

ТЕОРИЈСКО-ТЕРМИНОЛОШКА
ИСТРАЖИВАЊА ФОЛКЛОРА

Библиотека
СРПСКО УСМЕНО СТВАРАЛАШТВО
Књига 17

Уредница
СМИЉАНА ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ

Рецензенти
ПРОФ. ДР НЕМАЊА РАДУЛОВИЋ
редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду
ДР БРАНКО ЗЛАТКОВИЋ
научни саветник, Институт за књижевност и уметност, Београд
ДР МАРИЈА ШАРОВИЋ
виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд

ТЕОРИЈСКО-ТЕРМИНОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА ФОЛКЛОРА

Уреднице

ДАНИЈЕЛА ПЕТКОВИЋ

МАРИНА МЛАДЕНОВИЋ МИТРОВИЋ

Институт за књижевност и уметност
Београд, 2026

САДРЖАЈ

Реч унапред	7
Дејан Илић <i>О проблему аутентичности у фолклору – случај Пејрановић.....</i>	17
Марина Младеновић Митровић <i>Контекст у фолклористици – значај, развој, изазови, јерсијективе.....</i>	85
Ана Вукмановић <i>О ироучавањима јрсијора усмене књижевности</i>	111
Данијела Поповић Николић <i>Емоција и/или сјрајеија: Фортисов „Путј” ка емјјичком.....</i>	139
Лидија Делић <i>Усмена формула: фолклорна химера? Случај јужнословенске усмене ејике.....</i>	157
Данијела Лекић <i>Више од метјафоре: кенині у сјароенілеској ејици</i>	185
Данијела Петковић <i>Јунак, јројивник и анјијунак – из уіла лојике скујова.....</i>	207
Смиљана Ђорђевић Белић <i>Дневник снова: јрилоі јроучавању меморјја</i>	223

Ана Милинковић

*Улога хумора у антиципацији – флексибилности
жанровских граница* 251

Даница Јовић

*Предања и приче о искуству с најприроднијим бићима
и појавама: концептуална и терминолошка решења* 273

Александра Бјелић

Народна драма – теоријско-терминолошка разматрања .. 291

Именски регистар 307

Предметни регистар 329

РЕЧ УНАПРЕД

Зборник *Теоријско-терминолошка истраживања фолклора* одсликава потребу фолклористике, као једне од хуманистичких наука, да прати сталне промене у култури, језику, историји и систему вредности. С обзиром на то да је један од главних задатака хуманистике преиспитивање ауторитета и подстицање критичког мишљења, неопходно је спроводити сталну проверу постојећих уверења. Свест да теорије настају у одређеним историјским и културним контекстима доприноси развоју знања у појединим дисциплинама, будући да је њихова критика и надградња неопходна за отварање простора за нове интерпретације, напредовање хуманистичких наука и дубље разумевање човека и друштва.

Како показују савремена истраживања у домену когнитивног (на које се аутори у овом зборнику у великој мери ослањају, пратећи савремене тенденције у науци), појмови које користимо утичу на то како разумемо свет. Непрецизни или погрешно схваћени термини који више не могу да обухвате сложеност перцепције одређене појаве, неретко узрокују неадекватно тумачење. Когнитивна психологија све више посвећује пажње феномену пристрасности, што и у случају теорије и терминологије може бити важна тема. Имајући у виду да људи природно теже потврђивању усвојених схватања, стално ревидирање постојећих знања важно је за праћење сложених менталних процеса, уместо поједностављивања стварности. Другим речима, терминологија мора пратити промене у схватању стварности и у њеном обли-

ковању. Ревидирање теорије и терминологије прати промене одређених менталних модела и следи развојне токове истраживачке мисли, утичући и на чување континуитета истраживања у једној дисциплини.

Важно је истаћи такође да термилошке одреднице доприносе јаснијем дефинисању одређених концепата и подстичу интегритет истраживања, чувајући га од произвољности и недоследности. Теорија је ту да обезбеди оквир у ком се аналитичке категорије користе. Она усмерава истраживање, одређује шта је важно посматрати и даје смернице повезивања појединачних елемената у смислену целину. Без теорије, аналитичке категорије би биле произвољне и недоследне. Осим тога, дијахронијско повезивање савремених и некадашњих теоријских сазнања указује на чување континуитета, како на нивоу именовања појава, тако и у њиховој интерпретацији. Давање простора теоријским и термилошким питањима у фолклористици отвара и простор за успостављање боље систематизације унутар дисциплине.

Синкретична природа фолклора пружа могућност да се њиме баве различити проучаваоци, што природно узрокује дивергентне теоријске приступе и флуидну употребу термилошког апарата. Иако се термини по својој дефиницији одликују прецизним значењем, сложена природа фолклора условила је одређена раслојавања и нијансирања. Уједно се у овом раскораку препознаје и јаз између потребе истраживача да поједине феномене постави у оквире аналитичких категорија и њихово опирање постављању у исте. Напореда с менам фолклора и наука о њему усложњава методолошке аспекте, па је и теоријско-термилошке концепте потребно константно преиспитивати, заједно са самим темељима фолклористике. Поједини термини који су ушли у ширу употребу данас се чине недовољним да обухвате значења одређених појава, док други не само да су вишезначни већ су и недовољно изнијансирани

у односу на сродне термине. Исто тако, неки функционишу на једном нивоу у оквиру појединих хуманистичких дисциплина, а имају другачије значење као фолклористички термини. Регионалне и националне специфичности, разноврсна, синкретична, нехомогена грађа такође проблематизују унисоне теоријско-термиолошке и методолошке приступе.

Потреба за редиговањем теоријских приступа фолклору подразумева и увид у постигнућа других научних дисциплина, не само због разубеђене фолклорне грађе и интердисциплинарне природе фолклористике, која таквој грађи приступа, него и као производ савремених научних тежњи ка размени идеја и флукутисању научних метода из блиских, али и дивергентних сфера истраживачког поља рада. Таква „позајмљена”, „преузета” искуства и решења осветљавају постојећу методологију на нов начин, дају нове увиде, помажу у прецизнијем дефинисању појава, умногоме унапређују старе теорије и померају границе научног интересовања, при чему теоријске иновације не остају само плодови једне научне дисциплине, јер антиципирају нове, интегрисане научне области, а све заједно доприноси смањењу фрагментарности знања о стварности, чему савремена научна мисао тежи.

У зборнику који је пред читаоцима дискутује се о општим питањима, залази се у методологију, теорија се анализира на конкретним студијама случаја. Аутори прилога промишљају о темељним питањима дисциплине (аутентичност, формула, контекст), преиспитују се постојећа уверења, терминологија и систем жанрова (народна драма, приче о сновима, антипредање), истражује се како специфичност грађе условљава формирање теоријских аспеката, чиме се термини реевалуирају у савременом контексту, примењују се иновативни приступи потекли из других дисциплина, како сродних, друштвено-хуманистичких (нпр. наративна емпатија, просторни заокрет, концепти когнитивне лингвистике и когнитивне психологије), тако и из природних

наука (нпр. математички модели, логичке операције). Савремена теоријска мисао анализира теренску и архивску грађу нудећи иновативне увиде, те посредно доноси и пресек стања у актуалним фолклористичким истраживањима.

Нимало случајно, зборник отвара монографска студија Дејана Илића у којој се разматра проблем аутентичности, као један од суштинских појмова фолклористике, који условљава и пројектује готово све битне поставке ове дисциплине. Аутор најпре даје дијахронијски преглед поимања концепта аутентичности не само из фолклористичког него и из идејног, филозофског, књижевноисторијског и културолошког аспекта проучавања овог феномена. Полазећи од Викоових (Giambattista Vico) и Русоових (Jean-Jacques Rousseau) идеја, преко запаженог Хердеровог (Johann Gottfried von Herder) утицаја на формирање концепта аутентичности у фолклористици и других теоријских приступа у XIX в., Дејан Илић се нарочито задржава на плодотворним идејама проучавалаца фолклора с краја XIX и у првој половини XX в. које су постепено померале фокус интересовања фолклористике с текста ка контексту. Пратећи промене схватања аутентичности у српској фолклористици и релативизацију граничне линије између правог и лажног песништва, анализира научну рецепцију Петрановићевих збирки, чије мене верно одсликавају и различите теоријско-методолошке фазе српске фолклористичке мисли. Релативизује оправданост негативне научне рецепције Петрановићевих збирки, уочавајући да су судови највећих Петрановићевих критичара примарно условљени неоправданим аксиолошким самеравањем ових песама с Вуковом грађом. Иако не претендује да коначно реши „случај Петрановић”, Д. Илић нуди веома чврсте доказе за рехабилитацију Петрановићевих збирки проналазећи веома сличне варијанте у другим збиркама из Босне и Херцеговине тог времена. У коначници, на примеру заокрета у приступу Петрановићевој грађи, показује

нестабилност и конструисаност концепта аутентичности у фолклористици.

Појам контекста у раду Марине Младеновић Митровић узима се као један од кључних термина савремене фолклористике, који је утицао на обликовање дисциплине, али се и промене унутар дисциплине читавају кроз употребу, адаптацију и концептуализацију овог појма. Термин је у први план дошао с перформативним заокретом у другој половини XX века, али његова примена много је шира, на шта се указује кроз интерпретацију у теоријској мисли доминантној последњих деценија, али и реинтерпретацију и редефинисање кроз појмове попут контекстуализације или реконтекстуализације. У другом делу рада разматрају се могућности примене овог појма на архивске текстове, у којима углавном изостаје бележење контекста извођења, и на перспективе које се тичу дигиталног фолклора.

Ослањајући се на идеје и концепте које су у хуманистичке науке донели теоријски приступи попут хетеротопије и „просторног заокрета“ (*spatial turn*), односно идеје Касирера (Ernst Cassirer), Лефевра (Henri Lefebvre), Туана (Yi-Fu Tuan), Талија (Robert Tally), Фукоа (Michel Foucault) и Соџе (Edward Soja), Ана Вукмановић показује како се ови модели могу применити у проучавању усмене лирике. Посебну пажњу придаје структуралистичко-семиотичким истраживањима простора које је у нашу науку увела Мирјана Детелић у проучавању епике. Препознајући хетерогеност простора као одлику митског мишљења, ауторка указује на могуће померање перспективе ка људском, егзистенцијалном и социјалном. Она примењује идеје проистекле из просторног обрта, као што су разликовање простора и места или концепт трећег простора, на усмену лирску поезију, за коју је карактеристично померање начина моделовања ка плану унутрашњег, субјективног, интерперсоналног и емотивног.

У фокусу истраживања Данијеле Поповић Николић налази се фолклорни, претежно етнографски, слој *Пуџа њо Далмација* Алберта Фортиса (Alberto Fortis), у којем она испитује емотивни и емпатички потенцијал текста, примењујући сазнања из когнитивне теорије наративне емпатије. На тој подлози детаљно анализира приповедну стратегију коју Фортис предузима (емотивна наратија у првом лицу, ауторски коментари у функцији релативизације стереотипа о Морлацима, афирмативна карактеризација, употреба интензификатора, експлицитних маркера, лексике с експресивним набојем и сл.), откривајући суптилне поступке за обликовање текста којима чувени путописац, на различитим нивоима структурисања, у чврст објективни оквир путописа, као референцијалног жанра, хотимично уноси субјективне елементе да би, како Данијела Поповић Николић запажа, произвео емотивну реакцију читалаца, битан чинилац у његовом ангажовању за појачавање интересовања за етнопсихологију, културу и фолклорно стваралаштво далматинског живља.

Полазећи од Аристотелове дефиниције општег као конкретног, иманентног стварности и нетрансцендентног, Лидија Делић посматра епске формуле као општа одређења неодвојива од појединачних усмених конкретизација и настала на основу аналогних елемената у бројним вербалним, звучним, визуелним, тактилним и другим усменим реализацијама. Утврђује да Хонков (Lauri Honko) концепт менталног текста није сасвим компатибилан нити довољан као основни методолошки правац потребан за целовито сагледавање појма усмене формуле, те се у даљим разматрањима односа појединачног и општег ослања и на искуства когнитивне лингвистике и теорије прототипа, као и на Нејглеров (Michael Nagler) концепт континуума, по којем се релативизују строге границе усмене формуле. Овакав приступ дозволио је прецизнију дистинкцију формуле и формулативности, јасније разграничавање правих епских и језичких формула,

уочавање комбинација сижејних и вансижејних формула. На самом крају, на примеру малобројних песама Старца Милије ауторка показује како се и индивидуални, ретки и некарактеристични формулативни спојеви прихватају као образац ако комбинују препознатљиве елементе, чиме се отвара простор за ревидирање поетике усмених формула и за нова истраживања епске формулативности и варијантности.

Студија Данијеле Лекић о кенинзима сагледава овај важан формулни елемент староенглеског епског стиха из когнитивно-лингвистичке и компаративно-теоријске визуре. У првом делу ауторка прати континуитет дефинисања кенинга и његово постепено сужавање од врло уопштеног одређења двочлане замене за именицу до асоцијативне метафоре, примећујући приближавање овог појма кенд хеитију, у чијој је основи метонимијска релација. Узроке настанка, опстанка и моделовања кенинга и кенд хеитија Данијела Лекић налази у версификацијско-језичким особеностима стиха староенглеске епике и фреквентној заступљености сложеница у германским језицима. Додатно осветљење постиже премештањем проблематике на усменопоетички ниво и раван упоредне анализе епских формула, успостављајући паралеле и дистинкције између поменутих формула староенглеског епа и устаљених метафора и метонимијских склопова типичних за српску бугарштитку и десетерачку епику, чиме указује на потребу утврђивања заједничке индоевропске основе данас удаљених епских традиција.

За типолошко проучавање различитих категорија епских протагониста (јунака, противника и антијунака) Данијела Петковић користи алате математичких, логичких, психолошких и когнитивних наука. Полазећи од груписања епских јунака и противника према доминантним особинама, прати резултате примене логичких и математичких операција на идеалне и типичне скупове протагониста, примењујући начела класичне, буловске, логике, фази логике и концепт теорије прототипа.

Посебно се задржава на „антијунаку”, нетипичном јунаку, који има доста заједничких тачака с противником, утврђујући да се овај особени спој може посматрати као еквивалент Хемптоновом (James Hampton) сложенем концепту, понуђеном у његовим когнитивнопсихолошким истраживањима 80-их година прошлог века, будући да подразумева прекомерно проширену конјункцију или асиметричан пресек карактеристика јунака и противника.

Истраживање Смиљане Ђорђевић Белић базира се на грађи добијеној кроз разговоре са саговорницом која све снове бележи од ране младости, користећи се приликом тумачења сановницима, као и логиком тумачења усвојеном усменим путем и потврђеном кроз лично искуство. Паралелно се разматра грађа добијена путем интервјуа с грађом описаном у дневнику снова, чиме се даје увид у процес трансформације извештаја о сну у причу о сну која има одлике мемората. Ауторка истовремено указује на потенцијал сна као наратива да кроз форму која се приближава фабулату постане део (микро)колективне традиције. Комбинујући у теоријском приступу нова сазнања из области фолклористике с устаљеним категоријама, попут мемората и фабулата, она се ослања и на увиде психолингвистичких проучавања снова, наратологију, као и концепт транссветовног идентитета.

Прилог Ане Милинковић наставља њена досадашња истраживања савремених хумористичких прозних облика, од којих је антипредање тема која буди све веће интересовање у савременој фолклористици. Ова хибридна форма репрезентативна је као показатељ чињенице да фолклорни жанр функционише као „динамичка конструкција”. Ауторка користи сопствену теренску грађу, издвајајући два илустративна примера из Расинског округа која тематизују протеривање ђавола са земље како би указала не само на флуидност жанрова и пародијско изневеравање очекивања слушаца већ и на чињеницу да су ови наративи на дубинском нивоу укореењени у заједницу, те рефлектују њене вредности,

норме, али и nelaгодности. Сложеност приступа огледа се у истовременом посматрању овог жанра у систему хумористичких жанрова, али и као корелата предања.

На сличном трагу је и рад Данице Јовић, која полази од сопствене теренске грађе из Браничевског округа и проблематизује жанр демонолошких предања, ослањајући се на савремене токове у светској и српској фолклористици. Својим прилогом указује на недовољност постојећег жанровског система да опише комплексну природу стварног стања у теренским записима. Она се ослања на истраживања Линде Дег (Linda Dégh), Џилијан Бенет (Gillian Bennett) и Ила Валка (Ülo Valk) како би увела термин приче о искуству с натприродним као прецизнији у изучавању овог конверзацијског жанра у којем се дискутује о веровању, дајући осврт и на устаљене фолклористичке термине, као што су демонолошко предање, меморат или последњих година све присутнији *belief narrative*. У потреби за новим терминолошким апаратом препознаје се трансформација терена.

Александра Бјелић у завршници зборника даје синтезу истраживања народне драме у српској фолклористици, постављајући термин у дијахронијски контекст, али истовремено пружајући увид у основне одлике и елементе који уопште чине ову категорију усменог стваралаштва. Преиспитује основне карактеристике драмског стваралаштва у аналитичком концепту који се назива народном драмом, постављајући кључно питање о томе да ли се може рећи да она уопште постоји у систему родова и жанрова. У свом осврту на народну драму, ауторка посебно истиче чињеницу да, за разлику од уметничких драмских текстова, она има и извантеатарску функцију. Уважавајући синкретичност ове врсте фолклорног стваралаштва, Александра Бјелић свој приступ заснива на сложенем односу истраживачке потребе да се предмет проучавања прецизно омеђи и природе саме грађе, која непрестано измиче овој врсти анализе.

Зборник *Теоријско-терминолошка истраживања фолклора* стручној јавности доноси на увид делић теоријских интересовања српских фолклориста и њихова промишљања о закономерности и појмовима фолклористике. Уреднице свесрдно захваљују свим ауторима на одзиву, посвећености и темељно урађеним студијама, а рецензентима на помном читању и драгоценим смерницама, у нади да ће овај зборник послужити као инспирација и позив истраживачима да проширују, продубљују и даље граде чврсту теоријску зиданицу науке о фолклору.

Уреднице зборника

Дејан Илић*

ORCID 0000-0001-7948-1289

Институт за књижевност и уметност
Београд

О ПРОБЛЕМУ АУТЕНТИЧНОСТИ У ФОЛКЛОРУ – СЛУЧАЈ ПЕТРАНОВИЋ

Апстракт: Аутентичност је један од кључних појмова фолклористике. Концепт аутентичности утицао је на формирање истраживачког корпуса фолклористике и њене методологије, а истовремено је и сам био конструисан у складу с теоријско-методолошким начелима одређених научних приступа. У овом раду даје се дијахронијски преглед схватања концепта аутентичности у европској и српској фолклористици. На овом фону излаже се случај збирке Богољуба Петрановића, сакупљача који је у једном делу научне јавности означен као непоуздан, а његова грађа као неаутентична. У анализи овог случаја (не)оспорене аутентичности даје се преглед основних теза Петрановићевих критичара и указује на њихову дијахронијску условљеност. Такође, анализира се Петрановићево схватање фолклора, његова методологија теренског рада и сакупљања. У сучељавању различитих концепата аутентичности указује се на конструисаност овог квалитета фолклорне грађе.

Кључне речи: аутентичност, Богољуб Петрановић, фолклор, народна књижевност, сакупљање умотворина, методологија теренског рада, принципи бележења умотворина, историја фолклора

Појам и проблем аутентичности настао је с рађањем модерног друштва и од тада продире у различите домene живота и у готово све хуманистичке дисциплине, као и уметност. Реч

* dejan.ikum@gmail.com

је о једном од кључних али протејских појмова хуманистике који се опирају чврстом дефинисању, проблематизују се, а све време су у широкој употреби, било да се на аутентичност гледа есенцијалистички, било да се иде ка деконструкцији овог појма. Дајући синтетичан дијахронијски преглед схватања проблема аутентичности у антропологији и уопште култури и уметности, Чарлс Линдхолм (Charles Lindholm) трага и за свеобухватном дефиницијом аутентичности (Lindholm 2008: 1–10). Истичући да се аутентичност различито концептуализује, овај проучавалац сматра да се она најшире, али и најпрецизније, може дефинисати као „главни члан скупа вредности које укључују искрено, суштинско, природно, оригинално и стварно” (“the leading member of a set of values that includes sincere, essential, natural, original, and real”) (Lindholm 2008: 1). Аутентичност је, дакле, скуп вредности којима савремени човек тежи, она је чежња да се живи у складу са својим унутрашњим бићем, да се живи у дослуху са суштинским, да се поврати изгубљени рај, али исто тако она постаје и једна од најтраженијих роба капиталистичко-конзументистичког друштва, отуда се њоме неретко манипулише. Она се непрестано (де)конструираше.

Аутентичност је такође један од кључних проблема фолклористике. Расправљати о аутентичности у фолклористици значи писати историју ове дисциплине, пошто се концепти аутентичности свесно или несвесно пројектују на само поље њеног истраживања. Проблем аутентичности преклапа се с бројним другим круцијалним проблемима фолклористике, као што су проблеми генезе, колективног и анонимног ауторства усменог дела, односа усменог и писаног, начина и врсте текстуализације усмене грађе, концептуализације терена, затим проблем улоге истраживача у сакупљању, питање канона, проблем очувања и презентовања грађе. Кокјара (Giuseppe Cocchiara) истиче да је један од основних задатака фолклористике „da odredi šta treba nazvati narodnim, a šta ne” (Kokjara 1984: 10), дакле, управо оно што је у самој сржи

проблема аутентичности. Аутентично у фолклору, међутим, не може се једнозначно дефинисати. Чини се да би се свеобухватна дефиниција свела на констатацију да је аутентично фолклорно дело, односно да је аутентичан предмет истраживања фолклористике, оно што укупношћу својих одлика није у колизији с погледима на фолклор и схватањем аутентичности одређене епохе, теоријске школе или чак појединачног истраживача. У случају аутентичности суочавамо се и с проблемом циркуларне дефиниције, јер се на основу погледа на фолклор одређује шта је аутентично, али се и на основу схватања аутентичног одређује шта је фолклор.

Идеја о аутентичности стара је колико и само интересовање за фолклор, али се промишљање о њој, заправо о теоријско-методолошким темељима самог концепта, о његовом утицају на формирање поља истраживања фолклористике и њене методологије јавља тек осамдесетих година XX века. До тада се, наравно, расправљало о правом и лажном у фолклору, али се није анализирао сам дискурс аутентичности. Померање истраживачког фокуса јавља се као део општег заокрета у хуманистички и фолклористички ка деконструкцији великих истина, научних теорија и појмова, те измењених погледа на традицију у којима се открива њена конструктивна природа и условљеност садашњошћу (в. Handler, Linnekin 1984: 273–290). Антрополог Ричард Хандлер (Richard Handler) издваја се као један од пионира у деконструкцији и теоријском промишљању о самом појму аутентичности. Он ће међу првима истаћи да је аутентичност културни конструкт западног света (Handler 1986: 2). О аутентичности ће се расправљати с филозофског, социолошког, антрополошког становишта, док ће се најзначајнија студија о аутентичности у фолклористички појавити крајем деведесетих година прошлог века. Реч је о монографији Регине Бендикс (Regina Bendix) у којој се излажу теоријске основе појма аутентичности (в. Bendix 1997). Ауторка у широком дијахроничком луку прати како су имплицитне и

експлицитне представе о аутентичности утицале на формирање фолклористике као дисциплине, али и како је научна заједница одређивала шта је аутентично. Истраживачки фокус је усмерен на развој фолклористике у Немачкој и Сједињеним Америчким Државама, али се он понекад шири и на европски контекст. Регина Бендикс се бави деконструкцијом дискурса (о) аутентичности, наводи да њена намера није да каже шта је аутентичност, него да одговори на питања коме и зашто она треба (Bendix 1997: 21). Иако жели да уклони појам из научног речника (Bendix 1997: 7), те истиче да аутентичност не би требало да буде критеријум у покушајима вредновања и разумевања културе (Bendix 1997: 14), ауторка показује да реторика аутентичности опстаје у науци о фолклору чак и онда кад се чини да је потиснута (Bendix 1997: 6, 8). Иако не пориче да искуство сусрета с фолклорним делом, искуство које се доживљава на терену, може бити аутентично (Bendix 1997: 13), Регина Бендикс се одлучно упушта у борбу с фантазмом аутентичности и показује њену конструисаност.¹

Иако ћемо се осврнути на основне погледе на аутентичност у фолклору, нећемо се упуштати у свеобухватна разматрања овог појма. У фокусу рада биће фолклористички концепти аутентичности који ће се разматрати на примеру сакупљачког рада и корпуса Богољуба Петрановића. Дакле, они погледи на аутентичност који су индуковани самим Петрановићевим радом и мишљу његових критичара. Настојаћемо да одредимо које су

¹ Јављају се, међутим, и опречни гласови који упозоравају на наличје конструктивистичких концепција аутентичности, нарочито у сучељавању емске и етске перспективе. Истиче се да су конструктивистички приступи сувише интелектуализовани, академски, те да су и сами конструкт. Расправљајући о аутентичности у антропологији, Димитриос Теодосопулос (Dimitrios Theodossopoulos) указује на парадоксалност и иронију појма „измишљање традиције”, као и на проблеме које са собом носи деконструкција дихотомије аутентично : неаутентично и даје увид у релевантну литературу у којој се проблематизује деконструкција есенцијалистички схваћене аутентичности (в. Theodossopoulos 2013: 337–360).

доминантне идеје и погледи на аутентичност утицали на Петрановићево схватање фолклора, однос према терену и бележење фолклорне грађе. Такође, указаћемо и на основне теоријско-методолошке оквири Петрановићевих критичара који су његов корпус окарактерисали као неаутентичан. Овако конципирано истраживање позиционираћемо у шири дијахронијски контекст српске и европске фолклористике, где ћемо тежити да дамо репрезентативан преглед погледа на аутентичност у најважнијим фолклористичким теоријским правцима. Иако нам намера није да доказујемо „аутентичност” Петрановићевог корпуса, неминовно ћемо се и сами уплести у дихотомно значењско поље аутентичности, које нужно подразумева супротстављање правог и лажног. Замци дискурса о аутентичности нећемо умаћи ни стога што он подразумева да доказивање да је нешто вредно научног проучавања посредно значи и доказивање да је тај предмет аутентичан (уп. Bendix 1997: 4).

Почеци фолклористике и етнографије везују се за потврђивање да је проучавање егзотичног Другог вредно пажње (Kokjara 1984: 12–13). Ово интересовање подударило се са снажним унутрашњом потребом да се открије истинитост сопства, њена аутентичност. Лајонел Трилинг (Lionel Trilling) истиче да је с рушењем чврстих феудалних односа, с рушењем ауторитета цркве, с повећањем социјалне мобилности рођен модеран човек, који ће у потрази за истинитим и аутентичним трагати за изгубљеном трансценденцијом и стабилном тачком ослонца у свету (в. Trilling 1990). Промовисање истинитости и из ње изведене аутентичности као вредности модерног човека овај аутор прати у дијахронијском низу од четири века кроз књижевност, филозофију и психоанализу. Указује на филозофско-идејне аспекте аутентичности и њену везу с алијенацијом, разматра лице и наличје аутентичности у вези с (не)уклопљеношћу појединца у друштво. Промишљања о могућностима и модалитетима аутентичног живота појединца у цивилизованом друштву јављају

се као полазишта из којих ће се развити вишеслојан феномен и дискурс аутентичности.

Наслањајући се на интелектуалну струју која је у вези с Другим, дивљим и егзотичним испитивала ограничења (европске) цивилизације и створила представу о племенитом дивљаку (уп. Kokjara 1984: 21–38), Русо (Jean-Jacques Rousseau) ову ће представу у потпуности развити и формирати своје учење о друштву које уништава човекову аутентичност (Bendix 1997: 16, Kokjara 1984: 141–151). Овај мислилац просторно приближава племенитог дивљака, он више није у удаљеном новом свету, него припада скромном народу који слободно живи на селу. Осим просторног приближавања, за потрагу за аутентичношћу важно је и то што Русо следи идеју Ђанбатиста Вика (Giambattista Vico) да примитивни свет живи у сваком појединцу, из чега произилази Русоово уверење да „*treba da ga sami vratimo tako što ćemo ga otkriti i unapređivati*” (Kokjara 1984: 147).

Иако Вико и Русо у својим разматрањима о искрености и аутентичности запажено место дају (народној) поезији и обичајима, они наступају првенствено с идејно-филозофског становишта. На формирање концепта аутентичности у фолклористици значајније ће утицати Хердерове (Johann Gottfried von Herder) идеје будући да ће он у потрази за аутентичношћу кључно место дати народној поезији, коју ће одредити као истински локус аутентичности (Bendix 1997: 35). Код Хердера је утврђена веза између личне потраге за аутентичношћу и њеног уметничког израза (Bendix 1997: 17), што је снажно утицало на потоњу романтичарску фолклористику и романтичарске представе о аутентичном. Такође, идеје овог мислиоца снажно су утицале на формирање представе о фолклору међу нашим сакупљачима и проучаваоцима, почев од Вука.² Како их и

² Хердерове идеје и њихов трансфер у јужнословенску културну средину разматрају се с књижевноисторијског становишта у: Babić 2008. О утицају Хердерових идеја међу Србима, од Лукијана Мушицког, преко Димитрија Давидовића, до Вука, в. Babić 2008: 222–245. О хердеровским идејама у Вуковим погледима на фолклор в. Клеут 1987: 25–43.

Петрановићев однос према фолклору баштини, осврнућемо се на основне Хердрове идеје о аутентичности и народној поезији.³

Овај мислилац је аутентичност посматрао у ширем филозофском контексту. Чини се да је за њега аутентично све што је природно, све што је далеко од урбаних манира и буржоаске етикеције, дакле, примитивно, исконско. Хердер „*vidi u primitivnom sve ono što je lepo i iskreno*”, а у народном „*sve ono što je neiskvareno i istinito*” (Kokjara 1984: 211). Сви ови квалитети садржани су у народној поезији, која у делу овог мислиоца добија истакнуто место јер се схвата као врхунски израз народног језика и еманација народне душе. За Хердера она је природна⁴, чиста и као „*celovit izraz misli i osećanja čoveka*” открива „*sve ono primitivno i divlje što postoji u ljudskoj prirodi*” (Kokjara 1984: 214). Народна поезија перципира се и као национална, јер је народ према овом схватању најнеискваренији део нације. Она је снага која треба да обнови уметност, да је одвоји од подражавања антици и тако омогући

³ О Хердеровим погледима на књижевност, културу, уметност, питања нације постоји бројна литература. Овде ћемо указати на прегледне дијахронијске студије у којима се даје општи поглед на Хердерову мисао, потом на његово место у историји фолклористике и његову позицију у креирању фолклористичког дискурса о аутентичности. Држећи се херменеутичког приступа и с фокусом првенствено на Хердровој концепцији језика, Исаија Берлин (Isaiah Berlin) даје синтетичну студију у којој представља Хердеров отклон од рационализма и просветитељства, а посредно приказује и његов однос према претходницима, нарочито Вику. Указује на Хердера као зачетника појмова национализам, историзам и *Volksgeist*, а као најпроминентније Хердрове идеје издваја идеје популизма (у значењу колективности), експресионизма и плурализма (Berlin 1976: 143–216). За улогу и место Хердера у историји фолклора в. Kokjara 1984: 207–228, а за Хердерову концепцију и речник аутентичности в. Bendix 1997: 34–42.

⁴ О Хердеровом концепту природне поезије и његовој улози у развијању интересовања за фолклор у контексту немачког предромантизма в. Kamenetsky 1973: 836–848. Ауторка истиче да су за Хердера народне песме биле својеврсна филозофија живота, израз одређеног *Weltanschauung*-а у којем су сељак, народ, природа и прошлост постали симболи златног доба (Kamenetsky 1973: 837).

аутентичност. Спојивши језик, поезију и нацију у нераскидиво тројство, Хердер је промовисао „дужност према нацији”, која се између осталог испуњавала сакупљањем народних песама (Kokjara 1984: 208, 217). Народним песмама Хердер је звао све оне које откривају душу народа, без обзира на то да ли је њихов творац познат и без обзира на то да ли су настале усменим преношењем или су плод имагинације одређеног писца/песника. Дакле, питање аутентичности народне поезије у Хердеровом случају питање је верности народној души. Иако се у овом смислу појам аутентичности народне песме разликује од оног установљеног у романтизму, истакнуто је да је Хердер поставио тон речника аутентичности који у фолклористици одјекује до данас (Bendix 1997: 37). Метафоре природе, блага и спасавања, уз високопарни тон, квалитете природности, искрености и једноставности, обележиле су Хердерову концепцију народне поезије, а преко немачког предромантизма и романтизма постале су опште место фолклористичког писма. Регина Бендикс запажа да је сакупљање песама код Хердера конципирано као спасавање и чишћење, враћање у првобитно стање, али и као обећање аутентичности која ће се стећи учешћем у овом пројекту (Bendix 1997: 40).

Хердеровим идејама конвенирала је антикласицистичка струја у уметности, нарочито изражена у енглеској култури. Ова струја изнедриће Макферсоновог (James Macpherson) Осијана, који ће услед своје популарности снажно утицати на буђење интересовања за народну поезију и њено објављивање. Случај Осијана један је од првих случајева оспоравање аутентичности.⁵ Ипак, значај овог дела за потоњу романтичарску потрагу за аутентичношћу кроз дела вербалног фолклора, и уопште кроз интересовање за прошлост и традицију, немерљив је. Наиме, ово дело означава заокрет који се десио у концепцији далеког

⁵ О Макферсоновом делу постоји обиље литературе. За преглед најзначајнијих студија о овом делу и његовом месту у историји књижевности с освртом на проблем аутентичности в. Leerssen 2004.

које интригира и за којим се трага. Уместо љубави према далеком у простору, која је карактеристична за просветитељство, с предромантизмом се јавља љубав према далеком у времену, према старини (Кокјара 1984: 182). Долази до рађања романтичарског култа прошлости, нарочито интересовања за средњи век и народну традицију, у којима се види изгубљено златно доба и период аутентичног живота.⁶ У потрагу за овом аутентичношћу кроз сакупљање народних умотворина, у борбу за њихово очување, кренуће бројни Хердерови следбеници. Сакупљачки рад ће нарочито бити жив у доба романтизма, а кроз различите видове теренског рада опстаће у фолклористици све до данас. Такође, код Хердера успостављена веза народне поезије, језика и нације, снажно ће утицати на романтичарски културни национализам⁷.

⁶ Подражавање Макферсоновом делу, интересовање за старо и егзотично инспирирано њиме, названо је осифанизам. Као пандан овој струји настаје морлакизам, под којим се подразумева (пред)романтичарско интересовање за Морлаке, словенске становнике Јадрана, првенствено Далмације, али и рецепција и утицај дела Алберта Фортиса (Alberto Fortis), који ће први писати о Морлацима и сакупљати њихове песме (Bošković-Stulli, Zečević 1978: 244–269). Такође, као нарочито значајан споменик словенске културе настао на трагу осифанизма издваја се *Краледворски рукопис* Вацлава Ханке (Václav Hanka) – в. Mann 1958: 491–496, Раденковић 2005: 32, Бјелић 2024: 93. О односу Вука и Ханке у контексту културне размене в. Radulović 2023: 151–154.

⁷ О различитим аспектима културног национализма у деветнаестовековној Европи расправља Лерсен (Joep Leerssen), истичући да је овај тип активизма имао аутономан развој у односу на политички национализам. Аутор промишља о различитим начинима „култивације” и неговања (народне) културе и указује на основне стратегије којима се култура симболички означава као национална – реч је о спасавању („salvage”), потом о некој врсти креативне обраде, опонашања и изучавања „спасене” културе („fresh productivity”) и на крају о различитим облицима њене употребе и увођења у јавни простор („propagandist proclamation”). Лерсен показује да описани токови културног национализма имају наддржавно обележје, да су у великој мери одређени романтичарским схватањем језика, културе, прошлости и народа, те отуда указује на флукуације идеја међу европским интелектуалцима деветнаестог века (в. Leerssen 2006).

Хердерове поставке у којима национално ипак не искључује и космополитско код његових романтичарских следбеника биће модификоване и заоштрене, а практично свако сакупљање и проучавање фолклора у романтизму (али и знатно касније) биће у непосредној вези с питањима националне еманципације.

Међу Хердеровим следбеницима за европску и српску фолклористику нарочито је значајан рад браће Грим.⁸ Јакоб (Jacob Grimm) и Вилхелм Грим (Wilhelm Grimm) кључне су фигуре у изградњи научног приступа аутентичности (Bendix 1997: 50), а одиграли су и важну улогу у позивима на сакупљање умотворина и у конструисању идеје о спасавању народног блага. У овом контексту нарочито је значајно циркуларно писмо које је Јакоб Грим упутио 1815. године и њиме покренуо акцију сакупљања умотворина (Мојашевић 1983: 13–39). Уз сакупљање, то јест спасавање, умотворина, браћа Грим су као једно од основних начела фолклористике издвојили начело верног бележења, које ће постати опште место дискурса свих потоњих сакупљача. Такође, они ће у великој мери допринети и ширењу метафорике природе, блага и губитка у фолклористичким наративима. Када је реч о схватању народне поезије, браћа Грим сматрају да је народна поезија анонимна, колективна, самоникла, природна и као такву контрастирају је уметној, вештачкој поезији. Аутентичност такве поезије браћа Грим су налазила у њеном садржају, па су отуда, упркос начелу верног бележења, задржавали за себе право редиговања грађе. Мојашевић примећује да се инсистирање на верном бележењу код браће Грим, као и код Вука, „односило на сакупљаче, а не на себе као издаваче” (Мојашевић 1983: 144). На овај начин они су за себе присвајали позицију оног ко посредује аутентичност.

⁸ За књижевноисторијски преглед фолклористичког рада браће Грим в. Kokjara 1984: 273–295, а за њихово схватање аутентичности и природе народне песме в. Мојашевић 1983: 137–162. Дискурс о аутентичности који су користила браћа Грим описан је у: Bendix 1997: 49–60.

Заправо, аутентичност је увек била подложна научној верификацији, а једна од основних преокупација научника у деветнаестом веку постаје управо утврђивање аутентичности грађе (Bendix 1997: 45), то јест њено конструисање. Бројне европске збирке фолклорне грађе објављене у деветнаестом веку у контексту националног буђења промовисане су као ризнице аутентичне грађе и народног/националног духа. Њихова непатвореност и веза с древном прошлошћу истицане су као основни квалитети из којих проистиче и огроман потенцијал ове грађе за обнову уметности и интеграцију народа у нацију посредством заједничког језика, прошлости и обичаја. Романтичарска идеја аутентичног надживела је сам романтизам, па је од касног деветнаестог до половине двадесетог века утицала на стварање бројних научних приступа који су за циљ имали документовање аутентичног (Bendix 1997: 95). Посредни или непосредни покушаји да се научно одреди и опише аутентичност били су у директној вези с успостављањем фолклористике као науке и омеђавањем њеног поља проучавања. Тежња ка сцијентификацији имала је за циљ и одвајање академске дисциплине од аматерских приступа сакупљачком раду и фолклору. У циљу овог раздвајања значајно је то што научници за себе присвајају позицију оног ко процењује шта је аутентично. Такође, постоји тежња ка методолошком усмерењу сакупљача аматера, њиховој припреми за теренски рад⁹, чиме се научник опет позиционира као онај ко има знања и вештине којима се може „ухватити” аутентичност.

