlomak od 5 listova koji su u Strohalovo vrijeme bili uz *Zbornik duhovnog štiva* ili *Antoninov konfesional* s kraja 15. stoljeća, čija je signatura IV a 48.

²¹ Rukopis je prvotno bio u Kukuljevićevu posjedu. Štefanić ga je označio kao rukopis D *Disipula* koji je prepisan s rukopisa B.

²² Kod Strohala je zapisana stara signatura IV a 152.

²³ O značaju Rudolfa Strohala u hrvatskim filološkim istraživanjima, posebice u glagoljaškoj književnosti, vidi u zborniku radova sa znanstvenoga skupa koji je održan u povodu 150. obljetnice njegova rođenja:

hrvatskoglagoljskih prilika, peldi ili, kako ih još naziva, prisopoda (Zaradija Kiš 2009: 162–163), za tri prilike ekscerptirane iz transkribiranih glagoljskih rukopisa također uvodi naslove *Rajska ptica*. Strohal ih objavljuje u *Zborniku za narodni život i običaje Južnih Slavena* (ZNŽO) 23 (Strohal 1918: 65, 68, 85). Nešto kasnije, Vjekoslav Štefanić (1900–1975) također rabi isti naslov za četiri prilike, od kojih su dvije iz istoga izvora kojega su rabili i njegovi prethodnici, uz napomenu da se radi o „legendi o rajske ptici“. Uporaba toga naslova, kojega ne sadrže originalni rukopisi nagnala nas je na dublja promišljanje glede poznavanja vrste rajske ptice, odnosno njezine simbolike u hrvatskim filolškim i prirodoslovnim spoznajama 19. stoljeća.

Na temelju uvida u sve dostupne nam tekstove primijećeno je da su glagoljske verzije nastajale prema dvama poznatim prijevodima propovijednih komplikacija: Heroltovoj, Sermones discipuli i Caracciolovom Quaresimale in volgare.²⁴ O utjecaju ovih dvaju izvořita na hrvatske varijante egzempla o redovniku i ptici, odnosno razrađene pripovijetke bit će moguće više saznati kad se istraže i srodnii tekstovi u kajkavskih propovijednika, što nije tema ove studije. U prilogu donosimo po prvi put transliterirani²⁵ glagoljski tekst Rajske ptice iz rukopisa Disipula (B) VIII 126 i iz tiskanoga senjskoga Korizmenjaka.

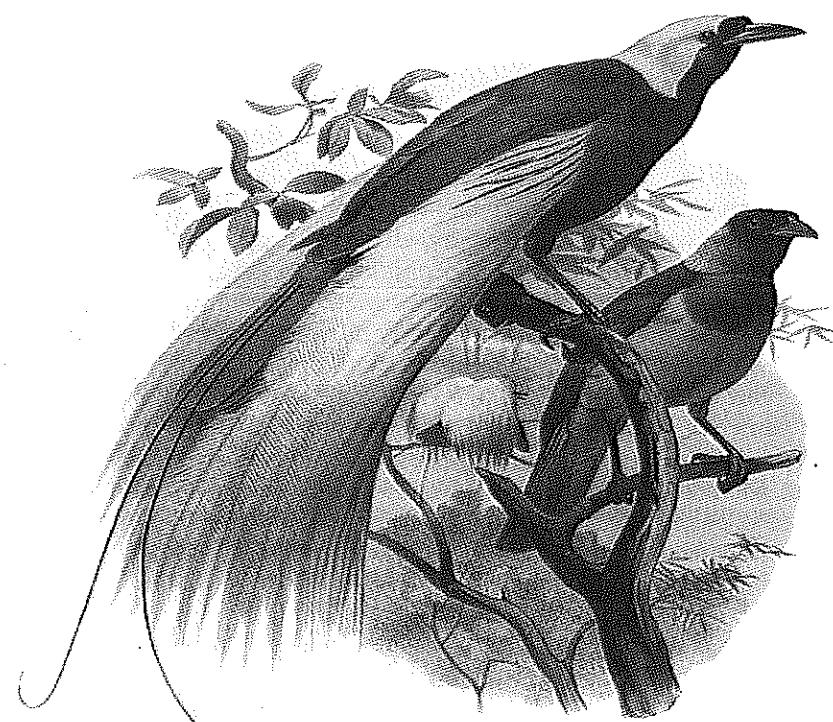
Senjski Korizmenjak, fol. 27d/34–28a/1

Čte se v živ/ote s(ve)tih o(tb)čь da b(i)še · a (=1) frat//arb mnogo tentanъ vratit s/e na sa svitъ videći si imi//ti velike trude · i nigdare// ne ednoga utišené ne imiše v// redu Niki d(tb)nъ izlizši is ko//more pride na ednu polanicu// zelenu i tu · a (=1) ptičakъ poča// peti s tolkomi želami i s// slatkostju da biše frata/rb vanъ is sebe Ta ptičkъ v//lizé v'·a (=1) gvozdacъ gus/tb · a fr(a)tarb posledovaše v//suda pête toga ptička I// sta slišeći pête toga p//tička v tomъ gvozdi letb// · s· (= 200) ni p'jući ni jidući · i svitē// negove bihu nove k(a)ko

Rudolf Strohal i njegovo djelo, (ur. Alojz Jembrih), Zagreb 2009.

²⁴ Riječ je o iznimno popularnom tipu štiva, prvom zborniku propovijedi na talijanskom pućkom jeziku objavljenom u Italiji. Prema sačuvanim zapisima popularnost Caracciolovih „performansa“ očitovala se u nekoliko desetaka tisuća nazočnih slušatelja, u masovnom hipnotiziranju, svjedočanstvima izlječenja, obraćanja, pomirenja i sl. (Kolendić 1930: 171). Posebnost Caracciolova *Korizmenjaka* nije samo u tome što je to djelo jednoga od najvećih crkvenih govornika koji je nosio epitet *novoga apostola Pavla* (Kolendić 1930: 171; usp. Kulundžić 1966: 233) i „čiji su sermoni ekstatički izvadivali duhove srednjovjekovne Europe“ (Hercigonja 1975: 234), već njegovu posebnost valja promatrati u prezentaciji prijelaza iz usmenoga propovijednoga oblika u pisani, odnosno iz pripromjene diskusije (sigurno i napisane) i efektivnoga verbalnoga performansa (usmena interpretacija pisane). To je i razlog zašto su senjski glagoljaši priredili i tiskali Caracciolov *Korizmenjak*, koji hrvatskim jezikom i glagoljskim pismom održava propovijednikove smjernice sjedinjavanja usmenoga i pisane književnoga izričaja masovnoga interesa, upućenoga laicima i svećenstvu. Na popularan, zanimljiv i pamtljiv način Caracciolove propovijedi podupiru pućku bogobojaznost, ali i održavaju svakodnevnu etičku i komunikacijsku vezu između obrazovanoga propovijednika i njegove pastve (Zaradija Kiš 2008: 55–57).

²⁵ Transliteracija glagoljskoga teksta u latinički izvršena je prema usustavljenim transliteracijskim normama. Poluglas u obliku štapića pisani je znakom (b), a rjedi u obliku apostrofa bilježen je apostrofom, „jat“ (č), „đerv“ (j), „šta“ (č). U okruglim su zagradama razriješene skraćene riječi, interpunkcijski znak je samo točka u sredini retka, brojevi su razriješeni u zgradama, a velika slova su podebljana. Usporujući transkripciju koju je proveo Strohal (Strohal 1918: 68–69), danas se zapožaju manja odstupanja koja su rezultat još nerazlučenih pojmovna transliteracije i transkripcije u vrijeme kada se Strohal bavio publiciranjem glagoljskih tekstova.



prvo V//rativši se pak v mols 'stir' // naide vse promineno opata k/uče i fr(a) tre i vele sē čudov/aše · i povida imъ vsē po redb// i pr(o)č(a)ē I to bi anj(e)lb po voli b//ožasvenoi za nasitiit d//(u)šu telesnu nikolko malo v// priliku onoga nasičen'ē pln//oga ko oće b(i)ti va otočastv//i kada budemo v dobri večn//omъ ko ne more se sada držati ·

Disipul, VIII 126, fol. 50v

Niki devot č(lovē)k prosil' e od b(og)a// da bi mu ēvil niku sl(a)tkos/t' n(e)b(e)skoga veseliē. I niki// d(tb)n budući na mol(i)tvi slišal'// e niku pticu lipo pojuci pri s//ebi i hotijući ju eti · ka e le//tela u g'vozd · ki biše b'li//zu kloš'tra · i sela e na d'rivo · i// počela lipo peti · a on' e s t//al pod' drivom i pos 'lušal' e p//etiē nee · Potom' e od'letila ·// a on' se e v'ratil' v'k'loš'tar m'n// ijući da e ed'mu ali d'vi//uri s 'tal' pod' tim' drivom/m' · I prišal v'kloštru naša//l' e vrata zazidana · da su// na drugu stranu kloš'tra · I poč/el' e t'lići na vrata · A vra//tar' e pital' · od kuda si · I č/a bi otel' · Od'gov(o)r(i)l e ēsa/m' frat(a) r toga k'loš'tra · i// sada sam' novo van'šal · i vratil' sam' se tree · k'lo//š't(a) r premenen' · A vratar e to// povedal opatu · I pital'// e opat ime Opata ki e on'//da bil' · kada e van'šal// i is'kali su v'koroniki I na/s'li su da e bil · vani is k'loš'tra · t·k· (= 340) l(e)t · To e veli//ka stv(a)r · bila da toliko vr//ime Od slatkos ti petiē// te p'lice ali anj(e)la · ni// zime ni topline ni očut//il' · ni lačan'

*ni žeēn' ni bil' · ča// tada bude kada v nebu pridemo// i devet' kori anj(e)l pojuci
slišati:*

Prepustivši se ptičjem pjevu pobožni čovjek / fratar ne osjeća protok vremena. Bilo mu je toliko lijepo slušajući ptičju pjev da nije primijetio da je prošlo nekoliko stotina godina. A kad je ptica odletjela, čovjek se pokušava vratiti u samostan u kojem je ozračje nekoga novoga doba i gdje su neki drugi ljudi koji ga ne poznaju, a njegovu su priču provjerili u starim kronikama. U priči je dojmljiv zvuk. Ne znamo kakav, ali ako je od ptice, onda je svakako lijep. Dovoljno je, dakle, samo kratko objašnjenje ...*pticu lipo pojuci ili ptičak poča peti s tolikom želam i s slatkostju* da u ušima slušatelja odzvana ugoda, odnosno da tijelo obuzima sreća. Bez obzira što nije znana vrsta ptice, ili melodija njezina pjeva, u priči je tim kratkim opisom stvorena ugoda koja auditivno prati cijelu priču do samoga kraja. Za auditivni doživljaj egzempla važno je pamćenje zvuka, koji nije omeđena spoznaja već je izravna veza s beskrajem okruženja, u ovom slučaju nebeskoga, obitavališta ptica i božanskih privilegija. Memorijom zvuka predočuje se Raj koji do upoznavanja svlakova rajske ptice iz dalekih zemalja nije bio vizualno dohvatljiv. Čini se da su ljepota uvezeni svlakova i mit o pticama bez nogu koje obitavaju u zraku bili idealni za vizualnu percepciju raja.²⁶

Hrvatskoglagolski egzempli još uvijek nemaju vizualnu percepciju Raja jer ne poznaju rajska pticu pa ni egzempl o Raju ne nosi naziv *Rajska ptica*, koji se kao takav pojavljuje tek od 19. stoljeća.

Rajska ptica – sintagma europske književne baštine

Kolika su bila prirodoslovna saznanja o rajsкоj ptici među Slavenima (Ilešić 1905: 1–7; isti 1915: 170–176) valjalo bi tek istraživati na temelju bogate slavenske pučke književne baštine. Pri tom valja imati na umu da nije rijetka pojava protoka istočnjačkih kljiževnih silnica našim krajevima, čiji smjer kretanja prema zapadu vodi sjevernim dijelom sredozemnoga kulturnoga aureala koji preko Španjolske, južne Francuske i Italije dopire među Slavene.²⁷ No da spoznaja o neobičnoj ptici s dalekih otoka dolazi u Istočnu Europu mnogo kasnije od prvih svlakova s kojima se upoznaje Zapadna Europa, govori recentnija literatura iz koje doznajemo da se tek kroz 17. i 18. stoljeće pojavljuju neobični nazivi poput *apus*, *eme*, *gamajun*, *mankorija*, *manckodis*, *imonocodita*, *manukodijata* i *paradizea*, svi za rajsку pticu (55, 84, 172, 202).

Zanimljivo je istaknuti da je u zapisima s početka 20. stoljeća, o vjerenju Hrvata u Herceg-Bosni, zabilježeno vjerovanje u „postojanje“ neobične ptice imenom *netinjuša*,²⁸ čiji opis asocira na poznate nam kasno-srednjovjetkovne opise o rajskoj ptici i pretpostavkama o načinu njezina života. O našoj

²⁶ Zato nije čudno što se u umjetničkim prikazima raja od 16. stoljeća gotovo redovito susreće egzotična rajska ptica kao potvrda rajskega okruženja. To je posebno izraženo kroz slike Jana Bruegela Starijega (1568–1625): *Edenski vrt, Raj i sl.*

²⁷ Ovdje ponajprije mislimo na hrvatskoglagolski amulet i višestruku kulturnošku slojevitost istočnjačkih utjecaja koji se u njemu iščitavaju (usp. Pantelić 1973: 163–196; Zaradija Kiš 2009: 195–211).

²⁸ Naziv je zaveden u Hirtzovu *Rječniku* s opaskom da je *netinjuša* nova riječ i primjedbom *species facta non nisi in traditione te s jedinom referencom na Zovka* (Hirtz 1938/1947: 296).

netinjuši nemamo nikakvih vizualnih potvrda osim opisa kako se hrani (usp. Belova 2000: 84):

Bel je netinuša, dok se u nedjeđana samo jednom tine zemlje i na zemlju spusti. Ne bi ona nikako mogla duže vremena ostati na zemlji, nego samo sleti na ňu, da je se tine i opre malo, pa bjež' nazad, kô da vuci i kurjaci vijaju i gone. U nedjeđi dana samo se jednom na zemlju sklisi (spusti). Ništa ne jede, nego samo jedno zrnce svaki put uzme pjeska – i to joj je hrana – kad se strjelicne na zemlju. A onda se kroz cijelu onu nedjeđu ništa drugo nego vijari (neprestano leti), dok opet ne siđe po svoje ono zrnce na zemlju. (Zovko 1901: 120)

Tragajući za rajscom pticom u starijoj hrvatskoj književnosti, pokazalo se da se naziv susreće već u stihovima Mavra Vetranovića (oko 1482–1576) koji stvara upravo u vrijeme dolaska prvi svlakova rajske ptice u Europu (Vetranović u SPH 4: 270). Evo ulomka iz *Posvetilišta Abramovog / Skazanje drugo / Govor treti*, gdje se u opširnom i raznolikom opisu prirode spominje sintagma *rajska ptica*:

*Letuše su vrste svake
po svoj gori rajske ptice,
čučke, kvinci, sebe svake,
medrokosi i vavlice.
Tuj su rajske faganieli
tuj čeranti, tuj su štice,
Stagliniči, rukaviči,
I judice i sjenice.* (SPH 1872: 270)

Iz teksta je razvidno da se kod Vetranovića pojam *rajska ptica* odnosi na sve ptice pjevice koje on nabrala u citiranim stihovima, a s kojima je dijelio svoj životni prostor. Među pjevcima posebno izdvaja samo jednu vrstu, „faganele“²⁹, čiji je pjev kroz pjesnikovu čisto osobnu auditivnu spoznaju lijepoga, sinonim rajske ugode, te ih zbog toga i naziva *rajski faganieli*. Kroz promišljanja o fenomenu rajske ptice moguće se zapitati je li uopće Vetranović mogao vidjeti svlakove egzotične ptice ili je njegova uporaba sintagme, što bi moglo biti i vjerojatnije, samo kulturnoška transmisija europskoga književnoga izričaja.

Pojam *rajske ptice* nalazimo nešto kasnije kod Matije Divkovića (1563–1631), čije su propovijedne kompilacije³⁰ obilježene naglašenim utjecajem *Disipula*³¹ Johanna Herolta (Milčetić 1904: 2–3), odakle dolazi struč-

²⁹ Ptičica je u nas poznatija pod nazivom juričica (*Acanthis cannabina*, prema: Linnaeus *Fringilla cannabina*). Postoji niz hrvatskih pučkih naziva za tu ptičicu osim juričice: obična, jurka, konopljarka, crvena konopljarka, faganel, faganjel (Hirtz 1938/1947:174).

³⁰ Ovdje ponajprije mislimo na Divkovićeve *Beside* tiskane u Mlecima 1616. godine.

³¹ Heroltova kompilacija *Sermones discipuli de tempore de sanctis...* osobito je utjecala na oblikovanje propovijedi u kajkavskih pisaca 17/18. stoljeća: Antuna Kanižlića (1699–1777.), Štefana Fučeka (1691–1747), Jurja Mulija (1694–1753) čija djela u kontekstu istraživanja o rajskoj ptici ovdje nećemo razmatrati. Nomenut ćemo samo da je u njihovim djelima zamjetna simbolika rajske ptice koja je posebno zapažena u *Cvetu svetih Hilariona Gašparotija* (1714–1762) (Gasparotti 1758–1761/III: 898), gdje je dovoljno da se

ni naziv *avis paradisi*, kojega Divković doslovce preuzima (usp. RJAZU XIII: 7) u svojim *Besiedama*.

*Ot knigah ot naravnich stvarih,
Veli, da iest iedna ptica, koia
se zove Ptica rajska, i zove se rai
ska za radi nie liepota. Toliko
ie liepa, i toliko uzorita, da
koi niedna liepota ne manika.
Glas nie stanovito toliko e
liep, i toliko sladak, da daie
vele čudan, i sladak razgovor.
Ovu pticu ako tko uhiti, sve
že; i zatvori; vele tužno, vele
grozno; i vele žalosno plače, i
nikada se nikako ne utieša, do
kle ie ne puste.* (Divković 1616: fol. 21a/33-b/13)³²

Divković će u *Besiedama* dodatno amplificirati srednjovjekovnu priliku (Milčetić 1904: 3), prikazujući je kao kićenu pripovijest pod naslovom *Koliko su slatke piesni nebeske* (Divković 1616: 579b-580b). No tu on više neće spominjati izravno rajsку pticu, već samo jednu pticu, odnosno ptičicu slatkoga pjeva kao što stoji i u glagoljskim egzemplima. Iz navedenoga se može zaključiti da Divković nije morao poznavati novopridošlu egzotičnu pticu, za nju je možda bio i čuo, ali je u svoju interpretaciju srednjovjekovnoga egzempla ne unosi, držeći se radije starijega predloška egzempla, koji je prema Milčetiću mogao biti, gore transliterirani, glagoljski iz 1558. godine (sign. VIII 126), a ne izravno i Heroltov.

U razmatranim varijanata prilike o redovniku i ptici kojima je analitički najviše doprinjeo Ivan Milčetić,³³ naglašavajući da ta pripovijest ili „gatka“, kako je on naziva, potječe iz davnina „...dašto, ūena jezgra – bit će starija od kršćanstva“, aludirajući pritom na orijentalne kulture (Milčetić 1904: 4), čiji će se utjecaji do danas potvrditi kroz druge književne interdisciplinarnе studije (Poole 2007: 110–128) u kojima se „pticom čudesnoga pjeva“ oduvijek prizivala bezvremenost i vječnost. Valja napomenuti da pojam *rajska ptica*, koji rabi Milčetić nema nikakvih ornitoloških referenci. Ornitologija je u nas u Milčetićevo vrijeme u povojima, pa zato ni problematika vrste *rajske ptice* ne može biti poticajnom u njegovim začetničkim filološkim istraživanjima ove egzotične predaje, egzempla ili pripovijetke.

spomenu lepe ptice, nebeska mužika, popevke sladke i vugodne, lepo, sladko, svetlo i vugodno nebo, čar nebeske glazbe da bi se sve to objedinilo pod zajednički pojam *rajske ptice* (Galinec 1934:56–68).

³² Besiede Divkovića svarhu evanelia nedielnih priko svega godišta, koje besiede iz razlikih diačkih knjigah privede, ispisa i složi bogoljubni bogoslovac fra Matija je citirano izdanje iz 1704. godine koje donosi ovaj tekst na fol. 23a/11–26.

³³ U jeku prikupljanja narodnih umotvorina u 19. stoljeću, priča o *rajskoj ptici* zapisana je u više varijanata među Slavenima. Prema kazivanjima Ivana Milčetića poznata je varijante iz Promorja, a Milana Langa iz samoborskoga kraja (usp. Bošković-Stulli: 2006: 52). No, čini se da zapisana verzija iz samoborskoga kraja do nas nije stigle jer u postojećoj Langovoj objavljenoj i neobjavljenoj gradi nismo naišli na samoborskiju varijantu.

Hrvatsko razumijevanje pojma *rajske ptice* Rudolf Strohal unosi dublje u prošlost, naslovljujući internacionalni egzemplar redovniku i neobičnoj ptici, *Rajska ptica* (usp. Kekez 1989: 36) i to tri egzemplara od sveukupno četiri koliko ih objavljuje u ZNŽO. Tako je rajska ptica svojim realnim prelijepim izgledom i još uvijek mitskim prekrasnim pjevom ušla u skromno egzemplarsko glagoljaško književno nasljede. Pomnijim pristupom tekstu jasno je da nije riječ ni o kakvoj egzotičnoj vrsti ptice, *manucodiati*, već samo o predočavanju simbolike Raja uvriježenom literarnom sintagmom u Strohalovo vrijeme, ali i tada već poznatoj provenijenciji egzotične ptice (Ilešić 1905: 3–4). Pod istim se naslovom u širem slavenskom folklorističkom književnom korpusu razotkrivaju i razrađeni tekstovi utemeljeni na internacionalnom motivu, kojima se analitički počinju baviti slavenski filolozi 18/19. stoljeća. To je doba kad se predaje počinju sustavno zapisivati, posebno oživljavati u umjetničkoj književnosti u nastajanju da se istaknu „sentimenatalni stavovi, izrazi osjećaja i oduševljenja za prirodu“ (Lauer 2009: 61). Zapažamo to u mnogim slavenskim književnostima, a posebice u ruskoj koja je bila uzorom u općemu slavenskome svijetu, pa tako i među hrvatskim filozozima 19. stoljeća. Tako kod Nikolaja M. Karamzinija (1766–1826) čitamo pripovijest naslovljenu *Rajskaja ptička* (Karamzin 2005: 270; Ilešić 1915: 168–169; Nielsen 1998: 71), koja je objavljena 1791. godine. Nije, dakle, isključeno da su i Milčetić i Strohal, koji se i najviše zanimaju za *rajsku pticu*, mogli biti motivirani Karamzinovom pričom i po uzoru na nju naslovit i glagoljski „iženpl“. Našu pretpostavku potkrpeljujemo i podatkom da je Karamzinova pripovijest prevedena i tiskana u Zagrebu 1875. godine u dječjem časopisu *Djetinji vrtić*, pod naslovom *Rajska ptičica (ruska priča)* (Tomšić 1875: 41–43).³⁴ Karamzinova priča o *Rajskoj ptičici* zasigurno je motivirala hrvatske paleoslaviste, utječući pri naslovljavanju hrvatskoglagoljskih egzemplara o redovniku i ptici.³⁵

Put poimanjama *rajske ptice* od egzotičnoga nasljeda, preko egzemplara i predaja, a potom prihvaćenih znanstvenih spoznaja i uvođenja pojma u umjetničku književnost, odnosno put od prvotne simbolike preko vizualne spoznaje i obratno, danas je teško razlučiti. No pokušaj iznalaženja kronoloških putova spoznaje *rajske ptice*, odnosno prijelaz iz auditivne u vizualnu percepciju potvrđuje internacionalnost pojma, koji ne poznaje granice ni vremenske ni teritorijalne, te zbog toga preuzima ulogu povezivanja kultura, vjerovanja i predodžbi.

Rajska ptica u hrvatski rječnicima i prvim zoološkim priručnicima

Stručni pojam *rajska ptica* javlja se u hrvatskom rječničkom korpusu od 18. stoljeća.

³⁴ U korpusu slovenskih predaja i bajki zabilježena je priča *Menih in rajska ptica*, koju je brat Ljudevita Tomšića, Ivan Tomšić objavio u časopisu *Vrtec* br. 3/1 1873. godine s većim modifikacijama koje pokazuju kako se predaja prilagođavala različitom slavenskom podneblju (usp. Dapit i Kropej 2004: 49).

³⁵ O zapadnoeuropskim egzemplarskim kompilacijama i pojavnosti ovoga motiva uopće Milčetić i Strohal nisu mogli ništa znati, jer se interes za dublja istraživanja isprepletanja egzemplarskih motiva javlja tek šezdesetih godina 20. stoljeća (Lucken 2005: 173).

- a) U ilirsko-latinskom rječniku iz 1740. godine, *Gazophylacium illyrico-latinum*, Ivana Belostenca pod pojmom *rayszki* nalazimo sintagmu *rayszka pticza* te prvotni originalni naziv *manucodiata* (Belostenec 1973: 447).
- b) U njemačko-hrvatskom rječniku iz 1860. godine, *Deutsch-Croatische Wörterbuch / Němačko-hrvatski Rječnik*, Bogoslava Šuleka *rajska ptica* se pojavljuje kao *paradieswitwe, vidua paradisae, paradiessvogel, apoda paradisea te gospin pijevac* (Šulek 1860: 998).
- c) Najpodrobnije tumačenje *rajske ptice*, odnosno *rajčice*, daje Miroslav Hirtz 1928. godine u *Rječniku narodnih zooloških naziva*, referirajući se na dotadašnja znanstvena iskustva (Hirtz 1928: 405–406).
- d) *Rječnik Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* pod pojmom *rajčica* donosi sinonime *rajska ptica, rajka, gospin pijevac*,³⁶ ali daje i podrobnu raščlambu sintagme *rajska ptica* s osvrtom na dotada poznati Belostenčev i Hirtzov rječnik koji prvi donosi pojam *rajčica*, uz napomenu da se susreće u primjerima kod novijih pisaca (RJAZU/13 1953: 7).
- e) U današnje vrijeme pojam donose svi rječnici i leksikoni poput sljedećih: *Hrvatski opći leksikon* (HOL 1996: 821), *Hrvatski enciklopedijski rječnik* (HER 2002: 1091), *Riječi: značenje, uporaba, podrijetlo* (Ladan 2000: 337), *Osmojezični enciklopedijski rječnik* (OER/6 2007: 460), *Hrvatska opća enciklopedija* (HOE/9 2007: 175).

Kroz 19. stoljeće naziv *rajska ptica* se već udomaćio, te se pojavljuje u prvim priručnicima iz zoologije uz različita pojašnjenja. Tako Josip Torbar (1824–1900), prirodoslovac i pedagog te jedan od rijetkih popularizatora prodomnih znanosti u Životinjarstvo to jest nauk o životnjama zamjećuje da su „rajčice tako krasne ptice da ih je milo gledati“ (Torbar 1863: 95). U priručniku iz 1884. godine, *Nauka o životnjama ili zoologija za više razrede gimnazije i realke*, agronoma i pedagoga Josipa Pecića (1829–1896) piše da je *rajska ptica* iz Nove Holandije (Pecić 1884: 101) te da je srodnna s gavranom (porodica Vrana, *Corvidae*).³⁷ Đuro Kozarac (Radojičić 2004), prirodoslovac i pedagog, u isto vrijeme kad i Pecić bilježi da rajska ptica ima duge perjanice, te da živi u pokrajini Australije (usp. Hirtz 1938/1947: 406), a Davorin Trstenjak (1848–1921) u prvom svesku *Ptica* piše da „sto je god najkrasnijih boja u prirodi, eto ih na ubavu perju nekih rajčica“ (Trstenjak 1888: 34), dodajući i to da je rajska ptica inače tek malo veća od čvorka (usp. Hirtz 1928: 405–406). Mijo Medić (1855–1939),³⁸ zoolog i ihtiolog nadograđuje i usustavljuje životinjske spoznaje u *Zoologiji za više razrede srednjih škola* spominjući da je rod rajčica sličan vranama s velikim perjem ispod krila kod mužjaka (Medić 1903: 127).

³⁶ Kao dodatna informacija navedenim sinonimima stoji: „Vraniama su rod rajčice, u kojih su kod mužjaka ispod krila lijepa i velika pera.“ (RJAZU/13 1953: 1).

³⁷ Smatramo važnim napomenuti da je ova konstatacija objavljena mnogo prije nego li su Charles Sibley i Jon Edward Ahlquist, koristeći novu metodu DNK analize, pokazali blisku srodnost *rajskih ptica* i vrana, postavljajući tako nove temelje taksonomije ptica (Sibley i Ahlquist 1995).

³⁸ Usp. Miroslav Hirtza, *Umro prof. Mijo Medić*, Priroda br. 30/2, 61–63, Zagreb 1940.

Prvi svlakovi rajske ptice pokazali su se idealnim u stvaranju predodžbe o božanskom stvorenju i asocijaciji Raja. Ta jedinstvena vrsta ptica, koja je prihvaćena s divljenjem na temelju njezina svlaka i stvorena mita našla se, što nije nimalo čudno, i oslikana i opisana na širem evropskom području. Prica o ptici i redovniku književno se nadograđivala na internacionalnoj i lokalnoj razini u mnogim evropskim zemaljama i u različitim vremenima sve do u 20. stoljeće kada se drevna predaja sjedinjuju u pripovijednoj riječi i slici u zbirci *Folk Tales From Many Lands* autorice Lilian Gask, pod naslovom *The Monk and the Bird of Paradise* [Redovnik i Rajska ptica], gdje uz naslov gledamo (po prvi put) i crtež redovnika s *rajskom pticom*, glasovitoga mađarskoga ilustratora Willyja Poganya (1882–1955).



Willy Pogany, crtež uz predaju „Redovnik i rajska ptica“ u knjizi Lilian Gask *Folk Tales From Many Lands*. New York 1910, T.Y. Crowell & Company, 170–174.

Misli za kraj

Ptica, kao gospodarica neba, simbol je slobode u vremenu i prostoru, simbol bezgraničnosti i bezvremenosti. Ona je neuhvatljiva u svojoj ljepoti i pjevnosti. Ptičji pjev u trenutku postaje srednjovjekovni božanski odjek raja u auditivnoj vizualizaciji religiozne pastve. Raj tako postaje sluhom slušan, a ne okom viđen. Pjev nadmašuje sliku, ljepota zvuka nadilazi vizualnu ljepotu kojoj je u svakodnevici čovjek vrlo podložan. Kroz pjev je izrečena i ključna moralizatorska i odgojna poruka da valja otkrivati i nematerijalne ljepote koje okružuju čovjeka, čime se pokušava marginalizirati ljudska materijalna požuda.

Ptičji pjev – to je akustički imaginarij Raja kojemu čovjek ne pristupa kroz pročišćenje i skrušenost, već blagodati Raja ulaze u čovjeka i pročišća-

vaju ga. U egzemplu s neobičnom pticom pristup Raju je postavljan obratno: Raj ulazi u čovjeka (slušatelja), a ne čovjek u Raj. Kroz ljepotu ptičjega pjeva razvija se motiv vremena i prolaznosti čija apstraktnost postaje razumljiva imaginarnom melodijom sadržanom u metodi priповijedanja. Zamišljeni zvuk postaje nositeljem koncepcije bezgranična vremena, koje je nepojmljivo srednjovjekovnom čovjeku. Melodija ptičjega pjeva na najrazličitije načine budi maštu i konkretnizira bezvremenost. Smatralo se da su slavuj (*Luscinia megarhynchos*), češljugar³⁹ (*Carduelis carduelis*), a katkad i ševa (*Alauda arvensis*), ptice Raja. Češljugar (Cair-Hélion 2004: 87), a češće slavuj, svojim ljubavnim pjevom je „čarobnjak koji omogućuje da zaboravimo pogibelji dana“ (Chevalier i Gheerbrant 1994: 605). Njima se katkad pridružuje i ševa, čiji je let sastavljen od naglih prijelaza sa zemlje u nebo i obratno što se tumačilo kao jedinstvo zemaljskoga i nebeskoga, dok je ševin pjev za razliku od slavujeva, pjev radosti (Bachelard 1959: 100–106). No ni jedna od spomenutih ptica pjevica nije eksplisitno i potvrđena u varijantama egzempla o redovniku i ptici.⁴⁰

Zvuk je neuhvatljiv, melodija često i neponovljiva, te je opis zvučnoga doživljaja gotovo nemoguć. Čarobna ljepota zbog neopisivosti pjeva zahtjeva adekvatnu viziju i kolorit. Spomenute ptice su iz okruženja europskoga čovjekova, one su vidljive i poznate, fizički su uhvatljive, pa zato i ne mogu biti vizualni predstavnici nesaglediva i nepojmljiva Raja. No zato rajska ptica, koja će se u kasnom srednjem vijeku pojmovno useliti u popularni egzempl, teško pristupačna i zapravo neviđena u svojoj prirodnoj pojavnosti, ali koloristički zadivljujućih svlakova, pronalazi mjesto kako u vizualizaciji, tako i u razumijevanju te promoviranju rajske ugode i blaženstva u propovijedi o Raju i vremenu, u kojoj upravo ovaj egzemplum daje najvjerojatniju potvrdu.

Literatura

- Aarne, Thompson 1961 – Antti Aarne, Stith Thompson, *The types of the folktale. A classification and bibliography*, Helsinki: Suomalais-Ugrilaisen Seuran julkaisuja 100, Akademia scientiarum Fennica.
- Accurti 1930 – Tommaso Accurti, *Editiones saeculi XV pleraeque bibliographiae ignotae*, Firenze: Tipografia Giuntina.
- Bachelard 1959 – Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris: José Corti.
- Bastanzio 1947 – Serafino Emilio Bastanzio, *Fra Roberto Caracciolo da Lecce: predicatore del secolo XV*, Pisati: Isola del Liri.
- Belova 2000 – Vladislavovna Olga Belova, *Slavjanskij bestijarij*, Moskva: Indrik.
- Biblija. 1991. (ur. Jure Kaštelan i Bonaventura Duda), Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Bošković-Stulli 2006 – Maja Bošković-Stulli, *Priče i pričanje*, Zagreb: Matica hrvatska.
- ³⁹ Češljugar (Cair-Hélion 2004: 87), a češće slavuj sa svojim „ljubavnim pjevom“ je „čarobnjak koji omogućuje da zaboravimo pogibelji dana“ (Chevalier i Gheerbrant 1994: 605). Tim se pticama katkad pridružuje i ševa, čiji je let sastavljen od naglih prijelaza sa zemlje u nebo i obratno što se tumačilo kao jedinstvo zemaljskoga i nebeskoga, a ševin pjev je za razliku od slavujeva, pjev radosti (Bachelard 1959: 100–106).
- ⁴⁰ Najčešći oblik prezentacije rajske ugode je diminutivni oblik imenice ptica, dakle, ptičica ili ptič uz dodatak jedna ptičica ili nepoznata ptičica i sl. Jedino u „Sv. Rožaliji“ Antuna Kanižlića vidimo slavića. (Milčetić 1904: 2–3).
- Bratu 1997 – Anca Bratu, Paradis. U: *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge. Tome II*. (ur. André Vauchez), Paris – Rome – Cambridge: Édition de Cerf, Città Nuova, James Clarke & Co. LTD.
- Bratulić 1996 – Josip Bratulić, *Hrvatska propovijed*, Zagreb: Školska knjiga.
- Brehm 1982 – Alfred Edmund Brehm, *Kako žive životinje*, Zagreb: Minerva.
- Bremond 1996 – Claude Bremond, Le Goff Jacques, Jean-Claude Schmitt, *L'Exemplum*, Turnhout-Belgium: Brepols.
- Cair-Hélion 2004 – Olivier Cair-Hélion, *Les animaux de la Bible*, Barcelone: Éditions du Gerfaut.
- Charbonneau-Lassay 2006 – Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris: Albin Michel.
- Chevalier, Alain 1994 – Jean Chevalier, Gheerbrant Alain, *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, Mladost.
- Dapit, Kropej 2004 – Roberto Dapit, Monika Kropej, *Zlatorogovi čudežni vrtovi: slovenske prijedaje o zmajih, belih gamsih, zlatih pticah in drugih bajnih živalih*, Radovljica.
- Divković 1616 – Matija Divković, *Besiede Divkovića svrhu evandelia nedieljnijeh, Mleci*.
- Egerton 2003 – Frank N. Egerton, A History of the Ecological Sciences. Part 9, Albertus Magnus: a Scholastic Naturalist, *Bulletin of the Ecological Society of America* 84(2): 878–91.
- Ferber, Mužinić 2009 – Bogdan Ferber, Jasenka i Jasmina Mužinić, Bird Of Paradise Motive by Julije Klović in *The Farnese Hours*, *Journal of the Iconographic Studies (IKON)* 2: 297–304.
- Friedman 1974 – John Block Friedman, Thomas of Cantimpré, De naturis rerum prologue, Book III and Book XIX. *Cahiers d'Études Médiévales (La science de la nature, théories et pratiques)* 2: 107–154.
- Galinac 1934 – Franjo Galinac, Rajska ptica u kajkavskoj književnosti, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 29(2): 56–68.
- Gasparotti 1758./1761 – Hilarion Gasparotti, *Czvét szvétek. Knjiga III*, Bech: Leopold Ivan Kaliwoda.
- Greven 1914 – Joseph Greven (ur.), Die Exempla aus den Sermones feriales et communes des Jacob von Vitry, u: *Sammlung mittelalterlicher Texte* 9, (ur. Alfons Hilka), Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- Hirtz 1928 – Miroslav Hirtz, *Rječnik narodnih zoologičkih naziva*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Hirtz 1938/1947 – Miroslav Hirtz, *Rječnik narodnih zoologičkih naziva, Knjiga druga, Ptice (Aves)*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Hirtz 1940 – Miroslav Hirtz, Umro prof. Mojo Medić. *Priroda* 30(2): 61–63.
- Ilešić 1905 – Fran Ilešić, Sitni prilozi. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 10(1): 1–10.
- Ilešić 1915 – Fran Ilešić, Rajska ptica, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 20: 161–176.
- Karamzin 2005 – Nikolaj Mihajlovič Karamzin, [1791.]. *Polnoe sobranije sočinenij v vosemnadcatyh tomah, Stihotvoreniya i stihotvornye perevody, Proza 1780-h do načala 1790-h godov*, Tom 14, Moskva.

- Kekez 1989 – Josip Kekez, *Leukorn i djevojka bez grijeha, Slike i prilike propovijedane u Hrvata*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Lauer 2009 – Reinhard Lauer, *Povijest ruske književnosti*, Zagreb: Golden marketing i Tehnička knjiga.
- Le Goff 1993 – Jacques Le Goff, *Srednjovjekovni imaginarij*, Zagreb: Antabarbarus.
- Le Goff 1999 – Jacques Le Goff, *Un Autre Moyen Âge*, Paris: Gallimard.
- Ley 1968 – Willy Ley, *Dawn of zoology*, New Jersey: Prentice-Hall, Englewood.
- LISZK 1979 – *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur. Andelko Badurina), Zagerb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti.
- Lucken 2005 – Christopher Lucken, Stephani de Borbone (Étienne de Bourbon), *Tractatus de diversis materiis predicabilibus, Prologus, Prima Pars, De Dono timoris / Humbert de Romans, Le Don de crainte ou l'Abondance des exemples*. Médiévaies 48: 170–173.
- Medić 1903 – Mojo Medić, *Zoologija za više razrede srednjih škola (po J. N. Woldřichu)*, Zagreb.
- Milčetić 1904 – Ivan Milčetić, Sitniji prilozi, Rajska ptica, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 9(1): 1–4.
- Milčetić 1911 – Ivan Milčetić, Hrvatska glagolska bibliografija, *Starine Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 33: 1–571.
- Mužinić, Ferber, Bruce, 2009 – Jasmina Mužinić, Bogdan Ferber, Jasenka i Beehler Bruce, „Julije Klović: the first colour drawing of Greater Bird of Paradise *Paradisaea apoda* in Europe and its model“, *Journal of Ornithology* 150(3): 645–649.
- Nielsen 1998 – Jørgen Erik Nielsen, *Fra Neva til Øresund. Den danske modtagelse af russisk litteratur 1800–1856*, Kopenhagen: Museum Tusculanums Forlag, Københavns Universitet.
- Ogilvie 2008 – Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, Chicago: The University of Chicago Press.
- OER. 2007 – *Osmojezični enciklopedijski rječnik*. sv. 6, Tomislav Ladan, ur. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Pantelić 1973 – Marija Pantelić, Hrvatskoglagojlski amulet tipa Sisin i Mihael. *Slово* 23: 163–196.
- Pecić 1884 – Josif Pecić, *Nauka o životinjama ili zoologija za više razrede gimnazije i realke po Pokornomu i Tomi*, Beograd.
- Petrović 1977 – Ivanka Petrović, Marijini mirakuli i zapadnoeuropejski srednji vijek. *Radovi Staroslavenskog instituta* 8: 5–212.
- Polo de Beaulieu 1991 – Marie-Anne Polo de Beaulieu, *Johannes Gobi Junior; Scala coeli*, Paris: Centre national de la recherche scientifique.
- Poole 2007 – Kevin Poole, In Search of Paradise: Time and Eternity in Alfonso X's *Cantiga* 103, *eHumanista* 9: 110–128.
- Radojčić 2004 – Milorad Radojčić, *Duro Kozarac prvi valjevski professor*, Valjevo.
- RJAZU 1953 – *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, dio XIII. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Schroeder 2000 – Gerald Schroeder, *Božja znanost: pomirba znanstvene i biblijske mudrosti*, Zagreb: V. B. Z.

- Sibley, Ahlquist 1995 – Charles Sibley, John E. Ahlquist, *Phylogeny and classification of birds: a study in molecular evolution*, New Haven – London.
- SPH 1872 – Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića. U: *Stari pisci hrvatski* 4(2), Vatroslav Jagić, Ivan August Kaznačić, Gjuro Daničić, ur. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Strohal 1915 – Rudolf Strohal, *Hrvatska glagolska knjiga*. Zagreb: Tiskara Merkur.
- Strohal 1917 – Rudolf Strohal, ‘Prilike’ iz stare hrvatske glagolske knjige, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 21: 289–272.
- Strohal 1918 – Rudolf Strohal, ‘Prilike’ iz stare hrvatske glagolske knjige. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 23: 64–124.
- Štefanić 1960 – Vjekoslav Štefanić, *Glagoljski rukopisi otoka Krka*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Štefanić 1969 – Vjekoslav Štefanić, *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije, I. Dio*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Tomšić 1873 – Ivan Tomšić, Menih in rajska ptica. *Vrtec* 3(1): 8–9.
- Tomšić 1875 – Ljudevit Tomšić, (ur.) Rajska ptica (Ruska priča), *Djetinji vrtić, Zabavne pripovijesti dobroj djeci* 1: 41–43.
- Torbar 1863 – Josip Torbar, *Životinjarstvo to jest nauk o životinjama*, Zagreb.
- Trstenjak 1888 – Davorin Trstenjak, *Ptice. sv. 1*, Zagreb.
- Tubach 1981 [1969] – Frederic C. Tubach, *Index exemplorum. A Handbook of medieval religious tales*, (reprint 1981.). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Van den Abeele 1999 – Baudouin Van den Abeele, L'allégorie animale dans les encyclopédies latines du Moyen Âge, U: *L'animal exemplaire au Moyen Âge (V^e–XV^e siècle)*, (ur. Jacques Berlioz i Marie Anne Polo de Beaulieu), Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Welter 1927 – Jean-Thiébaut Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris – Toulouse: Occitania.
- Zaradija Kiš 2006 – Antonija Zaradija Kiš, „Pseudoanimalistički egzempli u glagoljskom senjskome Korizmenjaku iz 1508. godine“, *Senjski zbornik* 33: 243–258.
- Zaradija Kiš 2008 – Antonija Zaradija Kiš, „Egzempli u Senjskom korizmenjaku iz 1508“. *Senjski zbornik* 35: 55–90.
- Zaradija Kiš 2009 – Antonija Zaradija Kiš, Književne minijature u glagoljaškim istraživanjima Rudolfa Strohala, U: *Rudolf Strohal i njegovo djelo*, (ur. Alojz Jembrih). Zagreb: Družba „Braća Hrvatskoga Zmaja“.
- Zaradija Kiš 2009 – Antonija Zaradija Kiš, „Amuletsko nasljede u martinskoj književnoj tradiciji“, u: *Izazov tradicijske kulture. Svečani zbornik za Zoricu Vitez*, (ur. Naila Ceribašić i Ljiljana Marks). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Zovko 1901 – Ivan Zovko, „Vjerovaњa iz Herceg-Bosne“, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 6(1): 115–160.

Internetski izvori

- <http://www.papalencyclicals.net/Ben12/B12bdeus.html> (Pristupljeno 6. ožujka 2010.)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Guide_for_the_Perplexed#Contents (Pristupljeno 6. ožujka 2010.)
- <http://gahom.ehess.fr/thema/> (Pristupljeno 6. ožujka 2010.)

PARADISE BIRD MOTIF IN THE AUDITIVE PERCEPTION OF EDEN IN CROATIAN GLAGOLITIC EXEMPLA

Summary

A particular place in the diverse body of Croatian Glagolitic literature is occupied by the exempla – small literary forms that occupied a key position in Mediaeval sermons with their message and visualisation of abstractness. The research has been based on the Glagolitic animalistic exempla, that is, those in which an animal plays a crucial role in transmitting the sermon's lesson. Attention is directed to the complexity of the exemplum of the Bird-of-Paradise: its name and appearance play a significant role in the vision of Paradise, while its imaginary song contributes auditive perception to Paradise, which is where the specific nature of this allegory lies. The anthropological and zoological dimension of the exemplum was to show its culturological weight and breadth that would be manifested through the ancient Eastern source of the legend, followed by the Western European Mediaeval composition of the exemplum whose popularity was transferred into the European literary context, whence it moved on to be reflected in a specific manner in Croatian literature and linguistics.

Antonija Zaradija Kiš

Primljen septembra 2010,
prihvaćen za štampu decembra 2010.

УДК 821.131.1-14.09 „17/18“

821.163-14.09 „17/18“

Оригинални научни рад

ОРАО – ЈЕДНОГЛАВИ, ДВОГЛАВИ, ТРОГЛАВИ. (КОН)ФИГУРАЦИЈЕ „КРАЉА ПТИЦА“ С ОБЕ СТРАНЕ ЈАДРАНА

ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО

*Università degli Studi „G. d'Annunzio“
Chieti-Pescara*

У раду се анализира књижевно-историјска (и хералдичка) симболика једноглавог, двоглавог и троглавог орла, ограничена овом приликом просторно на обе стране Јадрана, дакле на јужнословенску регију и Италију, а временски на период који иде од краја XVIII до краја прве половине XIX века. Сложеност симболизма орла – краља птица има своје упориште у старозаветној метафори где орао симболизује краља правде, и као такав се појављује и код Дантеа. У односу на концепцију правде су и усмерени списи јужнословенских писаца и италијанских патриота који у орлу виде симбол правде и неправде, у зависности од одређеног историјског тренутка. Орао стога представља параметар позитивних и негативних (кон)фигурација и конотација списка јужнословенских и италијанских писаца и патриота.

Кључне речи: орао, појам (не)правде, јужнословенски и италијански писци и патриоти, XVIII век, XIX век

Шесто певање *Raja* Данте отвара slikom орла:

Poscia che Costantin l'aquila volse
contr'al corso del ciel, ch'ella seguiò
dietro a l'antico che Lavina tolse,

cento e cent'anni e più l'uccel di Dio
ne lo stremo d'Europa si ritenne,
vicino a' monti de' quai prima uscìo;

e sotto l'ombra de le sacre penne
governò 'l mondo lì di mano in mano,
e, sì cangiando, in su la mia pervenne.

persida.lazarevic@email.it

Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch'i sento,
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano.¹

Данте је овде на другом, Меркуријевом небу и ту му се указују душе оних који су на земљи делали на врли начин, подстакнути амбицијом и славом, и они величају знак непогрешиве правде. У име свих говори дух цара Јустинијана који је владао Византијским царством у првој половини VI века и оставио поколењима непроцењиви зборник римског права, *Corpus iuris civilis*. За Дантеа је Јустинијан идеалан тип императора, који је праведно примењивао закон, у складу са божјим промислом. Централни део певања оцртава управо лет орла, те, како каже, „божје птице“, и тај лет симболише величанствену историју Рима: политичка тема овог певања је овде подигнута на теолошки ниво. А иза ове епске теме државности и праведности појављује се једна лирскаnota, о самоћи праведног човека, па је то елегија човека који брани правду, и на неки начин портрет самог Дантеа који је изабрао да буде доследан својим идејама.

И даље у *Rajy*, али у XVIII певању, свете душе формирају реченицу из Књиге мудрости, „Љубите правду, ви који управљате земљом“:

“DILIGITE IUSTITIAM” primai
fur verbo e nome di tutto ‘l dipinto;
“QUI IUDICATIS TERRAM” fur sezzi.²

Мало затим Данте види како се формира слово „M“, последње из речи *terram*, и које је у метаморфози, од почетног слова M Дантеове Монархије, и то није случајно: у првој књизи свог трактата на латинском језику *Monarchia* (око 1312–1313), Данте аргументује да је потребна једна универзална монархија да би се постигли највиши идеали човека. У финалном стадијуму метаморфозе слово „M“ добија облик царског орла, те представља Правду, која се на земљи остварује управо у Царству:

Poscia nell’emme del vocabol quinto
Rimasero ordinate; sì che Giove
Pareva argento lì d’oro distinto.
E vidi scendere altre luci dove
era il colmo de l’emme, e lì quietarsi
cantando, credo, il ben ch'a sé le move.
Poi, come nel percuoter d’i ciocchi arsi
surgono innumerabili faville,
onde li stolti sogliono agurarsi,

¹ Данте Алигијери, *Комедија*, Преоркестрација, предговор, коментари и именци К. Мићевић, Београд: Рад, 2007, 687: „Отклад Константин орла крену дуж / неба уназад, што је слеђио га / с тим који поста Лавинијин муж, / Сто и сто лета и више, птић Бога / на руб Европе паде из плавети / крај завичајног венца планинскога; / И ту у сенци својих пера светих / владаше светом из руке у руку / тај тако најзад и на моју слети. / Цар бех а сад сам Јустинијан; вукућ / из прве љубави моћ, из закона / тако ствар сваку сувишну и пуку.“

² Исто, 809: „DILIGITE IUSTITIAM и тај склад / глагол са именцом горе сплете; / QUI IUDICATIS TERRAM би најзад.“

resurger parver quindi più di mille
luci e salir, qual assai e qual poco,
sì come 'l sol che l'accende sortille;
e quietata ciascuna in suo loco,
la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi
rappresentare a quel distinto foco.
Quei che dipinge li, non ha chi 'l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch'è forma per li nidi.
L'altra bēatitudo, che contenta
pareva prima d'ingigliarsi a l'emme,
con poco moto seguitò la 'mprenta.
O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostraro che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemme!³

Ова за Дантеа божја птица јесте биолошки и симболички краљ птица, и као такав има бројне конотације. Фигуративно је најчешће представљен као једноглави и двоглави орао, а ређе као троглави. Једноглави орао је на врху биолошког ланца, и једина је животиња која може да гледа сунце отворених очију. Симболошки се односи и на душе умрлих које стижу до богова. Слично птици Феникс, поново се рађа после троструког утапања у воду. На теолошком нивоу представља и Христово успење, победу светла над тамом, симбол је и Јована Крститеља⁴.