⁹ Различити проучаваоци израђују приручнике за терен (Bendix 1997: 108, 137). У нашој научној средини овоме одговарају мање или више профилисана упутства за сакупљање умотворина објављивана углавном по периодици. Нешто систематичнији приступ уочава се у деловању Етнографског одсека СКА који ће од самог краја деветнаестог века до Првог светског рата објавити неколико специјализованих упутстава за сакупљање углавном етнографске грађе. Занимљиво је, међутим, да Академија никад није издала упутства за сакупљање народних умотворина иако је покренула пројекат сакупљања ове грађе и иако су се сами сарадници сакупљачи

Тежња ка научно утемељеном раздвајању праве, аутентичне фолклорне грађе од лажне обележиће и трећу четвртину двадесетог века. У овом смислу значајан је рад Ричарда Дорсона (Richard Dorson), који је, издвајајући лажне, синтетичке творевине које су циркулисале као фолклор, настојао да дефинише поље фолклористике као академске дисциплине. За овакву врсту грађе Дорсон је 1950. г. сковао термин фејклор (енг. *fakelore*), под којим је подразумевао грађу која није сакупљена на терену или (првобитно) усмено традирана. Истичући разлике између фолклора и фејклора, Дорсон је као једну од главних одлика овог првог видео варијантност, истичући да фолклорно дело настаје као производ преношења многих извођача (Dorson 1976: 133–135). Иако је имао намеру да раздвоји фолклорну грађу од оне која то није а тако се представља, да егзактно издвоји аутентично, Дорсон је заправо нехотице показао арбитарност аутентичности (Bendix 1997: 194). Осврћући се на концепт фејклора, ово ће потврдити и Алан Дандес (Alan Dundes). Он истиче да појава коју је Дорсон уочио није карактеристична само за савремени тренутак, нити само за Америку, и показује да би се Дорсонов концепт могао применити, између осталог, на Осијана, бајке браће Грим, *Калевалу*, што сам Дорсон не чини (в. Dundes 1985: 5–18). Дандес не одбацује тезу о фејклору, али је допуњава тиме што истиче да на продукцију фејклора утиче осећање културне инфериорности у контексту националног буђења (Dundes 1985: 13). Такође, концепт фејклора повезује с концептом измишљања традиције и напомиње да би фејклор могао постати фолклор у случају да почне усмено да се преноси (Dundes 1985: 15). Ипак, најзначајније је што се Дандес залаже за равноправно проучавање фејклора и фолклора, чиме релативизује дихотомију правога и лажнога, иако је у потпуности не одбацује.

распитивали о упутствима. Најпотпунији преглед позива и упутстава за сакупљачки рад на пољу етнографије и фолклористике до Првог светског рата дао је Тихомир Ђорђевић (в. Ђорђевић 1926: 45–54).

До релативизације ове дихотомије и до (не)посредног указивања на арбитрарност и конструисаност аутентичности долази у другим теоријским правцима који се развијају у фолклористици у другој половини, нарочито последњој четвртини, XX века. У овом контексту значајно је деловање франкфуртске школе у Немачкој, учења Баузингера (Hermann Bausinger) и концепт фолклоризма Ханса Мозера (Hans Moser) (Bendix 1997: 157–185). Баузингер ће оспорити појам народне културе као изоловане целине неоскрвнене модерношћу, док ће Мозер, уводећи појам фолклоризма, као фолклора из друге руке, отворити ново поље проучавања. Научници ће се у почетку опирати изучавању фолклоризма као лажног фолклора, али ће конструктивистичка природа ове појаве указати и на конструктивистичку природу идеје о аутентичном фолклору. Конструисаност традиција и њихово измишљање и промовисање у јавном простору доћи ће до изражаја и у теоријском концепту измишљања традиције које ће почетком осамдесетих увести Хобсбом (Eric Hobsbawm), а под којим подразумева ритуализоване, формализоване и понављајуће праксе које имају неку референцу на прошлост, при чему је континуитет с том прошлошћу фингиран (в. Hobsbawm 2002: 5–25). За ове приступе аутентичном карактеристично је померање фокуса с текста ка ширим кретањима у култури, то јест отварање ка антропологији фолклора, студијама културе и контекстуалној фолклористици.

Иако су указивали на значај контекста и позивали на његово детаљно описивање, романтичари и филолошки усмерени фолклористи су локус аутентичности првенствено налазили у самом тексту, па се отуда инсистирало на верном бележењу и полеми-сало о редакторским поступцима сакупљача и приређивача. У другој половини двадесетог века истакнута је теза да аутентичност пребива у контексту, у самом перформансу (Bendix 1997: 195). Контекстуално проучавање фолклора успон доживљава од шездесетих година прошлог века. Као његове претече узимају се Вилијам Баском (William Bascom) и Бронислав Малиновски

(Bronisław Malinowski), док се као утемељивачи јављају Алан Дандес, својом чувеном студијом о тексту, текстури и контексту као три неодвојива аспекта фолклорног дела (Dundes 1964: 251–265), и Дан Бен-Амос (Dan Ben-Amos), који тежећи ширем и свеобухватнијем дефинисању фолклора као интегралног дела културе инсистира на томе да је фолклор комуникативни процес и да је отуда нужно испитивање самог контекста (Ben-Amos 1971: 3–15, уп. Ben-Amos 1993: 209–226). Из ових поставки следи да је аутентичност искуствена, а не статична и трајна. Ипак, Регина Бендикс истиче да се (романтичарски) речник аутентичности сачувао и у перформативном приступу, а да развијање техника за контекстуално осетљиву транскрипцију одговара старој потреби за хватањем аутентичности (Bendix 1997: 201–205). Међутим, иако дискурс аутентичности опстаје, отварање фолклористике ка антропологији, ка студијама културе, померање фокуса с текста на контекст и перформанс ослободили су науку уске и искључујуће поделе на право и лажно. Истакнуто је да су и ваљаност и лажност грађе конструкти, а аутентично као да је постало одлика самог (научног) истраживања.

У српској фолклористици проблем аутентичности наслутио је још Вук Карацић иако о овом проблему није теоријски расправљао (Милошевић-Ђорђевић 2002: 57). Вук се као следбеник идеја браће Грим и делимично Хердера залагао за верно бележење песама и био против њиховог поправљања.¹⁰ Заступник је деволуционе мисли, па је његово сакупљање условљено и страхом од пропадања и кварења песама. За Вуков доживљај аутентичности важна су хердеровски обојена размишљања о песмама као производу срца које ствара у простоти и невиности, недодирнуто „духом воображења”, изнете у предговору *Пјеснарици* (1814).

¹⁰ Вукова иманентна поетика усмене традиције ишчитава се из његових предговора и преписке и разматра у вези с тадашњом европском мишљу о фолклору у: Милошевић-Ђорђевић 2002: 5–67, а уп. и Деретић 2016: 81–104.

Такође, Вук је присвојио позицију ексклузивног носиоца и тумача традицијске културе, оног ко има знање, осећај и ауторитет да верификује аутентично.¹¹ Вукови погледи на народну књижевност и естетске вредности његовог антологијског корпуса одредили су пут којим ће се кретати српска фолклористика током целог деветнаестог века, па и касније. Поводом Вуковог сакупљачког рада и објављивања његових збирки уочено је да „сваки захват у културу мења однос носилаца те културе, али и других, према тако промовисаним културним праксама и вредностима” (Ђорђевић Белић 2015: 357). Отуда је после Вукове књижевне и културне победе усмена традиција утемељена као највиша вредност, па је сама позиција сакупљача после Вука другачија. Баласт Вуковог дела и његових (неостварених) жеља снажно ће притискати све потоње истраживаче и сакупљаче фолклора. За Петрановића и уопште сакупљачки рад у Босни и Херцеговини од неизмерне важности је Вуково запажање о овим областима као врелима усмене епске традиције и његово жаљење што није успео да прође кроз ове земље.

Слично Вуку, ни други проучаваоци фолклора у нашој средини нису се бавили проблемом аутентичности и нису оставили разрађене теоријске концепте. Чини се да се више подразумевало шта је аутентична грађа, него што су њене одлике и критеријуми по којима се аутентично процењује били експлицирани. Ипак, поларизација на право и лажно, коју концепт аутентичности подразумева, имплицитно је присутна у готово свим научним приступима, па и у односу сакупљача према грађи. Аутентичном се сматрала грађа верно забележена на терену, нарочито из уста неписменог певача. Овако добијена грађа неретко је поређена с Вуковим корпусом, било да су то чинили сами сакупљачи, настојећи да свом делу обезбеде већу вредност, или проучаваоци,

¹¹ О Вуковим теоријско-методолошким принципима теренског рада и његовој улози повлашћеног познаваоца народне културе расправља се у: Ђорђевић Белић 2015: 347–360.

с тим што се у овом случају углавном указивало на мањкавости нове грађе. Како је наша фолклористика поникла из филологије, текст је посматран као основно мерило и локус аутентичности. Отуда је овај проблем најчешће био посредно посматран при расправљању о стилизацији грађе и односу усменог и писаног. Начелно је прихваћено да је грађа која је претрпела повратан утицај штампаних песама, али и уопште књиге, мање вредна. Такође, романтичарска премиса о пропадању фолклора била је врло жива, па је ново песништво готово увек губило у поређењу с квалитетима Вукове збирке.

Иако су ово била доминантна (неексплицирана) начела при верификовању аутентичности, сваки проучавалац је одређивањем опсега истраживачког корпуса имплицитно дефинисао аутентичну грађу и посредно формирао канон усмене књижевности. Позиционирање Вукових збирки као крајњег естетског домета усмене уметности речи и стално потврђивање вредности овог корпуса кроз научну и читалачку рецепцију довело је посредно до извесне маргинализације збирки сакупљених после Вука. Неретко је у науци истицано да записи песама после Вука Караџића имају скромну естетску вредност, а условно им се признавао само значај за научна истраживања. Већ Маретић говори о естетском паду епског певања после Вука и сматра да одређене зборнике није требало ни издавати, а да је у неким случајевима требало објавити само део грађе; у овој групи помиње и збирку Богољуба Петрановића (Maretić 1909: 1–2). Понекад ће овакви ставови бити полемички заоштрени. Илустративан је став Светозара Матића, који у позним записима види „дегенерисану епску књижевност” (1972: 150). Слично и Јован Деретић истиче да „само шест књига које је сам Вук објавио имају истинску књижевну вредност” (2000: 188) и наглашава да од збирки објављених после Вука треба узимати у обзир „само оне које су потребне за целовиту књижевну представу о народној епизи” (Деретић 2000: 8). Ипак, иако укус и однос према народној књижевности формира према Вуковим

збиркама, Деретић неће моћи а да не примети како је Петрановић „творац најважније збирке српских народних песама у другој половини XIX столећа” (Деретић 2000: 194).

Насупрот оваквим погледима на новије записе, постојали су и супротни гласови, они који су се залагали за ширење фокуса истраживања. Тако Шмаус (Alois Schmaus) педесетих година прошлог века истиче да је „општи појам епске песме створен (је) под утицајем збирки Вука Караџића”, те да такав поглед „оптерећује научно посматрање извесном једностраношћу” (2011: 31). Слично њему, Матицки запажа да је у нашој фолклористици „прећутно прихваћен и тешко одржив став да народна песма мора да већим својим делом одговара законитостима које нуди искуство стечено на основу Вукових збирки” (1974: 26), и позива на флексибилније сагледавање повратног утицаја штампаних збирки, у којима види само један од канала преношења традиције (Матицки 1974: 26, 40–57). Истичући да се са контекстуалним заокретом у фолклористици и њеним отварањем ка студијама културе релативизују естетско-аксиолошке димензије фолклорног дела, Смиљана Ђорђевић Белић се залаже за отварање науке ка новијим облицима епског певања и напомиње да је ослањање на такозвану класичну епiku вид истраживачке аутоцензуре, која је у функцији изградње и потврђивања представе о „идеалној” традицији (2016: 15–18, 62–68, 192–193). Наведена гледишта о питању корпуса релевантног за научна истраживања су несистематична, али репрезентативна у смислу одражавања дијахронијског кретања српске фолклористике. У подтексту схватања научне вредности одређених збирки, било да је реч о ригиднијем или флексибилнијем приступу новој грађи, крије се питање аутентичности, у првом реду аутентичности текстуалне компоненте фолклорног дела.

Филолошко и позитивистичко начело у језгру је приступа најпознатијег проучаваоца „лажног” песништва у нашој фолклористици – Војислава Јовановића Марамбоа. Иако није оставио

разрађен теоријски концепт о плагијатима, мистификацијама и фалсификатима у (усменој) књижевности, овај проучавалац је цео свој радни век провео у раздвајању „правог” од „лажног” народног песништва.¹² Његов главни оријентир у процени естетске успелости и аутентичности грађе биле су Вукове збирке. Такође, од сакупљача аматера Марамбо је очекивао висок ниво освешћености о прикупљању грађе, поштовање принципа верног бележења, систематичност и прецизност у навођењу података о контексту. Вукови следбеници нису успели да задовоље строге Марамбоове критеријуме, па су названи лажним фолклористима и трговцима народним умотворинама (Јовановић 2001: 356). Занимљиво је, међутим, да своје ригидне ставове Марамбо није примењивао на самог Вука, у ком је видео апсолутни узор и за ког је наводио да је, иако је редиговао записе, „знао како се врши посао скупљача и издавања” (Јовановић 2001: 353). Иако је највећи део Марамбоових студија о правом и лажном песништву остао у рукопису или нацртима до почетка двадесет првог века, оне су успеле да баце сенку на добар део грађе сакупљене и објављене после Вука, утичући на њену маргинализацију у науци.

Јовановићево дело имаће утицај на развој српске фолклористике и разумевање аутентичности усмене грађе. Тако се на Јовановићеве критичке опаске о Петрановићевом сакупљачком раду надовезује Новак Килибарда у својој монографији о овом сакупљачу (в. 1974). Такође, својеврстан омаж Јовановићевом делу даће Мирослав Пантић кроз зборник *Право и лажно народно ђесништво*.¹³ Међутим, ниједна од студија овог зборника

¹² Марамбоови теоријски и методолошки приступи народној књижевности, нарочито проблемима плагијата, фалсификата и мистификација анализирају се у: Ајдачић 1993: 150–159. Књижевноисторијски, методолошки, теоријски и антологичарски приступи Војислава Јовановића Марамбоа народној књижевности и његово схватање аутентичности фолклора свестрано су анализирани у докторској дисертацији Александре Бјелић (в. Бјелић 2022).

¹³ Мирослав Пантић ће приредити и објавити нацрт рукописа Марамбоовљеве *Антологије лажног народног ђесништва* (Пантић 2008).

не разматра проблем аутентичности с теоријско-методолошког становишта, готово сви прилози тичу се односа усмене и писане књижевности и рубних подручја ова два књижевна система. Сам Пантић се у уводној студији зборника ослања на Марамбоове поставке, следи његове донекле елитистичке и есенцијалистичке погледе на Вуков рад¹⁴, говори о статусу народне књижевности у делу дубровачких писаца, делима „на народну” и даје преглед најзначајнијих фолклорних мистификације европске књижевности (в. Пантић 1996: 9–31). О проблему мистификација и фалсификата у европској и српској фолклористици са становишта историје књижевности и антропологије фолклора расправљају Љубинко Раденковић (2005: 29–44) и Драгана Антонијевић (2012: 9–24). Ипак, ни у једној од ових студија не улази се у теоријска образложења концепта аутентичности и његову деконструкцију. Када је реч о ретким студијама у нашој науци у којима се проблему аутентичности у фолклору приступа и са становишта теоријско-методолошког разматрања самог концепта аутентичности, ваља истаћи студије Николе Банашевића (1974: 179–193) и Дејана Ајдачића (2004: 201–218).¹⁵ Прва се уклапа у ону струју која проблему аутентичности приступа кроз преиспитивање односа усменог и писаног, а друга у ону која о аутентичности говори у склопу књижевноисторијског прегледа европских фолклорних мистификација. Напоследку, значајан допринос разумевању

¹⁴ Говорећи о Вуковом редакторском поступку, Пантић наводи како је Вук исправке чинио „у сагласности са својим *нейоірешивим осећањем за дух и израз народної йеснишійва*” (1996: 21, наш курзив) и додаје да је Вук „у себи носио целовиту и до најситнијих појединости засновану поетику народне поезије” (Пантић 1996: 21).

¹⁵ Александра Бјелић даје преглед различитих схватања термина „мистификација”, „плагијат” и „фалсификат” у усменој књижевности. Терминолошка разматрања употпуњена су указивањем на најпознатије мистификације у фолклору и њихову научну рецепцију, да би се осврнуло и на сам концепт аутентичности који произилази из анализираних примера (в. Бјелић 2024: 84–100).

појма аутентичности даће Снежана Самарџија расправљајући о текстуализацији и стилизацији збирки народне прозе у деветнаестом веку (2006). За разлику од претходних студија, ауторка ће већу пажњу поклонити самом концепту аутентичности, анализираће како се представа о аутентичном развија у вези са схватањима фолклора одређене епохе и указаће на општа места сведочанстава сакупљача о терену (в. Самарџија 2006: 393–410). За указивање на конструисаност аутентичности, али и за тему овог рада изузетно је значајно запажање да је „немогуће применити фолклористичка мерила о аутентичности материјала успостављена од друге половине XX века на грађу из претходног столећа” (Самарџија 2006: 399).

Упркос овоме, збирка епских песама Богољуба Петрановића први је већи случај оспораване аутентичности и канонске вредности у српској фолклористици.¹⁶ Случај који донекле траје и данас. Наиме, Петрановићева збирка епских песама из Босне и Херцеговине (Петрановић II) имала је велики одјек у свом времену и наишла на одушевљење, који неће бити дугог даха. Сумњу на ову збирку бациће Ватрослав Јагић у свом приказу у ком ће се неповољно изразити у погледу неких њених одлика (Јагић 1868: 204–231). Негативно мишљење овог проучаваоца о Петрановићу биће заострено у потоњим студијама Војислава Јовановића Марамбоа и Новака Килибарде, што ће допринети извесној маргинализацији овог сакупљача. Иако су Петрановићеве збирке имале огромну популарност међу читалачком публиком,

¹⁶ Познат је и случај Милоша Милојевића и Стефана Верковића, Петрановићевих савременика, који су објавили збирке тобожњих народних песама. Међутим, за разлику од Петрановића, који је осумњичен за намештање и неаутентичност грађе, ови сакупљачи су с правом означени као мистификатори који су кроз песме доказивали своје унапред постављене тезе о пореклу народа, словенској митологији и религији. За разлику од Петрановића, чији „случај” још траје, Милојевићу и Верковићу је пресуђено. О генези и рецепцији њиховог дела в. Раденковић 2005: 32–36; Радуловић 2018: 55–64; Бјелић 2024: 93–94.

о чему сведочи и сам Марамбо (Јовановић 2001: 305–308), а спорадично су коришћене у истраживањима још од деветнаестог века, први покушаји ка Петрановићевој рехабилитацији јављају се у последњој четвртини двадесетог века (Љубинковић 1975: 572–574; Zuković 1977: 211–223; Зуковић 1980: 369–383; Buturović 1985: 29–44). Данас се на рехабилитацију овог сакупљача позива у студијама Саше Кнежевића (2021), док се Марамбоовљеви ставови о правом и лажном песништву преиспитују у студијама Јеленке Пандуревић (2016: 11–31; 2017: 9–46) и Славице Гароње Радованац (2014). Пре него што се полемички осврнемо на аргументе Петрановићевих критичара, указаћемо на његово схватање фолклора и његову концепцију сакупљачког рада. Акценат ћемо ставити на до сада мање истакнуте аспекте његове сакупљачке делатности и на мање познате податке о контексту и терену које је овај сакупљач оставио. Сучељавање Петрановићевих и коментара његових критичара оцртаће дихотомно поље аутентичности и релативизовати оцене о неаутентичности грађе овог сакупљача.

Богољуб Петрановић¹⁷ је непосредно по свом доласку на место учитеља Српске школе у Сарајеву 1862. г. започео опсежан рад на сакупљању народних умотворина, чиме се бавио све до прогонства из Босне 1869. године. Током седмогодишњег рада на сакупљању фолклорне грађе Петрановић је развио широку мрежу сарадника и сакупио чак две збирке лирских и четири

¹⁷ Богољуб (Теофило) Петрановић (1830–1887) био је један од најзначајнијих културних радника српске националне оријентације у Босни и Херцеговини у XIX веку, сакупљач народних умотворина и песник углавном пригодних песама, слабије уметничке вредности (за библиографију Петрановићевих радова в. Килибарда 1974: 216–218). Петрановић је завршио православну богословију у Задру, био игуман Манастира Савина, да би се од 1862. године нашао на месту учитеља Српске школе у Сарајеву. Био је енергичан човек, романтичарски занесен, ентузијаста и борац за национално ослобођење. Вредна сведочанства о Петрановићевом животу, настала као резултат директног сусрета с Петрановићем, налазимо у: Маурер 1869: 89–92.

збирке епских песама. Иза себе је оставио и етнографску грађу о обичајима српског народа у Босни (в. Петрановић 1870–1871)¹⁸. Поред сакупљања фолклорне грађе, Петрановић ће радити и на изучавању српских старина, па ће Српском ученом друштву послати и неколико србуља из Босне (АСАНУ, Акта СУД 1869/92)¹⁹. Важно је истаћи да се Петрановићева активност на пољу сакупљања подудара с оснивањем Друштва за купљење умотворина (1866), које настаје под утицајем идеја Уједињене омладине српске (Ђоровић 1936: 12–16). Дакле, премда је Петрановић волео да истиче своју пионирску улогу²⁰ у изучавању и сакупљању фолклора Босне и Херцеговине, његова активност настала је као део опште културне климе једног доба.

Петрановић послу сакупљања и објављивања умотворина приступа с хердеровског и романтичарског становишта, наступа као верни Вуков следбеник²¹ и у том смислу се не разликује

¹⁸ Опис обичаја праћен је и записима здравица, лирских и епских песама, молитава, а осим обичајног контекста дају се и спорадични подаци о контексту извођења.

¹⁹ Преглед докумената из административне архиве Српског ученог друштва и преписке која је вођена с овом установом, уз кратак преглед њиховог садржаја, даје се у: Крестић 2017.

²⁰ Осврћући се на сакупљачки рад свог сарадника Косте Хаџи Ристића, помало повређене сујете, Петрановић ће нагласити: „Да ја нисам најпре превалио кроз бусију турске силе у скупљању пјесама сумњам да би се могло одважити на ту радњу мој пријатељ Коста” (ЕЗ 64/3: 64-VI-4а, уп. Килибарда 1974: 251). Килибарда је у прилозима своје монографије о Петрановићу прештампао део његове преписке. Услед реорганизације грађе у Архиву САНУ, одређене сигнатуре су измењене. Ми ћемо у раду упућивати на нове сигнатуре, па ће се јављати одређена мимоилажења наших упутница и оних које даје Килибарда иако је реч о истим документима.

²¹ Петрановић је себе видео као настављача Вуковог рада, па као један од мотива за бављење сакупљањем умотворина он наводи и тај да „изпуним жељу Вукову” (ЕЗ 64/3: 64-VI-6а, уп. Килибарда 1974: 254); чак у предговору трећој књизи каже да нису политичке околности спречиле Вука да прође овим просторима, „јамачно ова радња не би мени у дијо пала” (Петрановић III: III).

знатније од свих наших деветнаестовековних сакупљача.²² Идеје о спасавању народних умотворина, које су означене као благо, цвеће и израз народне душе, уз свест о њиховом пропадању услед модернизације друштва и свест о њиховом значају за национално консолидовање, у основи су Петрановићевог рада. Кад је реч о типу података о контексту, њиховој систематичности и односу према теренском раду, Петрановић се не разликује битније од својих савременика, за које је примећено да „зачуђујуће мали број сакупљача из XIX века даје податке о казивачима. Већина, међутим, обавештава о терену са којег је прикупљена грађа” (Самарџија 2006: 401). Такође, као својеврсно опште место фолклористичког наратива издваја се начело верног бележења, а „управо ово начело истицали су сви сакупљачи народних умотворина и то је правило које су сви до једног кршили” (Самарџија 2006: 79).

Иако Петрановић иза себе није оставио теоријско-методолошке текстове о фолклору, начелима сакупљања или објављивања умотворина, основна начела могу се реконструисати из предговора²³ које је писао за своје збирке, те из преписке са Српским ученим друштвом. Петрановић не скрива да је његова

²² Идејне и идеолошке одлике Петрановићевог сакупљачког рада разматрају се у вези с општом културноисторијском климом у Босни и Херцеговини друге половине деветнаестог века, као и у вези са сарадњом сакупљача из Босне и Херцеговине са Српском краљевском академијом у: Илић 2023: 357–377. У раду се указује и на основна методолошка начела теренског рада сакупљача, њихов општи интелектуално-социјални профил и однос према фолклору.

²³ Петрановић је иза себе оставио четири предговора. Два су штампана: реч је о предговору првој књизи лирских песама (Петрановић I) и предговору трећој књизи епских песама (Петрановић III). Два предговора остала су у рукопису, заједно са збиркама на које се односе – предговор другој књизи лирских песама (ЕЗ 64/3: 64-VI-3а–64-VI-4b) и збирни предговор за последње четири књиге, написан 1882. године (ЕЗ 64/3: 64-VI-5а–64-VI-6а). Предговор другој књизи епских песама (Петрановић II), коју је 1867. издало Српско учено друштво, написао је Стојан Новаковић, приређивач овог издања.

културна делатност повезана с национално-политичком, па у складу с већ помињаном Хердеровом „дужношћу према нацији”, експлицитно наводи у писму Српском ученом друштву од 6. децембра 1869. године: „Главна цијел мог доласка у Босну била је да народне умотворине скупљам и да народну свијест будим за бољи живот” (АСАНУ, Акта СУД 1869/111, уп. Килибарда 1974: 221). Такође, између примарних мотива свог сакупљачког рада издваја и неопходност спасавања умотворина и позива сваког ко зна писати да бележи песме чим их чује (Петрановић I: VII). Народне умотворине он доживљава као израз народне душе и савршен одраз народног живота. Песме види као „неувело цвијеће” које је „српска мајка у својим грудима одгојила” (Петрановић I: IV) и додаје да је то плод „пониго из народног духа и срца” (Петрановић III: III).²⁴ Флорална метафорика, помало патетичан тон и глорификовање народног живота и народа као ствараоца врхунске поезије, одликују Петрановићево казивање о фолклору, као и казивање већине његових савременика и следбеника. У складу с овом матрицом је и Петрановићево фаворизовање руралног наспрам урбаног типа живота. Село је за њега оаза аутентичног народног стваралаштва, мада истиче да се пева и по градовима. Напомиње да су у њима чешћи упливи реалија из свакодневног, модерног живота, због чега се песме „свакидањим дотјеривањем више (се) кваре него ли поправљају” (ЕЗ 64/3: 64–VI–4а, уп. Килибарда 1974: 251)²⁵. Дакле, Петрановић врло добро уочава

²⁴ Петрановићеве песме слично су оцењене и у допису Српског ученог друштва Министарству просвете, којим се траже субвенција за штампање и награда за сакупљача. У овом допису истакнуто је да су песме Петрановићеве збирке „драгоцено благо српског језика и српсконародне словесности” (АСАНУ, Акта СУД 1866/42).

²⁵ Донекле је парадоксално да Јагић, први али и најдалекосежнији Петрановићев критичар, као један од највећих недостатака Петрановићевих песама истиче управо њихову отвореност ка савременом животу. Дакле, он у Петрановићевим песмама уочава исте оне недостатке које Петрановић маркира првенствено као одлику фолклора који се традира у урбаном

стално кретање и мене традиције као њене кључне одлике, али задржава вредносни став према ком је иновација нужно естетски слабија. Међутим, иако се губе услед модернизације, саме песме, према Петрановићевом мишљењу, чувају народно сећање и национално осећање. Поредећи песме с мирисним цвећем, Петрановић истиче да се тим мирисом „народно (се) осјећање крјепи у срећи и несрећи” (Петрановић I: IV), те да се у песмама „огледа чувство српске народности” (Петрановић I: IV), у чему се може препознати парафраза Вукове мисли о песмама које садржавају „битије српско и име”. Петрановић сматра да је песма изникла из народног живота и да је она самим тим одраз тог живота, па истиче да „у народним умотворинама свашто има свог узрока” (Петрановић III: 578).

Када је реч о сакупљачким начелима, Петрановић истиче начело верног записивања као главно. Каже да је писао „као што сам од кога слушао” (Петрановић I: V)²⁶, а у пропратном писму Друштву уз своју другу збирку епских песама (Петрановић III) додаје и да је песме „вјерно преписао из уста народних пјевача по провинцијалном изговору и нарјечију” (АСАНУ, Акта СУД 1868/34). Ипак, овде морамо напоменути да је Петрановић велики део грађе, по сопственом сведочењу, добијао од својих сарадника, а највише од певача Илије Дивјановића. За њега је Петрановић истакао у више наврата да му је бележио песме, а у једном писму упућеном Српском ученом друштву он додаје: „Ђе ја нисам могао доспјети држао сам човјека под плату, и слао га и тамо и амо, да сабира бисер по народу. А то је наш разборити Илија Дивјановић” (АСАНУ, Акта СУД 1869/111, уп. Килибарда 1974: 221). Као

средици (Јагић 1868: 210, 220), а заправо је реч о процесу фамилијаризације, који је једна од главних одлика традиције.

²⁶ На сличну формулацију наилазимо и у Петрановићевом писму упућеном Српском ученом друштву 26. јуна 1866. године, у ком се поводом друге књиге епских песама истиче да су све песме у њој „онако преписане као што сам их слушао” (АСАНУ, Акта СУД 1866/30, уп. Килибарда 1974: 219).

сакупљаче, то јест записиваче песама, Петрановић помиње још 14 сарадника који су бележили, то јест „преписивали” песме – махом је реч о његовим ученицима. Премда је све сараднике упућивао на посао сакупљања умотворина и откривао им занатске тајне тог посла, питање је колико Петрановић може јемчити за верно бележење текстова које није сам записао. С друге стране, чињеница да је имао и сараднике не сме дискредитовати Петрановића као сакупљача, јер сараднике који су сами бележили песме имали су готово сви други сакупљачи, почев од Вука Караџића.

Осим начела верног записивања, у сакупљачком раду Петрановић се водио и естетским начелом, то јест начелом изборности. У предговору трећој књизи он напомиње да је сакупио само најбоље песме и додаје „рђавије ни сам шћео ни узимати” (Петрановић III: XI).²⁷ Мада то експлицитно не истиче, иза начела одабира стоји питање престижа. Петрановић је тежио да да антологијски карактер својим збиркама, па истиче да се у сабраним песмама „врлина пјесништва нашег милог народа као сунце блиста” (Петрановић I: IV). У вези с начелом изборности је и однос према варијантности. Мада је Јагић, као први Петрановићев критичар, у његовој збирци видео само парафразу песама Вукове збирке (Јагић 1868: 208), Петрановић се у суштини залагао за сакупљање и објављивање нових, непознатих песама. Он износи став да будући сакупљачи треба да дају предност новим песмама, да се усредсреде на „сасвим непознате и рађајуће се пјесме” (Петрановић III: XII), јер: „угледнији је и мали перивој с разностручним цвјећем од велике ограде с поједнаким биљкама, које нити имају дивотна изгледа, ни добре цијене на пољани” (Петрановић III: XII). У вези с варијантношћу и перспективама за будући сакупљачки рад, занимљиво је да Петрановић за себе имплицитно узима позицију повлашћеног

²⁷ Сличну мисао Петрановић је изнео и раније, приликом слања своје прве збирке Друштву. У писму упућеном Друштву 26. јуна 1866. године, он наводи да: „лошије пјесме, које такођер спадају у старије доба, остају код мене и нису за штампу” (Килибарда 1974: 219).

познаваоца традицијске културе. Он као да сматра да је допунио Вуков рад и тиме заокружио поље сакупљања умотворина, па у свом последњем предговору каже: „Ја држим да се у Босни више не може наћи нови, непознати пјесаме, преиначене не заслужују се више ни преписивати” (ЕЗ 64/3: 64–VI–6а, уп. Килибарда 1974: 254). Наведена мисао значајна је и стога што открива Петрановићеве погледе на аутентичност. Уочава се да он имплицитно подразумева да је облик песме који је „искварен” услед преношења заправо невредан, што ће рећи, неаутентичан.

Када је реч о начелима теренског рада и подацима о контексту које наводи у предговорима и белешкама, Петрановић није нарочито речит, али се ни по томе не разликује од својих савременика, па ни од бројних следбеника. Стиче се утисак да су сакупљачи више декларативно говорили о неопходности ових података него што су их наводили, нарочито ако се терену приступа са савремених методолошких становишта. Петрановић ће у предговору треће књиге, вероватно под утицајем негативне Јагићеве критике, изнети цео блок питања на која један сакупљач треба да одговори. Ту истиче да подаци о певачу и месту записивања нису довољни. Сматра да треба испитати и путеве преношења, то јест расветлити „све узроке који пјесму прате” (Петрановић III: IV). Ипак, сам Петрановић неће одговорити на већину ових питања. Иза себе ће оставити помало несређене напомене о певачима, сакупљачима, преписивачима и местима у којима су песме бележене. Део песама записали су сарадници на терену, део је сам Петрановић бележио по терену, а неке песме су записане тако што је Петрановић доводио певаче себи у Сарајево. Нажалост, сакупљач није оставио податке о томе које певаче је доводио. У предговору првој књизи лирских песама бележи да је позвао себи извесног Симу Лалића да би записао од њега „неке пјесме дидактичког слога” (Петрановић I: VI), али како су се том приликом код њега нашле „неке особе које нијесам могао из грађанске уљудности оставити” (Петрановић I: VII), Симу је

послао кући уз договор да се виде о следећем великом празнику, али се певач у међувремену разболео и умро. Ипак, од овог певача забележио је песме о пропасти краљевства босанског (в. Петрановић III: VIII). Од Петра Н. Бесаровића сазнајемо да је један од певача који су у Сарајеву казивали/певали песме Петрановићу био и познати певач из Брадине (Коњиц) Вуко Куљанин, од ког је Бесаровић, готово три деценије касније, забележио чак једанаест песама. Бесаровић наводи податак по казивању самог Куљанина: „Када је тада био у Сарајеву, уфатио га је, вели, неки учитељ Теофило да му казује пјесме, и он му их је заиста казивао” (ЕЗ 12: 12–906). Податак је драгоцен јер говори у правцу афирмације Петрановићевог сакупљачког рада и у прилог његовој рехабилитацији од оштрих Килибардиних оцена²⁸. Такође, стиче се утисак да је реч о случајном сусрету, а не о некаквој унапред планираној активности. Осим довођења певача, Петрановић се у сакупљању користио и једним другим поступком, а то је увођење посредника при бележењу. За малобројне забележене песме муслимана Петрановић истиче да је морао унајмити Србе који су слушали песме, па их онда њему по сећању саопштавали, јер му муслимани „из вјерозаконски предрасуда неће ни пошто да их казују” (ЕЗ 64/3: 64–VI–4а, уп. Килибарда 1974: 251).

Петрановић је имао широку мрежу сарадника, заправо, координирао је радом целокупног сарајевског омладинског покрета.

²⁸ Овај податак снажно говори против ничим утемељене Килибардине тврдње да је Дивјановић творац свих Петрановићевих песама. Такође, иако се Куљаниново име не појављује у нама познатим Петрановићевим списима, овај податак ипак дезавуише Килибардину тврдњу да је Петрановићев рачун о песмама фабрикован и потпуно непоуздан. Када је реч о подацима који говоре у прилог тачности Петрановићевих напомена о певању и певачима, занимљиво је да Петрановић као своје певаче помиње и извесног Шћепана Елеза и његовог сина Неђељка из Сијерча у Загорју (Петрановић III: VIII). Управо од неколико певача из породица Елез бележио је песме Јован Мутић, који је двадесетак година после Петрановића сакупљао песме у Загорју. Дакле, несумњиво је да је у овој породици постојала традиција епског певања.

Отуда не чуди што су се послови сакупљања умотворина преплитали с политичком и културном делатношћу, радом на националној еманципацији. Међутим, сасвим је погрешно тврдити, као што то чини Килибарда, да су политички и пропагандни циљеви усмеравали Петрановићев рад на сакупљању, то јест да је он „сматрао (је) свој књижевни рад само као средство за постизање политичких циљева” (Килибарда 1974: 79). Заправо је реч о идејама Омладине и одлици једне епохе, будући да су „књижевност и јаван, политички живот у омладинском добу тако (су) између себе тесно везани, у толикој се мери прожимају, да је немогућно одвојити их” (Скерлић 1925: XII). Дакле, Петрановићева активност на сакупљању фолклорне грађе део је ширих кретања у култури; није реч ни о каквом личном хиру, а још мање о перфидној шпијунској и агитаторској игри, како се сугерише првенствено код Килибарде (и нешто блаже код Марамбоа). Неоспорно је да је Петрановић имао и политичку улогу и деловао у правцу ослобођења Срба, али се ова улога, као и целокупна српска пропагандна акција у Босни и Херцеговини не смеју пренаглашавати, будући да се „радило разбијено, неповезано, без плана и система. Иницијатива потиче од повереника, а не од владе” (Војводић 1960: 45). Слично је констатовао и Ђоровић у врло добром прегледу сарајевског културног живота шездесетих година, где истиче да су оптужбе оновремених противника Петрановића и Омладине за пропаганду и „стварање ’српског’ осећања” претеране, те да је „народне свести, и то врло дубоке, било (је) у Босни и Херцеговини давно пре Омладине” (Ђоровић 1936: 16–17).

Осим Петрановића, и његови блиски сарадници у послу сакупљања умотворина били су истакнути национални радници. У првом реду мислимо на потоњег митрополита Саву Косановића, учитеља Јакова Вуковића и Нику Чајкановића²⁹

²⁹ Он се јавља и као један од сакупљача претплате у Београду (Петрановић III: II), а њега је Петрановић овластио и да подигне новчану награду од Друштва за послату збирку песама (в. АСАНУ, Акта СУД 1866/37).

(Војводић 1960: 25).³⁰ Као пренумерант на прву књигу лирских песама јавља се и Нико Окан, сарајевски трговац, који је за време намесништва постао један од главних повереника Кнежевине Србије за Босну и Херцеговину (Војводић 1960: 12). У круг Петрановићевих сарадника улази и Коста Хаџи Ристић, који ће се и сам бавити сакупљањем умотворина, првенствено лирских песама у Сарајеву и његовој околини.³¹ Ипак, језгро Петрановићевих сарадника чинили су његови ученици, за које каже да су му „пјесмице доносили, као челе цвијет у своје улиште”, и да су му нарочито били значајни јер су имали приступа куда он није (Петрановић I: VI). Петрановић је оставио приличан каталог имена сарадника који су му „преписивали” песме, то јест који су бележили песме и доносили му их. Већ смо поменули да је главни сарадник и у овој врсти посла био Илија Дивјановић, а истакнути су још и Нико Чајкановић, Јово Рајковић, Павле Поповић, за које се каже да су „помогли преписивати пјесме” (Петрановић III: VII), док се за Саву Косановића, учитеља Јакова Вуковића, Ристу Ристића, Симу Рејића, Ристу Чајкановића, Косту Новаковића и Ђорђа Каљаловића каже „помогли су ми у писању” (Петрановић III: XI). Као записивачи песама у предговору друге збирке лирских песама наводе се Ристо Чајкановић, који је бележио у Тешњу, потом Нико Бесаровић, Алекса Дамјановић, Симо Дамјановић, Коста Драгић, Ђорђе Каљаловић и Коста Новаковић, Петрановићев ученици, који су песме бележили у Сарајеву (ЕЗ 64/3: 64–VI–3а, уп. Килибарда 1974: 250).

Међу Петрановићевим подацима о сарадницима налазимо и белешке о певачима. Оставио је имена чак осамнаест певача

³⁰ У писму Јовану Ристићу Петрановић као своје сараднике на пољу националног и обавештајног рада, осим ове тројице, наводи још Миливоја Божића, Косту Хаџи Ристића и Нику Павловића (Килибарда 1974: 224).

³¹ Збирка Косте Хаџи Ристића *Српске народне њјесме њокуљене њо Босни* објављена је постхумно 1873. године, а издало ју је Српско учено друштво. Реч је о збирци лирских песама, заправо избору из грађе коју је Коста сакупио и послао Друштву.

и певачица.³² Њихов број, међутим, био је несумњиво већи, будући да су Петрановићеви сарадници бележили песме често без напомене о певачу, а и сам Петрановић их није увек доносио, па на пример у писму Српском ученом друштву од 26. јуна 1866. каже да су песме из Високог бележене од Митра Влатковића „и од други” (АСАНУ, Акта СУД 1866/30, уп. Килибарда 1974: 219), а у оном од 8. марта 1868. каже да је песме из Сарајева преписао од Михајла Јоксимовића и додаје: „остале преписао сам што од кога” (АСАНУ, Акта СУД 1868/34). Ако изузмемо опширнији портрет Илије Дивјановића, Петрановићеви наводи о певачима нису нарочито опширни. Своде се на њихова имена и места бележења, а врло ретко назначено је певачево занимање. Понекад су коментари о певачима неочекивани, скоро тривијални, па се тако за Митра Екмеџију наводи да је „велики винопија” (ЕЗ 64/2: 64–V–2296). Нешто више информација даће Петрановић о Стевану Голијанину и његовом сину Николи (в. Петрановић III: VII–VIII, уп. АСАНУ, Акта СУД 1868/115). Стеван је означен као један од певача од којих је Дивјановић слушао песме, а Никола као посредник у тој певачкој размени. За Стевана се казује да је пореклом из околине Гацка, испод Голије, простора који је Петрановић означио као јако упориште епског певања. Херцеговину је овај сакупљач означио као врело епског певања; сматрао је да се у њој највише и најлепше пева и истакао да, што се више приближава Херцеговини, „пјесма је језгровитија, чистија, јаснија, узвишенија и китнија” (Петрановић III: VIII, уп. АСАНУ, Акта СУД 1868/115), а наглашава да то исто важи и за обичаје. Веза

³² Петрановићеви певачи су: Илија Дивјановић, Стеван и Никола Голијанин, Шћепан и син му Неђељко (из Сијерча, Загорје), Перо Драговић (из Мрежице), Раде Керлета и Мићо Пожун (из Добропоља), Јоко Ставњак (из Јелача), Митар Влатковић из Високог, Ђурђија (родом из Херцеговине). Из Сарајева су пуцар Михаило Јоксимовић, Петра Аџи Ђукина, Симо Лалић, Митар Екмеџија и Митар Риђиловић. Међу Петрановићевим певачима налазе се имена и двојице муслимана – Авдија Голо и бег Башић. Од њих је песме записао Илија Дивјановић, а место је „испод Јаорине” (в. ЕЗ 64/3: 64–VI–56).

Дивјановића с херцеговачким певачима истакнута у овој напомени ишла би, између осталог, у прилог тези коју заступа Саша Кнежевић о херцеговачким изворима Дивјановићевог певања (Кнежевић 2021: 46–47).³³

Иако је о Дивјановићу³⁴ оставио доста података, Петрановић није посебно говорио о његовим узорима, процесу спевавања и учењу певачког заната.³⁵ Ипак, о Дивјановићевој певачкој вештини говори с великим похвалама – он је за њега „српски Омир у Босни” (Петрановић III: XV). Истиче и хвали Дивјановићеву

³³ У прилог овој тези иду и велике структурне, мотивске и поетичке сличности које смо уочили између неких од Дивјановићевих варијаната и оних забележених од различитих певача у Херцеговини, то јест у Загорју. Таква је, на пример, Петрановићева варијанта *Женидба Љуџице Бојдана вилом* (ЕЗ 64/1, бр. 7), која је врло блиска варијанти коју је испевао Томо Шкркар из Мјеховине у Загорју, а забележио Мутић (ЕЗ 78-1-3, бр. 10). Још једна варијанта Томе Шкркара у Мутићевој збирци (ЕЗ 78-1-2, бр. 7) врло је блиска Петрановићевој варијанти, забележеној опет од Дивјановића (ЕЗ 64/1, бр. 22). Осим Шкркара још један загорски певач по свом маниру и репертоару близак је Дивјановићу. Реч је о Тодору Фалацићу из Јелашца, чија варијанта о Марку као заточнику султана (ЕЗ 47-1-1, бр. 11) показује велику сличност с Дивјановићевом песмом (ЕЗ 64/1, бр. 34). У контексту ових подударности важно је напоменути да су све песме остале у рукопису до данас, па није био могућ повратни утицај фиксираних текста.

³⁴ Дивјановићев певачки и лични портрет свестрано је приказан и анализиран у монографији Саше Кнежевића, у којој се заступа и доказује становиште да је Илија Дивјановић „национални певач” поствуковске епохе. Однос Вука и Тешана упоређен је с односом између Петрановића и Дивјановића (Кнежевић 2021: 9–55).

³⁵ Вредно сведочанство о Дивјановићу оставио је Иван Васин Поповић. Свој први сусрет и осмогодишње познанство с Илијом он ће приказати у једном романсираном извештају у *Nadi*, који неће бити ослобођен тенденциозности (в. Popović Vasin 1895: 130–132). Од изузетног значаја у погледу ваљаности Петрановићевих запажања јесте чињеница да се Поповићев портрет Дивјановића у великој мери поклапа с оним датим код Петрановића. Истакнуто је да је сам Илија с поносом говорио о својој сарадњи с Петрановићем и без лажне скромности наглашавао своју улогу, истичући да је Петрановићу „sto puta pjevaо uz gusle i pjesme mu prepisivaо” (Popović Vasin 1895: 131).

певачку вештину, громки глас, али и трезвеност мисли, јасноћу у казивању, способност да текст подједнако добро пева и казује без гусала. Према Петрановићевој оцени, он је „најдаровитији и најпамтљивији пјевач” (Петрановић III: XIII)³⁶, увек пази на ред мисли: „Други се разговарају око њега кад он казује, али се никад помести неће” (АСАНУ, Акта СУД 1868/34). Наведено сведочанство значајно је и као потврда о контексту, о фолклору као директној контактної комуникацији, и потврда да је Илија казивао/певао песме пред публиком. С пијететом се говори и о Дивјановићевој способности импровизације и певавања песама од сирове грађе: „нека му ко само једном ма какав догађај исприча, он је одма готов прелити га у народну пјесму онако живо и китно као што други не може” (Петрановић III: XIII; уп. ЕЗ 64/3: 64–VI–5а), али се исто тако истиче и способност верног преношења текста: „једном кад чује од кога највећу народну пјесму [...] прими је вјерно као фотографија људску слику” (Петрановић III: XIII)³⁷. Петрановић додаје и да су песме маштовитије ако се Илији, док пева, да мало ракије и вина, али истиче да се певач никад не опија. Из фрагментарних података о Илијином репертоару, види се да Илија има широк и разноврстан програм: поред епских, пева и лирске песме, уз то о празницима држи здравице. Петрановић истиче да је Илија и сам певао неке песме. Судећи по коментару у предговору трећој књизи: „то ће изаћи у новијој збирци” (Петрановић III: XIII), оваквих песама нема у три штампане збирке. Песма о убиству кнеза Михаила, насловљена *Убиство кнеза Михаила Обреновића III у Тойчигеру 29 маја 1868* (ЕЗ

³⁶ Истоветну формулацију о Дивјановићевом певачком умећу и таленту налазимо и у збирном предговору писаном 1882 (в. ЕЗ 64/3: 64–VI–5а), из чега се види да је Петрановић при изради овог предговора користио онај раније објављен у трећој књизи.

³⁷ Исто поређење о преношењу песме фотографски верно налази се и у Петрановићевом писму упућеном Друштву 8. марта 1868. године (в. АСАНУ, Акта СУД 1868/34).

64/1, бр. 61), у збирном предговору за последње четири збирке означена је као песма коју је певао Илија „по казивању догађаја од трговаца сарајевски” (ЕЗ 64/3: 64–VI–5а, уп. Килибарда 1974: 252). Чињеница да Петрановић говори о Илији и као о „певаоцу” релативизује оцене Петрановићевих критичара по којима је Илија сам певао скоро све песме у Петрановићевој збирци, а сакупљач то прећутао.

Илијином угледу, поред певачке вештине, доприноси и чињеница да је самоук³⁸ – он „чита и пише по старом правопису боље од многи попова” (Петрановић III: XV). За Дивјановићев интелектуални портрет, али и за мотивски регистар, па и стилско-језичке одлике његових песама, значајна је и оцена да је врло побожан³⁹, „одвећ богомољан”, те да радо чита црквене књиге, док укућанима свакодневно чита јутарње и вечерње молитве (уп. ЕЗ 64/3: 64–VI–5б). Ипак, не треба претеривати у погледу Илијиног образовања и писмености, као и литературе која му је могла бити доступна, нарочито за време османске управе. Килибарда без икакве основе тврди да је Петрановић свог певача снабдевао лите-

³⁸ Под самоучком писменошћу подразумева се усвајање писма и вештине читања самостално уз помоћ књиге, при чему су писмени људи појединца упућивали у фонетске вредности графема. Реч је, дакле, о специфичном трансферу знања у којем се поље писане културе отвара методама карактеристичним за трансфер знања у усменој заједници. Милан Карановић, на основу теренских истраживања вођених у трећој деценији двадесетог века, закључује да је самоучка писменост у народу више цењена од официјелне (Карановић 1928: 50). Он помиње да су Цвијићеви сарадници током антропогеографских истраживања, откривали целе самоучке родове у динарским крајевима, најчешће у близини манастира. Боравећи међу Илијиним потомцима на Јахорини, Карановић оставља сведочанство о методу којим је Илија усвојио писменост. Наиме, једна попадија, обудовивши и осиромашивши, остала је са својим сином у кући Илијиног оца, а то дете, чијег се имена Илијини потомци нису сећали, постало је учитељ Илији и његовом брату Вукану (Карановић 1928: 54), који су онда вештину читања преносили на друге.

³⁹ Иван Васин Поповић истиче да Илија „ne bi propuštao nijednog većeg praznika, a da ne dogje u staru crkvu i iskreno se Bogu pomoli” (Popović Vasin 1895: 131).

ратуром из које је овај црпео грађу за своје варијанте (Килибарда 1974: 112).⁴⁰ Илијино образовање, будући самоучко, засновано на црквеним књигама, формирано између писане и усмене културе, могло би се посматрати и као један од израза традицијске културе. Говорећи о феномену самоучке писмености и расправљајући о самоуцима међу Дивјановићима, Милан Карановић ће истаћи да је међу чобанима на Јахорини постојала специфична културна размена. Чувајући стоку, они су формирали микрозаједницу у којој је вршен трансфер знања, па овај истраживач говори о „чобанској школи”, која је на Јахорини трајала цео један век, а као главне „учитеље” означава Илију Дивјановића и његовог брата Вукана (Карановић 1928: 56–57). Овај вид повезивања и културног трансфера важан је и за традирање песама, с обзиром на то да се у оваквој микрозаједници морало и певати, а уз то су се на испашама састајали чобани различитих јахоринских села.⁴¹

⁴⁰ Премда не негира и писане изворе Дивјановићевог певања, Саша Кнежевић такође истиче да је поменута Килибардина оцена претерана и неутемељена, а исказана само с циљем да овај истраживач „потврди своју тезу о удруженом злочиначком подухвату против народне пјесме коју су наводно чинили Петрановић и Дивјановић” (Кнежевић 2021: 29). Чини се да је творац ове тезе, која се одомаћила као потврђена истина, Јосип Милаковић. Он први наводи, не реферишући ни на какав извор, да је „Petranović Iliji tumačio povijest srpsku i davao mu raznih knjiga i tako je Ilija ko okretan pjevač njemu sve to u stihovima vratio, a dao mu na čitanje i Vukove pjesme” (Milaković 1919: 254). Овде је значајно указати и на то да Јагић у својој студији само претпоставља да је Петрановићев певач могао знати Вукове збирке (в. Јагић 1868: 211). Уз то треба имати на уму и да је сам Јагић, у свом приказу збирке *Narodne pjesme. Izdala Matica Dalmatinska o svom trošku* (1865), коју је приредио Миховил Павлиновић, напоменуо да је Вуково издање ретко и скупо (према Milaković 1919: 237), те као такво није могло бити лако доступно. Такође, сматрамо да је мало вероватно да сам Петрановић, с обзиром на своју хвалисавост, говорећи о Дивјановићевој литератури, не би поменуо и да га је лично снабдевао књигама.

⁴¹ Чак би се и неке мотивске и поетичке одлике појединих Петрановићевих песама, попут наглашених пасторалних елемената и медијалних епизода са чобанима, можда могле објаснити специфичним контекстом извођења. Наиме, могуће да су чобани, певајући песме, у њих уносили не

За Илијин (певачки) портрет важна су и његова ходочашћа у Острог, који је као јако култно место засигурно био још један значајан расадник мотива. Самоучка писменост, потенцијална црквена литература⁴² и лична побожност нису утицали само на тематику и лексичке одлике песама, него и на доживљај песме. Дивјановићев певачки портрет Петрановић је допунио и напоменама о његовом пореклу, изгледу, начину живота и карактерним цртама. Ипак, о другим певачима углавном је ћутао.

Међутим, још мање него о певачима, Петрановић је говорио о свом теренском раду. Оставио је само једно сведочанство у писму Српском ученом друштву од 6. децембра 1869. у ком наводи да је у три наврата путовао кроз Босну, и то 1863, 1866. и 1868. године (АСАНУ, Акта СУД 1869/111, уп. Килибарда 1974: 221). Мада не каже експлицитно да је путовао ради сакупљања умотворина, о овим путовањима он говори у контексту потешкоћа сакупљачког рада. Међу подацима, који свакако иду у правцу рехабилитације овог сакупљача и потврде аутентичног, живог бележења, издваја се занимљиво Петрановићево сведочанство о томе како једну песму није стигао да забележи, а у којем истиче: „Жалим много што нисам могао и ову цјелу пјесму преписати, јер сам приспео за оволико. Свакојак сам молио пјевача да ми је цјелу испјева, али не узможе зато што га друштво које бјеше кренуло кући не хтједе чекати” (ЕЗ 64/1: 64–IV–1596). Сведочанство

само реалије из свог живота него и сопствене маштарије, па отуда значајнија улога чобана у неким песама. Дакле, у вези са „чобанском школом” могло би се говорити и о специфичном чобанском фолклору.

⁴² У својим истраживањима културног живота у Сарајеву половином деветнаестог века, Ђоровић констатује да књижевство није било нарочито развијено, те да су најраспрострањенији тип литературе чинили месецослови, псалтири, вечити календари и нашироко популарна житија Алексија Божјег човека, Јосифа и Аврама (Ђоровић 1936: 27). Сматрамо да је управо овај тип литературе био онај на којем је Илија формирао свој књижевни укус.

је драгоцено јер говори о спевавању као директној контактної комуникацији, живом процесу. Певач је очигледно певао пред већим друштвом, а Петрановићева ограда „јер сам приспјео за оволико” могла би се схватити и тако као да је он стигао на место спевавања у току извођења песме, што би искључило сакупљање по поруџбини. Такође, у кратком осврту на Јагићеву критику, Петрановић ће овом научнику, не именујући га, првенствено замерати кабинетски приступ фолклору, заробљеност у научном дискурсу, робовање некаквој идеалној слици о фолклору. У помало ироничној констатацији о „најтањим критичарима који траже длаку у јају” и који имају тенденцију „између четири зида замишљати народни живот у пуном развиту, и на основу уображених разлога од народних умотвора градити ненародне” (Петрановић III: XI), уочава се судар два приступа фолклору, академског и оног којег баштине (полу)учени сакупљачи. Ова запажања, ма колико била израз повређене сујете, иду у прилог тези о Петрановићу као теренском истраживачу који је у контакту са живом процесом спевавања.

Неуверљива делује и Килибардина тврдња да Петрановић није сакупио песме на терену, нарочито ако се као главни аргумент за њу узме неповољно здравствено стање сакупљача, уз констатацију да је мало вероватно да се за тако кратко време може скупити шест збирки песама. Као још неуверљивији аргумент овај проучавалац наводи и то да Петрановићев колега Ђорђо Лазаревић, с којим наш сакупљач није био у добрим односима, у полемици коју су водили у *Сарајевском цвјетнику* није као Петрановићев пропуст навео ова путовања, а пажљиво је нотирао сваки пропуст у Петрановићевој учитељској служби (о овој полемици в. Nametak 1964: 49–63). Занимљиво је, међутим, да Килибарда лоше здравствено стање не види као препреку за Петрановићев агитаторски рад у корист српске владе и путовања која предузима у том циљу (Килибарда 1974: 109–110). У светлу оптужби да Петрановић није ишао на терен, треба се осврнути

и на сведочење његовог ученика Саве Манојловића, који Милаковића у једном сведеном писму извештава о својим сећањима на Петрановића (Milaković 1919: 253–254). Премда Милаковић не доноси писмо у целости, стиче се утисак да је реч о прилично дистанцираном казивању, без детаља. Место које ће послужити Петрановићевим критичарима да га оптуже за несавесност у сакупљању односи се на Манојловићев исказ да Петрановић није ишао по терену: „on nije mogao ili nije htjeo ko drugi ići po mjestima i selima da sluša i bilježi pjesme, nego je razbirao i raspitivao se za guslare, pa ih je sebi u kuću prizivao, te su mu oni uz gusle pjevali, a on bilježio” (Milaković 1919: 253). Занимљиво је да ни Милаковић ни Килибарда не критикују овакав начин рада Луке Марјановића и Матице хрватске, а сам поступак није био непознат ни Вуку. Такође, превише је смело једну уопштену Манојловићеву тврдњу узети као аксиом и једину истину о начину Петрановићевог рада. Такође, Манојловић никако није могао имати увид у Петрановићев седмогодишњи рад на сакупљању. Поставља се и питање поузданости Манојловићевог сећања и исказа, јер на почетку свог писма каже да је Петрановић дошао у Сарајево „*krajem* šezdesetih godina” (Milaković 1919: 253, наш курзив), што свакако није тачно, јер је тада протеран. Манојловићево сведочанство, с друге стране, драгоцено је и због тога што дискредитује Килибардине оптужбе да је Петрановић све песме забележио од Илије Дивјановића, будући да се недвосмислено истиче да је Петрановић себи доводио различите гусларе.

Када су у питању тешкоће теренског рада, Петрановић углавном говори само о подозреивости турских власти према оваквом облику рада. Мада Килибарда сматра да је ово пре Петрановићев изговор него реални проблем (1974: 131–132), не бисмо се сагласили с оваквим ставом. Да је страх од турске одмазде морао бити реалан, говори пре свега то што о овом проблему Петрановић пише у неколико наврата, у различитим временским периодима. У предговору првој књизи лирских

песама, која је изашла у државној Вилајетској штампарији, дакле, у неку руку, под османским покровитељством, Петрановић није ни могао говорити о овим проблемима. Али, и овде као да оставља сасвим дискретну напомену. Наиме, каже да влада није могла правити проблеме јер у песмама нема ништа политичко (Петрановић I: VIII–IX). Као да посредно сугерише да би проблема могло бити уколико би песме биле противне идеолошком и политичком курсу режима, а епске песме, нарочито Петрановићеве, то су свакако биле.⁴³ У предговору трећој књизи епских песама већ се отворено говори о томе да у другој књизи епских песама није смео објавити имена певача у страху од турске одмазде⁴⁴ (Петрановић III: VI), док се у необјављеном предговору

⁴³ У овом светлу треба посматрати и напомену у писму упућеном Српском ученом друштву 26. јуна 1866, у ком се наводи да епске песме није дао Сопрону јер: „и кад би он хтјео те јуначке пјесме овди штампати, то не би могао учинити, што их не би покварио” (АСАНУ, Акта СУД 1866/30, в. Килибарда 1974: 219). Под кварењем Петрановић је највероватније подразумевао неку врсту нужног прилагођавања османској цензури будући да се у песмама велича српска прошлост и српско име. Ако узмемо у обзир да је Сопрон с успехом штампао прву збирку лирских песама, онда отпада свака помисао на то да би се „кварење” могло односити на саму техничку страну штампања или на Сопронову недораслост задатку. У том смислу значајно је и Сопроново сведочанство да су му турске власти у његовом тексту о уредничкој политици и концепцији *Босанској вјесњеника* брисале придев „српски” у одредници за језик и писмо и мењале га придевом „босански” (Ђоровић 1936: 10). На овом фону треба посматрати и Петрановићеве напоре на ширењу српског имена. Они, дакле, долазе не као вид пропаганде, него одбране пред денационализацијским тежњама османског режима.

⁴⁴ Из писма упућеног Српском ученом друштву 26. јуна 1866. сазнајемо да је Петрановић и своје име прикрио „због околности”, али се у међувремену предомислио и тражио да га ипак потпишу (АСАНУ, Акта СУД 1866/30; уп. Килибарда 1974: 219). Другом приликом Новаковићу ће рећи: „Ако би било изостављено [његово име] на челу књиге, жао би ми било” (АСАНУ, Акта СУД 1867/145-61). Килибарда у овоме види Петрановићеву прорачунатост, међутим, пре ће бити да је реч о реалној стрепњи, јер како Петрановић каже у предговору трећој књизи, Омер паша „није подгајао народну књижевност [...] мене је његова полиција више пута ноћу походила” (Петрановић III: V–VI).

другој књизи лирских песама истиче да је турска влада нерадо гледала на посао сакупљања иако је „моја (је) чисто књижевна цијел, а не мисао да кога увриједим или повриједим” (ЕЗ 64/3: 64–VI–4а, уп. Килибарда 1974: 251).

Петрановић није износио теоријске ставове о самом фолклору, традирању, генези мотива, поетичким одликама, за то му је недостајало формалног образовања, али је ипак оставио понеку напомену. У овом смислу важна су његова подела лирских песама на врсте, настала по угледу на Вукову, те запажања о дужини епских песама – „пјесме су босанске у опће дуге” (Петрановић III: XII). Ову одлику покушао је да објасни специфичним условима живота (слично Шмаусу, који ће готово век касније распеваност и поетику крајинске епике објашњавати посебним условима живота епике и историјским околностима), то јест утицајем средине. Наиме, Петрановић тврди да је до распеваности дошло услед одсуства нових и занимљивих догађаја о којима би песма певала, па се „све о једном предмету мислећи и пјевајући” (Петрановић III: XII) домишљало, при чему су се стварале нове везе међу (познатим) мотивима. Петрановић, међутим, негативно вреднује ову појаву јер каже да „пјесма у растезању изгуби своју једрину, распе свој племенити накит и помрачи разборитост умну” (Петрановић III: XII–XIII). Овакав став упућује на то да је Петрановић формирао свој укус и доживљај епске песме на Вуковим збиркама. Петрановићево запажање значајно је и стога што посредно говори о његовим редакторским поступцима, то јест говори у прилог аутентичности забележене грађе. Да је Петрановић заиста чинио све врсте мистификација за које га оптужују Марамбо и Килибарда, не би ли покушао да изгладна песме, да им врати њихову „једрину” и „накит”?⁴⁵

⁴⁵ Да би овакве одлике могле бити прилог аутентичности Петрановићево грађе, говори и запажање Путилова који пишући о новијој црногорској епици, истиче да ширење песме, повезивање различитих мотива и одступање од уобичајене сужејне схеме и историјског плана „пре открива

У погледу Петрановићевог схватања фолклора важна је и његова подела песама на „рођене” и „позајмљене” – под првима подразумева оне које је певач „сам спјево, или од своје породице примио”, док под позајмљеним подразумева оне које је „од ма кога узео”, а естетски успелијим сматра „рођене” песме (Петрановић III: IV). Иако то експлицитно није формулисао, Петрановић је имао свест и о синкретичности фолклора. Он истиче да се текстуализацијом не може пренети сва лепота усменог дела, при чему првенствено мисли на музичку пратњу, мелодију и напев, јер како каже: „мило је читати народне пјесме, али је слађе и дивније слушати их пјевати” (Петрановић I: V). Свест о певаном тексту откривају и напомене уз лирске песме о понављању припева (Петрановић I: 85, 88, 102, 138, 139, 140, 233, 236). Осим музичких аспеката фолклора, Петрановић не пропушта да укаже и на обредни контекст лирских песама, па у коментарима уз песме истиче о ком празнику, или у којој фази обреда се одређена песма пева (Петрановић 1870a: 196, Петрановић 1870b: 241, Петрановић 1871: 331–332). У вези с текстуализацијом су и сведена опажања о језику, његовим дијалекатским одликама и напомене о интервенцијама које је предузимао. Судајући по остављеним сведочанствима, корекције су првенствено фонетске и тичу се уједначавања неких локалних фонетских дублета. При овом уједначавању Петрановић се држао дијалекатских и локалних говора, па наводи: „држо сам се сељског као општег наречја и говора” (ЕЗ 64/3: 64–VI–3а, уп. Килибарда 1974: 251). Међутим, уочио је да се у сарајевском говору не разликују и алтернирају сугласници „ч” и „ћ”, те „ђ” и „џ”, па их је уједначио према књижевном језику. Ове оскудне информације једине су које се тичу језичких интервенција при текстуализацији усменог говора.⁴⁶

интервенцију певача који не познаје најбоље тему него редакторски, књишки утицај” (1985: 76).

⁴⁶ Када је реч о Петрановићевом редакторском поступку, Килибарда издваја три врсте најчешћих интервенција – замена реда речи, замена речи

Напомене дате уз песме, међутим, представљају важан извор података о контексту. Килибарда их је поделио на две основне врсте – једне се односе на записивање, док су друге „Петрановићеви политички чланци, најчешће саопштења о друштвено-политичким приликама у Босни” (Килибарда 1974: 124). Иако је несумњиво да су неки Петрановићеви коментари који се односе на тежак положај хришћана под османском влашћу тенденциозни, помало је груба оцена да су они „политички чланци”. Настали као одраз културних прилика и политичких околности једног времена, они се пре могу посматрати као грађа о том добу. Важно је напоменути и то да су овакви типови коментара увек саопштавани у вези с одређеним стиховима или ситуацијама у песми. Коментарима се епско време повезује са савременим тренутком, па би се они могли посматрати и као један вид реактуализације фолклорног дела, а исто тако и као вид Петрановићевог личног читања и схватања одређених идеја народне поезије. Највише оваквих типова коментара је у трећој књизи епских песама (Петрановић III), оној коју је Петрановић објавио о свом трошку 1870. године, када је већ био протеран из Босне и ван домашаја турских власти.⁴⁷ Међу ангажованим коментарима издвајају се два подтипа: у једнима се говори о тешком положају хришћана, док се у другима представља однос „нас” (хришћанске раје) и „Других” (Османлија, али и муслимана). У овом типу коментара уочавају се оновремене имаголошке представе о Другом, али и Петрановићеви лични страхови и стереотипи, који су опет утемељени у колективном знању друштвене групе којој је Петрановић припадао. Килибарда је пропустио да укаже и на трећи тип коментара, а реч је о записима културноисторијских и генеалогских предања, то јест о

другом речју са сличним или измењеним значењем и мењање различитих облика властитих имена (Килибарда 1974: 113–117).

⁴⁷ Овакве напомене, међутим, нису превише честе. Коментаре ове врсте налазимо уз девет песама треће збирке од њих 62 (Петрановић III, бр. 26, 35, 40, 41, 48, 49, 57, 58, 62).

коментарима у којима се уочавају фрагменти оваквих предања, а којима се илуструју одређене епизоде из песама. У функцији појашњења одређених стихова и поступака ликова Петрановић даје и коментаре који се приближавају етнографским белешкама, помоћу којих се поступци јунака контекстуализују у целину народног живота.

Узевши у обзир све наведено, Килибардина тврдња да Петрановић „није никад разумео карактер народне песме” (Килибарда 1974: 106) сасвим је неоснована и у основи погрешна. Напротив, судећи по напоменама које је оставио, сакупљеној грађи и свести о њеном значају за националну културу, Петрановић се открива као верни Вуков следбеник⁴⁸, ни по чему лошији од својих савременика. Килибардина студија, међутим, долази као разрада теза које су истакли Петрановићеви ранији критичари – Јагић и, у првом реду, Марамбо. Већ смо истакли да слава коју је Петрановић стекао непосредно по објављивању своје прве две књиге није дуго трајала. Оштра Јагићева критика (Јагић 1868: 204–231) дошла је као опомена и пресуда самом сакупљачу, али посредно и Новаковићу, као приређивачу издања Петрановићеве друге књиге епских песама, и Српском ученом друштву, као њеном издавачу.⁴⁹ Мада су Јагићеве речи оштро одјекнуле, с данашње дистанце чини се да овај проучавалац и није толико нападао самог Петрановића, нарочито не његове сакупљачке вештине и методологију, колико се разрачунавао с митолошким приступом, чија начела издваја из Новаковићевог предговора Петрановићевој збирци. Заправо, цела друга половина студије односи се на промовисање миграционе и разрачунавање с митолошком школом (Кнежевић 2021: 33). Дакле, Петрановићева збирка послужила је Јагићу да

⁴⁸ Саша Кнежевић, коментаришући Петрановићев приступ и однос према грађи, али и улогу у културној и политичкој историји, истиче да је он „чист вуковац” (2021: 38).

⁴⁹ Рецепцију Јагићеве критике и њене теоријско-методолошке одлике разматра Килибарда (1974: 128–132).

поводом ње изнесе и нека запажања општије природе о генези и миграцији мотива, могућностима постојања епа, па се у неким деловима Јагићеве студије више говори поводом Петрановићеве збирке него о њој самој.⁵⁰ Јагићева студија уз то је заснована и на поређењу Петрановићевих и песама Вукових збирки, при чему се непрестано указује на слабије естетске домете Петрановићеве грађе, слабости у композицији и нелогичности, за које се истиче да се јављају услед непажње певача. Неповољна оцена естетске вредности ових песама сажета је у коментару: „ja držim ovakve pjesme za dokaz kvarenja naše narodne poezije” (Јагић 1868: 220), из ког се ишчитава и особен Јагићев однос према фолклору и његов укус – он за „естетску парадигму увек узима песме из Вукове друге књиге српских народних песама” (Самарџија 1984: 391). Ипак, упркос оваквом суду, критичар не пропушта да истакне и да „ima u Petranovićevoj zbirci i vrlo lijepih pjesama” (Јагић 1868: 221).

Чини се да Јагићу сметају управо они делови песама Петрановићеве збирке и њихове поетичке одлике који настају као израз свог времена и доба. Примери које Јагић издваја као слаба места заправо су примери фамилијаризације, али и деепизације. Такође, на мети Јагићеве критике је и дужина песама, у којој он види један од главних разлога кварења и естетског опадања ових песама.⁵¹ Мада критикују и штурост података о контексту⁵²

⁵⁰ Књижевноисторијски и теоријски Јагићеве приступи народној књижевности и њихова рецепција у српској и јужнословенској фолклористици анализирају се у: Самарџија 1984.

⁵¹ Као што смо видели, и сам Петрановић је у својим предговорима неке од ових одлика издвојио као знаке пропадања и кварења традиције, али није покушавао да их мења.

⁵² У овом светлу важно је истаћи и то да Јагић није имао увид у целину Петрановићевих података, практично, једини оригинални теоријско-методолошки Петрановићев текст који је Јагић могао читати јесте предговор збирци лирских песама (Петрановић I). Друга књига епских песама (Петрановић II) изашла је без сакупљачевог предговора; уместо њега предговор је написао приређивач Новаковић. Подаци које данас ишчитавамо из архивске грађе Јагићу су били недоступни.

(Jagić 1868: 207–208), Јагићеве замерке првенствено се тичу самих текстова, њихове естетске успелости, композиције, нелогичних места, идејног слоја, јер уочава да у појединим песмама има „dosta čudnovatih, nenarodnih misli” (Jagić 1868: 210). Јагићу, дакле, смета што песме нису избрушене и у том смислу поменути Петрановићев коментар о научнику који кабинетски посматра фолклор погађа у суштину. Притом Јагић прави и неке фактографске грешке, које се тичу првенствено компарације Петрановићеве с Јукић–Мартићевом збирком, о којој се Јагић такође није најповољније изразио. Наиме, овај критичар се чуди како у Петрановићевој књизи нема песама о Иви Сењанину и Смиљанић Илији, који су врло популарни у Јукић–Мартићевој збирци, превиђајући да Петрановићева збирка обухвата песме „најстаријих” времена. Притом, ови јунаци се релативно често јављају анахронно у бројним Петрановићевим песмама „најстаријих” времена, што би свакако могла бити потврда њихове популарности, а у Петрановићевој петој књизи епских песама (ЕЗ 64/2) уочава се цео круг песама о крајишким, сењским и котарским јунацима. Збуњује и то што Јагић оштро говори о дужини Петрановићевих песама, не увиђајући да се оне у томе не разликују знатније од Јукић–Мартићевих.⁵³ Саша Кнежевић претпоставља да су на негативну Јагићеву критику могли утицати и неки идеолошки и политички мотиви, везани за истраживање фолклора Босне и Херцеговине. Наиме, овај проучавалац износи тезу да је на оштрину Јагићеве критике утицало и то што је Петрановићева сакупљачка делатност унеколико сметала замишљеном пројекту Луке Марјановића и потоњој активности Матице хрватске на сакупљању фолклора у Босни и Херцеговини (Кнежевић 2021: 32–33). Ипак, важно је напоменути да Јагићева критика и није

⁵³ Марамбо је констатовао да Петрановићеве песме по својој просечној дужини (370 стихова) одговарају оним из Јукић–Мартићеве збирке (332 стиха), док је код Хермана просечни број стихова двоструко већи (Јовановић 2001: 11).

била толико оштра колико ће је заоштрити потоњи критичари Петрановићевог рада, заклањајући се иза Јагићевог научног ауторитета.⁵⁴ Такође, треба нагласити и да се чини да је ова критика продуктивно деловала на самог сакупљача, који ће после ње више пажње поклањати самом контексту.⁵⁵

Јагићева критика утицала је на поражавајућу рецензију Милорада Поповића Шапчанина, који је као референт Српског ученог друштва одбио за штампање трећу Петрановићеву књигу епских песама. Шапчанинова критика писана је на трагу Јагићеве, с тим што је оптерећена наивним коментарима којима се апострофирају одређене нелогичности у песмама, то јест оно што је Вук означио као противност здравом разуму. Из оваквог односа критичара према грађи види се да он заступа становиште по којем је песма веран одраз стварности и народног живота, а овај последњи замишља се на основу установљене слике у романтичарско-фолклористичком дискурсу, па се констатује да песма „није постала као пропраћење сетних гласова на скромним жицама гусларским” (АСАНУ, Акта СУД 1869/117, уп. Килибарда 1974: 232). Вукове збирке се и овде узимају као главно естетско мерило⁵⁶, а деепизација, па чак и банализација, које се заиста

⁵⁴ Занимљиво је да ће сви Петрановићеви критичари истицати само негативне Јагићеве коментаре, прећуткујући оне добре, то јест занемарујући неке од Јагићевих ставова који би ишли у прилог Петрановићу. У том смислу, изненађује да ни Милаковић, који практично препричава Јагићеву студију у свом приказу Петрановићевих збирки (Милаковић 1919: 241–254), ни Марамбо, ни Килибарда не помињу да Јагић није сасвим искључио могућност да је Петрановићева лазарица настала повезивањем усмено традираних комада. Мотивске, структурне и идејне одлике Петрановићеве лазарице, с нарочитим фокусом на однос политике и епике, анализирају се у вези с друге две лазарице забележене у Босни и Херцеговини и похрањене у Етнографској збирци Архива САНУ у: Илић 2025: 225–251.

⁵⁵ О Петрановићевом односу према критици в. Килибарда 1974: 125–135.

⁵⁶ Коментаришући опширно уобичајену епску слику о крвавим орловим крилима, Шапчанин истиче како је нелогично да је Марко орла ставио

срећу у песмама Петрановићеве, али и осталих збирки сакупљених у другој половини и последњој четвртини деветнаестог века, у овој рецензији истичу се као највећи недостаци грађе. Јасно се уочава да оне вређају не само естетски доживљај рецензента него и његов национални понос, па се у рецензији истиче да се у једној песми („Марко Краљевић оправља тридесет намастира“) накупила „добра гомила песничких фраза из познатих народних песама, па се од тога начинила збрка која профанише народну поезију“ (АСАНУ, Акта СУД 1869/117, уп. Килибарда 1974: 238). Шапчанин је био толико оштар да Килибарда, и сам Петрановићев критичар, закључује да је његова рецензија „обојена љутњом“ (Килибарда 1974: 133).

Када је реч о стилским и поетичким одликама, Шапчанину смета растварање формула, ширење средине које се јавља као манир ових песама, али и њима савремене епске грађе.⁵⁷ Он понавља Јагићеве коментаре о Петрановићевим песмама као парафрази Вукових и о њиховој дужини као највећем естетском недостатку и додаје, потпуно у складу са својим личним естетским доживљајем, да је „права досада прочитати све стихове“ (АСАНУ, Акта СУД 1869/117, уп. Килибарда 1974: 246). Шапчанин не само да не сагледава контекст и не показује било какву свест о менама и кретањима традиције него не коментарише ни збирку као целину. Он одабира шест песама и минуциозно их анализира, то јест препричава, ограничавајући се не толико на стилске поступке и поетичке одлике, па чак ни на идејни слој, колико на саму фабулу и њене нелогичности или пак баналности.

на јелу, где је овај чекао три дана како би му се крила осушила и он могао полетети и додаје „код *сїарине* Вука све вам је *їїо друїачије*: он пушта лаки дажд те крила опере од крви“ (АСАНУ, Акта СУД 1869/117, уп. Килибарда 1974: 238, наш курзив).

⁵⁷ Принципи растварања и ширења формулативних структура у песмама Петрановићеве и Кашиковићеве збирке анализирају се на примерима растварања формуле пророчког сна у: Илић 2024: 25–70.

Поставља се и питање Шапчаниновог узорка будући да је одабрао заиста најмање успеле песме. Ипак, иако је одбио збирку за штампање, Шапчанин ће дозволити могућност да се песме откупе „као материјал раду одбора за прикупљање и издавање народних умотворина” (АСАНУ, Акта СУД 1869/117, уп. Килибарда 1974: 246). Услед негативних критика, али и Петрановићеве незгодне нарави и недостатка такта, Друштво се дистанцирало од њега, али није прекинуло сваки вид сарадње с њим, о чему сведоче Петрановићеве етнографски текстови у *Гласнику Српској ученој друшћива* (Петрановић 1870а: 176–227; 1870б: 237–255; 1871: 313–361), а напослетку и откуп збирки.