Као двоглави, орао је хералдички симбол, присутан на бројним (племићким) грбовима, штитовима и заставама, често због стилске симетрије. Симболизује несразмерну моћ и наклоњеност оружју. У европској хералдици је, заједно са лавом, најчешће присутна животиња. У свом чувеном делу *Ars heraldica* (Нирнберг 1688), историчар хералдике Андреас Беклер (Andreas Böckler) идентификује термин *Adler* (орао) са *Adel*, тј. са племством (немачким), па стога ако нема орла, нема ни племства. Орао је за цара дакле најбоља одбрана и гаранција племства. Беклер описује да је орао једина међу птицама која може да гледа сунце отворених очију и оштрог погледа, никад не испушта свој плен, успева да се обнови, може да лети више од свих, и сматрају га знаком победе. А с обзиром да је Ромул први видео орла на АVENTИНУ, те је то сматрао повољним знаком, испред војске је увек стављао једног орла (“Und weil Romulus auf dem Aventino am ersten einen Adler gesehen / so hat er solches für ein Glück Zeichen gehalten / derowegen allezeit einen Adler an statt eines Fahnens vor

³ Исто, 809–810: „Касније на M од ријечи пете / браше се; тако јави се Јупитер / сребрни и златан од главе до пете. // А видех, много свјетло упути смер / на врх тога M, јер је свако хтело / појући, мислим, леп дати ту пример. // Још, кад дрво кад ударе врелό / из кога безброј искара испада, // где луде виде предсказања врело, // Видех да ту се више нег хиљада / светlosti јави, више или иниће, / ал' које сунце не гаси никада; // И кад на своје место свака стике, / глава и врат тад једног орла дође / ту испред мене из срца те жиће. // Том што то слика не требају вође; / јер он све води, а на њега сећа / моћ која гнезда сца та здја такође. // Блажене душе, чија беше срећа / што се уљињанише тако над M, / учинише да слика би још већа. // О блага звездо, који ми све алем / ту не показа да је наша правда / учинак неба у свијету нашем!“

⁴ Hans Biedermann, *Simboli*, Milano: Garzanti, 2003, 39–43.

dem Kriegsheer vortragen lassen”, 118). У Византији се орао појављује од њеног настанка и представља континуитет са Римским царством чији је био симбол. Тај двоглави орао у Византији обележавао је јединство светог и световног принципа унутар државе, али и царство које је окренуто истовремено и Истоку и Западу. Немачки владари, баварски грофови, грофови Шлезије и Аустрије, брандебуршки и пољски, династија Хабзбурговаца, Јермени – сви су они у грбу имали двоглавог орла. Али и царска Русија, као и Срби, Албанци, Црногорци.

Троглавог орла, пак, помиње немачки средњовековни гномски песник Рајнмар фон Цветер (Reinmar von Zweter, 1200 – после 1248), па чак орла са главама на врховима крила, у кодексу *Codex Manesse* из XIV века, а тај кодекс представља најпотпунији средњовековни извор љубавних песама на немачком језику, и свакако један од најлепших украшених рукописа.

Као што се види, већ је код средњовековних песника могуће уочити да орао представља моћно књижевно средство. Горе наведени Дантеови стихови указују како је узвишен песник, *sommo poeta*, гледао на орла као државног симбола, симбола владара, правде, царства, моћи. И орао јесте био књижевни симбол владара и правде нарочито за време формирања нација, у ствари још од краја XVIII столећа, и као такав се константно провлачио у бројним списима, управо као стална фигура, а став писаца према двоглавом орлу одражавао је политичке и друштвене ситуације одређене (културне) средине. Могуће је с обе стране Јадрана, дакле у јужнословенској регији, али и међу италијанским патриотима Рисорђимента у првој половини XIX века, посматрати вишесложно поимање двоглавог орла: код већине српских писаца просветитељства, на пример, орао је, као идентификација аустријског цара, представљао позитивну упоришну тачку. Није тако и код италијанских патриота романтичарских инспирација, којима је јужнословенска поетика служила као подстрек у борби против туђинског угњетавања, и код којих је двоглави орао симболизовао омрзнуту Аустрију. Орао аустријског царства, орао руског царства, пансловенски орао или пак орао као универзални симбол правде – сви ти орлови представљају, с обе стране Јадрана, упоришну тачку или неку врсту сталне формуле која се историјски подразумевала и објашњавала, и у односу на коју се формирао позитивни или негативни параметар вредновања и стварања. „Краљ птица“ који књижевно симболизује владара, у коме се сједињују појмови *Deus* и *Ius*, и који стога представља час предмет величања и дивљења, час предмет напада и извора борбе, условљен је искључиво повесним околностима.

Тако орао симболизује веома поштованог и вољеног владара међу Србима, Јосипа II, у тој мери величаног да се може говорити о јозефинизму у српској књижевности. Јован Скерлић каже да су Срби према Јосипу II „осећали много поштовања, тако да га је Темишварски сабор 1790. назвао 'Марком Аурелијом српским'“⁵. Међу Србима се образује доста

⁵ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, 75.

јака група присталица Јосипа II, тзв. српских јозефиниста или националиста, и који су се борили против „сујевераца и црквара“, тј. својих конзервативних противника. Међу те српске најубежђеније јозефинисте спада Доситеј Обрадовић, који је у „Предсловију“ своје *Етике*, коју је објавио 1803. године у Венецији, Јосипа II представио као „цесарскокраљевског орла“:

Кад се већ и славенским народом ова благодјетелна почне приказивати зора, онда ти бједна Сербија, Босна, Херцеговина и Болгарија под тешки турски потпадну јарам. Од тада, пођи збогом, славо и слободо и свако у наукам просвештеније! Нека част нашега храброго и вјернога народа под крилами цесарокраљевског орла, не престане желити оно што сви свободни благоуправљајеми народи толико траже, љубе и почитују, то јест науку и просвештеније ума.⁶

Код Доситеја је, значи, орао јасна метафора којом се велича доба владавине Јосипа II. Познато је да је Доситеј у *Животу и прикљученијима* експлицитно увеличao доба владавине Јосипа II, својом похвалном песмом аустријском монарху, с обзиром да су српски интелектуалци, пре свега Доситеј, па онда и други за њим, сматрали да су реформе, започете за време Марије Терезије, биле веома погодне за Србе. „Доситеј, тако, у овој песми, и у *Животу и прикљученијима*, изражава своју веру у аустријског монарха, који је за њега представљао идеал модерне државе с просвећеним монархом на челу.“⁷:

Ево време златно и весело,
[...];
На похвалу РИМСКОГ ЦЕСАРА,
Аустријског двора господара,
ЈОСИФЕ ФТОРИ, мили владетељу,
Сунце света и благодетељу!
Блажена мајка која ТЕ родила,
Света сиса која ТЕ дојила!
Минерва је, богиња мудрости,
Просветила ТВОЈ дух од младости;
Темис с ТОБОМ на престолу седи,
Из ТВОЛИ(Х) уста Астреја беседи,
Која по земљи давно с ТОБОМ ходи.
А сад своје плане производи.
О, ВЕК ЗЛАТНИ! О, слатка времена!
Кад је општа љубов ужежена! |
[...]
Светла круно, ЈОСИФЕ ВЕЛИКИ,

⁶ Етика или философија наравоучијелна по системи ђ. Професора Соави Доситејем Обрадовићем издаћа, Сабрана дела Доситеја Обрадовића, књига трећа, прир. Душан Иванић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић, 2007, 89–90.

⁷ Напомене у: Писмо Хараламбију. Живот и прикљученија, Сабрана дела Доситеја Обрадовића, књига прва, прир. Мирјана Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић, 2007, 160.

Простри милост ТВОЈУ на род српски.
Обрати лице и ТВОЈ поглед благи!
На дедова ТВОЛИ(Х) народ драги.
На Сербију бедну, и на Босну
Које трпе работу несносну.
Буди подобан неба, Господару,
Дико света, ПРЕСВЕТЛИ ЦЕСАРУ!
Излиј на свет превисоке даре,
Подадај Болгаром њи(х)ове бољаре;
ТВО(Ј)ИМ Србљем витезове старе
И Гречији њејзине Пиндаре. |

Неколико деценија касније ће Спиридон Алексијевић, „парох гречески“, пратећи васпитне токове које је утирао Доситеј Обрадовић у српској књижевности, свом преводу *Руковојсїства чловеческого живоїша* (Будим 1830), које је посветио српској омладини у Далмацији, додати једну „Оду“ аустријском цару, овај пут Францу I који је изједначен са орлом и чија се моћ надвисује и тријумфује над Јадраном:

Простерла по земли зора церлђену ризу,
Златозарній Фебо с' яснѣйшими Зрацы
Яснить воздухъ неба озаряеть вся низу,
Поля, Селя, Гради, Мора, Горы Высоцы.
Дитеть Зефиръ оть Запада с' хладомъ веселимъ,
Све Богове на Олимпу любко процладый,
Просиплючи сладкій муръ с' плодомъ Есенимъ,
Овиди Музе са Парнаса Апполло изводый.
Златне власы узвысиле ресне с' бисеромъ
Там' Апполло златномъ Луромъ свю веселій
Ту с' Богинѣ накићене с' ружомъ руменомъ
С' Орфеомъ тріонфъ игра миль небу и земли.
Обшта радость трубить кроз' небесну высоту,
Цетин', Керка, Крупа Далматинскій потоцы
Изливайте плодны струи как' Ниль Египту
Адриатско при Мори и сви оттоци.
Съ веселими Музы воспоте зевеса
Благоухаными цвѣти стрите путь земли
Све веселе милости точать вамъ небеса
Съ Аустрийскимъ Орломъ покривши васть крили.
Кога є вышний Єлеемъ светымъ помазаль
И первенца высока Престоломъ утвердиль
Изабранна всѣхъ Царей вѣчно свѣту показаль
Земли, Морю, МОНАРХА велика возвисиль.
Сему Народи Далматовъ украсите Палки
По системи древныхъ Римлянъ и ихъ торжества
Во честь новому Титу воздигните Арки
Трајнови знаки обновляйте множества.
Что далме землѣ, Острови источногъ Моря

Воздыхаютъ нестерпливо вытнѣгъ судбине
Даб' имъ даль тріомfalno за свогъ Цесари
ФРАНЦЕСКА АУГУСТА безсмертное име.
Ядріе тріонфуй по средъ златныхъ облаковъ
Со плетай вѣнцы лавръ, выс' нову Капитолію
Украси Престоль славы паче иныхъ вѣковъ
ФРАНЦЕСКУ ПЕРВОМУ Императору своему.

А песник интимних сазвучја, Хрват и илирац Иван Кукуљевић Сакчински објавиће 1841. године у „Даници“ (бр. 46) надасве популарну *Слајанскую домовину*, која изражава идеје програма Људевита Гаја, и најављује ауторове ставове свеславенског етничког и етичког јединства и братства које га је обележавало до kraja живота. Године 1843. Иван Кукуљевић ће одржати први говор на хрватском језику у Хрватском сабору. Који месец касније ће се поново обратити свом народу на скупштини Загребачке жупаније, и том приликом ће истаћи да угарској круни и мађарском народу „није доста, да се само у кругу својем подиђе и развија, он хоће и чини све око сеbe понизити и под собом видjeti [...]“, па се пита шта је узорк томе да се Хрвати и Славонци у својој домовини не узимају у обзир, и да је време да Хрвати буду поштовани, већ и због саме одговорности што су управо у Хрвате упрте очи целог словенског рода, а кога представља орао, као симбол духа словенског народа:

Na vrhu ugarsko-karpatskih gorah sjedi – kako jedan poljski pjesnik veli – veliki slavjanski orao, koji jednim krilom sve do mora baltičkoga, drugim sve do Crnoga mora pokriva. Taj orao (duh slavjanskoga naroda) gleda na nas, kao na svoje pleme, koje se za njim do duboke Azije, a pred njim do Carigrada prostira – poradi velike svoje težine i veličine, ne može taj orao sada još poleteti; on se samo giblje i zamašuje, i pazi oštrim okom na one ptice, koje raztrešene slavjanske puke, kao tolike mlade orliće proglutati žele. Najzlobniji od svih pticah jesu magjarski fanatici, kojim mi Hrvati, kao najveći i najjači orlići, svojom silom suprostaviti se i njihov fanatizam s fanatizmom i njihov terorizma još većim terorizmom odbiti moramo, ako nećemo, da pred očmi podižućeg se naroda slavjanskoga poginemo; ako nećemo da nam svet reče, da nismo vredni narodom se zvati i da smo se dosada kao djeca hrustila.⁸

У својим *Коралкама* ће затим певати Кукуљевић:

Modre oči, sněžna lica
Već ne vidim – glasak njeni
Čut jur nije dano meni, –
O da samo sad sam tica!

Da sam tica krilna, mala,

⁸ Govor održan 10. srpnja 1843. na skupštini Zagrebačke županije, u: Ivan Kukuljević Sakcinski, Izabrana djela, Zagreb: Matica hrvatska, 1997, 627–628.

Ljetati bi nad njom htio;
Moj glas nje bi bio hvala,
Kraj nje moj bi stanak bio.

Исто тако и у песми *На захребачких свирцих* (у ноћи 12. свибља 1843.): „Jeka ori – čuj čuj glas u pusti! / 'Još harvatska!' 'Prosto tica leti'.”

А у песми *Облаком* (Повјестне пјесме, Загреб, 1874) Кукуљевић је овако певао:

Oblaci! Oblaci!
Vi nebesko velo,
Vi uzdasi zemni,
Vi slobode sielo.

Nad vami se orli
U svom kolu viju,
Pod vađim obranom
Zrak slobode piju.

A Slavjanstvu svuda
Nesložnom pod vama
Nepravda i tuga
Svaku silu lama.

Šaljite vi orle
Dole k Slavjaninu,
Nek ih uče stvarat
Slobodnu družinu.

Неће у исто време орао означавати, међутим, правду и слободу и с друге стране Јадрана, већ управо супротно. Група италијанских патријота око Ђузепеа Мацинија и Николе Томазеа, одлучна у својој борби против Аустрије и стремећи ка уједињењу Италије, била је подстакнута усменом традицијом илирских/јужнословенских народа у својој борби за oslobođaњe од аустријског царства. Ако је с једне стране Марко Краљевић био симбол јунака који се бори против туђина, тог је туђина и непријатеља симболисао двоглави орао аустријског царства, па стога мету напада италијанских патријота. Томазеово објављивање *Илирских пјесама* 1842. године у Венецији означавало је значајан подстрек за његове сараднике који су у јужнословенској усменој традицији налазили користан извор инспирација за своје списе како у стиху, тако и у прози. У тим истим патријотским списима, заједно са саставима словенске тематике, мешали су се састави у којима се отворено нападао двоглави орао као симбол аустријског царства. Тако у својим сторнелима Франческо Даљонгаро, један од најближих Томазеових сарадника отворено се изражава против аустријског орла, и супротставља му римског орла, као у песми *Dio e popolo* (Бог и народ, а што је био Мацинијев мото): „Iddio è Dio, e Italia non è doma: / Sciogliete il voto all'aquila di Roma!” У песми *La bandiera austriaca*

(*Аустријска засјава*) из 1845. године, Даљонгаро пева о мржњи која већ тридесет година борави у Бечу, и чија двобојна застава, жуто-црна делује кужно и жалосно, чији орао са двоструким кљуном и избаченим канџама јесте амблем једног омрзнутог царства, који је у Италији нашао на лош терен и који ће убрзо бити избачен иза Алпа:

L'odio che da trent'anni ha casa in Vienna
Mandommi un carcioffon di due colori:
Il giallo è morbo d'appestata antenna,
Il nero è lutto dei lombardi cuori.
V'aggiungerò d'un'aquila la penna,
Col doppio becco e cogli artigli in fuori:
E gli dirò, ch'aquila gialla e nera
Emblemi son d'un abborrito impero.
E gli dirò, ch'Aquila nero e giallo
Hanno pôsto in Italia il piede in fallo;
Che il nero, il giallo e l'aquila, alla fine,
Avran presto nell'Alpi il lor confine.⁹

Само две године касније, управо неколико месеци пре револуционарне 1848. године, песник и писац Гофредо Мамели ће саставити „Песму Италијана“, *Il Canto degli Italiani*, која ће касније бити прихваћена као химна Италије под називом по првом стиху, *Fratelli d'Italia* (Браћо Италије). У последњој октави аустријски орао је већ побеђен:

Son giunchi che piegano
Le spade vendute;
Già l'Aquila d'Austria
Le penne ha perdute.
Il sangue d'Italia
E il sangue Polacco
Bevè col Cosacco,
Ma il cor le bruciò.

У борбеном револуционарном двогодишту Никола Томазео ће позвати своје сараднике да дођу у Венецију, да се боре уз њега и Данијела Манина против Аустријанаца. Један од најближих Томазеових сарадника био је Пачифико Валуси који је у Венецији тада основао неколико часописа на чијим је страницама борбено позивао Италијане и Словене на заједничку борбу против аустријског орла, односно цара Фердинанда кога су називали још и „бомбардером“. Тако у свом часопису „Fatti e parole“, Валуси прилаже један текст који носи наслов *Il Leone e L'Aquila* (Лав и Орао), који симболише дијалог између Венеције-Лава и Аустрије-Орла. Лав ословљава Орла термином провансалског порекла, *grifagna* (*grifagno* < prov. *grifanh*), што означава птицу грабљивицу. Тон Лава је негативан

⁹ Stornelli Poemetti e Poesie di Francesco Dall'Ongaro, biografia e note a cura di Nico Schileo, Treviso: Ditta Editrice L. Zopelli, 1912, 18.

и ироничан, док Орао покушава да привуче његову наклоност, и показује се као да долази у миру. Лав одбија Орла од себе и истиче да ће Венецију од аустријског напада бранити њена упоришта, а што одражава тада ситуацију у Лагуни, која је у револуционарном двогодишту била важан терен борбе Италијана против Аустрије:

A. Buondì, Leone!

L. Mal ti colga, grifagna! – Che vuoi da me? Presto!

A. ih ih! Meno caldo! Non son due giorni che sei uscito di bambino, e già parli si alto che non mi starebbe bene nemmeno a me, che pur fui per tanti anni la tua padrona, e che il sono ancora *di diritto* pei trattati del 15.

L. Questo lo decideranno *di fatto* i cannoni del 48. – Ma insomma cosa vuoi? spicciati e di' franca, e non mi fare la gatta morta, perché già è finito, e per sempre, il tempo dei gabbi. Parla!

A. Vengo a parlarti di pace, se vuoi.

L. Non voglio; – va al diavolo!

A. Ma senti, e lasciami dire. Il nostro Ferdinando, che poi in fine è un buon pastone (voi lo chiamate *testone*) si è fatto anch'egli costituzionale. Ora la Costituzione l'avrà anche il tuo paese, se vuoi; e per essa libertà di stampa, e diritto d'associazione, e guardia nazionale, e...

L. E balzelli nuovi ogni giorno, e coscrizioni ogni anno, e testatico, e Polizia, e Giudizio statario, e Legge marziale, e Spielberg, e Croati; – e tutti que' cari presenti da Pasqua con che ci regalava di quando in quando quella dolce creatura del tuo Metternich. – Oh in somma, va al diavolo e finiamola; – o, se vuoi parlare di pace, ripassa prima i tuoi monti. Ma fin che mi stai in casa, armata come l'assassino, io non ti dirò mai e poi mai che una sola parola: Guerra e morte!

A. Oh, ma sei il gran matto! Guerra guerra! Si fa presto a dirlo; ma poterla sostenere la guerra, la è altra cosa, né tu mi sembri da tanto, se i fatti parlano giusto. Guarda, a buon conto: presso che tutte, o tutte, le tue provincie me le ho io adunghiate di nuovo e le tengo fra' miei artigli. Resta la sola Venezia: quanto starò io a riprenderla?

L. Ma intato resta essa; e prima che tu ci torni un'altra colta qua entro, prima che la Caserma *Pio IX* si chiami ancora *dei gesuiti*, oh se n'hanno a veder delle belle! – Riprender Venezia! Va là, che hai fatto proprio giusti i tuoi conti! Ma non sai che ogni Veneziano ha giurato a Dio nel suo cuore che mai più l'orrido *giallo e nero* non ratristerà le sue vie e le sue piazze finchè l'ultimo di essi respiri? E non sai che quand' anche lì impossibile fosse diventato un fatto, e i nostri inespugnabili Forti per un mal giuoco di Satana fossero superati... A proposito, dabben grifagna: Tu che per nostro malanno sei stata per si gran tempo a Venezia, dovresti ben capire cosa intendo di dire quando dico i *Forti*. – Dimmelo all'orecchio: li conosci tu? – perché mi sembra di vederti fare due occhiacci tondi tondi da civetta, che paion dire: Non ne so un'acca. L'ho io bene indovinata?

A. Se ho a dirti schietto, non li conosco troppo bene, quantunque io abbia qui dimorato molt' anni. – Sai pure: i dispacci, le occupazioni...

L. Basta basta! Vuol dire in buon italiano che ci venisti *austriaca* e n'esci *patana*. – Ma non fa niente; stammi attenta che te li spiegherò io, e ti spiccio in venti parole. – Prima di tutto bisogna che tu faccia tanti bocconi, a uno per volta, di tutt' i nostri forti; e là, con tuo buon permesso, te ne ammazzeremo de' tuoi uomini – bestie quanti vorrai, o meglio, quanti non vorresti. – Supponiamo che questi Forti sien presi... Mi vien da ridere. Ti piace l'augurio, grifagna?

A. Dio l'avveri!

L. Taci, scomunicata! Se vuoi sperare qualcosa, prega il demonio che ti conosce bene. – Ora dunque torniamo a noi. Quando avrai presi i Forti (pum!!) verrai avanti n'è vero? – Ebbene: noi ti riceveremo colle molte salve di certe nostre barchette, di peniche, di pramme, di piroghe, di pontoni che teniamo tutt'attorno qua e là. – E tu trapassi anche tutte queste barchette, e avanti – dritta a Venezia. – E tutte le nostre isolette? – E il cimitero dei nostri morti che coroneremo di cannoni, certi che i nostri morti pregheranno che appuntino bene? ... e poi ci troverai schierati e con la miccia ai cannoni su certe *fondamente*, e ai Giardini e in campo di Marte e a s. Giobbe, dove sta certa che ti accoglieremo con quanto piombo e con quanti sassi ci troveremo avere; e quando ci avrai snidati anche di là, pensi tu che sia tutto finito? Non sai che il di più e il più difficile ti resterebbe ancora a vincere? giacchè, e tientene per avvisata, ogni oggetto allora in Venezia diverrebbe arma, ogni famiglia un drappello, ogni casa una fortezza, ogni finestra, ogni pertugio, ogni spiraglio una feritoia; – e quando tutto fosse perduto, resterebbe ai miei Veneziani ancora tanto di forza per dar fuoco alle loro case e seppellir visi sotto, prima di darti ricetto un'altra colta nella loro città. – Però sappi pure, che da questo siamo per ora le mille miglia lontani, e che io ho tutta fidanza di vederti prima stritolata, come in mezzo a due mangani, tra Venezia e Verona.

A. Ih! quante cose! Peraltro io ti offro ancora, dopo tutto ciò, che tu ti stacchi dal velenoso Serpe di Lombardia, e torni in pace sotto il mio buon Governo.

L. Ed io ti rispondo per la mia Venezia e per la sua sorella lombarda: – Guerra a morte!

A. A rivederci dunque coi miei Croati.

L. Va bene; e mandane molti, sai; chè il cannone dei miei Forti avrà pane per tutti.

A. Addio, Leone.

L. Mal ti colga, grifagna; – va al diavolo!¹⁰

У наведеном примеру се огорчено помињу и јужни Словени који су били у служби Аустрије: Томазео и Валуси су позивали јужне Словене да напусте аустријску војску и да се придруже Италијанима у борби против

¹⁰ Fatti e Parole, 26/06/1848, num. 12.

омрзнутог двоглавог орла, те да истовремено усмевају своје енергије ка стварању једне заједничке државе јужних Словена. Томазео и његови сарадници нису дакле сматрали – како за судбину Италије тако и за судбину Словена – позитивним намере аустријског орла, али исто тако нису у добром светлу видели ни намере руског орла, упозоравајући илирске народе да се чувају експанзионистичких тежњи Русије. Стога Томазео и није био наклоњен Његошу, јер није сматрао да је окретање Словена, пре свега Црногораца према Русији била позитивна ствар. О томе је Томазео био добро обавештен, јер се у његовом кругу причало како на Балкану величају руског цара као свог владара.

Пред ту револуционарну 1848. годину, пак, црногорски владика Петар Петровић Његош – који је у свом грбу имао двоглавог орла – у *Горском вијенцу* (1847) бавио се неким другим питањима: појмом издаје, отпадништвом од српства и православља, покољем потурица. Чињеница је да италијански Рисорђименто очигледно није био привлачен за владику и није се укрштао са његовим идејама. Орао за владику није непријатељ, орао баш напротив јесте метафора правде. У *Горском вијенцу* владика Данило покушава да разговара са представником потурица, не би ли их вратио у праву веру, а све у нади да ће избећи братобиство. У разговору кадије Хаџи-али Медовића, владике Данила, Скендер аге и Мустај кадије, владика Данило говори како су се многи Срби потурчили због сопствене слабости и из страха од одмазде (стихови број 760–789):

Да, нијесу ни криви толико;
премами ихnevјера на вјеру,
улови их у мрежу ђавољу.
Што је човјек? Кा� славо живинче.

(*Пољедају се Турци испод очију.*)

Мед за уста и хладна приоња
а камоли млада и ватрене!
Слатка мама, но би на удицу; –
„пиј шербета из чаше свећеве,
ал'сјекиру чекај међу уши.“
Страх животу каља образ често,
слабостма смо земљи привезани,
ништава је него тврда веза;
али птице те су најслабије
лови свјетлост лисичјех очих,
него орла кријући гледају.
За врснијем братом али сином
пусти гласи милост утроструче;
нађено је драже негубљена,
иза туче ведрије је небо,
иза туге бистрија је душа,
иза плача веселије појеш.

Ох да ми је очима виђети
Црна Гора изгуб да намири!
тад би ми се управо чинило
да ми св'јетли круна Лазарева,
е слетио Милош међу Србе;
душа би ми тада мирна била,
како мирно јутро у пролеће,
кад вјетрови и мутни облаци
дријемају у морској тавници.

*Турци се mrко пољедају.*¹¹

Сматра се да је ово једно од места Његошеве поетске визије и историјско-политичке драме на основу кога читалац изричito може закључити да је писац добро познат са тамним странама живота, да је ту садржан пессимизам у моралном смислу, о слабости људској, „у његовој ништавној конструкцији, тако да ово место, индиректно, говори за пессимизам ништавила живота.“¹² У овом фрагменту су изједначени орао и доследност, тако да се не гледају mrко само Турци, већ остали „орла кријући гледају“. Бдење владике Данила има свог одјека у оштром и прекорном погледу орла. Орао представља трећи степен еволуције бића, онај који сме да гледа сунце отворених очију, и онај који успева, управо због свог положаја да објективно сагледа стање ствари „на земљи“, и који баш због своје праведности и објективности када кажњава, кажњава да би подучио.

Од Турака орао спасава, пак, Герасима Зелића, који је био архијерарх манастира Крупе, и кога је такође бринула издаја, а у вези са првим покушајем унијаћења међу Србима у Далмацији. На свом путештвију махом по земљама везаним за судбину православног света из Далмације, Зелић ће се 1785. године, по повратку са Свете Горе, наћи у Цариграду, где ће отићи да посети цркву Свете Софије. Заинтересован за цркву, посебно за колону вишке Свете Софије, Зелић ће се ујутро 30. јуна те године упутити ка истој колони, у намери да препише грчка слова. У том га тренутку опкољавају Турци, како каже више стотине Турака око њега, чије намере Зелићу нису баш сасвим јасне, а неки Грк му каже да је „упао у велику биједу“. Зелића спашава управо „напечаћени“ двоглави орао на руском пасошу који он поседује:

Кад Турчин нешто земље ископа, видим ја да се јошт дан и година не види; ништа мање, клекнем и, шарајући по карти, чиним винту да пишем, и штудирам: шта ћу да им кажем. Мало затим дигнем се и кажем толмачу, да каже Турком да има хиљада, триста и пет година, од како је начињена иста колона, и да ју је начинио грчки цар Јустинијан, који је саздао и Свету Софију. Послије овог отвјета

¹¹ Петар Петровић Његош, *Горски вијенац*, Београд: Просвета, Нолит, Завод за уџбенике и наставна средства, 1985, 61.

¹² Бранислав Петронијевић, *Филозофија у Горском вијенцу*, Подгорица: Октоих 1999, 66.

стану се Турци међу собом разговарати, гледајући уза ме и низа ме и мјерећи ме очима, је имам крст, мантрос и панакамилавку, коју у Цариграду ни патријарх публично не носи. Најпосле ме упитају од када сам и када сам дошао у Цариград? Ја им кажем да сам из Русије, да сам већ шест мјесеци у Цариграду, и да стојим код амбасадура русијскога Булгакова, показујући свијем пасош од принципа Потемкина, на којем пасошу бијају [ставили] напећаћено један орел двоглавни. Онда један најстарији Турчин, помаивајући руком, рече по турски: *Ajge йајас, ajge йајас!* а они други сви стадоше се разлазити. После тога и ја нама' узмем пут мој. Ту ме је сам Господ Бог измавио да ме нису Турци исјекли на комаде, како што су посјекли мало прије на њеколико мјесеца једнога Грка, само што је стао и на једније врати нешто на горњем прагу написато грчки почео глејати. Ја могу благодарити и Русом, јер сам видио да ми је и пасош од Потемкина пуно помогао, зашто када виђоше на пасошу орла од двије главе, стадоше међу собом говорити: *Бојук йајас Москов!* И може бити прописаше ми ће сам иностранци и невјешт њиву обичају и варварству. Тако ме пустише здрава, а ја ти брђе боље бежи, обизирући се почесто да који за мном не трчи.¹³

Симболизам орла је превише сложен да би се свео тек на горе наведене примере и да би био исцрпљен овим радом. Сложеност таквог симболизма има своје упориште у старозаветној метафори, где двоглави орао упућује на фигуру Мелхиседека, краља мира и правде, краља света, владара земље живих¹⁴, старозаветног јеврејског краља и просветштеника, јер је он „цар правде, потом и цар салимски, то јест цар мира: без оца, без матере, без рода, не имајући ни почетка данима, ни свршетка животу, а испорећен са сином Божијим, и остаје свештеник довека“. (*Посланица Јеврејима 7.1*). У том смислу симболика орла, пре свега двоглавог, не ограничава се на опозициона тумачења с краја XVIII и из прве половине XIX века с обе стране Јадрана, управо стога јер се ради о једном ограниченом повесном периоду, па стога редуцираном у својим конотативним аспектима, већ отвара могућности за бројна разна поља истраживања, асоцијације и анализе којима би се могли прекорачити временски и просторни оквири постављени овим радом.

THE EAGLE – ONE HEADED, TWO HEADED, THREE HEADED. (CON)FIGURATIONS OF “THE KING OF BIRDS” ON BOTH SIDES OF THE MEDITERRANEAN

Summary

The paper analyses literary and historical (as well as heraldic) symbolism of the one headed, two headed and three headed eagle, in this case space limited to both sides of the Mediterranean, therefore to the South Slavic region and Italy, and to the period starting with XVIII till the second half of the XIX century. The complexity of the eagle symbolism – the origin of The King of Birds can be traced back to the Old Testament metaphor where the eagle represents the symbol of the King of Justice and, as such, it is to be found with Dante. The concept of justice is present in the manuscripts of the South Slavic writers and Italian patriots who recognize the symbol of justice and injustice in the eagle figure, depending on the particular moment of history. Thus, the eagle represents the parameter of the positive and negative (con)figurations and connotations in the manuscripts by South Slavic and Italian writers and patriots.

Persida Lazarević di Giacomo

Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

¹³ Герасим Зелић, *Житије*, Београд: Нолит, 1988, 92.

¹⁴ R. Guénon, *Il Re del Mondo*, Adelphi, Milano, 1977, p. 55 e sgg.

ЕРОТОЛОШКИ АВИЈАРИЈ ЦОНА МИЛТОНА: ЕРОТОЛОШКА ЗНАЧЕЊА СЛАВУЈА, КОРМОРАНА И ФЕНИКСА

НИКОЛА БУБАЊА

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Циљ рада је изналажење и анализирање еротолошких и „родних“ импликација мотива птице у поетском опусу Цона Милтона, што подразумева и контрастирање тих импликација са контекстуалним еротолошким значењима Милтонових животиња уопште, као и са ширим контекстом ауторових еротолошких и „родних“ ставова како они произлазе из његових дела и биографије. Користећи се методом интерпретације у окриљу књижевно-историјских, књижевно-критичких и историјско-биографских разматрања као методолошким оквиром, уочава се одступање оквирног опсега еротолошког значења птица од оквирног опсега еротолошког значења животиња, утолико што се Милтонове еротолошки релевантне птице пре свега налазе у контекстима симболичког илустровања, елаборације и разрешења или превазилажења проблема односа мушкарца и жене као активног, односно пасивног елемента љубавног односа, а мање у контекстима проблема духовно-телесне интеграције љубавног искуства. Најзад, долази се до закључка да еротолошка динамика односа мушкарца и жене као субјекта и објекта љубави препрезентована Милтоновим птицама представља још једно од Милтонових још увек активних бојних поља за сукобе ривалских система мишљења.

Кључне речи: ерос, еротологија, љубав, птица, авијан(ски), субјекат, објекат, активност, пасивност

Милтонов је опус место „где се супротстављени системи мишљења сударају“.¹ То је, нарочито кад је реч о његовој поезији, литературни прос-

nikola.bubanja@gmail.com

* Овај рад је део истраживања у оквиру пројекта 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Joseph Wittreich, "Milton's transgressive maneuvers: receptions (then and now) and the sexual politics of *Paradise Lost*", in *Milton and Heresy*, ed. by Stephen B. Dobranski & John P. Rumrich, Cambridge University Press, New York, 1998, 261: "where competing systems of thought collide".

тор супротстављених сила и ривалских парадигми, простор „фрустрирајућих тензија и амбивалентности које су и [његове] дистинктивне и дефинишуће карактеристике“.² Тако је са Милтоновом космологијом, теологијом, идеологијом, па и са еротолошким импликацијама његових литерарних животиња. С једне стране, ерос који представљају Милтонове животиње је амблем деволвирања хумане љубави на пожуду; а с друге стране, тај ерос је достојанствен и чак супериоран хуманом пандану.³

Као човек који је „...одрастао сред призора, звукова и стимулуса великог града какав је био Лондон“,⁴ али и провео око седам година живота (од 1632. до 1639. године), живећи у приградском (Хамерсмит (*Hammersmith*) – лондонско предграђе) и руралном (Хортон (*Horton*) – сеоце удаљено од Лондона неких седамнаест миља) окружењу,⁵ Милтон је могао да буде предиспониран и за урбано згражавање над анималним и за његову пасторалну идеализацију. С друге стране, Милтонови амбивалентни брачни односи (прва жена је побегла од њега после месец дана брака, док је другу предано волео⁶) пресликани су у његовим прозним трактатима о разводу, у којима се, пак, „хумана љубав дефинише амбивалентним контрадистинкцијама у односу на животињско дружбовање“⁷.

Међутим, Милтонове литературне птице се углавном не уклапају у горе скицирану бинарну опозицију безумне похоте и складне љубави као скале еротолошког значења његових животиња: врабац из Милтоновог латинског епитафа Чарлсу Диодатију је можда и једина Милтонова птица која се може сматрати представником животињског ероса схваћеног као некаквог идеала за којим хумана љубав чезне.⁸

Ово „неуклапање“ значења Милтонових птица у значење његових књижевних животиња пре свега произлази из чињенице што птице на једној и животиње на другој страни илуструју различита еротолошка интересовања: док еротолошко значење животиња уопште произлази из Милтонове преокупације проблемом помирења духовног и телесног у циљу интеграције еротског искуства⁹, дотле су његове еротолошки релевантне птице пре свега постављене у контекст симболичког илустровања, елаборације и разрешења или превазилажења проблема односа мушкарца и жене као активног, односно пасивног елемента љубавног односа.

Први од укупно три¹⁰ Милтонова авијанска амблема који илуструју и проблематизују ову „родну динамику“ хумане љубави је славуј. Познат

² Ibid, 260: „...frustrating tensions and ambiguities that ... are also ... most distinctive defining features.“

³ Види, Bruce Boehler, “Animal Love in Milton: The Case of the ‘Ephitaphium Damonis’”, *ELH*, Vol. 70, No. 3 2003, 796.

⁴ Barbara K. Lewalski, *The Life of John Milton*, Blackwell Publishing, 2003 (2000), 1: „...grew up amid the sights and sounds and stimuli a great city like London can provide.“

⁵ Ibid, 53 & 87.

⁶ Види, Catherine Gimelli Martin, “Introduction: Milton’s gendered subjects”, in *Milton and Gender*, ed. by Catherine Gimelli Martin, Cambridge University Press, New York, 2004, 2.

⁷ B. Boehler, op. cit, 789.

⁸ Ibid, 792–793.

⁹ Ibid, 800.

¹⁰ Иако, како проценује Леонард Латвак, готово половину Милтонових књижевних животиња чине птице (види: Leonard Lutwack, *Birds in Literature*, The University Press of Florida, Gainesville, 1994, xii.), Милтон се релативно штедљиво користио порећењима са животињама (вероватно због тога што

широм старог света, „од Јапана до Иберијског полуострва ... као птица љубави“,¹¹ славуј традиционално име, већ на први поглед, контрадикторно родно и еротолошко значење. С једне стране, његов симболички потенцијал потиче од старогрчког мита о Филомели, силованој девојци која се затим претворила у славуја;¹² отуда се славуј у каснијој литератури појављује као птица женског пола која, под велом ноћи, пева жалобно.¹³ С друге стране, у супарничкој фолклорно-провансалској традицији, славуј је представљен као птица мушких пола, која енергично и раздрагано пева на светлу дана, у пролеће као доба побуђене сексуалности, и која песмом подстрекује на љубав.¹⁴

Суштински значај ове две супротстављене традиције еротског и родног значења славуја је пре свега у симболичном супротстављању покорене, силоване, невидљиве жене доминантном мушкарцу – вирилном, можда и егзибиционистички хвалисавом у својој агресивности. Еротолошка значења Милтонових славуја крећу се у опсегу дефинисаном овако постављеном „родном биполарношћу“.

Иако је у своје текстове превасходно уводио „класичног славуја“, Милтон у три случаја одступа од класичне традиције и приближава се традицији провансалске лирике. Међутим, провансалско симболично значење славуја ова три примера праћено је амбивалентношћу и контрадикторним преплитањем са ривалским.

Тако, у Милтоновом првом сонету, познатом и под насловом „О, славуј“ (“O nightingale”), епонимна птица пева у контексту провансалских еротолошких маркера (месец мај, процвале младице, весеље и љубавна нада), и то песму која „предсказује љубавни успех“.¹⁵ Ипак, провансалски декор и енергија контекста не може у потпуности да маскира чињеницу да и овај Милтонов славуј пева ноћу; док се пол славуја не спецификује, општа маскулина енергија песме не успева да сасвим прекрије наговештаје последња два стиха да би и овај Милтонов славуј могао бити женског пола.

Други од три поменута случаја представља једини експлицирано мушки славуј на кога Сатана алудира када покушава да, док јој шапће на уво у обличју жабе, заведе уснулу Еву:

су до његовог времена постала отрпана и већ бивала изложена пародирању): види, James Whaler, “Animal Simile in Paradise Lost”, *PMLA*, Vol. 47, No. 2, 1932, 534, 537–538, 540–541, 543–545.

¹¹ Jeni Williams, *Interpreting Nightingales*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997, 12: „...as the bird of love ... from Japan to the Iberian Peninsula“.

¹² У првобитној верзији мита, у славуја се преобразила Филомелина сестра Прокне, али је већина каснијих (пре свега римских) аутора извршила супституцију Прокне Филомелом: види Albert R. Chandler, “The Nightingale in Greek and Latin Poetry”, *The Classical Journal*, Vol. 30, No. 2, 1934, 79, као и L. Lutwack, op. cit, 1.

¹³ J. Williams, op. cit, 9. Жалостиви и, чак, трагични значај славуја придаје и мит о Едони (*Aeson*), грчкој матрони која грешком убија властитог сина, те коју Зевс затим преображава у славуја: види, L. Lutwack, op. cit, 1–2.

¹⁴ Види, J. Williams, op. cit, 12. Види и A. R. Chandler, op. cit, 83–84.

¹⁵ John Milton, “O Nightingale”, in *The Annotated Milton: Complete English Poems*, ed. by Burton Raffel, Bantam Dell, New York, 1999, стих 7: “Portend success in love”. Уколико није другачије назначено, све референце на Милтонову поезију односе се на ово издање.

...тишина [се] подаје
Тици што ноћу ћурличе, те, и сад будна
Слатко напева песму што му је љубав изработила¹⁶.

Овде је Милтонов славуј необична, опет ноћна, али и мистериозна, полу-именована (енглеско *nightingale* етимолошки значи „ноћни певач“), сомнабулистичка варијанта провансалског славуја што песмом подстrekује на љубав. Не само што је славујева мушкост потцртана заменицом мушких рода, већ, с обзиром на контекст (Сатана који ноћу пева стихове који би лако могли бити љубавни стихови каквог песника каваљера у уво уснуле и према томе потпуно тихе Еве), ова мрачна (ин)верзија провансалског славуја представља Сатану као носиоца агресивне, маскулине еротике, коме Ева, представљена као тишина, као пасивни женски објекат, треба да се преда. Уз то, Сатана-славуј, који пева на уво Еви док лежи у постелији крај свога мужа, очито има (такође традиционално провансалске) конотације незаконите, забрањене еротике¹⁷.

Дакле, еротолошко значење овог провансалског славуја, обогаћено једино увођењем потенцијално додатног маскулиног доминатора, упркос тајанствено-језовитом декору који доноси одређени утисак свежине и искошености, остаје у оквирима еротологије утемељене на биполарности активног мушких субјекта и пасивног женског објекта. Без обзира на то да ли су репрезентовани у складу са класичном или провансалском традицијом, Милтонови славуји заправо увек остају у оквирима ове еротологије, јер присуство једног пола подразумева присуство другог чак и у његовом одсуству – присуство потлачене жене подразумева мушких тлачитеља, али и обратно.

Блиским еротологији провансалског, у крајњој линији фолклорног славуја,¹⁸ могле би се сматрати још само еротске импликације славуја који у *Изгубљеном рају* пева свадбену песму прве ноћи Евиног и Адамовог брака (VIII, 510–520). Иако се не може рећи да овај ноћни певач подстrekује на љубав, ипак у ограниченој смислу представља део афродизијачког декора такозваног *dignus amore locus* – места присталог за љубав. Милтонов славуј се надовезује на, и у том смислу би могао да се схвати као део општег птичјег весеља (VIII, 515) које прати Адама док у своју колибу по први пут *одводи* поруменелу Еву. Те птице су еротски декор; оне су део простора Еденског врта схваћеног као рајске плаве лагуне; оне су звуковна рефлексија пејзажа – еквивалента каквог тропског острва опскрбљеног лако доступним храном, где сред романтичног крајолика, сами и наги, уживају човек и човечица.

Међутим, иако се надовезује на љубавну атмосферу свадбеног дана, Милтонов славуј је овде на неки начин и изопштен из провансал-

ског „птичјег хора“ који поздравља Адама док *одводи* Еву у своју сеницу. Изопштеност је пре свега последица његове интегрисаности у период ноћи, која се надовезује на радост тог дана, али је и прекида, доноси јој смирај, што формално гледано сугерише и начин на који је песма славуја уведена: провансалски птичији поздрави еденској љубави трају *sve do* вечери, кад место авијанског штимунг мајстора преузима славуј (VIII, 518–520), који је претходницима на тај начин супротстављен, чиме опет показује афинитетете ка класичној традицији.

Уз то, Адамово *одвођење* Еве у сеницу, за којим песма славуја следи, успоставља јасне асоцијације са маскулином освајачко-кротитељском ертологијом: песма невиђеног славуја постаје јединим, екстерним гласом, виђене, поруменеле Еве која је сопственог гласа лишена. И сам констатујући да Евина осећања и размишљања о еротском чину остају овде незабележена, М. Л. Стејплтон, пројектује литерарну подређеност жене на Милтонову мизогинију, те налази да Милтон никако није могао да представи жену као некога ко има било какву еротску свест.¹⁹ Стејплтон скреће пажњу и на чињеницу да Адам, присећајући се првог брачног дана, говори и о блаженом ужитку сексуалног чина, док Евина осећања опет остају скривена²⁰ и невидљива попут славуја, који у *Изгубљеном рају* постаје њен авијански пандан.

Милтонов класични славуј је симбол женске кроткости и потлаченност у ертологији маскулине доминације: Милтонова перната сублимација покорене жене зато пева „*обзильно*“ (“gravely”, *P.L.*, VII, 435–436) и „*бесано*“ (“wakeful”, *P.L.*, IV, 602–603); зато је асоцирана са женским жртвама (или потенцијалним жртвама) силовања. Милтон, наиме, Еденски врт доводи у везу са (митолошким) силовањима и отмицама (енглеска реч за силовање, *rape*, значила је и отмица) или покушајима истих: иако у *Изгубљеном рају* не помиње Филомелу, Милтон Еденски врт пореди са пољем на коме је Дис (Плутон, Хад) отео Пресергину, односно Персифону (*P.L.*, IV, 268–269); са лугом у ком је Дафне, не би ли утекла пожуди Аполона, постала дрветом ловора (*P.L.*, IV, 272–273). Ове асоцијације нису случајне: пре него ју је *одвео* у сеницу, непосредно по њиховом првом виђењу, Адам је Еву прогонио готово као Аполон Дафне: како нас Ева обавештава, кад је угледала Адама тог првог дана

Од тебе се окретох.
Ти, за мном се надавши, гласно викаше: „враћај се, лепа Ево:
Од кога бежиш?“²¹

Тек пошто ју је мушки освајач-отимач Адам, каже даље Ева-Дафне, „зграбио“ (“seized”, IV, 489) за руку, она му се „предала“ (“yielded”, IV, 489). И после ове предаје начин на који се описује Евина учешће у сексуалним односима са Адамом неумитно подсећа на иницијално освајање

¹⁶ *P.L.*, V, 39–41: “...silence yields / To the night-warbling bird, that now awake / Tunes sweetest his love-labored song.”

¹⁷ Конотације забрањене и често фрустриране љубави приписиване су литературном славују још у 12. веку: види, Thomas Alan Shippey, “Listening to the Nightingale”, *Comparative Literature*, Vol. 22, No. 1, 1970, 52.

¹⁸ Види, J. Williams, op. cit, 11–15.

¹⁹ Види, M. L. Stapleton, “‘Thou Art Exact of Taste’: The *Ars Amatoria* as Intertext in *Paradise Lost*”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 36, No. 2, 1999, 101.

²⁰ *Idem*.

²¹ *P.L.*, IV, 480–482: “Back I turned. / Thou following cried’st aloud, Return, fair Eve, / Whom fly’st thou?”

поробљавање: пре но што је славуј навече успава (*P.L.*, IV, 771) у Адамовој сеници, „Ева не одбија отајствене / обреде брачне љубави“.²² Као авијански еквивалент силоване Филомеле, славуј је изједначив и са Дафне и са Персефоном и са Евом као делом тог низа силованих / отетих / потлачењих и на тај начин „опредмећених“ или дехуманизованих жена, док импликације мита о Филомели истовремено сугеришу да славуј представља оличење једине могућности да жена пусти глас: као скривена, невидљива, сетна и изопштена декорација²³.

Наравно, Милтонова превасходна приклоченост класичној традицији²⁴ објашњава готово унiformни полни идентитет Милтоновог славуја. Само је у другом од три горе наведена примера славуј мушки пола, док је у првом и трећем полно „неидентификован“, односно у наговештају женски; у свим осталим случајевима Милтонов славуј је женског пола. Не само што је славујев полни идентитет подвучен заменицама женског рода (личном заменицом *she* – *P.L.*, IV, 603²⁵, као и присвојном заменицом *her* – *Comus*, 235, *P.L.*, III, 40 и VII, 436; *P.R.*, IV, 246)²⁶, већ и идентификацијом славуја са Госпом (*Lady*) – протагонисткињом Милтоновог *Комуса* (*Comus*, 562–569), која, баш као и славуј, пева у ноћи, у шуми, те којој, као и славујевом митском претку Филомели, прети силовање од нареченог Комуса (штавише, читалац субверзивних наклоности би могао да се приклони тумачењу по коме је Комус можда и успео да дефлорише Госпу²⁷). Иначе, у песми *Il Penseroso*, Милтон славуј директно назива Филомелом (*Il Penseroso*, 56–58).

Милтоново инсистирање на славују као симболу пасивне женствености може се тумачити у смеру критичког фронта који је започео још Семјуел Чонсон кад је оптужио Милтона да се према женама односио са презиром каквог Турчина²⁸. Милтонова релативна незаинтересованост за агресивног мушки славуја се у овом смислу може схватити као последица чињенице да Милтон, за разлику од Дана, као да не осећа потребу да слави и стално прокламује маскулину еротску енергију и доминантност: поменуто Евино иницијално бежање од њега, Адам не доживљава као повреду свог ауторитета, већ као потврду вредности своје „ловине“ и Евину

²² *P.L.*, IV, 742–743: "...nor Eve the rites / Mysterious of connubial love refused".

²³ С обзиром на чињеницу да само мужјаци славуја заправо певају, може се чак говорити о (намерној и опресицијој) конструисаности женског идентитета који класични славуј представља: види, J. Williams, op. cit., 11.

²⁴ Чак и Милтоново називање славуја „атичком птицом“ (“Attic bird”, *Paradise Regained*, IV, 245) сугерише његову повезаност са старом Грчком и класичном традицијом репрезентовања књижевног славуја.

²⁵ Да је Милтонов славуј женског пола додатно упућује и висина (њеног) гласа: енглеско *descant* (IV, 603) означава сопран.

²⁶ Заменице женског рода нису потпуно поузданы показатељи полног идентитета славуја: оне се (нарочито присвојна заменица) у енглеском језику често употребљавају да означе животиње које се генерално сматрају женским, без обзира на стварни пол животиње: тако је, на пример, са мишем, зецом, мачком, кунићем, итд. (OED, *her* 2d као и OED, *she* 1c). Листа је отворена, а цитат из Чосерове „Вitezове приче“, наведен као илustrација ове граматичке недоследности, показује да му припада и шева, која је, као и славуј, чест становник поезије.

²⁷ Упореди: John Carey, *Milton*, Evans Brothers Limited, London, 1976 (1969), 46–47.

²⁸ Види: Samuel Johnson, *The Lives of the Poets: A Selection*, ed. by Roger Lonsdale & John Mullan, Oxford University Press, New York, 2009, 93.

еротску игру одгађања ради повећања његовог уживања (VIII, 500–505). Милтонов славуј не рефлектује сексуалну енергију и доминацију мушкарца јер је она подразумевана²⁹ – не треба јој ни реклама ни подстrek.

Милтонови критичари су, међутим, остали подељени по питању његовог антифеминизма³⁰: Милтонова мизогнија делом је себични изум мушких читалаца управо намерених да дезавуишу рани феминизам.³¹ Не само што је Милтон за живота високо поштовао и волео своју другу жену и више женских пријатеља и познаника, већ његово прво велико дело, *Comus*, слави женску хероину која, највероватније, побеђује мушки силицију, док се у *Изгубљеном рају*, упркос компликацијама које захтева библијска потка фабуле, слави Евина врлина, лепота, интелигенција, па и делимична слобода.³²

Уз то, потреба да се женска подређеност стално потенцира – између осталог и горе изложеним симболичним значењима славуја као симбола силоване жене – може се разумети и као знак или најава проблематизовања те подређености. Нарочито ако се Милтонова поезија посматра као „...арена за конфликте, бојно поље заражених вредности, супротстављених теологија, филозофија и политика“,³³ то готово-једногласје овог дела Милтонове еротолошко-авијанске симболике делује као грађевина непрепознатог смисла. Тај смисао би се могао пронаћи у Милтоновој идентификацији са славујем³⁴, нарочито – чак и кад се узму у обзир специфичне сличности које је Милтон налазио да постоје између њега и славуја³⁵ – у светлу чињенице да је идентификација песника са славујем опште место.³⁶

Тумачећи Филомелино убиство силоватељевог сина као акт симболичне кастрације силиције,³⁷ Кетрин Маквел сматра да Милтонов чин идентификације са женским славујем представља прећутну поруку о неопходности „макар парцијалног жртвовања маскулинитета“ зарад највише поетске визије³⁸: аутентични поетски глас, наставља Маквелова, постиже се феминизацијом и симболичном кастрацијом.³⁹ У еротолошком контексту, симболична спремност на само-кастрацију изражена идентификацијом са женским славујем значи и спремност на самолишавање претпостављене мушкије доминације: из овог угла, Милтоново избегавање и феминизација

²⁹ Упореди: C. G. Martin, op. cit., 2–3.

³⁰ Ibid., 2.

³¹ Види: J. Wittreich, op. cit., 258.

³² Види: C. G. Martin, op. cit., 2.

³³ J. Wittreich, op. cit., 244: "...an arena for conflict, a battleground for warring values, for contrary theologies, philosophies, and politics."

³⁴ Упореди: J. Williams, op. cit., 169 и 251.

³⁵ Кетрин Маквел подсећа да је Милтонова идентификација са славујем била додатно мотивисана песниковим слепилом (она у том смислу сматра да је некарактеристична раздрагањост славуја из Милтонове прве елегије доводива у везу са чињеницом да, у време када ју је писао, Милтон још увек није и сам певао из мрака): види: Catherine Maxwell, *The female sublime from Milton to Swinburne: bearing blindness*, Manchester University Press, Manchester, 2001, 24.

³⁶ Грчка реч *aedon* истовремено значи и „песник“ и „поезија“ и „славуј“: види: J. Williams, op. cit., 11 & 14.

³⁷ C. Maxwell, op. cit., 23.

³⁸ Ibid., 24: "at least partial sacrifice of masculinity".

³⁹ *Idem*.

провансалског славуја не показује се као неизношење очигледног, већ као израз потребе да се однос агресивног мушкиог субјекта и пасивног женског објекта радикално преобликује.

Нешто другачије, помало дигресивно виђење односа мушкиог субјекта и женског објекта ероса представља Милтонов *корморан*: ова, не баш честа литерарна птица, појављује се код Милтона само у *Изгубљеном рају* и то свега једнпут: прескочивши зелене бедеме Еденског врта, Сатана се чудесно преображава у поменутог корморана, те слеће на Дрво живота сматрајући га погодном осматрачницом (IV, 179–196).

Корморан у *Изгубљеном рају* има свој еротолошки контекст. Наиме, Сатана пре трансформације у корморана започиње мисију завођења (кога је та трансформација заправо део) првих људи (односно Еве) на грех. Током пута ка намереном објекту завођења Сатана наилази на Грех, предмет његовог ранијег сексуалног освајања, а коју успева опет да заведе да му отвори капије Пакла, при чему чин отварања калија од стране жене опет има еротски подтекст.⁴⁰ Најзад, сама Сатанина трансформација у корморана, може се сматрати почетком Милтонове имплементације специфичне димензије Овидијевих еротолошких инструкција: *magister amoris* завршава прву књигу својих елегија констатацијом да најуспешнији љубавници имитирају бога Протеја како би осигурали успешно завођење жена.⁴¹ Милтонов Сатана буквально прати овај савет протејски мењајући обличје током свог завођења Еве. Три су његова обличја најважнија: најпре корморан, затим жаба, и на крају змија. Но, та обличја нису и једина: Сатана се, одмах након трансформације у корморана, мења у лава, па у тигра; Милтон као да намерно жели да и читалац изгуби тачну представу о Сатанином облику, јер овај затим наставља да се мења час у ову, час у ону четвророногу звер (IV, 395–404). Корморан је, дакле, само једна (права) од маски сатанског заводника.

Као први облик заводника, корморан игра специфичну, пасивну улогу извидника / посматрача који остаје по страни: као што је то чест случај код Милтона, етимологија није беззначајна, јер реч *корморан* потиче од латинског *corycus* (гавран) и *marinus* (море) – морски гавран. Еденски врт је далеко од мора: Сатана је у њему странац, па је – чак и по имени – странац и његов авијански епитом. Осим конотације неприпадања, етимологија показује да корморан узајмљује симболички значај од гаврана, стрвинара, симбола осаме и смрти.⁴² Гавраново симболичко значење усамљености које наспрам Адамове и Евине интимности додатно потпртава његово непремостиво неприпадање, као и његова пројздрљивост,⁴³ која се у еротском контексту преводи у похоту, претварају корморана од очекиваног мушкиог конквистадора у пасивног мушкиог агресора-војера: корморанова се извидница претвара у војерско предузеће.

⁴⁰ Види, M. L. Stapleton, op. cit, 95.

⁴¹ Ibid, 88.

⁴² Види: Жан Шевалье, *Рјечник симбола*, Романов, Бања Лука, 2003, 160–161.

⁴³ *Paradise Regained*, II, 267–269. Уосталом, енглеско *ravenous* (пројздрљив) изведен је из *raven* (гавран); уз то, етимолошки је повезано са *rapine* које има импликације спремности на насиљно грабљење: види: Karen Edwards, "Raven", *Milton Quarterly*, Vol. 41, Issue 4, 2008, 288.

Наиме, са Дрвета живота, птица смрти најпре угледа Еву (и Адама): корморан је тај који даје први опис наге Еве (и Адама). Можда је корморан описан и идеализован и уопштен,⁴⁴ али је свакако и еротичан, нарочито ако се упореди са библијским, јер у *Постању* не пише ни да Ева има косу, а камоли шта друго.⁴⁵ Нема сумње да има еротског набоја у описима Евина „несташног прамиčка“ (IV, 306), „податности смеле“ (IV, 310) и „задиркујућег оклеваша љубави слатке“ (IV, 311); на овај опис се непосредно надовезује и ауторов пеан природној нескривености „тајновитих делова“ (IV, 312), као и наговештај ужитка скривености и раскривања тих „тајновитих делова“: Сатана примећује да су Евине расплетене златне косе, падале „као *вео* до тананог [joj] струка“ (IV, 304) скривајући нескривено.

Пасивни мушки агресор, корморан-Сатана затим посматра Адама и Еву како воде љубав: гледа како „се дојка нага и набрекла / срела са његовом, под златом расплетих / јој плетеница скривена“⁴⁶. Чак и кад остави обличје корморана и прве фазе завођења за собом, Сатана се неће ослободити ове специфичне скопофилије: тек пре него што ће Еву коначно навести на грех, он је опет посматра саму, нагу, мекшу и женственију од анђела, заоденуту велом од мириза (IX, 420ff).

По Фројду, ужитак гледања је праћен жељом да се буде предмет гледања: пасивни циљ (бити посматран) смењује активни циљ (посматрати)⁴⁷. Војеризам је праћен егзибиционизмом, односно жељом субјекта да постане објекат: и заиста, корморан-сатана, убрзо силази са свога дрвета и френетично мења облике не би ли се приближио месту „миловања“ Адама и Еве, као да жели да буде виђен: као лав гледа ватреним погледом, као тигар понаша се као да би сад јурнуо ка Адаму и Еви и зграбио их канџама (IV, 395–408). Уосталом, да разуме ужитак егзибиционизма, као и његову дијалектичку спрегу са ужитком војеризма, Сатана показује и када Еву покушава да заведе нудећи јој управо уживање егзибиционизма и војеризма⁴⁸.

Милтону је феномен војериства изгледа био посебно интересантан: стихови његове „Елегије I“, упућене близком пријатељу Чарлсу Диодатију, приказују Милтона у неочекиваној улози незлобивог војера што из прикрајка прати кретње лепих лондонских девојчица⁴⁹. Но, интересантније и значајније је то што је у новије време скренута пажња и на Милтонов „литерарни војеризам“, на војеризам Милтона као читаоца: Џон Кери са извесним задовољством извештава да су странице Милтоновог примерка књиге *Пасјорале Британије* Вилијама Брауна Милтоновом руком пошаране коментарима као што су „лепа дева“ или „лепа дева се

⁴⁴ Види, M. L. Stapleton, op. cit, 99.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ P. L. IV,494–8; „...her swelling breast / Naked met his, under the flowing gold / Of her loose tresses hid.

⁴⁷ Sigmund Freud, "Instincts and Their Vicissitudes", in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, trans. by James Strachey, 24 volumes, London, 1974, 14:109–40.

⁴⁸ Види, Regina Schwartz, "Rethinking Voyeurism and Patriarchy: The Case of *Paradise Lost*", *Representations*, No. 34, 1991, 90.

⁴⁹ Види и коментаре у B. K. Lewalski, op. cit, 22.

свлачи“, који су имали да послуже као маркери који ће песнику скренути пажњу на интересантне делове текста приликом будућих читања.⁵⁰

Не само да није непримерено видети у Милтоновом корморану пројекцију самог аутора, него је примерено у том корморану видети у реалност епа инкорпорираног његовог читаоца: тај корморан-војер је један од нас. И као такав он у еротолошком смислу представља војеризам као, у ренесансној поезији ретко истраживан, пасивни облик маскулине агресивности, агресивности која не може заиста постати у еротском смислу активна, већ увек остаје по страни – немоћни потенцијал, чија фрустрираност боји ужитак нијансама зависти и патње које Милтоновом корморану дају понешто психолошке дубине и животности.

Но, ако Милтонов корморан има одређене конкретне живости, дотле је његов феникс, као још један авијански емблем односа мушких субјекта и женског објекта, готово потпуна апстракција. Феникс се код Милтона појављује у *Изгубљеном рају* (V, 266ff) и у *Самсону борцу* (1699ff); у *Самсону борцу* он епитомизира пасивно јунаштво стрпљења и трпљења, али одређене карактеристике митске птице које Милтон том приликом наводи могу послужити за илустрацију и појашњавање еротолошких значења феникса из *Изгубљеног раја*.

У *Изгубљеном рају* феникс је, као и пре њега корморан, резултат најпознатијих примера тауматургије (чудотворства) у Милтону – анђеоских метаморфоза.⁵¹ Архангел Рафаел, летећи од божјег неба према Еденском врту не би ли упозорио Адама и Еву на завет послуша што га дугују Богу, лети у обличју феникса (V, 270–276). Наравно, још је Сократ у *Федру* говорио да је „[птичје] крило... телесни елемент најсличнији божанској“⁵²; веза птица са ваздухом, висинама и летом, чинила их је трансценденталним, етеричним, мистериозним – писмоношама богова, ако не и самим боговима.⁵³ У том смислу је трансформација анђела Рафаела у птицу сама по себи природна.

Иако је Џону Керију разлог Рафелове трансформације у феникса био несхватаљив,⁵⁴ Милтон готово по правилу прибегава сликама, поређењима и метафорама са животињама онда када жели да им дода нова значења⁵⁵: нема те земаљске птице, сматра Вејлер, што ће пристајати архангелу Рафаелу као феникс,⁵⁶ између осталог и због начина на који еротолошка значења ове птице кореспондирају са родним и еротским потенцијалом Милтонових анђела.

Наиме, као што Џон Дан подсећа у „Канонизацији“, феникс је хермафроритна, бесполна птица:

⁵⁰ Види, J. Carey, op. cit, 21.

⁵¹ Види, Lee A. Jacobus, "Thaumaturgike in *Paradise Lost*", *Huntington Library Quarterly*, Vol. 33, No. 4, 1970, 390.

⁵² L. Lutwack, op. cit, 81: "The wing... is the corporeal element most akin to the divine".

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Види: J. Carey, op. cit, 86.

⁵⁵ J. Whaler, op. cit, 542.

⁵⁶ Ibid, str. 544.

Фениксова загонетка има више смисла

Због нас; будући једно, нас двоје смо он.

Тако се у једно неутрално биће оба пола спајају.⁵⁷

Она је, понавља и Милтон у *Самсону борцу*, једина и „самозачета“ ("self-begotten", S. A, 1699),⁵⁸ те као таква представља идеалну еротолошку метафору за његове андрогине анђеле: јер иако сви Милтонови анђели имају мушки имена, и иако се за све њих употребљавају заменице мушких рода,⁵⁹ „духови, кад им је тако волја, / могу и један и други пол узети, или оба“.⁶⁰

Међутим, еротолошко значење феникса је можда и посебно примењено Рафаелу, јер Рафаел и Адам у рајском врту воде својеврсни дијалог о љубави, симпозијумску расправу чији су генерички модели Платонова *Гозба* и њене неоплатонске имитације Марсила Фичина (*Marsilio Ficino*) Леоне Ебраеа (*Leone Ebreo*).⁶¹ По обављеној гозби у Адамовој сеници, најпре Адам говори Рафаелу о својој (врло еротској) љубави према Еви, док га Рафаел, као строги неоплатониста, упозорава на ограничења профане љубави; најзад, Рафаел Адаму говори о љубави анђела на небу. У том смислу, неоплатонска еротологија најављена авијанским симболом феникса и приписана анђелима, представља највиши степеник на платонској лествици љубави, док се сам Рафаел успоставља као велики ертолог, еквивалент Платоновог Сократа, или, још боље, свештенице Диотиме на коју се Сократ позива.

У неоплатонској еротологији, наиме, феникс представља конкретни симбол такозване размене идентитета, односно спајања љубавника у један, нови идентитет. Према овој теорији, љубавници се сједињују и образују „двоје у једном“ (*two in one*) и „једно у двоме“ (*one in two*).⁶² Марсило Фичино екстатично пише:

О чудесне ли размене којом и једно и друго од двоје дају себе оном другом, и имају оно друго, а ипак не престају да имају себе. О, непроценљива ли добитка, кад двоје постану једно⁶³.

Дан пише о сједињавању душа двају љубавника у неоплатонској екстази: душе напуштају тела и потпуном интерпенетрацијом рађају

⁵⁷ John Donne, *John Donne's Poetry: Authoritative Texts, Criticism*, ed. by A. L. Clements, W. W. Norton & Company, New York, 1996, 8, стихови 23–25: "The phoenix riddle hath more wit / By us; we two being one, are it; / So, to one neutral thing both sexes fit."

⁵⁸ То је разлог што је Дан, као и многи његови савременици, сматрао да феникс није могао бити на Нојевој барзи: види, Don Cameron Allen, "Donne's Phoenix", *Modern Language Notes*, Vol. 62, No. 5, 1947, 341–342.

⁵⁹ Види, C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, Oxford University Press, London, 1963 (1942), 112.

⁶⁰ P. L, I, 423–424: "... Spirits, when they please, / Can either sex assume, or both".

⁶¹ Види, Clay Daniel, "Milton's Neo-Platonic Angel?", *Studies in English Literature 1500–1900*, Vol. 44, No. 1, 2004, 173.

⁶² Упореди, N. J. C. Andreasen, *John Donne: Conservative Revolutionary*, Princeton University Press, New Jersey, 1967, 72.

⁶³ Ibid., 73. "O, wondrous exchange in which each gives himself for the other, and has the other, yet does not cease to have himself. O, inestimable gain, when two so become one".

нову, савршенију душу (*The Extasie*)⁶⁴. Рафаелов опис анђеоске љубави⁶⁵ као највише степенице на неоплатонској скали, дат је као да представља не само одговор Адамовом величању уније тела, већ и одговор на Данов пеан спајању екстатичних душа:

Што год ти телом осећао чисто
(А чистим си створен) ми уживамо
Узвишену, не налазећи препреке икакве
Удова, зглобова и опни, тих решетака спољних;
Лакше но са зраком зрак, загрљени Дуси
Мешају се сасвим, у јединство чистог са чистом
Жељом; нит' им треба ограничен пренос
Ко месу да с месом се споји и душа с душом.⁶⁶

Рафаел буквално мисли да је земаљска љубав ограничена: анђеоска љубав је, осим што је транссексуална, и панорганска⁶⁷: док људи имају пет различитих чула, анђели имају јединствени сензибилитет који је подједнако дистрибуиран читавим анђеоским телом, и који је у стању да синестезијски, у исти мах региструје све оне стимулусе који су код људи раздељени појединим чулима, а вероватно и неке стимулусе на које ни једно од наших чула не реагује⁶⁸.

На тај начин, буквално, фантастична анђеоска еротика кореспондира са фантастичношћу феникса као њеног авијанског оваплоћења. Феникс представља кулминацију еротолошких импликација Милтонових авијанских, па и анималних емблема уопште: једино у највишој, транссексуалној љубави анђела-феникса, бива коначно превазиђена биполарност мушки агресије и женске пасивности, али и остварена интегрисаност тела и духа у старски тоталитет љубавног искуства. Међутим, Милтоново ‘разрешење’ наречених еротолошких тензија неизбежно је проблематизовано инвестираношћу у хуманој љубави недостижни надљудски идеал, чиме се поново враћамо на почетак. На тај начин еротологија коју репрезентују Милтонове птице ипак остаје још један фронт на Милтоновом широком боишту за ривалске системе мишљења.

Литература

- Allen 1947 – Don Cameron Allen, “Donne’s Phoenix”, *Modern Language Notes*, Vol. 62, No. 5, 340–342.
Andreasen 1967 – N. J. C. Andreasen, *John Donne: Conservative Revolutionary*, Princeton University Press, New Jersey.

⁶⁴ Види: J. Donne, op. cit, 32.

⁶⁵ Праћен руменилом, које се не мора схватити као одраз Рафаелове нелагоде: види, E. L. Marilla, “Milton on Conjugal Love among the Heavenly Angels”, *Modern Language Notes*, Vol. 68, No. 7, 1953, 486.

⁶⁶ Џон Милтон, *Изгубљени рај*, прев. и преп. Дарко Болфан и Душан Косановић, Филип Вишњић – Завод за издавачку делатност Београд, Београд 1989, VIII, 622–629.

⁶⁷ C. S. Lewis, op. cit, 113.

⁶⁸ Ibid, 114.

- Boehrer 2003 – Bruce Boehrer, “Animal Love in Milton: The Case of the ‘Ephitaphium Damonis’”, *ELH*, Vol. 70, No. 3, 787–811.
Carey 1976 (1969) – John Carey, *Milton*, Evans Brothers Limited, London.
Chandler 1934 – Albert R. Chandler, “The Nightingale in Greek and Latin Poetry”, *The Classical Journal*, Vol. 30, No. 2, 78–84.
Daniel 2004 – Clay Daniel, “Milton’s Neo-Platonic Angel?”, *Studies in English Literature 1500–1900*, Vol. 44, No. 1, 173–188.
Donne 1996 – John Donne, *John Donne’s Poetry: Authoritative Texts, Criticism*, ed. by A. L. Clements, W. W. Norton & Company, New York.
Edwards 2008 – Karen Edwards, “Raven”, *Milton Quarterly*, Vol. 41, Issue 4, 285–288.
Freud 1974 – Sigmund Freud, “Instincts and Their Vicissitudes”, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, trans. by James Strachey, 24 volumes, London, 14:109–40.
Jacobus 1970 – Lee A. Jacobus, “Thaumaturgike in *Paradise Lost*”, *Huntington Library Quarterly*, Vol. 33, No. 4, 387–393.
Johnson 2009 – Samuel Johnson, *The Lives of the Poets: A Selection*, ed. by Roger Lonsdale & John Mullan, New York: Oxford University Press.
Lewalski 2003 (2000) – Barbara K. Lewalski, *The Life of John Milton*, Blackwell Publishing.
Lewis 1963 (1942) – C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, London: Oxford University Press.
Lutwack 1994 – Leonard Lutwack, *Birds in Literature*, The University Press of Florida, Gainesville.
Marilla 1953 – E. L. Marilla, “Milton on Conjugal Love among the Heavenly Angels”, *Modern Language Notes*, Vol. 68, No. 7, 485–486.
Martin 2004 – Catherine Gimelli Martin, “Introduction: Milton’s gendered subjects”, in *Milton and Gender*, ed. by Catherine Gimelli Martin, New York: Cambridge University Press, 1–15.
Maxwell 2001 – Catherine Maxwell, *The female sublime from Milton to Swinburne: bearing blindness*, Manchester: Manchester University Press.
Milton 1999 – John Milton, *The Annotated Milton: Complete English Poems*, ed. by Burton Raffel, New York: Bantam Dell.
1989 – *Oxford English Dictionary*, prepared by J. A. Simson & E. S. C. Weiner, Oxford: Clarendon Press.
Schwartz 1991 – Regina Schwartz, “Rethinking Voyeurism and Patriarchy: The Case of *Paradise Lost*”, *Representations*, No. 34, 85–103.
Shippey 1970 – Thomas Alan Shippey, “Listening to the Nightingale”, *Comparative Literature*, Vol. 22, No. 1, 46–60.
Stapleton 1999 – M. L. Stapleton, “‘Thou Art Exact of Taste’: The *Ars Amatoria* as Intertext in *Paradise Lost*”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 36, No. 2, 83–109.
Whaler 1932 – James Whaler, “Animal Simile in *Paradise Lost*”, *PMLA*, Vol. 47, No. 2, 534–553.
Williams 1997 – Jeni Williams, *Interpreting Nightingales*, Sheffield: Sheffield Academic Press.

Wittreich 1998 – Joseph Wittreich, “Milton’s transgressive maneuvers: receptions (then and now) and the sexual politics of *Paradise Lost*”, in *Milton and Heresy*, ed. by Stephen B. Dobranski & John P. Rumrich, New York: Cambridge University Press, 244–266.

Милтон 1989 – Џон Милтон, *Изгубљени рај*, прев. и преп. Дарко Болфан и Душан Косановић, Београд: Филип Вишњић – Завод за издавачку делатност Београд.

Шеваље 2003 – Жан Шеваље, *Речник симбола*, Бања Лука: Романов.

JOHN MILTON’S EROTOLOGICAL AVIARY: EROTOLOGICAL MEANINGS OF THE NIGHTINGALE, THE CORMORANT AND THE PHOENIX

Summary

The paper aims at an investigation and analysis of the erotological and ‘gendered’ implications of the bird motif in the poetry of John Milton. The investigation includes a ‘contrastive analysis’ of these implications in relation to the contextual erotological meanings of Milton’s animals in general, as well as in relation to the wider context of the author’s erotological and gender views as they appear in his life and work. By using close reading couched in a relevant context of biography, literary history and criticism as a methodological framework, the paper reveals a divergence of the general scope of erotological meanings of Milton’s birds from the general scope of erotological meanings of Milton’s animals: Milton’s erotologically relevant birds primarily reside in the context of symbolic illustration, elaboration and solution or a transcending of the problem of active male subject – passive female object relationship, and only to a lesser extent in the context of the reintegration of the body and soul in the experience of love. Analyzed in the context of relevant literary and mythological traditions, the first of Milton’s three relevant avian motifs (nightingale) reveals a dynamics of rivalry between, on the one hand, a ‘goes without saying’ understanding of the male and female as respective erotological subject and object, and, on the other hand, a certain male willingness to undergo a symbolic feminization and a consequent abandonment of dominance-asserting aggressive activity. The second of Milton’s relevant avian motifs (cormorant) embodies the author’s artistic transformation of (masked) voyeurism as a form of passive aggression on the part of the male subject. Phoenix, the climactic third (animal as well as) avian (phoenix) outlines the authors ‘solution’ to the male-female as subject-object relationship as represented by the avian emblems, but also a solution to the problem of the reintegration of body and soul in the experience of love as represented by Milton’s literary animals in general. The ‘solution’ is, however, problematic in itself, since it is invested in an unattainable ideal of hermaphroditic, sexless, transsexual, non-hierarchic, pan-organic, total erotic union of the angel-phoenix. Hence, in conclusion, the erotological dynamics of the male-female / subject-object relationship represented by Milton’s avian motifs remains another of his still active battlefields for rival systems of thought.

Nikola Bubanja

Примљен октобра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

УДК 821.163.41-14.09 Марковић-Кодер Ђ.

Претходно саопштење

СИМБОЛИКА ПТИЦА У ДЕЛИМА ЂОРЂА МАРКОВИЋА КОДЕРА

ВЕСНА МАЛБАШКИ-ПУПОВАЦ

Филозофски факултет, Нови Сад

У овом раду покушаћемо да осветлим симболику птица у делима једног од најнеобичнијих стваралаца XIX века, Ђорђа Марковића Кодера. Дакле, птице које су у вези с душама умрлих, птице као преносиоци тајанствених порука; птице као бића самог универзума, спона која повезује земаљско и онострano; птице у улози гласника, савезника и вилиних помоћника; птице, најзад, као моћни носиоци светиња и светих идеја. Замишљао текста јесте да се ова бића анализирају као важан сегмент поетике Ђорђа Марковића Кодера, без којег се његова митологија не би у целости могла сагледати.

Кључне речи: Канарица, Голуб, Ждралови, Лабудови, Велезанке, Веслиоци, Свете Птице

Ђорђе Марковић Кодер, припадник епохе српског романтизма (највише због чињенице да је живео у погрешно време),¹ на плану, пре свега, проседеа, показао је невероватну уметничку издвојеност. Никада до тада, у српској књижевности, није се могао срести овакав покушај ослобађања од утврђеног и општеприхваћеног; никада, дакле, пре појаве аутора, који је смишао свесно начинио разуђеним, отуђеним. У своју фантазмагоричну поетику, Кодер је умрежио мноштво разноврсних мотива, међусобно повезаних, који заједно формирају необичну слику света. У најзначајније убрајају се свакако мајка, биље, птице, оностране или метафизичке појаве и митолошка бића у ужем смислу.

У овом кратком огледу бавићемо се искључиво једним аспектом Марковићеве поетике – покушаћемо да сагледамо на који начин модел птица, као један од иманентних сегмената његове песничке митологије, односно као један од Кодерових универзалних симбола, коегзистирају с остатком наведених (мотивских) категорија, у оквиру јединственог система кодеровских речи – бића.²

vesna.etaba@gmail.com

¹ Кодер, наиме, изградио је невероватну поетску митологију, која би се, несумњиво, могла укључити у књижевне токове симболизма, модерне, авангарде, чак постмодерне (!).

² Овде се, пре свега, мисли на Кодерово својеврсно креирање (изван)логичких и растућих појмова. Видети (у:) Ђорђе Марковић Кодер, *Начала*, приредили: Сава Дамјанов и Весна Малбашки-Пуповић,

У сва три Марковићева дела – *Роморанџи*, *Спевовима и Митолошком речнику* (постхумно), симбол птица јавља се у скоро обавезној корелацији с остатком елемената кодеровске поетике, односно, ова бића су важна, јер, осим тога што су у вези са цвећем, мајкама и митолошким бићима, она су и носиоци светиња и светих идеја. Птице, непосредни представници једног вишег, духовног принципа, имају значајну улогу у преношењу оноземаљских порука, доступних искључиво онима који такође имају обележја надреалног, шифрованог (маџи, биљу, вилама, анђелима). Стога, многи појмови, који наочиглед делују неповезано и немотивисано, успостављају међусобни однос, заправо, тек на једном новом митском нивоу, на нивоу једног аутентичног мита.³ У вези с оваквим „измењеним“ схватањем (улоге) птичјег света, свакако је и поема „Говор птица“ персијског песника, који је живео пре више од осам векова, Feridudina Muhameda Attara из Нишабура. Суштина приче о тринаест птица које крећу у потрагу за својим краљем – вођом јесте постепено откривање сопствене бити, издизање изнад световног, али и откривање велике истине о свету и универзуму. Извори такве истине били су Марковићев опсесивни подухват, а резултат је настање својеврсног ромора, стваралачке еманације његове митотворне поетике.

Кодерово дело *Роморанџа*, коју је Скерлић означио као „најлуђу књигу нашег романтизма“, открива, између остalog, причу о птици – младој Канарици, која се, занемаривши мајчине савете, нашла заточена у кавезу. Нешто доцније, уз помоћ силе биља Девесиља, млада птица поново ће се наћи на слободи. Интересантно је, међутим, како то песник, играјући се у свом јединственом маниру речима и њиховим значењима, описује умрле душе, називајући их *Голубом*.⁴ Имајући у виду повезаност ових створења с надстварним, одговор можда треба потражили у народној митологији, где се голуб сматра светом птицом, која предсказује смрт и чије убиство доноси несрећу.

Свет птица, који (већ смо нагласили) свој потпуни смисао достиже тек у коегзистенцији с биљем, мајком, метафизичким и митолошким, створен је и постоји као својеврсна паралела људском. Круцијална разлика, међутим, у томе је што за Кодера човек није и никада не може бити светиња.⁵ Ова створења Марковић групише у посебан систем, но, чак и у оквиру њега наметнута је јединствена хијерархија. На пример, [...] велезанке, „поносите птице“, како их песник назива, деле се на земаљске и небеске, од којих ове прве теже за простором потоњих [...].⁶

Лабудови, често су изједначени с вилама, а на пар места чак су и обухваћени истим појмом: [...] *йоћем је вила у мени, као Лабудици Мајки*,

Службени гласник, Београд, 2009, 189.

³ Видети: Небојша Васовић, *Поезија као изванумиште*, Рад, Београд, 1983, 150.

⁴ [...] *дугија дола дојрла до овог Луба, и шу прими премиме „Голуба“ [...] (Роморанџа, Нови Сад, 1862, 63)*

⁵ Кодер, наиме, мајку не посматра као људско биће, већ као један аутентични духовни, божански принцип.

⁶ Весна Малбашки – Пуповац, *Проза Ђорђа Марковића Кодера*, у: Ђорђе Марковић Кодер, *Начала*, приредили: Сава Дамјанов и Весна Малбашки – Пуповац, Службени гласник, Београд, 2009, 220.

„неми“, и *подкриљеним мојим словом „разнеми“*. И тајко је Она моје „Ја“, али без да ја то „Ја“ ту, могу разликовати, од моја као *штица* Лабудица, а *Удица* моја ума *силомеђа*, штуја је и без појаве, па не може да захваћи Њене *Идине* и *Издешасе*, и улазе у *стазе*, упраће у мене и из мене, а у мени нека свећа појавленка јасни, мене ћраши, мене *тлаши*, мене млачи, мени *слади*.⁷ Уз све то, обдарени су и способношћу говора, те комуницирају непосредно с митолошким бићима, роморећи; упућени су у тајне неба и шифроване поруке.

Поред лабудова, који су, без сумње, вилински саучесници, важну улогу имају и ждралови, тачније веслиоци или вилини веленци, чије је пребивалиште, бележи Кодер, Ждралара – предео на којем се ове свете птице договарају с вилама. Ждралове ће Марковић описати као птице које заказују пролећа дане, пернате гласанке, посреднике које Лабудовима домичу велике вилинске тајне роморе:

„Твоја Мајка, Царица је Плоја. Јер ти Зрном нескверним Плодиш, свете Утробе Сириште.“⁸

Птице, уопште гледано, не само што су важни „становници“ Кодерове поетске митологије, већ су „[...] Света птица, без златне ивице, тј. Света Идеја, прво чедо Сунца и Зрака, ван Идеје је, све Земско благо, блетуљасто слото и слупасто блато. Јербо је та Птица Света ЈАснидан“. Један цигли Пропучина Светац, а на Земљи тело у којега улази Идеја. То је Трошан Оковац. А снага је слаба ко Скакавица, а дело је Скакавица.⁹ Ако се, међутим, узме у обзир да је Ђорђе Марковић Кодер скоро доследно спајао „идеју птице“ са „светом идејом“, неће нас изненадити грађење појма Света птица, који у себи сабира материју и дух.

У овом случају, готово јасно открива се Марковићева филозофија дуализма: птица као носилац свете идеје само је трошно тело (Трошан Оковац), калуп – док је идеја оно што је чини комплетном. Ипак, на овом месту срећемо се с узбудљивом дилемом: да ли Кодер тело схвата као Чувара Идеје (духа), у складу с учењем о преегзистенцији – или, пак, као његов оков, тамницу?¹⁰

* * *

Птице, чија је улога често сакралног и езотеричног карактера, у стваралаштву Ђорђа Марковића Кодера појављују се као важне категорије за одређивање суштине пишчеве изванумне¹¹ поетике. Његово књижевно дело, истински оживело тек у другој половини XX века, данас се с правом може сматрати претечом модернизма, авангарде и постмодерни-

⁷ Ђорђе Марковић Кодер, *Спевови*, приредио: Божо Вукадиновић, посебно издање часописа „Књижева историја“, Београд, 1979, 271.

⁸ Ђорђе Марковић Кодер, *Митолошки речник*, приредио: Божо Вукадиновић, Библиотека „Збир“, Крагујевац, 2005, 110.

⁹ Нав. дело, 219.

¹⁰ Видети: Весна Малбашки – Пуповац, *Проза Ђорђа Марковића Кодера*, у: Ђорђе Марковић Кодер, *Начала*, приредили: Сава Дамјанов и Весна Малбашки – Пуповац, Службени гласник, Београд, 2009, 223–224.

¹¹ Термин Н. Васовића.

зма у српској књижевности. Ове се, пре свега, мисли на постојање чудесних речи – миракула и њихових сложених нивоа звучења и значења; језик искључиво као циљ, не као средство; комбиновање више образаца, које ће га приближити, за почетак, европском симболизму, али и доцнијим књижевним епохама.¹² Опирући се класичној романтичарској емоцији (која је била окренута ка неговању националне историје, традиције и културе), Марковић је прибегао имагинацији као аутентичној поетској истини. Оригиналност, која је, у више мања, прелазила у креативну мањиност, била је урок томе што је кодеровски поетски доживљај исцрпљивао себе самог.

Ђорђе Марковић Кодер успео је да начини језик који ромори, свако језичко (па и симболичко) решење у његовим текстуалним јединицама има има своје надрешење, сваки елемент разградиће се у мноштву других облика. Симбол птица, такође, не одступа од бројних језичко-мисаоних варијација, карактеристичних за песников поетски дискурс. Час ће птице бити изједначене са светињама, креирајући један вишеслојни, духовни принцип, час ће имати стандардизовано значење; у једном тренутку говориће језиком немуштим, већ у другом биће то обичне животиње које се боре за своју егзистенцију у суровом свету, у којем је, без изузетка, на снази уобичајени ланац исхране – слабији страдају од стране моћнијих грабежљиваца. Како то разумети? Ко су и какве су, заправо, те Кодерове птице..? Јесу ли оне један од Марковићевих поетских експеримената, у циљу изналажења универзалног симбола за Свету мисао? Или покушаја да се повежу две стране – овоземаљска и онострана?

Напослетку, какав год закључак да се изведе, све ће се задржати искључиво у домену претпоставки. Јер, лепота Марковићеве необичне симболике јесте управо вишезначност, вишеслојност – порука да су могућности тумачења бесконачне и неиспрнне, јасан сигнал да је у случају Кодерове поетске праксе ослушкивање једини исправни пут промишљања.

Литература

- Васовић 1983 – Небојша Васовић, *Поезија као изванумиште*, Београд: Рад.
- Марковић 1979 – Ђорђе Марковић, Кодер, *Спирови*, приредио: Божо Вукадиновић, посебно издање часописа „Књижева историја“, Београд.
- Марковић 2005 – Ђорђе Марковић, Кодер, *Митолошки речник*, приредио: Божо Вукадиновић, Крагујевац: Библиотека „Збир“.
- Марковић 2009 – Ђорђе Марковић, Кодер, *Начала*, приредили: Сава Дамјанов и Весна Малбашки – Пуповац, Београд: Службени гласник.

BIRDS AS SYMBOLS IN WORKS OF DJORDJE MARKOVICH KODER

Summary

This paper will try to shed light on birds as symbols in works of one of the most unusual authors of 19th century, Djordje Markovich Koder. So, birds that are in contact with souls of the dead, birds as messengers carrying mysterious messages; birds as creatures representing the Universe itself, the link between the earthly and other worlds; birds playing roles of messengers, allies and helpers of fairies; and finally, birds as powerful relics and sacred ideas carriers. The intention has been to analyse these creatures as an important segment of Koder's poetry without which it would be impossible to fully examine and explain his mythology.

Vesna Malbaški-Pupovac

Примљен октобра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

¹² О томе су опширније писали Сава Дамјанов у тексту „Кодер: симболичка стварност језика“ и Бојана Стојановић – Пантовић у тексту „Кодеров митолошки речник или душа снова“.

ВАНЗЕМАЉСКЕ ПТИЦЕ У СЛОВЕНСКОЈ НАУЧНОЈ ФАНТАСИЈИ

ДЕЈАН АЈДАЧИЋ

Народни универзитет Тарас Шавченко, Кијев

У раду се указује на птице фантастичних цртга у словенским традицијама, те на особености ванземаљских птица у научној фантасији, с једне стране у односу на претходне традиције, и с друге, у односу на друга летећа створења у научној фантастичној прози. Из текстова словенских НФ аутора наводе се и коментаришу примери механичких птица, лебдећих птицоликих створења, разумних птица, птица друкчијих од земаљских птица.

Кључне речи: научна фантастика, чиновска птица, механичке птице

[...] како
Познайши, ко је птица,
А ко није птица?
Julian Tuwim, *Ptasie radio*

У научној фантастици птице ванземаљских светова имају друкчије форме и особине но земаљске. Чудесне птице од давнина су свој изглед и својства добијали у фантазматским представама измишљених чудесних простора. У прекогробним или божанским пределима, оностраним световима раја и пакла, или у далеким, у машти освојеним крајевима необичне птице су могуће, али често имају друкчији изглед и својства од птица које познајемо. У фолклору источних Словена прича се о жарптици, у народним причама јужних Словена о необичним пауницима које се скупљају око златне јабуке, у фантастици средњег века о моћима феникса и василиска која далеко превазилазе моћи земаљских птица и људи. Стога је важно издвојити чиниоце који у представама људи одређују птице и разликују их од других животињских родова. Особености којима одређујемо постојеће птице могу се даље пренети и на птице у световима које не познајемо у реалним световима. Да ли су поседовање кљуна, крила и репа довољни чиниоци или је нужно укључити и размножавање јајима или нижи положај у еволутивном развоју, да ли је способност

dejajd@gmail.com

летења незаобилазно својство птица с обзиром да пингвини или нојеви припадају птицама, мада не лете. Данута Кемпа-Фигура је у својој књизи о категоризацији птица у пољској језику применила начела когнитивне лингвистике и као најчешћа својства птице помиње: пребива високо, пребива на дрвету, најављује пролеће, има крило, има кљун, лети, производи звукове, гради гнездо и др. Ауторка анализира и семантичке конотације птице: птица је пуна живота, птица има огромне могућности, птица је радосна, птица је повезана са Богом, птица живи у природи, птица путује, птица пророкује, птица је без заштите и плашљива, птица је лепа, птица је агресивна, птица је страшна.

Освајањем неба и космоса посредством машина за летење човеков однос према живим бићима која лете је промењен – и у научној фантастичи, у описима ванземаљских бића. Међутим, летење као својство дато од природе доживљава се, треба учекивати, као главна црта птица и у научној фантастичи. У неким делима словенских аутора футурофантастичке птица нема на неземаљским планетама, понегде се чак, као у роману Станислава Лема *Еген*, изричito наглашава њихово одсуство. Присуство птица у научној фантастичи зависи од ауторових сазнања о ванzemаљским планетама, често проистеклих из научних сазнања о биолошким врстама његовог времена, али и ауторских пројекција које могу садржати и личан став писца према летећим створењима.

Ванzemаљске птице са планета Сунчевог система – појављују се у совјетским научно фантастичним романима, најраскошније на Венери у роману Александра Бељајева *Скок у Јразно*, те у роману Алексеја Толстоја *Аелита*. Овде ће бити споменути и роман *Калисто* Руса Георгија Мартинова, *Деца вечностїи* Лоре Андерсон, *Спектар* Сергеја Лукјаненка, као и роман *Јакшє* пољског савременог фантасте Јацека Дукаја.

О птицама у словенској научној фантастичи нема посебних студија, а узгред се оне помињу у кандидатској дисертацији Ирине Павлове о лингвоконгитивним представама фантастичких ликова у прози Александра Бељајева, ауторском зборнику текстова *Фантастичка очима биолога* критичара, писца фантастике и биолога Марије Галине. Мој текст „Неземаљске животиње у словенској научној фантастичи“ послужио је као полазиште за развијање овог прилога о птицама, а тамо наведеним примерима додани су нови фрагменти и текстови.

Циновска птица. У роману *Скок у Јразно* Александар Бељајев приказује живи свет Венере и аванттуру једног од Земљанина који су се први спустили на суседну планету. Блотон је описан као одважни Енглез, са благо карикатуралним цртама ловца обузетог својом пасијом. Наочиглед других сапутника, са површине Венере угради га и подигне велико летеће створење. О даљој судбини Блотона ликови и читаоци романа сазнају из приче овог Енглеза пошто се спасао и пронашао преостале чланове експедиције. Током приче о опасној авантури он свог отмичара именује на неколико начина – најпре „гигантски летећи миш“, потом уз хвалу моћи тог створења „летећа тигрица“, и потом „птица“ што и највише одговара њеним карактеристикама, јер има и кљун и канџе. Блотон жели да слу-

шаоци и читаоци не сумњају у веродостојност његове приче, па показује задобијене ране:

Ево њених трагова на плећима и леђима... Да, он се уплашио! Али, није залуд био страсни ловац који је ловио дивље звери у свим деловима света.

Он прича како га је огромно, створење понело у кланац, те како је размишљао да га, вероватно, неће појести у лету. Прикупивши снагу, он извуче из канџи заробљену руку, па уз неиздржив бол рањава грабљивицу која га не испушта, већ слеће на стену и свом тежином притиска. Крвав од главе до пете, он успева да се ослободи, бесно удара велику птицу која избезумљена од бола пада са литице. Епизода са Блотоновом борбом са циновском животињом саздана је на фантоматској представи да на Венери живе и много веће птице но што живе на Земљи, те да је човек таквој летећој зверци могао изгледати као добар плен. Увећавање створења представља један од начина онеобичавања, и са земаљске тачке гледиша стварања чудовишне птице.

У народним причама лет човека у канџама чешће је приказан као помоћ птице човеку, мада постоје и приповетке у којима агресивна птица односи човека у своје гнездо. Стварајући епизоду о птици која лови Блотона, Бељајев је увећао птицу до циновских размера и доделио јој особине грабљивице. Писац не описује детаљно ову птицу, осим што назначава да је имала дугу шију, али да упркос тој дужини, она није могла да кљуца своју жртву током лета. Он у причи преобрће улоге, па од ловца чини ловину, а на Земљи уобичајену ловину претвара у ловца. Али упркос таквој промени, човек-ловац се спасава убијајући свог нападача. Елементи ловачких прича са описом напетих детаља примерени су Блотоновом карактеру и његовом узбудљивом догађају.

Птице се описују у приказу велике себе животиња са првим знацима сезонског захлађења:

Каква чудна бића! – продужавала је Амели. – Издалека је могуће помислити да се крећу саме гигантске ноге. Или човек на штулама. Две ноге. Дебеле, огромне. Преко двоспратне куће би могле прекорачити. Тело кратко, глава ситна, напред се клате малецки патрљи – „руконоги“...

...

Полуживотиња-полуптица на високим ногама-палицама трчи, скоро лети, помажући се „аеропланским“ крилима.

Друкчије Птице. Неколико врста птица друкчијих од земаљских створио је Бељајев у истом овом роману. Његова склоност ка фантоматском испитивању живих форми, присутна и другим његовим делима (нпр. *Човек-амфибија*). Његово саздавање живота на Венери је маштовито и засновано на екстраполисаним сазнањима о еволуцији на Земљи, будући да писац уводи претпоставку да је пребујни живот Венере сличан богатству живога света у периоду земаљског карбона (Ајдачић). Александар

Бељајев ствара форме блиске земаљским, али и птице по изгледу, грађи и начину кретања и живота непознате на Земљи. Бељајев у роману *Скок у празно* приповеда како први посетиоци Венере налазе тамо птице аеронаунте које немају крила, али ипак лете пловећи ваздушним струјама. Летење је ту засновано на идеји да гас лакши од гаса у околној атмосфери, смештен у омеђену шупљину подиже објекат увис, што је слично дирижаблима и балонима. У природном свету на Земљи тај механизам се појављује код већине риба, које својим мехуром могу да контролишу дубину кретања. Венеријанска летећа створења назvana су у роману различитим именима: *летећа лубеница, лубеница, мехур, птице аеронаунти, птице-кузле, кузле птице* (Ајдачић: 142). Игра именовања прати постепено упознавање Земљана са бићима која су им дотле била потпуно непозната.

Бељајев је у роману живописно представио реакције људи који се срећу са створењима која не постоје на Земљи. При првом сусрету они им се чине као плодови-лопте. Они им прилазе и када се они дигну, они схватају да су то жива бића и називају их „лубеница“, птице аеронаути. Ханс пуца у једну од њих и она пада „као дечији балон“.

Крај набораног ткива извијала се танка, „гушчија“, сразмерно кратка шија, која се завршавала окружном главом и изузетно танким кљуном, оштрим као игла шприца. Текер је извадио нож и резом отворио тело. Унутра он је нашао нешто налик на срце, ждрело, жељудац у коме су биле приметне шишарке и иглице, и даље црева.

По професији лекар, Текер разгледа анатомију и каже:

Занимљива птица, – засмеја се. – То је птица, наравно, чим лети. Али како је чудан начин кретања по ваздуху она пронашла. Очигледно, њен организам ствара неки гас лакши од ваздуха. То су птице аеронауни.

Текер створење назива птицама, а потом још тачније „птицама аеронаутима“, очигледно се ослања на искуство људи са Земље да се већа летећа бића називају птицама. Ова имају кљун, али немају крила, ни ноге као земаљске птице, па је оно што их повезује са птицама способност кретања по ваздуху. Ова створења немају могућност промене правца, јер у потпуности зависе од струје ветрова, па се и идеја слободе, која се концептуализује у представи птица, такође појављује редуковано, јер марсовски аеронаути могу својим дејствима да утичу само на дизање и спуштање. Људи установљују да птице-лопте лете по ветру:

– Несумњиво, птице аеронаути могу да регулишу висину лета. На Венери има много ваздушних струја, и лопте-птице лако проналазе потребан правац. За то је сасвим доволно поседовати неки орган управљања летом по вертикални. Оне вероватно испуштају део гаса и спуштају се или га производе помоћу неког посебног органа.

А какав гас они стварају? Текер отвори набор мехура и помириса. Истог трена он се ујасно закашља, заврте, зајаука, направи неколико скокова и паде као покошен.

Украјински писац Олес Бердник у омладинској фантастици *Дивні Грицеві пригоди* такође приказује летеће мехурове.

У роману *Аелита* Алексеја Толстоја срећу се и птице налик земаљским: или – олињале животиње покривене mrким длакама... са широким зупчастим кљуновима, које лете у јатима, а узгред су споменути и смарагдни ждралови, жуте птице. Ове птице немају неку важност у самој причи, оне испуњавају амбијент врстама животиња и оживљавају марсовски крајолик.

Механичке „птице“. Јуди који путују до ванземаљских планета у фантазији писаца футурофантастике владају развијеним знањима која им омогућавају савладавање великих космичких раздаљина. Гости са Земље најчешће не познају свет у који долазе, па га пореде са живим светом на Земљи. Када је реч о птицама, они понајвише очекују летећа створења налик земаљским птицама, али када установе да су она заправо механичке летелице, њихова очекивања су изневерена. У таквом сусрету они уместо информације о свету природе, разоткривају техничку цивилизацију која је овладала вештином летења у ваздуху.

У роману Алексеја Толстоја *Аелита* (Аэлита), у првој шетњи по Марсу инжењер Лос и његов сапутник Гусев као прво живо створење угледају нешто летеће, на шта импулсивни Гусев одмах вади пиштол, али га пратилац смирује. Земаљски дошљаци су уверени да виде птицу:

У даљини се над пољима дигла и летела, грчвito машући крилима, велика птица са телом које је висисло као у осе. Гусев застаде ставивши руку на револвер.

Ситуација се понови и мало доцније, али тада Лос угледа да се на летећем створењу налази човеколико биће. Када се оно још више приближи, људи се увере да птицолико створење није живо биће, већ механичка летелица Марсовца. Пажљивије гледајући, они виде два крила, пропелер испод крила, и механизам управљача, па схвате да је то возило за једног возача-путника:

Велика птица се спуштала. Сада се јасно видело човеколико биће како седи на седлу летећег апарат. Његово је тело до појаса висисло у ваздуху. На висини рамена махала су два савијена покретна крила.

Испод њих се спреда обртао засенчен круг, очигледно – елиса. Из седла – реп са крмама раширеним у облику виљушке. Читав апарат је био покретљив и гибак као какво живо биће.