Упркос негативним критикама Јагића и Шапчанина (ова друга остала је у рукопису), цео низ истакнутих научника у наредним деценијама користио је Петрановићеву грађу за своја истраживања, не чинећи никакву или уз сасвим малу оgradu у погледу ваљаности и аутентичности грађе (Килибарда 1974: 80–84). Процес против овог сакупљача покренуће, међутим, Војислав Јовановић Марамбо у склопу својих изучавања плагијата, фалсификата и мистификација у народној књижевности. Марамбо неће донети практично ништа ново, понављаће и заоштрили Јагићеве судове⁵⁸, а самог Петрановића ће недовољно издиференцирати од других поствуковских сакупљача, које овај проучавалац махом означава као фалсификаторе. Заправо, Марамбо није о Петра-

⁵⁸ Марамбо се залаже за „обнову Петрановићевог процеса” (Јовановић 2001: 304) и позива се на Јагићеву студију као једину у којој се с чисто филолошког аспекта расправља о Петрановићевој збирци. Он ће усвојити и заоштрили Јагићева запажања о композицији Петрановићевих песама, посматрајући их као доказ „неаутентичности” грађе. Сам Марамбо се неће толико бавити композицијом и структуром Петрановићевих песама колико ће се усмерити на њихов лексички слој и митолошке елементе. У својеврсном каталогу неуобичајене епске лексике који наводи, Марамбо ће видети један од доказа неаутентичности и поентирати да је „привидно језичко богатство врло честа појава у лажној народној поезији” (Јовановић 2001: 303), док ће митолошке пасаже иронично означити као „патриотски дракулизам” (Јовановић 2001: 300).

новићу писао у засебној студији, нити је његов опус свестрано сагледао. О овом сакупљачу говори се првенствено као о главном узору Новице Шаулића, који је од Петрановића узео и добар део грађе. У „паушалним оценама” (Гароња Радованац 2014: 183)⁵⁹ и поједностављеном сагледавању усменог традирања и процеса текстуализације, уз занемаривање контекста, с вуковском епиком као једином мером естетске вредности, овај проучавалац ће Петрановићу пресудити речима да је то „један сасвим непоуздан сакупљач” (Јовановић 2001: 296), који се у свом сакупљачком раду водио првенствено родољубивим мотивима (Јовановић 2001: 297). Заправо, Марамбо ће минуциозном анализом самог текста, у традицији филолошке критике и позитивизма, процењивати текстове појединих Петрановићевих песама савњујући их с Вуковим песмама. Мада има свест о значају контекста и података о њему, Марамбо ће првенствено анализирати текст, то јест запис. У свом ригидном, кабинетском приступу он ће начелно очекивати да у поствуковским записима нађе не само поетичка него и стилска поклапања с вуковском епиком, која би дошла као потврда „аутентичности” и естетске успелости грађе. Посве је необично како Марамбо као одличан познавалац архивске грађе није могао да наслути у њој нове поетичке и стилске тенденције, одступања која би била потврда виталности, а не замрлости и деградирања традиције. На свега десетак страна Марамбо је негативно оценио Петрановићеву збирку (Јовановић 2001: 296–308) истакавши не само да међу његовим песмама „нема ниједне од високе уметничке вредности” (Јовановић 2001: 310) него и да су оне „без икакве вредности по науку” (Јовановић 2001: 300).

⁵⁹ Слично и Јеленка Пандуревић, говорећи о улози Војислава Јовановића Марамбоа у проучавању грађе Етнографске збирке, истиче да многим његовим увидима „недостаје озбиљнија аргументација”, те да „иду до неприхватљивих крајности” (Пандуревић 2017: 12). Али, она наглашава и да су упркос томе „многа запажања [Марамбоова] суштински (су) тачна” (Пандуревић 2017: 12).

С друге стране, парадоксално, за Дивјановића ће Јовановић истаћи да је певач неоспорног дара који је „импровизовао десетерачке песме са великом лакоћом” (Јовановић 2001: 297). Дивјановића ће означити и као најзаслужнијег за Петрановићеву популарност, између осталог и због тога што је Дивјановић добро познавао репертоар Вукових збирки и њихова стилско-техничка решења, то јест „општу гусларску технику” (Јовановић 2001: 307), па је своје певачке креације одевао у то рухо. Овде долазимо и до, вероватно, најзанимљивијег али и најслабијег дела Марамбоове студије, најслабијег са становишта аргументације и њене логичке кохерентности. Наиме, указујући на велику популарност Петрановићевих песама и њихово прештампавање у бројним јефтиним издањима, као један од разлога популарности он ће издвојити управо сличност с песмама из Вукових збирки, због које је „прелаз са анонимних Вукових песмарица на анонимне Петрановићеве био за народног читаоца скоро природан и неосетан” (Јовановић 2001: 307). Парадоксално је да Марамбо, с једне стране суди Петрановићу, између осталог и стога што његове песме показују естетски пад у односу на песме из Вукових збирки, а с друге стране, популарност Петрановићевих збирки коментарише сличношћу с Вуковим песмама. Марамбо, међутим, овде открива један сасвим нов и драгоцен правац за сагледавање Петрановићевих зборника у домену такозване народске, пучке књижевности. Он врло добро примећује да је на популарност Петрановићевих песама утицала и њихова „романескна наративност”, која је одговарала сентименталистичком и романтичарском укусу широких читалачких маса (Јовановић 2001: 310), али не шири своју анализу у овом правцу. Коначно, вредна процена Петрановићеве збирке у књижевноисторијској, културноисторијској равни тиче се запажања да је „читалачки плебисцит” Петрановићевој збирци „признао карактер народне поезије” (Јовановић 2001: 307). Дакле, ова збирка комуницирала је с реципијентима, што је највећа потврда њеног народног и народског карактера.

Случај Петрановић, међутим, неће се закључити с Марамбоом. Идеје, теоријско-методолошке поставке и закључци овог проучаваоца разрађени су у опсежној студији Новака Килибарде (Килибарда 1974)⁶⁰. Добро теоријски утемељена, ова студија ће, за разлику од Марамбоове, више пажње поклонити самом друштвено-политичком и културноисторијском контексту, али ће основна истраживачка платформа остати готово иста и почивати на сличним имплицитним премисама о Вуковим збиркама као јединој естетској и поетичкој мери усмене епике. Аутор тежи да апстрахује Петрановићева сакупљачка начела, да предочи принципе објављивања и редиговања грађе, те да укаже на Дивјановићев стил и одлике његовог певања. Упркос јасно омеђеном пољу истраживања и методолошки добро конципираној истраживачкој платформи, највећи недостатак Килибардине студије јесте у томе што је аутор, иако је упућивао на друштвени и културноисторијски контекст, Петрановића суштински издвојио из опште духовне климе његовог времена, те што је у сваком Петрановићевом потезу видео политичку тенденцију. Прогласивши Петрановићев рачун о песмама лажним, Килибарда га је практично потпуно занемарио (1974: 117–124).

Чињеница је да се код Петрановића јављају одређене несугласице у погледу навођења имена сарадника, али се поставља питање да ли је то довољан разлог да се потпуно одбаце метатеоријски подаци и подаци о контексту овог сакупљача. Килибарда као да заборавља да Петрановић, као и његови савременици, није

⁶⁰ Реч је заправо о Килибардиној докторској дисертацији, одбрањеној 1967. године. Свој негативан суд о Петрановићу и његовим збиркама Килибарда ће поновити у предговору који ће написати као приређивач прештампаних Петрановићевих збирки у едицији *Културно наслеђе Босне и Херцеговине*, у издању сарајевске Свјетлости. Мада предговор представља прилагођену студију из 1974. године, Саша Кнежевић примећује да је Килибарда овде мање оштар у својој критици, али не зато што је променио своја гледишта, него зато што би заострени ставови обесмислили поновно објављивање Петрановићеве збирке (2021: 35).

имао потребно образовање за посао којим се бавио, нити је имао било каквих упутстава, те је у том смислу самоуки сакупљач. Он се у свом раду није могао водити савременим принципима теренског рада. Килибардино одбацивање Петрановићевих података о певачима и терену није уверљиво образложено. Као главни аргумент за одбацивање овај проучавалац узима извесне неподударности у наводима самог Петрановића. Треба ипак дозволити могућност да сакупљач пермутује имена и презимена својих сарадника, нарочито ако о њима пише с готово дводеценијске дистанце⁶¹, и ако су живот сакупљача обележиле и релативно честе сеобе, у којима је део грађе и личних бележака могао бити и изгубљен. Није оправдано то што Килибарда замера Петрановићу да није узео у обзир све чињенице које су му стајале на располагању. Необично је и то што замера сакупљачу на недоследно спроведеној формалној подели песама и њиховом распореду иако сам сакупљач сведочи да је замишљени тематско-хронолошки редослед нарушен јер је одређене песме добио накнадно, тек пошто је записе преписао и повезао (в. АСАНУ, Акта СУД 1868/34). Притом би управо оваква врста сукцесивности, етапног рада, додавања материјала ишла у прилог тврдњи да Петрановић ипак јесте сакупљао грађу. Није оправдана ни Килибардина тврдња да брзина којом је Петрановић сакупљао и сређивао песме указује на њихово „вештачко” стварање (Килибарда 1974: 110), јер је већ указано на то да је Петрановић имао широку мрежу сарадника, а притом и да су му ученици помагали у преписивању добијених записа.⁶²

⁶¹ Последњи Петрановићев предговор написан је 6. јула 1882. године као збирни предговор за последње четири збирке (ЕЗ 64/3: 64-VI-5а-64-VI-6а), дакле, деценију и по после објављивања првог предговора у првој књизи лирских песама (Петрановић I).

⁶² Неоснованост аргумената о брзини сакупљачког рада истиче и Љубомир Зукловић, који ипак не одбацује потпуно резултате Килибардиних истраживања, али позива на више обазривости у закључивању (Zuković 1977: 218).

Осим Килибардиних замерки везаних за контекст, нису одржива ни нека његова запажања везана за сам текст. Као један од доказа неаутентичности Килибарда, слично Марамбоу, узима и постојање лексике неуобичајене за епику. У овом случају, као и у претходним, показује недовољну систематичност. На пример стихове: „Скакаће ти чворци по ребрима, / Од топуза Ређе Бошњанина” (ЕЗ 64/1, бр. 12) овај проучавалац издваја као нејасне и неуспеле, тврдећи да су они, између осталог, доказ да је Дивјановић првенствено песник (в. 1974: 168). Али, варијанта ових стихова налази се и у Кашиковићевој рукописној збирци. У једној песми певачица, коментаришући мегдан, наводи: „Грунуше се неколико пута / По плећима ребра избројише” (ЕЗ 245, бр. 6), што би несумњиво говорило против Килибардиних закључака у погледу артифицијелности Дивјановићевих стихова. Бројни други закључци у вези с артифицијелношћу Дивјановићевог језика могу се релативизовати и одбацити. Несистематичан каталог речи које Килибарда издваја као илустрацију ненародног порекла неких Дивјановићевих стихова, међу којима се помиње и овај цитирани стих, има велики методолошки пропуст будући да је заснован на поређењу одабране лексике с лексичком грађом Вуковог *Српској рјечника* и речника ЈАЗУ. Увидом у свега неколико речника локалних говора успели смо да пронађемо неке лексеме с Килибардиног списка у значењу у ком се јављају и у Дивјановићевим стиховима. Спорну лексему „чворци” налазимо у речнику говора Поткозарја управо у значењу у ком се јавља и у песми: „израслина на тијелу” (в. Далмација 2004: 337). Минуциозна дијалектолошка анализа језичких одлика Дивјановићевих песама засигурно би релативизовала Килибардине закључке у погледу лексике и језика.

Осим језичких одлика, Килибарда и у одређеним поетичким одликама грађе препознаје знаке артифицијелности, а заправо је реч о особеном маниру певања (фамилијаризација, снижавање стилског регистра, повезивање различитих мотива и јунака). Да

Петрановића и његову збирку Килибарда није посматрао изоловано од сродних сакупљачких подухвата и збирки, открио би да се управо у овим збиркама јављају песме са сличним поетичким, стилским и мотивским одликама, па и сличним типом напомена. Докази који иду у прилог томе да је Петрановић сакупљао грађу на терену непосредно од певача или да је добијао грађу од сарадника који су је на терену сакупљали – првенствено су варијанте његових необјављених песама које се јављају у другим (рукописним) збиркама из Босне и Херцеговине и показују велику мотивску и стилску подударност.⁶³

Овде ћемо навести само структурно и мотивски блиске варијанте Петрановићевих необјављених песама у збиркама забележеним у Босни и Херцеговини које су део Етнографске збирке Архива САНУ. Петрановићева песма „Женидба Љутице Богдана вилом” (ЕЗ 64/1, бр. 7) има врло блиску варијанту у Мутићевом запису с истим насловом (ЕЗ 78–1–3, бр. 10). Будући да је Петрановић песму забележио од Дивјановића, а Мутић од Томе Шкркара из Мјеховине у Загорју, можемо претпоставити да је песма усмено традирана. Поређење песама показује да постоји веза између Дивјановићевог и херцеговачког певања, било да је Дивјановићева варијанта пренета у Загорје и ту се одомаћила, било да је Дивјановић певао херцеговачку варијанту. Највише подударних варијаната уочава се у Мутићевим и Петрановићевим записима. Мутићева варијанта о робовању и женидби деспота Јована, забележена од Николе Бозала у Влахољу код Калиновика (ЕЗ 47–2–1, бр. 8) структурно и тематски подударна је с Дивјановићевом варијантом о робовању и женидби Јове Гргуревића (ЕЗ 64/1, бр. 52). Варијанта Томе Шкркара у Мутићевој збирци о Марковом одласку сестри у походе, где сестра има улогу помоћника (ЕЗ 78–1–2, бр. 7), врло је блиска Петрановићевој варијанти, забележеној опет од Дивјановића (ЕЗ 64/1, бр. 22). Дивјановићева

⁶³ Путилов управо постојање песме у репертоару више певача узима као доказ њене аутентичности (1985: 22).

варијанта (ЕЗ 64/1, бр. 34) Вукове песме „Марко Краљевић и Арапин” (Вук II, 66) показује велику подударност с варијантом коју је забележио Мутић од Тодора Фалацића из Јелашца у Загорју (ЕЗ 47–1–1, бр. 11). Фалацић је испевао и једну варијанту о Марковом јунаштву у сватовима (ЕЗ 47–1–4, бр. 7), којој паралелу налазимо у Петрановићевој песни „Смијање Марка Краљевића”, забележеној у Сарајеву (ЕЗ 64/1, бр. 35). Познати сиже о Марковој неверној љуби (јунак лукавством открива љубино неверство) реализован је у две блиске варијанте: једну је забележио Петрановић у Сарајеву (ЕЗ 64/1, бр. 31), а другу Мутић негде у Загорју (ЕЗ 47–1–3, бр. 9). Овим записима близак је и запис Милана Карановића из Босанске Крајине (ЕЗ 131, бр. 19), с тим што је овде мањи степен мотивске и структурне подударности. Необична песма о разводу, то јест другој женидби Сибињанин Јанка, у нашем корпусу јавља се у две изоморфне варијанте: једну је испевао Дивјановић (ЕЗ 64/1, бр. 54), а другу је забележио Мутић од непознатог певача (ЕЗ 47–1–3, бр. 1).

Осим поменутих песама, велики степен сличности уочава се и у неким од варијаната Петрановићеве рукописне и Бркићеве збирке. Изоморфност Петрановићевог записа „Дјелидба браће: Радивоја и Љутице Богдана” (ЕЗ 64/1, бр. 9) и Бркићевог „Кумовање Радул бегово” (ЕЗ 11–д, бр. 4), упркос везивању фабуле за различите ликове, запањује. Велика сличност уочава се и између Петрановићеве (ЕЗ 64/1, бр. 45) и Бркићеве (ЕЗ 11–д, бр. 3) варијанте о Марку као султановом заточнику, као и између њихових варијанта о Марковом сарајевском ропству (уп. ЕЗ 64/1, бр. 43 и ЕЗ 11–б, бр. 7). Подударност се уочава и између Мирковићеве (ЕЗ 53/1, бр. 13) и Петрановићеве варијанте (ЕЗ 64/1, бр. 40) о Марковом мегдану с непрепознатим сестрићем, с тим што је у Мирковићевој изостала развијена уводна сцена. Велика сличност одликује Петрановићеву (ЕЗ 64/1, бр. 38) и Зорићеву варијанту (ЕЗ 42/4, бр. 24) о женидби Марковог сестрића, а важно је истаћи да су обе варијанте забележене у Сарајеву. Петрановићева

варијанта о смрти Андрије Краљевића (ЕЗ 64/1, бр. 37) блиска је оној коју је Кашиковић забележио у селу Моћевић и објавио у *Босанској вили* (БВ 1898/2: 26–28; БВ 1898/3: 43–45), док је друга Петрановићева варијанта о овом догађају нешто другачије обликована (ЕЗ 64/1, бр. 36). Степен сличности уочен у побројаним варијантама не чуди будући да су оне забележене у блиском временском тренутку на мање-више истом терену. Ова подударност била би највећа потврда усменог традирања и „аутентичности” грађе нашег корпуса.

С друге стране, уочава се и сличност неких Петрановићевих и Вукових варијаната које су објављене тек пошто је Петрановић завршио свој сакупљачки рад, па се самим тим повратни утицај ових Вукових записа мора искључити. Оваквих примера, међутим, ипак је мање. Петрановићевој варијанти о Марку као заштитнику крсне славе (ЕЗ 64/1, бр. 44) блиска је Вукова из шесте књиге, која је објављена 1899. године (Вук VI, 20). Изоморфност се уочава и између Вукове (Вук VI, 47) и Петрановићеве (ЕЗ 64/1, бр. 53) варијанте о женидби Јакше капетана. Неке од објављених Петрановићевих варијаната имају блиске паралеле у Вуковој рукописној грађи. Такав је случај с Петрановићевом варијантом о женидби Шћепана Јакшића (Петрановић II, 55) и Вуковом варијантом исте песме (Вук Пр, 81) (о паралели ових песама в. Кнежевић 2021: 46). Овде треба напоменути да је круг врло блиских варијанта Петрановићеве збирке и осталих збирки нашег корпуса знатно шири ако у обзир узмемо Петрановићеве објављене песме. Будући да би се оваква сличност можда могла тумачити и повратним утицајем Петрановићевих штампаних песама, ове примере нисмо наводили. Наведене подударности између Петрановићевих рукописних песама и збирки других сакупљача из Босне и Херцеговине (Јована Мутића, Лазара Бркића, Јована Зорића, Петра Мирковића, Милана Карановића), поткрепљују претпоставку да су кругови блиских варијаната настали усменим традирањем.

Ипак, после негативних оцена у студијама Јагића, Марамбоа и Килибарде, Петрановић је унеколико постао маргинализована личност српске фолклористике (в. Антонијевић 2012: 9–24), а такав статус условно речено ужива и данас. Стиче се утисак да адекватна процена Петрановићевог дела изостаје, с једне стране због баласта ауторитета његових критичара, с друге, због владајуће фолклористичке парадигме у прошлом веку код нас, у којој се и даље естетско начело и вуковска епика узимају као доминантни параметри према којима се мери сва остала грађа. Афирмацији Петрановића⁶⁴ у последње време највише је допринео Саша Кнежевић, који у поменутој студији отворено полемише с Килибардом, откривајући неодрживост ставова овог истраживача, тако што указује на њихову слабу методолошку или логичку утемељеност (Кнежевић 2021: 15–31). Ипак, треба нагласити да и сам Кнежевић не напушта сасвим естетско начело и, имајући у виду естетску вредност, предност даје Вуковим збиркама (Кнежевић 2021: 36). Кнежевић, иако најгласнији, није и једини који позива на превредновање Петрановићевог корпуса песама. Љубомир Зуковић и Ненад Љубинковић такође су, практично истовремено с Килибардом, указивали и на могућност друкчијег приступа Петрановићу.⁶⁵ Пишући приказ Килибардине студије, Љубин-

⁶⁴ Уп. случај рехабилитације сакупљача и сарадника Етнографског одбора Станоја Мијатовића у: Младеновић Митровић 2022: 485–496.

⁶⁵ Овде ћемо пажњу скренути само на студије које се тичу самог Петрановића, а мање или више су полемички настројене према критичкој линији Јагић–Марамбо–Килибарда. Велику потврду Петрановићев сакупљачки рад добиће у раду истакнутих научника који су његове збирке користили не обазирјући се на критику. У првом реду реч је о Веселину Чајкановићу, Тихомиру Ђорђевићу, Браниславу Крстићу и, у последње време, Александру Ломи. Наравно, овим се не исцрпљује листа свих проучавалаца који су Петрановићев корпус користили као релевантан извор, мада треба истаћи да постоји и одређен број истакнутих научника који су Петрановићев корпус користили у својим истраживањима, али су му приступали уздржано (Томо Маретић, Владимир Ђоровић, Јован Томић, Никола Банашевић). Будући да овде нећемо наводити коначан каталог свих проучавалаца, указаћемо

ковић ће критиковати инсистирање на писаним предлошцима Дивјановићевих песама и напоменути да је „велико питање да ли део песме [Петрановићеве] није и аутентичан” (Љубинковић 1975: 574), то јест да ли он не одражава локалну усмену традицију и народна веровања. Љубомир Зуковић се такође залаже за више флексибилности у приступу Петрановићу и Дивјановићу (Zuković 1977: 211–223; Зуковић 1980: 379–381). Премда не негира да су Петрановићеве националне и политичке идеје нашле одраза и у песмама, Зуковић истиче да те идеје „nisu bile samo Petranovićeve i Divjanovićeve” (Zuković 1977: 221), да се уклапају у ослободилачке тежње и дух времена, и додаје да се овакав „национални” заокрет уочава у идејном слоју епике још од почетка деветнаестог века, па према томе песме Петрановићеве збирке само потврђују једну од основних законитости епике да рефлектује идеје свог времена (Zuković 1977: 221). Зуковић не одбацује потпуно Килибардине закључке, али сматра неприхватљивим оне о потпуној подређености сакупљачког политичком раду и о недостатку смисла за сакупљачки рад и неодговарајућим околностима за тај рад (Zuković 1977: 218). Но, Зуковић ипак задржава одређену дистанцу према Дивјановићевим песмама, за које каже да им се „с правом оспорава статус народности или се он доводи у питање” (Зуковић 1980: 380). У погледу Петрановићеве (не)аутентичности и Светозар Матић износи једно нијансирано схватање, сматра да Петрановић „врло вероватно” није био фалсификатор, али да јесте „врло некритичан” у погледу односа према грађи (1964: 114). С друге стране, Ђенана Бутуровић, слично Љубинковићу, тврди да се у Дивјановићевим песмама открива „онај живи sloj istinski bujne epike srpskog naroda u Bosni u drugoj polovini XIX

на речит Килибардин закључак по коме су „извесни научници безрезервно узимали Петрановићеве песме као праве народне, други су их избегавали, а једни ишли од случаја до случаја” (Килибарда 1974: 82). Чини се да ова констатација описује донекле стање и у савременој фолклористици, с тим што се уочава тенденција ка отворању приступу Петрановићевој збирци.

вијека”, који се огледа и у другим савременим збиркама (Buturović 1985: 40). Дакле, реч је о потпуно супротном закључку у односу на запажања Петрановићевих критичара.

Збирка Богољуба Петрановића настала је као изданак једног доба чије идеје и стремљења посредно рефлектује. Несумњиво је да су Петрановићева делатност на сакупљању умотворина, па и његов однос према принципима бележења и објављивања грађе делимично били условљени захтевима тренутка у коме се тежило националној еманципацији и промоцији сопствене културе. Ипак, не сме се пренаглашавати удео спољних фактора на Петрановићев сакупљачки рад, нарочито не на начин на који то ради Килибарда, који у свему види политички ангажман. Иако недовољно систематичне и с понеком фактографском грешком, Петрановићеве напомене о сакупљању сведоче о развијеној мрежи сарадника, несумњивом бележењу на терену и примарно књижевно-културним мотивима целог подухвата. Укрштање Петрановићевих напомена са сведочанствима његових савременика и следбеника, као и поређење његових песама с ареално и временски блиским записима других сакупљача несумњиво говори у прилог усменом традирању Петрановићевих варијаната. Судови тројице најистакнутијих Петрановићевих критичара условљени су њиховом тачком гледишта, то јест погледом који је Петрановића самеравао с Вуком, у чијем корпусу се видео идеалан образац усмене књижевности.

Ставови Петрановићевих критичара о квалитету грађе, баш као и ставови самог сакупљача, условљени су њиховим и доминантним погледима на фолклор културноисторијске епохе којој су припадали. Отуда није ни битно да се коначна пресуда у „случају Петрановић” донесе, колико да се отвори простор за дискусију и да се кроз разматрање Петрановићеве (не)аутентичности уоче фазе кроз које су пролазили српска фолклористика и њени теоријско-методолошки заокрети. Обојица, и Петрановић и Марамбо, који се међу критичарима највише бавио дистинкцијом

правог и лажног песништва, веровали су да знају шта је аутентичност. Први је настојао да је ухвати на терену, други у кабинету. „Случај Петрановић” потврђује запажања Регине Бендикс да не постоји само једна аутентичност, него више њих. Петрановић и његови критичари користе дискурс аутентичности, чак и кад је не именују, како би легитимисали свој рад. Искључивањем „лажног” народног песништва Марамбо покушава да установи корпус вредан научне пажње и да за себе присвоји ауторитет оног ко поуздано зна да процени шта је аутентично. С друге стране, Петрановић инсистирањем на верном бележењу и утемељености своје грађе у народном животу настоји да јој, следећи романтичарске погледе на аутентичност, прибави репрезентативан статус у култури. Преиспитивање (не)аутентичности Петрановићеве збирке, с једне стране, потврђује виталност дискурса аутентичности, а с друге, виталност фолклористике као дисциплине, као и саме грађе.

Извори

- АСАНУ, Акта СУД – Акти Административне архиве Српског ученог друштва. Архив САНУ.
- БВ 1898/2 – Кашиковић, Никола (заб.). „Краљевић Марко тражи брата у Сарајеву”. *Босанска вила* 13. 2 (1898): 26–28.
- БВ 1898/3 – Кашиковић, Никола (заб.). „Краљевић Марко тражи брата у Сарајеву”. *Босанска вила* 13. 3 (1898): 43–45.
- Вук Пр – *Српске народне њесме из необјављених рукописа Вука Стјеф. Караџића*. Књ. II. Прир. Живомир Младеновић, Владан Недић. Београд: САНУ, 1974.
- Вук VI – Караџић, Вук. С. *Српске народне њесме. Књиџа шесџа у којој су њесме јуначке најстџарије и средњџих времена*. Прир. Љубомир Стојановић. Београд: Штампарија Краљевине Србије, 1899.
- ЕЗ 11 – Бркић, Лазар. *Српске народне јуначке њесме*. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 11.

- ЕЗ 12 – Бесаровић, Петар Н. *Збирка српских народних њјесама из Босне и Херцеговине, шћо их је скућио и забиљежио Пећар Н. Бесаровић*. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 12.
- ЕЗ 42/4 – Зорић, Јован. *Српске народне њјесме*. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 42.
- ЕЗ 47 – Мутић, Јован. *Српске народне њјесме љусларске*. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 47.
- ЕЗ 53/1 – Мирковић, Петар. *Јуначке њјесме из Босне*. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 53.
- ЕЗ 64/1 – Петрановић, Богољуб. *Српске народне њјесме из Босне: Ејске њјесме сћаријеј времена (једна новија с љрићјевом)*. Четврта књига. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 64.
- ЕЗ 64/2 – Петрановић, Богољуб. *Српске народне њјесме из Босне и Херцеговине: Ејске њјесме новијеј времена*. Књига пета. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 64.
- ЕЗ 64/3 – Петрановић, Богољуб. *Српске народне њјесме из Босне и Херцеговине: женске*. Књига друга. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 64.
- ЕЗ 78/1 – Мутић, Јован. *Српске народне љусларске њјесме*. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 78.
- ЕЗ 131 – Карановић, Милан. *Српске народне њјесме из Босанске Крајине*. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 131.
- ЕЗ 245 – Кашиковић, Никола Т. *Српске народне јуначке њјесме из Босне и Херцеговине*. Београд: Архив САНУ, Етнографска збирка, сигнатура 245.
- Петрановић I – Петрановић, Богољуб. *Српске народне њјесме из Босне (женске)*. Књ.1. Сарајево: Вилајетска штампарија, 1867.
- Петрановић II – Петрановић, Богољуб. *Српске народне њјесме из Босне и Херцеговине. Ејске њјесме сћаријеј времена*. Књ. 2. Београд: Српско учено друшћво, 1867.
- Петрановић III – Петрановић, Богољуб. *Српске народне њјесме из Босне и Херцеговине. Јуначке њјесме сћаријеј времена*. Књ. 3. Београд: Државна штампарија, 1870.
- Петрановић, Богољуб. „Обичаји српског народа у Босни”. *Гласник Српској ученој друшћва* 9. 28 (1870а): 176–227; 9. 29 (1870б): 237–255; 10. 30 (1871): 313–361.

Литература

- Ајдачић, Дејан. „О необјављеним књигама Војислава М. Јовановића о народној књижевности”. *Расковник* 19. 71–72 (1993): 150–159.
- Ајдачић, Дејан. „О неким мистификацијама народних песама балканских Словена у 19. веку”. *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*. Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, 2004. 201–218.
- Антонијевић, Драгана. „Лажни фолклористи српског народног стваралаштва”. *Етнолошко-антиролошке свеске* 19 (2012): 9–24.
- Банашевић, Никола. „О проблему књижевне мистификације разних врста усмене књижевности”. *Научни састај слависта у Вукове дане*. Ур. Радоје Симић. Београд: Међународни славистички центар, 1974. 179–193.
- Бјелић, Александра. *Војислав Јовановић Марамбо као проучавалац народне књижевности*. Београд: Филолошки факултет, 2022. (рукопис докторске дисертације) <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/21273/Disertacija_13344.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 20. 2. 2025.
- Бјелић, Александра. „Термини плагијата, фалсификата и мистификација у проучавању усмене књижевности”. *Савремена српска фолклористика* 13. Ур. Данијела Поповић Николић и Немања Радловић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Лозница: Центар за културу „Вук Караџић”; Тршић: Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2024. 84–100.
- Војводић, Васо. „Рад Србије на политичкој пропаганди у Босни и Херцеговини 1868–1873”. *Историјски гласник* 1–2 (1960): 3–50.
- Гароња Радованац, Славица. *Од Цариграда до Будима*. Нови Сад: Академска књига, 2014.
- Далмација, Стево. *Рјечник јовора Појкозарја*. Бања Лука: Глас српски, 2004.
- Деретић, Јован. *Српска народна епика*. Београд: „Филип Вишњић”, 2000.
- Деретић, Јован. *Опједи из народној епичности*. Зрењанин: Sezam book, 2016.
- Ђорђевић, Тихомир. „Кратак преглед колективног рада на етнографском проучавању нашег народа”. *Гласник Етнографској музеја у Београду* 1. 1 (1926): 45–54.

- Ђорђевић Белић, Смиљана. „Вукови принципи бележења епске грађе и савремени концепти фолклористичког терена”. *Вук Стефановић Караџић (1787–1864–2014)*. Ур. Нада Милошевић-Ђорђевић. Београд: САНУ, 2015. 347–360.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. *Послѣфолклорна ејска хроника: жанр на іраници и іранице жанра*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016.
- Зуковић, Љубомир. „Кривотворење у народној књижевности. Начин и смисао”. *Научни састіанац славистіа у Вукове дане*. Књ. 9. Ур. Слободан Ж. Марковић. Београд: Међународни славистички центар, 1980. 369–383.
- Илић, Дејан. „Збирке српских епских песама с простора данашње Босне и Херцеговине у Етнографској збирци архива САНУ”. *Ради своја разіовора: зборник радова у часіі академика Сііанише Туїіњевића*. Ур. Саша Шмуља и Андреја Марић. Бања Лука: Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци: Академија наука и умјетности Републике Српске; Београд: Институт за књижевност и уметност, 2023. 357–377.
- Илић, Дејан. „Пророчанства и снови у епским песамама Петрановићеве и Кашиковићеве збирке”. *Снови, іророчансііва и измењена сііања свестіи у фолклорним жанровима*. Ур. Смиљана Ђорђевић Белић и Немања Радловић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024. 25–70.
- Илић, Дејан. „Епске лазарице из Босне и Херцеговине у Етнографској збирци Архива САНУ – политика и епика”. *Савремена срјска фолклористіика XV*. Ур. Јеленка Пандуревић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Институт за књижевност и уметност: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић; Тршић: НОКЦ „Вук Караџић”, 2025. 225–251.
- Јовановић, Војислав Марамбо. *Зборник радова о народној књижевностіі*. Прир. Дејан Ајдачић и Илија Николић. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2001.
- Карановић, Милан. „Самоучка писменост. Историја рода са наслеђиваном тежњом самоучкој писмености”. *Календар Просвјетіа* (1928): 50–57.
- Килибарда, Новак. *Боіољуб Пеіірановић као сакуїљач народних іесамa*. Београд: САНУ, 1974.
- Клеут, Марија. „Хердер и Вукова поетика народне књижевности”. *Зборник Маїіице срјске за књижевності и језик* 35. 1 (1987): 25–43.

- Кнежевић, Саша. *Велики њејавачи њосћвуковске ејохе из Босне и Херцеговине*. Вишеград: Андрићев институт, 2021.
- Крестић, Василије (ур.). *Водич кроз Архив Срјској ученој друшћва: 1864–1892*. Књ. 1, књ. 2. Београд: САНУ, 2017.
- Љубинковић, Ненад. „Преиспитивање области науке о усменој књижевности”. *Књижевна историја* 7. 29 (1975): 572–574.
- Матић, Светозар. *Наш народни еј и наш сћих*. Нови Сад: Матица српска, 1964.
- Матић, Светозар. *Нови оілеги о нашем народном еју*. Нови Сад: Матица српска, 1972.
- Матицки, Миодраг. *Срјскохрвајска іраничарска ејика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1974.
- Маурер, Франц. „Један босански учитељ и апостол”. *Даница* 10. 6 (1869): 89–92.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Казивајћи редом*. Београд: Рад – КПЗ Србије, 2002.
- Младеновић Митровић, Марина. „Војислав Јовановић Марамбо и проблем плагијата: случај Станоја Мијатовића”. *Савремена срјска фолклористика* 10. Ур. Јелена Јовановић и Бранко Златковић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Топола: Културни центар Топола, 2022. 485–496.
- Мојашевић, Миљан. *Јакоб Грим и срјска народна књижевност*. Београд: САНУ, 1983.
- Пандуревић, Јеленка. „Високопоштована Академијо! Поглед иза кулиса”. *Лицеум* 22. 16 (2016): 11–31.
- Пандуревић, Јеленка. „Рукописна заоставштина Јована Мутића у Архиву САНУ”. *Лицеум* 23. 18 (2017): 9–46.
- Пантић, Мирослав. „Право и лажно у народном песништву у свету и код нас, у прошлости и данас”. *Право и лажно јесништво*. Ур. Мирослав Пантић. Деспотовац: Дани српског духовног преображења, 1996. 9–31.
- Пантић, Мирослав. „Рукопис Зборник (антологија) лажне народне поезије Војислава М. Јовановића”. *Словенски фолклор и фолклористика на размеђи два миленијума*. Ур. Мирослав Пантић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2008. 377–500.

- Путилов, Борис. *Јуначки еп Црнојораца*. Титоград: Универзитетска рибјеч: Победа, 1985.
- Раденковић, Љубинко. „Кривотворење фолклора и митологије: неки словенски примери”, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 53. 1–3 (2005): 29–44.
- Радловић, Немања. „Индија у мистификацијама Милојевића и Верковића”. *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* 13 (2018): 55–64.
- Самарџија, Снежана. „Рад Ватрослава Јагића на изучавању српскохрватске народне епике”. *Књижевна историја* 16. 63 (1984): 375–437.
- Самарџија, Снежана. *Од казивања до збирке народних прича*. Бања Лука: Књижевна задруга, 2006.
- Скерлић, Јован. *Омладина и њена књижевност (1848–1871). Изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*. Ур. Владимир Ћоровић. Београд: Издавачка књижарница „Напредак”, 1925.
- Ћоровић, Владимир. „Из сарајевске прошлости”. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 16. 1 (1936): 9–28.
- Шмаус, Алојз. *Сјудије о јужнословенској народној епизици*. Београд: ЗУНС: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Babić, Josip. *Johann Gottfried Herder i njegove ideje u južnoslavenskome književnom i kulturno-političkom kontekstu 19. stoljeća*. Osijek: Filozofski fakultet, 2008.
- Ben-Amos, Dan. “Toward a Definition of Folklore in Context”. *The Journal of American Folklore* 84. 331 (1971): 3–15.
- Ben-Amos, Dan. “Context in Context”. *Western Folklore* 52. 2–4 (1993): 209–226.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity: the formation of folklore studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.
- Berlin, Isaiah. *Vico and Herder*. London: The Hogarth Press, 1976.
- Buturović, Đenana. „Sakupljanje epskih narodnih pjesama u Bosni i Hercegovini u XIX vijeku i dokumentacioni značaj sakupljanje građe”. *Glasnik Zemaljskog muzeja. Etnologija* 40 (1985): 29–44.
- Bošković-Stulli, Maja i Divna Zečević. *Povijest hrvatske književnosti 1. Usmena i pučka književnost*. Zagreb: Liber–Mladost, 1978.

- Dorson, Richard. *Folklore and Fakelore. Essays toward a Discipline of Folk Studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- Dundes, Alan. "Texture, Text and Context". *Southern Folklore Quarterly* 28 (1964): 251–265.
- Dundes, Alan. "Nationalistic Inferiority Complexes and the Fabrication of Fakelore: A Reconsideration of Ossian, the Kinder Und Hausmärchen, the Kalevala, and Paul Bunyan". *Journal of Folklore Research* 22. 1 (1985): 5–18.
- Handler, Richard. "Authenticity". *Anthropology Today* 2. 1 (1986): 2–4.
- Handler, Richard and Jocelyn Linnekin. "Tradition, genuine or spurious". *Journal of American Folklore* 97 (1984): 273–290.
- Hobsbom, Erik. „Kako se tradicije izmišljaju”. *Izmišljanje tradicije*. Ur. Erik Hobsbom i Terens Rejndžer. Beograd: Biblioteka XX vek, 2002. 5–25.
- Jagić, Vatroslav. „Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine”. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti u umjetnosti* 2 (1868): 204–231.
- Kamenetsky, Christa. „The German Folklore Revival in the Eighteenth Century: Herder's Theory of Naturpoesie”. *The Journal of Popular Culture* 6 (1973): 836–848.
- Kokjara, Đuzepe. *Istorija folklora u Evropi 1*. Beograd: Prosveta, 1984.
- Leerssen, Joep. "Ossian and the Rise of Literary Historicism". *The Reception of Ossian in Europe*. Ed. Howard Gaskill. London: Continuum, 2004. 109–125.
- Leerssen, Joep. "Nationalism and the cultivation of culture". *Nations and Nationalism* 12. 4 (2006): 559–578.
- Lindholm, Charles. *Culture and Authenticity*. Oxford: Wiley–Blackwell, 2008.
- Mann, Stuart Edward. "Václav Hanka's Forgeries". *The Slavonic and East European Review* 36. 87 (1958): 491–496.
- Maretić, Tomo. *Naša narodna epika*. Zagreb: JAZU, 1909.
- Milaković, Josip. *Bibliografija hrvatske i srpske narodne pjesme: građa. 1*. Sarajevo: Zemaljska štamparija, 1919.
- Nametak, Alija. „Polemika Bogoljuba Petranovića s Đorđem H. Lazarevićem u Sarajevskom cvijetniku”. *Bibliotekarstvo: časopis Društva bibliotekara Bosne i Hercegovine* 10. 4 (1964): 49–63.
- Popović Vasin, Ivan. „Jedan apostol”. *Nada* 1. 7 (1895): 130–132.
- Radulović, Nemanja. "Voices of the People in Letters. The Romantic Concept of Folklore as Cultural Transfer Europe-Serbia / Serbia-Europe". *Cultural Transfer Europe-Serbia: Methodological Issues and Challenges*.

- Ed. Slobodan G. Marković. Belgrade: Faculty of Political Sciences: Dosije Studio, 2023. 145–170.
- Theodossopoulos, Dimitrios. “Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas.” *Anthropological Quarterly* 86. 2 (2013): 337–360.
- Triling, Lajonel. *Iskrenost i autentičnost*. Beograd: Nolit, 1990.
- Zuković, Ljubomir „Vrčević i Petranović zbirke narodnih umotvorina u svjetlu najnovijih istraživanja”. *Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja*. Ur. Midhat Begić. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1977. 211–223.

Dejan Ilić

ON THE PROBLEM OF AUTHENTICITY IN FOLKLORE—THE PETRANOVIĆ CASE

Summary

Authenticity is one of the central concepts in the field of folkloristics. The notion of authenticity has significantly shaped both the research corpus and the methodology of folkloristics, while simultaneously being constructed in alignment with the theoretical and methodological principles of various scholarly approaches. This paper offers a diachronic overview of the evolution of the concept of authenticity within both European and Serbian folkloristics. In this context, the case of the collection of Bogoljub Petranović is examined, a collector who, within certain segments of the academic community, has been labeled as unreliable, and whose material has been deemed inauthentic. An analysis of this case of the contested (or uncontested) authenticity provides an overview of the key arguments put forth by Petranović's critics and underscores their diachronic conditioning. Additionally, the paper delves into Petranović's understanding of folklore, his fieldwork methodology, and his approach to collecting materials. By juxtaposing various concepts of authenticity, the constructed nature of this quality in folklore material is critically addressed.

Keywords: authenticity, Bogoljub Petranović, folklore, folk literature, collection of folklore material, methodology of fieldwork, principles of recording folklore material, history of folklore

Марина Младеновић Митровић* ORCID 0000-0002-8417-2840
Институт за књижевност и уметност
Београд

КОНТЕКСТ У ФОЛКЛОРИСТИЦИ – ЗНАЧАЈ, РАЗВОЈ, ИЗАЗОВИ, ПЕРСПЕКТИВЕ

Апстракт: Циљ рада је да се укаже на распрострањеност, укорененост и нераскидиву повезаност појма контекст с постулатима савремене фолклористике. У раду се контекст посматра не само као један од термина у проучавању фолклора већ као фундаментални појам данашње науке о фолклору, који је утицао на неке од кључних концепата у дисциплини и промену парадигме. Указује се на различите импликације перформативног контекста као дисциплинарног преокрета, развој, као и на адаптирање појма у неке од значајних праваца проучавања фолклора данас. Уз уважавање чињенице да контекст остаје неизоставни параметар у теренским истраживањима, овде се пажња усмерава пре свега на фолклорне архиве, с једне стране, због тога што су управо они узимани као аргумент против давања предности контексту у односу на текст, а с друге стране, на дигитални фолклор, који доноси промену параметара у проучавању контекста. Упркос различитим токовима развоја дисциплине након доминације контекстуалне фолклористике, термин је показао изузетну резилијентност, одрживост и могућности примене.

Кључне речи: контекст, контекстуализација, фолклористика, теоријски приступ, перформативни контекст, фолклорни архиви, дигитални фолклор

Контекст, као свеукупна нејезичка подлога фолклорног текста, представља једно од главних теоријских питања у фолк-

* marinamladenovic@hotmail.com

лористици, због тога што је промена теоријских концептуалних оквира утицала на доминантно схватање појма контекста, те се може посматрати као призма кроз коју се преламају доминантне тенденције и постулати дисциплине. Контекст је есенцијално повезан с различитим конструктивним питањима фолклористике, попут жанровског одређења, начина преношења, варијантности, текстуализације, фолклоризма/фејклора, теорије формуле итд., утичући на финални облик вернакуларног израза. Осим тога, контекст се узима као саставни део дефиниције самог фолклора, иако из деценије у деценију пролази кроз сталне реконцептуализације и адаптира се новим теоријама и схватањима и новим облицима фолклора.

У раду ће примарно бити размотрене најутицајније дефиниције и схватања контекста у фолклористици, која су често остала уврежена до данас, затим ће бити указано на друге (паралелно коришћене) концепте овог термина, његов развој и могућности превазилажења ограничења која се тичу „класичног” фолклора. Контекст остаје један од кључних појмова у сродним наукама, попут антропологије¹ и лингвистике,² и других друштвених и хуманистичких наука – социологије, филозофије или психологије (више у Burke 2002: 152–177). Сличе тенденције могу се приметити и у теорији књижевности, о чему је писано у Konstantinović

¹ У друштвеним и хуманистичким наукама питање контекста постало је актуелно у трећој деценији XX века. Бронислав Малиновски (Bronisław Malinowski) један је од првих који је увео појам контекста у антропологију, идентификујући контекст културе и контекст ситуације (Malinowski 1922). У постмодерној антропологији дошло је до кризе контекста, након чега је уследила критика и тзв. књижевни заокрет (о развоју појма у социјалној и културној антропологији в. Dilley 2002: 437–456).

² Гудвин (Charles Goodwin) и Дуранти (Alessandro Duranti) говоре о значају концепта на пољу прагматике, етнографије говорења и квантитативних анализа, називајући га кључним (Goodwin, Duranti 1992: 1). И у зборнику о контексту у лингвистици говори се о овом појму као „основном појму” лингвистике као емпиријске науке, али се истиче да не постоји консензус о томе шта контекст јесте (Finkbeiner, Meibauer, Schumacher 2012: 1).

1988: 5–10, те се уобличавање тадашње методологије, која је за аутора сублимирана у синтагми „текст у контексту”, сагледава као логичан развојни пут различитих научних дисциплина и теорија, попут лингвистике, семиотике, теорије информације, теорије комуникације, херменеутике, постструктурализма, америчког деконструктивизма, руског формализма, теорије рецепције, кибернетике и теорије интертекстуалности. Основна тема овог истраживања је контекст у фолклористици. На крају рада пажња ће бити усмерена на значење и значај контекста у савременој фолклористици и неопходност адаптирања перспективе новим облицима фолклора и њему сродних појава.

1. Перформативни контекст као дисциплинарни преокрет

Након вишедеценијске доминације текстоцентричног приступа, насталог под утицајем филолошких наука, када су фолклористичке анализе биле више усмерене на текст великих жанрова, као што су епика или народне приповетке, долази до контекстуалног заокрета. Термин контекст доспео је у фокус када је у другој половини XX века дошло до тзв. перформативног преокрета, под утицајем успона теорија комуникације и бихевиоризма. Бауман (Richard Bauman) и Бригс (Charles L. Briggs) успон перформативне школе доводе у везу с деконструкцијом, теоријом рецепције, херменеутиком и студијама културе (Bauman, Briggs 1990: 60), међутим, може се идентификовати и веза са социолингвистиком Чомског (Noam Chomsky) и теоријом говорних чинова Серла (John Searle) или Остина (J. L. Austin) (McDowell 2015: 2–5), где је друштвени контекст један од основних елемената анализе.

Једним од кључних тренутака за фолклористику сматра се објављивање текста Алана Дандеса (Alan Dundes) „Текст, текстура и контекст” 1964, у којем је он дефинисао контекст као специфич-

ну социјалну ситуацију у којој се појединачна творевина јавља (1986: 115). Упоредо с Дандесовим контекстуалним приступом развијале су се перформативне теорије, етнографија комуникације и етнопоетика. Иако је реч о теоријама које је изнедрила америчка фолклористика, оне јесу настале под утицајем европске фолклористике – с једне стране руских научника блиских структурализму и семиотици, попут Јакобсона (Роман Осипович Јакобсон), Богатирјова (Пётр Григорьевич Богатырёв), Бахтина (Михаил Михайлович Бахтин) или Пропа (Владимир Яковлевич Пропп), а с друге, отклоном од филолошког и историјско-географског метода, односно усмерености фолклористике на откривање варијаната и извора (Antonijević 2010: 10). Истовремено, ове теорије су и утицале на науку, јер се ново схватање контекста као извођачке ситуације примило и на европском тлу. Имајући у виду значај који је појам контекста имао за развој и утемељење дисциплине, историја, домети, импликације и проблеми описани су темељно у више студија, прегледног, аналитичког или полемичког карактера (нпр. Jones 1979: 42–47, Georges 1980: 34–40, Zan 1982: 1–27, Young 1985: 115–122, Abrahams 1993: 379–400, Gabberet 1999: 119–128, Antonijević 2010: 5–14).

Поред Дандесове утицајне теорије о контексту као једном од три конститутивна елемента усменог извођења, у другој половини XX века Вилијам Баском (William Bascom) говори о неопходности проучавања социјалног контекста (Bascom 1955: 245–252), као и Дел Хајмс (Dell Hymes), који на овим основама дефинише етнографију комуникације (Hymes 1981); Бен-Амос (Dan Ben-Amos) и Чистов одређују фолклор у контексту као уметничку комуникацију у малим групама (Ben-Amos 1971: 3–15, Чистов 1975: 26–43). Идеје англоамеричких фолклориста везане за контекстуалну и перформативну фолклористику имају карактер манифеста. Постулати перформативне школе у фолклористици тицали су се интересовања за процес извођења, као и за неопходност укључивања социјалне димензије у дефинисање и

разумевање фолклора. Осим промене научне парадигме, долази и до промене предмета проучавања, који се више не дефинише као „традиција”, већ се фолклор посматра као процес, док истовремено долази до преиспитивања фундаменталних питања као што су (пored традиционалног) народно, усмено, рурално или аутентично. Кључни термини (осим контекста и комуникације) постају извођење, догађај, компетенција и публика. Амерички фолклориста Кенет Голдстајн (Kenneth S. Goldstein) говорио је о природном и вештачком контексту, у зависности од присуства истраживача/сакупљача (1964: 80–87). Контекстуална фолклористика прави отклон од романтичарског виђења фолклора као националне тековине. Једна од очигледних последица јесте да је реконцептуализација фолклора довела до развоја теренског рада и бележења усмених творевина (чему је наравно допринео и развој технологије), с обзиром на то да су старији текстови бележени без контекстуалних, вантекстуалних и паратекстуалних обележја, као артефакти који треба да буду прикупљени, класификовани и архивирани. Истовремено, англоамерички и западноевропски фолклористи удаљавају се од устаљених концепција заједнице и друштвеног живота, те усмеравају истраживачко интересовање ка аутохтоним друштвима и малим заједницама. Могу се идентификовати и разне друге промене у теорији и терминологији изазване отклоном од усмерености ка фиксираном тексту, те се тако нпр. ређе говори о конкретним прозним жанровима, а чешће о наративу и наративној култури. Бен-Амос укида дихотомију између процеса и приповедања и производа приповедања, јер у контекстуалној фолклористици приповетка јесте приповедање; наратор, прича и публика су сви повезани као део комуникативног догађаја (Ben-Amos 1971: 10).

Све ове теорије утицале су на фундаменталну ревизију погледа на фолклор као на статичну творевину усменог карактера, указујући на његову динамичност, што је остало актуелно и релевантно до данас. Ипак, ограниченост на перформанс као

такав водила је повремено у другу крајност – ка занемаривању текста³, сматрали су одређени фолклористи, уз бојазан да се на овај начин фолклористика превише приближава етнографији (Jones 1979: 43). Инсистирање на проучавању контекста за последицу је имало стварање дихотомије⁴, због чега су истраживачи истицали неопходност истовременог проучавања како текста тако и контекста, док се контекстуална школа означава као конструкт одређених припадника дисциплине (Georges 1980: 35).⁵ „Истраживања оријентирана према перформанцији и контексту фолклора до сада су – рекло би се – постигла више у теоријским замислима него у њиховој реализацији” (Bošković-Stulli 1983b: 135). Сличног је мишљења и Елиот Оринг (Elliot Oring), који каже да су перформативне теорије више филозофски него емпиријски тачне (Gunnell et al. 2013: 179). Бен-Амос сматра да су литерарни и филолошки почеци ограничавали истраживачке могућности фолклора (Ben-Amos 1971: 15), док Маја Бошковић Стули разликује „oblike fiksirane u rukopisnim zbirkama i knjigama i koji su zapravo prestali

³ Након објављивања чувене публикације *Ка новим њерспективима у фолклору* (*Toward New Perspectives in Folklore*), која је прво објављена као специјални број часописа *Journal of American Folklore* (1971), а затим као зборник радова (Bauman, Paredes [1972] 2000), изашао је текст Д. К. Вилгаса (Donald Knight Wilgus) у којем се примат даје тексту као предмету проучавања фолклористике, што је био један од првих и најгласнијих покушаја да фолклористика преиспита однос према тексту, који је у том периоду почео да добија пејоративну конотацију – „Текст” се врло рапидно претвара у прљаву реч, а ’усредсређено на ствар’ у омиљни погрдни израз” (“Text” is rapidly becoming a dirty word, and ’thing-oriented’ a favorite pejorative expression”) (Wilgus 1973: 244).

⁴ Из опозиције текста и контекста проистекла је и опозиција између контекстуалне и књижевне фолклористике, односно контекстуалних и књижевних фолклориста.

⁵ У истом тексту фолклористика се дефинише као проучавање људског понашања (Georges 1980: 39), што ће поново довести до сличних замерки да се на овај начин фолклористика приближава бихевиоризму и да се тиме занемарује уметничка компонента фолклорног израза (Zan 1982: 1–27).

funkcionirati kao usmena književnost u pravom značenju riječi, postavši dijelovima pisane literature pojedini povijesnih razdoblja” од „neposrednog usmenog umjetničkog komuniciranja u malim zajednicama” (Bošković-Stulli, Zečević 1978: 7).

2. Од контекста ка контекстима, контекстуализацији и реконтекстуализацији

Један од главних проблема који је постављен пред контекстуалну фолклористику било је питање фолклора у архивима, на који се методологија перформативне школе не може примени (Wilgus 1973: 244–245)⁶, а самим тим и других фолклорних текстова који су бележени ван изворног контекста извођења. С разумевањем ограничености појма контекста као извођачке ситуације дошло је не само до наведених проширивања дефиниције већ се и о самом термину чешће говори у множини, као о контекстима. Један од првих представника перформативне школе који је указао на значај историјског и културног контекста (осим контекста извођења) јесте Чарлс Џојнер (Charles Joyner) (Joyner 1975: 254–265). Оринг заступа мултиконтекстуални приступ наративима, издавајући четири главне врсте контекста – културни, социјални, индивидуални и компаративни (Oring 1986: 135), уз напомену да се они не могу оштро раздвојити, те да се морају узајамно сагледавати, с обзиром на то да приступ наративу треба да буде мултиконтекстуалан (Oring 1986: 141). У самој студији помиње и друге, нпр. ритуални (Oring 1986: 36), перформативни (Oring 1986: 83) или комуникативни (Oring 1986: 189). За фолклористику би од значаја могао бити и когнитивни

⁶ Вилгас драматично оцењује нов приступ (који се у тексту назива „бихевиористичким”) као „катастрофалан” и наводи да према импликацијама које нуди архиве треба спалити јер дају ограничене бихевиористичке информације (Wilgus 1973: 244–245).

контекст (Van Dijk 1997: 189–226, Младеновић Митровић 2025: 155–168), којим би могле бити обухваћене одређене представе, модели и оквири, начин на који мозак обрађује информације, што је значајна тема фолклористичких истраживања (в. нпр. Dundes 1972: 93–103, Радуловић 2021: 167–179). Поједини истраживачи ове различите врсте контекста одређују као макроконтекст, док би конкретне околности извођења спадале под микроконтекст (De Fina 2008: 421–442)⁷

Ричард Бауман сматра да постоји неколико врста контекста: контекст значења (начин на који се одређена форма дискурса повезује с културним и социјалним значењима), институционални контекст (улога институција у обликовању перформанса и значења), контекст комуникативног система (комуникацијска позадина извођења), друштвени контекст (друштвени фактори који утичу на комуникацију), индивидуални контекст (односи се на личну историју, идентитет и искуства учесника у комуникацији) и контекст ситуације (конкретне околности у којима се комуникација одвија) (Bauman 1983: 367). Плуралитет контекста повезан је и с теоријским оквиром који је развио са Чарлсом Бригсом. Бауман и Бригс упозоравају да усмеравање на извођење и контекст доводи до реификације појмова, те предлажу динамичко сагледавање контекста као процеса, уводећи појам контекстуализације. На овај начин указује се на то да контекст није само позадина извођења (било ситуациона, друштвена или пак културна) већ да контекст и вербални чин имају повратан утицај. Уводећи термине ентексуализације, деконтекстуализације и реконтекстуализације (под утицајем постмодернизма), Бауман

⁷ Гари Алан Фајн (Gary Alan Fine) говори о макро основама микросоциологије (1991: 161–177), док се у социологији, осим о макроконтексту и микроконтексту, говори и о мезоконтексту, као средњем нивоу који се може разумети као институционални оквир који посредује између макродруштвених структура и микросоцијалних интеракција (Nichols 2015: 82).

и Бригс указују на покретљивост текстова, односно способност текста да прелази из једног контекста у други. Ентекстуализација је процес обликовања дискурса у самосталну јединицу (текст), који се може издвојити из првобитног контекста и циркулисати у другим ситуацијама (Bauman, Briggs 1990: 72–78). На сличном трагу је и Питер Берк (Peter Burke), који користи термин културне хибридности: идеје, информације, артефакти и праксе се прилагођавају новој културној средини, уместо да се једноставно усвајају; за то је потребно да се прво деконтекстуализују, а потом реконтекстуализују, односно – преведу (Burke 2009).

Тоулкен (Barre Toelken) у проучавању балада издваја непосредан контекст извођења, друштвени контекст, културно-психолошки контекст, физички контекст, временски контекст (Toelken 1986: 36, према Ben-Amos 1993: 215). Хеда Јасон (Heda Jason) говори о неопходности проучавања лингвистичког, звучног, кинетичког, књижевноуметничког, књижевноисторијског, културног и социјално-психолошког контекста, насупротив поједностављено схваћеном перформативном контексту (Jason 1997: 221–225). Захваљујући достигнућима перформативне фолклористике и сродним истраживањима, контекст је у савременој фолклористици остао *sine qua non* теренских истраживања, те у зависности од природе грађе и истраживачке перспективе може бити мање или више у фокусу. Због тога ће у овом истраживању импликације перформативне фолклористике бити разматране у односу на облике фолклора у којима изостају устаљени чиниоци комуникацијског процеса.

3. Проблем примене контекста на старије текстове

Захваљујући проширивању значења појма контекста од схваћеног примарно као перформативног ка плуралитету контекста, појмовима контекстуализације и реконтекстуализације, који

указују на динамичку природу контекста, у XXI веку отворени су путеви ка превазилажењу неких од главних замерки контекстуалне фолклористике, а које су се управо тицале употребне вредности овако схваћеног концепта када је реч о текстовима записаним ван изворног контекста, без елемената који би упућивали на живо извођење (попут гестикулације, интонације, комуникације с публиком), уз медијаторску улогу сакупљача, било у публикованим текстовима, било у фолклорним архивима⁸. Појам контекста, односно његова „растегљивост”, омогућава да се архивске јединице не посматрају као историјски артефакти, већ да се смештањем у одговарајући контекст отворе нове перспективе за њихово разумевање. Новије студије (Anttonen 2013: 162–168) указују на то да текстови обликовани према литерарним стандардима, лишени оригиналног контекста извођења, ипак садрже контекст. Апстраховани текстови функционишу као метонимије традиције, а за циљ имају уклапање у нови контекст читалачког искуства и интерпретације. Указујући на посредованост као на једну од њихових карактеристика, Антонен (Pertti Anttonen) у наведеној студији проналази начин да се премости дихотомија аутентичног и лажног. У случају старијих текстова управо је сакупљач тај који врши контекстуализацију (Anttonen 2013: 164). Ови закључци базирани су на Јакобсоновој теорији о интерсемиотичком превођењу (Jakobson 1959: 232–239), Баумановом и Бригсовом концепту реконтекстуализације (Bauman, Briggs 1990: 72–78) и студији Елизабет Фајн (Elizabeth Fine) (Fine 1984). Сем могућности да се кроз текстуализацију фолклорног материјала пронађу рефлекси изворног извођења, појам реконтекстуализације, заједно с померањем од једнозначно схваћеног контекста ка плуралитету – контекстима, постоји могућност и да се „традиционални” текстови контекстуализују на другачији начин.

⁸ Управо је интересовање за фолклорне архиве, које је порасло про-
теклих деценија, отворило могућности проширења концепта и постављања
архивских текстова у нове оквире.

Очување културног, социјалног и интелектуалног контекста етномузиколог и архивиста Коловос (Andy Kolovos) приписује професионалним стандардима архивирања, који налажу прикупљање информација о функционисању текстова пре него што су похрањени у архив (Kolovos 2004: 19). Контекст архивских или „класичних” записа фолклора, у зависности од конкретних случаја, али и методолошког апарата, може бити (књижевно) историјски, социо-културни, политички, национални, интернационални, институционални, дисциплинарни, интелектуални итд., те је тако одређене записе или збирке могуће проучавати у контексту рада сакупљача, институционалних оквира и научне политике, геополитичке ситуације, културно-историјских околности, других текстова који припадају истом типу/жанру, историје проучавања датог текста, историје дисциплине итд.

Кроз процес реконтекстуализације текстови прелазе из једног контекста у други, при чему се мења њихово значење, функција и перцепција. Маја Бошковић Стули примећује да „*zapisani tekstovi mogu sugestivno sadržavati odjeke nekadašnjeg konteksta usmene izvedbe*”, као и да:

...nakon zapisa tekst doduše nije više identičan sa usmenom izvedbom, ali ipak nastavlja svoj život na novoj razini – izgubivši neke kvalitete i vrednote i dobivši ujedno nove, čuvajući i nadalje vezu s folklornom, usmenom osnovom (ako je zapis teksta vjeran) (Bošković-Stulli 1983a: 156).

Истраживач може дати нов смисао тексту, наглашавајући одређене аспекте који можда нису били примарни у првобитном контексту извођења или непосредно након што су текстови забележени. На пример, текстови забележени у рукописној збирци Милоша Ивковића⁹ били су изворно намењени за дијалектолошка истраживања, али су временом постали део Етнографске збирке

⁹ АСАНУ-ЕЗ-134

(в. Младеновић Митровић 2021: 353–374). Поставши део фолклорног архива, Ивковићева збирка добила је нов друштвени и културноисторијски контекст, функционишући заједно с другим збиркама које чине његов део и које сведоче о историји сакупљања фолклорне грађе, научној политици једног времена, историји идеја, методологији прикупљања и презентовања фолклорног текста, стању на терену, ареалним особеностима итд.

Истовремено остаје отворено и питање могућности реконструкције контекста приповедања кроз трагове контекста приповедања, забележене од стране сакупљача.¹⁰ Овакви покушаји требало би да укључе и анализу позиције сакупљача, из које покушаји бележења атмосфере или околности приповедања обично произилазе, па се у зависности од степена приближавања ауторској улози крајњи производ може разумети и као сказ (в. анализу случаја Вука Врчевића и бележења текстуре и контекста у Младеновић 2014: 423–436). Контекст приповедања се у старијим текстовима може огледати кроз опис ситуације коју даје сакупљач (нпр. Светислав Марић¹¹ описује разговор са својим информатором, међутим, романтизована слика неписменог информатора који приповеда у околини манастира ближа је литерарном поступку стварања илузије приповедања) или се о њему може закључити посредно (нпр. сакупљач Вид Жуњић¹² за део своје грађе наводи да је забележио на Никољдан 1886. у селу Орловцу, што је наизглед фактографски податак о времену и месту извођења, али приповетке које су тада забележене хумористичког су карактера, исприповедане од стране мушких гостију и за тему имају слављење славе, те могу указивати на неке околности везане за контекст приповедања).

¹⁰ Кроз анализу језика могу се открити и трагови текстуре или се пак кроз анализу формула може указати на трагове усмености старијих текстова (в. Митровић 2022: 413–426).

¹¹ АСАНУ–ЕЗ–16–2

¹² АСАНУ–ЕЗ–17–5, бр. 1, 2, 3, 4, 6, 12

Снежана Самарџија истиче да је у старијим записима прозних текстова било „веома мало података о околностима казивања прича”, те да би се они чешће могли окарактерисати као формулативни искази или идеализоване слике (Самарџија 2018: 77), примећујући да су подаци о извођењу најчешће бележени у лирским песмама (Самарџија 2018: 66). „Контекстуално-значањско упориште је обавезно, независно од захваћеног слоја и сегмента културе” у случају пословица (Самарџија 2010: 79), док Дејан Ајдачић према степену контекстуализованости разликује „усмерене” и „збирне” благослове (2004: 22). Ова запажања иду у прилог томе да не захтевају сви жанрови исти ниво контекстуализованости, као и да су различити контексти важни за одређене жанрове, односно да ће у фокусу бити онај контекст који је важан за разумевање датог жанра. Постоје чак и тврдње да је контекстуализација обрнуто пропорционална дужини текста: „Што је краћи и стабилнији фолклорни текст, то је виши степен зависности од контекста; и обрнуто, што је дужи и последично, вербално више променљив текст, мањим се чини степен зависности од контекста” (“The briefer and the more stable a folklore text is, the higher is its context dependency; and, conversely, the longer and consequently verbally more variable a text is, the lower appears to be its contextual dependency”) (Ben-Amos 1993: 213).

У том смислу, занимљиво је и становиште да запис од речи до речи није неопходан ако нас занима наратив, а не лингвистички дискурс и да у старијим записима треба читати оно што је „иза” текста (Gunnell 2013: 176), чему је близак став да је народна прича разумљива и без контекстуалних информација, јер спада у ред „нискоконтекстуалних” догађаја (Young 1985: 121).

Ипак, доследна примена контекстуалних теорија на архивску, рукописну грађу, записану без адекватног методолошког апарата и критеријума за прикупљање грађе могла би да одведе у спекулативност и учитавање значења. Истовремено, танка је граница између онога што се може разумети као траг „усмености”,

опонашање усменог дискурса од стране записивача или прелазак сакупљача на „усмени” начин размишљања, који може да се огледа у компетенцији или у извођењу.

4. Нов дисциплинарни преокрет – контекст у време дигиталне фолклористике

Приближавање фолклора и популарне културе до којег је дошло с развојем дигиталног фолклора довело је до проширивања појма фолклора. У овом контексту појам фолклора често се замењује терминима нетлора или медијалора, док су се у проучавању издвојиле четири главне перспективе: интернет фолклористика, вернакуларна креативност, естетички приступ дигиталном фолклору и миметика (De Seta 2019: 168–183). С обзиром на то да је реч о облицима стваралаштва који су веома прогресивни и могу се окарактерисати као брзорастући феномен (Кропеј Telban 2021: 141), те да су склони променама, што имплицира да је реч о веома сложеној категорији, овде ће укратко бити указано на место контекста у наведеним облицима стваралаштва, имајући у виду да долази до промена у основним дефиницијама попут извођења или фолклора као непосредне уметничке комуникације у малим групама (Ben-Amos 1971: 3–15), на чијим је основама и поникла контекстуална фолклористика. „Pod uticajem razvoja novih tehnologija komunikacije iz korena su se izmenila klasična shvatanja folk grupe, načini konceptualizacije tradicije, prenošenja i izvedbe folklora” (Banić Grubišić 2023: 117; в. и Kirshenblatt-Gimblett 1998: 281–327).

Бавећи се интернет мимовима као феноменом који сврстава између фолклора и дигиталне културе, Ана Банић Грубишић њихов контекст одређује на следећи начин:

Kontekst u slučaju internet mimova podrazumeva dvojako određenje. S jedne strane to je situacioni kontekst – prostor gde se

vrši stvaranje i prenošenje ovih sadržaja, mesto gde se određena folklorna jedinica izvodi. Prostor performansa digitalnog folklora je okruženje različitih platformi za društveno umrežavanje, kao i komunikacija putem mobilnih aplikacija za razmenu multimedijalnih poruka. Anonimna ili poznata publika koja može biti masovna ili se može sastojati od nekoliko osoba, reaguje na ovo digitalno izvođenje odobravanjem ili negodovanjem putem komentara, (dis)lajkova, postavljanja odgovora na inicijalni mim u vidu GIF-ova ili drugih mimova. S druge strane, to je širi lokalni, kulturno specifični kontekst – istorijski, društveni, politički događaji, koji oblikuju sadržaj, temu i u određenom smislu formu internet mima (Banić Grubišić 2023: 129)

Перформативни контекст дигиталног фолклора одвија се у простору који је удаљен, али у исто време повезан (дигитално посредован); може се одвијати синхронно или асинхронно; улога публике постаје флуиднија (Buccitelli 2012: 60–84). Осим очигледних промена које се тичу места, времена или пак начина извођења, преношења, односно дисеминације, као и учествовања у ситуационом/перформативном контексту ових облика фолклора, у обзир треба узети и контекст који би се могао одредити као технолошки, с обзиром на то да су садржаји условљени и факторима као што су алгоритми, начини функционисања платформе и други механизми виралности. С овим је у уској вези и социјални контекст дигиталног фолклора, јер друштвена динамика и интеракције зависе од начина функционисања заједница на одређеним платформама. Централизација фолклора на друштвеним мрежама која се дешава у последњој деценији доводи до тога да значајну улогу у преношењу више немају само заједнице (глобалне и локалне), већ и алгоритми¹³ одређене мреже, као и институције које се на њој оглашавају, нпр. у сврху коришћења мрежа за политичку пропаганду, рекламирање производа или прикупљање

¹³ С развојем вештачке интелигенције и креирањем генеричких садржаја може се говорити и о постхуманом контексту фолклора.

података корисника (Peck 2020: 13). Занимљиво је да се у првим фазама развоја дигиталне фолклористике интернет посматра као контекст, те се говори о фолклору у контексту интернета (Blank 2009: 1–20), што имплицира да се дигитална природа садржаја не узима као иманентно обележје.

Значај контекста с развојем дигиталног фолклора није умањен, посебно када се има у виду интензитет и динамика креирања нових садржаја, као и њихово нестајање – „Непрегледна је количина интернет фолклора. Надаље, број канала је огроман, а изворне адресе се непрекидно мењају. Велики део ове производности је веома ефемеран по својој природи.” (“The quantity of e-folklore is vast. Furthermore the number of outlets is enormous, with source addresses changing constantly. Much of this outpouring is highly ephemeral in nature.”) (Krawczyk-Wasilewska 2016: 31) Због тога се јавља потреба за креирањем дигиталних архива или других база података, у којима су контекстуалне и метатекстуалне информације од кључне важности за разумевање некада виралних садржаја. Приликом креирања оваквих архива, било да је реч о дигитализованој или новој те-ренској грађи, потребно је истовремено водити рачуна о потребама дигиталне фолклористике и о архивским стандардима, посебно о начелима мултипле и паралелне провенијенције (Harvilahti 2017: 49), при чему је одабир и унос контекстуалних информација од кључног значаја (Razon 2017: 98–100).

5. Завршна разматрања

У српској фолклористици¹⁴ у време успона контекстуалне фолклористике „јаки су били историјски и филолошки приступ”,

¹⁴ Када је реч о руској фолклористици, она је била углавном усмерена на проучавање друштвено-историјских околности које су утицале на развој фолклора, док је појам контекста (схваћеног као ситуациони контекст) био предмет истраживања у студијама у ХХИ веку – Дианова 2005: 15–21; Добровольская 2004: 46–55; Добровольская 2005: 428–449 (Алексеевский

затим „етнолошки заснован приступ”, као и „компаративна књижевна проучавања”, што је представљало подлогу за развој пионирске улоге Наде Милошевић Ђорђевић на плану структурализма шездесетих година, а касније и семиотике (Радуловић 2024: 60–61, 67). У радовима српских фолклориста контекст заузима важно место у XXI веку, под утицајем значајних проучавалаца фолклора, пре свега Линде Дер (Linda Dégh) (Dégh 2001) и Лаурија Хонка (Lauri Honko) (Honko 2002), у чијим се студијама инсистира на контексту као предуслову за разумевање и тумачење фолклора, те се наглашава улога колико перформативног толико и културног и социјалног контекста (нпр. у студијама Лајић Михајловић 2014 или Ђорђевић Белић 2017), а контекст постаје и предуслов за разумевање прагматике жанра (Ђорђевић Белић 2018: 71–106, Сикимић 2022: 215–228).

Берк сматра да је термин контекст неопходно користити у множини, истичући плуралитет значења (Burke 2002: 177), али и значај позиције истраживача приликом одабира/конструисања овог појма:

Што се тиче аналитички оријентисаних истраживача, контексти које они бирају или конструишу могу бити литерарни, лингвистички, социјални, културолошки, политички или материјални; неки од њих су дословнији, прецизнији или више локални, а други су више метафорички, магловитији или шири. Не постоји само један исправан контекст. (As for the analysts, the contexts that they select or construct may be literary, linguistic, social, cultural, political, or material; some of them more literal, more precise, or more local, and others more metaphorical, vaguer, or broader. There is no one correct context). (Burke 2002: 175)

2011: 42–57). С истраживањима постфолклора (Некљудов 2003: 5–24) у фокус долази контекстуални потенцијал градског фолклора, који је немогуће тумачити без познавања културног, односно субкултурног контекста. В. такође и Алексеевский 2010.

„[...] фолклорно дело [је] увек 'дело у контексту', које су различити истраживачи означавали као перформанс, друштвену ситуацију или пак културу” (Симић, Јовић 2018: 308–309). Дакле, када говоримо о контексту у фолклористици, говоримо о трансдисциплинарном појму, јер се преко њега фолклористика повезује и преплиће с другим наукама; полисемичном појму (Мишић Пић, Лорић 2020: 21), који се може односити на различите врсте подлоге фолклорног текста/догађаја; о појму који може бити схваћен као предмет или као метод анализе, али и као конструкт. Такође је реч о променљивој категорији, која може мењати своја значења кроз време, бити тумачена на другачије начине или се фокус може пребацивати с једног значења на друго. Појам контекста у фолклористици може се разумети само унутар сложене мреже интелектуалних токова, друштвених околности и историјских процеса, па се контекст не посматра само као спољни оквир, већ као активан чинилац у формирању и рецепцији идеја. Кроз појам контекста рефлектују се истовремено резултати сложених интеракција идеја, институција и културних образаца, који показују развојне линије дисциплине, али и, шире гледано – интелектуалне историје, као и еволутивни токови самог фолклора као предмета проучавања.

Извори

АСАНУ-ЕЗ-16 – Збирка Светислава Марића
АСАНУ-ЕЗ-17 – Збирка Вида Жуњића
АСАНУ-ЕЗ-134 – Збирка Милоша Ивковића

Литература

Алексеевский, Михаил Дмитриевич (ред.). *Фольклор: текст и контекст*. Москва: ГРЦРФ, 2010.
Алексеевский, Михаил Дмитриевич. «Фольклористика между текстом и контекстом». *Вестник РГГУ* 9 (2011): 42–57.

- Ајдачић, Дејан. „Прилог проучавању благослова у усменој књижевности”. *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*. Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, 2004. 22–35.
- Дандес, Алан. „Текстура, текст и контекст”. *Гласник Етнографског института САНУ* 35 (1986): 111–124.
- Дианова, Таццяна Барысаўна. «Текст и контекст в фольклоре». *Славянская традиционная культура и современный мир* 8. Ред. Варвара Евгеньевна Добровольская и Наталия Евгеньевна Котельникова. Москва: ГРЦРФ, 2005. 15–21.
- Добровольская, Варвара Евгеньевна. «Роль контекста в бытовании и реконструкции фольклорного текста». *Традиционная культура* (2004): 46–55.
- Добровольская, Варвара Евгеньевна. „Нормативный контекст фольклорного текста и его роль в бытовании фольклорной традиции». *Первый Всероссийский конгресс фолклористов*. Том 2. Ред. Анатолий Степанович Каргин. Москва: ГРЦРФ, 2005. 428–449.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. *Фиџура јуслара: хероизирана биографија и невидљива традиција*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2017.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. „Здравица: (традиционални?) жанр и савремени контексти”. *Књижевна историја* 50. 164 (2018): 71–106.
- Лајић Михајловић, Данка. *Српско традиционално певање уз јусле: јусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- Митровић, Данијела. „Питање формулативности староенглеске епике”. *Савремена српска фолклористика* 10. Ур. Јелена Јовановић и Бранко Златковић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Топола: Културни центар Топола, 2022. 413–426.
- Младеновић, Марина. „Текстура и контекст у Врчевићевој стилизацији шалвих народних приповедака”. *Зборник Маџице српске за књижевност и језик* 62. 2 (2014): 423–436.
- Младеновић Митровић, Марина. „Збирка народних приповедака Милоша Ивковића у светлу савремене фолклористике”. *Савремена српска фолклористика* 9. Ур. Биљана Сикимић, Бранко Златковић и Марија Думнић Вилотијевић. Београд: Удружење фолклориста

- Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Лозница: Центар за културу „Вук Караџић”; Тршић: Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2021. 353–374.
- Младеновић Митровић, Марина. „Збирка народних приповедака Вида Жуњића”. *Савремена српска фолклористика* 14. Ур. Александра Бјелић и Немања Радловић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Ужице: Педагошки факултет у Ужицу Универзитета у Крагујевцу, 2025. 155–168.
- Некљудов Сергей Юрьевич. «Фольклор современного города». *Современный городской фольклор*. Москва: РГГУ, 2003. 5–24.
- Радловић, Немања. „Структурализам и српска фолклористика шездесетих година XX века”. *Културни трансфер Европској Србији у социјалистичкој Југославији*. Ур. Марина Симић и Ивана Пантелић. Београд: Институт за европске студије: Досије студио, 2024. 53–72.
- Радловић, Немања. „Тома Воркапић. Портрет усменог приповедача”. *Савремено стање идентитетских крајинских Срба: зборник радова*. Ур. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска, 2021. 167–179.
- Самарџија, Снежана. „Кад пословице утихну”. *Научни састајник слависа у Вукове дане*. 39/2. Београд: МСЦ, 2010. 77–88.
- Самарџија, Снежана. „Вукове напомене у усменој импровизацији”. *Вук и 1847*. Ур. Бошко Сувајџић. Београд: Педагошки музеј, 2018. 63–84.
- Сикимић, Биљана. „Савремена и фолклорна здравица у европском контексту”. *Домаћине, здрав си! зборник радова са стручној скупи одржаној 13–14. октобра 2022. у Гучи*. Ур. Снежана Шапоњић-Ашанин. Гуча: Културни центар у Лучанима, 2022. 215–228.
- Симић, Марина и Даница Јовић. „Антропологија и фолклористика: проблем тумачења фолклорног дела и теорија Алфреда Гела”. *Гласник Етнографског института САНУ* 66. 2 (2018): 303–318.
- Чистов, Кирилл Васильевич, «Специфика фольклора в свете теории информации». *Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память Владимира Яковлевича Прохорова (1895–1970)*. Ред. Елеазар Моисеевич Мелетинский и Сергей Юрьевич Неклюдов. Москва: Наука, 1975. 26–43.