Изглед марсовских летелица у роману Алексеја Толстоја одражава развој авијације двадесетих година 20. века – двокрилне летелице са пропелерима, које је писац понешто преиначио у конструкцији у односу

на авионе на Земљи. Али, у овом примеру из романа Алексеја Толстоја, принцип летења је комбинован – спајају се летење са крилима, које је од Леонарда изгледало као најприроднији пут развијања машина за летење. Авијација на Земљи није ишла тим путем, већ је заснована на коришћењу јаких мотора постављених на чврста крила. Али Толстој се није одрео ни пропелера. Откриће механичких птица подразумева да су проналазачи на неком другом свету овладали сложеном и гилком механиком лета птица.

Доцније Лос и Гусев упознају механизам летећих спрava Марсоваца и чак лете на њима користећи гориво које се активира у вештачком магнетском пољу планете. Како постоје летелице различите величине, неке називају „Двокрилни чамац“, „брод...са три јарбола“, „вилини коњици“ и др. На летећем броду налазе се јарболи:

На његовим крајњим, кратким јарболима снажно су звржале вертикалне елисе, држећи га у ваздуху.

Када се нађу у новом граду (Соацери) Лос и Гусев угледају мноштво Марсоваца како лете на својим летећим спрavама.

Црне тачке на небу су се приближавале. То су биле стотине Марсоваца који су летели у сусрет крилатим чамцима и седлима, на једриличастим птицама у корпама са падобранима. Први који је стигао, описао узак круг и зауставио се над бродом сијајућа, златна, четворокрилна, као вилински коњиц, уска цигара.

У повести пољског писца Јаџека Дукаја *IACTE* преплићу се елементи научне фантастике са летом на далеке планете и демонски мотиви потере за вампиром. У необичној мешавини жанровских стратегија описује се потера на планети на којој постоје летећа створења боје блата, названи „дак“, која се показују као машине које лете са крилима и дубоким седлима на леђима. Оваквим машинама, названим „машиноптице“ гони-чи савладавају део простора. На небу чудне планете лете још и змајеви, харпије и ериније, у чemu писац преплиће народне и античке демонолошке традиције.

Разумна бића са крилима. У роману *Калисто* Георгија Мартинова, напредни човеколики дошаљаци са Сиријуса имају крила и дуге прсте. Птица-љубавник описана је у роману *Деца вечностii* Лоре Андерсон. Летеће створење са планете Дорн има извесне сличности са змајем, који отима девојке које му се допадају. Али роман *Деца вечностii* као дело научне фантастике, приказује сусрет различитих космичких врста, па се мотивација демонолошке природе повлачи на задњи план, а у предњи план истиче поседовање људима непознате психичке вештине којима владају становници Дорна. Жену су Земље по имену Аола упозоравају да не дозволи да је Дорнијанац одведе у кланац, јер то може бити опасно по њу и њену слободну вољу. Опседнути љубавник са огромним крилима која мењају боју лети са Аолом, одводи је у кланац и у лету је нераскидиво везује за себе овладавајући њеном психом. У роману је на својеврстан начин развијена феноменологија љубави као летења, коју је Платон на

филозофски начин изградио у *Федру*. Уздизање и екстатичност лета, у роману Лоре Андерсон представља симбол слободе, радости плеса у летењу, и екстазе која је представљена изменом боје крила. Лет земаљске жене на Дорну не доноси јој слободу, већ заточење, али Аолу људи одводе на Земљу и доцније ослобађају невољне психичке везаности за летача са удаљене планете.

У роману *Спектар* Сергеја Лукјаненка појављује се различита ванземаљска разумна бића, међу којима и врста птичјег порекла чија крила више не служе летењу. Мартин Дугин, приватни детектив у мисији потраге за девојком Ирином уплиће се у проблеме различитих еволуција разумних бића узајамно повезаних чудесном транспортном мрежом. У шестом одељку романа, на шестој планети Мартин упознаје врсту Шеали – бића птичјег порекла:

Најинтересантнија у њиховом изгледу била су крила. Назвати их рукокрилима није примерено, одвећ би та реч упућивала на летеће мишеве, Шеали су имали две шаке на сваком крилу – део до тела био је слабије развијен, али неке птице су вешто њиме баратале, крајњи је лично на на обичан људски длан и потпуно је био лишен перја. Еластична крила птичија је покривало дуго мекано перје – које одрасли нису имали, а опна је висила тако да је крило било налик руци у доста широком рукаву.

Мартин нагађа да ли им перје само отпада са временом, да ли га чувају или ритуално одстрањују. Шеали су двополна врста, рађају се из јаја, не умеју да говоре у космосу општеразумљивим туристичким језиком, не носе одећу, већ само појас. Стицајем околности, детектив са Земље, спасавајући младунце од полудelog Шеала, убија у парку овог насиљника. У истрази Мартина ослобађају кривице, а он сазна да је припадник врсте из забити био неприпремљен за сусрет са разумном врстом са друге планете, те да је убијао младе Шеале, инстинктивно се враћајући самозаштитним поступцима птица које спасавају себе остављајући грабљивцу младунце. Мартин добија осиротелу девојку-птиче и уз њену помоћ боље упознаје необичну врсту. Тако он сазнаје да Шеали имају разум само у дечјем узрасту, а када се упознају са светом, они губе разум, па се њихов живот одвија по навикама и инстинктима. Разум је за Шеале непотребан терет који доноси муке слободног избора и вечиту неизвесност.

Одважни и мудри Мартин се уплиће у ритуал одбацивања разума младунаца. Писац је девојчицу о којој брине човек учинио изузетном, тако што је она овладала моћима које немају сва шеалска деца прошавши својевремено као јаје кроз капију космичких светова. Она сама крши правила пропадања у ритуални простор у коме се губи разум и почиње да лети. Сам лет задобија значење уздизања над усудом врсте, а њеним задржавањем разума почиње преврат на целој планети. Разум који је сматран проклетством, својством кога се треба одрећи, постаје нешто чemu се врста враћа.

*

У фантазматском стварању друкчијих живота, птице у делима научне фантастике задобијају црте поступцима онеобичавања представа о земаљским птицама, гротескним спојевима којима ванземаљске птице добијају неке нове црте у изгледу или својствима. Летење је најчешће подразумевано и описано својство ванземаљских птица у делима словенских писаца футурофантастике. Искључујући дело Лукјаненка, само узгред се помињу птичја јаја, гнезда и мале птице, што сведочи да писце не интересује живот саме врсте, већ само њено постојање.

У фантастици ближој фентези срећу се и анђели, змајеви, харпије, инсекти, као и митолошка бића – Персеји (Сергеј Снегов). Летећа створења у научној фантастici словенских писаца могу бити и увећани инсекти или гуштери (у роману украйинског писца Владимир Владко *Аргонаути вакионе* на Венери Ван Лун и другови срећу циновске инсекте, у роману Александра Казанцева *Планета бурј лете крилати гуштери*). Птице нешто друкчије грађе или својстава описују се у романима А. Бељајева, Г. Мартинова, Л. Андерсон, А. Толстоја, С. Лукјаненка, а приказују се и сусрети са механичким птицама у романима А. Толстоја и Ј. Дукаја.

У научној фантастici превладавају представе птица којима се оправтавају друкчији, у односу на Земљу различити светови. Стога у њој нема јарких примера симболичких значења које птице имају у поезији (Бодлеров *Албатрос*), драми (*Галеб Чехова*) прози (*Галеб Цонатана Ливингстона*) или у миту (*Феникс*). У роману *Аелита* Алексеја Толстоја птичја песма коју чује заљубљени Лос по повратку на Земљу има значење симбола љубави која превладава огромна космичка пространства. Та песма налик је песми вољене Аелите и заљубљеном конструктору-космонауту чини близком далеку драгу. Елементи симболике љубави срећу се и у роману Лоре Андерсон у приказу лета заљубљеног Дорнијанца у лепотицу са Земље. Симболика слободе и неограничености у кретању која је раније била изразито везана за птице губи се у научној фантастici. То је и разумљиво – човек који је пре изума летећих машина био очаран способношћу неспутаног летења над земљом, са открићем авиона и ракета које савладавају космичке пустолине стекао је вештину која му је била недоступна, па се и систем симбола сходно тој промени мења, преносећи део симболике слободног кретања и лета на направе саздане људским рукама.

Литература

Ајдачић 2009 – Дејан Ајдачић, „Неземаљске животиње у словенској научној фантастici“, *Футирославија. Студије о словенској научној фантастici*. – Београд, 2 изд., 139–169.

Кępa Figura 2007 – Danuta Kępa Figura, *Kategoryzacja w komunikacji językowej na przykładzie leksytu „ptak“*. – Lublin, 331.

Павлова 2007 – Ірина Павлова, *Лінгвоконцептивна експлікація фантастичного образу в російському художньому тексті (на матеріалі творів О.Р. Беляєва)*: Автореферата дисертациї на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, – Київ.

Галина 2008 – Мария Галина, *Фантастика глазами биолога (сборник статей)*, Липецк, 96.

EXTRATERRESTRIAL BIRDS IN SLOVENIAN SCIENCE FICTION

Summary

The paper examines the birds bearing fantastic traits in Slovenian traditions, as well as the specific features to be found in science fiction, on one hand in relation to the previous traditions, and, on the other, in relation to the flying creatures in prose science fiction. The texts written by Slovenian SF authors provide and give comments on the examples of mechanical birds, hovering birdlike creatures, rational birds and birds different than the earthly ones.

Dejan Ajdačić

Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу новембра 2010.

ПТИЦЕ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЋ

Јајодина

У раду се преиспитују вишеслојна значења фигуре птица у песама Раствка Петровића, дата кроз употребу метафоре, метонимије, поређења или алузија, чиме се упућује на разумевање културолошких механизама који условљавају и грађе човекову стварност. Осланјајући се на теорије идентитета, кроз фигуру птица, у раду се отварају питања слободе човека, положаја друштвено конструисаног женског тела, као и питање смрти. Остварујући се кроз материјниство, које је и ништа и све, на ивици између признате друштвене моћи и полне немоћи, женско тело се, у једној врсти подземног сачесништва, не испитујући сопствену вољу, распада пред цензурома својственим друштвеним структурома. Како се и природа отуђила од човека, у жељи да се слије с космичким животом, да се приближи тајни цивилизације и у томе нађе извор задовољства и екстазу, човек жели да врати отуђену природу, тежећи ослобођењу свога духа. С обзиром да се космос не може вратити на путевима космичке саблазни, једини могућност за ослобођењем лежи у смрти, где се човек, као у својој најприватнијој тачки постојања, коначно откида од ропства.

Кључне речи: птице, жена, сексуални чин, тело, слобода, природа, смрт

Када Мишел Фуко у својој *Историји сексуалности* из перспективе медицинске и филозофске грчке мисли постави питање разумевања пуног чина, те у том смислу предавања сексуалном уживању, онда се наслада у том чину разуме као активност „која својом силовитошћу угрожава контролу и власт што их је упитно имати над самим собом“.¹ Умањујући снагу коју појединач треба да сачува, полни чин се описује као радња која доводи до трошења и малаксалости, али и као чин који показује смртност појединца, тиме што обезбеђује опстанак врсте. Оспособљен да надзори силовитост сексуалне активности, онај који је упражњава уобличава је у одређену дијету, потврђујући се при том као јединка која је у стању тиме

alleksandra@ptt.rs

¹ Michel Foucault, *Istoriya seksualnosti – Korišćenje ljubavnih uživanja*, prevela Ana Jovanović Kralj, Prosveta, Beograd, 1976, 124.

да задржи извор енергије и прихвати властиту смрт, све у корист рођења деце и настављања врсте. Физичка дијета (*aphrodisia*) би, према томе, значила извесну меру предострожности за здравље, које ће се очувати личном изградњом појединца и вежбом живљења. Ослањајући се даље на грчке изворе², Фуко наводи две врсте разлога у којима се препознаје извесна забринутост због последица полне активности. Први низ разлога тицоа би се дејства полног чина на тело појединца, и то тако што се нарочити опрез очитава у идеји „да претерана сексуална активност може штетно утицати на многе органе“³, као што су мозак, бешика, бubrezi, плућа, кичмена мождине и очи. Други разлог који позива на опрез јесте старање о потомству. Како се, са једне стране, прихвата тврђење да је природа уредила сношај између полова да би обезбедила потомство и опстанак врсте, те, са друге стране, тај исти сношај повезала са великим ужитком, онда „се мора признати да је то потомство нејако и непостојано, бар у погледу својих особина и вредности“.⁴ Стога је веома опасно не-промишљено се препуштати љубавним уживањима, јер би се таквим чином могла довести у опасност будућност породице. Рађање, према томе, није никакво ослобођење, већ је условљено великом пажњом која у себе укључује дужност непрекидног посматрања и контролисања, како би се отклониле опасности које окружују предавања насладама и угрожавају циљ који им је природа поставила.

Унома чину истовремено се успоставља узрочно-последични и супарнички однос. Ту је реч о некој врсти борбе, у којој мушкица има водећу улогу и задобија коначну и сигурну победу. Женин ужитак током целог сексуалног односа зависи од мушкица, и престаје тек када „мушкица ослободи жену“. Тиме жене у унома чину учествују само као објекти, чиме се утврђује принцип мушкице владавине и женског потчињавања, што постаје темељ сваког друштвеног поретка. „Практични поступци сазнања и признања магичне границе између владајућих и потчињених које магија симболичке моћи покреће и помоћу којих потчињени доприносе, често несвесно, понекад против своје воље, својој сопственој потчињености, прећутно прихватајући наметнуте границе, често узимају облик *тешесних емоција* или *страсности и осећања*.“⁵ Различити облици потчињавања владајућем суду сведоче о једној врсти подземног саучесништва које тело, не испитујући сопствену вољу, одржава са цензурама својственим друштвеним структурама. Отловљени друштвени однос, друштвени закон заснован на телесном, отвара могућност преимућству једног пола у успостављању правила приликом сексуалне активности.

Између физиологије полног чина са једне стране и рађања па, према томе, и материњства, са друге, утврђена је разлика у научном напретку

² Фуко као изворе наводи дела попут Псеудо-Аристотелових *Проблема*, Аристотелове расправе *О размножавању и пропаџању*, Хипократове *Етике* и *О размножавању*, Платонових *Закона* и *Гозбе* и низ других филозофских списа који сведоче о полном општењу као о нечemu што никако није рјаво, већ као о ономе што се ваља прилагодити стању тела и спољашњим околностима.

³ Исто, 117.

⁴ Исто, 120.

⁵ Јане Burdje, *Vladavina muškaraca*, превела Mileva Filipović, CID, Podgorica, 2001, 56.

из које, према Фуку, произлази нешто друго: док се друга подизала из огромне воље за знањем, прва је настајала из јогунасте воље за незнанијем. У оба случаја људска природа је отуђена и избачена из ње саме. Тиме је човек постао роб друштва, роб породице или пак роб сопствене природе; јер извор ропства увек је објективација, тј. екстериоризација, отуђење. Како је човеку својствен огроман порив ка слободи, он непрестано тежи да је досегне. У немогућности да се ослободи, врши непрестани трансфер, преносећи властиту жеље, вољу и властити живот на било коју другу инстанцу. Тиме наново упада у окове ропства, којих се појединач може ослободити једино у смрти.

Ако сада сексуалну активност са свим насладама које са собом посматрамо као чин којим се најкраћим путем стиже до задовољства, онда би од сексуалности ваљало разликовати еротику као „мноштво заобилазних путева, који одводе далеко од првобитног циља“.⁶ За разлику од сексуалности која треба бити економична, заснивајући се на принципу еквивалентности – оно што се нагомилава, промишљено се и троши, еротика непрестано тежи прекомерности; „јер оно што у сексуалности служи као средство, у еротици постаје циљ: култивисање самог уживања.“⁷ Оно се постиже на два начина која су међусобно супротстављена: или се троши више него што се стиче или се стиче више него што се троши. У оба случаја дотичу се крајности прекомерне насладе, те се према томе могу издвојити и два основна типа еротске прекомерности: сладострашће и разврат. У оквиру утврђених теоријских предиспозиција ваљало би се осврнути на улогу тела и смисао разврата и сладострашћа као појава које су свеприсутне у Раствору поезији очитавајући се кроз фигуру птица. У циклусу песама „После откровења“, у песми „Речи птице с гнезда“, у којој фигура птице заузима централно место, птица је приказана као неко ко на нови и њој непознат начин осећа свет, што је условљено проживљавањем једног болног чулног искуства. Песник ће у прва два стиха друге строфе рећи:

„Јер није исто пијанство, сунце, ко што би оне зоре
Кад је разорио њено перје, ударио кљуном у главу.“

Разарањем птичијег перја почињен је чин насиљног упада, чин сиљавања. Развратни сексуални чин, у којем је са једне стране развратник, разараč, а са друге сладострасник, подразумева развратнико најпотпуније пражњење и сладостраснико нагомилавање задовољства. Ватрене стихија задовољства у свом врхунцу може се значајно приближити болу. Обликујући своје отуђујуће одредиште, задовољство је сједињено са оним који је његов носилац, те се сам осећај задовољења изокреће сопственом симетријом супротно вртлогу почетног кретања, док носилац доживљава преобрађај у складу са новообразовним осећајем.⁸ Зато у својој *Историји*

⁶ Михаил Епигрејн, *Филозофија тела*, превела Радмила Мечанин, Геопоетика, Београд, 2009, 126.

⁷ Исто.

⁸ Види: Žak Lakan, „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom skustvu“, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.

рији сексуалности Фуко наводи како је љубавно уживање у великој мери и неретко повезано са патњом. Изазивајући грч у читавом телу, тело бива пројектето трзајима, мења своју боју, док покрете и дахтања прате крици изгубљеног у екстази љубавног доживљаја. Стога, онај ко се без остатка предаје насладама, изгледа као неко ко умире од ужитка, те, осећајући бол, неуздржано трага за новим насладама. Попут онога који трпи последице неке мале епилепсије, тело птице све осете трпа у себи, у памћење сопственог тела, док на ивици својих снага „развратник делује у оквирима економије трошења, губитка, ћердања, разарања“,⁹ акомулирајући сопствено трађење и изливање „ударањем кљуном у главу“.

Означеном од стране означитеља (фалуса), чија је функција да својом означитељском присутношћу означи свеколике учинке означеног, телу птице се, као производу одступања од сопствених потреба, у мери у којој је потчињено захтеву, потребе враћају отуђене. Оно што се није могло узглобити у захтев, а у потребама се успоставља као отуђено, сада се пуном својом снагом открива кроз девијантни, скандалозни карактер жеље. Песничком сликом у којој је Раствко Петровић приказао лет описане птице ка сунцу приказана је искрдиштена жеља на свом врхунцу. Након остварене „жеље која није ни чекања за задовољењем ни захтев љубави, него разлика која настаје одузимањем првог од другог, сам феномен њиховог цепања“,¹⁰ птица ће истовремено осећати и „радост и крах“, те ће песник у трећој строфи рећи:

„Она је овде доживела бол. И какав бол: не поему,
Кад пођу из ње у гнезда облици ови савршенства,
Ко да је бије кrvавa смрт, она је кричала њему:
„Ево, свега што је ту радост и крах, на обалама овог женства:
„Проклетство! Све што је радост и крах, после летења сунцу.“

Она се ни бола ни радости не одриче, већ криче у својој екстази, чврсто пригрливши и срећу и крах сопственог бића и тела „на обалама женства“. Употребљавајући именицу „женство“, Раствко Петровић отвара питање положаја жене и женског тела, оног које, примајући у себе, без свесне контроле, бива оплођено. „Мизогино мишљење уобичајено проналази пригодно самооправдање за секундарну позицију жене у друштву тако што их смешта у оквире тела која су репрезентована, чак конструисана као крхка, несавршена, неукротива и непоуздана, подређена различитим упадима.“¹¹ Подвостручје тела, природе и свести, рекло би се, наилази на радикално искушење кроз искуство трудноће, материнства и рађања. Могућност репродукције и женска сексуалност јесу једне од основних (културних) карактеристика жене, док их истовремено природно дата моћ одводи у друштвено конструисану позицију немоћних и рањивих – оних којима је заштита неопходна. Иако је женским телима,

⁹ Михаил Епштејн, *Филозофија тела*, превела Радмила Мечанић, Геопоетика, Београд, 2009, 127.

¹⁰ Žak Lakan, „Značenje falusa“, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, 262.

¹¹ Elizabet Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, превела Tatjana Popović, Центар за женске студије и истраживање рода, Београд, 2005, 35.

према томе, приписана „природна неједнакост“ која жене ограничава на биолошке захтеве за репродукцијом, ипак највећи број жена види своју могућност за самостварењем управо кроз доношење детета на свет. Са једне стране, тиме би била испуњена нека врста фантазије о тоталитету, који би лично на извесну нарцисoidну потпуност, док, с друге стране, „доловак детета на свет води мајку кроз лавиринте таквог искуства које би, без детета, она тешко могла имати: љубав за другог“.¹² Отуд у другом стиху треће строфе („Кад пођу из ње у гнезда облици ови савршени“) песник кроз призму мајке-птице показује матерински доживљај порода, дат у виду савршених облика. С тим у вези Раствко Петровић ће неретко у својим песмама употребити мотив гнезда, као симбол дома, куће за живот, тј. онога што наставља да чува птицу која се излегне из јајета. Осим у песми „Речи птице са гнезда“, мотив гнезда имамо и у песми „Ево се враћају речи што рекох у бескрајном узбуђењу...“, у којој песник пореди облак са разлетелим перјем с гнезда, те у „Вуку II“, где малаксала птица на гнезду није у стању да полети пошто се излегла, као и у песми „Зимски репертоар“, из збирке *Отикровење*, у којој је дата слика напуштеног, празног гнезда ласте у виолини. Према Гастону Бајшлару, живо, настањено гнездо је кућа птице, која се гради пошто прође љубавно лудовање по шуми. Како је у подизању „куће“ једини алат који птица има њено сопствено тело, гнездо поприма облик тела својега градитеља. Попут живог точка који дуби, мајка-птица својим телом уписује своју личност у нови дом, стварајући при том кућу која постаје „сама личност, њен облик и њен најнепосреднији напор“,¹³ њена патња. Не може се, међутим, пренебрегнути чињеница да, конструишући облик гнезда према своме бићу, то исто гнездо својим значењем реконструише личност онога који га је сачинио. Тако би мајка-птица, остварена материнством у новом дому, који собом подразумева посвећеност и оданост породици, кликнула свему: „Подам мном само цвета!“ Почекивајући у гнезду, међутим, њен поглед је у сунцу без сјаја. Ако узмемо у обзир чињеницу да она сада није опијена сунцем, „ко што би оне зоре кад је разорио њено перје“, већ да „између оног сунца и овог пламти безмерно море“, онда се може утврдити да, са једне стране, само пожртвовано материнство и доношење његовог порода на свет надокнађује недостатак једне дубоко потиснуте сексуалности, али да, истовремено, са друге стране, материнство јесте и ништа и све, на ивици између признате друштвене моћи и полне немоћи. Зато ћemo у последњој строфи наћи ове песникове речи:

„Али ми крила дата: ја летим, и пут је мој без краја
Знај, није само радост но ужас који ме носи пут звезда,
Са овог ужаса гнезда у ком бол и облик се спаја.“

¹² Julija Kristeva, „Zensko vreme“, preveli Ranko Mastilović i Daša Duhaček, *Gledišta*, Univerzitet u Beogradu i Republička konferencija SSO Srbije, Beograd, januar – april 1990/1–2, 33.

¹³ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, превела Frida Filipović, Alef, Gradac, Čačak – Beograd, 2005, 106. На овом месту Бајшлар се позива на Мишлеа, који напомиње да би ваљао истражити начин на који су птице, које никада нису виделе гнездо, али су ипак у стању да га направе, у унутрашњој вези са обликом гнезда које стварају.

Признатија друштвена моћ улози мајке огледа се у томе да она уз сопствени пристанак буде сведена на полну немоћ. Остављена у стању зависности од онога који ју је оплодио, што се очитава у стиховима четврте строфе („Ја сам уморна; ово чекање без смисластално у твом врхунцу“), она осећа потребу, артикулисану сексуалном жељом у њој, да постане својина развратника. Тако чин силовања јесте логична последица онога што јој је прописано од стране њеног пола, конституишући је као ону која својом полношћу успоставља „принцип производње, моћи разумевања и регулације која насиље ставља на снагу и рационализује га према постојећим фактима“.¹⁴ Отуда, са прага свога дома/гнезда, у којем се спаја бол, произведен одсуством надоместка жеље, са савршеним облицима јая, као симболом потпуне остварености њенога женства, птица сведочи о своме лету који је носи пут звезда. Ако сада упоредимо други стих песме и сам њен крај („Птица. Кроз опијене очи назире зајазак света“/„Али ми крила дата: ја летим, и пут је мој без краја“), учиниће нам се да је песник у свом певању био контрадикторан. Међутим, уколико се, према Николају Берђајеву, „свет“ разуме као „поробљеност, окованост бића, не само људи, него и животиња, биљака, чак и минерала, звезда“¹⁵ схватамо да ни до каквих нелогичности код нашег песника није дошло. Наиме, успостављањем дуализма између природе и слободе, природе и духа, природе и личности, Берђајев природу доживљава као свет објектности, то јест отуђености и безличности. У том смислу, нити биљка, нити животиња, нити звезде могу бити део природе, јер све оне имају своје унутрашње постојање, те припадају егзистенцијалном а не објективном плану. Продирући у вртлог природно детерминисаног живота, што природу карактерише, биће представља силу која је дошла из другачијег поретка, из поретка слободе, па се оно што му је својствено, повезано са космичким кружењем, раскида пред природном нужношћу. Зато је Раствкова птица у стању да препозна и назре зајазак света, њој је свет туђ и она њему не припада. Дух и конституисано унутрашње постојање је устајање против ропства у природи. Стиховима „али ми крила дата: ја летим, и пут је мој без краја“ песник показује снагу птичијег лета, којим утврђује могућност устајања против ропства. Да је та могућност само тренутна и да ослобођење птици само делимично полази за руком, показује чињеница да овај стих није и последњи стих песме, који би, нашавши се на последњем месту, могућност ослобађања од ропства обећавао; напротив, на последњем месту јесте стих који сведочи о ужасу постојања, којег птица жели да се ослободи додиром са космичким животом, који се налази ван поимања природе као објективације. Њено ропство од природе, према томе, остаје ропство у овој објективацији, са свим оним што детерминисаност и снага отуђености подразумевају.

У „Пролетњој елигији“, у којој сам наслов лирског спева, чини се, има оксиморонска својства, спајајући неспојиво–пролеће и елегију, у пе-

¹⁴ Džudit Butler, „Kontingentni temelji: feminizam i pitanje 'postmodernizma'“, u: *Feministička sporenja: filozofska razmena*, prevela Jelisaveta Blagojević, Beogradski krug, Beograd, 2007, 74.

¹⁵ Nikolaj Berđajev, *O čovekovom ropstvu i slobodi*, prevela Ljiljana Jovanović, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, 99.

сми који носи наслов „Пролетња посмртна листа“, Раствко Петровић пева о младићу хероју, учеснику битке на Церу, који неколико година касније умире од туберкулозе. Наш песник ће његово снажно и младо срце поредити са птицом:

„Или ти је срце птица што је ногом везана за грану
У мраку:
Сваки час труди се да полети, крилима залепрша,
А онда је мртвије обешена.
Као храну,
Прождире туберкулозу.“

Фигура птице у наведеним стиховима указује на човекову везаност за земљу, као облик елементарног ропства у природи, на које он не пристаје свесном сагласношћу. Жеђ за сливањем „с материнским космичким окриљем, с мајком земљом, с безличном стихијом која ослобађа од бола и ограниченисти личног постојања“¹⁶ нагна птицу на непрестане покушаје да полети. У жељи да се слије с космичким животом, да се приближи тајни цивилизације и у томе нађе извор задовољства и екстазу, човек жели да врати отуђену природу, тежећи слободном животу и слободном дисању. Како се од објективиране природе не може тражити душа света, јер она није целовит свет, већ отуђени, пали и поробљен, тако срце младића, које је птица, пада у ропство тог света. У немогућности да оствари јединство са душом света рањеном објективацијом, птица узалуд чини напоре да полети, живећи пораз свога трајања. Отуд је завршила „мртвије обешена“ прождирући туберкулозу која одводи у смрт.

На овај начин дата фигура птице препознаје се и у другим Раствковим песмама. У песми „Фабрички димњак у пејзажу и канибалац чекајући новорођеног“, у којој урбанизитет фабричког радника и приказана сеоска средина, као два супротстављена елемента, прелазе један у други,¹⁷ човек је приказан везан као кокош у пилићарнику. Како је у „Пролетњој елигији“ метафора птице указивала на човека који се не може ослободити, те труне у ропству везан за земљу, тако је и у овој песми наш песник, служећи се метафором кокоши, показао да тог истог везаног човека чека смрт као неминовност. С обзиром на то да се кокош, чувајући се у пилићару, припрема за клање, и човек нашавши се у ропству друштва и природе осећа претњу смрти упућену његовом бићу. Слике птица које стреме, узносе се у жудњи да досегну вечношћ или одлећу с грана дижући се у небо нарочито су присутне у циклусу песама „После откровења“. У песми „Руке које су љубиле!“ песник, узимајући део уместо целине (руке уместо човека), приказује смрт човековог бића. „Од почетка до краја, у наслову и у свих шест

¹⁶ Nikolaj Berđajev, *O čovekovom ropstvu i slobodi*, prevela Ljiljana Jovanović, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, 100.

¹⁷ Види: Никола Грдинић, „Ликовна уметност и поезија Раствка Петровића“, у: Зборник *Песник Раствко Петровић*. Институт за књижевност и уметност, Београд, 1999, 81–94. У свом тексту Никола Грдинић успоставља паралелу између ликовне уметности и поезије Раствка Петровића, примењујући теорију аналитичког кубизма преиначења стварности у песмама у *Откровењу*.

катрена, руке досљедно, и једино оне, замењују умирућега.¹⁸ Служећи се метонимијом, песник човеково биће пореди са „успаваним птицама чија срца још стреме“. Примарни однос успостављен у трећој строфи – сликом преобрађаја руку у звездане понорнице, које се на крају узносе у небо – утврђује и све друге односе у песми. Отуд имамо и песничку слику срца уснулих птица која још стреме, којом је учињен прображај или обраћање космоса. Док у овој песми срце онога који је на самрти жели да се успе и вине у небо попут птице, како би остварио јединство и целовитост свога бића, стапајући се са космосом, у песми „Вечерња звезда“ „птице панично беже од тамне сенке крила која их за земљу веже“. И у овој и у претходној песми фигуrom птице метафорички је приказан човек који жели пронаћи спасење, узносећи своје биће ка богу. Бежећи од онога што је земаљско и приземно, човек бежи од ропства у које га је земља ухватила. Да је ухваћен, сведочи слика у којој „тамне сенке крила“ („Вечерња звезда“), попут космичке саблазни, не дају птици са земљом да раскине нити човеку да се отисне стазама љубави, далеко од онога што га спутава. Отуђен од унутрашњег живота онога што га окружује, човек не може поднети угњетавајући механизам природе. Он, заправо, жели повратак космоса унутар себе и, уместо одвајања од Бога на које је осуђен, тежи поновном сједињењу са њим. „Али, човек не може себи да врати космос на путевима космичке саблазни“,¹⁹ јер оног тренутка када се од Бога одвојио, одвојио се и од самог космоса. Стога, уместо особођења, он сада живи ропство сопственог постојања.

Лет птица ка небу приказан је још у две песме овога циклуса, „У савани!... то беше...!“ и у „Ево се враћају речи што рекох у бескрајном узбуђењу...“. У обе песме птице су приказане како одлећу са жила као са грана.

„Као пси узбуђених кевтања, кад би из колибе,
Срце се силно отимало из прсију.

Месец је био њему мађија.

Са затресених жила, као са ћрања,
Птице су се дизале у неба.“

(„У савани!...то беше...!“)

„Отварам опет себе као дан родних пољана,
Отварам очи и жиле с којих одлећу птице ко с ћрана;
Дижем бране за мисли што су ко пси радосних кевтања;

(„Ево се враћају речи што рекох у бескрајном
узбуђењу...“)

¹⁸ Јован Делић, „Мотив руку и Раствора преиначења стварности“, у: Зборник *Песник Растворић*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1999, 243–244.

¹⁹ Nikolaj Berdajev, *O čovekovom ropstvu i slobodi*, prevela Ljiljana Jovanović, Књижевна zajedница Novog Sada, Novi Sad, 1991, 103.

Нашавши се на травњацима тропског поднебља, на пространим афричким равницама, под другим небом, под другим митом и богом, лирски субјект, у стиховима прве наведене песме, проживљава искуство буђења духа пред утврђеном другошћу, која га ништи. Узбуђено срце силно се отима из прсију у жељи да се отме саблазни сопственог бића, која је постала један од извора човековог ропства, тежећи целовитости и ослобођењу свога духа. Према Берђајеву, онтологија може бити поробљавање човека, а основни проблем јесте проблем односа бића и слободе, бића и духа. Ако је „слобода неоснована, неодређена и непроизашла из бића“,²⁰ онда она не може бити у близкој вези са бићем. Слобода, заправо, има примат над бићем, као што и дух има примат над њим. Према томе, биће је као и природа преобраћање слободе у нужност, отуђење, објективација; оно је победа разума који је изгубио везу са људским постојањем. Ослобођење човека једино је могуће уколико се дух врати себи, тј. слободи; јер дух јесте слобода. У том смислу, између узбуђеног и омађијаног срца и птица које су се дизале у небо песник успоставља паралелу, показујући човекову снажну жељу да духу врати слободу. Како би досегле слободу, птице полећу ка небу, дижући се са жила као са грана. У обе песме песник ће употребити исту ову песничку слику. Самим тим намеће се питање шта је Раствко мислио када за место одакле птице полећу није изабрао ни дрво, ни грану, ни гнездо, већ жиле. Шта је наш песник желео да покаже жилама које трепере под додиром птица? Како птице, као симболи човековог духа, одлећу са затресених жила, у лету ка слободи оне се откидају од ње саме. Додиром са жилама, које симболизују оно што је суштинско, примарно у човеку, а раскидом са богом – одавно изгубљено, оцртава се граница недодирљивог са самим собом. Јер, додир даје до знања „где се завршава моје и где почиње туђе“.²¹ Ако би се жилама могло приписати својство еластичности, под додиром птица оне се истовремено пуштају и опиру, допуштајући да се кроз себе осети сопствени дух, у неспојивости. Онемогућен да пређе преко граница себе у жељи за целовитошћу и слободом, човек гледа себе очима бића, одељеног од духа, духу страном, пред чијим се погледом сам распада.

Додир који не познаје раскид, са којим је човек неразједињен и који је у човеку од његовог рођења, јесте додир смрти. Укидањем везе са благословеном мајком, пошто је порођај обављен, дете рођењем бива оптерећено и везано за свет. Док мајка доношењем детета на свет бива разрешена, олакшавајући себи, „новорођеном бићу не иде разрешење тако посматрано, баш у прилог, оно ту бива за цијели живот оптерећено бременом постојања које се више не може уклонити“²². Како целокупно човеково постојање у себе укључује подједнако и рођење, и живот, и смрт, тако је самим својим рођењем човек смрћу већ одређен. Према томе, смрт је у човеку оног тренутка када се он роди. У песми „Са светлим пољупцем на уснама“ мотив смрти препознајемо већ у првом стиху („То, то! Умрети;

²⁰ Исто, 82.

²¹ Михаил Епштейн, *Филозофија тела*, превела Радмила Мечанин, Геопоетика, Београд, 2009, 49.

²² Peter Sloterdijk, *Tetovirani život*, preveo Milan Soklić, Дејче новине, Горњи Milanovac, 1991, 91.

никада више не живети! Никада!“). Као један од основних мотива песме, он око себе окупља мотиве заборава тајне рођења, заборава Великог Друга, пут у бескрај, из кога, да би се досегла вечношћ и светао пољубац на уснама, следи утонуће у смрт. Своју силну жељу за вечношћу песник ће показати у следећим стиховима:

„Један се једини пут ипак пробудити у вечности,
Не живети опет, већ час само своје очи отворити,
Под небом препуним птица, под таласима младим светлости;“

Досегнути вечношћ за Раствка значи отворити очи под небом препуним птица, тачније, отворити себе према вечношћи. Тиме се, заправо, човек мора започети са самим собом. Започети са самим собом не значи да треба заборавити све оно што је човека до тог тренутка конституисало као индивидуу, нити је ту реч о било каквом „поспремању“ за собом после којег отпочиње неки нови доживљај света, већ се треба „покренути као прототип једнократно сачињеног возила; откочити се као каква пушка; отворити се као нека врата у несвакидашиће; преузети се попут досада неподношљивог терета који ипак једном бива узнесен до горске стазе“.²³ Као и у многим другим Раствковим песмама, птице и овде симболизују слободу човековог духа, до које се песник жељи узвисити вечношћу својег постојања. Стога се он предаје отвореном постојању, отварајућу живота, које се опет „догађајно распушта на социјалним позорницама, поприштима и аренама“²⁴. Небо, које раздавају птице од бескраја, својом неоткри- веношћу и неизвесношћу, не да птицама да се отисну у слободу, чиме се на земљи утврђује граница између човека и бескраја. Употребом предлога „под“ птице су стављене у положај потчињеног у односу на небо, на бескрај, онемогућене да размахну својим крилима у покушају да се ослободе. Песник ће, према томе, из бескраја, као из усамљене и отуђене даљине, радосно утонути у смрт, која му обећава вечношћ, са светлим пољупцем на уснама, те ће у последњој строфи рећи:

„Па небо кад буде расветљено, што већ би расветљено,
Када и даљина буде сама, што је вечно била сама,
Када и радошћу и сазнањем све буде натопљено:
О, тада тек, ко у сан, тонути у смрт из бескраја,
Тонути, тонути, за вечношћ, са светлим пољупцем на уснама.“

Смрт се, као најинтимнија и најприватнија тачка постојања, откида од сваког ропства. Утонућем у смрт задобија се пуноћа која враћа коначну изгубљеност: „kad је зид прескочен, јавља се занос“.²⁵ Отуд је могуће да лирски субјект у смрти осети лично испуњење вечношћу, у заносу, са светлим пољупцем на уснама.

²³ Исто, 97.

²⁴ Исто, 108.

²⁵ Žorž Bataj, *Knjizevnost i zlo*, preveo Ivan Čolović, BIGZ, Beograd, 1977, 164.

Мотив смрти још је нарочито присутан и у Раствковим „Тужбалица- ма и баладама“. У песмама „А њина ноћ биће још ноћ ваша“ и „Изађох из сна јер као да су ме звали...“ песник пева о младићима који су славно погинули у Првом светском рату, пали за исту земљу у истом часу. Песму „А њина ноћ биће још ноћ ваша“ песник отпочиње следећим стиховима:

„Та мрачна поноћ биће ваша
Жарки стуб птица у висину;
Све што би њина бол вама мину,
У ноћи гордој истом часу
Где два јагањца њина пасу
По вашем златном класа крину.“

У прва два стиха ове строфе песник мрачној поноћи супротставља жарки стуб птица, жртвеник, као симбол светлости, просветљења и слободе. Оно што сија у тој мрачној и гордој ноћи јесу јунаци који су, попут „два јагањца“, положили жртву за свој народ и своју земљу. Они су се у својој смрти узвисили у слободу, сијајући и светлећи, попут птица које се уз помоћ својих крила узносе у небо. Горда ноћ у којој сијаји жртвеник као жар јесте исходиште неустрашивости младића у рату, њихова небојазан од опасности и страдања, чиме је преживијен и превладан највиши страх – страх од смрти. Ако страх од смрти значи човеково ропство, онда човек робује смрти. У тренутку када је тај страх превладан, победа над страхом од смрти постаје „победа духовне личности над биолошким индивидуумом“.²⁶ Жарки стуб птица би, према томе, значио победу, а птице – духовност и узвишеност те победе. Тиме у смрти није успостављено одвајање бесмртног духовног начела од смртног људског, већ долази до преображавања целовитог човека. Човек постаје поново слободан. И у песми „Изађох из сна јер као да су ме звали...“, у којој песник успоставља једну врсту дијалога са ждраловима у лету, мотив смрти дат је већ у првој строфи:

„Изађох из сна јер као да су ме звали...
Не, то само кроз ноћ у хуку одлазе ждralи
Само пусте звезде и неке страхотне пруге
Само час по час без њих, само ноћ силне туге
Не лудуј, зашто би кроз ноћи тебе звали.“

Песнику се чини да га они који одлазе у смрт, војници који су пали за слободу, напуштајући овогемаљске стеге, позивају да са њима пође, пробудивши га из сна. У немогућности да разазна да ли чује гласове мртвих или то „у хуку одлазе ждralи“, он успоставља још једну врсту дијалога, сада дијалог између ждралова и покојника. Ждралови, велике, дугоноге и дуговрате птице, познате као „небеске или блажене птице“, које, према неким веровањима, на својим леђима односе душе покојника на небо, у

²⁶ Nikolaj Berdajev, *O čovekovom ropstvu i slobodi*, prevela Ljiljana Jovanović, Књижевна zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, 226.

наведеним стиховима откривају се у душама мртвих, превазилазећи границу која разликује људе од птица. Симболишући славно страдале, ждралови испуштају гласове, чији хук подсећа на звук трубе који позива на покрет. С обзиром да се уз звук труbe храбро у рату јуришало или су пак ти звуци испраћали младе људе у бој, хук ждралова, у том смислу, могао би означавати неустрашивост војника и славну смрт јунака у борби. Отуд већ на почетку друге строфе песник ждралове пореди са онима који гину и умиру *ћућећи* („Ти што пођоше у ноћ ко ови ждralи / У таму у којој онај што гине ћући“), чиме се успоставља нова позиција ждралова у односу на страдале: отварајући се према смрти, страдалници укидају везу са собом, са свим оним што их је до тренутка када умиру одређивало, те њих више нема, има једино смрти и тишине. Ждралови заузимају сада позицију оних које сведоче: кроз хук трубећи проговарају о славној смрти јунака и о њиховом ослобођењу. Глас птица открива се даље у песнику у четвртој строфи, чиме је успостављен дијалог између ждралова и песника, али и трећи дијалог – дијалог између песника и мртвих:

„Па ипак ја вас здравим, драги ждralи у лету,
У ноћи туте ваши гласови радосно брује
Неком непојмљивом милином они кроз мене струје
Као гласови којих ваљда више нема у свету
Као да цела моја соба и ја од гласова њиних још брујим.“

У овој строфи песник својим бићем осећа радост у гласовима ждралова који у њему струје и обузимају га, доводећи га у стање екстазе. Славећи заједно са ждраловима слободу и победу над смрћу, пошто се према њој човек отворио, и он сам, у последњем стиху, показује како излази из стања окованости и поробљености у тренутак слободе. Тиме што и сам бруји од гласова ждrala, те кроз њихове гласове живи и узвишену смрт јунака, песник за тренутак од ропства прелази на слободу, „од раздробљености на целовитост, од безличности на личност“,²⁷ односно успоставља везу са духовношћу. Како екстаза, међутим, „пружа привидно ослобођење и изнова још више поробљава човека“,²⁸ тако је личност обавезна да у екстази излази из себе, али, излазећи из себе, остаје са собом, наново поробљена.

Фигуром птица у својим песмама Раствко Петровић кроз поређења, метонимије и метафоре, указује на непрестану тежњу човека да се ослободи ропства друштвених норми, успостављених конвенција и космичке саблазни, пред којима се субјект осипа и дезинтегрише, у немогућности да поново постане целовит. Симболишући жену – мајку узглобљену у процепу између признате друштвене моћи и полне немоћи, потом, човеков дух који стреми слободи тежећи за исцељењем, везаног човека којег попут страшне претње чека смрт, срце младића које жели да се узнесе ослобађајући се космичке саблазни, као и узвишену смрт младих јунака који су славно погинули, на крају, и слободу човековог духа, птице Раств-

²⁷ Исто, 228.

²⁸ Исто, 227.

ка Петровића сведоче о вечној жудњи да се досегне слобода до које се песник жели узвисити вечношћу својег постојања. Како се, међутим, слобода може остварити једино у јединственом и целовитом духу који није отуђен од себе самог, она субјекту непрестано измиче пред очима бића које су духу страном. Осипајући се пред погледом свога бића као пред саблазни, субјект своју целовитост и слободу може пронаћи једино у смрти, која својом свеприсутошћу омогућава субјекту да у најинтимнијој тачки постојања пређе границе себе и искуси поновно ослобођење.

Литература

- Bataj 1977 – Žorž Bataj, *Književnost i zlo*, preveo Ivan Čolović, Beograd: BIGZ, 164. 145–167.
- Batler 2007 – Džudit Batler, „Kontingentni temelji: feminizam i pitanje 'postmodernizma'“, u: *Feministička sporenja: filozofska razmena*, prevela Jelisaveta Blagojević, Beograd: Beogradski krug, , 51–78.
- Bašlar 2005 – Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prevela Frida Filipović, Čačak – Beograd: Alef, Gradac, 98–109.
- Berdajev 1991 – Nikolaj Berdajev, *O čovekovom ropstvu i slobodi*, prevela Ljiljana Jovanović, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Burdje 2001 – Pjer Burdje, *Vladavina muškaraca*, prevela Mileva Filipović, Podgorica: CID, 11–76.
- Вуковић 1999 – Ђорђије Вуковић, „Поезија Раствка Петровића“, у: Зборник *Песник Раствко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 55–80.
- Грдинић 1999 – Никола Грдинић, „Ликовна уметност и поезија Раствка Петровића“, у: Зборник *Песник Раствко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 81–94.
- Gros 2005 – Elizabet Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, prevela Tatjana Popović, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanje roda, 35–37.
- Делић 1999 – Јован Делић, „Мотив руку и Раствкова преиначења стварности“, у: Зборник *Песник Раствко Петровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 243–266.
- Епштејн 2009 – Михаил Епштејн, Филозофија тела, превела Радмила Мечанин, Београд: Геопоетика.
- Иригарај 1990/1–2 – Иригарај, Лис, „Тај пол који није један“, превео Александар Зистакис, *Гледиштва*, Београд.
- Kristeva 1990/1–2 – Julija Kristeva, „Žensko vreme“, preveli Ranko Mastilović i Daša Duhaček, *Gledišta*, Univerzitet u Beogradu i Republička konferencija SSO Srbije, Beograd, januar – april.
- Lakan 1983 – Žak Lakan, „Značenje falusa“, *Spisi*, Beograd: Prosveta.
- Lakan 1983 – Žak Lakan, „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihanalitičkom iskustvu“, *Spisi*, Beograd: Prosveta.
- Петровић 1974 – Раствко Петровић, *Дела Раствка Петровића*, књига II, приредио Јован Христић, Београд: Нолит.
- Sloterdijk 1991 – Peter Sloterdijk, *Tetovirani život*, preveo Milan Soklić, Dečje novine, Gornji Milanovac, 83–115.

BIRDS OF RASTKO PETROVIC

Summary

This work questions multiple meanings of birds in Rastko Petrovic's poems, given through the use of metaphors, metonymy, comparison or allusion. This helps to understand cultural mechanisms which stipulate and build one's reality. Relying on identity theory, through the figures of birds, this work opens the questions of one's freedom, the position of a socially structured female, and questions of death. By fulfilling through maternity, which is nothing and everything, on the edge of recognized social power and gender powerlessness, female body, not questioning its own will, is falling apart faced with its own social structures. As nature has drifted apart from people, in their desire to become one with the cosmic life, to approach the secret of civilization and to find a source of pleasure and ecstasy in it, one wants to bring back the alienated nature, seeking the liberation of spirit. Considering that cosmos cannot be brought back, the only possibility for liberation lies in death, where one is, as in its own most private spot of existence, finally drifted apart from slavery.

Aleksandra Petrović

Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

УДК 821.163.41-14.09 Мильковић Б.
Оригинални научни рад

ПТИЦЕ ОД ЗАБОРАВА, ПТИЦЕ УСКРСНУЋА И ДРУГЕ АРТИФИЦИЈЕЛНЕ ПТИЦЕ У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

ЈАСМИНА АХМЕТАГИЋ

Државни универзитет, Нови Пазар

Птице су један од најфrekвентнијих симбола Мильковићеве поезије. Симболика птице феникс доминира целокупном поезијом и поетиком Бранка Мильковића, актуализујући у исти мах и грчки мит и хришћанску идеју ускрснућа, а утва златокрила симболизује чежњу за песмом, успење у онострano, али и прогоњеност врлине у свету. Као део вербалне јаве, Мильковићеве птице су поетски предмети који се конституишу у језику, митопоетске чињенице, а не елементи реалности емпириског света.

Кључне речи: артифицијелност, оностраност, митопоетика, ускрснуће, алогичност, вербална јава, теорија заборава, онтологизација језика, мистика

Бранко Мильковић је један од оних аутора, попут Данила Киша, чија је реч о властитом делу снажно утицала на тумаче. Своје есеје и критике овај песник је опремио поетичким промишљањима и објашњењем својих основних поступака. Готово да нема пр учаваоца који се не ослања на Мильковићеве поетичке редове, не само стога што то захтева целовито познавање једног сложеног и довршеног опуса већ и зато што песник сам даје кључеве за разумевање комплексних, често парадоксалних, алогичних песничких слика, које почивају на онеобичној метафоризацији, темељећи управо на постојању таквог кључа разлику између теже разумљиве поезије коју херметичном чини вишак могућих смислова од оне која је неразумљива, јер површним ефектима препокрива властити мањак смисла.¹

jaca.a@cunet.rs

¹ „Неразумљивост, која има своје дубоке корене и разлоге, остаје неприступачна само неупућенима. За такву неразумљивост увек постоји кључ и једна сасвим прецизна одговетка. (...) Насупрот томе, конфузност нема разрећења. Она нема шта да каже, а нема начина да каже чак ни то да нема шта да каже. Конфузност не познаје стварне муке казивања и изражавања, али их симулира.“ (Бранко Мильковић, *Критике*, Сабрана дела Бранка Мильковића, књига четврта, Ниш, 1972, 223–224)

По трагу песникова речи његова поезија доводи у везу са Хераклитом и предсократовцима, као што се и његов атеизам спонтано изводи из неколико дискурзивних исказа и песникове биографије, а сасвим се ретко указује да је његово најбоље песничко завештање метафизичке² инспирације, као што се у целини превиђају и његови хришћански темељи. Па ипак, уколико симболе његове поезије који потичу из различитих традиција покушамо да протумачимо и у контекстима другачијим од оних које нам је понудио песник, а следећи њега, и тумачи, Мильковићева поезија нам открива и имантентну песникову религиозност. Објашњавајући у једном свом интервјуу да је наслов збирке *Ватра и нишића* успомена на Хераклита, Мильковић каже да је хераклитовско схватање певања и мишљења покушао да отелотвори „у оквиру класичног мита о ватри и птици, „Жар-птици“.³ Да ли хераклитовска ватра искључује хришћанско значење овог симбола, да ли птица феникс мора бити разумевана само као актуализација грчког мита, или је симбол у који се улива и хришћанска идеја ускрснућа? Коначно, Мильковићева идеја да песма постоји пре песника, да живи дубљу реалност од њега самог иду у прилог откривању оваквих значења.