- Abrahams, Richard. "After New Perspectives: Folklore Study in the Late Twentieth Century". *Western Folklore* 52. 2/4. Theorizing Folklore: Toward New Perspectives on the Politics of Culture (1993): 379–400.
- Anttonen, Pertti. "Lost in Intersemiotic Translation? The Problem of Context in Folk Narratives in the Archive". *Nordic Yearbook of Folklore* 69 (2013): 153–170.
- Antonijević, Dragana. *Ogledi iz antropologije i semiologije folkloru*. Beograd: Srpski genealoški centar, 2010.
- Banić Grubišić, Ana. *Internet mimovi između folkloru i popularne kulture*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju: Dosije studio, 2023.
- Bascom, William. "Verbal Art as Folklore". *Journal of American Folklore* 68 (1955): 245–252.
- Bauman, Richard. "The Field Study of Folklore in Context". *Handbook of American Folklore*. Ed. Richard M. Dorson with Inta Gale Carpenter. Bloomington: Indiana University Press, 1983. 362–368.
- Bauman, Richard and Americo Paredes. *Toward New Perspectives in Folklore*. Bloomington, Indiana: Trickster Press, [1972] 2000.
- Bauman, Richard and Charles L. Briggs. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 18 (1990): 59–88.
- Ben-Amos, Dan. "Toward a Definition of Folklore in Context". *The Journal of American Folklore* 84 (1971): 3–15.
- Ben-Amos, Dan. "'Context' in Context". *Western Folklore* 52. 2/4 (1993): 209–226.
- Burke, Peter. "Context in Context". *Common Knowledge* 8. 1 (Winter 2002): 152–177.
- Burke, Peter. *Cultural hybridity*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press, 2009.
- Blank, Trevor. "Introduction: Toward a Conceptual Framework for the Study of Folklore and the Internet". *Folklore and the Internet: Vernacular Expressions in a Digital World*. Ed. Trevor Blank. Logan: Utah State University Press, 2009. 1–20.
- Bošković-Stulli, Maja. „O usmenoj književnosti izvan izvornoga konteksta”. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, 1983a. 151–178.
- Bošković-Stulli, Maja. „Od usmenog pripovijedanja do objavljene pripovijetke”. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, 1983b. 134–150.

- Bošković-Stulli, Maja i Divna Zečević. *Povijest hrvatske književnosti. Knj. 1 (Usmena i pučka književnost)*. Zagreb: Libar, 1978.
- Buccitelli, Anthony. "Performance 2.0: Observations toward a Theory of the Digital Performance of Folklore". *Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction*. Ed. Trevor J. Blank. Logan: Utah State University Press, 2012. 60–84.
- De Fina, Anna. "Who tells which story and why? Micro and macro contexts in narrative". *Text & Talk* 28. 3 (2008): 421–442.
- De Seta, Gabriele. "Digital Folklore". *Second International Handbook of Internet Research*. Ed. Jeremy Hunsinger, Matthew M. Allen and Lisbeth Klastrup. Dordrecht: Springer, 2019. 168–183.
- Dégh, Linda. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Dilley, Roy M. "The Problem of Context in Social and Cultural Anthropology". *Language & Communication* 22 (2002): 437–456.
- Dundes, Alan. "Folk Ideas as Units of Worldview". *Toward New Perspectives in Folklore*. Eds. Américo Paredes and Richard Bauman. *The Journal of American Folklore* (1972): 93–103.
- Fine, Elizabeth. *The Folklore Text: From Performance to Print*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Fine, Gary Alan. "On the Macrofoundations of Microsociology". *The Sociological Quarterly* 32. 2 (1991): 161–177.
- Finkbeiner, Rita, Jörg Meibauer and Petra Schumacher (eds.). *What is a Context? Linguistic approaches and Challenges*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.
- Gabbert, Lisa. "The 'Text/Context' Controversy and the Emergence of Behavioural Approaches in Folklore". *Folklore Forum* 30. 1 (1999): 119–128.
- Georges, Robert. "Toward a Resolution of the Text/Context Controversy". *Western Folklore* 39. 1 (1980): 34–40.
- Goldstein, Kenneth. *A Guide for Field Workers in Folklore*. Hatboro: The American Folklore Society, 1964.
- Goodwin, Charles and Alessandro Duranti. *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Gunnell, Terry et al. "Why Should Folklore Students Study 'Dead' Legends?". *Nordic Yearbook of Folklore* 69 (2013): 171–209.

- Harvilahti, Lauri. "Tradition Archives and the Challenges of the Digital World: from Exclusive Rules Towards Networks and Contexts". *Letonica* 36 (2017): 44–59.
- Hufford, Mary. "Context". *The Journal of American Folklore* 108. 430. *Common Ground: Keywords for the Study of Expressive Culture* (Autumn, 1995): 528–549.
- Hymes, Dell. *"In Vain I Tried to Tell You": Essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation". *On Translation*. Ed. Reuben Brower. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1959. 232–239.
- Jason, Heda. "Texture, Text, and Context of the Folklore Text vs. Indexing". *Journal of Folklore Research* 34. 3 (1997): 221–225.
- Jones, Steven. "Slouching Towards Ethnography: The Text/Context Controversy Reconsidered". *Western Folklore* 38. 1 (Jan., 1979): 42–47.
- Joyner, Charles. "A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context". *The Journal of American Folklore* 88. 349 (1975): 254–265.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Folklore's Crisis". *The Journal of American Folklore* 111. 441 (1998): 281–327.
- Kolovos, Andy. "Contextualizing the Archives". *Folklore Forum* 35: 112 (2004): 18–28.
- Konstantinović, Zoran. „Tekst u kontekstu”. *Teorijska istraživanja 5: Tekst u kontekstu*. Ur. Novica Milić. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Rad, 1989. 5–10.
- Krawczyk-Wasilewska, Violeta. *Folklore in the Digital Age: Collected Essays*. Łódź: Łódź University Press; Kraków: Jagiellonian University Press, 2016.
- Kropej Telban, Monika. *Pripovedno izročilo. Razvoj in raziskovanje*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2021.
- Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge and Sons, 1922.
- McDowell, John. "Folklore and Sociolinguistics". *Humanities* 2018. 7(1). 9 (2015): 1–12.
- Mišić Ilić, Biljana i Vesna Lopičić. „Značaj konteksta u proučavanju jezika i književnosti”. *JEZIK, književnost, kontekst = Language, Literature, Context: tematski zbornik radova*. Ur. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić. Niš: Filozofski fakultet, 2020. 11–27.

- Nichols, Lawrence T. "Contextual Understanding in Constructionism: A Holistic, Dialogical Model". *Qualitative Sociology Review* 11. 2 (2015): 77–92.
- Oring, Elliot. *Folk Groups and Folklore Genres: An Introduction*. Logan: Utah State University Press, 1986.
- Peck, Andrew. "Introduction: Old Practices, New Media". *Folklore and Social Media*. Eds. Andrew Peck and Trevor J. Blank. Logan: Utah State University Press, 2020. 3–23.
- Razon, Rona. "Improving Archival Collections' Discoverability, Accessibility, and Usability Through Contextual Information". *Letonica* 36 (2017): 97–116.
- Toelkin, Barre. "Ballads and Folksongs". *Folk Groups and Folklore Genres*. Ed. Elliot Oring. Logan: Utah State University Press, 1986. 147–174.
- Van Dijk, Teun A. "Cognitive Context Models and Discourse". *Language Structure, Discourse and the Access to Consciousness*. Ed. Maxim I. Stamenov. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 189–226.
- Wilgus, Donald Knight. "The Text is the Thing". *Journal of American Folklore* 86 (1973): 241–252.
- Young, Katharine. „The Notion of Context". *Western Folklore* 44. 2 (1985): 115–122.
- Zan, Yigal. "The Text/Context Controversy: An Explanatory Perspective". *Western Folklore* 41. 1 (Jan., 1982): 1–27.

Marina Mladenović Mitrović

CONTEXT IN FOLKLORISTICS—SIGNIFICANCE, DEVELOPMENT, CHALLENGES, PERSPECTIVES

Summary

The aim of this paper is to pinpoint the prevalence, rootedness, and an unbreakable bond existing between the term *context* and the postulates of contemporary folkloristics. In the paper, context is regarded not only as one of the terms in folklore study but also as a fundamental term of today's

folklore scholarship, which has affected both some of the key concepts in the discipline and the paradigm shift. Various implications of the performative context as a U-turn of the discipline are indicated, alongside its development and adaptation in some of the significant currents of folklore study today. Appreciating the fact that context remains one of the crucial parameters in fieldwork research, the focus is directed primarily at folklore archives, on the one hand, because they have been used as an argument against favoring context over text, and, on the other hand, at digital folklore, which brings about parameter change in context research. Despite various development currents of the discipline after the domination of contextual folkloristics, the term has shown a great degree of resilience, sustainability, and application possibility.

Keywords: context, contextualization, folkloristics, theoretical approach, performative context, folklore archives, digital folklore

Ана Вукмановић*
Самостални истраживач
Београд

ORCID 0000-0002-0438-2697

О ПРОУЧАВАЊИМА ПРОСТОРА УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Апстракт: У раду се, на примерима из усмених лирских песама, настоји показати да су промишљања људског, егзистенцијалног и социјалног простора подстицајна за фолклористичка поетичка повезивања простора и ликова, проучавање међуодноса и интеракција ликова, а последично њиховог односа према свом и туђем, себи и Другом. Уз поуздан темељ за проучавања простора и просторних модела у усменој књижевности (студије М. Детелић и М. Илић), као и продуктивност структуралистичко-семиотичког приступа овој проблематици, у раду се настоји указати на могућа отварања за друге приступе концептуализацији простора, за дијалог (или полемику) с идејама проистеклим из „просторног обрта” (spatial turn) у хуманистици. Постављајући у средиште пажње однос човека према простору, човеково *стварање* простора и успостављања различитих односа с њим и у њему, идеје различитих истраживача отварају могућности сагледавања људске димензије структуралистичко-семиотичких модела.

Кључне речи: простор, место, усмена књижевност, усмена лирика, Мирјана Детелић, просторни обрт, Анри Лефевр, Мишел Фуко

Веза простора и књижевности – усмене и писане – вишеструка је. Књижевно дело постоји у простору (као и у времену) који физички (или данас – виртуелно) заузима – као књига или

* ana.vukmanovic@hotmail.com

текст, или се, у случају живог фолклорног извођења, у простору – догађа. С друге стране, концептуализације и моделовања простора у тексту темељни су елементи поетике књижевности. Стога је интересовање теорије књижевности и фолклористике (и других хуманистичких дисциплина) за простор очекивано, а људска знатижеља и промишљања доводе до различитих разумевања простора, као и до различитих приступа и теорија.

За разматрање простора у фолклору и усменој књижевности од важности је и то што је простор темељна категорија културе. Из те семиотичко-структуралистичке позиције простору епске песме пришла је Мирјана Детелић пишући студију *Мийски ѝросѝор и ейика*, која представља узор и путоказ за даља проучавања простора у фолклору.¹

Објашњавајући свој методолошки приступ простору у епским песмама, Мирјана Детелић прво скреће пажњу на структуралистичко-семиотичко сагледавање језика као медијума преко којег се „ненаследна меморија групе” и чува и преноси. Свака посебно дефинисана, функционална употреба тог језика другостепени је знаковни систем, који добија додатну, другостепену структуру. Скуп правила по којима се та организација спроводи, и који се посебно дефинише за сваку поједину врсту, назива се кодом. Затим скреће пажњу на сагледавање културе као динамичке „структуре вредности”, „система системá”. Тако културу чине сви појединачни модели или њихови фрагменти, при чему се ствара глобални модел – модел културе. Мирјана Детелић даље указује на то да је књижевност, уз друге појединачне моделе, уграђена у културу као њен елемент, те да се самим тим и књижевно дело може замислити као модел где је „кодирана и запамћена одређена

¹ Овом приликом неће бити говора о другим значајним резултатима истраживања простора у српској фолклористици, већ ће проучавања Мирјане Детелић бити полазиште за размишљање о могућим дијалозима с другачијим теоријском приступима простору у усменој књижевности, овде превасходно лирској.

количина информације о времену, друштву и култури” (Детелић 1992: 11) из којих оно потиче. Већ и као моделу, култури су својствене затвореност и уоквиреност, као одлике које је одвајају од нереда и хаоса, из чега почињу да се издвајају темељне културне опозиције, какве су: ред–хаос, затворено–отворено, унутра–напољу, и сличне. Позивајући се на Лотмана (Юрий Михайлович Лотман), Мирјана Детелић закључује да је систем вредности у делима усмене књижевности са системом културе изоморфан, па усмену књижевност одликује естетика истоветности, која је у контрапозицији естетици супротности, својственој делима с израженом тенденцијом опонирања основним културним вредностима (Детелић 1992: 9–11).

С таквих теоријских полазишта, Мирјана Детелић прилази простору као једној од основних категорија културе и једном од најважнијих конституената епске песме на свим равнима њене структуре. Сходно томе, он је уграђен у све темељне културне вредности и све појединачне моделативне системе. Простор у њих не улази као апстрактна категорија, већ увек подлеже кодирању према параметрима самог система, односно, увек улази у процес моделовања као један од важних елемената оригинала. Мирјана Детелић обраћа пажњу и на књижевно моделовање и на његову специфичност – на то што за објект често узима већ готове, друге и другачије, некњижевне моделе и врши избор међу њиховим елементима и с њима даље поступа као с оригиналом.

На овим теоријским поставкама Мирјана Детелић испитује слику простора у епици, шта је у тој слици епика преузела готово, чему се прилагодила, а шта је готовим моделима простора додала као сасвим ново. Затим, она испитује стадијуме књижевног моделовања на познатом оригиналу (Детелић 1992: 11–12). Бавећи се сликама простора у епским песмама, она је урадила још један важан посао – проучавала је канонизоване форме, клишее, понављања, формуле својствене усменој епици. Овај просторни аспект касније је, заједно с Маријом Илић, минуциозно предста-

вила на примеру формуле *бели їрад* у студији *Бели їрад*. *Порекло ейске формуле и словенскої їйойонима* (Detelić, Pić 2006).

Студија *Мийски їросїор и ейика* Мирјане Детелић отвара путеве могућих даљих истраживања у више праваца. Ослањајући се на развијену схему бинарних опозиција коју су поставили Иванов (Вячеслав Всеволодович Иванов) и Топоров (Владимир Николаевич Топоров) (Иванов, Топоров 1965) и, полазећи од опозиције кућа – шума као основне опозиције за моделовање митског простора, Мирјана Детелић у првом делу студије („Аналитичка раван оригинала”) разматра: отворени (небо, земља, гора, вода, пут и поље) и затворени (кућа, град) простор у традицијској култури као систему системâ и на примерима из епских песама (Детелић 1992: 19–216). Сходно томе, овај део је могући путоказ ка истраживањима простора у другим усменим жанровима и ка поређењима просторних модела у различитим жанровима. Други део студије („Аналитичка раван модела”) посвећен је односима сижеа и мотива (на примеру песама о јуначкој женидби с препрекама), песничким сликама простора, уводним и завршним формулама у епици (Детелић 1992: 217–301). Зато, овај део шири видике ка даљим поетичким проучавањима како епике, тако и других усмених жанрова. Даља истраживања могу бити везана за простор, али налази Мирјане Детелић једнако могу бити подстицај за рад на другим поетичким проблемима у сличном методолошком и проблемском окружењу.

Међутим, студија Мирјане Детелић значајна је још из једне перспективе. Наиме, она може позивати на разматрања другачијих приступа простору, на дијалоге или полемике с тим другачијим приступима. Отварању тих могућности биће посвећен овај рад. Јер, уколико је усмена књижевност „наша класика једина и права” (Рора 1958: 5), онда је она отворена за разноврсна „читања”, у којима ће нове генерације „читалаца” и проучаваца пронаћи себе, своје време и своје преокупације, а усмену традицију учинити живом. Јасно је да таква отварања носе са

собом питање да ли се и до ког нивоа савремене теорије (у овом случају простора) и теорије засноване на промишљању модерног света могу примењивати на традицијску културу. Полазиште с ког се започиње размишљање о могућим дијалозима између различитих теоријских приступа простору јесте да модерни и традицијски свет, чак и када се њихова устројства разилазе, када подразумевају различите погледе на свет и системе вредности, нису ни сасвим одељени, ни сасвим супротни. Утолико ће се настојати показати да се традицијске и модерне слике (или у духу структуралистичко-семиотичког приступа – модели) преклапају и комуницирају, па да стога, уз нужне отклоне, савремене теорије простора могу бити продуктивне за разматрања простора у усменој књижевности (овде превасходно лирским песмама).

Будући да постоји поуздан темељ за проучавања простора и просторних модела у нашој фолклористици (Детелић 1992, Detelić, Ilić 2006, Detelić 2007), као и наслеђе хуманистичког знања досегнутог структуралистичко-семиотичким приступом, сусрет с другачијим приступима концептуализацији простора, с идејама проистеклим из „просторног обрта” (spatial turn) у хуманистици, који је започео 70-их и 80-их година XX века, а затим имао утицаја на различите приступе у XXI веку, може бити инспиративан. Између осталог, инспиративност доносе преплети, поставке између којих се могу направити паралеле, али које се могу и јасно супротставити.

Тако ће Касирер (Ernst Cassirer), говорећи о митском простору, истаћи да је то творевина свести (Kasirer 1985: 93), да је хетероген јер се дели на свети и профани (Kasirer 1985: 94), при чему су ти поларизовани светови одвојени чврстим границама. Да би се оне прешле, врше се обреди прелаза (Kasirer 1985: 111). С друге стране, он ће указати да митски простор има фракталну структуру јер се у сваком његовом делу огледа целина (уп. Kasirer 1985: 97). Ове одлике митског мишљења препознају се и у фолклорним моделима, подели простора на људски и нељудски,

отворени и затворени, свој и туђ, мотивима савладавања тешких задатака да би се границе прешле и у поетским моделима – куће, дрвета света или осе, планине као космичким. Ови Касирерови ставови кореспондирају са ставовима Анрија Лефевра (Henri Lefebvre), о којима ће касније бити више речи. Јер, Лефевр, говорећи о апсолутном простору (који се може посматрати као аналоган митском), примећује да он отеловљује све просторе и има симболичко постојање, што га чини сличним простору језика и менталном простору (Lefebvre 1991: 236).

Просторни обрт везује се за појаву постмодернизма, али и за интердисциплинарне приступе књижевности, за теоријске поставке структурализма и постструктурализма. Посебно усмеравање пажње на промишљања простора почиње 70-их и 80-их година XX века са филозофским радовима Анрија Лефевра (чије је дело *Производња простора* (*La production de l'espace*) изашло 1974). Иако су ова обновљена интересовања за простор подстакнута савременим тренутком миграција, прекорачења граница, њиховим поновним успостављањем и утврђивањем, она нису везана само за модерни или постмодерни свет (књижевност) (Tally 2017: 2).

Различита теоријска истраживања простора, произашла из просторног обрта, заснивају се на Лајбницовим (Gottfried Wilhelm Leibniz) идејама да је простор темељно релацион (Tally 2013: 28) и да је хетероген чак и када тежи хомогености, при чему у себи представља мултиформу (Lefebvre 1991: 287). Примећује се, затим, да је нужно уграђен у наративе, који мапирају реалне и замишљене просторе људског искуства, као што су и сами наративи организовани простором и одређени просторно-временским контекстом (Tally 2014: 2–3). Сходно томе, ове поставке, кореспондирају с ранијим проучавањима културе (уп. Tally 2014: 19).

С обзиром на то да је хетерогеност простора једнако одлика и митског мишљења, поставља се питање шта ново сагледавању

простора у фолклору могу донети идеје просторног обрта. Овом приликом биће указано на могуће померање перспективе ка људском, егзистенцијалном и социјалном. Ако се има у виду да се митски простор једнако може посматрати као одговор осећања и имажинације на основне људске потребе (Tuan 2001: 99), и да читаво поље обредности има свој социјални аспект, онда померање перспективе доноси пре нијансирање досадашњих сазнања, а не нужно радикалне обрте.

Када Туан (Yi-Fu Tuan) говори о митском центру, пре као о концепту него јединственом догађају или месту, о могућности постојања више центара, о томе да оса света пролази истовремено кроз насеље као целину и посебне куће у оквиру насеља (Tuan 2001: 150), препознаје се поетска представа свадбеног простора која се формира између две куће. Док је младожењина кућа центар обреда (Иванова 1998:11), свадбени простор бајке специфичан је пошто је локативни центар у младиној кући, одакле се јунак често не враћа у своју, која постаје периферна (Марковић Штрбац 2004: 94–95). Лирске песме опроштај, обредну сепарацију, моделују тако да се одлазак у нов дом представља као одлазак у смрт, у други свет, па се тиме (додуше привремено) центар свадбеног обреда поставља на крајњу периферију, док је управо младина кућа центар, обележен емоцијама сигурности, припадности, нежности и љубави (уп. нпр. Караџић 1975: 42°; Караџић 1898: 8°). Ако се пак посматра пут сватовске поворке, две куће (тиме два центра) постављају се у однос *симетрије оiledала* (Карановић 2010: 150), при чему су куће људски простори супротстављени један другом, али су заједно супротстављене путу (пре свега гори) као нељудској зони.

Оса света која једнако пролази кроз село и кућу уочава се при концептуализацији простора обредних песама, односно у кретању обредних поворки. Опходом села, оне повезују свој (људски) простор и организују га у микрокосмос. Певајући пред сваком кућом, оне истичу и кућу као ужи просторни центар, сужавајући границе микрокосмоса. Тако су жеље за плодношћу, на

пример краљица, мотивисане потребом целе заједнице и сваког домаћинства посебно. Упливом пак љубавних мотива простор се моделује као место сусрета јунакиња песама (или девојака из поворке) с момцима. Тиме се простор даље сужава ка унутрашњем. Туанова идеја о више центара добија реализацију у тријади село – кућа – човек.

Теоријске поставке повезане с просторним обртом превасходно се тичу друштвеног простора. Међутим, како Роберт Тали (Robert Tally) примећује, истраживања могу поставити у фокус не само одређен (физички) простор, већ и места или просторе у фигуративном значењу (Tally 2017: 3). Чини се да је та позиција између реалног и фигуративног, материјалног места и репрезентације тог места, или друштвеног и имагинарног, продуктивна за изучавање фолклора. С једне стране, Мирјана Детелић критикује приступ простору у епизи као скуп локалитета и трајекторији епских јунака, јер се овакво испитивање своди на упоређивање епске географије с реалном (Детелић 1992: 7), а занемарује се митски аспект концептуализације простора, о ком она говори. Ипак, у свом лексикону *Ејски њрадови* (Detelić 2007) она показује како спој података о етимологији ојконима, атрибуцији која се уз ојконим јавља у песмама, о географском положају града, његовом историјату и коначно епском контексту доприноси проучавању и разумевању епског простора. Тако се потврђује и став Анрија Лефевра да географски простор никада није само празна позадина, већ је створен људском активношћу (Lefebvre 1991: 77), у овом случају поетским моделовањем.²

У лирици пак овај просторни однос одређен је позицијом једног броја песама између вербалног кода обреда и уметности

² Лексикон *Ејски њрадови* може се посматрати из перспективе мапирања, за које Тали каже да је и метафоричко, без нужних директних референци на географски метод. Сходно томе, пажња се може усмерити ка местима и просторима видљивим само у тексту, али и ка односима између текста и референцијалних места спољног света. Најчешће просторно оријентисана истраживања комбинују ова два приступа (Tally 2017: 3).

речи. Утолико је лирски простор и митски, устројен на просторним моделима заснованим на опозицијама уређено/неуређено, отворено/затворено, људско/нељудско, своје/туђе, и простор одвијања обреда – места (села) где се обред и песме изводе, и простор који певачица или певач ствара. У друга два случаја овај простор је нужно социјалан – било да је то дословно простор одређене заједнице, простор извођења, било да се на основу тог реалног простора ствара поетски модел. Иако ређе него у епизици, и у лирици се појављују ојконими (нпр. Будим, Цариград, Београд, Сарајево...). Њихова географско-историјска значења пружа лексикон *Ейски ірагови*, али они у лирским песмама добијају свој људски лик – они су своји и туђи, места сусрета и растанака, остварених или неостварених жеља.

Темељне поставке о друштвеном простору дао је Анри Лефевр, превасходно у својој капиталној, већ поменутој, студији *La production de l'espace*. Када је реч о Лефевровим промишљањима о епистемолошком простору, простору друштвене праксе, оном који заузимају чулни феномени, укључујући производе имажинације, какви су пројекције, симболи и утопије, о „идеалним” просторима, који су такође повезани с менталним категоријама (Lefebvre 1991: 12–14), уочава се да се ти простори могу препознати у фолклору.

Лирске песме потврђују концепте аналогне онима о којима пише Лефевр. Када се посматра митски простор одређен бинарним опозицијама горе/доле, испред/изнад, близу/далеко и сл., у њему се препознају геометријске категорије, којима се током процеса моделовања приписују додатна значења. Певајући додолске песме током обреда, девојке реферишу на реално село (*ми идемо љреко села*) и небо (*а облаци љреко неба*), да би ти простори постали симболи светова – горњег и доњег, земаљског и небеског, људског и надљудског, и комуникације између њих, која се поетски моделује паралелизмима (село – небо). Простор додолске песме вишеструко је одређен друштвеном праксом

– као место обреда, повезан је с потребама људи (за кишом), а вршећи опход, девојке обилазе све куће у селу (Караџић 1957: 61), јачајући кохезију групе. Ову функцију има и молба да од росне кише покисну *сви*:

да покисну сви орачи,
ој додо, ој додо ле!
сви орачи и копачи,
ој додо, ој додо ле!
и по кући пословачи
ој додо, ој додо ле!
(Караџић 1975: 185°).

О друштвеном аспект у ритуала/песама сведочи и дијахроничка промена учесница обреда: док су првобитно то биле „кућевне девојке”, временом у опход почињу да иду ромске девојке, а обред добија елементе прошње (Караџић 1957: 62). На овом примеру може се пратити промена друштвене праксе, па тиме и простора. Док се првобитно додолским опходом повезивало село и јачале везе унутар заједнице, промена учесница поворке и уплив елемената прошње у обред знаци су раслојавања друштва. Контраст између *кућевних девојака* и оних које иду у прошњу јесте контраст између центра и маргине, свог и туђег унутар истог села. Утолико се опозиција своје/туђе релативизује и на просторном нивоу. Треба приметити да Вук Караџић не бележи разлике између песама које су певале кућевне девојке и девојке које просе. То показује да фолклорни текст има своју динамику, да постоји напоредо с обредном/друштвеном праксом, па га стога треба сагледавати у свој његовој слојевитости.

Формирање лирског идеалног простора пак иде у два правца. То је, с једне стране, простор патријархалног света младожењине куће:

Устан', девојко, устан' лепото!
Ајд' ди идемо на наш виљајет,
јер у нас тамо киша не пада,
киша не пада, а снег никада,
а снег никада. Два сунца греју,
па ће огрејат тебе и мене.
(Јастребов 1886: 327)

С друге стране то је повлашћени свет девојака – краљица, у ком се могу препознати и фрагменти утопијске жеље за другачијим светом:

Ој снашице Недо!
Откуп' ово чедо;
ако ли га млада
откупити нећеш,
ми ћемо г' одвести
там' у нашу земљу;
там' у нашој земљи
по два сунца греју,
по два сунца греју,
по два ветра веју;
chedo нама треба
као струк босиљка.
(Караџић 1975: 176°)

Идеални простор такође се показује као друштвени, или ментални. У првом случају повезан је с обредним редом, одређују га социјални, односно породични односи. Други случај је сложенији. На једном нивоу идеална земља краљица само је одраз привремене обредне инверзије, која ће се поништити враћањем девојака у свакодневни поредак. На другом нивоу та идеална земља може бити и одраз жеља девојака за другачијим животом, одраз унутрашњег света девојака – краљица.

Могуће је посматрати и како се у песмама већ формирани простори декодирају и „читају”, при чему се прати процес означавања (уп. Lefebvre 1991: 17). Такво декодирање следи промену значења горе и града у епици, а с променом друштвено-историјских околности после пада Србије и Босне под отоманску власт и с појавом хајдука и ускока, о чему такође пише Мирјана Детелић (уп. Детелић 1992: 81, 182). У лирици пак нова значења везана су за емотивни свет јунакиња и јунака, па се гора претпоставља богатом двору унутар мотива *граћи* и *неграћи* (нпр. Караџић 1975: 310°). И субјективни свет лирске песме носи трагове друштвене стварности – било да сведочи о склапању брака о ком одлучују родитељи (Караџић 1957: 95), било да је реч о потврди потребе да се гледа да ли су момак и девојка „слика и прилика”, при чему сама заједница (у којој песме настају) осуђује насилне удаје, или стихови представљају израз жеље јунакиње (и можда певачице) за слободом избора и могућег отпора наметнутом животу. Ако се имају на уму ове везе с друштвеним контекстом, онда се и лирски простор може сагледавати као друштвени и, с тим у вези, као друштвени производ, који укључује друштвене праксе (овде везане за склапање брака) – једнако колективне и индивидуалне (уп. Lefebvre 1991: 26, 33).

За простор у фолклору подстицајна је и Лефеврова идеја о друштвеном простору као простору репрезентације,³ који се живи кроз представе и симболе (Lefebvre 1991: 39). Те представе и симболи кроз које постоји друштвени простор могу се препознавати и пратити у песмама, и другим фолклорним жанровима. Било да је реч о људском простору града који је и људски свет супротстављен простору изван зидина, и симбол (политичке) моћи, и могући утопијски простор слободе, или о просторима природе – горе, воде и поља, који су и опасни и онострани, и

³ Насупрот њему стоји репрезентација простора која се односи на саму организацију, структуру простора (нпр. Lefebvre 1991: 245)

мање или више пропусне границе. У песмама су они најчешће обележени међуљудским односима (пре свега односима свог и туђег), праксама (уређењем света, освајањима, разарањима, обредним или свакодневним радњама и сл.) и емоцијама, жељама, жудњама и чежњама, као и забранама (у лирици превасходно везаним за љубавно-свадбене мотиве) (уп. Lefebvre 1991: 288).⁴

О простору одређеном везама и односима који се унутар њега успостављају, говори и Мишел Фуко (Michel Foucault) (Foucault 2005: 331). И када се посматрају локативни фолклорни модели, примећује се ова релациона компонента у њиховом формирању. Да није реч о апстракцијама, сведоче на пример стихови проклињања којима се простор сагледава на основу односа међу људима:

Devojka je crnu goru klela:
Crna goro, cvala, ne rodila,
jer me majka preko tebe daje,
preko tebe u neznanu zemlju.
(Andrić 1929: 231°)

Гора јесте онострани простор, али није опасна јер је нељудска, већ је знак удаје на далеко, односно удаје против девојчине воље. Утолико је она одређена односима ћерке и мајке, имплицитно невесте и нежељеног будућег младожење и према њој јунакиња заузима негативан став. Фокус је на људима, не на космичком моделу. Удаљеност је моделована девојчиним осећањима и из те унутрашње перспективе добија (негативну) вредност. Даљина се концептуализује наспрам места на коме се човек налази, негативно је вреднована јер се с њом тешко комуницира, па се

⁴ Будући да је потребно имати на уму да се Лефевр није бавио простором у уметности, корисно је обратити пажњу на коментар његових ставова који је дао Ендрју Такер (Andrew Thacker), примећујући да је Лефевров приступ друштвеном простору једнако унутрашњи и спољашњи и као такав се може применити на књижевност (Thacker 2017: 34), консеквентно и на фолклор.

доживљава као забачена, непријатељска, непозната, а веома далек простор је простор нестајања (уп. Мршевић Радовић 1996: 397–401). Физичка удаљеност тек је полазна тачка моделовања, а оно што јој даје значење јесу људске (или друштвене) релације.

Далеки свет који се проклиње може бити и људски. Момак куне град где је служио:

Нека гори, огњем изгорео!
 У њему сам три лета служио:
 једно лето за светло оружје,
 друго лето за добра коњица,
 треће лето за лепу девојку;
 кад оружје сташе дијелити,
 мен' дадоше старо зарђало;
 када коње стадоше дијелити,
 мен' дадоше старо изјахано;
 кад дјевојке стадоше дијелити,
 мен' дадоше старо обљубљено.
 (Караџић 1975: 595°)

Модел простора заснован је на опозицији своје/туђе, па се далеки град (Београд) негативно вреднује. Град је одређен осећањем страности у туђем свету, где је јунаку учињена неправда, где су га преварили. Негативно одређење изнова се успоставља релационо – овог пута реч је о односима моћи, јер су изневерена очекивања, разочарање и осујећеност условљени неправдом услед ненаплаћене службе.

За разматрања простора у фолклору инспиративан може бити Фукоов рад „О другим просторима: утопије и хетеротопије” (“Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”) (Foucault 1997: 330–336). Уколико се утопијско разуме као простор жеље за бољим начином постојања и живљења (уп. Levitas 2010: 8), онда се Фукоова промишљања утопије и хетеротопије надовезују на Лефеврову идеју о друштвеном простору као простору

репрезентације. Што се фолклора тиче, у њему нема развијених утопијских представа, али има простора жеље, па се зато може размишљати о фрагментима утопије и с тим у вези о дијалогу са Фукоовим концептом утопије као простором инверзне аналогije с друштвеним простором (Foucault 2005: 332). У таквој инверзији с патријархалним поретком може се посматрати бајка као „оптимистички жанр”, о ком Драгана Антонијевић пише:

Saosećanje sa slabim, poniženim i podređenim osobama koje na kraju trijumfuju nad moćnim i opresivnim neprijateljem koristeći se domišljatošću i lukavstvom, mudrošću i istrajnošću, taktikom i trikovima, karakteristika [je] ženske subkulture, njenog tajnog zadovoljstva u suprotstavljanju muškoj dominaciji. To fino pripovedno tkanje kojim su vekovima žene tkale svoje priče pruža nadu u utopiju spasenja i oslobođenja. Paradigma ovakvog naratora jeste Šeherezada koja svoj život kupuje beskonačno dugim i zavodljivim pripovedanjem kojim je očarala cara. (Antonijević 2013: 19–20)

Утопијски простори жеље у усменој лирици могу се сагледавати као изрази жеља за слободом избора, (женске) иницијативе у еротским односима, савладавања препрека да би се добило оно што се жели (онај који се жели) и предузимања акције, моделовања лепоте као знака посебне моћи и средства да се жеље остваре, стварања алтернативних места задовољене жеље, простора социјалне утопије и утопије песме (уп. Vukmanović 2022). Осим као фрагменти утопије жеље, у усменим лирским песмама могу се пронаћи и фрагменти утопије оспоравања: када се образују мотиви срећне земље (ван свадбеног контекста идеализације младожењине куће), срећног доба девојаштва и мотиви пркоса и отпора наметнутим изборима и наметнутом животу (уп. Vukmanović 2024: 112–123).⁵

⁵ Уколико се утопијски фрагменти посматрају као рефлекси могућег оспоравања поретка, онда се у мањој или већој мери проблематизује поетика истоветности усмене књижевности, а култура (па и традицијска) не сагледава се као хомогена и монолитна, већ као хетерогена и дијалогична.

Док проучавања утопије има богату традицију⁶, у којој су Фукоове идеје један глас у многогласју, његов концепт хетеротопије доноси погледе на мање проучаван аспект простора.

Фуко дефинише хетеротопију као место које се налази изван свих места, али се може локализовати (Foucault 2005: 332). Стога се она разликује од утопије као места које не постоји. Хетеротопије спајају на једном реалном месту различите, иначе инкомпатибилне, просторе (Foucault 2005: 334). Фуко разликује следеће хетеротопије: хетеротопију кризе, која садржи елементе повлашћеног, светог, забрањеног и намењена је појединцима у кризном стању наспрам друштва или средине где живе; хетеротопију времена, која не престаје да акумулира време (попут музеја и библиотека); привремене хетеротопије, попут светковина, сајмова, вашара (Foucault 2005: 332–334). Хетеротопије подразумевају систем отварања и затварања, који их истовремено изолује и чини их пропусним. Њихова функција се налази између два супротна пола. С једне стране, оне стварају простор илузије, који открива како и сва реална места, као фрагментарна, стварају опсену, варку и обману. С друге стране, хетеротопије формирају други стваран простор као идеалан, минуциозан, добро организован, док се наш свет открива као неорганизован, лоше осмишљен и незавршен. Оваква хетеротопија није хетеротопија илузије, већ компензације (Foucault 2005: 335).

Ако се простор фолклора отвори за дијалог са Фукоовим хетеротопијама, примећује се неколико могућих праваца куда тај дијалог може кренути. Један је везан за посматрање самог фолклора, па и књижевности, као хетеротопичног простора између присутног и одсутног, друштвеног простора и отклона од њега у могућностима оспоравања и нарушавања постојећег поретка (уп. Dennis 2017: 175).

⁶ Без сумње је за промишљање утопијских слојева фолклорних текстова најзначајнији рад Михаила Бахтина (Михаил Михайлович Бахтин) (Bahtin 1978).

Други је важан за аналогiju (по сличности или супротности) између хетеротопије кризе и простора обредне изолације, било у обредним песмама, или мотивима затворених јунакиња бајки, јунакиња балада и романи које су „у кавезу расле” и сл. Имајући у виду богату традицију истраживања обредне изолације, поставља се питање шта би то Фукоова хетеротопија кризе допринела већ постојећим сазнањима антропологије и фолклористике. Чини се да би, попут других промишљања проистеклих из просторног обрта, могла да усмери пажњу ка друштвеним аспектима обредне изолације, па с њом у вези и ка њеним поетским рефлексима и фолклорним моделима на њој заснованим, ка друштвеним односима које те изолације прате (у случају, на пример, лирских песама – односа између јунакиња и јунака током кризних егзистенцијалних ситуација са самим са собом, једних с другима и са средином где живе, или средином у којој песме настају). Фукоова разматрања могу подстаћи и размишљања о другим функцијама певања о местима изолације ако се она посматрају наспрам свакодневног света.

Оно што се, бар у лирици, чини најпродуктивнијим и што у највећој мери доноси новине разматрању простора јесу спојеви (наизглед) инкомпатибилних места. Сусрет хетеротопија и система бинарних опозиција открива динамичност, покретљивост и отвореност система који се понекад погрешно посматра схематски. Утолико се у слици (девојчине) куће у гори (Рајковић 1869: 52°) прекорачује граница основне опозиције кућа/шума, па посредно и граница онострано/онострано, људско/нељудско, која усмерава и могућа значења односа између момка и девојке, и карактеризацију саме јунакиње.⁷ Место је одређено троструком атрибуцијом: девојчин *бели њраг* (као људски), налази се у *шрећој њори* (као оностраној), а покривен калопером и украшен невенем постаје

⁷ Слична разматрања мотива куће у шуми могу се повезати и с мотивима бајке (уп. Prop 1991: 175–253).