Мильковићев песнички свет је кохерентна целина у којој опсесивно бављење истим темама почива на опсесивном понављању истоветних симбала (ватра, сунце, пепео, птица, цвет, небо, камен, сан...), а ипак је централни утисак при сусрету са овом поезијом утисак богатства у сведености, а не монотоније. Разлог томе јесте динамичност у развијању мотива, сучељавање супротности на којима почива унутрашња драма песме, односно кроз коју се реализује тзв. *догађање ћесме*, стилско контрапунктирање (искази који припадају различитим дискурсима преплићу се на нивоу строфе), али и то што сваки од поменутих симбала функционише и само као мотив, али и као развијенија слика или метафора. Тако је „птица“ једна од најфреквентнијих речи Мильковићеве поезије, а вишезначност у различитим контекстима посведочује да је овај песник и надограђивао већ постојећи симболички потенцијал коришћених појмова.

Славуј, феникс, утва, жртвени и одбегли ждралови, птице од пепела, црне и сиве птице, чудовишне птице, или пак оне „заувек слетеле“, у Мильковићевој поезији имају исто тако мало заједничког са природном фауном колико и нептица о којој говори. Мильковић није песник који тематизује природне феномене онолико колико није песник везан за чулни свет, за стварност видљиву људским оком. Зато и атрибут „наивна“ уз именицу „ласта“ (у „Похвали свету“ „наивна ласта“) треба разумети не као персонификацију, већ на фону артифицијелних птица које се јављају у Мильковићевој поезији: наивна ласта није део песничког, већ емпириског света. О лести која је део стварности – а емпириска стварност

² Милољан Шутић говори о „Ариљском анђелу“ као највишем дometу „модерне српске метафизичке поезије“: „За Мильковића се, наиме, може рећи да је једини међу послератним српским песницима писао метафизичку поезију.“ (М. Шутић, „Архетип и песнички доживљај („Ариљски анђео“ Бранка Мильковића)“, *Поезија и Јојанка Бранка Мильковића*, Београд, Институт за књижевност и уметност и Дом културе „Бранко Мильковић“, 1996, 123).

³ *Критике*, 261.

се у поезији овог песника доводи у питање и једначи са привидом – не може бити мишљено као о изворној ласти, јер би се у том случају језику приписала миметичка, референцијална функција, управо она коју песник пориче ослобађањем од дескрипције и експликативности (свет се не описује и не именује језиком, већ се у језику ствара!). А Мильковићеве птице су, као и цвеће, само поетски предмети који се конституишу у језику. Говорећи о *Јавној птици* Милана Дединца – да се „излегла из речника“, да је „настала еволуцијом једне естетске идеје“⁴ – Мильковић открива генезу овог мотива у својој поезији. Птице су, дакле, са становишта овога света, нестварне, што значи, како песник објашњава, „апсолутно слободне“.⁵ Тек оно што је сасвим неусловљено законитостима емпириске реалности (а да би такво било мора бити „нестварно“) јесте апсолутно слободно. У тако мишљеном свету за човека и нема друге слободе до оне која се остварује у стваралаштву, кроз стваралачки живот. Па ипак, певање се не изједнавачава са живљењем, већ са умирањем: *исто је ћевати и умирати*, а исто је стога што је самопорицање у емпирiji предуслов живота на другој, дубљој равни из које и настаје поезија. Тако је митопоетско значење птице феникс уткано у саму основу ове поезије: не развија Мильковић мит о вечитом животу кроз песничку заоставштину, већ казује о моменту вакрсења који се остварује у настанку песме. Мильковићев исказ, изражавајући уверење песника о дубљем животу који се остварује у самом стваралаштву, уобличен је из перспективе света, и стога и јесте парадоксалан. Тако се Мильковићево певање, а нарочито под притиском песникове биографије, види из угла тамних, сонорних тонова и истиче се релевантност теме смрти, а превиђа се да је смрт о којој Мильковић говори у исти мах и залог једног, апсолутно слободног постојања, мада је оно, из угла емпириске стварности, једнако непостојању. У исказу *исто је ћевати и умирати* истовремено постоје две перспективе: час се гледа из угла аутентичне песничке егзистенције, час из угла свакодневног постојања. Опозиција које је успостављена између две групе – с једне стране, певање = слобода = живот = живљење, а с друге, свакодневни живот = неслобода = смрт = умирање⁶ – разрешена је на парадоксалан начин, укрштањем, као да је реч о постављеном силогизму, а не опонентним појмовима: певање = умирање. Као што су у *Новом завету*, а пре свега у Христовим параболама, увек присутна два царства – земаљско и небеско, те и његове речи увек имају двојако значење у зависности од перспективе која се узима у обзир, тако и у Мильковићевој поезији напоредо стоје два света – реални и песнички, те се и значења песничких слика двојако пре-ламају: према емпириској и према удаљеној песничкој реалности. Песма и свакодневни живот се поричу. Певање се плаћа главом, јер подразумева избор између песничког света и свакодневља. Но, између супротности у

⁴ „О птици нимало очигледно“, *Орфичко завештање*, Сабрана дела Бранка Мильковића, књига друга, Ниш, 1972, 83.

⁵ „Стварно се испољава као стална могућност нестварног, тј. апсолутно слободног.“ („Биће и певање“, *Критике*, 221)

⁶ Уосталом, „Свет се дели на оне који су запевали / И на оне који су остали робови“ („Судбина песника“, *Ватра и нишића*, 315).

Миљковићевој поезији успостављају се флуидни односи, све док се међу њима не оствари јединство, односно, како сам песник каже, налажење енергетске тачке „где се противречности братиме и бивају исто живот и смрт.“⁷

Конечно, *мртва стварност* (емпириској реалности се одриче постојање, стварност је привид) која стоји насупрот *живој нестварности* (стваралачки живот⁸) носи у себи новозаветну мисао о разликовању животих и мртвих: истински живот се остварује у духу. Миљковићева поезија упозорава на постојање онострог, чулума недоступног света, али и на његову крхкост, на претежност спиритуалне над емпириском реалношћу: *види ли оно чега нема, то да браници*. Умирање које у Миљковићевој поезији представља нужан процес настајања песме (песник нестаје како би настала песма) може се разумети и као излазак из замки судбине, што је мисао хришћанске провенијенције. Постајући стваралац, песник умире за овај свет – стваралачка посвећеност сродна је религијском заносу. Конечно, и живот који се остварује у песми, оно што је створено у песничком простору, једини је истински живот – птица која се рађа на необичан начин у „Сонету о птици“⁹ („Испили се из баченог камена“), која је, дакле, артифицијелна птица, никад виђена, нестварна („у нашем уху твоја се смрт заче“) представља „мало живота збиља полетелог / с наших бескрилних погнутих рамена“. У овој песми птица је такође „од пламена“, рођена из стваралачке ватре, као осмишљавање постојећег („да буде лет земље и песма опустелог / неба, која се чује ал не схвата.“).

Птица феникс присутна је не само у песмама које су тако насловљене (*Феникс I* и *Феникс II*) већ и у *Жар-птици* (феникс из руског фолклора), *Завођењу*, *Похвали ватри* („птица која сама чини јато“¹⁰), а заправо симболика ове птице доминира целокупном поезијом и поетиком Бранка Миљковића. Птица у песми „Будућност ватре“ (*Порекло наје*) такође је феникс, иако није тако именована, јер је овде уткана слика о обновљању, о поновном рођењу из пепела и актуализује се нада у нове циклусе постојања: „Чудни дијалог између ватре и птице / Обећава птицу чаробнију ватру паметнију.“¹¹ Птица и ватра, узете скупа, имају потенцијал за спасења света. Феникс се јавља у античким, али и у египатским и кинеским митовима. Према најстаријем, египатском миту, феникс је ватрена птица, симбол бога сунца и повезан је са Озирисом, владарем доњег света који је и сам ускрснуо. Феникс Грка и Римљана је птица која се на сваких петсто година спаљivala у свом гнезду, како би из пепела усталла подмлађена и настављала циклус свог новог живота. Као симбол сунца и космичке ватре из које је створен свет, ова ватрена птица је уgraђена у темеље Миљковићеве поезије. Како је феникс симбол ускрснућа и бесмртности, који су примили и хришћани (*Књига о Јову*

⁷ Критике, 227–228.

⁸ „Похвала биљу“, Ватра и ништа, 241.

⁹ Ватра и ништа, 124.

¹⁰ Ватра и ништа, 253.

¹¹ Ватра и ништа, 282.

садржи алузију на мит о фениксу¹²), њено експлицитно или имплицитно присуство омогућава и међусобно дозивање и комуникацију различитих традиција.

У циклусу *Седам мртвих песника* (*Узалуд је будим*) присутни су онострани пејзажи, простори с оне стране гроба. Миљковић, попут Орфеја, силази у доње светове, но не да би песнике дозвао у овај свет, него да би из прекогробне перспективе, а то значи из простора ванвремености, проговорио о њима, о феномену смрти, који је једина неминовност: „земља се окреће око своје смрти“. Песник силази у доње светове на специфичан начин: он се, осим у песмама „Гроб на Ловћену“ и „Лаза Костић“ у којима се песницима обраћа, емпатијски поистовећује са мртвим песничима и пушта их да кроз њега самог проговоре из ванвремена, које се открива као вечност: „земљо преко мога заспалог ума“ („Бранко“), „Овде нико не долази одавде нико не одлази“ („Дис“), „Најзад сам довољно мртав ништа ме не боли“ („Тин“), „ево враћам се чист на своје првобитно место“ („Момчило Настасијевић“), „мој мрак је сенка птице“ („Горан“). Песник се јавља као медијатор кроз којег проговарају сени.

Мотив птице јавља се у свакој песми овог циклуса: птице су део онострог пејзажа, аналогне простору који испуњавају. Оне су књижевни мотиви којима је функција да наговесте природу простора или човековог односа према њему. Зато су птице чудовишне или скамењене, део црног пејзажа, али зато се и мрак назива сенком птице. Предуслов постојања сенке, јесте извор светlosti. У прекогробном простору нема светла, али песничка визија је та која мрак доживљава као сенку птице – дакле не као мрак одвојен и независан и непроменљив, већ као део веће целине, чиме се мрак релативизује. У песми „Гроб на Ловћену“ уведен је мотив светлог гроба: гроб на Ловћену је симбол смрти која нас обасјава из безвремена, а који ће се конкретизовати и у синтагми „кров која светли“ у збирци *Смрћу проплив смрти* (1959), коју је Миљковић написао скупа са Блажом Шћепановићем. Завршни стих ове песме – „Човече тајно феникс је једина истинска птица“ – сучелјен је стиху „Сфинго с птицом лажљивом уместо лица које свлада / тајна иза слепе маске.“ Сфинга је митско чудовиште, неман, која је својим лицем девојке прикривала своју праву природу: њено је лице лагало о њој. Два митска створења – сфинга и феникс – квалитативно су супротстављена, али је истицањем да је једина истинска птица управо митска птица феникс, простор мита проглашен истином, свакако због универзалних значења, којима је тежио Миљковић, чије птице, као митопоетске чињенице, а не елементи реалности емпириског света, симболизују процес песничког преобликовања старности у мит. Проглашавање птице феникс „једином истинском птицом“ дозива се са стихом „Рођење је једина нада“. „Гроб на Ловћену“ – а то је једина песма овог циклуса која није означена именом песника – тако симболизује и поновно рођење, ускрснуће. Умрли песник се повезује са симболиком сунца и ватре, а сунце и ватра имају и стваралачку и регенеративну моћ.

¹² „Зато говорах: у својем ћу гнијезду умиријети, и биће ми дана као пијеска. Коријен мој пружаше се крај воде, роса биваше по сву ноћ на мојим гранама. Слава моја подмлађиваше се у мене, и лук мој у руци мојој понављаше се.“ (Књига о Јову, 29, 18–20)

У Миљковићев песнички свет улази се кроз заборав, пепео, стваралачку ватру, као што се и у Царство Божије улази кроз огањ, који раздваја жито од кукоља: „Све оно што прође кроз 'испит' ватре има захтевану харизматичну каквоту и стога улази у 'нову земљу' као њен саставни део.“¹³

Време и простор у Миљковићевој поезији нису идентични категоријама времена и простора у чијим оквирима разумевамо реални свет. Већ отуд произлази да ништа у његовом поетском свету и не може бити једнако стварном. Простор се увишестручава, раседа, означава различите равни постојања. „Сонет“ који тематизује простор „који ничим не подсећа на себе“, већ мотом узетим од Паскала („Ти простори ме ужасавају“) упозорава да је реч о невидљивим световима, који су вибрантни, нестабилни и прозрачни („птицама померан, ветровима сличан“), али и аутохтони, независни. Реч је о оностралном хронотопу (време-простору), гробном простору „под каменом“, који наговештава „вечити почетак ужасан“. Смрт није граница, но је живот оно кроз шта треба проћи да би се започело у смрти и у њој вековало.

У *Трагичним сонетима*, мада сам песник говори о „еленијански апсурданој замрзнутости“, присуствујемо сталним преображајима, претапању реалности, стварне и песничке реалности, једне у другу. Тај процес трансформације који постоји у овом сонетном венцу, у коме пратимо поступност уобличавања песничког света, чини видљивијим једно својство Миљковићеве поезије у целини: осећамо присуство свих стихова одједном, јер су речи и слике у покрету, преносе се из сонета у сонет или само дозивају успостављеном асоцијативном везом, те песма постоји као амалгам. У томе и јесте једна од тешкоћа критичког говорења о Миљковићевој поезији: оно што у њој постоји симултано (а томе доприносе и дематеријализација, висок ниво апстракције, флуидна и амбивалентна значења) треба рашчланити на дискурзивни језик и изразити линеарно. Конечно, стих којим започиње овај сонетни венац „Нека ме недостојног ветар обавије“, добио је тек у четрнаестом сонету („Проповедање љубави“) објашњење песникове недостојности, увођењем једног погодбеног „ако“: „Ако не сазнах љубав и успавах свој ум, / Па ми је празан дан који још дошао није“. Песник је овде усредређен на ванвремено, спиритуално (дише на кулу с врхом ван времена), на испитивање дубине песме као једино стварног, али у исти мах и не сасвим познатог феномена, чиме се потврђује превласт песме над песником. Миљковићева поетика изражена је овде песничким језиком, а птице су један од доминатних симбола. Сликајући специфичан простор у коме се обрђу вредности и однос садржаног и садржитеља („тесно је небу у птици“), Миљковић указује на своју онебичноју перцепцију и превласт ирационалног („моје издвојено око ван главе бдије“), односно на песничке слике надреалистичке провенијенције. *Трагични сонети* садрже сневне, имагинативне просторе, али је сан оглашен као део вечности. Песник је хотимично избегао из стварности, ронећи у простор пре речи, а име света смештајући у предстварност, и то гоњен чистом ватром. Процес стварања који симболизује ватра као де-

мијуршка сила подразумева удаљавање од стварног и теорију заборава; заборављање овога света и непосредне реалности како би се она на нови начин перципирала и именовала. „Дакле, пут до суштине и поезије је – заборав. Почетак поезије је почетак заборава. Тај заборав је свесни заборав који памти себе и даје једну нову организацију и поредак стварима упоређујући их по неслучности. Метода заборава у поезији је у томе да се непосредни квалитет изрази далеком, наизглед неприступачном, алузијом. Заборавити значи открити сличност у неслучном, повезати неповезано и издвојено, ујединити. (...) Где је почетак заборава? Тамо где стварност више није кадра да говори о себи језиком непосредности.“¹⁴ Емпиријска реалност је оглашена као привид, а посао песника је испитивање сенки које бацају ствари, а не ствари самих – то значи испитивање значења појава и њиховог отиска, а не експликација, дескрипција света.

У „Поистовећивању бића и речи“, сонету овог сонетног венца чији наслов изражава кључни елемент Миљковићеве поетике – онтологизацију језика – одвија се процес узрастања песничког света на уништеној стварности („сен која беше дрво траје“, али такви су и одбегли ждрал, тужне птице, жалосни славуј). Раскрива се овде порекло цвета, камена и птице – оне су део вербалне јаве. Но, остаци стварности прерушени у сну – непрепознатљиви као стварност из које су потекли – власкарсавају песников живот, омогућавају му постојање на другој равни. Све се у *Трагичним сонетима* замењује речју – стварност умире (птица је убијена у лету) како би оживео песнички свет. Тај нестварни, спиритуални свет у коме се симболи преображавају (сада је могуће бити „птицом осветљени певач“) и у којима је могућа вредност и врлина, треба бранити од стварног. Но, тек тако створени свет носи у себи стваралачку ватру, кличу креативности као даљу могућност развоја, а пут до вечности иде преко превазилажења непосредне реалности („а све што прође вечност једна бива“). Није овде реч о величању прошлих збивања, већ претварању непосредне реалности у прошлост, као би тек таква, заборављена у свом примарном облику, била овековечена у поезији.

Када у песми „Хроника“ (збирка *Смрћу проплив смрти*), Миљковић ствара апокалиптичну слику, управо је начин на који користи мотив птице она преломна тачка која значење чини колебљивим и усмерава нас на сасвим другачији смисао од очигледног. Песма има укупно осам стихова и у првих пет ређају се слике једнаког усмерења: уместо птица змије настајују гнезда, рибе напуштају воду и вода отиче, шума креће ка граду који нестаје, ћеле кула означава крај људског света. Изокренутој слици библијског стварања света за седам дана („Хроника“ бележи континуирану разградњу) додисан је и осми дан, који у хришћанској митологији симболизује ускрснуће, а који код Миљковића отвара сумњу да је реч о пукој изврнутости слике стварања света. „Осмога дана у понедељак први пут запева птица од пепела и зид проговори.“ С једне стране, певање птице означава искорак из апокалиптичног иштавила. С друге стране, слика „птице од пепела“ још увек се доводи у везу са згариштем света. Птица

¹³ Павле Евдокимов, „Луга“ љубав Божија, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 1993, 90.

¹⁴ Крилатке, 92.

није из пейела, што би указивало на симболику феникса, већ је птица од пейела. Но, ако се сетимо Миљковићевог посвете Цацију из *Vatpre i niišta* – „пепео није настао из ватре већ из нашег додира са њом“¹⁵ – а потом и стиха из „Свести о песми“ („Реч ватра! (...) Њен пепео је заборав.“), онда постаје јасно да је градивни елеменат ове птице заборав. Уосталом, песма „Похвала ватри“ објашњава пепео: „Узмите шаку свежег пепела / или било чега што је прошло / и видећете да је то још увек ватра / или да то може да буде.“¹⁶ Птица створена од заборава, дакле, артифицијелна птица, која постоји тек на великој дистанци од стварности, почиње да пева. Апокалиптичне слике „Хронике“ сада се разумеју у новом светлу: тек емпиријски испражњен свет може да пева. „Хроника“ тематизује настајање песме. Такав преокрет наговештава збивање шестога дана: „Шестога дана мало ватре заљубљено налик на сунце“. Заљубљена ватра означава заокрет у следу апокалиптичних слика. Њеном делатношћу активирано је певање птице и проговарање зида. Коначно, слике „Хронике“ су подударне библијском миту: оне такође говоре о стварању, али стварању песничког света. У том је смислу присутна и симболика осмога дана: птица заиста васкрсава, али као птица од пепела у квалитативно другачијој реалности. Библијски подтекст утиче да и зид који проговара асоцира на зидине Новог Јерусалима, те симболизује нову спиритуалну реалност. С друге стране, такав један зид познат је из „Свести о песми“: „У том зиду чувам своју гордост, певам / из те зазиданости лепше но на слободи.“ Заустављена пловидба, зазидани брод, те песников „заустављени лик“ откривају неопходност да се напусти живљење у емпиријској реалности, па и властити лик – то је жеља за постојањем песме без песника. Тако су Миљковићеве слике из „Хронике“ апокалиптичне само у односу на стварност, али су оне у исти мах нужна фаза у процесу настајања друге, вишег, песничке реалности. Зато је празно – пуно (празнина пева), крај је почетак. У свом есеју „Истина црних ствари“ Миљковић пише: „заиста постоји једна тачка (...) где се укидају противречности, где је исто и смрт и живот, и љубав и грех, и стварност и имагинација. И зато назвати ствар супротним именом не значи назвати је заиста супротним именом већ назвати је једним од њених имена.“¹⁷

А видети јединство супротности, осећати да је све једно, став је близак мистичном поимању света. Трагови мистичног осећања света налазе се и у песми „Жар-птица“, у којој песник експлицира: „сан је будност“. Како је његова жар-птица „излетела из себе“, те постоји захваљујући песниковом ватри да је каже, како је део другостепене реалности, сенка стварне жар-птице, и тек као таква истинитије стварна („апсолутно слободна“), онда је, дакле, успаваност за овај свет нужна да би се остварило стање веће будности. „Да би песма била најављена (...) потребно је да приликом стварања буде успаван један део наше активне личности, потребно је стање буднога сна.“¹⁸ Говорећи да је поезија одраз

¹⁵ 198.

¹⁶ *Vatpre i niišta*, 253.

¹⁷ *Критике*, 25.

¹⁸ *Критике*, 28.

целокупне људске свести, и оне рационалне, и оне „самој себи нејасне свести“, Миљковић и сам каже да се „мистика нужно јавља у песми у процесу сазнавања стварности“.¹⁹

Стварање света Миљковић евоцира у циклусу *Патијика ватре*. У „Првој посвети“, завршна синтагма „дан изнутра“ – с обзиром да су овде дефинисани централни појмови његове поетике (празнина, пепео и заборав, категорија времена која мора бити превазиђена) – асоцијативно призива синтагму „дан први“. Песник изјављује: „Сигурно је једно: о ову се птицу отимају шуме.“ И од афирмативног исказа који артифицијелну птицу проглаша видљивом и присутном креће ка даљем дефинисању шуме, пепела, времена, ватре и празнице. Песник ствара свој свет преимено вањем постојећег и позивом на измештање из реалности: „Ове су песме надирање света у празно.“ У „Другој посвети“ која је кратак текст уз туђи плакат Миљковић нацртану птицу проглашава стварнијом, испуњеном вечношћу, препознајући у њој птице властите поезије: „Она је дивно дело заборава.“²⁰ Пошто је изрекао „да свет овај празно одјекује“ у песми „Ноћ јача од света“, већ у наредној песми овог циклуса „Свест о забораву“, он преображава празнину. Иста линија редуковања стварног света, као у „Хроници“, удаљавања од њега, заборављања, те испуњавање створене празнице песничким светом, видљива је и овде. У основи Миљковићеве поезије стоји уверење у трајност нестварног: „Ал заборавом свет сам сачувао и чувам / за сва времена од времена и праха.“ Претварање празнице у славује, како је исказано у овој песми, један је од кодова расутих по Миљковићевој поезији, у којем препознајемо сам процес песничког стварања, а тај се процес преобразовања празнице аутоцитатно призива, мада изражава на различите начине.

Миљковић птице – а оне су једна од најраспрострањенијих представа у цивилизацијскомisu – лишава њиховог уобичајеног постојања, а самим тим и њихове раширене симболике, доводи их у нова окружења, нове односе и испуњава индивидуалним значењима. Птица, која се разумева као посредник горње, небеске и доње, земаљске сфере постојања, чије се симболичко значење доводи у везу са душом, код Миљковића је најчешће нереализована птица, птица постојећа само у песничком простору, „исписаном пределу“,²¹ или „мање смртна од моје душе“ („Елегија или измишљена идила“²²), што сугерише религијски однос према песничком стварању.

Песников простор је свет песме, он у свакодневљу и не узима учешће, стога он „мења речи а не свет“ и обавезан је искључиво према стварању. Но, обавезнота песника према апсолуту, који је песма, стварање, ватра,²³ а не према друштвеној реалности, и с друге стране, одређивање срца за средиште постојања (Миљковић пориче емоционалну непосред-

¹⁹ *Критике*, 29.

²⁰ *Vatpre i niišta*, 261.

²¹ „Свест о песми“, *Vatpre i niišta*, 204.

²² *Vatpre i niišta*, 149.

²³ „Ако пред том речи скривим / под челом ми поледица и дан поражен.“ („Свест о песми“, *Vatpre i niišta*, 240)

ност у поезији, па срце овде симболизује окретање суштинском, дубљем, ирационалном) призива новозаветне истине. Песник губи себе, али само тако ствара песму: „песма је добра ако је песник излишан“.²⁴ „Суштина поезије је да саму себе створи независно од песника, или, чак, упркос песнику.“²⁵ Овом је ставу блиска новозаветна порука „ко губи живот, добија га“. Христ је донео нови духовни поредак, ослобађајући човека простора и времена, а управо је овај захтев у основи Мильковићеве поетике. Царство небеско, оно које је у нама, ослобођено је времена и простора (баш као и песнички простор Бранка Мильковића), док је царство овога света уписано у простор у време.

Већ сам наслов највише хваљеног и тумаченог Мильковићевог циклуса *Утва златокрила* поставља птицу у средиште, и то заборављену, ретку птицу, од које је остало само име – реч, дакле, праоснова поезије која не почива на стварности, но на везама које се остварују између речи. Утва је симбол чежње за песмом, али и успења у онострano (песма и стваралаштво су пут до онострano), али је утва и плен, симбол врлине прогоњене у свету („под празним небом плачу соколари“), чиме се актуализује симболика јагњета божијег.

У „Триптихону за Еуридику“ (Узалају је будим) распон нада и могућности, жеља и најава опасности („Црвене птице певају у моме месу / црне птице облећу око моје главе“), али и надања и чежњи („из моје заспале главе излеће птица / између две горке дубине једна птица / и рт добре наде“) предочен је симболиком птица. Уклета обала, обала с ону страну живота, доњи светови – у коју силази песнички субјекат обнављајући митопоетску улогу Орфеја – препознаје се и по карактеристичном „пејзажу“: мртвим славујима. Песма је једини простор у коме Еуридика постоји након што је заувек изгубљена – тако песма индиректно преузима улогу вечности, јер је ван времена и простора и у њој се остварује другачија, спиритуална егзистенција: „Где си осим у мојој песми дивна Еуридико? / Презрела си сваки облик појављивања“.²⁶ „Ужасној љубави“ која влада у свету супротстављена је слутња спиритуалног искуства: „На хоризонту се указују као последња нада / облаци пуни птица и будућега биља.“²⁷ Надвладавање природе духом, те превазилажење односа човек – природа, односно човека и спиритуалног света, даје песничком свету Бранка Мильковића новозаветну подлогу, као и константно преиспитивање односа видљивог и невидљивог, стварности и привида, појаве и суштине.

Уосталом, у „Ариљском анђелу“ песма и анђeo постоје на исти начин („оноцветно“, у простору с оне стране емпирије, у повлашћеном, светом простору, као Апсолут који мири, сједињује контрасте у свету), као што имају и истоветно извориште, у празнини. Где год постоји Апсолут поистовећен са духовном вредношћу (код Мильковића је поезија заузела то место, упркос преиспитивању које се јавља у циклусу *Криптика поезије*), може се говорити о иманентној религиозности.

²⁴ Криптика, 193.

²⁵ Криптика, 200.

²⁶ Ватифра и нишића, 118.

²⁷ Ватифра и нишића, 118.

OBLIVION BIRDS, RESURRECTION BIRDS AND OTHER ARTIFICIAL BIRDS IN BRANKO MILJKOVIĆ'S POETRY

Summary

Birds represent one of the most frequent symbols in Miljković's poetry. The symbolism of phoenix bird dominates Miljković's overall poetry and poetics, at the same time actualizing both, the Greek myth and the Christian concept of resurrection, while the ruddy shelduck represents the symbol of yearning for the poem, elevation onto the transcending, yet, also the outcast virtue in the world. Constituting a segment of the verbal awake, Miljković's birds represent poetic objects constituting themselves in the language, mythopoetic facts, not the reality elements of the empirical world.

Jasmina Ahmetagić

Примљен август 2010,
прихваћен за штампу новембра 2010.

УДК 821.02 Романтизам „18“
821.163.41-14.09.,19“
– ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

ОД СЛАВУЈА ДО КОКОШКЕ

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ
Филозофски факултет, Нови Сад

У тексту се испитује смисао тематизације мотива птица у романтизму и модерној поезији (код Павловића и Попе). Мотив славуја се тумачи као израз звучног осећања романтичара, које претходи осећању везаном за предмет, а који не жртвује значење речи њеном звуку. Тако се славуј појављује као извор звука, извор музике. Када се као извор романтичарске песме буде видела енергија песничког субјекта и његова близнакост божанском стварању, славуј ће заменити орао. У модерној поезији, са Бодлером, долази до прве депоетизације романтичарског орла, који се трансформише у албагроса и лабуда, да би се у мотиву кокошке, који је присутан у песничком опусу Павловића и Попе, та депоетизација извршила у потпуности. Под термином депоетизације схватали смо процес којим се поезија брани од хајдегеријански схваћеног брђања, и то тако што у поље видљивог доводи она бића и предмете који до тада нису били тема поезије. Код Павловића се смрт кокошке тематизује као инцидент у контексту људске културе и безбрижности и управо помоћу тог инцидента, насиље може бити тематизовано у поезији. Код Попе, мотив кокошке је приказан као оно што је неугледно по себи, и што се у поезији не може видети другачије него као неугледност. Зато кокошка представља крајњи домет депоетизације – она је симбол онога што је најдаље од било какве потенцијалне поетизације.

Кључне речи: птице у књижевности, романтизам, модерна поезија, политика књижевности

Шта је могућа тачка у којој се додирују Вордсвортова „Ода славују“, Радичевићеви славуји из „Туге и опомене“ и Змајеви сићани славуји из „Ђулића“? Уколико се присетимо да Вордсворт поезију одређује као спонтани излив јаких осећања (Vordsvort 1991:194) онда се наше почетно питање може преформулисати: у каквој су вези ова дефиниција (романтичарске) поезије и мотив славуја који се у тој поезији појављује?

Несумњиво је да списак симбола и мотива којима се служи романтизам обликује једну слику света која представља став романтичарског субјекта према том свету. Тако се обликује поље видљивог које је доступно романтичарском субјекту. Унутар тог поља видљивог мотиви служе да

stalker@eunet.rs

испуне симболичке амбиције песничког субјекта романтизма, путем посебног начина њихове тематизације која је одређена фигурама. Де Манова анализа односа између симбola и алегорије у поезији на размеђи 18. и 19. века показала је да је премоћ симбola консеквенца његове способности да „постулира могућност идентитета или идентификације.“ (De Man 1975: 274). Симбол је дакле инструмент који песнички субјект користи да би се идентификовао са објектом који поседује временску стабилности, односно, објектом који је непромењив у времену, како би кроз ту идентификацију стекао привид властите трајности. Отуда се у романтичарској поезији појављује мотив природе, јер она у свом цикличном трајању ствара привид трајности у времену, те субјект путем симбola настоји да се идентификује са њом. Тако се романтичарска идеја природе судара са класичном идејом природе као идеалног простора – *locus amoenus* (Kurcijus 1996: 323). За романтичаре природа је пут до бесконачности, за класицисте оваплоћене идеалности.

Де Маново разумевање симбola уједно нам пружа могући образац за „читање“ једног мотива. Анализирати мотив значило би дакле, разоткрити симболичку жељу која њим управља, и коју он настоји да испуни. Појава славуја у романтизму треба разумети као испољавање једне симболичке жеље романтичарског субјекта. У том смислу за анализу су посебно занимљива она места у којима се сударају не само две поетике, већ два различита типа песничког субјекта. Ту ће се јасније моћи видети чemu служи један мотив и каквој је симболичкој функцији он привржен.

Једно такво место је, дакле, и Бранкова песма „Туга и опомена“ где се мотив славуја појављује у оквиру класицистичког обрасца *locus amoenus*, али то не значи да је улога славуја овде само у звучној допуни идеалног простора. Они су истовремено и музичка пратња која лирског субјекта упућује ка небеској музичкој сфере, односно, ка осећању бескраја. Славуји овде тако препрезентују кентаурску природу ове песме, у којој се непrekидно сударају две различите симболичке жеље субјекта: једна је романтичарска, која овој песми дарује мотив мртве драге, друга је класицистичка, оваплоћена у рококо осећајности, којој је ближа несталнија и чулна љубав (Vladušić 2009: 94). Мотив славуја функционише двоструко: као звучна подлога класицистичком обрасцу идеалног простора, чиме доприноси хармонији чула коју изазива оваква концепција природе, док са друге стране представља тачку у градацији мотива звука који има сасвим другачију функцију у романтичарској поетици. Наиме, романтичарска осећајност најпре се појављује као у форми звука. Лирика која се темељи на изражавању осећања субјекта, тако постаје везана за музику. То потврђује и једна поетичка исповест Фридриха Шилера коју ће цитирати Ниче: „Осећање се у мени исправа јавља без одређеног и јасног предмета. Он се тек касније уобличава. Претходи му извесно музикално расположење и тек на то се у мени надовезује песничка замисао.“ (Niče 2001: 36). Ниче ће искористи ову мисао како би поткрепио свој став да је лирчар „пре свега као дионизијски уметник, потпуно поистовећен са Пра-једним његовим болом и његовом противречношћу“ те да „ствара слику тог Пра-једног у облику музике (...)“ (Niče, 36). Могли бисмо до-

дати да се у дефиницији лиричара разоткрива дефиниција романтичара, односно оне поезије која се темељи на осећајности песничког субјекта, тако да у поистовећивању са Пра-једним, можемо видети још један облик романтичарске жеље за синтезом, која романтичарски песнички субјект упућује као природи, ка мртвој драгој, ка свему што може да потврди његову непропадљивост у времену.

Ако пажљивије прочитамо Шилеров аутопоетички исказ, видеће-мо где се у тој концепцији поезије налази мотив славуја. Наиме, ту се обликује један ланац посредништва који започиње музикалним расположењем, на које се потом надовезује осећање, да би се на крају тог ланца појавио предмет који указује на своје исходиште – музику. То је кључна разлика која романтичарску музикалност дели од наклоности симболиста ка музичкој, звучној страни речи. Код романтичара није у питању музикалност речи, односно означујућег, већ музикалност означеног. За разлику од симболистичког звука речи или ланца речи одвојених готово у потпуности од свог значења, у романтизму звучи оно што је означено, јер само тако могу бити изражена осећања песничког субјекта.¹ Није дакле, у питању музика речи, јер она изражава саму себе и ништа више од тога, чиме се уклапа у концепцију деперсонализоване модерне поезије, већ музика означеног, која окружује субјект и у којој он проналази ехо своје осећајности. А има ли лепшег еха и умилнијег звука од звука славуја? Отуда се славуј појављује у оним сферама романтизма где системом мотива управља осећајност субјекта, а не његова величина и енергија. У овом другом случају, где имамо посла са романтичарском фикцијом обоготовреног песничког субјекта каква је рецимо Колрицовија концепција песничког стварања (Nejgebauer 1981: 112), јасно је да славуј мора уступити место орлу.

Бодлерова добро позната песма „Албатрос“ кореспондира управо са концепцијом романтичарског субјекта која је оспособљена у мотиву орла. На трагу блумовског страха од утицаја, могуће је „Албатрос“ читати као криво тумачење романтизма. То значи да песник до извесне тачке следи своје претходнике, како би потом, изненада, обрнуо перспективу и тиме истовремено обеснажио песнички концепт који му претходи и начинио простор за властити песнички глас (Blum 1980). Романтичарској фигури моћне птице која господари ваздушним простором, далеко од земаљеске вреве, Бодлер додаје управо оно што је мотив орла требало да прикрије: претећу силу земље. Поента Бодлеровог сонета спушта орла на земљу. Он више није достојанвени господар природе, већ стрвинар, који живи од отпадака. Прва консеквенца таквог спуштања добро је позната: она говори о положају модерног уметника који своју дистанцираност од друштва

¹ У контексту оваквог тумачења разлике у „звучању“ између романтичарске и модерне поезије, јасно је зашто је Костићева песма *Santa Maria della Salute* јединствено песничко достигнуће, односно зашто је управо Костић био песник на кога се могла наслонити српска међуратна поезија која је парнасовски идеал лепоте заменила лепотом звука, односно музикалношћу самих речи. Наиме, Костићеви језички експерименти, употреба рефrena, његова чудесна и оригинална римовања, наглашавали су музички потенцијал самих речи, а да при томе никада нису жртвовали њихово значење. Напротив, чини се да је Костић уистину идејан, а можда и јединствени пример укрштаја музичке и значајнске димензије поезије у српском песништву; у прози је то вероватно Црњански из времена *Сеоба*.

више не може да преобрази у моћ. Друга консеквенца: албатрос (модерни песник) оперише са стрвинама, за разлику од орла (романтичарског песника) који се устремљује на жива бића. У томе треба препознati битну црту романтичарског субјекта: његову веру да поезија располаже моћима да мртво оживи. Нема вероватно јаснијег сведочанства такве вере од мотива мртве драге, која се, парадоксално, у романтичарским песмама увек појављује као драга која оживљава у ониричким просторима. Тиме романтичарски субјект оживљава простор оностраног и припитомљује смрт. Иако настаје као реакција на класицизам, није тешко видети у таквом разумевању песничке моћи далеки одјек на подухват Орфеја. Модерна поезија, која се рађа са Бодлером, подрива ту моћ тако што живом претпоставља мртво. Из те немоћи да се мртвом подари живот, а без жеље да призна свој пораз, Бодлер је ће у својој поезији изразити наклоност ка мртвом, као према вештачком.

Рађање модерне поезије у Бодлеровим *Цветовима зла* истовремено је обрачун са бројним романтичарским фикцијама које су уобличавале поље поезије и место песника у њему. Бодлеров сонет „Једној пролазници“ пародична је обрада романтичарског мотива мртве драге у Поовој добро познатој песми „Гавран“. Исто тако „Плес мртваца“ такође треба видети у контексту обрачуна са мотивом мртве драге, као и Бодлерово инсистирање на празним очним дупљама, тамо где су некада биле очи драге. Међутим, у једној црти Бодлер није био доследан у раскиду са романтичарским митовима: у албатросу се огледа судбина модерног песника, а исто се дешава и у песми „Лабуд“ у којој је лабуд такође измештен изван свог природног простора, те служи као огледало у коме се огледа лик песничког субјекта. Међутим, даљи ток модернизације поезије учиниће да ова врста пројекције субјекта у мотив птице буде укинута. Да би се то дододило, нужно је било у потпуности депоетизовати тај мотив. То ће се дододити у поезији Миодрага Павловића и Васка Попе. Тамо међутим, где мотивом птице не управља идеја раскида са њеним симболичком моћима, већ управо жеља за трансформацијом симболичког поља овог мотива, доћи ће, уместо депоетизације мотива до њеног уопштавања: птица замењује све конкретне птице, да би се појавила као један од могућих симболова саме поезије. Као што знамо, то ће дододити у поезији Стевана Раичковића и Бранка Мильковића.²

Кокошку проналазимо најпре у стиховима Миодрага Павловића, у песми „На смрт једне коке“ (збирка *87 песама*, 1952. година) а потом и у Попиној песми „Кокошка“ (збирка *Kora*, 1953. година). Појава кокошке у обе превратничке збирке савремене српске поезије не може бити случајна. Између кокошке и преврата постоји веза која мора бити разјашњена. Постоји, међутим, још један феномен који треба укључити у расправу да бисмо могли разабрати смишавајуће појаве кокошке. Тај феномен је насиље.

² Уз то додадмо да ће се код Мильковића мотив птице наслонити и на националну традицију у виду мотива утве златокриле, али се на тај начин неће променити основна интенција овог мотива у Мильковићевој поезији. Та интенција је код Мильковића, парадоксално јасна: песнички мотиви, укључујући и оне који долазе из (националног) мита, тако су реконтекстуализовани да увек говоре о самој поезији.

У *87 песама* и у *Kori* насиље није акцидентална појава, већ програмска. Било би наивно то насиље видети само као одјек још свежих ратних сећања или као пројекцију једног изразито песимијистичког става о свету. Насиље у обе збирке функционише и као поетичка фигура: његова појава има своје реперкузију и на плану поетике. Учесталост сцена насиља сведочи о томе да обе збирке песама врше насиље над дотадашњом поезијом. Еуфемистички речено: оне су превратничке збирке, оне депоетизују песништво.

Депоетизацију поезије треба замислити као један гест, као шок. Није у питању прста замена система мотива, другачији однос према песничком језику и фигурама. Депоетизацијом управља страх од брбљања, који је у модерној поезији развијенији него икада пре. Брбљање би требало разумети у Хајдегеровом тумачењу тог феномена, дакле као „могућност да се све разуме без претходног присвајања ствари“ (Hajdeger 1985: 192). Где је брбљање, ту је и поезија. Ту мисао не потврђује само Хајдегеров филозофски опус, кога између осталог обележава и потајна жеља да се песништво супротстави брбљању, већ и осећање да брбљање увек угрожава поезију, да је поезија тајно заражена наклапањем. Из Хајдегерове дефиниције брбљања видимо и којим путем треба да крене песнички говор који жели да умакне брбљању. Феноменолошки речено, он треба да крене у сусрет самим стварима, он треба да те ствари присвоји, а како не може да их присвоји изван језика, то присвајање ће се дододити у самом песничком језику.

Међутим, сада се поставља питање: које ствари се још могу присвојити, и у каквом језику? Читав комплекс ствари изгледа трајно уништен од стране песништва зараженог наклапањем. Они више не могу да се појаве у поезији управо зато што је веза између тих предмета и речи одавно престала да постоји, па тако поезија оболела од наклапања, бива сачињена од речи духова или симулакрума: означујућих иза којих нема вишеничега (Bodrijar 1991: 10). Тако песме постају препричавања, док се песнички језик трансформише у језик брбљања.

Поново присвојити ствари и излечити песнички језик од бацила на-клапања, значи депоетизовати поезију: та интенција усмерава ову операцију као оним предметима које поезија није стигла да уништи, јер их није ни видела, ка типу језика који је био најдаљи од песничког језика. Преврат у поезији тражи обичне, дакле неуједиљене ствари и непоетски језик свакодневице. Тиме се чини насиље над дотадашњом поезијом, али се то насиље чини у име морала који не може да прећути насиље које дотадашња поезија чини над предметима тако што их оставља у сferи невидљивог и неуједиљеног. Поезија, као и књижевност, има своју политику која се оваплођује у обликовању поља видљивог (Рансијер 2008: 8). Скренuti поглед са нечега може бити оправдано уколико је то нешто неуједиљено, односно, уколико не располаже никаквим својством које би привукло око њом вредношћу или необичношћу. Депоетизована поезија која врши насиље над дотадашњом поезијом, тако истовремено креира и ново разумевање опозиције обично/необично, као и нови систем вредности који омогућује да се нешто може виђено у поезији. Попина и Пав-

ловићева поезија показује једну посебну осетљивост за сцене насиља, у чему препознајемо етичност ове поезије: али да би се насиље видело као насиље, а не као пука реч која више ништа не значи, то насиље се мора видети тамо где га претходна поезија није ни примећивала. Рецимо, у клању кокошке или свиње. За нову поезију то постаје инцидент који управо стога постаје видљив. На тај инцидент клади се Павловићева песма „На смрт једне коке“.

Већ у наслову Павловиће песме приметан је један полемички моменат који упућује на Стеријину песму „На смрт једног с ума сишавшег“. Та веза није случајна: Стеријина песма чини видљивим лудака који до тада није имао места у систему мотива класицистичке поезије. Лудило које је до тада било искључено из свих социјалних веза (из поезије тада) сада се појављује у тој истој поезији, како би се кроз њега открило оно што до тада није било видљиво: то је криза разума. Та криза се оваплођује у чињеници да више није загарантована веза између разумног и сртног живота коју је промовисао Доситејев *Живот и прикљученије*, па тако Стеријина песма приказује један инцидент унутар филозофије Просвећености: можда је живот лишен разума спокојнији од оног кога води разум. Слично томе, и Павловићева песма описује један инцидент: са њом у поље поезије доспева животиња којој ту раније није било место, баш као ни лудаку код Стерије. Али инцидентност Павловићeve песме није само у томе, па чак није ни у натуралистичкој сцени клања кокошке, који је деловао шокантно за читаоце чији је хоризонт очекивања обликовала послератна соцреалистичка поезија. Инцидент је у томе што је клање кокошке разапето између две сфере људске егзистенције који то насиље искључују. У строфи „Рука уз руку / два ножа / свирају на клавиру“ (Павловић 1979: 61) клање се, путем метафоре свирања, доводи у везу са културом коју симболизује клавир. Слично се догађа и са строфом која поентира песму: „Перје у јастуку / опростиће / нашим голуждравим вратовима“ (Павловић 1979: 61). Путем кога се сугерише један неодговарајући контекст насиља описаног у песми. Мек јастук евоцира угодан, безбрижан одмор, без примили о почињеном насиљу.³ Насиље је тако разапето између културе и безбрижности, чиме се оно у том неодговарајућем, ненасилном контексту објављује као инцидент: инцидент је да руке које свирају клавир, истовремено и колу, инцидент је да безбрижан одмор на меком јастуку, нема представу о насиљу које чини мекоту јастука. Тада инцидент омогућава да кокошка постане видљива у поезији.

У неким Попиним песмама из збирке „Кора“ (циклуса „Списак“) на делу је слична веза између насиља и невидљивог. Нова, депоетизована поезија види насиље тако где га дотадашња поезија није примећивала. Таква је пре свих песма „Свиња“ а у збирци *Нейочин поље* циклус „Игре“. Док се код Павловића ненасилни контекст насиља чини култура,

³ Уколико би се анализи подвргла и sintagma „goluždravi vratovi“, свакако би се продобило тумачење ове песме: animalizacija ljudskih vratova, којима се приписује атрибут tipičan za vrat pileteta, učinila bi da se u sistemu značenja ove pesme kokoški pridodaju antropomorfne crte: time bi njen klanje bilo nalik klanju drugog čoveka, ili još jezivije, ubistvo majke, будуći da goluždravost vratova, kao što smo napomenuli, upućuje na piliće.

унутар које се насиље види као инцидент, код Попе тада контекст представља игра. То није случајно, јер је управо игра и препуштање игри, симбол безбрижности. Када се сцене насиља појаве у том ненасилном контексту оне постају видљиве, јер постају инцидент.

Попина кокошка (песма „Кокошка“) ће такође бити заклана, али њено клање неће бити инцидент који ће одјекнути захваљући ненасилном контексту унутар кога се појављује. Напротив, ова песма је полемички одговор на Павловићеву песму „На смрт једне коке“. Наведимо најпре Попину песму:

„Верује
Само веселом пијуку
Својих жутих сећања
Нестане
Пред снежним гранама
Што се за њом пружају
Пресахнε
Испод гладних језера
Што над њом круже
Одскочи
Од своје кrvаве главе
Која је у ноћ гњура
Одскочи
На легало да узлети“ (Попа 1998: 19).

Павловићев натуралистички приказ смрти кокошке овде је стишан: субјект клања није уведен у ову песму путем метонимијског помињања ножа, као што је случај код Павловића, али и у Попиној песми „Свиња“. Смрт кокошке тако је одвојена од субјекта, а самим тим моменат насиља који се у клању може препознати, бива стишан. Глагол „одскочити“, који се на крају песме појављује два пута, симболизује однос песме и кокошке према насиљу: оне одскочу од насиља, удаљавају се од њега, и тако му не дају да се разоткрије као насиље. Ако се у Павловићевој песми насиље гура у предњи план, на рачун ненасилног контекста, ако Попа исто то чини у песми „Свиња“, онда је у песми „Кокошка“ у питању сасвим другачији обрт. Овде се насиље гура у позадину на рачун уобичајног и неугледног, које је симболизовано типичном сценом: кокошком која узлеће на легало. Како је управо инцидентност насиља оно што омогућује невидљивим и неугледним предметима и бићима да постану видљиви, онда нам не преостаје ништа друго осим да претпоставимо како ово одмицање од насиља уместо његовог наглашавана контекстом, чини да кокошка остане неугледна и невидљива.

Последња строфа песме, која смешта кокошку у легало, показује смрт тог одмицања, али га на известан начин и понавља. Попа не употребљава глагол „слетети“ односно конструкцију „слетети на легало“, већ глагол „узлетети“. Узимајући у обзир да се у другој строфи активира опозиција горе/доле, онда глагол „узлетети“ асоцира на могућност кокошке да полети, и да тиме стекне својство које би је измакло из неугледности,

односно које би у контексту чина насиља који јој претходи, дало целој песми извесну метафизичку димензију, услед симболике вертикалне која би се полетањем поново активирала (у смислу душа које лете на небо). Међутим, кокошка ће узлетети само до легала, па отуда њено узлетење уистину представља иронију узлетења, што потврђује чињеница да глагол „узлетећи“ има у овом стиху идентично значење као и глагол „слетети“. Тако се у овој завршној строфи концентрише механизам целе песме, који може бити описан као немогућност да се кокошка учини видљивом тиме што би јој се приписало неко својство којим би измакла неуједност. Тиме се заокружује смисао прве и друге строфе у којима кокошка упућује сама на себе, у којој је тако рећи, она невидљива сама по себи.⁴

Попина кокошка је образац оног неуједног, оног што је управо захваљуји тој неуједности најдаље од поезије, па га према томе нова, депоетизована поезија, највише и жели: међутим, парадоксално, кокошка је оно неуједно што у поезију може доспети само као неуједно и никако другачије. Чак ни чин клања не може да је учини видљивим, као што рецимо, клање чини свињу видљивом, нити се у њој може пронаћи карикатурални траг бодлеровских песничких митова као што је то случај са патком (песма „Патка“).⁵ Зато је она међаш депоетизације: она је кора коју треба огулити да би се стигло до плодова поезије, она је образац грађе која се најистрајније опира на песништву, што је и чини највећим изазовом поезији која је своју мисију пронашла у упорним настојањима да присвоји предмете који поезији никада нису припадали, те у којима речи услед тога, још увек могу да се укотве.⁶

Литература

- Blum 1980 – H. Blum, *Antitetička kritika*, Beograd: Slovo ljubve.
- Bodrijar 1991 – Ž. Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.
- Владушић 2009 – С. Владушић, *Ko je убио мртву грађу*, Београд: Службени гласник.
- Vordvort 1991 – V. Vordvort „Spontaní izljev osećanja“, u: Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- Kurcijus 1996 – E. R. Kurcijus, *Evrropska književnost i latinski srednji vek*, Beograd: SKZ.
- De Man 1975 – P. de Man, *Problemi moderne kritike*, Beograd: Nolit.

⁴ Посведочава то друга строфа у којој кокошку невидљивом чини њено властито перје („снежне гране“).

⁵ Песма „Патка“ је далеки одјек Бодлеровог „Албатроса“ тачније речено, једно погрешно читање „Албатроса“. Попина песма деградира достојанство судбине бодлерове птице, која још увек егзистира на постојећој метафизичкој вертикалнији са вредносном означеном позицијама „горе“ и „доле“. У Попиној песми „Патка“, опозиција горе/доле бива замењена хоризонталном опозицијом земља/вода, па се тако у судбини патке налази, парадоксално, и континуитет и карикатура судбине албатроса. Ма који начин читања нагласили, песма уочава траг континуитета неуједног (патке) са оним што је већ видљиво (албатрос), што чини да оно неуједно измакне неуједност и тако постане видљиво.

⁶ Песничко присвајање предмета и речи који су до тада оставали изван сфере песништва трајна је и веома важна црта Попине поетике: само се тако може објаснити његова „самоубилачка“ збирка песама *Рез* у којој је покушао да од једног симболички речено, „кокошијег“ језика, начини поезију.

- Nejgebauer 1981 – A. Nejgebauer: *Engleska književnost iz doba romantizma (1789–1832)*, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu.
- Niće 2001 – F. Niće, *Rođenje tragedije iz duha muzike*, Podgorica: Gramatik.
- Павловић 1979³ – М. Павловић 87 ћесама, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Popa 1998 – V. Popa, *Pesme*, Beograd: Nolit.
- Ransijer 2008 – Ž. Ransijer, *Politika književnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- Хайдегер 1985 – M. Hajdeger, *Bitak i vrijeme*, Zagreb: Naprijed.

FROM NIGHTINGALE TO HEN

Summary

The text examines the feasibility of the bird motif thematizations from the Romantic to modern poetry. It is explained that the nightingale motif arises as an expression of the feeling the Romantic poet gets of the sound, which precedes the feeling he gets of the object. In the process, however, the meaning of the word is not sacrificed to its sound. Thus a nightingale features as a source of sound, a source of music. When the energy of the lyrical subject and his closeness to divine creation emerge as the source of a Romantic poem, the moment is recognised by the substitution of a nightingale for an eagle. It is with Baudelaire that the Romantic eagle is firstly depoeticized, transformed from an albatross into a swan and the hen motif, appearing in the poems of Pavlović and Popa, brings the process of depoeticization to its completion. The notion of depoeticization is understood as a defensive process which protects poetry from gibberish in Haideggerian terms by bringing into light those beings and objects previously deemed unworthy of poetic treatment. The death of a hen is thematized by Pavlović as an interrupting incident in the context of human culture and carefreeness and it is by means of such an incident that violence can be thematized in poetry. Popa treats the hen motif as inherently nondescript and the one which cannot be rendered otherwise. That is the reason why a hen represents the ultimate reach of depoeticization – it symbolizes the utter impossibility of poeticization.

Slobodan Vladušić

Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу новембра 2010.

„ГАВРАНОВ МОНОЛОГ“ ИВАНА В. ЛАЛИЋА

ЛИДИЈА ДЕЛИЋ

Институција за књижевност и уметност, Београд

У Лалићевом богатом опусу, обележеном дијалогом са свеколиком песничком традицијом, српска јужнословенска фолклорна баштина остала је помало скрајнута. Песма „Гавранов монолог“, објављена у збирци *Старасна мера* (1984), драгоценја је, између осталог, и стога што је једна од ретких у којима Лалић поред дијалога са светским поетским и културним наслеђем посаже за препознатљивим детаљима из усмене традиције. Ова Лалићева песма, у којој гавран одлучује о доношењу вести након потопа, носи сунце на крилима, рони испод муља, кљује очи грешницима и представља „отелољење ужаса“, могла би се посматрати као поетски амалгам представа о дуалистичкој креацији и улози птице у њој, рефлекса митова који су ову птицу посматрвали као соларног творца, библијског текста о потопу и оних слојева традиције који су ову птицу видели у изразито негативном светлу. Веза са старијим слојевима традиције учинила је Лалићеву песму о гаврану апартном у његовом опусу и са становишта неосимболистичке поетике.

Кључне речи: Иван В. Лалић, гавран, поезија, интертекстуалност, дуализам, космогонија, Библија, потоп

Како је више пута до сада истицано, поезија Ивана В. Лалића јесте непрестани „лирски дијалог са временом, историјом и културом“ (Јовановић 1997: 11), вођен како са националном, тако и са светском песничком баштином. У Лалићевом богатом опусу готово да нема песме у којој се не јавља глас неког другог песника (Шекспира, Хелдерлина, Бодлера, Рилкеа, Елиота, Клодела, Паула Целана, Езре Паунда, Стерије, Лазе Костића, Војислава Илића, Милутина Бојића, Диса...)¹ или, често већ у

lidijab@ptt.rs

¹ Селективну библиографију радова о Ивану В. Лалићу саставила је Душинка Потић и она је објављена у зборнику *Иван В. Лалић, песник* (Народна библиотека, Краљево 1996, 199–206). Дијалошком, односно интертекстуалном природом Лалићеве поезије углавном се базе касније објављени радови: Ј. Делић, „Иван В. Лалић и Лаза Костић“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 50, св. 1–2 (2002), 291–320; Ј. Делић, „Дијалошка природа поезије и поетике Ивана В. Лалића: Лалић и Стерија“, С. Шеатовић-Димитријевић, „Развој интертекстуалности у песништву Ивана В. Лалића“, Ј. Новаковић, „Иван В. Лалић и француска поезија“, П. Лазаревић ди Твакомо, „Историјако-културни

наслову, алузија на библијске ликове или детаље античког мита (Ноје, Пилат, Икар, Одисеј, Аргонавти, Еуридика, Орфеј, Атлантида итд.).² Мало је, међутим, песама у којима Лалић посеже за мотивима из српског усменог стваралаштва.³ Чини се да је, упркос изузетно богатом, шароликом, готово опсесивном дијалогу са свеколиком песничком традицијом, овај сегмент националне, односно фолклорне баштине био помало скрајнут.

Песма „Гавранов монолог“, објављена у збирци *Стирасна мера* (1984),⁴ драгоценца је, између остalog, и стога што је једна од ретких у којима Лалић поред дијалога са светском песничком баштином и светским културним наслеђем посеже за препознатљивим детаљима српске/јужнословенске усмене традиције и за неким представама на којима она почива.

Перспектива из које је песма испевана двоструко је необична. Најпре стога што је глас лирског субјекта – глас птице, гаврана, а потом и зато што је монолог који гавран води смештен у време пре обнављања света након потопа. То је тренутак пре помаљања земље из воде, односно тренутак пре но што ће, према библијском тексту, голубица Ноју донети граничу маслине у кљуну, као знак да се указало копно. Гавран који

подтекст наративности песме *Asqua Alta* Ивана В. Лалића“ (четири наведена рада објављена су у: *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд 2003, 1–13, 15–24, 53–66, 111–128); Ј. Делић, „Иван В. Лалић и Мијутин Бојић: Плава ћробница с почетка и с краја XX вијека“, *Наука и наша друштвена стварност: зборник радова*, Бања Лука 2003, 187–221; С. Шеатовић-Димитријевић, *Традиција и иновација: инијералекскултурни утиесништво Ивана В. Лалића*, Београд 2004; Ј. Делић, „Ivan V. Lalić i Vojislav Pić“, *Knjижevna kritika danas: Zbornik u čast 25 godina instituta za strane jezike i Podgorice*, Podgorica 2004, 339–370; Ј. Делић, „Лалићев дијалог с поезијом свијета (Уз Антологију новије француске лирике Ивана В. Лалића)“, *Антологија новије француске лирике: од Богдера до наших дана*, приредио и превео Иван В. Лалић, Источно Сарајево 2005, 9–16; Ј. Делић, „Дијалог Ивана В. Лалића с њемачком лириком (Уз Антологију немачке лирике XX века)“, *Антологија немачке лирике XX века*, приредили Иван В. Лалић и Бранимир Живојиновић, Источно Сарајево 2005, 9–54; Ј. Делић, „Лалићев дијалог с савременом српском поезијом: ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића“ и А. Петковић, „Античко наслеђе у поезији Ивана В. Лалића (радови објављени у: *Послесимболистичка поетика Ивана В. Лалића: зборник радова*, Београд 2007, 19–58, 215–230); Ј. Делић, „Фридрих Хелдерлин у подтексту јејесништва Ивана В. Лалића“, *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 73 (2008), 85–105; Ј. Делић, „Ivan V. Lalić und Rainer Maria Rilke. Intertextuelle Beziehungen“, *Grenzüberschreitungen: Traditionen und Identitäten in Südosteuropa*, Balkanologische Veröffentlichungen, Bd. 45, Wiesbaden 2008, S. 48–60; Ј. Делић, „'Римска елегија' и 'Римске елегије' (Гете у подтексту Лалићеве јејесме)“, *Научни склоп „Српски језик, книжевност, уметност“*, књига II, *Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/европске парадигме и српска книжевност*, Крагујевац 2009, 139–148.

² Упр. ипр. Лалићеве песме: „Тако је певао Орфеј“, „Песма о Еуридики“, „Аргонавти“, „Атлантида“, „Аријадна на острву“, „Харон, први пут збуњен“, „Орфејев други силазак“, циклус песама „Нереида“ (1–8), „Саопштење о Икару“, „Одисеј код Феачана“, „Елпенор“, „Пилат“, „Аврам у себи“, „Вавилонски зидови“, „Јаковљев камен“, „Орфеј на бедему“, „Паркама“, „Критика Пилата“, „Јутарња Арголида“, „Елпенор“, „(Тај силазат Јоне у у туторбу гробну)“, „Податак о Сизифу“ (из рукописа) (све песме наводе се према: *Дела Ивана В. Лалића I–IV*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997).

³ Једна од ретких песама заснованих на усменом предлошку јесте „Тамни вилајет“: „Ко заостане кајаће се, / Ко продужи кајаће се“. По изузетку јављају се лексеме преузете из усмене традиције, рецимо, народни облик „Дунаво“ у песми „Дунав код Смедерева“.

⁴ Песма је написана 13. V 1983, а збирка *Стирасна мера* објављена је у издању „Нолита“ 1984. године. Овде се цитира према већ поменутом издању *Дела Ивана В. Лалића III*, 16. Припремајући се за писање ове песме Лалић је оставио следеће напомене: „'Гавран', 'монолог гаврана', 'Зашто се није вратио', 'Нека ме чекају да се вратим...', 'Сви ће ићи својим током и без мене, нека (блажа) птица ће донети вест (прикладан симбол)', 'Треба да постоје и очи'“ (уп. напомена приређивача у: *Дела Ивана В. Лалића III*, 258).

у Лалићевој песми води монолог јесте, дакле, онај којег, у *Првој књизи Мојсијевој*, Ноје пушта с барке пре голубице:

„И затворише се извори бездану и уставе небеске, и дажд с неба престаде.

И стаде вода опадати на земљи, и једнако опадаше послије сто и педесет дана.

(...)

А послије четрдесет дана отвори Ноје прозор на ковчегу, који бјеше начинио;

И испусти гаврана, који једнако одлијеташе и долијеташе докле не пресахну вода на земљи.

Па пусти и голубицу да би видио је ли опала вода са земље.

(...)

И пред вече врати се к њему голубица, и где, у кљуну јој лист ма-слинов, који бјеше откинула; тако позна Ноје да је опала вода са земље“ (1 Moj. 8, 1–2, 6–8, 11) – о чему, уосталом, сведоче и ауторови коментари уз песму („Зашто се није вратио“, „Нека ме чекају да се вратим...“).

Лалић је, дакле, пошао од помало немотивисане и недоречене ситуације у библијском тексту у којој Ноје пушта две птице – најпре гаврана, а потом и голубицу – да би видео да ли је „опала вода са земље“. Ово, са становишта приче, односно заплета, помало недоследно и неизведенено место у *Библији*, по свему судећи, јесте резултат контаминације библијске приче, односно јудео-хришћанске традиције с источњачким причама о потопу, у којима гавран игра улогу доносиоца вести,⁵ а преко њих и са древним митовима у којима птица–демијург ствара Земљу изронивши је са дна мора (Лома 2003: 110).

У Лалићевој песми библијски текст недвосмислено је асоциран па-рафразом почетног стиха већ цитиране осме главе књиге *Посланица* („... Сад кад су затворени извори бездану / И уставе небеске...“). Међутим, смишо библијског предлошка радикално је измењен. У Лалићевој песми није Бог тај који одређује даљи ток ствари и судбину света, већ гавран. Из

⁵ Јунак сумерско-ававилонског епа који на сличан начин као и Ноје преживљава потоп – Утнапиштим – шаље у извидницу најпре голуба, који се враћа на барку, потом ластавицу, која се такође враћа, и најзад гаврана, који се не враћа на Утнапиштимову лађу, наговешћујући тиме да се указало копно: Кад настаде седми дан, узех голуба и пустих га.

Голуб оде и опет се врати.

Није нашао место где би се зауставио и зато се вратио.

Узех ластавицу и пустих је.

Ластавица одлете и врати се.

Није нашла место где би се зауставила и зато се вратила.

Узех гаврана и пустих га.

Гавран одлете, виде како вода пресушије, чепрака, ждре и гракће и не врати се више (*Гилгамеш*, 86–87).

гаврановог монолога јасно се, наиме, види да је он тај који „дели карте“ и будуће улоге у светској (псеудо)историји:

Голубица је мислим, много прикладнија
Да обави тај задатак, донесе вест
У малом уморном кљуну већ згуснуту у симбол,
У неку гранчицу, наду, у модел сликара
Који плакатира мир. Зато бирам одсутност,
Сад кад су затворени извори бездану
И уставе небеске. Бирам бистру свест:
Пре мене потоп. (...)

Гавран, дакле, у тренутку док вода полако узмиче, хладно, „пословно“ размишља и процењује да је голубица прикладнија да „обави задатак“. Зато бира одсутност – што је очита алузија на „испуст“ у билијском тексту – одричући се, с пуном свешћу („бирам бистру свест“) и готово иронично, будуће симболике наде и позирања за плакате мира. Он, дакле, бира своју улогу и симболичку димензију у времену које долази, одређујући, самим тим, и улогу и симболику голубице, којој препушта да донесе добру вест:

(...) Голубица је, међутим,
Просто створена да обави тај задатак:
Нека у њеном лицу нада обрасте у перје,
Нека у моме перју ужас добије лик.

Гавран, при том, не само да додељује одговарајуће домене себи и голубици већ, попут пророка, поседује и знање о ономе што следи:

Кљујем вешто очи грешника. Гракћем.
Сликаће ме на гробовима, и како стојим на снегу
Црн као слово. Научиће ме да кажем
Nevermore. Бићу славан.

Он, дакле, скицира сопствени портрет посредством препознатљиве слике из усмене епике,⁶ с тим што је, ако се на уму има српска усмена традиција, у Лалићевој песми дата слика контаминирана с представама о мукама великих грешника. Наиме, гавранови се – као и орлови и соко-лови, који у одговарајућем епском комплексу алтернирају с гавранима – везују за бојишта, где кидају месо изгинулих ратника, пију њихову крв и, ређе, копају очи јунака.⁷ За грешнике су, међутим, превасходно резерви-

⁶ „Кад нам не даш Секуле нећака,
Не дамо ти три аршина платна,
Већ га води на Косово равно,
Па га подај црним гавранов ма,
Нек му они црне очи пију,
Очи пију, бело лице греде“ (СНП, II, бр. 85; уп. и: СНП, VI, бр. 57).

⁷ У бугарској усменој традицији ова слика је, по свему судећи, генерисала клетву: „Гавран да ти изкљије очите“ (Бугарска митологија, 72).

сане друге врсте казни, а ако је реч о ослепљењу, онда ту пре фигурирају змије:⁸

Разбоље се млада Павловица,
Боловала девет годин⁹ дана,
Кроз кости јој трава проницала,
У трави се љуте змије легу,
Очи пију, у траву се крију.

(СНП, II, бр. 5)

Штавише, чак и када се у причама о мукама великих грешника/грешница јављају гавранови, они углавном кидају људско месо. Интересантно је, при том, да се и у том случају насупрот гаврану поставља голубица:

(...) Ако будем, брате, тому крива,
Долетит ће орли и гаврани,
Мојим ће се наситити месом.
Ако, брате, томе н'јесам крива,
Долетит ће птица голубица,
Баш с небеса блажена Ђевица,
Пак ће скupит све четири поле:
Тило живо ко и прво било!

(ХНР, II, бр. 42)

Након призывања одговарајућих фолклорних представа и текстова, Лалићев гавран прави алузије на чувеног Поовог *Гаврана* и његову једину реплику („Nevermore“),⁹ на стећке и орнаментику старих гробова, док је у раније цитираним стиховима алудирао на сентенцу која се приписује Лују XV („После мене потоп“) и добро познате плакате мира. Он тиме јасно показује да види далеко испред, све до XX века, и да „бистре свести“ одлучује да постане отеловљење ужаса. Самим тим, принцип ужаса, са свим симболичким импликацијама, постаје део система у коме је и зло творачка сила, дакле, део система и којем су добро и зло међусобно компатибилне и неопходне силе. И – ето Ивана В. Лалића на пољу дуализма, где би се тешко могао очекивати с обзиром на чињеницу да он, у основи, веома чврсто стоји на позицијама српско-византијског хришћанства. Штавише, на крају рукописа *Страсне мере*, у оквиру које је песма „Гавранов монолог“ и објављена, Лалић оставља белешку:

Хвала ти, Господе, за снагу – за ову
незапамћену моћ дугог ослушкивања,
за Страсну меру.
На Велики Петак, 1984.¹⁰

⁸ Ц. Купер, долуше, наводи да је гавран „ослепљивач грешника“ (Купер 1986, 42), тако да је назначено на представа очито део једне шире традиције, која је, дакако, могла бити позната Ивану В. Лалићу.

⁹ С. Шеатовић-Димитријевић сматра да Лалић не преузима само рефрен Поовог *Гаврана*, већ и монолошку форму Поове песме (Шеатовић-Димитријевић 2004, 109, 174).

¹⁰ Уп. напомене Александра Јовановића у: *Дела Ивана В. Лалића III*, 258.

Збирку је, дакле, саставио аутентично религиозан песник, о чему сведочи и Лалићево обраћање Господу и датирање белешке према хришћанском празнику.

Могло би се, стoga, помислiti да је Лалић – поигравајући се с та-чком гледишта и бирајући необичан угао, односно перспективу – нехотице зашао у поље дуализма. Неколико детаља из песме води, међутим, закључку да је Лалић био познат претходно поменутим митско-религијски подтекст и да је он, у извесној мери, с њим рачунао. У Лалићевој песми се, наиме, за гаврана везују два карактеристична мотива, мотив *сунца*:

(...) На црном перју носим сунце, –

и мотив *муља*, односно роњења „испод муља“:

Оштро гледам своја посла, испод муља
Кљујем вешто очи грешника (...)

чиме се већ призива једна сасвим специфична традиција.

Наиме, упркос запети, која јесте један од граничника у тексту и сигнал у читању, специфично преломљени стих сугерише да би у датом случају пре могло бити речи о гледању („свог посла“) испод муља, него о копању очију грешницима испод муља, за шта би, уосталом, тешко било наћи пандан у усменом стваралаштву.

Било како било, и мотив сунца и мотив муља, односно роњења испод муља јесу препознатљиви детаљи митова о дуалистичком стварању света, који су се на српском и јужнословенском простору трансформисали у предања о „краји и прекраји сунца“ (Милошевић-Ђорђевић 1971: 163–175).¹¹ Наиме, у старовавилонском космогонијском миту говори се о стварању земље из „прегршти муља“ или „зрна песка“ изроњеног са дна мора, при чему се то стварање одиграва уз сарадњу Бога и ћавола.¹² У тим причама Бог и Сатана јесу најпре браћа или побратими, а потом и супарници (Савић-Ребац 1988: 354–357; Милошевић-Ђорђевић 1971: 163). Мотив роњења јавља се у дуалистичкој традицији која је посредством манихејских проповедника дошла на Балкан, али и у предањима овог типа забележеним на другим просторима. Штавише, у великоруском апокрифу о Тиверијадском мору демијург је представљен као птица–ронец која плива по прасветској води (Савић-Ребац 1988: 358).

У причама о „краји и прекраји сунца“ забележеним на балканском ареалу Сатана, односно ћаво јесте – као и гавран у Лалићевој песми – власник, поседник сунца:

¹¹ Једина забележена песма аналогна поменутим предањима јесте „Цар Дуклијан и Крститељ Јован“ (СНП, II, бр. 17).

¹² У једној струји учења Сатана је, чак, виђен као једини творац: „У самом тексту *Tajne knjige gubi se kasnije* та сарадња а преовлађује крајње аскетско схватање раширило међу богомилима да је креација ен bloc дело Сатане, или бар његова својина“ (Савић-Ребац 1988, 357; ул.: Милошевић-Ђорђевић 1971: 164).

„Кад су ћаволи отпали од бога и утекли на земљу, онда су и сунце однијели са собом, па га ћаволски цар набио на копље и носио на рамену (...)“¹³

У њима ћавола (односно лик који поседује одговарајућу си жејну функцију) прати птица која му чува сунце док он зарања у море да би извикао песак с дна. У српским усменим предањима та птица је, по правилу, сврака, али не без изузетка. Тако, рецимо, у варијанти из сарајевске рукописне збирке сунце чувају „тица црна и тица шаркаста“ (ул.: Милошевић-Ђорђевић 1971: 169), што би, дакако, могли бити гавран и сврака. Уз то, у песми из Вукове збирке о надметању цара Дуклијана и Крститеља Јована (СНП, II, бр. 17) Дуклијанов савезник јесте „тица злогласница“ која гракће:

А закркта тица злогласница –

што би најпре могао бити гавран.

У дати комплекс представа и предања гавран је, по свему судећи, дошао из једне старије традиције, на шта упућују његови атрибути и функције у митовима палеоазијских народа и америчких Индијанаца. Он се тамо јавља као тотемска животиња, врховни шаман, култни херој и демијург, који, између остalog, „прибавља људима ватру или ствара светлост, сунце и друга небеска светила“ (Лома 2003: 109–110). Гавран је, дакле, у том културном кругу птица–демијург, док је у многим европским митологијама он атрибут божанства са шаманским особинама (Одина код Германа, Луга код Келта, Аполона код Грка) (Лома 2003: 110). На балканском ареалу он фигурира и као птица Црне Краљице, демонске градитељице и митске владарке старог народа гиганата, дакле, такође у веома старом слоју културе. Међутим, ту је већ попримио хтонске атрибуте, као и његова владарка која се повукла пред новим, људским нараштајем.¹⁴

Специфичну демонизацију гаврана у европском културном кругу (који је, како је већ речено, на веома широком ареалу фигурирао као птица–демијург, односно као епифанија или атрибут древних божанстава) Александар Лома доводи у везу с реалном иконографијом и животном праксом, с једне стране, и јудеохришћанским представама о животињама, с друге. Он, наиме истиче да је гавран као „ствождер, који пада и на несахранење људске лешеве“, уз то и птица црне боје, постао предзнак и симбол смрти (Лома 2003: 109; ул.: Раденковић 1996: 147), а да је

¹³ Предање које Вук бележи уз песму „Цар Дуклијан и Крститељ Јован“ (СНП, II, 73). У неким предањима ћаво, делени се од свог брата – Господа, тражи за себе „душе умрлих и сунце“, у чему се препознаје „староманихејско схватање да је и душа део божанске светлости као и сунце“ (Милошевић-Ђорђевић 1971: 167).

¹⁴ По предању, Црна Краљица јесте владарка „старог народа“ исполина, дуговеког поколења дивовског раста и горостасне снаге, које је насељавало свет у почетку времена, када је још „камен био мекан“. Припадници тог народа учествовали су у стварању света: изменштали су планине, просецали клисуре, стварали речна корита, разбацивали необичне стене по ливадама и заравнима. Митски народ гиганата страдао је или се, услед катаклизме – потопа, великог снега, сушне, неродице, „иселјио“ с простора који је потом насељио људски нараштај (ул.: Илијев 1893: 179–205; Илијев 1891: 231–256; Палавестра 2003: 31–36; Palavestra 1966: 54–58; Словенска митологија 2001: 123).

јудаистичка поларизација животиња на чисте и нечисте гаврана позиционирала на супрот голубу, коме је у библијској причи о потопу додељена позитивна улога (Лома 2003: 110). Гавранов статус у традиционалној култури и његова изразито негативна конотација добрим делом, дакле, происходе из чињенице да је ова птица одиста лешинар који се храни људским месом, а слика гавранова који на боишту кљује несахрањена тела изгинулих ратника у фолклору је симболички вишеструког надограђена, тако да су они постали и птице злогласнице („гавран гласоножа“), што је, како је већ речено, у спреку с веровањима о мукама и испаштањима грешника, оставило трага и на Лалићеву песму:

Кљујем вешто очи грешника. Гракћем.

У конкретном случају ваљало би можда имати на уму и процес привлачења богова демијурга у зоне хтонског (што је случај с архаичним божанствима, типа Киклопа и Титана, древним народом исполина, њиховом Црном Краљицом и сл.)¹⁵ – који би могао допринети „сенчењу“ гаврановог лика у традицији и постепеном превладавању негативне конотације, односно постојању симболизацији и улози у предсказању несрће.

Гавран који у Лалићевој песми носи сунце на крилима, рони испод муља, кљује очи грешницима и представља „отеловљење ужаса“, могао би се, дакле, посматрати као поетски амалгам представа о дуалистичној креацији и улози птице у њој, рефлекса митова који су ову птицу посматрали као соларног творца, библијског текста и оних слојева традиције који су ову птицу видели у изразито негативном светлу.

„Гавранов монолог“ Ивана В. Лалића близак је песми о надигравању Јована Крститеља и цара Дуклијана и по томе што је улога демонског лика – код Лалића гаврана – привлачнија и упечатљивија од лика који је његов антипод. Одавно је, наиме, истицано да је у песми из Вукове збирке Дуклијан далеко примамљивији од лажљивог и превртљивог Крститеља:

„(...) Дуклијан песме има нешто од комплексног Сатане гнозе, великог и после пада, који је много стоећа касније надахнуо Милтона и Његоша. И он буде преварен, али не као 'глупи ђаво' у народском надмудривању (...) него из племенитог поверења у искреност

¹⁵ Нове, „актуелне“ генерације богова и хероја по правилу овладавају културним простором, потискујући и „протерујући“ пређашње генерације на маргину, у не-културне, дивље, хтонске пределе. Нова генерација грчких богова потиснула је стару генерацију – гигантне Титане – у Тартар. Уп.: „Дивови су врло стари демони, који су презрели и прогнани из свих крајева где су ухватила корена нова божанска нумина, и који су одавно на путу да буду елиминисани и заборављени. Као такви, налазе се они у планинама и неприступачним шумама (...)" (Чајкановић 1994: 272). Предања о сеобама и одласку „старих народа“ у неке друге крајеве (уп.: Palavestra 1966: 5–86) takođe би се могла посматрати у овом светлу: стари народ гигантата изместо се с простора којим су овладала нова поколења људи. Представници старијих поколења се, при том, не само удаљавају из културног простора већ и демонизују. Тако је „старо становништво“ у усменим предањима представљено као горостасно и изузетно снажно, али и као ружно, тамнопуто, свадљиво; „стари народи“ именованы су као Грци, Каури (у муслиманским срединама), Угри, Маџари, Луторани, Цидови, Латини, Арапи, Немри, Гиганти, Псоглави и сл. (Palavestra 1966: 54–58). На сличан начин и гаврац је, као део најстаријег, космогонијског система, временом могао бити демонизован.

свог друга и госта на земљи; он чак рони у море само да св. Јован не би плакао. Он је у песми далеко симпатичнији него и Бог и његов светац заједно“ (Савић-Ребац 1988: 365).¹⁶

Лалићев гавран такође је далеко упечатљивија фигура од голубице, којој великорушно препушта улогу доносиоца добре вести. У његовој моћи да одлучује име, дакако, истинске супериорности; у опредељењу за „пад“ – велике мере самокритичности и одрицања („Голубица је мислим, много прикладнија / Да обави тај задатак, донесе вест“, „Голубица је, међутим, / Просто створена да обави тај задатак“). При том, гавранова свест да у једном целовито сагледаном свету и систему вредности неко мора да буде „цирн“, „лош“, „злослутан“, „ужас“ и његов избор дате позиције, односно препуштање другоме оне „светле“, „добре“, „ведре“ стране даје и Лалићевој песми и лицу гаврана озбиљне метафизичке димензије и импликације. Истовремено, иронична дистанца коју гавран има према голубици и, уопште, према доношењу вести, које у библијском тексту има сакралан смисао – осликава један сасвим модеран сензибилитет.¹⁷

Веза са старијим слојевима традиције учинила је Лалићеву песму о гаврану апартном у његовом опусу и са становишта неосимболистичке поетике,¹⁸ која је у доброј мери обележила стваралаштво овог песника. Наиме, у тој песми пренебрегнута је и изневерена веома карактеристична и препознатљива симболика птице у поезији неосимболистички оријентисаних песника (Б. Миљковића, с којим Лалића везују бројне паралеле, посебно). Овај отклон постаје очитији ако се наспрам „Гаврановог монолога“ постави Лалићева песма из раније фазе – „Птица“, доследно написана у назначеном поетичком кључу. У њој се о природи песме говори на симболичан начин, кроз преплитање мотива птице с мотивима ватре, сна, камена и границе међу световима – што су, дакако, поступци и детаљи који су тако снажно обележили Миљковићево, или, рецимо, Раичковићево стваралаштво:

Правим птицу од мало ваздуха и ватре
Птицу да сагорева полаганије
Од ватре у теби, ваздуха око тебе,

¹⁶ На сличан начин однос цара Дуклијана и Јована Крститеља видео је Симо Матавуљ (уп.: Миљковић-Ђорђевић 1971: 170), као и Нада Миљковић-Ђорђевић, пратећи њихово надметање у епском кључу: „Песма је на Дуклијановој страни, а опредељује се имплицитно, стварајући од њега оригиналан, хиперболичан и моћан лик, наспрот зависном, плачљивом полегарцу Јовану, 'вјерном', преплашеном слузи, који стално лети горе доле да би од Бога добио и последње инструкције. (...) 'Мали ками од хиљаду ока' мали је за Дуклијанову свеобухватну снагу (...) Дуклијан заиста остаје 'велики и после пада', наспрот сујетном 'сузном Јовану' коме је главна брига пошто 'пред Господом дође и сјајно сунце на небо донесе', како ће нагрђен, са издуబљеним стопалом проћи свет (...)" (Миљковић-Ђорђевић 1971: 171–172).

¹⁷ С. Шеатовић-Димитријевић истиче да су у Лалићевој песми „старом литерарном симболу, гаврану, дате основне особине модерног песничког амблема, самокритичност, сумња и иронија“ (Шеатовић-Димитријевић 2004: 109, 174). Чини нам се да о сумњи, ипак, не може бити речи. Лалићев гавран хладно и супериорно размишља о ситуацији у којој се налази и потпуно је сигуран у исправност свог избора.

¹⁸ Уп.: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића: зборник радова*, уредник Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007.

Птицу лакшу од порозног камена мудрости
Да лебди без тежине у тамним слојевима
Доживљаја који те нагони на дисање,

И да ти пева о врту иза година,
На рубу мора голих речи, по коме ветар
Црта кругове непознате Архимеду,

Правим птицу од мало ваздуха и ватре
И пуштам је у твоје мало олујно небо
На танком концу мога сна,
На танком концу моје крви

(*Дела Ивана В. Лалића, I*, 321).

Позније написан „Гавранов монолог“ далеко је конкретнији и уопште не иде за тим да готово топичним мотивима гради наглашено симболичан, етеричан, ирационалан свет који говори о природи песме и песничког стварања. У „Гаврановом монологу“ Лалић помера акценат на интертекстуалност и, поигравајући се с библијским текстом и најдубљим слојевима културе, уз оштру иронијску дистанцу, гради један далеко слојевитији и комплекснији симболички систем с дубоким метафизичким импликацијама.

Литература

Библија или Свето писмо Старога и Новога завјета, превео Стари завјет Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Каракић, Британско и инострано библијско друштво, Београд, б. г.

2006 – Българска митология. Енциклопедичен речник, второ допълнено издание, съставител Анани Стойнев, София: Издателство „Захарий Стоянов“.

1994 – Гилгамеш: сумерско-авилоонски ей, Књига-комерц, Београд.

Илиев 1893 – А. Т. Илиев, „Българските прѣдания за исполини, нарѣчени елини, жидове и латини“, Сборник за народни умотворения наука и книжнини, София: МНП, 3, 179–205.

Илиев 1891 – И. А. Т. лиевъ, „Българските прѣдания за исполини, нарѣчени елини, жидове и латини“, Сборник за народни умотворения наука и книжнини, София: МНП, 4, 231–256.

Јовановић 1997 – Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности“, у: Иван В. Лалић, Време, ватре, вртлови. Дела Ивана В. Лалића, I, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 9–83.

Купер 1986 – Džin Kembel Купер, Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola, превео Слободан Ђорђевић, Београд: Просвета – Nolit.

Лалић 1997 – Иван В. Лалић, Време, ватре, вртлови. Дела Ивана В. Лалића, I, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 1997 – Иван В. Лалић, Страсна мера. Дела Ивана В. Лалића, III, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лома 2003 – Александар Лома, „Два врана гаврана“: Corvus corax у словенској епизи – компаративни поглед“, Кодови словенских култура (Птице), бр. 8, 109–132.

Милошевић-Ђорђевић 1971 – Нада Милошевић-Ђорђевић, Заједничка тематско-сизјејна основа српскохрватских неисторијских ейских песама и прозне традиције, Београд: Филолошки факултет београдског универзитета, Монографије, књига XLI.

Палавестра 1966 – Vlajko Pałavestra, Narodna predanja o starom stanovništvu u dinarskim krajevima, Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu, Etnologija, нова серија, sv. XX/XXI, Sarajevo, 5–86.

Палавестра 2003 – Владо Палавестра, Хисторијска усмена продања из Босне и Херцеговине, приредио Мирољуб Нишкановић, Београд: Српски генеалошки центар.

Потић 1996 – Душица Потић, „Библиографија Ивана В. Лалића“, у: Иван В. Лалић, песник: зборник, уредио Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека, 191–206.

Раденковић 1996 – Љубинко Раденковић, Симболика свећа у народној мадији Јужних Словена, Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ.

Савић-Ребац 1988 – Аница Савић-Ребац, „О народној песми ’Цар Дуклијан и крститељ Јован’“, Студије и огледи I-II, приређивач Љиљана Црепајец, Нови Сад: Књижевна јаједница Новог Сада, 349–371.

СМ 2001 – Словенска митологија. Енциклопедијски речник, редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Београд: Zepter Book World.

СНП, II 1988 – Српске народне јјесме, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Каракић, Књига друга у којој су јјесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845, Сабрана дела Вука Каракића, књига пета, приредила Радмила Пешић, Београд: Просвета.

СНП, VI 1935 – Српске народне јјесме, скупио их Вук Стеф. Каракић, Књига шеста у којој су јјесме јуначке најстарије и средњијех времена, (друго државно издање), издање и штампа Државне штампарије, Београд.

ХНР, II 1897 – Hrvatske narodne pjesme, odio prvi, Junačke pjesme, knjiga druga, uredili dr Ivan Broz i dr Stjepan Bosanac, skupila i izdala Matica hrvatska, Zagreb.

Чајкановић 1994 – Веселин Чајкановић, Стара српска религија и митологија, приредио Војислав Ђурић, Сабрана дела из српске религије и митологије, књига пета, Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон.

Шеатовић-Димитријеви 2004 – Светлана Шеатовић-Димитријевић, Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића, Београд: Филип Вишњић.

IVAN B. LALIĆ'S "RAVEN'S MONOLOGUE"

Summary

In Lalić's prolific opus, characteristic by a dialogue with multifarious poetic tradition, Serbian/South Slavic folklore legacy remains to be a bit neglected. The poem

“Raven’s monologue”, published in the collection *The Passionate Measure* (1984), is valuable since it is one among the rare poems in which Lalić, besides the dialogue bearing the world poetic and cultural heritage, employs the recognizable details from the oral tradition. This poem, in which raven decides on delivering the message upon the Deluge, brings along the sun on its wings, dives under the sludge, pecks out the eyes of the sinners and represents „the embodiment of horror“, might be examined as a poetic amalgam of representations about dualistic creation and the role of the bird within it, the reflex of the myths which conceived this bird as a solar creator, Biblical text on the Deluge and those layers of tradition which this bird saw in a profoundly negative context. The relationship established with the more ancient layers of tradition has made Lalić’s poem on raven distinctive within his opus from the perspective of neosymbolic poetics as well.

Lidija Delić

Примљен октобра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

УДК 821.163.41-31.09 Булатовић М.
Оригинални научни рад

НА УСПОН И ПАД ЈЕДНЕ ДРУГЕ ПТИЦЕ

ЧАСЛАВ НИКОЛИЋ

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Разматрање примера орнитолошке конфигурације у роману *Црвени пешац према небу* Миодрага Булатовића изводи се и ради усмеравања пажње на појаву петла, птице која евоцира или која не може да надомести изгубљени пређашњи свет птица, као и на појаву размене атрибута птица и људи. Радом се предочавају последице ишчезавања птица са хоризонта света књижевног дела, односно са хоризонта света његових читалаца, при чему се нестанак птица сагледава и у контексту проблематизовања идеологије просвећеног човечанства. Упркос извесној судбини птица у свету јунака Булатовићевог романа, назначава се и прилика за опстанак птице у простору читалаца.

Кључне речи: птица, човек-птица, петао, други, човечанство, пад

Препознавање атрибута птице у фигури модерног човека подразумева и свест савременог реципијента о делимичности и условности тога атрибуирања. Трагови птица јесу делимични трагови птица којих и има и нема. Субјект касномодернистичке литературе оставља трагове својих орнитонимских уписа, али су ти уписи превасходно у функцији фигурацијских поступака или у функцији демистификовања идеалистичких назора новохуманистичког доба, после светских ратова. Сугерисање орнитолошке топике/тропике потпомаже разобличавајућу приповедачку стратегију, претпостављајући и доказујући човека који ни властитим сензибилитетом, ни физичким или менталним диспозицијама не може да до краја испуни размере сугерисаног или пак сасвим дословног орнитолошког регистра. Еутопијско обећање, односно обећање доброг, сигурног, лагодног места замамно прекрива утопијску суштину идеалног места, као, заправо, не-места. У бајковитом оквиру *Друге књиге Сеоба* (1962) Милоша Црњанског лет птице сугерише крај хришћанског метафизичког искуства, што употребујуће ситуацију нихилистичког искуства припове-

caslav.nikolic@yahoo.com

* Овај рад је део истраживања у оквиру пројекта 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финасира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

дања овог романа.¹ Обећано место цивилизованости јесте место на коме нас неће бити, јер тамо ништа не може бити. Птице из златних времена отуда на крају бивају поражене од свести о потпуној ненастањивости утопије. Будући да живот не може бити друкчији но парадоксалан: недодав је тамо где га видимо опкројеног савршеним размерама, а намерено исцелење од непријатности је нелогичност, истинска немогућност, коју пре свих управо идеологија познаје и захваљујући чијој прећутаности идеологија живи, продужавајући властиту лаж као пријатну вест будућег, еутопичног друштва. Птица из златних времена у делу Меше Селимовића постаје птица будућности, али ње заправо нема ни у прошлости, ни у будућности, већ је има једино сад: она живи нашом вечно садашњом лажи, нашом баналношћу и нашом повученошћу из живота. Утопија није замена непријатног живота неким друкчијим, бољим животом, јер таквог живота нема. У роману *Црвени петац према небу* (1966) мисао о бодрости поистовећује се са дивљом птицом, која напушта биће онда када се у њега насељава немир. Фигура дивље птице бива обележјем преко потребне концентрације, али концентрације која се нема, утврђености која се не може одржати, мира који се не може сачувати.

У роману *Црвени петац према небу*, из 1960. године, Миодраг Булатовић првертује идеалистичку матрицу² идентификације човека са птицом, обарајући онтолошке претпоставке овога поистовећивања. Када скитници Јована видимо како се „раширили руку и погнут“ црни на мосту, присуствујемо отварању непревладивог расцепа: хоће ли човек узлетети или скочити? Раскол унутар одлуке да се скочи или полети пропушта једну другу поделу, која није тек неодлучност, двоумљење, већ подела која маркира расцеп унутар могућности да се буде било шта, да догађање себе определи ма коју онтологију. Напротив, ситуација „раширили руку“ није ситуација инкарнирања индивидуалности или бивствујућег што свој субјективистички напон потврђује делатним учествовањем у свету, односно савладавањем природе као задатошћу свог аутоеманципаторског модернистичког позива, већ ситуација незаустављиве ентропије. Зато се другој скитници, Петру, (као и читаоцима) може учинити за Јована „како хоће к њему да скочи, да зарони“, али унутар претпостављене намере нема више одлучности која би превазишла недоумевајућу станку и испунила се као скок или као лет: „Али Јован читав тренутак оста тако разапет: нити полете, нити скочи у воду, нити било шта друго уради. Само је гледао рибе и рибице које су плivalе изнад лъигавих и зелених алги.“ (14)

¹ Види: Мило Ломпар, *Смисао завршетка романа* (Смисао завршетка у роману *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског), Рад, Београд, 1995.

² Зоран Глушчевић наводи да је Булатовићев идејни концепт у роману *Црвени петац према небу* „развијен као класно-социјални и метафизичко-идеалистички став“, из кога се као доследна имагинативна и значењска теза изводи и фигура петла: „(...) он симболизује топло прибежиште и хуманост, оно најлепша и најпоетичније што човек носи у својој души и брижљиво чува од силе мрака, а што ћаво тежи да упинти подгревајући у људима бунило свести и чула, агресивност и хајкачуку страсти. (...) Црвени петац је симбол осећајности и душевности, идеала и вере у идеал, у поетичну димензију живота.“ (Зоран Глушчевић, „Поезија нишчих и бедних“, предговор у: Миодраг Булатовић, *Црвени петац према небу*, Нолит, Београд, 1982, 243–244.)

Пасивизацију модерног човека Булатовић доводи до крајње границе апсурдности безинтенцијске егзистенције, упризорујући укинутост жеље и снаге за самопотврђивање бивства. Јованово „нити-било-шта-друго-уради“ открива парализовану природу, фигуру неискорачујућу у ма који домен могућих акција. Перцептивно домаћање до онога у шта се чинило да ће се узлетети или скочити није никакво супституисање скока или лета, ментално надомештање физичке немоћи, већ регистровање индиферентности у којој су и основне радње подлегле аутоматизујућем закону дисоцијативног света. Ако не само да се не може полетети, нити скочити у воду, већ се не може „нити било шта друго (да) уради“ (14), ни једна небезазленост као што је гледање није неподложна испражњивању од сваке жеље, интереса, сврховистости. Минимални трагови учествовања у свету – „само је гледао“ – спрам затварања свих других улога – „нити било шта друго уради!“ – показују не тек радикално заоштрену егзистенцијалну стварност модерног човека, него и одважност литературе да се отвори према проблематици постојања које губи темељне претпоставке своје датости: воља, жеља, добро, зло, дејственост. Булатовићев роман представља апсурд кроз онтолошки ирелевантне гестове, будући да су ти гестови лишени сваке функционалности, будући да се иза њих не назире ништа, или се пак назире једно велико ништа. Уколико је извесно да „нити било шта друго (може) да уради“, ипак, рекли бисмо, тај човек може да гледа. Али чини се пак да ваљска недејственост бива тек манифестацијом унутарње саломљености сваке потребе да се „било шта друго уради“, односно унутарње довршености регресије, услед које гледање не може да буде „било шта друго“, па ни летење, до тек *операција* гледања. Само-гледање опстаје као обележје простора у коме субјект више не може овладати собом, не може доспети до себе, будући да дисоцирано „шта“ не осећа оно до чега је некада могло доћи, а што је и само хаотично разломљено. Разапетост, према томе, није амблем есхатолошке могућности субјекта, јер он не може да „скочи у воду“, као што не може ни да полети, односно да се у целости самосагледа, већ бива знаком довршености расцепа, из кога се не може никада – ни у воду, ни на небо. Булатовићево орнитонимско сугерирање скитнице Јована – раширеност руку и очекивање лета – постаје средство за описивање размера према којима се сагледава антиидеалистичка ситуација модерног анти-јунака. У свету извесне неподношљивости орнитолошка тропика функционише као негацијски поступат егзистенције: човек је немогућа птица.

Међутим, у свету у коме „нити било шта друго могу“, у коме је постојање категорија демонстрирања апсурда, сви покушаји да се нешто буде развијају се у домену немогућег. Заправо, као да више не постоји граница која немогуће дели од могућег – у сваку могућност, од оних најприземнијих до оних идеалистичке провенијенције, положена је немогућност. У оквиру немогућности допустива је тек фингирана могућност. Фингирање онога што се не може ширити дејство немогућности преко то-поса једног немогућег, захватајући не случајно орнитолошки кодиране одредбе бесконачности немогућег. Говорећи о извесном Спасоју, гробар Исимет отвара изузетан распон фингирајућих могућности: „А правио се

анђео – хтео је пре рата и председник општине да буде. Ибро бар није изигравао свеца.“ (22) У простор жеље уписује се фингирајући, али не одрживи идентитет. Жеља да се буде нешто изискује фингирање сопствене адекватности предмету жеље, хтење подразумева и изигравање. За разлику од скитнице Јована, који „само гледа“, „прозвани“ Спасоје манипулише туђом способношћу да виде, он настоји да у видно поље других положи лаж о себи самом, да заведе идентитетом какав нема ни он, ни други, који га гледају. Завојење захтева подтекстуално активирање орнитолошке метафоре крила, односно пера, која делује својим подразумевањем. Али подразумевање, као дубинско гравитирање пера/крила и фигура анђела постају у Булатовићевом роману сигналом све-немогућности. Политичка инспирација могућег и пожељног посеже за маскирањем чији су елементи и подразумеване орнитолошке фигуре. И управо су непостојећи атрибути оно што би кроз замку подразумевања требало учинити практично употребљивим. Анђеоска крила својим подразумевањем у исто време јесу манипулативна крила, будући да се није хтело бити анђео, већ председник. Смисао политичких крила сасвим је стран смислу анђеоских крила, пошто се кроз друга не би хтело прозрети другојачност првих. Изигравање анђела буди свест која прониче у крила која се не виде – јер их заправо и нема –, али којима ће се можда моћи произвести један друкчији, сасвим конкретан добитак: политичка улога. Упркос томе што се не може бити анђео, ни светац, „нити било шта друго“, замена немогућег фингираним могућним унутар света у коме сви „само гледају“ постаје политички најделотоврнијим инструментом концентрисања моћи и употребљавања других. Тако немогућа птица може бити и подразумевана птица, птица која се измишља, птица која бива маска, птица која се прави и изиграва, којом се манипулише и изиграва, али која се у општој немогућности не може обелоданити као немогућа, будући изнова призивана, подразумевана, будући, између осталог, носталгично наша могућа немогућност.

У простору манипулативног преозначавања и сентименталног прихватља преозначеног ниједна ознака није затворена у свој идентитет, односно ниједна ознака не происходи нужно из поља означеног – као што анђео не произлази из хтења да се буде председник општине –, па тако у Булатовићевом роману *Цревени петао лети према небу* анђео, крило, перо, птица јесу лутајуће ознаке, јер нема означеног у коме би се стабилизовале, као што нема земље на коју би се могло слетети. Онај који „правио се анђео“ собом опредељује ситуацију откинутости од смисла који хоће да произведе, којим хоће да се унапреди: „Дао рођеној жени конопац и натерао је да се обеси. Све због једне носате и гузате женетине.“ (22) Одредити се према нађелу као према смислу који се истински не прима у овај свет значи, у случају Булатовићевих јунака, поново потврдити да је немогућно да било шта друго буде, као што се не може узлетети или скочити. Демонско је, као и идеалистично, сасвим излишно, јер се у свету без одређености и могућности не могу одржати ни онтологија зла, ни онтологија добра. Отуда у њему нема истинских птица, као што нема ни анђела, и једни и други се могу само изигравати, травестирати. Орнитолошка тро-

ника у роману *Цревени петао лети према небу* функционише као регистар непостојећих, одсутних, испражњених фигура, чије евоцирање у пољима покушаја остваривања људског геста, односно остваривања (псеудо)људског идентитета опредељују и гестове и идентитетете као „разапете“, дакле као изгубљене у својој немоћи да уистину, несимулативно, ишта друго буду, па и само то што се чини да јесу: гестови и идентитети.

Али, ако нема птице која би слетела на земљу, једно поље орнитолошких знакова ипак пребива међу јунацима на земљи: цревени петао. Фигура петла у роману *Цревени петао лети према небу* Миодрага Булатовића јесте травестирана појава: идеалистички амblem, петао који може да лети, али не и само петао. Има у том петлу нечега од других птица, а има и много чега од људи-птица. Очи ове птице неке су друге, не очи петла: „Човек је без престанка зујао и петао га је гледао очима припитомљеног јастреба.“ (27) Петао јастребовских очију пригрлио је судбину свога власника, „тридесетогодишњег грудоболника и осамљеника“ Мухарема, бивајући овоме не тек поседовано добро, већ и егземплар испуњења социјалне, сексуалне, родне, бивствујуће улоге человека и мушкарца. Булатовићев петао-јастреб функционише као педагошки пример за уцеловљење Мухаремове докинуте друштвености, односно мушкићи. Узрастајући симболички у своме петлу, Мухарем припрема свој коначни излазак у друштво, како би осведочио своју достојност спрам жеље и коначно остварио социјалну и сексуалну иницијацију. Пред очима болесног Булатовићевог јунака, петао демонстрира изузетност и функционалност у којој се и човек мора одмерити не би ли потврдио своју целисходност и потпуност на овом свету: „Крупан, сјајан и кочоперан, петао је перушао кокошку. Широј је мушки и топла крила и дизао прашину.“ (27) Ипак, то што Мухарем сагледава као свој неопходни еманципаторски раст, који би му омогућио продор у свет, заправо има понешто несвојствено свету у којем би да се коначно наступи као његов пуновредни члан – петао није само од тога света. Он бива не само метонимијом других птица – мада ни једне друге птице у Мухаремовом свету нема – већ и некаквом медијаторском природом између светова. Цревени петао отвара Мухарему онај простор у коме би овај јунак требало да од дисфункционалног интроверта изгради везе са колективом и да кроз жуђену социјалну еманципацију испуни услов задовољења своје родне природе. Отворити се кроз петлу за свет других значи отворити се за другачији свет: „Јер ниси ти једини болестан. Скоро сви су болесни. Болују највише од главе и срца. То је, по свој прилици најгоре. А ти само кашљеш и избацијеш нешто румено. Само то.“ (26) Мухарем се пак не отвара жељеном простору кроз своју болест, његова грудобоља је „само“ његова и није оно „најгоре“, наспрам којега се налази. Ако и зна да „скоро сви су болесни (...) од главе и од срца“ и да је то, „по свој прилици, најгоре“, Мухарем хоће, као по неком јетком, горкоироничном науму, да своју болест утопи у општу болест, а при том кроз петлу у том свету болесних провиди нешто што собом не може да успостави: нешто „крупно, сјајно и кочоперно“. Имати петла за Мухарема представља и могућност да се још један човек догоди у свету као онај кога тај свет хоће, будући да тај човек није ‘човек-много’, већ један ‘човек-мало’, који би да

се интегрише и успостави у друштвено прихватљивој пракси зрелости и функционалности. Познајући у петлу једну могућност себе самог, Мухарем заснива неубичајену присноть са овом не-само-птицом: „Петао се није бранио. Навикнут на овакве загрљаје, само је раколио и одмицао главу од Мухарема, који му је тепао начетим гласом. Човек је без престанка зујао, и петао га је гледао очима припитомљеног јастреба.“ (27) Начетост Мухаремовог гласа, у обраћању петлу као да проводи позив за смислом који је положен у узвишену појави петла, а који се, као празно место, као расцеп, као болест, отвара у Мухарему. Петао је „навикнут“ као да то и више није само птица, као да то и нису два бића, него сопствво унутар кога онај други вечно бива услов и позив могуће достојности оног првог, други као постулат умирења сопства.