аналоган врту.⁸ Сходно усмерености лирске песме ка емоцијама, затворени свет девојке изузетне лепоте, хетеротопични *бели двори у јори*, између људског и нељудског света, отварају се ка еротском сусрету најављеном у форми жеље у другом делу песме, за остварење жеље неутаживе у момковом свету.

Други пример пружа мотив огледања у води, када јунакиња разговара са својом лепотом, исказујући еротске жеље и наговештавајући могућност другачијег понашања (мамљења мушкараца – нпр. Карацић 1975: 461°). Овде се хетеротопија показује као (не)постојање јунакиње с обе стране воденог огледала. Она истовремено постоји на обали и не постоји у одразу (који је илузија простора). Али, и више није у реалном простору, већ види себе у простору где није (уп. Foucault 2005: 332). Из те позиције хетеротопичног места и нестабилног постојања она исказује своје жеље, у реалном свету осујећене. Ређе, огледајући се у води девојка разговара са својом смрћу (Andrić 1929: 131°), чиме се у хетеротопији спајају овај и онај свет. Уочава се да иста хетеротопија (огледала – воде) може имати различите функције – експресивно-утопијску и егзистенцијалну.⁹

За фолклористичка истраживања може бити подстицајна и концептуализација простора Ји Фу Туана. Размишљајући о митском простору, он полази од тога да је реч о концептуалној схеми, али указује на то да се он формира и на основу прагматичког просторног осећаја, унутар схеме бројних људских активности, попут сетве и жетве. Сходно томе, људи не уочавају само геометријске обрасце у природи, нити у свести формирају

⁸ Ако се имају у виду друге актуализације значења овог цвећа, активира се и магијски слој значења у ком калопер жена даје мужу *да је не оштера*, а невен *да му срце вене* (уп. Карацић 1975: 645°).

⁹ Разматрање утопија и хетеротопија може се наставити и промишљањем утопије као простора супротстављеног настањеним просторима, али и просторима могуће слободе за оне маргинализоване (уп. Carroll 2017: 159–167).

само апстрактне представе простора, већ такође отеловљују своје емоције, представе и мисли у материјалном свету (Tuan 2001: 17). Овај спој просторног обрасца и „људског лика” потврђује допринос који идеје просторног обрта могу донети фолклористичким истраживањима. Док су модели јасни и познати, добро описани и проучени, њихова друштвена и људска димензија отвара нове правце промишљања. Ова димензија је посебно важна за лирику јер, осим обредне функције, она као уметност речи има експресивну функцију,¹⁰ а лирски израз је субјективан, чак и када је обележен поетиком истоветности и начинима настанка и трајања песме у заједници. Када Туан говори о томе да се просторна организација заснива на ставу и структури људског тела,¹¹ да је човек мера наспрам које се простор усмерава, лоцира, наспрам које се одређује дистанца (Tuan 2001: 34, 44), у тим ставовима могу се препознати Касирерова разматрања митског мишљења (Kasirer 1985: 98). Допринос просторног обрта могло би бити померање пажње ка значају односа међу људима за просторну организацију (Tuan 2001: 34). Када се даљина одређује у односу на себе (и властите емоције), онда просторни односи отварају читаво ново поље истраживања одређено фигурама Другог и страног.¹² Утолико су Други „тамо”, па даљина одређује Друге као удаљене, стога другачије (уп. Tuan 2001: 50).

¹⁰ Поуздане темеље за сагледавање усмене лирике из перспективе исказивања људских емоција и субјективности дале су Нада Милошевић Ђорђевић (1976: 178–185) и Хатица Диздаревић Крњевић (Krnjević 1986). Чини се да би дијалог између њихових поетичких истраживања и истраживања проистеклих из просторног обрта могао бити подстицајан за сагледавање простора усмене лирике из измењене (или тек нешто померене) перспективе.

¹¹ О вези тела и простора в. Pešikan Ljuštanović 2016: 93–108.

¹² О могућностима ових истраживања овде неће бити речи, али се само као наговештај могућих плодних веза између истраживања простора и Другог/страног може навести став Бернхарда Валденфелса (Bernhard Waldenfels) да је странац одређен *месџом сџираној* (Waldenfels 2005: 12).

Следствено томе, када се посматра како сватовска песма моделује простор, уочава се пресудна улога емоција у одређењу просторних релација. Када јунакиња жели да савлада даљину митопоетском метаморфозом, она упућује молитву:

Дај ми, Боже, очи соколове,
и бјела крила лабудова;
да полетим преко Рисна града,
да ја дођем у Петрове дворе...
(Караџић 1975: 12°)

Даљина се одређује птичјим летом. Одредница „преко Рисна града” једнако означава младин симболички прелазак у други свет и обредни прелаз у другу животну фазу. Међутим, просторно одређење носи и стрепњу и жељу пред сусретом с Другим, с младожењом:

да ја видим Петра вјереника,
јели лијеп, колико га кажу,
јели добар, колико га фале.
(Караџић 1975: 12°)

Затим даљина добија још један релациони аспект јер је одређује неизвесност односа с новом породицом, те је девојци важно да види:

игра ли му коло пре дворове,
води ли му коло мила мајка,
води л’ коло, пјесме зачиње ли.
(Караџић 1975: 12°)

И када је обред понављање мита, када је свадба обредни лик хијерогамије (Елијаде 1986: 15), и када је даљина „преко Рисна” реална, онда све то постоји и на другом – људском нивоу – као

жеља за удајом, за блискошћу, за мирним новим животом, као стрепња пред непознатим или страх од изневерених очекивања и неостварене жеље.

Значајно за савремена просторна проучавања јесте разликовање простора и места. Туан посматра простор као оно што омогућава кретање, а место као паузу у кретању, па је тако свако заустављање могућност за стварање места (Tuán 2001: 34). Он простор повезује са слободом, отвореним, а место са сигурношћу – оно је људски затворени простор (Tuán 2001: 54). Утолико простор који постане близак, познат постаје место (Tuán 2001: 73). Сходно томе, простор је апстрактнији конструкт, док је место повезано с људским искуствима, насталим у покрету, сећању, сусретима и асоцијацијама (Tilley 1994: 15). Овакве поставке могу подстаћи фолклористичка размишљања о путу, гори, пољу као простору, о кући као месту, па с тим у вези о импликацијама оваквих супротстављања за сагледавање опозиције кућа – шума. Такође, продуктивно може бити разматрање да ли је шума (гора) простор или место, посебно ако се има у виду поменути инверзна позиција горе у хајдучким песмама, или њена сложена природа у мотиву куће у гори/шуми. Већ летимичан поглед на простор усмених жанрова показује да се оваква подела на простор и место не би могла „без остатка” применити. Управо такво проблематизовање савремених ставова и концепата може носити додатну вредност за продубљивање знања о традицијским моделима простора. Затим, супротстављања простора и места могу комуницирати с концептима јаког места, места знака и топоса, о којима пише Мирјана Детелић (1992: 108). Тиме се долази до још једне „препреке” будући да су јака места често отворена, нељудска – какве су гора и вода, или какво је дрво света. Овакве реализације могу водити закључку да се савремене теорије простора не могу применити на традицијску културу, али могу, што је подстицајније, подстаћи даља промишљања о фолклорним концептима и моделима, о њиховој динамици и поетским функцијама.

Још један термин произашао из просторног обрта може бити занимљив за фолклористичка проучавања простора. Реч је о *џрећем џросџору* Едварда Соџе (Edward Soja), о концепту који се суштински супротставља бинарности, јер се у њему спајају – објективност и субјективност, апстрактно и конкретно, стварно и имагинарно, сазнатљиво и несазнатљиво... (Soja 1996: 56). Он је истовремено централан и маргиналан (Soja 1996: 97). Као и концепти *џросџора* и *месџа*, и *џрећи џросџор* из фолклористичке перспективе отвара могућности дискусије (или полемике). Јасно је да је бинарно поимање света присутно у различитим фолклорним концептуализацијама. Поставља се питање да ли из тих бинарних структура традицијски свет излази. И рекло би се да излази – у обредном простору, на светковинама о којима говори Бахтин, када се привремено укидају све границе и успоставља утопијско царство универзалне слободе и једнакости (Bahtin 1978: 16). С друге стране, инверзија не укида бинарност, него је само (привремено) изокреће. У том смислу, трећи простор не би био компатибилан са фолклорним, тим пре што се његово заснивање темељи на искуствима постколонијализма, сасвим страним традицијском свету. А ипак – тај спој апстрактног и конкретног одликује митске представе, стварно и имагинарно стално су присутни у преמודеловању обредног, историјског и доживљеног у фолклорне наративе или лирске слике, сазнатљиво и несазнатљиво кореспондира са светом предања... Изнова: може се рећи да се ове везе не могу успоставити јер се темеље на суштински различитим поставкама. Међутим, то што се у два, рекло би се сасвим различита, света различитим путевима долазило до истих (или сличних) решења – односно истих (или сличних) концепата, може говорити и о антрополошкој природи човека, о његовим сталним размишљањима о свету, преиспитивањима и трагањима. И ако се закључи да је концепт трећег простора неплодан за откривање нових значења фолклорних модела, већ је сама запитаност корисна.

И на крају, у духу идеје о динамичности фолклорних модела простора, као и о отворености фолклористичких истраживања за нове перспективе и дијалоге с новим приступима, пажња ће накратко бити усмерена ка кретању. Посматрајући свет у којем живимо као интересубјективан, одређен менталним репрезентацијама, Тим Инголд (Tim Ingold) прати човека на његовима стазама, по његовим траговима, посматрајући како се креће. На том путу ка одређеном месту, човек прелази границе и прати одређене стазе (Ingold 2002: 204). Када се узму у обзир стална кретања јунака у фолклорним жанровима: од епских похода и одлазака по невесту унутар мотива женидбе с препрекама, преко лирских свадбених путева и кретања кроз горе, преко вода и поља, до напуштања куће као покретача радње у бајци, промишљање кретања у фолклору – његовог концептуализовања и његових функција у појединим жанровима, делује инспиративно. И када Инголд каже да обично тражење пута више личи на причање приче него на коришћење мапе (Ingold 2002: 219), онда тај став призива бајковни мотив трагања и потврђује да је разматрање простора нужност поетичких истраживања – и то нужност која пружа мноштво могућности за сагледавање различитих светова традицијске (и савремене) културе и усмене књижевности.¹³

Стога би се ово размишљање о могућим дијалозима између фолклористичких проучавања простора и идеја проистеклих из просторног обрта могло закључити позивом на путовање у нова читања и сагледавања људске димензије просторних модела.

Извори

Карацић, Вук С. *Српске народне њјесме. Књија њјета у којој су различне женске њјесме*. Прир. Љубомир Стојановић. Биоград: Државно издање, 1898.

¹³ О представама кретања у усменој лирици в. Вукмановић 2016: 7–24.

- Караџић, Вук С. *Животи и обичаји народа српској*. Београд: Српска књижевна задруга, 1957.
- Караџић, Вук С. *Српске народне њјесме*. Књ. I. *Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. 4. Прир. Владан Неџић. Београд: Просвета, 1975.
- Рајковић, Ђорђе. *Српске народне њјесме (женске)*. Нови Сад: Штампарија Игњата Фука, 1869.
- Јastreбов, Иван Степанович. *Обычаи и њјтсни ѡѡреуцкихъ Сербовъ*. С. Петербург: Типографіа В. С. Балашева, 1886.
- Andrić, Nikola. *Hrvatske narodne pjesme*. Књ. VII. Zagreb: Matica hrvatska, 1929.

Литература

- Вукмановић, Ана. „Лирика у покрету: из поетике кретања усмене лирике”. *Зборник Маѡице српске за књижевности и језик* 64. 1 (2016): 7–24.
- Детелић, Миријана. *Миѡјски ѡросѡор и еѡика*. Београд: САНУ, 1992.
- Елијаде, Мирча. „Божански узорѡ ритуала”. Преуео с француског Ристо Лаиновић. *Градина* 10 (1986): 13–17.
- Иванов, Вячеслав Всеволодович и Владимир Николаевич Топоров. *Славянские языковые моделирующие семиѡѡические сѡстѡемы*. Москва: Наука, 1965.
- Иванова, Радост. „Сваѡба као сѡстем знакова”. *Кодовѡ словенских кулѡѡура* 3 (1998): 7–13.
- Карановић, Зоја. *Небеска невестѡа*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010.
- Марковић Штрбац, Светлана. *Моѡѡив жениѡѡбе у српској народној бајци*. Београд: Чѡгоја штампа, 2004.
- Милошевић-Ђорђевић, Наѡа. „О неким видовѡма изражавања осећања у нашој народној лирици”. *Прилози за књижевности, језик, сѡѡѡорију и фолклор* 42. 1–4 (1976): 178–185.
- Мршевић Радовић, Драгана. „Српска фразеологија – језички оквѡр за мѡтски саѡржај”. *Миѡѡ*. Ур. Томислав Бекић. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саѡу, 1996. 395–404.

- Antonijević, Dragana. „Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra”. *Antropologija* 13. 1 (2013): 9–22.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Preveli s ruskog Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.
- Carroll, Siobhan. “Atopia / Non-Place”. *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Ed. Robert T. Tally Jr. London, New York: Routledge, 2017. 159–167.
- Dennis, Amanda. “Heterotopias. The possible and real in Foucault, Beckett, and Calvino”. *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Ed. Robert T. Tally Jr. London, New York: Routledge, 2017. 168–178.
- Detelić, Mirjana. *Epski gradovi: leksikon*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2007.
- Detelić, Mirjana i Marija Ilić. *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2006.
- Foucault, Michel. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. London: Routledge, 1997. 330–336.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment*. London, New York: Routledge, 2002.
- Kasirer, Ernst. *Filozofija simboličkih oblika* II. Novi Sad: Dnevnik: Književna zajednica Novog Sada, 1985.
- Krnjević, Hatidža. *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike lirske narodne poezije*. Beograd: BIGZ; Priština: Jedinstvo, 1986.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford, Cambridge (US): Blackwell, 1991.
- Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang, 2010.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. „Žensko telo kao prostor u usmenoj lirici”. *Sarajevske sveske* (2016): 93–108.
- Popa, Vasko. *Od zlata jabuka. Rukovet narodnih umotvorina*. Beograd: Nolit, 1958.
- Prop, Vladimir. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell, 1996.
- Thacker, Andrew. “Critical Literary Geography”. *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Ed. Robert T. Tally Jr. London, New York: Routledge, 2017. 28–38.

- Tally, Robert T. Jr. *Spatiality*. London, New York: Routledge, 2013.
- Tally, Robert T. Jr. "Introduction: Mapping Narratives". *Literary Cartographies. Spatiality, Representation, and Narrative*. Ed. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 1–12.
- Tally Robert T. Jr. "Introduction". *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Ed. Robert T. Tally Jr. London, New York: Routledge, 2017. 1–6.
- Tilley, Christopher. *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*. Oxford/Providence: BERG, 1994.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001.
- Valdenfels, Bernhard. *Topografija stranog*. Novi Sad: Stilos, 2005.
- Vukmanović, Ana. „Fragmenti utopije želje u južnoslovenskoj usmenoj lirici”. *Etnoantropološki problemi* 17. 1 (2022): 191–216.
- Vukmanović, Ana. *Granična bića usmene lirike. Poetske refleksije o Drugom u južnoslovenskoj usmenoj lirici*. Beograd: Udruženje folklorista Srbije, 2024.

Ana Vukmanović

ON STUDIES OF SPACE IN ORAL LITERATURE

Summary

Using examples from oral lyrical poems, this paper aims to demonstrate that reflections on human, existential, and social space serve as a catalyst for folkloristic poetic connections of space and characters, the study of character relationships and interactions, and consequently their relationship to self and others. Building upon a reliable foundation for the study of space and spatial models in oral literature (Detelić 1992, Detelić, Ilić 2006, Detelić 2007), as well as the productivity of a structuralist-semiotic approach to this issue, the paper seeks to indicate possible openings for other approaches to conceptualizing space, for dialogue (or debate) with ideas stemming from the spatial turn in the humanities. By placing the human relationship to space, human creation of space, and establishment of various relationships within it at the

center of attention, the ideas of various researchers open up the possibilities for understanding the human dimension of structuralist-semiotic models.

Keywords: space, place, oral literature, oral lyric, Mirjana Detelić, spatial turn, Henri Lefebvre, Michel Foucault

Данијела Поповић Николић*
Филозофски факултет
Ниш

ORCID 0000-0002-0977-7284

ЕМОЦИЈА И/ИЛИ СТРАТЕГИЈА: ФОРТИСОВ ПУТ КА ЕМПАТИЧКОМ

Апстракт: У овом раду истражују се потенцијали примене теорије наративне емпатије на *Пути до Далмацији* Алберта Фортиса (*Viaggio in Dalmazia*, 1774). Описујући неколико својих боравака у далматинској регији, Фортис је, приказујући начин живота морлачког становништва, утицао на стварање представе о њима, с различитом рецепцијом, која се кретала од романтичарског ускићења до рационалистичког одклона према Фортисовом доживљају Морлака. Усмерено на посебне технике којима се постижу ефекти емотивног и емпатичког, истраживање је обухватило нарочито оне које су се тикале ауторове емпатије и примене техника којима се интензивира емпатичко у процесу обликовања актера. Разматрани су релативизација и негирање негативног става и предрасуде, истицање афирмативног употребом интензификатора, као и паралелно постављање супротстављених ставова и ауторских коментара.

Кључне речи: Алберто Фортис, наративна емпатија, актер, аутор, путопис

Примарно полазиште у приступу истраживању *Пути до Далмацији* (*Viaggio in Dalmazia*, 1774) Алберта Фортиса (Alberto Fortis) чиниле су тезе Жерара Женета (Gérard Genette) о релативности категорија фикцијског и нефикцијског наратива (Genette

* danijela.popovic.nikolic@filfak.ni.ac.rs

et al. 1990: 763-770), као и Јана Борма (Jan Borm), према којем путопис као преовлађујуће (или претпостављено) нефикционални жанр има књижевну димензију и знатан миметички потенцијал (Borm 2024: 13-26). Управо на Бормовој дефиницији путописа¹, у којој се одређивање мешовитих жанрова заснива на маркирању једне доминантне карактеристике – у овом случају нефикционалности, настојали смо да заснујемо истраживање поступака који у договор о референцијалности²

¹ Позивајући се на Јаусову тезу о одређивању идентитета сложених и мешовитих жанрова на основу доминантне категорије, Борм одређује путопис као „сваки наратив у којем преовлађују елементи нефикционалног текста, који приповеда (готово увек) из првог лица о путовању или путовањима за које читалац претпоставља да су се заиста догодили, притом очекујући да су аутор, наратор и главни лик једна или идентична особа” (“any narrative characterized by a non-fiction dominant that relates (almost always) in the first person a journey or journeys that the reader supposes to have taken place in reality while assuming or presupposing that author, narrator and principal character are but one or identical”) (Borm 2024: 17).

² Поступак који се често сусреће у тзв. референцијалним текстовима (биографија и аутобиографија), по мишљењу Филипа Лежена (Philippe Lejeune), заснива се на прећутном уговору о истинитом наративу, који се склапа између аутора и читаоца: „Баш као и научни или историјски дискурс, они тврде да дају информације о једној ‘реалности’ која је екстерна у односу на текст, те да су тиме подложни тесту верификације. Њихов циљ није једноставна истинитост, него сличност истини. Не ефекат реалности, него слика реалног. Сви референцијални текстови, стога, подразумевају оно што сам одредио као ‘референцијални пакт’, имплицитан или експлицитан, у који су укључени дефиниција поља реалног на које се односи, изјава о облицима и степену сличности на које текст полаже право” (“[E]xactly like scientific or historical discourse, they claim to provide information about a ‘reality’ exterior to the text, and so to submit to a test of verification. Their aim is not a simple verisimilitude, but the resemblance to the truth. Not the effect of the real, but the image of the real. All referential texts thus entail what I will call a ‘referential pact’, implicit or explicit, in which are included a definition of the field of the real that is involved, a statement of the modes and the degree of resemblance to which the text lays claim”) (Lejeune: 22). И у ширем контексту, релација између аутора, текста и читаоца може се посматрати као својерестан уговор. Коментаришући значај истраживања и позивање

уносе релативност (управо зато што је реч о – недефинисаном и прећутном усаглашавању) и сугеришу настојање аутора да причу представи и да, у складу са својим емотивним ставом и, евентуалним, ишчекивањем или намером, утиче на читаоца. Реч је о читаоцу који, са своје стране, управо на претпоставкама заснива своје уверење о тексту путописа као нефикцијском наративу и његовом аутору као главном лику и казивачу који реферише о виђеном и доживљеном у реалном времену и простору. Релативизацији нефикцијског, осим претпоставки рецепијената и њиховог доживљаја текста као извештаја у чију се истинитост не сумња, доприносе поступци које аутор користи у обликовању текста, пре свега примена технике типичне за фикцијске наративе (употреба садашњег времена, пролепсе, сценичних конструкција формираних проширеним дијалозима и слично) и укључивање текстова који припадају сфери фикционалног (Borm 2004: 16, 17). На тој подлози обликовање релација према Другом у *Пути у До Далмацији* посматрано је као уочљива намера аутора да исказе у наративу обележеном референцијалношћу обележи и књижевним дискурсом. Притом је у тако формираном наративу уочљива доминација оних стратегија које формирају путопис као жанр с уочљивим референцијалним кодом, у Фортисовом случају – с етнографском, документарном грађом и бројним приповедним рукавцима у којима се реферише о минералогiji, географији и слично. У таквој комбинацији дискурса (књижевно, документарно³, фикционално, нефикционално) нарочита пажња посвећена је оним слојевима који у Фортисовом путопису функционишу

на читалачки ангажман Вејна Бута (Wayne C. Booth) и Ханса Роберта Јауса (Hans Robert Jauss), Недељка Бјелановић закључује: „Јаусово или Бутово позивање на неминован читалачки ангажман (=подијељену одговорност) заувјек је завршило са митом о перцептивној и рецептивној невиности, скршило илузију неутралности у контакту са текстом. Читање је пакт” (2022: 46).

³ О документарном аспекту путописа видети: Popović 2010: 529.

као емотивно активни⁴ и могу утицати на рецепцију и емпатичку улогу књижевног текста.

Осим чињенице да Фортис у своје дело уноси два књижевна текста, издвајајући их као посебне сегменте (балада „Хасанагиница” и путопис Антуна Вранчића *Пушовање из Будима у Дрино-йолје*), у овом контексту би требало имати у виду и ауторске коментаре који сведоче о стилизацији израза, затим структурирање наратива које не прати научну логику и узрочно-последичне везе, већ слободне асоцијације аутора, употребу стилских средстава (као када нпр. користи метонимију у примеру у коме говори о грудима Морлака које бране слободу) итд.

Емотивно/емпатички потенцијали посматрани су из угла теорије наративне емпатије (пре свега на основу истраживања Сузан Кин (Suzanne Keen) и Патрика Колма Хогана (Patrick Colm Hogan))⁵, у чијем је средишту потенцијал емотивне сфере књижевног текста и његов значај у процесу развоја етичности, просоцијалног деловања, емотивног развоја читаоца и његових способности да на основу доживљеног у тексту развија своје способности за разумевање и уживљавање у осећања Другог (Божић 2020: 306–308).

Наративна емпатија подразумева дељење осећања и заузимања одговарајуће перспективе индукованих читањем, гледањем, слушањем или замишљањем наратива о ситуацијама и условима других. Наративна емпатија игра улогу у естетици продукције када је аутори доживе (Taylor et al. 2002–2003: 361, 376–377), у менталној симулацији током читања, у естетици рецепције када је читаоци

⁴ Сваки од исказа који су улазили у корпус за разматрање наведених истраживачких тема и задатака консултован је и у оригиналу на италијанском језику (Fortis 1774).

⁵ Преглед најзначајнијих резултата из области афективне наратологије, као и њој претходећих истраживања емотивних концепата у књижевности видети у: Милосављевић Милић 2016: 11–19, Божић 2020: 299–302 и Бјелановић 2022: 17–46.

доживе и у наративној поетици текста када их формалне стратегије призову. (Narrative empathy is the sharing of feeling and perspective-taking induced by reading, viewing, hearing, or imagining narratives of another's situation and condition. Narrative empathy plays a role in the aesthetics of production when authors experience it (Taylor et al. 2002–2003: 361, 376–377), in mental simulation during reading, in the aesthetics of reception when readers experience it, and in the narrative poetics of texts when formal strategies invite it.) (Keen 2013: 1)

Издавајући наративне технике које могу да допринесу снажнијој идентификацији читаоца с ликом и ефикаснијем емпатичком деловању књижевног текста, Кин је нарочито указала на идентификацију ликова, наративну ситуацију, али и природу посредовања између аутора и читалаца, однос наратора према ликовима и стил представљања свести, имплицитну позицију наратора итд.

Претпоставља се за многе друге елементе фикције да доприносе емпатији читалаца, укључујући понављања дела у серијама, дужину романа, очекивања која носи одређени жанр, живописну употребу окружења, метанаративне коментаре и аспекте дискурса који успоравају читалачки ритам (актуализација, коришћење средстава који нарушавају ред итд.) (Many other elements of fiction have been supposed to contribute to readers' empathy, including the repetitions of works in series, the length of novels, genre expectations, vivid use of settings, metanarrative commentary, and aspects of the discourse that slow readers' pace (foregrounding, uses of disorder, etc.)). (Keen 2007: 93)

Сложеност емотивно-емпатијског концепта додатно истиче могућност успостављања непосредних веза између модела понашања и емоција, на шта је посебно указивао П. К. Хоган: „Да ли емоционални процеси само утичу на приче или и приче могу да утичу на емоционалне процесе” (“[D]o emotion processes only

affect stories, or can stories affect emotion processes as well”) (Hogan 2011: 237). Модел приповедања може утицати на емотивни одговор читалаца, емоција може формирати модел приповедања, уз додатну повезаност с процесом пријема текста и учешћем читалаца (Бјелановић 2022: 51).

У том контексту, у Фортисовом тексту као функционални разматрани су приповедање у првом лицу, поступци повезани с карактеризацијом (именовање актера, описи, издвајање особина, експлицитна позиција аутора као оног који формира наратив, однос аутора према ликовима и технике којима се служи у њиховом обликовању (интензивирање појединих структура, њихово понављање и слично). Структура његовог *Пуџа њо Далмацији* нарочито наглашава казивање у првом лицу, будући да се он може одредити и као епистоларни путопис: чине га писма која је аутор упућивао својим пријатељима, млетачким племићима и професорима. У сваком од ових текстова евидентна је његова позиција аутора писама, али и оквирни контекст – посвета упућена Андреи Квиринију (Andrea Quirini), Ђироламу Гриманију (Girolamo Grimani) и Себастијану Фоскаринију (Sebastiano Foscarini), као и експлицитно позивање на ауторство у сегменту у коме он говори о тексту који је резултат путовања („moj trud, djelo što ga se usuđujem podastrijeti mudrosti preuzvišenoga suda” – Fortis 1984: 3). О структурирању наратива према сопственој представи о организацији сегмената и њиховом распореду Фортис сведочи већ у првом писму, упућеном Јакопу Моросинију (Jacopo Morosini): „Svoja ću pisma razdijeliti slijedeći čas topografsku razdvojenost okružja, čas tok rijeka, čas područje otoka, čas narav i sličnost predmeta” (Fortis 1984: 5).

Неколика досадашња истраживања Фортисовог *Пуџа њо Далмацији*, макар и усмерена ка сасвим другачијим темама, такође су и минимално регистровала специфичан однос аутора према опису морлачког становништва. Тако Јосип Братулић запажа да „(p)oglavlje o Morlacima, te pojedini odjeljci u drugim

poglavljima pokazuju kako ih nije pisao bezosjećajan promatrač stroga pogleda i suha srca, nego osoba koja dostojanstveno daje oduška svojim osjećanjima” (Bratulić 1984: XII). Говорећи о начину на који Фортис надмашује Русоа (Jean-Jacques Rousseau) комбиновањем непосредног описа становништа с народном песмом и документом из старине, закључује да је он „tematiku proširio, produbio, te rusovskoj temi dao dimenziju osebuјne osećajnosti i ozbilјnost dokumentarnosti” (Bratulić 1984: XVII). Према Еросу Секвију (Eros Sequi), Фортис се „с научничком страшћу и симпатијом трудио да их што дубље упозна, а посебно [...] је изражавао поштовање и наклоност према честитом далматинском живљу“ (Sequi 1974: 8), док Пјераци (Giuseppe Pierazzi) закључује да је „умео да изрази топле симпатије према словенском народу, упркос разликама” (Pierazzi 1974: 39). Један од наранијих одговора на читање Фортисовог путописа, дело Ивана Ловрића, иако сасвим другачије конципирано од поменутих, остварено као извештај облик противтеже Фортису, садржи и уверење у снагу ауторског исказа и његову моћ да утиче дуготрајно на читаоце и њихову свест (Lovrić 1948: 5).

Увод у истраживање емотивног и емпатијског слоја Фортиновог дела представљала је ауторова непосредна квалификација писања о Морлацима и одређивање функције путописа. Након што је на почетку писма Џону Стјуарту (John Stewart), које је посвећено обичајима Морлака, поменуо једну од теза којој ће се супротставити⁶, а која се тиче њихове дивље и зле природе, он је експлицитно истакао своју намеру да пише у одбрану Морлака и

⁶ „Vi ste zacjelo, boraveći među nama, više puta čuli gdje se govori o Morlacima kao o divljem i nerazumnom ljudskom soју, lišenom čovječnosti i sposobnom za svako zlodјelo [...] Stanovnici dalmatinskih приморских gradova pripovјedaju o velikom broју okrutnih djela ovoga naroda, koji se je, vođen lakomošću за kradom, često upuštao u najgroznije izgrede, ubistava, paleža i nasilја; **ali ova djela (o kojima nam ne dopušta sumnjati priznata čestitost onih, koji o njima pričaju) ili su stara datuma, ili, ako su se neka od njih i dogodila istom nedavno, valја njihov karakter pripisati prije pokvarenosti**

дао образложење: „Ja mislim da sam narodu koji me je tako dobro primio i sa mnom čovječno postupao, dužan vrlo opširnu apologiju, zapisujući ono što sam od njegovih sklonosti i običaja lično vidio” (Fortis 1984: 31).

С тим у вези, на почетку истраживања постављена су следећа питања: да ли се квалитет такве „одбране” одређује само емоцијом према „оптуженом” или се одбрана организује тако да може мање или више сведочити о уживљавању у мисли и осећања Другог (како се дефинише емпатија), те условном губљењу граница између свог и туђег, у овом случају између себе и Морлака? Томе се може придодати и питање да ли у тексту има потврда за једно или друго или за оба.

Ако након Фортисовог сведочења о циљу писања није сасвим логично поставити питање о свесној конструкцији израза који треба да функционише тако да утиче на читаоце, чинило нам се оправданим постављање питања на који се начин израз обликује и који се поступци примењују у поменуте сврхе. Такође је као важно одређено и питање да ли се израз конструише тако да истиче емоцију према Морлацима или се може препознати и емпатија која се даље обликује тако да делује и на друге.

У прилично сложена дефинисања емотивног/симпатијског/емпатијског у оквиру филозофских, психолошких и других приступа⁷ нећемо се на овом месту задржавати. Истичемо да се у овом истраживању под емпатијом подразумева оно стање појединца (аутор/актер/реципијент) које сведочи о емотивној блискости с Другим, разумевању његових мисли, осећања и њима узрокованих поступака. Такође се у ово укључује и настојање да такво емотивно језгро послужи другима за приближавање истом Другом, за разумевање и прихватање његових осећаја као својих.

malog broja pojedinaca negoli općoj lošoj ćudi naroda” (истакла Данијела Поповић Николић) (Fortis 1984: 31).

⁷ Видети више у: Keen 2007: 4-16.

Анализом свих сегмената путописа утврђени су постојање и примена неколико поступака који функционишу у процесу обликовања ауторовог става према ликовима. То су релативизација и негирање негативног става и предрасуде, истицање афирмативног употребом интензификатора и паралелно постављање ставова. У наредном делу рада представљени су репрезентативни примери, будући да је ове поступке могуће уочити не једино у поглављу о Морлацима већ и у другим деловима путописа у којима о морлачком становништву пише успут.

Техником релативизације одређене тезе Фортис се користи нарочито онда када представља стереотипе о Морлацима или наводи мишљење неког историчара. Тада не дејектурира почетни исказ, али уноси информације које стварају другачију представу и сугерише другачију процену поступака актера. Један од примера може бити онај у коме Фортис реагује на чињеницу да Морлаци уништавају камене натписе на археолошким налазиштима. Иако се у путопису повремено осврће на такве поступке других становника Далмације и квалификује их као варварске, коментар који се односи на Морлаке допуњен је сегментима којима се пре свега активира узрок овој појави и – суптилно одбацује теза о њиховом варварству:

Morlački stanovnici Podgrađa nisu u prošlosti oštećivali ploče koje su nalazili orući ili kopajući zemlju zbog svojih potreba. Ali otkad su bez milosti bili prisiljeni da svojim volovima odvuku neke nadgrobne stupove sve do mora, zakleli su se na neprijateljstvo prema svim natpisima, pa ih razbijaju pijukom čim ih otkopaju ili ih barem ponovo zakapaju dublje nego prije. Pogriješio bi zacjelo svatko tko bi ih zbog toga optužio za barbarstvo. Oni bi postali tragači i čuvari starodrevnih spomenika kada bi se nadali nagradi za otkrića i trud. (Fortis 1984: 26).

Први исказ, којим се редукује интензитет негативне конотације радње, укида њено постојање у прошлости и упућује на

недостатак намере да се она спроводи: Морлаци нису у прошлости оштећивали плоче, налазили су их док су обрађивали земљу (Fortis 1984: 25–26). Другим исказом указује се на узрок промене понашања морлачког становништва, који је у оквирима деловања оних који над Морлацима врше насиље (присила, грубост, тежак посао), при чему се и узрок ојачава избором речи (присила), а додатно моделује употребом интензификатора: „**bez milosti** bili **prisiljeni** da svojim volovima odvuku neke nadgrobne stupove **sve** do **mora**” (истакла Д. Поповић Николић) (Fortis 1984: 26). Насупрот овоме, радње Морлака изражене су без потенцијалних прилога као додатака глаголима „оштећивали плоче”, „разбијали пијуком”. Фортис одмах након овога истиче да није реч о варварству и употребом модалних речци (зацјело, засигурно) постиже виши интензитет уверавања у поузданост става: „Pogriješio bi zacjelo svatko tko bi ih zbog toga optužio za barbarstvo” (Fortis 1984: 26). Условном негацијом (када би их награђивали, Морлаци не би ломили) понавља се и ојачава теза о узроку у другима који су агресивни и неправедни према њима.

Поступак нагомилавања ставова који имају за циљ интензивирање представе о правој природи Морлака или редеофинисање усвојених представа, оних „слика у главама” о којима пише Клаус Рот (Klaus Roth) (Rot 2000: 257–290), типичан је за оне представе које, судећи по Фортисовом односу, највише припадају предрасудама. Такав је пример и са ставовима о нечовечности хајдука (Fortis 1984: 36–37), из чега издвајамо само један сегмент, прилажући резултат анализе читавог одељка „О хајдуцима”:

Najveća opasnost koje bi se trebalo bojati dolazi od mnogobrojnih hajduka koji znaju odbjeći u pećine i šume strmih i vrletnih planina. Ipak ih se ne valja prekomjerno plašiti [...] I ne treba se zgražati znajući da su odmetnici. Jer kada se dokuče uzroci njihova bijedna položaja, obično se nalaze slučajevi koji više pobuđuju samilost nego nepovjerenje. Oni vode vučji život lutajući između vrletnih i nedostupnih ponora...

mučeni neprekidnim oprezom, izloženi nepogodama godišnjih doba, često lišeni nužne hrane, prisiljeni stavljati život na kocku da je pribave, čameći u užasnim i nenaseljenim odvojcima spilja. (Fortis 1984: 36)

На фону свог рационалистичког и сцијентистичког опредељења да пише истину Фортис не крије сазнање о поступцима хајдука, истиче то да је упознат с тврдњама других („ja sam više puta čuo druge gdje se gorko i opravdano tuže na hajduke” (Fortis 1984: 36)), али, иако сам пише како му не пада на памет да их брани што отимају волове сиромасима, ипак утиче на то да се они сагледавају прецизније. Напори уложени у то да се читалац натера да коригује перцепцију више су него очигледни захваљујући, пре свега јасном истицању функције упућивања у околности и узроке одметништва и окрутности: „Jer kada se dokuče uzroci njihova bijedna položaja, obično se nalaze slučajevi koji više pobuđuju samilost nego nepovjerenje” (Fortis 1984: 36). Истицању основне тезе о томе да је узрок таквом понашању хајдука њихова угроженост и тежак живот помаже нагомилавање, односно понављање синтагме „bijedni položaj” у истом сегменту текста. Занимљиво је да аутор релативизује и отворену квалификацију злодела („**reklo bi se** da je znak barbarske bezobzирности” (истакла Д. Поповић Николић) (Fortis 1984: 36)). У тексту су нарочито маркирани они изрази који сведоче о околностима које утичу на понашање хајдука: живљење је „vučji život”, а представа о њему допуњена је указивањем на лутање, глад, временске непогоде, опрез, усамљеност и опасност по живот. Уз сваки од ових израза стоје различити интензификатори: лута се између „vrletnih i nedostupnih ponora”, „mučeni neprekidnim oprezom”, због „nužne hrane” су „prisiljeni život stavljati na kocku”, чами се „u užasnim i nenaseljenim odvojcima spilja”, простор на коме бораве су „najkrševitija mesta, goleti bez trave i zemlje”, на „oštrim šiljcima tvrdih stanaca” (Fortis 1984: 36).

Значајан је и избор придева који сугерише угроженост, емотивну нестабилност актера и, с друге стране, потенцијалне опас-

ности и непријатности које долазе из окружења: хајдуци су „čestiti ljudi koji nisu sposobni izdati”, „podivljali”, „razdraženi”, „nesretnici”; „odlučni” и храбри, храпави, груби (Fortis 1984: 36); као и избор прилога који сугеришу увећање („još”, „mnogo” (Fortis 1984: 36)). Лоше стране њиховог понашања Фортис додатно подређује истицањем позитивних особина (храбри су, нису лошег карактера, за њихову суровост и агресивност према Турцима криви су свештеници који распирују, а не смирују, итд. (Fortis 1984: 36, 37).