*

Продајом петла Маухарем би се финансијски оспособио за очеве-чење: „Тамо у кафани, данас, морам постати човек. Време је да већ уђем међу људе. Кад се зачовечим, биће ми лакше и живот и болест да подно-сим.“ (28) Петао навешћује Мухаремову еманципацију, не само као при-мер пуномоћне родности, него и као пример дословне вредности, чија размена омогућава Мухаремов пробој у културни и социјални амбијент изван кога није могао завредети људскост за којом жуди. У освајању чо-вечности, као ултимативног модела властите друштвене признатости, Мухарему петао може уприличити једно далекосежније егзистенцијално стабилизовање: „Ето, као што видиш, моја будућност прилично зависи од тебе. Биће ми те жао, али ничег на свету нема што се не би могло прежалити и заборавити.“ (28) Булатовићев усамљеник Мухарем прозире у петлу изванредну могућност прекорачења неподношљиве актуелности и скоро ритуалног задобијања будућности у којој би се било човековом подношљиве сличности са другима. Истодобно, петао обележава непод-ношљивост разлике којом се живи, али ће се управо та разлика настојати суспрегнути за рачун новодогођеног уравнотежења и изједначавања са колективом. Петла треба пратити/предати, а робоновчана размена само иницира прикључивање свету и животу којима се више неће подносити властита необичност. Жртвовање петла треба да искупи Мухаремову раз-личитост, да трауму редуктивног живота утажи будућношћу отвореном за Мухарема као мушкарца и као човека. Његова будућност „прилично зависи“ од тога петла, а освојити прилику за будућност не подразумева само пратити петла за рачун своје будуће пуновредности, већ досегнути живот у коме све новодогођене везе само значе ослобођеност од свих веза, јер „ничег на свету нема што се не би могло прежалити и заборавити“. (18) Зaborавити петла – заборавити птице – имплицира будућност којом ће свако померање напред, као стално освајање будућности, изискавати за-борављање себе прећашњег. Отуда петао није само евокација јастреба, односно несталих птица, већ евокација и оног човека који неће умети/ моћи да евоцира себе самог прошлог. Мухаремова будућност, као проја-вљивање хегемоније долазећег (ново)човечанства, подразумева апсолут-ну истинутост птица, јер већ сада није најважније сачувати птицу, него

морати постати човек. Булатовићев јунак стога бива последња преостала птица, која се као таква мора самозаборавити и самопрежалити и преда-ти се ултимативном човечанству. Човек-птица тешко подноси „и живот и болест“, али ће један само-човек освајањем лакоће постојања умети све да прежали и заборави.

Булатовић не одабира случајно петла, ту никад довољно узвишену птицу, птицу без пожељних атрибута (нити лети, нити пева одвећ умил-но), премда човеку најближу птицу, да исприповеда причу о разлазу људи и птица, о дефинитивном напуштању орнитолошке куће своје другости и о доворшењу човечности у којој неће више имати шта друго да лети, као што неће више имати шта да боли, јер ће се све заборавити. У тој будућности као да се неће знати разлика између ходати и летети, јер бу-дуће небо је небо без птица, без другог/другачијег који отвара драгоцену разлику између човека који хода и човека који лети, разлику којом и само летење може да се доживи као чудесно узбуђење одвајања од земље и прекорачења своје, људске природе. Зaborав птица учиниће искривено и доживљајно ирелевантним савремено технолошко домашање до разме-ра небеског пространства. Петао кога ће Мухарем пратити, прежалити и заборавити последња је птица древног света птица, чије напуштање мора да се догоди као гест израстања у пожељној будућој људскости, али људскости која је и сама провизорна, унапред саломљена, јер нема света нити било чега у њему „што се не би могло прежалити и заборавити“. (28) Судбина петла стога јесте успомена на намерену, али већ сагледану завршену будућу историју човека.

Наспрам могуће практичне искористивости новца који би се про-дајом петла могао добити постављена је свест о близини и извесности људскости у којој Мухарем жели да се пробуди. Петао је и сублимација Мухаремове онирички артикулисане жеље за испуњењем своје родне и друштвене функције: „Кад њега не буде било, нећу моћи да сањам да сам човек.“ (30) Петао је симболички корелатив Мухаремових сновићења, у којима се постаје човек и у којима се мимоилазе захтеви друштвености, и бива фигуrom поседовања моћи заобилажења себе људског немогућег – и сам се претвара у петла. Последња земаљска птица тако постоји не само као кућа свих преосталих орнитолошких метафора, већ и као пројекција последњег метафизичког прибежишта, не само од себе недовољно човеч-ног, већ и, чини се, прибежишта у коме се, још као недовољно човек, може живети догађај испуњења жеље којој се инхибирана стварност никада за Мухарема неће отворити:

„Не смем ни у сну да будем до краја човек, рекао би јој. Јер чим ме се дотакну твоје свете руке, почињем да губим људске облике. Из-губим све што може да има човек. Брзо се претворим у свог црве-ног петла. Ти се завучеш у кожу кокошке и оденеш се њима лепим перјем. Онда трчим за тобом, гоним те по копривама и корову. Па кад се после перушања пробудим, дуго ми се чини да никако нећу моћи да се преобрратим у човека.“ (30)

Без петла се заправо неће моћи, упркос добијеном новцу, успоставити никаква веза са оним елементима светскости за којима се највише жуди, о којима се више неће моћи ни сањати: „С Иванком ће онда бити готово: ни у сну неће му бити близу. А пошто ни с једном другом нећу да се женим, пошто њу чекам...“ (30) Ако је петао птица без које се не може ни сањати, онда је извесна одлучујућа улога те птице не само у Мухаремовом животу, него птице уопште у свету модерних анти-јунака који Миодраг Булатовић креира у роману *Црвени йетао лејти према небу*. Птица је у анти-свету последњи и једини човеков онтолошки упис, последњи траг ишчезле метафизике, последњи одсев света у коме се могло бити човек, јер ће се у свету у који би Мухарем да уђе заборавити и властито зачовечење. Пошто се наступајући свет предочава као услов преживљавања, фигура птице изазива негирајућу природу новог света, јер се све пређашње мора заборавити. Отуда Мухарем ни у сну не сме да до краја буде човек. Уколико би то у сну смео, не прерушавајући се у петлу, као да би одједном заборавио оног себе који жели Иванку, изгубивши све што слободним препуштањем тој намереној човечности још мисли да постигне. Мухаремова еманципација стога бива немогућна: у одлуци за њу је расцеп – петао је у исто време и могућност догађања узрастања у човечност и опасност губљења сваке, родне и социјалне могућности. Бити човек који мало можда још и значи моћи сањати да се бива човеком, бити човек који може много више скоро извесно значи и све изједначити: жељу, оствареност, губитак, заборав, бол, равнодушност. Такво бивство-вање одбације своје пређашње онтологичке диспозиције, заборавља их, затомљујући се у човечност изван које нема прилике за излазак, као што ни у њој нема више прилике за смисао.

Изван Мухаремове одлуке за живот са петлом или за живот без њега, постоји непрекорачива условност према којој јунаци романа *Црвени йетао лејти према небу*, без могућности одупирања, иду нужно:

„– А ти на свадбу, Мухареме? – рече луда Мара.

Мухарем збуњено затрепта очима.

– Па зар се на свадбу иде са живим петлом? – опет упита луда Мара.

– Не идем ја ни на какву свадбу, луда Маро – рече Мухарем.

– Проћи ћеш поред ње хтео-не хтео, Мухареме – рече луда Мара.“ (33)

Ако се дакле на свадбу не „иде са живим петлом“, а опет, свадба коју најављује луда Мара није тек било која свадба, већ она поред које Мухарем „хтео-не хтео“ мора проћи, неизбежност којој у сусрет иде Мухарем превазилази уобичајено значење обичајних кодова (заклани петао се носи као свадбени дар) и активира наговештај скорашићег драматичног заплета, у коме ће се Мухарем и његов петао суочити са оном човечношћу за коју би Булатовићев усамљеник да се окуражи. Свадба изван сваког хтења/нехтења претвара се у метонимијско-символичку репрезентацију света у којем преступ постојања живог петла провоцира такође безу-

словни обрачун са сваком изузимајућом, искорачујућом самобитношћу, са њеним онтологичким атрибутима. Из таквог света се нема куда изаћи, ни у сан, ни у смрт, јер се из таквог света очито не може изаћи са живим петлом. Већ у свету нужне свадбе сваки онтологички смисао, као смисао прелаза, другог, паралелног и надопуњујућег, мора бити оповргнут, при чему је свадба управо метафора тога оповргавања, против кога се не може ни жељом, ни одрицањем. Нелагода која савладава старца Илију као да пројављује оно искуство у којем ће се Мухарем на крају свог пута кроз свадбу, и без петла, обелоданити као јунак апсурда. Шум који насељава Илијин слух најава је завршнице, којом из догађања свадбе/света не пројежди ништа. Шум услед заглушки светским лажима, између којих се највећа и најмучнија порађа у театру властитог живота:

„И немоћ за коју никад није знао почињала је да му се јавља: после ње долазиле су глупе, меке и влажне туге и отровне мисли које су га доводиле до страшних закључака и црних идеја; и тескобе, кад је највише желео да прекине своје животарење, да ножевима избоде своју пуну и трулу телесину, и да се некако у надљудским боловима изгуби и заборави; и гађење, једино гађење над самим собом, над својим гнусним и лажним животом, и над светином која га је окруживала. Требало му је само да попије неколико ракија, па да осети оно што је сад осећао: хладну пустоту у срцу, крваву измаглицу у пространој лобањи, и велику, опипљиву, многоглаву лаж пред очима и на домаку руку.“ (34–35)

Наместо црвеног петла, Мухаремов отац старац Илија живи оно определење према коме иде и Мухарем „хтео-не хтео“: нема више ниједне птице, за очи театра приправна је тек чудовишна, „многоглава лаж“. Заборавити себе у болу одзив је будућности према којој би да се отвори и Мухарем, као према обећању све-прежкаљености и све-зaborава. Непријатност услед опсene властитости разлива се далеко преко индивидуалног сопствства и постаје једина оптика којом се може регистровати свет, подударан сопству које освешћује нелагоду услед своје природе, односно нелагоду услед симулиране светскости. Психофизичку ситуацију старца Илије Миодраг Булатовић генерише као симболичко поље преостатака фиксиране друштвености и човечности, међу којима (међу преостатцима) нема више ни успомена на петла, односно на птице, то се већ заборавило – сада је заборав пред изазовом једног провизорног ‘шта’ које последњу свест о себи може да изведе као признање своје фарсичности. Можда би још једино спасоносно било изгубити се и заборавити „у надљудским боловима“, али старац Илија нема снаге за то, будући да се више нема чиме превазићи мера до које се очовечењем дошло – лаж више не може да сакрије себе саму, да се самозaborави, те више и нема снаге да буде ни то, лаж, препуштајући парализовано тело ‘крвавом отупљењу’. Изгубила се властита онтологичка позиција, а спрам некадашњег бића с намером човечности израсло је опипљиво чудовиште, последња репрезентација једног човека и света што су морали постати свезaboravљајући и свеопсењујући саучесници неповратног пада. Многоглава лаж је наследила свет птица –

у њему се више не може полетети, јер се нема више где и чиме полетети, могућно је тек пасти у провалију, свеједно доле или горе. И тек у једној тренутној изузетости, као да се јави носталгија за неким далеким, несталним, сањаним светом, изван овог света:

„И исто као и данас, увек се гнушао свадбарских, неукусних и одвратних песама; избегавао је такве скупове, жалбе и парастосе, јер је знао да неће моћи да се одбрани од ракије и огавне сете која је за њом долазила. Па је зато највише волео да се из гомиле издвоји, усами, и на миру нагледа неба, сунца, биља и земље.“ (35)

*

На небу света романа *Црвени пећтап лема небу* не може се успоставити никакво спасоносно својство, ни метафизичко, ни орнитолошко. Небеско пространство није уточиште људима, као што више није простор који било ко, бог, анђео или птица може мистификовати: „Петар је гледао у небо, и ништа није видео. То што се горе налазило, то што се плавело, то такозвано небо где су се настањивале душе после смрти тела, била је најобичнија пустош, лака празнина без ичег видљивог, без ичег стварног за шта би људски поглед запео.“ (46) „Такозваном“, обећавајућем небу Булатовић супротставља небо као провалију коју још могу испуњавати имагинирајући погледи луде Маре, али која никакав стварни, видљиви садржај нема. Обичност тога неба иста је она која је испунила земљу, обеззначавајући људе и све оно што они, већ празни, позивају да буде, без моћи да такозваношћу својих идентитета и пројеката надоместе хладну лакоћу празног. Неметафизичко небо, небо без птица може тек у једној перспективи надреалног декомпоновања земаљске такозваности и позивања самог хаоса, што се у у такозваности препунио, да се насели:

„Петар отвори очи: небо је сад било нешто светлије; као да су се ватре с целе земље обреле горе, па сипају у његове очи врели пепео и јару. Још му се чинило да граја око дугачке трпезе, да сито довикување и стењање, да лупање судова и гребање кашика, да цео тај прегрежани урнебес долази одозго, из прозрачног запаљеног неба, а не из белог и четвртастог куберка искрај пута.“ (47)

Визија искривљених, кошмарно преструктурираних, гротескно развијених фигура земаљског света представља новооткривену садржајност неба. Продор препуњене људске неподношљивости на небо заснива могућност антропоорнитонимског укрштања, варирања, преобликовања. Хипертрофија облика – млада ће „убрзо телесином својом да испуни цео небески простор“, јер „тробух јој неприродно расте, али се томе нико не чуди“ (47) – и небеска авантура тих облика као да сугеришу неодржливост било какве фигурације у искренјутом свету. Трансфигурационско исходиште свих конфигурација у универзуму Булатовићних јунака извесност је у ситуацији довршавања исцрпљености, услед које се више ништа не може произвести, ништа друкчије збити, јер све је већ обично. Отуда ни то што „сви су горе, на небу“ није нека нарочитост за оне који су узле-

тели, пошто је то горе исто оно што је доле, само сада огледало којим ће сагорети, довршити себе, и у том самосагоревању судеоници обичности не могу препознати ни своју нову дестинацију, ни застрашујући смисао испод своје такозваности. Небеска трпеза, у индивидуалној визури скитнице Јована, отискује наизглед нестварну или пак дубокостварну визију земаљске хаотичности:

„Знојава, главата млада тобож не може да једе, и сви је кљукају као ћурку. Рашчепили јој вилице. Тријају јој у ждрело вреле кромпире, недробљено месо и комаде тврдог јечменог хлеба. Заливају је још топлијом чорбом, слатким и киселим млеком и медовином: да боље свари месиште и тесто, и да лака како перо скочи у коло прва.“ (47)

Невеста Иванка, тај, како ће је Мухарем сагледати, „дугачки, белопути и бркati анђeo с жукастим жилицама у очима“ (29) постаје фигуrom гротескног первртовања, при чему первртујућа свест у роману *Црвени пећтап лема небу* шпијунира травестирану природу јунака. Травестирајућа природа очигује пак нестабилност било ког новосагледаног идентитета: све се може бити тек „налик“, и анђео и птица, као што ћe и сама човечност бити тек „такозвана“. Орнитонимски регистар управо сугерише нездржivo превођење из простора птица, којих више нема, у простор људи, што своју нелагоду поводом другог/других продубљују у нелагоду поводом себе самих – фрустрација услед те неподношљивости опредељује истоветност гестова према птицама, некад, и према људима, сада. Птица је не само метафора човекове идеалистичке пројекције свога онтоса, односно своје прогресивне будуће судбине, већ и много више – метафора отварања расцепа у човеку који никада неће моћи да одбаци своју пређашњу орнитонимичну човечност или пак да задовољи своју будућу неумољиву човечност.

Гротескна невеста Иванка раскрива простор ониричке еквиваленције земаљском несносном метежу, при чему је ониричка раван управо симболички обележена фантастичким антропоорнитонимским укрштајем:

„Није била чак ни љупка, иако су јој сметали и досађивали. Само јој је долазило да издере из плота колац, и да их све растера. Јер су је подсећали, сви редом, на чудне птице из сна, на носате приказе без крила, на првићења која су непријатна оку, и која треба баљежавом мотком разјурити.“ (50)

Свог непризнатог сина старац Илија сновиди у контексту паклених приказа: „Тужни дечак Мухарем обично предводи гомиле вампира и рогатих људи.“ (82) Оно што насељава снове Булатовићевих јунака нису очекивани садржаји скорањњег брачног живота или пак дирљиво препознавање оца и сина, већ изразита непријатност услед опште изокренутости. При том се трауматично Иванкино сновиће кодира као орнитонимска демонска топографија: птице из сна су дијаболички изменење људске појаве. Птица која остаје без свог фундаменталног орнитолошког консти-

туента, без крила, и није птица од овога света, али у ствари није птица ни од једног света, будући да у општем испражњивању и недовољности снаге не може да опстане ни онтологија зла, већ се расипање смислова региструје идницијалним проницањем у нелагоду заоденуту у културолошке, етичке, идеолошке, обичајне засторе такозване хуманистичке цивилизације друге половине 20. века. Ониричко изображавање птица превазилази свако фолклористичко поједностављивање кроз позивање фиксних симболичких регистара појединих птица, или птица уопште, већ демонстрира неухватљиво померање у којем се идентитети могу само привиђати, пошто или их нема, као што нема ни њихових носилаца, или су, без могоћи да се у било чему другом / свему другом, као и у себи самом, усредиште, на делу њихова расипања. Сновидне птице демонстрирају како немогућност птица да се одрже у свету Булатовићевих јунака, тако и немогућност птица да буду до краја испуњена орнитонимска маска људима, већ својом језивом делимичношћу суделују у стварању неподношљивог хибрида човек-птица.

Укрштај, међутим, није усавршавање ни птица, ни људи, већ аномалија симбиотичког чина, стадијум у којем су деградирани и људи и птице: људи више не могу да испуне своје хуманистичко посланство, а птице се или тек евоцирају или се трауматичним искуствима преображају у виновнике свога одсуства. Отуда у Булатовићевом роману *Црвени петао лејти врема небу* и сумња да било шта јесте баш оно за шта се представља: чини се да је на тренутак Мухарем јасно одређен у односу на људе, птице и животиње – јер „годинама већ траје његово прегоњење с људима, орловима и лисицама“ (67) –, премда се свака извесност раслабљује управо тамо где би се очекивало недвосмислено, центрично отискивање неке од речених наспрамности: „Мухаремове усне упише се у човекову канџасту шаку. (...) љубио ју је све док се она није искренула и заузела положај руке која проси.“ (71) Не само искретање руке у њеним могућим антропоцентричним реализацијама (рука која узима, рука која проси), већ њена нецентрична преображавајућа природа („канџаста шака“), семантичко усложњавање било антрополошких, било орнитолошких топоса не може да затоми свест о искренутости света, коју носи управо сопственик орнитонимичне шаке: „Лаж је ово велика. И ти си лаж, и ја, и сви смо лаж.“ (58) Семантичка помереност шаке не отвара се, међутим, само према орнитолошкој трогици, већ се у преношењу атрибута њихових првобитних носилаца на неке друге фигуре збива непрекинуто симулирање другости која се не може живети: „Неко шутну столицу на којој је стајао (Кајица – Ч. Н.), и мачка, изгубивши ослонац, полете изнад гомиле и старца као птица, и зари нокте у кору трешњевог дебла.“ (74–75) Отварање ширег, зоонимског плана потказује конфузију света у којој су травестирања стална³ и извесно умањују могућност да и једна друга свест, сем оне приповедачеве, може да препозна и уважи било шта што постоји на себи својствен

начин, односно на начин својствен неком/нечем другом. Неразликовано мноштво не може да поднесе упадљивост Мухаремовог црвеног петла. Лакоћа постојања наизглед парадоксално развија се из освојене лакоће празнине: „(...) без оних којих нема може се и мора се живети.“ (77)

Мухаремова намера да се зачовечи предвиђа безразложну егзистенцију, којом се треба изједначити са осталима и којом у бесконачној репетицији обичности треба обесврховити и разобличити идеју вечне човечности:

„Нисам мртав, нисам мртав, нисам мртав. Још дugo хоћу да живим. Хоћу смрт дugo да ме прескаче: и у јесен, и у пролеће, и опет из почетка. Вечито хоћу да живим, и да копам туђу земљу, или да будем воденичар. Хоћу да дишем макар и баљежаву прашину с овог пута. Желим да постанем човек. Да миљим поред вас, и да вам будем слуга, и више од тога ако желите. Можете ме мучити колико год хоћете, али ја хоћу да сам човек, и да нисам мртав. Ништа више.“ (94)

Уколико бити човек значи тек не бити мртав, и не морати бити ништа више од тога што се није, а ипак могоћи бити више од слуге – мучени без наде одласка у царство небеско –, онда се суочавамо са човечношћу која не трпи ништа друго до своју морбидну обичност. Петао бива метафора снаге за живот без смрти, што потврђује и Мухаремова опредељеност за петла као дефинитивне опредељености за будућу човечност: „Али он мени треба заувек – прошапута Мухарем. – Не само за један дан. Зато вас ја и молим да ми га оставите. (...) Без њега не могу ни дана, ни сата.“ (112)

Мухарем остварује и властиту орнитолошку природу: „Широ је своје танке руке, млатарао њима као недотучена врана крилима, једва одржавајући равнотежу.“ (115) Булатовићев јунак се преображава у птицу-рибу која плови „над усклобучалом светином“, остварујући могућност за још једну измештену перспективу: „Гледани одозго, свадбари су изгледали помамнији но што су били.“ (115) Присутност Мухаремовог лета, нездрживост небеске позиције докази су пада који сакупља семантику свих падова, оних са неба на земљу, оних на земљи, или пак, како сензација луде Маре сведочи, оних такође могућих – са земље у провалију неба. Уистину, Мухаремов пад показује да се више и не може летети до само падати, те да је сваки узлет само лаж о падању:

„Избачен с досад највише снаге, пакости и зловоље, уз урлик и вриску, кренувши горе раширених руку, Мухарем осети да му је то последњи лет у небо, и да га нико неће дочекати док буде падао. Одозго се стропоштавао пљоштимице, са сунцем међу трепавицама. Би како је осетио: чекала га је само земља. Светина се разлаже и заурла кад чу како лупи; кад виде да се, угруван сав, опружи и издужи.“ (118)

³ Иванка је бела као анђео, лака као перо, али „здрава је и јака као ждребица“ (38), док је шака „канџаста“, налик на орлове (старац Илија још једном позива себе орнитопимичног: „Знао је само да треба, још у лету, попут птице грабљивице, да отме од реке леш, и да се онда изгуби с места.“), или пак мачије канџе; односно: „Мухарем се препаде. То није био поглед човека, већ рибе.“ (97)

Пад који се одиграва у егзистенцијалном пределу, изван спекулација о сагрешењу у оностраности (али са успоменом на оностраност⁴), јесте Мухаремов земаљски пад. Падање унутар егзистенције управо подразумева „један другачији суноврат који се одиграва у животу јер се у животу ствара сав јад“.⁵ Место Мухаремовог пада није тек земља, већ пре свега човечност којом би да се изнова одреди према својој пређашњој и свакој могућој мартирској изолованости – „Можете ме мучити колико год хоћете, али ја хоћу да сам човек, и да нисам мртвав“ (94) –, те да у задобијеној обичности псеудољудског свој пад дефинише и призна као зачовечење. Показаће се да човечност у коју ће Мухарем пасти није свет еманципованих индивидуа, већ свет неразликованости, у којој ни истост није антропоидна, као што није ни орнитонимична или зоонимична, већ истост ковитлања у којем се опет отварају тек приказе дијаболички изобличене светине: „Луда Мара поче да трчи око старца. Саплитала се и падала, дизала се и опет посртала. Од трчања укруг мутило јој се у глави, па јој се чинило да људи који јуре за њом не додирују земљу, но да, иако без крила лете.“ (122) Свет који Иванка сања и који се лудој Мари причињава истоветни су – у простор истоветности свега што није тек мртво, свега што не може много више, у свет чије су приказе тек наличје безмерне обичности и маскираности, а да заправо ни онтологија добра, ни онтологија зла ту више не могу ништа да успоставе, у свет расцепа, у свет који се отвара као провалија, пада Мухарем, да се у свом падању кроз провалију без краја⁶ обесмрти и самозaborави. Орнитолошка тропика у неповратно помереном универзуму саркастично изокренуто обележава како раскид са птицама, тако и предавање преображену, самозaborављајућој човечности:

„Не вреди плакати за перјем. Још бих те и разумела да плачеш за онима који су ти га узели. Они су прави несрећници. Ти ниси. Ти си... ти си обични и добри Мухарем. Не љути се на њих – они су анђели, иако им још нико није видео крила. И шта год да ураде, свето је. Па зато не хули, изгрди срце ако уздивља, сагни изборану шију, па трпи.“ (129)

Док се одваја од петла, Мухарем оглашава своју страност међу људима којима би да се једном придружи и у петлу препознаје јединственост своје везе са светом из кога се никако не може избавити:

„Мухарем помисли: види га, лети као авион. Ко би се томе надао. Богами, лети брже од авиона. Како је пијан, може одлетеti и на само небо и оставити ме самог. Како бих у овој туђини без њега.

⁴ Док мисли о Мухарему, Иванка се присећа: „(...) то насмешено, пљоснато и издужено лице, видела је на зиду Петрове цркве у Бијлом Полju: био је то неки светац, апостол, испосник, или неко слично чудо.“ (52)

⁵ Александар Јерков, „У погледу смисла – Ново тумачење Дисове поезије“, зборник радова *Дисова поезија*, Институт за књижевност и уметност, Београд, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Чачак, 2002, 177.

⁶ Док гледа у провалију неба, на почетку романа, луда Мара види „да му краја нема, као што га није било ни чврстој земљи под њеним плећима.“ (7)

Петлићу мој црвени, дечко мој, лети колико ти је вольја, певај и кукуричи, и увесељавај их, само немој да одлетиш чак на небо. Сети се и мене. Окрени се и осмотри: сам сам, потпуно сам. Сви ме се гаде и беже од мене. Ноге ме боле, а и руке. Ломан сам ти сав. Трудим се да се не срушим на земљу. Али их при том не mrзим. И гледам у тебе као у најлепшу звезду неба у поноћ.“ (146)

Као да петао постаје земаљска инсценација оностраности за коју више нема прилике да се догоди на небу, а да у исто време тај петао, као каква парадигма друштвености и мушкиности, испуњава Мухаремове снове о социјалној и сексуалној еманципацији. Практична и симболичка моћ птица не могу да се испуни истовремено: без прве се субјект неће моћи ресоцијализовати – јер се неће имати новац –, без друге се неће имати другост као надопуна својој маленој снази. Мухарем свога петла живи као трауму расцепа, чије се разрешење стално помера у будућност, која ће за рачун човечности донети заборав онога што се задуго није могло оставити, односно заборав онога што се изгубило. За Булатовићев роман *Црвени петао леји према небу* и Мухарем и његов петао, ’бржи од авиона’, описали су епохални лук – евоцирањем разноврсности света који је, између осталог, познавао и волео птице, и најављивањем света који ће све што нема, па и птице којих већ нема и оне којих неће бити, моћи лако да преболи. По среди је померање/падање у обећање миленијумске утехе, којом наместо птица лете авиони, а птице су прежаљене и заборављене.

*

У роману *Црвени петао леји према небу* маслачак има функцију симболичког уписивања путоказа према индивидуалним историјама што се отварају у овом делу. И сваки од маслачака своје наизглед безазлено учешће у структури Булатовићеве књиге обележава препознатљивом орнитолошком метафором пера: „Кроз светину се пробијала луда Мара. Свадбари су је задевали и нападали док је пролазила покрај белог маслачковог пера. Није се бранила, и они су је непоштедно хватали и штипали.“ (44) Орнитолошки квалитет маслачка остаје безгласна споредност у свету у коме се још могу само назирати сличности са птицама, али из кога птице ишчезавају. Бело маслачково перо опстаје тек у видном пољу луде Mare / приповедача, док је за непоштедну масу та евокативна и рецептивна могућност изокренута. За приповедача перо има знатно важнију функцију но што би било тек реалистичко позивање садржаја приповеданог простора. Док јунакиња пролази покрај маслачковог пера одједном се читаоцу учини да то перо нарасте до мере осталих јунака, те да се као равноправна сензија отвори баш за непоштедност која иде за неразумном и незаштићеном јунакињом. Док бело перо избија из земље као нека стварно-нестварна појава, луда Мара ступа, по ко зна који пут, у простор неподношљивог искуства оне која ће бити силована. Маслачак као траг неке далеке птице скоро као да се испољава самом јунакињом, будући нека њена омамљујућа природа која се у свету гоница не види, али према којој се инстинктом изједначујуће и декомпонујуће стварности иде.

Маслачак нараста толико да се макар на тренутак луда Мара и не може видети друкчије до кроз то бело перо, као тренутна инкарнација неке у овом свету немогуће идеалистичке корекције.

Док на почетку романа *Црвени ћетао лејти према небу* изузетним напором ментално суспреже раздируће болове у својој утроби, луда Мара реконструише и развија идеју о свету пре злочина, о земаљском Едену. Замишљајући „како би било лепо сву земљу и све небо маслачком и другим цвећем да окити и прекрије“, рачунајући да „све би било лепо и светло као пре“ (9), луда Мара несвесно генерише приповедне ситуације којима ће се само развијати немогућности постизања пређашње лепоте и светлости, односно којима ће се отворити историје докидања сваког покушаја трансцендирања земаљске тескобе. Небо се можда и може прекрити плодовима маслачка, али се његова провалија ничим не може испунити. Управљајући своју снагу да небо замени беспримерном удобношћу, упизорујући за себе и све друге невољнике царство одмора и утехе, луда Мара као да се одваја од пијаног света, за који ће она бити неподношљивост која се мора сагорети, као што је и тај исти свет у њеној утроби уписао неподношљивост услед самога себе, да је раздире све до краја романа. Она постаје другост која се никада неће моћи повратити у свет у који Мухарем жели да компромисно ступи, као што се и јато које она провиди никада неће моћи насељити у провалију неба: „Није видела, нити ће икада моћи да види, како се неколико најкрупнијих плодова поче да одваја од свог ускомешаног јата; и да се, правећи беле кругове, спушта к земљи.“ (9) Као да гледа неким другим очима, немогућим за овај свет, луда Мара још може да краткотрајно оставари надавање смисла нечemu што се, сем у симболичкој пројекцији Булатовићевог романа, никада неће моћи постварити у стварности која је притиска. Зато се ништа не може одржати на небу, и оно се расипа као и смисао Мухаремовог пројекта зачовечења: птица је тек успомена, човек је биће самозaborављајуће будућности. Испразнивши небо, човек постаје неискупљујућа, нетрансцендирајућа жртва властите педагогије. Суноврат не долази ниоткуда, као некаква санкција, он се отвара на самој земљи, као последица испражњивања уједначујућом идеологијом човечности. Оно што луда Мара „није видела, нити ће икада моћи да види“ – распадање и приземљивање белог јата – провиди Булатовићев приповедач, сугеришући орнитолошким метафорама (крило, јато, перо) одблеске заборављене природе, оне у којој је птица била оплемењујући човеков Други. Консеквентност изласка из дарежљиве природе у роману *Црвени ћетао лејти према небу* определјена је незаустављивошћу глади за будућношћу, од којих ће свака будућа све лакше успети да прежали и заборави оно што се више нема. Приповедач у Булатовићевој књизи познаје неповратност таквог путовања: „Други плод (маслачка – Ч. Н.), налик на галеба, спусти се насрет муслиманског гробља, које је од пута бранила само ограда од зарђале жице: ту ће неки људи изгубити оно што никада више неће моћи да нађу и поврате.“ (10) Атрибути орнитолошког карактера, ма колико се чинило да је њихово позывање у текст мимогредно, управо бивају једни од непрепознатих трагова изгубљене пређашњости, трагова које њихови сопственици не виде,

нити ће икада моћи да их виде. Као што, уосталом, овога галеба и не до маша нико од јунака, тек приповедач бележи сличност пернатог маслачка са једном птицом, које можда више нигде и нема сем у његовој успомени, односно у тексту. Литерарно конфигурисање света без птица отвара тако прилику за извођење једног преступа који се ипак може живети: не заборавити можда значи на књижевном небу моћи пронаћи, повратити и сачувати још по коју птицу. Макар и не било ни једног другог света који ће птице признати, у неком од њих ће ипак читати књиге. А носталгија каткад бива јача од сваке непристројности или лагодности тамо где ништа не боли. И баш тамо где „пуцаће за жар-птицом“ и где „оловом ће јој раскомадати срце“ (10) отвара се књижевно небо да у себе прими једног петла, и једног човека-птицу, за рачун свих птица, и свих других људи-птица, којих ћемо се једног дана моћи присетити, које ћемо моћи пронаћи и повратити. Ваљда и сами потраживши уточиште тамо где су га једино и птице пронашли – у литератури.

Извори

Булатовић 1982 – Миодраг Булатовић, *Црвени ћетао лејти према небу*, Београд: Нолит.

Литература

Глушчевић 1982 – Зоран Глушчевић, „Поезија нищних и бедних“, предговор у: Миодраг Булатовић, *Црвени ћетао лејти према небу*, Београд: Нолит, 221–249.

Јерков 2002 – Александар Јерков, „У погледу смисла – Ново тумачење Дисове поезије“, зборник радова *Дисова поезија*, Институт за књижевност и уметност, Београд, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 159–211.

Ломпар 1995 – Мило Ломпар, *Смисао завршетка романа* (Смисао завршетка у роману *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског), Београд: Рад.

ON THE RISE AND FALL OF ONE OTHER BIRD

Summary

The paper ponders over the symbolic, grotesque and ironic inscription of the marginal rooster figure (a rooster and a man as a bird) in the novel *The Red Rooster Flying Heavenwards* by Miodrag Bulatović. We also follow the aforementioned inscription as an act of trace imprint of pseudo humanistic world establishment which legitimate oblivion of its own unbearable, that is to say the oblivion of everything that is different. The literary topos as the only haven for birds and people-birds is hereby examined.

Časlav Nikolić

Примљен новембра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

УДК 821.163.41-31.09 Лекић Б.

821.163.41-14.09 Коен Л.

Претходно саопштење

ЛАСТЕ САМОУБИЦЕ И ПТИЦЕ НА ЖИЦИ: СИМБОЛИЗАЦИЈА (НЕ)СЛОБОДЕ

МАРИЈА ЛОЈАНИЦА

Филолошко-уметнички факултет, Краљево

У раду се истражује природа и функција симбола *птица* у контексту *Антрополошке трилогије* Борислава Пекића и поезије Ленарда Коена. Оно што повезује ова два, на први поглед диспаратна дискурса јесте чињеница да у њима *птица* више, наизглед, не фигурира као симбол слободне/ослобођене људске душе, већ постаје метафора не-слободе, односно аутоматизованости хуманог принципа. У оба поменута случаја, међутим, субверзија, или прецизније тотална негација модернистичких идеја иманентне слободе хуманог субјекта за производ нема тоталну дезинтеграцију људског и његову консеквентну апсолутну трансформацију у роботско, што потенцијално указује на немогућност (пост)модернистичких аутора да потпуно укину, на првом месту сопствену, веру у могућност спасења и избављења.

Кључне речи: (пост)модернизам, симбол птица, слобода, Борислав Пекић, Ленард Коен

У спису из 1784. године, „Одговор на питање: Шта је просвећеност?“, Имануел Кант на просветитељство гледа као на уздизање човечанства из само-наметнуте незрелости, која подразумева неспособност, или можда пре невољности делања без туђег вођства. Недостатак решености и храбрости да се разумевању и деловању приступи самостално управо јесте разлог самопрокламовања незрелости, сматра Кант, а спремност да се преузме одговорност за своје поступке и ставове била би одлика једног храброг, освешћеног и „одраслог“ човечанства. „Усуди се да мислиш својом главом! То је мото просвећености.“ (Кант 1974: 47) Ова Кантова дефиниција Просветитељства подразумева да су људска бића аутономни субјекти слободни да сами доносе одлуке у вези са сопственим животом и логичан је наставак традиције започете картезијанским превратом који је

myalojanica@gmail.com

* Овај рад је део истраживања у оквиру пројекта 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

хумани субјекат постулирао као самодовољну и апсолутно рационализовану категорију. У том смислу, није изненађујуће што Фуко Канта сматра једним од иницијатора модернистичког дискурса (Фуко 1995: 236) заснованог на идеалима постулираним још у 18. веку – аутономност хумане индивидуе, способност самосталног просуђивања и расуђивања, једнакост, правда, разум, истина и слобода. Пратећи развојни лук западне филозофске мисли од Декарта, преко класичног идеализма, па све до Бертранда Расела и Сигмунда Фројда, можемо закључити да је вековима западни интелектуални и духовни простор јасно и недвосмислено био обележен идејом о супремацији субјекта и апсолутном вером у његову целовитост и целиснодност. А онда се „догодио“ постмодернизам. Шта год глагол „догоди“ у овом контексту значио. Наиме, мишљење научне јавности је по питању односа модерне и постмодерне и данас подељено. Једни заступају став да је постмодернизам теоријски бунтовник, силовита реакција на застареле модернистичке идеје о светим и недодирљивим универзалијама, који се, доима се парадоксалним, ипак дефинисао релационистички, то јест *према* модернистичким концепцијама. Други су, пак, виђења да је модернизам оно из чега је постмодернизам директно еволуирао, те да је, самим тим, логичан наставак модернистичких концепција. Међутим, ако се у обзир узме флуидност постмодерности, и као појма и као скупа идеја, нужно се намеће, условно речено, компромисно решење поменуте дебате – модерна, као и историјска и идеолошка категорија, јесте истовремено зачетак постмодерне, али и оно против чега се постмодерна побунила. Даље, на модернизам можда најпре треба гледати као на скуп идеја, стилова и концепција којима се постмодернизам вратио и враћао, које је развијао и трансформисао, док је истовремено критиковао и одбацивао оне модернистичке концепције које су престале да буду конгруентне са савременим идејним, друштвеним, политичким и историјским контекстом. Дијектна критика просветитељских ставова, а консенквентно, и комплетне модернистичке традиције би у најсажетијем облику могла овако гласити – постмодернисти универзалне категорије разума, истине и слободе виде као метадискурсе, конструкције, дакле, (центара) моћи и знања чије друштвене, културне и политичке импликације имају искључиво једну сврху – неутралисање различитости путем подвргавања сваколике посебности и другости неумољивој, империјалистичкој логици идентитета. Наспрам модернистичких тотализујућих културних пракси и филозофских система западног света, постмодернизам прокламује своју веру у смрт субјекта као аутономне инстанце, смрт историје као обједињујућег наратива човековог напретка ка самоспознаји и смрт западне метафизике и онтологије која је можда могла да понуди спознају Бића и Истине. Уместо оваквих тотализујућих дискурса, постмодернизам нуди дисперзивност, дисеминацију, фрагментарност свега и свакога; он, шта више, заговара став да је слобода (човека) тек пукава илузија. Наше „слободе“ су детерминисане факторима који су унапред задати и далеко изван наше контроле. Спрега центара моћи, као инстанца ауторитета, односно позиција са које једна институција врши контролу или утицај над другим институцијама или поједицима, јесте систем механизама односа који се практикује на свим

равнима друштвене заједнице и који се одликује изразитом флуидношћу и вишесмерношћу, те који, као такав, укида икакву могућност аутономног деловања и одлучивања хуманог субјекта. Тако теоријски дискурс опишује општу интелектуалну, моралну и културну климу наше епохе – она је суморна, безнадежна и апсолутно машинизована. Самим тим, ни уметност нашег „постмодерног хронотопа“ не може бити другачија. Постало је тешко веровати у правду и слободу после холокауста, међутим, он, очигледно, није укинуо могућност и способност певања. Он га је само, чини се, изменио.

* * *

Описани раздор/развој на релацији модерна – постмодерна изразито је лако уочити и пропратити управо анализирајући начин на који се у литерарном контексту трансформисао симбол *птица*¹. Наиме, летење аутоматски предодређује птице да постану симболи свега иманентно слободног и ослобођеног, а управо је поимање категорије слободе оно што је при прелазу из модерне у постмодерну епоху у битном смислу, наизглед, претрпело метаморфозу. Ово је један од оних симбола чије је присуство константно у литерарном, религиозном и митолошком дискурсу готово свих цивилизација, етничких група и верских заједница; у контексту Јунгове психоаналитичке теорије,² он је изразито потентан, понекад полисемичан, али увек беневолентан симбол. Упућтање у дубљу анализу симбола *птица*, међутим, подразумева разбијање погрешне представе да је птица симбол слободе *per se*. Нити једна од традиција, од старогрчке, преко древне индијске до романтичарске, птице директно не изједначава са концептом слободе, односно са идејом слободе у оном најужем смислу, а преглед митолошких, религиозних и књижевних списка управо упућује на ширину симболичке парадигме о којој Јунг говори. Па тако, три се основна симболичка поднивоа могу издвојити³:

1. **Птица као симбол везе између неба и земље:** У старогрчком сајма реч *птица* је могла бити синоним небеског знака и поруке. Она је посредник између неба и земље, божански гласник (*Библија*, келтска митологија, северноамерички Хопи Индијанци), она може да представљаје добре духове или анђеле (*Курбан*), односно бића која пружају надирајну помоћ или симбол наклоности богова према људима (ведски текстови).

2. **Птица као симбол (ослобођене) људске душе:** Овакво схватање нарочито је заступљено у источњачким традицијама (било традицијама Близског, било Далеког Истока); птица је симбол бесмртности душе и у *Курбану*, и у арпској поезији. Душа је заробљена у телу баш као што је и птица заточена у кавезу, а у муслиманској мистици духовно рођење се често пореди с помаљањем духовног тела које кида своју овојницу као што птица разбија љуску јајета. У *Brāhmaṇata* птице функционишу као

¹ У раду ће бити разматрана проблематика симбола птице уопште, а не неке посебне врсте.

² Према: Јунг 1987

³ Наводи под 1, 2 и 3 су према Chevalier-Gheerbrant 1983: 540

символи душе која се ослобађа терета људског тела, као екстатичан лет шамана.

3. Птица као симбол узлета имагинације: Овај симболички подниво је нарочито добио на значају за време романтизма који у први план, између осталих, истиче и нераскидиву, готово органску, повезаност човека и природе. Дубоко сензибилни песник се интензивно емотивно идентификује са свим природним појавама, а самим тим, песници почињу да учитавају своје интимне жудње и стремљења у бихевиоралне патерне одређених животињских врста. Није, дакле, било тешко успоставити везу између узлета лакокрилих птица и надахнућа које изненада обузима песника и баца га у занос стварања. Песник се повинује непредвидивим налетима надахнућа, препушта се креативој снази природе и ирационалног уопште.

Горе описаним ситуацијама заједничко је, наиме, следеће: до некаквог ослобађања или дисоцијације неминовно долази – у првом описаном случају, човек одбације или бар на тренутак напушта свој земаљски, у другом свој телесни, а у трећем свој рационални дом. Па тако, процес генезе симбола *птице* као симбола слободе уопште кумулативне је природе јер тек синтезом семантичког потенцијала сваког од три горе описана симболичка слоја можемо конституисати целовиту представу о *птици* као симболу слободе у тоталитету.

Међутим, у другој половини двадесетог века долази до радикалног обрта у интерпретацији овог симбола који лежи у самој сржи система хуманистичких вредности. Промена духовно-интелектуалне климе условила је и промену, или макар модификацију значењског садржаја њених експонената. Оно што је раније симболисало аутономност и неусловљеност, слободу једном речју, постаје метафора не-слободе и спутаности, односно аутоматизованости хуманог принципа. Који год да су узроци ових трансформација (а могу се тражити и пронаћи у историјским, политичким, социолошким факторима), извесно је једно: литература, односно уметност уопште, рефлектује дух времена тако што раније успостављене уметничке обрасце модификује како би димензији свевремености уметничког дела додала и димензију актуелности. Описани процес, наспрот очекиваном, није карактеристичан искључиво за постмодерну литературу, већ свој израз има и у прози и поезији раздобља које је постмодернизму, условно речено, претходило. Стиче се, наиме, утисак да ере касног модернизма и постмодернизма, како у уметности тако и у филозофији, карактерише један заједнички анти-а-хуманистички сентимент, што није изненађујуће узме ли се у обзир да другу половину двадесетог века, на истоку или западу, у уметности или науци, карактерише један те исти *zeitgeist*. Ово је, за узврат резултирало тиме да је готово немогуће успоставити јасну и строго дефинисану демаркациону линију између модерне и постмодерне.

* * *

Рећи ће Борислав Пекић, на чији опус књижевна наука је склона да прилепи етикету касног модернизма: „Слобода је ишчезла. Сви ради-мо као андроиди, и то је у ствари права тема *Айланџије*.“ (Пекић 2008:

388) И доиста, чини се на први поглед, пишући *Антрополошку трилогију* Пекић минуциозно твори сложену текстуално-идејну систем-матрицу засновану на свеприсутном и свеконтролишућем логосу. У таквом свету *људи*, шта год да они били, постепено ишчезавају и место уступају човеколиким – хуманоидним и андроидним, у сваком случају роботским – творевинама, механичким бићима „у сродству са најпримитивнијом регистар-касом“ (Пекић 2006: 415–416). Роботска/роботизована цивилизација, чији је основни принцип логоцентризам, јесте процесор рачунара који има апсолутну контролу над свим својим саставним деловима/„бићима“. Она је та која „их [роботе/„људе“] је снабдевала циљевима – који су њој одговарали, разуме се, јер без диктата те реалности никада ништа на своју руку не би предузели. Она их је хранила, појила, одевала, пре тога рађала (производила), после тога сахрањивала (искључивала) и слала на ђубриште.“ (Пекић 2006: 185) У свету *Айланџије* ни природа није измакла аутоматизацији и консенквентној стерилизацији, а иако је то читаоцу еклатантно предочено у последњем роману тројњија, 1999, у роману *Айланџија* раздор између артифицијелног/роботског и природног/хуманог принципа, дата је, с почетка, у назнакама и приказана је као сукоб са неизвесним исходом. Пекићева „ласта самоубица“ долеће с истока, с океана. На почетку овог антрополошког *еоса*, младић који је посматра чује **монотоно пиштање птице**. Он види да животиња описује „пуне, савршене кругове“ „као покварена грамофонска плоча коју груба мануфактурна грешка лишава уметничког савршенства“. Вода под њом светлуца **роботским сјајем**. А онда, ластавица се уз оштар, продоран крик „као камен суноврати у дубину“. „Напето је чекао да се **ексцентрично** створење поново у ваздух вине.“ (Пекић 2006: 36) Иако свестан артифицијелности читаве ситуације, John Howland верује да присуствује преседану,aberацији, нечemu до тада непосведоченом, али ипак природном. Самоубиство птице га збуњује јер „самоубиство је ексклузивно људски одговор на тегобе живљења. Животиње се не убијају. Светиња сопственог живота, кад се туђ живот и не поштује, усађена им је истинком врсте којој припадају, којој служе.“ (Пекић 2006: 37) Међутим, Howland још увек није припремљен да се суочи са стварном, роботском суштином света у коме живи те зато и не може ни да схвати да је пад ласте, нечега што би требало да оличава есенцију слободне природе, само последица грешке у компјутерском програму, само „смрт“ машине. Ластавице које лете небом Пекићеве *Айланџије* не могу да изврше самоубиство јер самоубиство је вољан чин; то је побуна против система и преузимање одговорности за споствену смрт. Машина за то једноставно није способна. Претворивши птицу у машину и човека у андроида, Пекић, чини се, окреће леђа свом модернистичком полазишту – „регистар касе“ не *просуђујују самостално*, роботи нису *аутономни субјекти* – те, консенквентно, наизглед напушта веру у слободу као (мета)физичку категорију, а самим тим и у човека као слободни ентитет. Ето савршеног примера постмодернистичког дискурса! Међутим, Пекић је ипак своје тројњије насловио *АНТРОПОЛОШКА ТРИЛОГИЈА*. Да ли је тиме хтео читаоцима да стави до знања да је прича о свету андроида истовремено и прича о свету

људи те да тиме даље потврди тезу о *ПОСТмодерносити* своје трилогије? Ако је тако, онда би роман *Беснијо, Атлантиџа* и *1999* требало да понуде деконструкцију оних концепција на којима је заснован модернизам и хуманизам уопште. Међутим, иако веома прецизан када је у питању онтолошко, али и идеолошко одређење роботског света, Борислав Пекић оставља пукотине управо на оним mestима на којима би требало да се позабави есенцијом хуманистета. Он њу, наиме, успоставља на мутним категоријама Неизвесности, Наде, Јубави, Душе, Слободе чије је појмовно одређење, у контексту *Антарополошке трилогије*, увек мањаво будући да је засновано на низу недоречених изјава и негативних дефиниција. Ерудита попут њега је могао понудити не само своје, интимне дефиниције сваког од поменутих концепата (на које је, будући уметник, имао право), већ је дакако био у могућности да читаоцима изложи и ставове других уметника, филозофа и мистика. Но, он то не чини. Рационална класификација и категоризација свела би ове, за њега централне концепте на пуке обрте грамофонске плоче која се врти по протоколу хладне рацио-машине. Иако хладан док дисецира роботски свет, Пекић показује невољност да својим дијамантски оштрим скалпелом прије људском бићу. Оно за њега остаје чудесна мистерија до краја оличена у **слободном** лету птице која, ипак, самоубиство извршити неће, него ће се, како јој то њен **природни инстинкт** налаже, суновратити у океан, да би се потом, с рибом у кљуну, узвинула над златном површином воде.

* * *

Не толико далеко од једне друге Атлантиде, двадесетак година пре него ће Пекић кренути на своју антрополошку авантуру, и Ленард Коен је кренуо у потрагу за том неухватљивом, а тако привлачном идејом слободе. У покушају да побегне од западњачке, јудео-хришћанске и капиталистичке цивилизације која га је формирала, а која је, можда само наизглед парадоксално, почела да га спутава, 1960. године Коен купује кућу на тада забаченом грчком острву Хидри. Међутим, ускоро за њим, почели су да пристижу и први телефонски стубови. За њима су стигле и жице. Коен се присећа како би сатима зурио кроз прозор у те телефонске жице размишљајући о томе како га је цивилизација сустигла и како ипак од ње никако и нигде не може побећи. (Nadel 1996: 86) А онда, једнога дана, приметио је да су птице почеле да се спуштају на телефонске каблове. Слика *птице на жици*, која је у међувремену постала иконичка, не само у домену популарне културе већ и у домену такозване високе књижевности, јесте централни мотив песме „Птица на жици“⁴ али не и једини, будући да песма почива на изузетно комплексној мрежи симбола, религиозно-митолошких алузија и метафора. Већ на први поглед, јасно се дамо уочити да су они контрапунктно постављени: *птица* која је ипак на *жици*, *ијанац* који нарушава хармоничност *црквеног хора*, *прв* који је увек већ на *удици*, *беба* која је ипак *мртворођена*, и тако даље.

⁴ Песма „Птица на жици“ („Bird on the Wire“) објављена је 1969. године на албуму *Songs from a Room*.

Оваквом контекстуализацијом вербалних слика указује се на то да је субјоб између сила које раздиру идентитет хуманог субјекта, или које о(не) могућавају конституирање истог, унапред задат и као такав непремостив. Слободе нема без спутаности, Ероса без Танатоса, Диониса без Аполона. Међутим, нити један од ових парова се не јавља изоловано, као засебна песничка слика, већ су међусобно супротстављени принципи присутни у константној игри преплитања и надвладавања. „Ja“ песме је истовремено и *мртворођена* (принцип смрти) беба (животни принцип) и *рођаћа звер* (сатир или Сатана), али и *ијанац* (Диониз) у *црквеном хору* (Аполон, институција). Присуство паре *Дионис:Аполон* неумитно имплицира и присуство паре *йтреба:жеља*, који даље указује на још један у низу расцела иманентних идентитету људског бића: између *просјака* и *лете жеље жене*, између (у)мере(ности) и незајажљивости. Ето, ту је Коенова *птица*: у сталном флуксу између поларитета, константно раздирана силама од којих свака вуче на своју страну, не(за)везана, али ипак на жици. И још једном, ето основа да и овај литературни текст назовемо *постмодернистичким*: субјекат је децентриран, текст је врховни ауторитет и залог легитимитета свега и свакога, нагоне увек контролише нека институција коју молимо за оправост, слобода као универзална категорија не постоји, а условљеност је датост. Међутим, Коен, Коенова *птица*, „Ja“ песме или „Ja“ које се у песми (про)налази, иако свесни неухватљивости, па можда чак и непостојања тих етеричних идеала: Јубави, Вере, Наде, Слободе, Искупљења, за њима не престају да трагају. Да ли је потрага узалудна? Вероватно. Да ли је покушај осуђен на пропаст? Готово извесно. Да ли ће то потрагу осујетити? Не, јер би одустајање подразумевало укидање свега онога што уметност и живот покреће и твори.

* * *

Већ деценијама, свакоме ко жели да слуша, (пост)модернистички теоријски дискурс елоквентно и аргументовано доказује да слободе нема. Ми нисмо рођени; ми смо произведени. Ми нисмо хумани, дигитални смо. И реалног нема, само фикције. Не, ми никако нисмо слободни; ми смо терминално условљени. У затвору смо језика – без могућности да за нас неко положи кауцију. У немилости смо центара моћи – институције нас уводе у живот, институције нас и сахрањују. „Аутоматизовање појединачца у модерном друштву увећало је беспомоћност и несигурност пропечног човека“ (Фром 1978: 181), који је, да би се колико толико заштитио и сачувао од неизвесности неприпадања систему, самог себе добровољно ставио у позицију плене ауторитета – држава, црква, школа, јавно миљење, разум, савест и знање смењују се на позицији врховног ауторитета. Понекад се ауторитети и преплићу или симултано делују. И тако у недоглед. Хумани субјект у стању субординације задобија илузiju сврхе, постаје зупчаник који нешто ради, који се из неког разлога окреће, који има неку сврху, „социјалну функцију“. Отуд и човекова (не)свесна жудња „да се слободе отараси, (...), тражећи у моћи изван себе своју изгубљену снагу, важност свог постојања, сигурност.“ (Фром 1978: 10) Ми ћemo се радије самовољно одрећи слободе, залепити на њу етикету модернистичке илу-

зије и рећи „бити слободан, то је тако pasé“ него преузети одговорност за сопствено живљење и умирање. Нека други мисле уместо мене. Нека други одлучују. Тако је лакше. И, доиста, није тешко поверовати теорији када каже да смо не-слободни; довољно је осврнути се око себе, завирити у сопствене новчанике, додирнути тастатуре рачунара и телефона (који више ни жице немају). Каже песник: „Некоме ћеш морати да служиш / Е сад, можда врагу, можда Господу / Али некоме ћеш морати да служиш“.⁵ Слободе, дакле, нема. Можда је нисмо никада ни имали, а можда смо је негде успут изгубили. Па зашто се онда једноставно не бисмо помирили с тим? Зашто толико мислимо, пишемо и певамо о овом „губитку“? Можда зато што је човек (пост)модерног доба *uvek već u процепу између потребе и жеље – и кад задовољи потребу* за оним што је *довољно*, он и даље *жели* оно што је *нейзабелено*. Слобода потреба није – она је судуди хир, прохтев, који иако нас не храни, не поји и не штити од хладноће, у битном смислу одређује оно што ми као људи јесмо. Желети слободу значи желети (су)вишак, а имати (су)вишак значи створити предуслов за давање. Тек тако се успоставља размена са другим која је нужност релационистичког одређења идентитета. Тек тада *Ja jесам зато што Ja, што je Други*.⁶ Јуримо ли фантоме слободе или од њих бежимо? Оплакујемо ли ненадокнадив губитак или се можда услед сопственог кукавичлуга и немоћи одлучујемо за папир, перо и гитару, јер немамо храбости да погледамо ѡаволу или Богу, фантому или демону, сатири или демијургу у очи и кажемо: „Проклето сам бесан, и ја то више не желим да трпим!“⁷ Међутим, за то је потребна храброст јер овај чин подразумева (само)свестан престанак *бексїва од слободе*, односно преузимање одговорности за сопствене поступке. И, да, то јесте рулет са високим узлома. Да, то јесте свесно отписивање једног привида, лаже коју смо поставили у саме темеље наших ушушканих, малих, стварима испуњених живота. Да, то је и потрага за једном другачијом илузијом. Можда узалудна, али ипак потрага. А ако је потрага, није а приори и предаја, јер и ако нас доведе на врх телефонског стуба или до пијаног наступа у црквеном хору, с поносом ћемо моћи да изговоримо: „Ухватио сам фантома слободе за руку, и повео ме је у мрак, и кренули смо за Катманду и крварила су ми стопала и све сам изгубио. И капут, и дом, и Бога. Али плесати са фантомом у тами било је проклето чаробно.“

Литература

Baučer 2008 – D. Baučer, *Dilan i Koen, pesnici rokenrola*, preveo Z. Paunović, Beograd: Clio.

⁵ Рефрен песме Боба Дилана „Gotta Serve Somebody“ објављене 1979. године на албуму *Slow Train Coming*: “You’re gonna have to serve somebody / Well, it may be the devil or it may be the Lord / But you’re gonna have to serve somebody” (прев. аутора)

⁶ Према Лакановој формулацији сопствства „Je, est un Autre.“

⁷ Реплика из филма *Мрежа* (1976); “I’m as mad as hell, and I’m not going to take this anymore!!!” (прев. аутора)

Jung 1987 – K. G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, prevela M. Salečić, Zagreb: Mladost.

Кант 1974 – И. Кант, Одговор на питање: Шта је просвећеност?, *Уи и слобода: сисци из филозофије, историје, права и државе*, Часопис *Идеје*, превео Данило Баста, Београд, 40–52.

Pekić 2008 – B. Pekić, *Marginalije i moralije (misli)*, priredila Ljiljana Pekić, Novi Sad: Solaris.

Pekić 2006 – B. Pekić, *Atlantida*, Novi Sad: Solaris.

Frejzer 1977 – Dž. Dž. Frejzer, *Zlatna grana*, preveo Ž. Simić, Beograd: BIGZ.

From 1978 – E. From, *Bekstvo od slobode*, Beograd: Nolit.

Фуко 1995 – М. Фуко, Шта је просветитељство?, *Трећи програм*, 102, превео Иван Миленковић, Београд, 231–254.

Chevalier-Gheerbrant 1983 – J. Chevalier-Gheerbrant, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, preveli A. Buljan, B. Bućan, F. Vučak, M. Vekarić, N. Grujić, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Nadel, B. Ira, *Various Positions – A Life of Leonard Cohen*, http://books.google.com/books?id=gePAHZHJJC&pg=PA340&dq=various+positions+ira+b+nadel&hl=en&ei=VQiTNufN9DrOfzGmVs&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CgQ6AEwAA#v=onepage&q=various%20positions%20ira%20b%20nadel&f=false, 22.08.2010.

SUICIDAL SWALLOWS AND BIRDS ON A WIRE: SYMBOLIZATION OF (NON)FREEDOM

Summary

The paper analyses the nature and function of the *bird* symbol within the context of *Anthropological Trilogy* by Borislav Pekić and Leonard Cohen’s poetry. What links the two, seemingly disparate discourses is the fact that *bird* no longer symbolizes the free(ed) human soul, and, in turn, it becomes the metaphor of non-freedom, that is to say the automatization of human principle. In both cases mentioned, however, the subversion, or to be more precise total negation of modernist ideas concerning the immanent freedom of human subject does not produce total disintegration of the human principle and its consequent absolute transformation to the robot principle, which potentially indicates the inability of the (post)modern authors to renounce their own belief in the possibility of salvation and delivery.

Marija Lojanica

Примљен новембра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.

ЗАРАТУСТРА И ПТИЦЕ
- О НЕБУ КОЈЕ НИЈЕ НАД НАМА, ГРАВИТАЦИЈИ
ЉУБАВИ И ВЕСЕЛОЈ НАУЦИ (ПРИ)ПАДАЊА -

ЖЕЛИМИР ВУКАШИНОВИЋ

Филолошки факултет, Београд

Предавање је постављено као читање Ничеовог приповиједања о Заратустрином путу, усмјерено је ка опозиву позиција дистанце у западној метафизици – од објективизма до трансцендентализма – а темељи се на последицама искуства користи и штете метафизике по живот. Намјера је: а) указати на границе сваког дисциплиновања мишљења и академског произвођења философије у метафизику, б) освијетлiti поетичку природу философског истраживања као за-снивајућег основа науке, ц) препознати метафизичке услове тро-шења љубави, поријекло страха од смрти и пессимизма и одбацити дијагностички поступак који се спроводи над његовим симптомат-ским изражавањем у говору и тексту, д) афирмисати физиологију философирања и полемички первертирати однос Небо/Земља, вјечност/тренутак, слава/пропадање... Птице као симболички израз овог перверирања у Заратустри оживљавају смисао пјевања или поетичког мишљења у Ничеовом виталистичком волунтаризму, а, у оквирима западне метафизике, трасирају пут од потрошеног идеа-лизма ка егзистенцијализму. Љубав и смисао пропадања хуманизма и метафизике се евидентирају као битни квалитет могућег егзис-тенцијалног одваживања на опстајање. По пропасти човјека, а ипак у повратку свему људском, птицама враћен врлини ходања, Зара-тустра јесте најнепосреднији начин овог одваживања. Весела наука (при)падања учи диониску мудрост која пессимизам трансформише у радост, а људску одлуку на опстајање саопштава животном сна-гом јединства пјевања и мишљења.

Кључне ријечи: Земља, љубав, птице, пјевање, приповиједање, по- средовање, живот, весела наука

zelimirvukasinovic@yahoo.com

* Овај рад је део истраживања у оквиру пројекта 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књи-жевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министар-ство за науку и технолошки развој Републике Србије.

1. Уводни екскурс

1.a. О мотивима читања Ничеовог *Заратустре*

(Платон и Ниче. Сократ, Христ и Заратустра. Посредовање и свједочење ка могућности живљења.)

Даме и господо,

Преузео сам на себе обавезу и задовољство да, у оквиру теме *Књижевне и културне фигурације птица*, припремим предавање под насловом *Заратустра и птице – о небу које није над нама, гравитацији љубави и веселој науци (при)падања*. Дозволите ми да овај избор појасним: враћајући се Ничеовом *Заратустри*, одлучио сам почети писати *књигу о једној непрочитаној књизи за сваког и ни за кога*. Та би књига требало да укаже на значај писања који се успоставља у смислу читања. Читање, акцентуји нимало стереотипно, херменеутичку валидност доживљавања, собом носи захтјев за методом као присуствујућем свједочењу пута. Читање, у овом случају, бива учење из једног начина живљења. Предавање, према томе, нема карактер поучавања нити излагања предмета истраживања, него јесте језички покушај посредовања природе егзистенцијалног истрајавања у времену, вриједности искуства као доживљавања и смисла свједочења. Дакле, Заратустра, у овом је случају то пресудно, није философско дјело које излаже неку метафизичку позицију, него, у приповједачком свом очувавању, јесте један начин живљења којег читањем постајемо свједоци. Тако, свједочећи, учимо дјелом, а не спекулацијом, једну *никад до краја откrivену* могућност живљења.

Изнова полазећи од препознатог смисла приповједања, враћам се Ничеовом *Заратустри* као књизи чије читање, само констатујем једно опште место, није академски заживјело. То, дакако, није мјерило вриједности ове књиге, него је мјерило наше, тражим одговарајуће непретенциозну ријеч, незрелости. Двадесети вијек јесте показатељ која је штета од ове незрелости претрпљена. Други је разлог покушај да се историја Запада читањем промисли као приповједачка структура чији су protagonisti Сократ, Христ, односно Заратустра. Овде полазим од слједећег запажања које сам већ изложио у тексту *Вријеме, живљење, Јоиесис – о смислу приповједања и човјековом јјесничком стваровању* (у штампи, Београд: зборник Института за књижевност и уметност): два кључна пјесника Запада су Платон и Ниче, јер доводе пјевање до метафизике и метафизику до пјевања. Први, Платон, пориче себе као пјесника преко метафизике, други, Ниче, пориче себе као метафизичара преко пјесништва. Јединство пјевања и метафизике јесте, у језику, истинско догађање бића, односно то јесте философија изван метафизике као појма који је, посебице од Аристотела, судбиносно одређује. Платон и Ниче, дакле, философирају ка (и из) сущини(е) поезије. Проблем темеља је утолико онтолошки виталан у историјском питању егзистенције. Сущина поезије се успоставља из бездана или из искуства једнства љубави, бола и смрти. У том успостављању људско постојање проналази темељ свог опстајања. Нико се онда није, у времену, више приближио Платоновој философији од Ничеа... То ће

значити да се нико у времену није више приближио сущини хришћанства од Ничеа! У тој первертирајућој близости се одвија судбина Запада. Њени носећи наративни protagonisti су: Сократ, Христ и Заратустра.

Читање Платонове онтологије као идеализма у смислу пурifiкације свијета до идеје по себи или раздавања свијета идеја и појавног свијета је историјска пројекција метафизике. Платон, у ствари, хоће испоредовати оно што у свакодневници не видимо: бригу о души. Философ се, то је овде демонстрирано, не стара за знање ради знања (то је наука), философ је онај који умије да се стара о својој души. Музика, геометрија, гимнастика... – припадају једној старајућој космологији. Философија је терапеутика, јер крећући се ка сущини поезије, ка постајућем бићу, води разумијевању поријекла бола. Третирати бол значи разумјети која љубав души недостаје. Ко не разумије природу љубави не може се старати о души, па онда и не живи ка својој старости. Фармацеутско третирање бола, ријеч је и даље о посљедицама раније наведене незрелости, јесте мјера очувавања овог неразумијевања. Припремити се за старост значи припремити се за самоћу, за самодовољност, а то значи да човјек себи буде подношљив. Тако се учи и један начин умирања. Истина долази са смрћу, а посљедњи суд, како Платон посредује у *Гордији*, не значи неко извршење правости које долази у виду казне, него коначно успостављање близости душа. Ничеове ријечи *Бог је мртав* (в. Ниче 1984: 146–147), својим диогеновским мотивом бивају, у већ материјалистички опредијелјеном 19. вијеку, не само евидентирање превазиђености метафизичког идеализма, већ истовремено, у својој потрази за човјеком, бивају и једна од посљедњих потрага за богом. У тој потрази стоје јединствени Заратустра и Христ, односно Исток и Запад. У овој се, увијек трагајућој религиозности, крије заборављена сущина религије. Диониска мудрост се посредује тим трагањем преко умјетности као принципа превредњавања доминантних вриједности – превасходно, истине и морала – које су проузроковале пропадање човјека, декаденцију, оболјевање западне културе... Писање као говорење, дакле приповједање, налази свој смисао у само-изљечењу човјека, па је Заратустра као посљедњи човјек и први натчовјек конститутивно место приче, (и)историје, protagonist који је неодвојив од судбине субјекта (онога који приповједа и онога који свједочи). Субјект фабулирањем, драматично дакле, по испрпљености једне тежи увијек другачијој могућности живљења. У истој тежњи Платон, свједочећи Сократов пут, учи о најстварнијем у стварности: о поријеклу бола, природи љубави и правовременом начину умирања. Теоријска класификација Платонове онтологије, у смислу академског спорења јаза између свијета идеја и појавног свијета, производи заклоњеност њена учења. Та заклоњеност се стара за знање ради знања, а истинска потрага се тиче никад индиферентне позиције субјекта који се стара за своју живу душу. Данашњи психологизам јесте израз очувавања овога неразумијевања у коме душа постаје медицински феномен. Повратак *Заратустри*, дозволите ми тај отклон, није онда, ослањајући се на речено, академски мотивисан, нити је, у другу руку, одржив на популаристичкој рецепцији *књиге за сваког и ни за кога...* Изазов тумачења *Заратустре* суочен је, поред

захтјевности самога дјела, са двојаком препреком: са њеном академском и са њеном популистичком пред-ставом... У основи је овде ријеч, дакле, о близи за егзистенцију која води присуству, или, резимирајући овај уводни екскурс, ово ће, са Вама овом приликом подијељено читање, бити присуствујуће свједочење пута, тачније учење из једног, причом очуваног, начина живљења.

1. б. О мотивима читања Ничеовог *Заратустре* (Јунгов Семинар о Ничеовом *Заратустри*)

Још једно сам полазиште дужан евидентирати у овоме изновном позиву на читање књиге за сваког и ни за кога: Јунгов семинар о Ничеовом *Заратустри*. Издавам, као илustrацију методске захтјевности у приступу *Заратустри*, уводни дио у прво предавање који сам, из својих граница, превео на сљедећи начин:

Предавање I, 2. мај, 1934.

Јунг:

(...) Ако сите мислили да је шумачићи *Заратустру* једноставан затпак, онда сите се преварили, јер се ради о збуњујућем и ванредно захтјевном дјелу за читање.¹ У сусрету са извјесним проблемима сам остварао без правога рјешења налазећи да је веома тешко интепретирали ово дјело из исхолише персијског језика. Какоぞ, покушајмо, у сарадњи, даши све од себе, јер једино тако овај интепреташки покушај може бити сироведен до краја.

Мишљења сам, имајући у виду технику шумачења, да ће најбоље бити да кренемо хронолошки, од првих поглавља, мада се бојим да нам један семестар неће бити довољан да их прођемо у целини. Тумачићемо визије које су значајно комплексније и траже више времена од свега онога на чему смо радили до сада, али се можемо и зауставити као да то божелиће; вјероватно ћеће, дугорочније гледајући, временом осјетити засићење, али ја заиста не усјевам видјети могућим неки други приступ. Знате, прва поглавља *Заратустре* су једна врста проповиједи у стиху, али су и аналозна визијама на којима се темеље, једнако како истица преостављају и својеврсне еволутивне инциденте. Поглавља, наиме, обликују нити водију за искуства и дошађаје, манифестије несвесног, често имајући нейосредни визионарски карактер; зато је претпоручљива техника анализе која ће ту нити пратити и тако нас водити ка разумијевању визија. Сусрећемо се са оним поглављима која су сачињена од или описану из визија, или су коментари визија или снова које је имао Ниче, док су остала поглавља оитети проповиједи које изриче *Заратустра*.

¹ Претходни је Јунгов семинар, посвећен анализи ликовних визија Американке Кристијане Морган, окончан 21. марта 1934. године, а почeo је 30. октобра 1930 године. Биљешке Мери Фут су објављене као дводомни Семинар о визијама (Цирих, 1976). Џеловито дјело ће се, недуго затим, појавити у издању Princeton University Press.

Заратустра је, примјетио, цijелом метафоричка или йојеска фигура инвентирана од стваре самог аутора. Ниче је и сам у једном од писама упућених својој сестри Јоменоу да му се Заратустра први пут јавио у сну још док је био дјечак. Потом сам открио једну необичну чињеницу: да је у вријеме Ничеових студија у Лайциџу, била једна врста Персијске секти, тзв. Маздаznанска сектија чији је пророк био човјек по имени *El Ha-nisch*. Но, говорило се да је тај човјек био Нијемац, а носио је, иначе добро знато саксонско име, *Haenisch*; у ствари, овдашњи професор оријенталистике ми је рекао да је за вријеме својих студија персијској језици у Лайциџу, на семинару сусрећао Јомену тог човјека. Сигурно је да тај човјек није био оснивач секти. Маздаznанска сектија је древнија по поријеклу а преузима извјесне персијанске идеје из Зенд-Авесте, посебије хиџијенска начела која примјењују на мање-више механички начин; укључујући метафизичко учење такође преузето из Зенд-Авесте, које је, као што знate, изведено из светих књига Заратустријанске вјере. Претпоставља се да је Ниче познавао неке чланове сектије и да је тако дошао до одређенијих сазнања о Заратустри или Заратустријанској традицији. Ја, међутим, нисам тоčno мишљења; Ниче није могао добити крајњу идеју Заратустре кроз њихово посредовање. Ниче је био наочити човјек, љедан и то начин, тако да је вјероватније или чак извјесно да је већ тада дешталије стидирао учење Зенд-Авесте, бар оних записа који су у његово вријеме били преведени. Данас имамо добар њемачки превод, а енглески се може наћи у издању појасловом Свете књиге Истока. Издање чине књиге из различитих периода о којима најранији, *Yasna*, укључује тзв. *Gāthās*, проповиједи у стиху. Назване су Проповиједи Заратустријане, а писане су посебним дијалектом старо-иранског; како су архичне, најстарије од свих, претпоставља се да исте заиста сежу у прошlosti до времена Заратустре. Ове књиге, наиме, обликују модел за проповиједи Ничеовог Заратустре. (...)

1.в. Осврт на Посљедњу драму метафизике

На крају уводног екскурса остаје ми, краћим изводом, осврнути се на текст *Посљедња драма метафизике*: Ниче, који сам припремио за тематски број часописа Наслеђе Ниче (97–113), а који нас, у томе видим ревантним овај осврт, приближава цјеловитијем разумијевању контекста у којем је насловно постављена тема предавања/читања:

„1883., у својој 39. години, Ниче отпочиње писање дјела чији је протагонист *Zarathushtra* (услшка – пер. камила). Живио је, вјерује се, негде између седмог и деветог вијека п. н. е. Стари Грци га зваку *Zoroastper*, али о његову учењу ништа одређено нису знали. За Ничеа је Заратустра први којим се радикално актуализовала борба између добра и зла, али и онај кога је сусрео на дан када је од једног постала двоје: Заратустра је, за Ничеа, моменат властите објективације, удвајање и чежња за инкорпорирањем, најава великог поднева човјечанства. За човјечанство је то моменат када се, приповједачки, архетипски препознаје будућност у

пропадању посљедњег човјека и рађања натчовјека... Велико подне: када је Сунце у највишој тачки, када је сјена најкраћа, када двоје, у вјечној разлици, постају једно. Овдје ћемо застати..., ...да би се осврнули на неколико детаља, рекао бих неопходних по судбину разумијевања Ничеовог *Zaratustra*.

Ничеова сестра, Елизабет Ферстер Ниче, ревизионо евидентира да је Заратустра написан у периоду од 1883. до 1885., као и то да су се виталне идеје дјела, али и лик Заратустре, јављали много раније у сновима и списима њена брата. (в. Јунг 1998: 11) Заратустра је, назначено је, за Ничеа први увидио да је борба добра и зла у суштини кретања свих ствари. Заратустра је инвентирао контраст између добра и зла, космологизовао га и успоставио кретање у сталном њиховом унутрашњем конфлукту. У времену је Заратустра онда нужно тај који се враћа да би регресирао своју инвенцију, да би измирио супротстављеност добра и зла, да би измирио супротности које је једном произвео. Заратустра је, посљедично, на његовом путу запажа то Ниче, властитом инвенцијом створио и једну од најпресуднијих грешака: морал! Заратустра онда бива тај, први од свих и међу свима, на коме је да увиди ту, собом створену, грешку.

Ниче, у вјечном враћању, у тој благодарећој регресивности, очитава једну сталну немогућност довршења која дојми биће истукством увијек изновног отпочињања. То је напор и радовање, то је мисао која зна за нихилизам, како и за, у њему већ утиснуто, противукретање ка превредновању доминантних вриједности. *Zaratustra* у себи носи ту двојакост. Перспективизам зато не пристаје на једнозначност. Дефинитивног важења нема! У тој се оскудици увијек опажа једна раскошна аксиологија заинтересована за живот. Двојакост у *Zaratustra* собом носи *циониску експазу*, а Ниче је свједочи и начином на који је ово дјело настајало, и, посебице, кад је Ничеа опхрвала болест, интензивирану *индентификацију са Христом*.“

2. Оријентири предавања *Zaratustra* и птице

Предавање се, постављено као читање Ничеовог приповиједања о Заратустрином путу, креће ка опозиву позиција дистанце у западној метафизици – од објективизма до трансцендентализма – а темељи се на посљедицама искуства користи и штете метафизике по живот. Намјера је: а) указати на границе сваког дисциплиновања мишљења и академског производења философије у метафизику, б) освијетлити поетичку природу философског истраживања као заснивајућег основа науке, ц) препознати метафизичке услове трошења љубави, порекло страха од смрти и песимизма и одбацити дијагностички поступак који се спроводи над његовим симптоматским изражавањем у говору и тексту. Губљење свијета у дијалектичком поступку, од уопштавања (Сократ) до негације (Хегел), постваривање натчулне стварности и спиритуалистичка владавина над земљом су, у овом случају, препознати као централни проблеми метафизике, а чијим ће се преиспитивањем покушати афирмисати физиологија

философија и полемички первертирати однос Небо/Земља, вјечност/тренутак, слава/пропадање...

Птице као симболички израз овог первертирања у *Zaratustra* оживљавају смисао пјевања или поетичког мишљења у Ничеовом виталистичком волунтаризму, а, у оквирима западне метафизике, трасирају пут од потрошених идеализма ка егзистенцијализму. Зато би анализа, тачније, читање релевантних одељака из књиге *Тако је говорио Zaratustra*, а у складу са полазном намјером, ову интерпретацију, на концу, требало отклонити како од натуралистичког романтизма, тако и од материјализма (као савременог идеализма). Љубав и смисао пропадања хуманизма и метафизике се евидентирају као битни квалитет могућег егзистенцијалног одваживања на опстајање. По пропасти човјека, а ипак у повратку свemu људском, птицама враћен врлини ходања, Заратустра јесте најнепосреднији начин овог одваживања. Весела наука (при)падања учи диониску мудрост која из песимизма развија своју радост, а људску одлуку на опстајање саопштава животном снагом јединства пјевања и мишљења.

3. Фигурације птица у Ничеовом *Zaratustra* - о небу које није над нама, гравитацији љубави и веселој науци (при)падања -

Фигурација прва: Први дио књиге почиње Заратустриним предговором. Након десет година осаме (у којој га прате само орао и змија), тридесетогодишњи Заратустра, одлучује сићи са узвисине, вратити се онима од којих је отишао, вратити се људима и подијелити своје сазнање. Прича, дакле, почиње понирањем, Заратустриним повратком човјеку, силаском који означава и његову пропаст. Ничеов *Zaratustra* је књига о *другом доласку као повратку* и није књига успињања. Умјесто спиритуалистичког усмјерења ка небу, Заратустра се враћа, јер, из осаме, открива своје (при)падање земљи. Умјесто телелогије одуховљења, Заратустра тиме поучава пут утјеловљења или љубав за људе. Свети човјек кога ће првог Заратустра сусрести на своме путу пропадања, проповиједајући смисао своје осаме, вели супротно: „Sad volim Бога: људе не волим. Човек је за мене нешто одвећи несавршено. Љубав према човеку би ме убила.“ (Ниче 1992: 44) Заратустрина пропаст као пропаст човјека је, реактивно, основ његова учења о натчовјеку: „Ja vas учим о најчовеку. Човек је нешто што треба превазићи. Шта сте учинили да бисте га превазишли? ...Натчовек је смисао Земље. Ваша воља нека каже натчовек нек буде смисао Земље! Преклињем вас, браћо, останите верни Земљи и не верујте онима који говоре о надземаљским надама! ...Презирачи живота су они, одумиру сами затровани, и Земља их је сита... Некада је душа с презиром гледала на тело: и у то доба је тај презир био нешто највише... а свирепост је била наслада ове душе!“ (Ниче 1992: 46–47) Први је наук по повратку људима да се учење не посредује народу, нити на тргу, па Заратустра зато није пастир, него онај који се обраћа сапутнику, ономе које је довољно сам и довољно жив да чује његову ријеч. Пропаст Зартустрине, рекох, као пропаст

човјека јесте симболичко довршење антропологије која се на том путу ка животу као врховној вриједности колебала и тим колебањем понудила идеал хуманизма као доминантну вриједност којом се развој човјека мјери развојем морала (религије) и истине (науке). Тако је, првим науком повратка, Заратустри свануло, а свитање је ово означено Сунцем и јединственом појавом орла као најпоносније и змије као најмудрије животиње. Небо, по свитању, није над Заратустром, над њим је само Сунце на врхунцу, а то ће значити да је Заратустрин говор срцу онај који каже да га понос прати и кад га памет напусти или да и тада лети са његовом лудошћу. Сунце, срце, орао и змија чине основне елементе ове антрополошке космологије која (при)пада земљи. Једноставније и конкретније, Заратустрина мудрост је дијелом похвала лудости. Само Сунце, јер у себи носи озареност, јер је изнад ока сваке свирепе душе, може без злобе гледати на ову радост ослобођеног срца – и обасјавати је. Њоме је, дакле, почeo Заратустрин силазак, односно пропаст човјека сведеног на принципе науке и свакодневну обичајност или пропаст нама знаног човјека којом се учи пут ка натчовјеку.

Фигурација друга: Орао симболише и могућност радости пред свим ужасима духа, па ко није птица, казује Ниче Заратустром, не треба ни да се надноси над поноре (в. Ниче 1992: 152). Надгробна пјесма је пјевана из понора и над понором, а пјевају је птице пјевачице Заратустриних нада. Бојажљиве птице на том мјесту ћуте, а сова погледом у најгушћем мраку понора нуди своју тмурну мудрост. У овој симболичкој игри можемо препознати хоризонт Хајдегеровог читања *Заратустире*, које исходи у прелаз од хеременутичке феноменологије у поетички начин мишљења. Нова задаћа мишљења која чини и нови почетак не занемарује Ничеов увид да човјек успоставља свој темељ из бездана или да човјечанство, у посрчућој вољи, истрајавајућом снагом пјесме одважује себе на опстајање. Птице су умногоме симбол овога одваживања којега је Заратустра заговорник. Пјевање није вокација, него је начин на који човјек кроз језик, а проналазећи се у бивствовању при смрти, на одсутним мјестима и у пресудном моменту, почиње да пјева. Пјевање је – утолико и јесте то што јесте – судбоносно! Ничеов Заратустра тим почетком игра, а јединство пјесме и игре на опчињавајући начин сачињава музику. Играти, задобити лакоћу над свим оним мјестима на којима је човјек пропадао, значи пронаћи лијепу мисао спрам тешке, тупе и троме, и измаћи духу освете, ономе који сагледава тако што хоће прозријети, што вреба грешку. Зартустра зато сову и види као чудовиште, јер Ниче тражи веселу мудрост. Заратустра је својим повратком људима припао својој смртности. А пјесма припада смртнику. Пјесник је, дакле, смртник који умије пјевати ка суштини поезије и спрам онога пред чиме је битно људско, каткад у страху, каткад у сажаљењу, склоно да заћuti. И метафизика се онда, битан је ово мотив у разумијевању Ничеовог односа према традицији, мора избављати на мјесту својега дотадашњег пропадања или на оним мјестима на којим је дотад мањкала храбrosti, у захтјеву за истином мањкала истинољубивости, у захтјеву за врлином мањкала добре воље. Припадајући смртнику, пјесма пјева из суштине поезије, усноставља биће преко ријечи, а увијек

из утемељујућег људског, из нераскидиве спретељубави, бола и смрти. Људско се тако пјесмом разиграва и на могућем мјесту својега пропадања и над оним најсветијим себи, па је ту, у очарајућем поетичком дејству игре, истинити почетак и музике и сваког *еїтисите*. Наводни крај историје, смрт Бога и човјека, евидентирају, на метафизичком плану, искуство *одсустива* као *присустива утражњеној мјеста*, присуства недостајања и оскудице. Свијет остаје без темеља на којему почива. Пред празнином, вели Хајдегер одговарајући на питање „Чему пјесници?“, пјесник сада, у оскудно вријеме, пјевајући *пази на штадове објељих бојова* и пред изазовом заборава, пред историзмом, обнавља пут ка смислу Бивствовања. Пјесник, у оскудно вријеме, ствара суштину поезије којом смртници задобијају своју суштину, тајна бола излази из скривености, учи се љубав. Љубав која превазилази свако сажаљење и надвладава страх! Гравитација љубави вуче човјека његовом завичају: земљи. Учи га давању, а не сачувању, учи га врлинини ходања, путу који се, у вјечном враћању, мора, за свакога другачије а увијек изнова, прећи. Стопа и зато јесте основни принцип мјере у метрици којом се преко човјекова пјесничког становљава премјерава однос између неба и земље, вјечности и коначности. Птице у Заратустри маркирају тај хоризонт и летом не пркосе земљи. Заратустрино учење, у том смислу, обједињује љубав, снагу и живот којим је изражено Ничеово разумијевање воље за моћ као принципа превредно-вања доминантних вриједности. Од значаја је овде истаћи да Ниче путем Заратустре покушава испосредовати следеће: као што је поријекло пессимизма у идеализму, тако је поријекло презира у – поштовању. Онај који пориче живот то чини увијек у име неког вишег идеала, онај који презире – презире оно што одудара од вриједности коју узима као највишу. Вишту и од самог живота, јер сваки презир јесте пркос који осујећује живот у његовој истинској вриједности радујућег живљења. Презир људи води Заратустру осјећају напуштености, разочарењу које га враћа осами која, у одјељку под насловом „Повратак“, говори: „А напуштеност је друго нешто. Јер, сећаш ли се још, о Заратустри? Кад је онда твоја птица кликнула над тобом, кад си стајао у шуми, неодлучан куда да кренеш, путу невиџан, покрај леша: – кад си рекао: нека ме моје животиње воде! Нашао сам да је опасније међу људима него међу животињама: – то је била напуштеност! ...И сећаш ли се још, о Заратустри? Кад је нашао твој најтиши час и одагнао те од тебе самога, кад је опако шапућући рекао: ‘Речи и сломи се!’ – кад ти је огадио све твоје чекање и ћутање и обесхрабрио твоју скрушену храброст: *што* је била напуштеност!“ (Ниче 1992: 246–247) На то говори Заратустра: „Самоћо, завичају мој! Како ми блажено и нежно говори твој глас! Не питамо једно друго, не жалимо се једно другом, отворено иде-мо заједно кроз отворене двери. Јер отворено је код тебе и светло је; а и часови проходе овуда лакшим кораком. У мраку је, наиме, теже подно-сити време него на светlosti. Овде ми се нагло отварају речи и шкриње речи свеколиког бића: свеколико биће хоће овде да постане реч, свеколико постајање хоће овде да се научи говорити од мене. А онде доле – онде је све говорење узалуд! Онде је заборав и пролажење најбоља мудрост: *То* сам сад научио!“ (Ниче 1992: 247)

Фигурација трећа: Заратустра и сам има птичију одлику: да се не покорава духу теже. Сваком ономе који не умије летјети (простором земље), сваком човјеку кога је покорио дух теже, живот и Земља су тешки. А ту је, по Заратустри, ријеч само о човјеку који је себи тежак за ношење. То је човјек који туђе тешке ријечи и вриједности товари на себе и тад му се живот чини неподношљивим. Такав човјек пропада и у пропадању тумара около бјежећи од себе, а своју немоћ да се заволи назива љубављу према ближњима. Јубав према ближњима је, по Заратустри, претворба човјекова презира према себи самом. Књига *Тако је говорио Заратустра*, желим то посебно истаћи, носи у себи учење о суживоту човјека са самим собом, учи човјека да себе заволи: „Ко хоће да буде постане лак и птица, тај мора сам себе волети – тако ја учим. Истина, не љубављу болесних и помамних: јер код њих смрди и љубав према себи! Треба научити себе волети – тако ја учим – неокрњеном и здравом љубављу: да човек издржи са собом самим и не тумара унаоколо.“ (Ниче 1992: 256) Научити себе волети јесте вјештина која се можда и најтеже учи јер: „Већ готово у колевци дају нам на пут тешке речи и вредности 'добро' и 'зло' – тако се зове ова попутница. Ње ради опраштају нам што живимо.“ (Ниче 1992: 256) Носећи на себи терет идеала и сукоба добра и зла, човјек се покорава духу теже који га увјерава да се живот мора подносити. Зато је Заратустра посљедњи човјек, јер је од те инвенције пропао, али и први натчовјек, јер се из своје пропasti родио као свој, као онај који умије живјети са собом, и као онај који регресира сукоб добра и зла и тако собом ствара нову највишу вриједност: живот! Учећи *веселу науку* (при)падања, Заратустра превладава ригорозност духа теже који влада сваком науком која у себи носи позицију дистанце, лукавство прозирања, вребања грешке и моћ суђења. У позитивизму науке, у њеном наводном оптимизму, крије се горчина човјекова, песимизам и mrzovolja која се свети непредвидивостима живог забивања свијета. Ослобађајући тијело од владавине духа теже, Ничеов Заратустра, гравитацијом љубави, открива лакоћу човјековог постојања на земљи: срце је ослобођено, тијело људско не трпи – него игра на танкој нити одвајкад разапетој између животиње и Бога. Игра – не балансира... Заратустра је први натчовјек јер његова мудрост, на најопаснијим мјестима, пјева и плеши! То је Заратустрин путь, јер само један једини пут не постоји. И у том смислу разумјевајмо ријечи „Бог је мртав“. Или: „Управо то је божанственост што има богова, а не Бога!“ (Ниче 1992: 268) Заратустра као први натчовјек тиме прихвата на себе добро и зло, и када каже *ово је моје добро и зло* и када, стварајући нове вриједности, својим стварањем постиже да нешто јесте добро и зло. Човјек нужно пропада када не (при)пада себи, када балансира, када фигурира, када се, пише Ниче, човјек, попут птице фламинго, „шепури стајајући у плитким језерима – ...да би његов род постао дворански на дворовима...“ (Ниче 1992: 269) Зато, приповједајући о природи љубави за коју не знамо, Ниче Заратустром говори овако: „Ох, браћо моја, ваше племство не треба да гледа натраг, него *изван!* Треба да будете прогнаници из свих отачких и праотачких земаља! Треба да волите земљу своје *деце*: та љубав нека вам буде ново племство – да волите неоткривену земљу, у најдаљем мору!

Ка њој велим вашим једрима да крену и да је траже и траже! На својој деци треба да *поглавиће* што сте деца својих отаца: све што је прошло треба *тако* да искупите!“ (Ниче 1992: 269) Проблем времена као историје је, за Ничеа, очигледно изведен из непосредног искуства, сазнајни. Сазнање, по својој природи, касни. Да би се *све уопштено* привело свом крају, за то треба храбрости коју, пратимо ли Заратустрин пут, најбоље познају љекари и пјесници. Свака бивствујућа душа, бачена у постајање, пороњена је у своје хтијење, у своју вољу. Човјек у себи носи зато и коб грабљивице која за себе хоће приграбити сваку врлину; зато, ако њоме научи да лети, човјек иде у висину, па је његова пјесма епска која, прије или касније, завршава у трагедији. У томе се очитава да пропадање човјека долази из суштине хуманизма, као што долази из сваке метафизике која, из човјекове несигурности, води његову само-уздизању. Заратустра зато хоће *ништића* када већ дотадашњи човјек *хоће* све. Нихилизам, може се то овдје препознати, утолико има и разорно и иронично дејство. Смрт Бога и пропаст човјека су двије крајње посљедице исте, негативне, воље за моћ. Те су посљедице у сталном свом догађању оспољене искуством пасивног нихилизма који у 20. вијеку чини судбину Европе. Психологизам јесте само очајничка стратегија превладавања западне, ничеански говорећи, оболјеле *културе живљења...* Оболјевање западне културе јесте оболјевање човјека које преко само-сажаљења води у конформизам као у коначно рјешење за људску ситуацију. Заиста, Заратустра као да никада није рекао ни једну једину ријеч! Заратустра: свједок патње, заступник живота, заступник круга.

Фигурација четврта: Заратустра, као натчовјек, јесте, за Ничеа, оздрављеник. На његово оболјевање, на резигнацију и гађење пред собом и свијетом, а које је окончано потпуним егзистенцијалним колапсом, животиње проговарају (а не Бог), видећи у томе његово оздрављење: „изаји онамо где те свет очекује као башта. Изаји и обиђи руже и пчеле и јата голубова! А нарочито птице певачице: да се од њих научиш *певашњу!* ...Јер твоје животиње добро знају, о Заратустра, ко си ти и ко мораш постати: гледај, *ши су учићељ вечитог враћања* – и то је сад *шивоја* судбина!“ (Ниче 1992: 289) Смисао смрти Заратустрине, као смрти човјека *којој припадају и душа и тијело* јесте учење вјечног враћања и рађање натчовјека који (бира да) се врати не у нови, бољи или сличан живот, него у овај један исти. Тако је објављен завршетак Заратустрине пропasti. А тај је завршетак овим ријечима обликовао крај трећег дијела књиге за сваког и ни за кога: „Ако сам икад разапео тиха небеса над собом и сопственим крилима полетео у сопствена неба. Ако сам играјући се пловио по дубоким светлосним даљинама и ако је мојој слободи долазила мудрост птица: – а овако говори мудрост птица: 'Гле, нема никаквог горе и доле! Бацај се унаоколо, унапред, унаграг, о, ти, лаки! Певај! Не говори више! Зар све речи нису начињене за тешке? Зар лакога не лажу све речи? Не говори више!'“ (Ниче 1992: 303) Највјеродостојнија проповијед Заратустре натчовјека јесте пјесма, јер је Заратустра, из свога пропадања, показао да није жртва него ствараља: расипник свега њему поклоњеног. Дариваља. Заратустра, дакле, није само посланик, гласник, нити проповиједник.

Жртва, како је тумачено раније, тражи љубав као сажаљење, а сажаљење тражи конформизам. Дарове, илустровати се може Ничеовим преносом истог значења у одјельку „Жртва у меду“, скупљају, а не дијеле, мргодне птице... А конформизам, речено је, сама је потврда пасивног нихилизма. Учи, наиме, само онај који дјелује. Читалац *књиџе за сваког и ни за коћа* је позван да буде свједок, али не као онај који посматра, него као сапутник. Свједок над свједоцима је Бог који је све видио, па и човјека какав јесте. Такав Бог је морао умријети, јер човјек не може поднијети да такав свједок живи. Зато је највећи изазов Заратустрина учења о вјечном враћању она љубав у којој човјек може живјети са собом. Највиши заљубљеник јесте онај који себе најдубље презире што и чини његову висину. У сушivotу са собом, човјек је, према томе, нешто што се мора превазићи или, формулисаћу то на други начин, човјек, у сушivotу са собом, себе мора превазићи. У томе је његова љубав изнад сваког сажаљења, у томе се крије радост његова људског постојања. Откривши радост на земљи, натчовјек открива да је пакао „идеал зла“ који је сувишан да би се та радост препознала и потврдила. Зато Заратустра, с оне стране наше идеје о добру и злу, учи веселу науку припадања земљи.

Фигурација пета: Учећи веселу науку припадања, Заратустра се обраћа вишем човјеку и каже: „Чувайте се и научника! Mrзе вас: јер они су неплодни! У њих су хладне сасушене очи, пред њима свака птица лежи очерупана перја. Такви се прсе тиме што не лажу: али немоћ за лагање још ни издалека није љубав према истини. Чувайте се! Слобода од грознице још ни издалека није сазнање! Исхлађеним духовима не верујем. Ко не уме да лаже не зна шта је истина.“ (Ниче 1992: 370) Платонов метафизички идеализам, начелно сваки облик платонизма се овим ријечима показао превазиђеним чиме је отклоњена несугласица између философије и поезије. Вриједност посредовања се успоставља откривањем смисла пјевања у веселој науци Ничеовог Заратустре. На темељу ове вриједности Ниче се захваљује умјетности, односно, њеној доброј вољи за привид, љепоту опажајући и у игри не-истине, показујући, у историјском смислу, да је воља метафизике за чулним свијетом, за животом, јача од њене воље за истином. У овој истинолубивости се заснива старајућа опредјељеност Заратустрина учења о истини и моралу. О томе сам већ, другим поводом, био у прилици говорити, па сада само подсећам: битно је питање не како докучити истину и добро по себи, него како сусрет са истином и моралом преживјети или како живјети са истином и моралом? Ево како: „И ако нисте успели у нечем великому, зар сте због тога сами – неуспели? А ако сте сами неуспели, зар је због тога неуспео – човек? А ако је човек неуспео: па лепо! Нека! ...Што је виша по врсти, то ствар ређе успева. Ви виши људи овде, зар нисте сви – неуспели? Будите добре воље, зар је то важно! Колико још има тога што је могућно! Научите себи да се смејете као што се треба смејати!“ (Ниче 1992: 373) ...Дигните срца браћо моја, више, још више! И не заборавите ноге! Дигните и ноге, добри играчи, и још боље: дубите на глави!“ (Ниче 1992: 375) Тако је говорио Заратустра, који зна да брине, па (се) зато и игра: „Заратустра играч, Заратустра лагани, који

маше крилима, припреман за лет, домаћујући свим птицама, спреман и приправан, блажено лакомислен...“ (Ниче 1992: 375)

Фигурација шеста: Нашавши своју лакомисленост, Заратустра је пронашао своју дјетињастост у којој се радује свеколико биће. Свијет живота прилази Заратустри и испуњава га најпотпунијом радошћу. У Заратустриној пјесми се објављују животиње, Сунце, Земља... Пјесма је Заратустрина пут којим несагледиво биће излази на видјело. Заратустра, онај кога прожима свијет живота, више никада неће бити усамљеник, нити је напуштен – зато, на крају, више не тражи ни сапутника. Заратустриним јутром свиће величанствено подне човјечанства: Сунце је у највишој тачки и сјена је најкраћа. Страх, јер нема од кога нити од чега, више није могућ. Тај је догађај, наиме, Заратустрин почетак и, могуће је, почетак свакога од нас, описан завршним одјельком који носи наслов „Знамење“. Нека тај почетак, нека симболичко сједињење Заратустре и птица, буде, јер је тако најпримјереније, крај, не нашега читања *књиџе за сваког и ни за коћа*, него овога предавања: „(...) тад се десило да је изненада зачуо као да га безбрјој птица окружава и лепрша око њега – а лепет толиких крила и тискање око његове главе беху толико снажни да је склопио очи. И доиста, као да је неки облак навалио на њега, облак стрела који обасила свога непријатеља. Али гле, ово овде је био облак љубави, и обасилао је новог пријатеља. ...На све ово Заратустра рече само једну реч: 'Моја деца су близу, моја деца', а онда је сасвим занемео. Али срце се разнежило, и из очију му наврше сузе и почеше му капати по шакама. ...Голуби су одлетали и прилетали и седали му на раме и миловали његову седу косу, не престајући са нежношћу и клицањем. ...Све ово је трајало дugo време, или кратко време: јер, право говорећи, за овакве ствари на Земљи нема никаквог времена. (...)“

...’Ово је моје јутро, мој дан почиње: изађи сад, појави се велико подне.’ – -

Тако је говорио Заратустра, па је напустио своју пећину, зажарен и снажан, као јутарње Сунце што излази иза тамних брда.“ (Ниче 1992: 413, 414, 417)

Литература

- Хайдегер 1999 – М. Хайдегер, „Ко је Ничеов Заратустра?“, *Предавања и расправе*, Београд: Плато.
- Јунг 1998 – C. G. Jung, *Seminar on Nietzsche's Zarathustra*, Princeton: Princeton University Press.
- Наслеђе 2008 – Наслеђе бр. 10, *Ниче*, Часопис за књижевност, језик, уметност и културу, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Ниче 1992 – Ф. Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, Београд: БИГЗ.
- Ниче 1984 – Ф. Ниче, *Весела наука*, Београд: Графос.
- Ниче 1977 – Ф. Ниче, *Ecce homo*, Београд: Графос.
- Платон 1993 – Платон, *Држава*, Београд: БИГЗ.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082)
821.09(082)
821.16.09:398(082)

ПТИЦЕ : књижевност, култура / одговорни
уредници Никола Тасић ; уредници Драган
Бошковић, Мирјана Детелић. - Крагујевац :
Центар за научна истраживања САНУ и
Универзитета, 2011 (Крагујевац : ГЦ Интерагент).
- 338 стр. : табеле ; 24 см. - (Лицеум ;
14)

Текст ћир. и лат. - На спор. насл. стр.:
Birds: Literature, Culture. - "Пројекат
'Птице: књижевност, култура' ... резулутат
је шест предавања која су одржана октобра
2010. године у Народној библиотеци Вук
Караџић у Крагујевцу..." --> Реч уредника. -
Тираж 400. - Стр. 7-8: Реч уредника / Драган
Бошковић, Мирјана Детелић. - Напомене и
библиографске рефренице уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-81037-37-9

1. Тасић, Никола [главни уредник] 2.
Бошковић, Драган [уредник] [автор додатног
текста] 3. Детелић, Мирјана [уредник] [автор
додатног текста]
а) Српска књижевност - Мотиви - Птице -
Зборници б) Светска књижевност - Мотиви -
Птице - Зборници с) Словенска народна
књижевност - Мотиви - Птице - Зборници
COBISS.SR-ID 182518284