Повремено истицање ауторске објективности такође је у функцији приближавања личне перцепције и емоције актера/аутора читаоцу. Позицију аутора који позива на поштовање пакта о референцијалности писац путописа снажи истицањем да пише на основу свог искуства у путовању с Морлацима и на основу живота међу њима. Тиме сугерише и на објективност у изношењу низа позитивно вреднованих квалификација: искреност, поверење, поштење, гостољубивост и дарежљивост упркос сиромаштву, посвећено пријатељство, пожртвовање, природна склоност добру; Морлаци су поносити, не понижавају се тражењем милостиње, одговорни су када некеме дугују, бистри су, предузимљиви, успешни у пословима, окретни духом, одлични под оружјем, емотивни итд. Издавање њихових позитивних особина често се гради паралелним постављањем према негативном Другом, а то су доминантно управо припадници његовог народа: неки Италијани злоупотребавају наивност и безазленост морлачког становништва; побратимство код Морлака је свечани чин људи свих врста на узајамну корист, док је код Италијана реч о злочинцима и насилницима који се здружују и брате на штету и неспокој пучанства; Морлаци су нечисти и сиромашни, али нужду у кући не обављају као Италијани; италијански сељаци се чуде Фортису што скупла камење и презиру га, а морлачки сељани су радознали; Морлаци врло добро намештају ишчашене и спајају сломљене кости „a da nisu toliko studirali osteologiju kao naši kirurzi koji nas često učeno osakate” (Fortis 1984: 61).

Као у сегменту посвећеном обликовању ликова хајдука, Фортис и на другим местима у тексту употребљава придеве и именице с експресивним потенцијалом, који додатно могу утицати на емотивнији пријем код читалаца. На пример, Морлаци станују у „ubogim kolibama” (Fortis 1984: 37), бебе повијају у „bedne dronjke koji ih јадно štite” (Fortis 1984: 53), али су „dobri” и „plemeniti” дивљаци.

Свему овоме придружује и описе свог емотивног стања и доживљаја релација с Морлацима: „Sve dok budem živ neću zaboraviti doček i srdačno ugošćenje što mi ga је iskazao vojvoda Prvan u Kokoriću” (Fortis 1984: 37). Срдачан растанак с морлачком породицом изазвао је „u duši ganuće koje nikad dotad nisam oćutio niti se nadam da ću ga često oćutјeti putујуći po Italiji” (Fortis 1984: 37-38). Разнеживала га је срдачност убогих жетелаца који су с њим по врућини радо делили храну и пиће (Fortis 1984: 38), а отворено говори и о жељи да се врати у Далмацију (Fortis 1984: 212). Описујући ситуацију у којој један од Морлака симболично укида Фортису припадност страном, премешта га у своје и поистовeћује са собом („Gospodine, ti nisi lancmanin, ti si Vlah” (Fortis 1984: 202)), Фортис је одређује као „krajnju ugodu” (Fortis 1984: 202). Чини нам се нарочито значајним да се, осим примера који показују како се обликује став аутора према Морлацима, може, макар и минимално, проговорити и о експлицитним маркерима који сведоче о порозним емотивним границама између аутора и ликова, појединачно и колективно, о којима пише: они су за њега на почетку „naši” Морлаци (Fortis 1984: 33), један од њих је „moј добри Morlak” (Fortis 1984: 202), а из Фортисове (ауторске) перцепције рецентног за текст не случајно се издваја епизода у којој један од пратилаца, хвалећи његову спретност, коментарише како он припада не туђем већ њиховом свету. Укидање границе између туђег и свог омогућава и блискост актера с обеју страна, а за њом следи премештање једног од њих у просторе свог. Ме-такоментар сведочи о емотивном које такву врсту премештања

прати: „Priznajem vam da sam bio osjetljiviji na tu epifonemu nego što ću **ikad** biti na pohvale ljudi iz velika svijeta, koje su ponajviše neiskrene. Moj dobri Morlak [...] govorio je iz duše” (истакла Д. Поповић Николић) (Fortis 1984: 202). Тако се суптилно грађеном сопственог емотивног и емпатијског у сликању Другог придружује и став Другог, којим се сутерише прелажење на страну оних о којима пише, те њихово изједначавање симболичном формом: ти ниси *Дрући*, ти си *Ми*.

Издавањем неколиких поступака које је аутор користио у процесу обликовања текста и у складу са сопственом намером о писању апологије, препознали смо у разним слојевима Фортисовог путописа емотивне потенцијале. Уочавани су у нивоима, почев од непосредног ауторског коментарисања сопствене перцепције Морлака, преко употребе различитих средстава којима се индукује емотивна реакција читалаца, до регистровања порозних граница на релацијама аутор – ликови и преласка пута ка Другом, разумевању, прихватању и уживљавању у његово.

Једна од теза у оквиру теорије наративне емпатије јесте да се емотивно и емпатичко процењују као просоцијално усмерени, у крајњим циљевима. Намера опата Фортиса да његово писање о путовању има и непосредне позитивне последице и побољшање живота далматинског становништва, изражена и у неким другим његовим текстовима, јасно је истакнута и у самом путопису, уз свест о упитној моћи списка и неупитној снази стереотипа: „Premda dovoljno poznajem malenu snagu jedne knjige i preveliku silu predrasuda i prilika, priznat ću vam da potajno u sebi ćutim snažan užitak kada pomislim da moje putovanje donese neku blagodat dalmatinskom narodu, ako ne odmah sada, ono barem kada tome dođe vrijeme” (Fortis 1984: 85). Иако се оваква намера, као и задовољство онога који помишља на њено остварење могу препознати и у жељи

научника да резултати истраживања буду применљиви, не можемо по страни оставити начин на који Фортис остварује услове за просоцијално деловање: интензивним позитивним квалификацијама духовног и физичког статуса Морлака, истицањем тешког живота условљеним и кривицом и немаром других, релативизацијом и/или експлицитним потирањем предрасуда и, на крају, не мање значајним поступком којим готово свако нотирање лошег бива праћено предлозима за његово укидање и побољшање животних околности. У оквирима одговора на питање о функционисању емотивног слоја у процесу стицања емпатијских компетенција не би ваљало по страни оставити читалачке и критичарске реакције на Фортисов путопис. Оне се могу посматрати и као резултат промена које су се, у овирима књижевне и културне историје, огледале на пољу релација према Морлацима, те утицале на настајање неколиких значајних текстова који су даље подстицали снажење морлакизма и интензивирање интересовања за народ и његово стваралаштво у периоду предромантизма и романтизма у Европи. Настајали у оквирима наратива у којима је доминантно бивало научничко, документарно или књижевно, ови су текстови посредно представљали резултат Фортисове намере да начин писања о Морлацима утиче на читаоце, њихове ставове, приближавање свету недовољно познатог и буде покушај да исти макар делимично упознају и прихвате другачије у односу на стереотипе формиране на незнању и без уживљавања у животе и културу оних на које се односе.

Извори

- Fortis, Alberto. *Viaggio in Dalmazia*. Venezia: Presso Alvise Milocco, all Apoline, 1774.
- Fortis, Alberto. *Put po Dalmaciji*. Zagreb: Delo: Globus, 1984.

Литература

- Бјелановић, Недељка. *Наративни сенџиментии*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.
- Божих, Снежана. „Емпатијско-етички модел читања у настави књижевности”. *Књижевна историја* 52. 170 (2020): 295–318.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији”. *Емоције у култури Срба и Бугара / Емоциите в културиа на Срџби и Бџлари*. Прир. Данијела Поповић. Ниш: Филозофски факултет, 2016. 11–19.
- Borm, Jan. “Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology”. *Perspectives on Travel Writing*. Ed. Glenn Hooper and Tim Youngs. London: New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2004.
- Bratulić, Josip. „Alberto Fortis i njegov put po Dalmaciji” (predgovor). *Put po Dalmaciji*. Alberto Fortis. Прир. Josip Bratulić. Zagreb: Delo: Globus, 1984. V–XXIV.
- Genette, Gérard, Nitsa Ben-Ari and Brian McHale. “Fictional Narrative, Factual Narrative”. *Poetics Today* 11. 4 (1990): 755–774. JSTOR. <<https://doi.org/10.2307/1773076>> 13. 11. 2025.
- Hogan, Patric Kolm. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: London: Nebraska University Press, 2011.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Keen, Suzanne. “Narrative empathy”. *The living handbook of narratology*. Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid and Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University Press, 2013. 1–10. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/printpdf/article/narrative-empathy>> 13. 11. 2025.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography. Theory and History of Literature*. Vol. 52. Ed. Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Lovrić, Ivan. *Bilješke o „Putu po Dalmaciji” opata Alberta Fortisa i Život Stanislava Sočivice*. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije, 1948.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2010.
- Pierazzi, Giuseppe. „Утицај Фортисовог дела на рад и мисли Н. Томазеа”. *Научни састајанак слависта у Вукове дане*. 4/1. 1974, 35–46.

Rot, Klaus. *Slike u glavama*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2000.

Sequi, Eros. „Алберто Фортис – књижевник и природњак”. *Научни састајнак слависта у Вукове дане*. 4/1. 1974, 7–31.

Danijela Popović Nikolić

EMOTION AND/OR STRATEGY: FORTIS'S JOURNEY TOWARDS EMPATHY

Summary

This paper explores the potential of applying the theory of narrative empathy to Alberto Fortis's *Viaggio in Dalmazia* (1774). Describing several of his stays in the Dalmatian region, Fortis, by depicting the Morlach population's way of living, influenced the forming of their representation, with a diverse reception, ranging from romantic rapture to a rationalist deviation towards Fortis's experience of the Morlachs. Focusing on specific techniques achieving emotional and empathetic effects, the research focused particularly on those that concerned the author's empathy and the application of techniques intensifying the empathic in the process of shaping the actors. The relativization and negation of negative attitudes and prejudices, the emphasis on the affirmative through the use of intensifiers, as well as the parallel placement of opposing attitudes and authorial comments were considered. As a result of research in various layers of Fortis's travelogue, emotional potential was recognized. They were observed at levels ranging from the author's direct commentary on his own perception of the Morlachs, to the use of various means to induce an emotional reaction in the readers, to the registration of porous boundaries in the author-character relations, and the crossing of the path towards the Other, understanding, accepting, and empathizing with them.

Keywords: Alberto Fortis, narrative empathy, actor, author, travelogue

Лидија Делић*

ORCID 0000-0001-6326-3340

Институт за књижевност и уметност
Београд

УСМЕНА ФОРМУЛА: ФОЛКЛОРНА ХИМЕРА? Случај јужнословенске усмене епике

Апстракт: У раду се на темељима Аристотелове поставке да је опште иманентна суштина чулних објеката и да постоји искључиво као *конкретно ојшће* осврће на концепт менталног текста Лаурија Хонка и дефинише аналитичка позиција усмерена на конкретне записе, односно на конкретне реализације варијаната. Варијантност формула прати се на два структурна нивоа – на плану двосложних синтагми и на комплекснијем плану мулти-форме „замењене ловине”. У оба случаја опажа се широк спектар варијација, од којих неке међусобно нису у вези иако корелирају с другим члановима групе. Стога се за овај тип формалне анализе оперативним показао Витгенштајнов концепт „породичне сличности” (family resemblance), прихваћен касније у антропологији и когнитивној лингвистици (теорија прототипа). У светлу покушаја да се одреде границе формула или њихови прототипни облици посебно интересантним показао се опус Старца Милије, који, иако због просторног ограничења минимално захваћен – нуди најрадикалније „рубне” варијанте, једине у корпусу од 1259 епских песама („у висину бијели се кула”). Анализа језичке структуре формула показала је такође да је неопходно вратити се семантици и поетици усмених формула и разликовању „правих” од оних које долазе из језика, за шта су се залагали Г. Маљцев, М. Нејлер и М. Детелић.

Кључне речи: усмена формула, теорија прототипа, категорије породичне сличности (family resemblance), Старац Милија

* lidija.boskovic@gmail.com

Ако би међу филозофима од антике до данас требало издвојити само један пар антипода, у већини случајева избор би, може се претпоставити, пао на Платона и Аристотела и њихове концепте, који се у круцијалним тачкама – пре свега у онтолошким и епистемолошким поставкама – битно разликују. Док је Платон заговарао дуализам општег и појединачног, постулирајући постојање трансцендентног света идеја, Аристотел је општи елемент (који је предмет науке и умног сазнања) сматрао иманентном суштином чулних објеката. Критикујући Платонову теорију о идејама и проблем јаза (*chorismos*) између појединачних ствари и њихове интелигибилне суштине (Платон је овај јаз покушавао да премости метафорама „подражавања” и „суделовања”), Аристотел је постулирао идеју о иманентној форми. Он се слагао с Платоном да опште није субјективан појам, јер општости у нашем духу одговара специфична суштина у објекту, али је, за разлику од Платона, тврдио да та суштина не постоји ни у каквом стању одвојености; она је одвојена само у нашем уму и деловањем тога ума. У Аристотеловој интерпретацији опште не трансцендира стварност и свет искуства и постоји само као *конкретно ошћее*,¹ а успоставља се у људском уму на основу објективне сличности међу предметима и појавама:

Када Аристотел каже да је опште предмет науке он не противречи себи, јер он није негирао да опште има неку објективну реалност, већ само то да оно одвојено постоји. Оно је стварно у појединачном, оно у својој објективној стварности није трансцендентно, већ иманентно, конкретно опште. Само појединачно бивство јесте бивство у истинском смислу. (Koplston 1991: 339)²

¹ „Дакле, строго говорећи, за Аристотела не постоји никаква објективна општост, али у стварима постоји објективна основа субјективне општости у нашем уму. Општи 'коњ' је субјективан појам, али он има објективну основу у стварним формама које оличавају појединачни коњи.” (Koplston 1991: 338)

² Аристотелова идеја о *конкретном ошћеем* наћи ће се – двадесет и три века касније – у темељима једне од најутицајнијих лингвистичких тео-

У том погледу, усмене формуле не разликују се од других феномена: оне се препознају на основу великог броја усмених текстова и објективне сличности међу њима, али те текстове не трансцендирају. Формуле постоје искључиво у усменим *шексјивима* (било да говоримо о њиховој вербалној/звучној или писаној/визуелној, па чак и тактилној конкретизацији), због чега ће – иако неопходни у неким другим типовима анализа – ван опсега ове студије остати *извођачки контексти* (конкретна комуникативна ситуација) и *менџални шексј*, на које је од шездесетих година XX века постепено померан фокус у истраживањима технике усменог певавања и усмене формуле уопште.³ Извођачки контекст (елементи епског

рија модерног доба, јер на истим основама Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure) успоставља дистинкцију између *langue* и *parole*. Аналогију с усменим фолклором учили су потом Роман Јакобсон (Роман Осипович Якобсон) и Пјотр Богатирјов (Пётр Григорьевич Богатырёв) (упркос доста нејасном терминолошком одређењу, пре свега појма „уметничког дела“): „У фолклору је однос између уметничког дјела и његове објективизације (тј. такозваних варијаната тог дјела у извођењу различитих особа) потпуно аналоган односу између *langue* и *parole*. Попут *langue*, фолклорно дјело постоји изван појединих особа, оно постоји потенцијално и само је комплекс одређених норми и потицаја, подлога живој традицији коју извођачи оживљују кићеним индивидуалним стваралаштвом, као што ствараоци *parole* поступају са *langue*” (Jakobson, Bogatirjov 1971: 21).

³ „У последњих неколико година догодио се драстичан успон интересовања за хомерску формулу, који је веома задовољавајући. Ово ново интересовање постепено се усредсређивало на праву природу формуле као менталног шаблона у уму певача, не више на статистичке аспекте 'понављања' које се може наћи у фразама текста.” (“The last few years have seen a dramatic and gratifying upsurge of interest in the Homeric formula. This new interest has gradually come to focus on the real nature of the formula as a mental template in the mind of the oral poet, rather than on statistical aspects of ‘repetition’ found among phrases in the text.”) (Nagler 1967: 269) Појам и термин *менџални шексј* и, у вези с њим, појам и термин *шексјуализације*, увешће касније Лаури Хонко (Lauri Honko) (Honko 1996: 1–17). „Читав еп је доступан само као непреносиви ментални текст у уму једног певача. Ментални, некомпозитни текст може функционисати као референтни оквир у савременим истраживањима јер је то елемент који уједињује различита извођења одређеног епа одређеног певача. Ипак, он није ни фиксиран ни

перформанса) биће ван нашег аналитичког видокруга стога што природа и одређење појма не зависе од његове генезе (а теорије усменог перформанса превасходно се баве механизмима настанка варијаната: социјалном, идеолошком, психолошком, менталном, мнемотехничком, контекстуалном, имаголошком условљеношћу импровизације, факторима колективног и индивидуалног памћења, културном репрезентацијом итд.). С друге стране, упркос чињеници да се између „субјективне општости у нашем уму” (Аристотел) и менталног текста успостављеног на основу целовитог фолклорног фонда, односно кластера текстова мањег и већег обима (од група речи до песама у целини), лако успоставља аналогија, за наш угао изучавања *ментални шексџ* показује се неоперативним јер:

1) није део заједничког искуства (не може се пренети у процесу комуникације), самим тим, не може бити ни предмет опсервације;

2) није стабилна категорија (мења се током времена, обухвата и свесне и несвесне садржаје), а његова структура другачијег је типа у односу на структуру текста и не може се описати („пре-наративни”, „пре-текстуални”, самим тим и „не-наративни”, „не-текстуални” оквир у менталном простору извођача);

3) не објашњава универзалност усмене формуле (јер је индивидуална ментална структура);

4) најзад (или најпре) логички је неконзистентно размишљати о формули на основу менталног текста, који се у појединачном уму генерише на основу целокупног искуства певача с фолклорним фондом, уместо да се о формули размишља на основу тог фолклорног фонда самог.

стабилан и развија се током извођачке каријере певача.” (“The whole epic is available only as non-transferrable mental texts in the minds of individual singer. Mental, not composite text may function as the frame of reference for modern research, because it is the element uniting the different performances of a particular epic by particular singer. Yet it is neither fixed nor stable and develops throughtout the singer’s performing career.” (Honko 2000a: viii)

Велики заговорник идеје о менталном тексту и текстуализацији као кључним појмовима за разумевање усменог перформанса – Лаури Хонко – „класичним” приступима фолклорним текстовима ставља, уз то, приговор да у исту раван постављају текстове који не припадају истим локалним традицијама:

Прошли су дани када су истраживачи трагали за „врхунским обликом” комбинујући елементе различитих епских певача, понекад чак и из различитих области. Такви композитни текстови били су изложени опасности да склизну изван поетског система. Њихова повезаност са певаним извођењем била је изгубљена или закривљена. (The days are past when a scholar sought for a ‘master form’ by combining elements from different singers of epics, sometimes from different areas, too. Such composite texts were in danger of gliding outside the local poetic system. Their connection to sung performance was lost or skewed.) (Honko 2000a: vii)

Управо су, међутим, формуле те које повезују текстове различитих епских певача, различитих епских зона и различитих времена, при чему су компаративна проучавања ширих захвата показала да формуле деле и данас језички битно удаљене фолклорне традиције (уп. Лома 2002). Све ако се и сложимо с Хонком (и бројним другим истраживачима сличне методолошке оријентације) да се потпунији увид у значење конкретне варијанте не може успоставити уколико занемаримо перформативну ситуацију, и да је семантички потенцијал усменог извођења шири од семантичког потенцијала записа,⁴ остаје чињеница да се (сем оних најједностав-

⁴ „Ипак, извођачка парадигма је учинила сасвим очигледним да је усмено извођење потпуно другачији медијум у односу на штампани текст. Спектар његових експресивних средстава много је шири од оних који постоје у штампаном облику, ефикасно користи контекстуално, алузивно разумевање вербалне поруке, а често има потпору у невидљивом присуству традиција које нису изражене вербално, али утичу на обраду разумевања. Оно што имамо овде, заправо, захтева интерсемиотички превод, тј. прено-

нијих, типа придев + именица, и то у дужим епским остварењима) формуле не могу ни детектовати на основу једног (ма како педантно забележеног и ма како минуциозно описаног) усменог извођења, те да се о њиховом значењу може говорити тек у далеко ширем оквиру од индивидуалног идиома и „локалног поетичког система”. Ваља притом нагласити да Хонко и теоретичари сродне провенијенције занемарују чињеницу да се значење („processing of meaning”) увек успоставља у индивидуалној свести, да није фиксирано, до краја и прецизно описиво,⁵ што и дистинкцију између записаног текста и перформанса на основу семантичког обима чини мање заснованом. Поготово је проблематична идеја да је све факторе који утичу на једну импровизацију могуће „сакупити”:

Када бисмо могли да сакупимо податке о свим факторима који утичу на извођење, могли бисмо да устројимо наше знање у процедурални профил текстуализације одређене приче. При томе бисмо морали да критички проценимо – и боримо се против – стереотипе као што су „једна прича”, „варијанта” или „фиксирани облик”. Прича може бити обликована на начине за које не постоје писани трагови. „Варијанта” покреће питање инерције, континуитета и

шење поруке из једне врсте симболичког система у други’ (Nida 1964).” (“Yet the performance paradigm has made it perfectly clear that the oral performance is as medium totally different from the printed text. Its spectrum of expressive means is much wider than that of print, and if effectively utilizes contextual, allusive understanding of the verbal message, often supported by the invisible presence of traditions not expressed verbally but influencing the processing of meaning. What we have here, in fact, requires intersemiotic translation, i.e. ‘the transference of a message from one kind of symbolic system to another’ (Nida 1964).”) (Honko 2000b: 13)

⁵ Ово су и постулати постструктуралистичких „перјаница” Ролана Барта (Roland Barthes), Јулије Кристеве (Julia Kristeva) и Жака Дериде (Jacques Derrida) с краја 60-их и почетка 70-их година XX века. Они поричу премису да је књижевна творевина депозит знања који је потребно дешифровати у процесу рецепције у корист „процесуалне концепције исте творевине – сматране праксом бесконачне производње смисла у којој учествује читалац, активни коаутор његових значења” (Bužinjska 2009: 349).

инваријанте у усменој поезији (шта је „то” што се варира?). Како би се избегао овај проблем, могли бисмо да употребимо термине попут „казивање”, „изведба/интерпретација” или „извођење” уместо „варијанта”. (If we are able to to gather information on all the factors which influence the performance, we may order our knowledge in a processual profile of the textualization of a particular story. In so doing we must critically assess – and fight against – such stereotypes as “one story”, “variant” and “fixed form”. The story may be modulated in ways for which we possess no textual evidence. “Variant” raises the question of inertia, continuity and invariant in oral poetry (what is the “thing” that varies?); to avoid the problem we may try to use such terms as “telling”, “rendition” or “performance” instead of “variant.”) (Honko 2000b: 16)

Један од могућих одговора на питање „која је то ’ствар’ која се варира?” даје и сам Хонко у реченици која за цитираним наводом непосредно следи – варира се, моделује, модулира *йрича*: „Прича може бити обликована на начине за које не постоје писани трагови” (“The story may be modulated in ways for which we possess no textual evidence”), при чему опет остаје проблем дефинисања термина и појма *story*, који се као структура, очито, позиционира у менталне сфере извођача и истраживача (*ментални ѿексѿ*). Неоперативно је, стога, трагати за „ствари” која се варира, имајући у виду чињеницу да је реч о менталној структури (оном „општем” генерисаном у људском уму на основу великог броја варијаната), која је језички неухватива. Свака реконструкција „приче” јесте још само једна *варијанѿа*, не и прича „по себи”.

Додајмо, најзад, да је препознавање и дефинисање формула комплексније од примера које је наводио Аристотел (појам човека, коња, жира и сл.) утолико што формуле нису елементи немоделоване стварности (што појединачан коњ или човек јесу), већ – како је то барем од Јурија Лотмана (Юрий Михайлович Лотман) познато (Lotman 1976) – вишеструко моделованих си-

стема (при чему је језик првостепени моделовани систем), што онда и принцип појмовног одређења формуле битно усложњава.

Ова „претходна” одређења била су неопходна да би се дефинисала методолошка позиција и проблем поставио у шире епистемолошке и когнитивне оквири пре но што се приступи грађи самој. На Аристотеловом трагу, у потрази за одређењем формула кренућемо од сличности које омогућују да се одређени сегменти текста препознају као чланови исте врсте. То, наравно, не само да није нов већ је практично и једини досадашњи приступ формули.⁶ У следећим низовима примера лако се уочавају константе, иако оне нису истог типа:

ТАВНА НОЋЦА / ТАМНА НОЋЦА (идентична комбинација лексема, синтаксичко-падежна конструкција и позиција у метричком обрасцу; фонемске алтернације (тамна/тавна)	ТАВНА НОЋЦА / ТАМНА НОЋЦА (идентична комбинација лексема; различите синтаксичко-падежне конструкције и позиције у стиху; разлика између неутрала и деминутива (ноћ/ноћца); инверзија лексема; фонемске алтернације (тамна/тавна)
---	---

⁶ Тек се у новије време искристалисала идеја о визуелној формули, која, дакако, није текстуалне природе (Радуловић 2011: 535–550). С друге стране, „композиционе схеме” о којима је писао Герхард Геземан (Gerhard Gesemann) (Геземан 2002) представљају посебан тип формулативности. Изврстан познавалац јужнословенске епике и врстан теоретичар усмене формуле – Алојз Шмаус (Alois Schmaus) – давних дана успоставио је аналогију између формуле и композиционе схеме: композициона схема је „за целину радње и догађаја оно што је за опис епски клише, формула, ’калуп’” (Шмаус 1937: 2). Идеје о различитим нивоима формулативности синтетизоване су, разрађене и надограђене у књизи Данијеле Лекић *Глас њевача скривен у формули. „Исѿио ѿио, али друкчије”* у Беовулфу и српским епским њесмама (2025). Поменута ауторка је, осим класичног приступа формули као „групи речи” која се јавља под одређеним метричким условима, формулативност пратила и на плану композиционих мотива и обрасца приче, што је својеврстан наставак традиције проучавања сужејних модела (Геземан 2002, Меденица 1965, Клеут 1987, Делић 2006, Петковић 2019).

Тавна ноћца од бијела дана (Вук III, 38: 3)	Док дан пројде, тавна ноћца дојде
Тавна ноћца од бијела дана (Вук IV, 34: 83)	А тавна је ноћца прифатила
Тавна ноћца на земљу пала (КХ III, 4: 1616)	За три дана и три ноћи тавне
Тамна ноћца, а нема мјесеца (КХ I, 2: 1574)	И три тавне ноћи без престанка
Тамна ноћца паде на ледину (КХ I, 31: 544)	Доке њима тавна ноћца дође
Тамна ноћца паде на земљицу (КХ II, 44: 12)	А кад дошла она ноћца тамна
	Ту су тавну ноћцу преноћили
	Кад је било испред тавне ноћи
	Усред тавне ноћи без мјесеца
	Тавна ноћца од бијела дана

Дате табеле указују на маргиналне категорије у одређењу формула: то су падежни облик (или облик предлошко-падежне конструкције), позиција у метричком обрасцу, однос између неутрала и деминутива (по аналогiji и аугментатива), фонемске/дијалекатске варијације. На јужнословенском простору требало би свакако додати и алтернирање екавског, икавског и ијекавског изговора. Битне би, рекло би се на први поглед, биле „кључне речи”.

Следећа табела отвара, међутим, питање заснованости одређења формуле на лексичком плану, јер су, упркос чињеници да суседне примере повезује делимична лексичка подударност, први и последњи члан низа лексички потпуно удаљени (ТАВНА НОЋЦА / КАРА АКШАМ):

ТАВНА НОЋЦА → КАРА АКШАМ
(идентична је само семантика)

У то доба **тавна ноћца** дође
Кад дан прође, **мркла ноћца** дође
У том **акшам** **мркла ноћца** дође
Када **акшам** **ноћца** долазила
Ти ћеш **ноћи** по акшаму доћи
Докле **ноћца кара-акшам** дође
Када нама **кара акшам** дође

У конкретном случају могло би се приговорити да јединство формуле обезбеђују временска одредница (ноћ) и један од облика гла-

гола *гоћи* у финалном делу стиха. Исте синтагме се, међутим, јављају и у окружењима где тог метричко-синтаксичког јединства нема:

Усред **тавне ноћи** без мјесеца...

(Вук III, 15: 12)

Док сиђееше, **кара акшам** паде...

(КХ III, 6: 162)

Наведени случај је притом један од најједноставнијих, јер је ограничен на само један стих. Ширењем фокуса и уланчавањем стихова (Лордови (Albert Lord) системи формула / formula-systems; Хонкове мултиформе; „мултиформни клишеи” Мирјане Детелић) ентропија расте геометријском прогресијом:

ПОДИЗАЊЕ ЧЕТЕ → ПОДИЗАЊЕ У ЛОВ НА ДИВЉАЧ → ПОДИЗАЊЕ У ЛОВ НА ЉУДЕ	ИНИЦИЈАЛНА ПОЗИЦИЈА: ЗАМЕЊЕНА ЛОВИНА ⁷
Мала се је чета подигнула Окле се је и приђе дизала, А од Сења, града бијелога; Пред четом је Иво Сењанине, А за Ивом Титор-барјактаре, За Титором тридесет Сењана, Чета тамо планинама пође. (САНУ III, 37) Сењани се у лов подигоше о Божићу да срећу кушају. До подне сјало жарко сунце ходи чета истом у јечерме. (ЕР, 122) Срећа Анђи, а срећа сердару, Јер тад Иво дома не бијаше, Но пошао у лов у планину Су његови тридесет Сењана. (Вук VI, 65)	Подиге се Ђуприлић везире, Он отиде у лов у планину, И са шњиме лале и везири; Лов ловили по гори ходили, Све планине обредили редом, Ништа није везир уловио: Ни јелена нити каурина, Ни кошуте нити кауркиње. (Вук III, 48) Подиге се Соколовић-паша, подиге се у лов у планину са његово тридесет тевабијах, лов ловио за нећељу данах, не улови срне ни кошуте ни љељена рога повитога. (СМ, 97)

⁷ О композиционом принципу „замене ловина” уп. Детелић 1996б: 64–70.

Ха жалости јадна ли ти јеси што задеси Сују харамбашу, на краву кавурску крајину. Е се диже Суја харамбаша од краве Крује на крајину да лов лови кавурској крајини, да лов лови младе Црногорце и њихове да плијени овце. (СМ, 54)	Подрани ти Бибић-Зеиниле, Како се кадо, научио, Научи често у планину , Да но лови срне и кошуте ; Не обрну , кадо, у планину, Но окрену , кадо, у Лужине, У Лужине, кадо, испод града. (Вук IV, 52)
--	---

Последњи пример из табеле (Вук IV, 52) разликује се од осталих по томе што формулу *лова* не комбинује с формулом *йодизања* (као у осталим примерима из табеле), већ с другом (подједнако фреквентном) уводном формулом – *рано рани* / *йоранио*.⁸ Он је, међутим, далеко особенији по томе што је подударење с осталим примерима „замене ловине” само формално (синтаксичко), али не и лексичко: *не улови...* → *не обрну...*, што на новим основама поставља питање критеријума релевантних за препознавање усмених формула и мултиформи:

Подиже се Соколовић-паша, подиже се у лов у планину са његово тридесет тевабијах, лов ловио за неђељу данах, не улови срне ни кошуте ни љељена рога повитога. (СМ, 97) (Соколовић паша уместо на ловину наиђе на „чудну грађевину” Јање капетана)	Подрани ти Бибић-Зеиниле, Како се, кадо, научио, Научи често у планину , Да но лови срне и кошуте ; Не обрну , кадо, у планину, Но окрену , кадо, у Лужине, У Лужине, кадо, испод града. ⁹ (Вук IV, 52)
---	--

⁸ Уводна формула *рано рани* / *йоранио* често се комбинује с формулом *лова*: „Ти ћеш сјутра **рано уранити**, / Па ти хајде **у лов у планину**” (Вук II, 10); „У Момчила чудан наук има, / Свако јутро у свету неђељу / **Рано рани у лов на Језера**” (Вук II, 25); „Јанковићу **рано подранио**, / Појахао дебела путаља, / **Лов ловити** Митровића лугу” (КХ I, 22) и сл.

⁹ У наведеној песми крајње интересантно су реинтерпретиране и формуле *два врана јаврана* („Полећеле двије тице црне”; „Једна граче, у облаке скаче, / А друга је с кадом говорила”), *дрвље и камење*, *хриш* и *ојари* и низ других, што ће остати ван оквира ове студије. Неминовно је повезивање с постфолклорном епском праксом и начином „на који се традиционалне епске формуле активирају у обликовању нових садржаја” (Ђорђевић Белић 2016: 68).

„Замењена ловина” (која подразумева и присуство класично дефинисане формуле као групе речи и формулативност на вишем композиционом нивоу) може се срести и у медијалној позицији, као у већ цитираном примеру из песме о смрти војводе Момчила:

У Момчила чудан наук има,
 Свако јутро у свету неђељу
Рано рани у лов на Језера
 С' собом води девет миле браће
 И дванаест прво-братучеда
 И четрест од града левера.
 [...]

Добријех се коња доватише,
Отидоше у лов на Језера.
 Кад су били надомак Језера,
Оптече их она силна војска.
 (Вук II, 25)

У овом случају, међутим, не само да постоји отклон у синтаксичкој структури (недостају одричне реченице у формулативном почетку стиха *не улови...*) већ је изневерена и типска функција лова у медијалним позицијама песама, који се по правилу јавља као мотивација за одсуство јунака и ефектан начин да се омогући даљи заплет (нарушавање иницијално стабилне ситуације у дому јунака). У песми о Вукашиновој женидби Момчиловом сестром противник не хара јунаков незаштићени дом, нити угрожава оне који су у њему остали без заштите, чиме се деструира и стабилна корелација између референтних параметара епских формула – места (иницијална, медијална или финална позиција у тексту), форме и функције (Детелић 1996б: 107):

МЕДИЈАЛНА ПОЗИЦИЈА: МОТИВАЦИЈА ЗА ОДСУСТВО ЈУНАКА	
Срећа Анђи, а срећа сердару, Јер тад <u>Иво дома не бијаше</u>, Но пошао у лов у планину Су његови тридесет Сењана. (Вук VI, 65) (Ограшић сердар улази у Иванов двор и љуби Анђу.) Господару, Вилип-Мацарине! <u>Ти кад оде у лов у планину</u>, А ја стајам пред бијелом кулом, Враг донесе једну дервишину. (Вук II, 59) (Марко Краљевић удара Филипову љубу и наноси му увреду.) <u>Подиге се</u> Наод-Симеуне, Подиге се <u>итар лов ловити</u>, <u>Оста сама</u> царица госпођа, <u>Оста сама</u> у бијелу двору. (Вук II, 15) (Царица проналази знамења на основу којих сазнаје да је обљубила сопственог сина.)	Јово гоји двије звјерке мале, Научи их сваке муштерије, Поред с њиме по гори зеленој Лове лова својјем господаром. Један данак у ловак отиде Чак далеко у гору зелену, Диве дође на спилу пећину И говори Јовановој мајци: „Смакни Јова, мила сина твога. Мене узми дива од планине, Са мноме ће ти свако добро бити, Много боље пуно нег за царем.” (MX I, 45) (Царица се договара с дивом како ће погубити њеног сина.)

Формула одласка у лов може, међутим, фигурирати и у свом основном значењу. Тада се уместо типских облика, изречених у форми намерних („и да лови срне и кошуте”) или одричних реченица („не улови срне ни кошуте” / „те од лова ништа не улови” / „лов ловио, ништа не улови” и сл.), јавља позитиван исказ, с мотивацијом „да зарани одагнату мајку”, „и донесе...”, „носи мајци...” и сл. Тиме се у потпуности губе контуре „замене ловине” и мотивација за одсуство јунака, што су стандардне функције ове епске формуле:

Већ он у лов у планину пође
 На његова гојена Лабуда,
Те он лови срне и кошуте;
 Кад по подне сунце навалило,
 Он отиде у пећину к мајци
И донесе срну и кошту,
 Да зарани одагнату мајку.
 (Вук II, 8)

У истраживачком видокругу неминовно је и низ песама у оквиру којих подударања међу стиховима или блоковима стихова нису мања него у случајевима које препознајемо као формулативне:¹⁰

Чујеш мене, робе Драгокупе! Ти отиди у ризницу б'јелу, Те ти узми жутијех дуката, Даји бакшиш младим Сарајлијам' Кад ти стану <u>лова доносити</u>. (Вук III, 2; „Новак и Радивој продају Грујицу”) Нег' сам јунак ловац од планине, Који сам се често научио Ловак ловит по гори зеленој, А сад ловци иду у планину Те да лове <u>лова свакојака</u>. (СМ, 149; „Откуд је Герзелез”)	„Благо мене, ето сина мога! Ето г' мајци, ће <u>из лова иде</u>, Носи мајци лова свакојака!” Не би сина, ни од сина гласа. (Вук III, 78; „Женидба Милића барјактара”) У то доба бан <u>из лова дође</u>. И донесе двије утве тице, Двије тице утве златокриле. (Вук III, 57; „Вук Анђелиј и бан Задранин”)
---	---

Тиме се – као и у примеру с ТАВНОМ НОЋЦОМ и КАРА АКШАМОМ – клизи постепено из формулативног језгра (шта

¹⁰ Посебно питање јесте модификовање формуле у различитим жанровским оквирима, што је Снежана Самарџија сјајно илустровала формулом *вино служи златокока девојка*, односно мотивом девојке која служи вино јунацима у спектру жанрова (2013: 73–94).

год да поставимо у центар, поимамо као „језгро” или дефинишемо као „основни” облик), али тако да је демаркационе линије практично немогуће повући: докле нешто јесте одређена формула или мултиформа, а одакле то више није? То нас враћа на почетак рада и почетке мишљења о појмовима и категоријама. Ако се, наиме, и сложимо с Аристотелом да је форма иманентна предметима и феноменима и да *οἰσιν* постоји само као *конкретно οἰσιν*, тешко да се с њим можемо сложити и у томе да постоји коначан број дистинктивних црта/особина којима се одређени појам дефинише. Иако су дијаметрално супротно гледали на питање односа између општег и појединачног, ни Платон ни Аристотел нису доводили у питање постојање специфичне суштине која одговара општем појму. Тај формални елемент који одређену ствар чини том одређеном стварју исти је, по њиховом мишљењу, код свих чланова једне врсте и исцрпљује могућности своје врсте. Упркос бројним критикама Аристотелових и Платонових филозофских поставки, „коперниканским” обртима и менама филозофских система, идеја о појму као формалној суштини ствари, која се, у идеалном случају, може досећи и дефинисати – није уздрмана до почетка XX века. Њу ће – колико је нама познато, и колико се у литератури помиње – први у питање довести Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein), трагајући за специфичним својством које обједињује различите видове игара (дечје, хазардне, спортске итд.):

И исход испитивања [активности које су подведене под ознаку „игре”] јесте: видимо компликовану мрежу сличности које се преклапају и укрштају: понекад опште сличности, а понекад сличности у детаљима.

Не могу да смислим бољи израз који би окарактерисао ове сличности од „породице сличности”; јер различите се сличности које постоје међу члановима породице: у грађи, цртама лица, боји очију, начину хода, темпераменту итд., итд., преклапају и укрштају на исти начин [...] И стога кажем: „игре” чине породицу.

Тако и, на пример, врсте бројева формирају породицу [...] И ширимо наш концепт броја као што се у пређењу нити влакна упредају једно у друго. А снага нити не лежи у чињеници да неко појединачно влакно пролази целом својом дужином кроз нит, него у преклапању много влакана.

(And the result of this examination [of activities included under the label „game”] is: we see a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail.

I can think of no better expression to characterize these similarities than „family resemblances”; for the various resemblances between members of a family: build, features, colour of eyes, gait, temperament, etc. etc. overlap and criss-cross in the same way [...] And I shall say: „games” form a family.

And for instance the kinds of number form a family in the same way [...] And we extend our concept of number as in spinning a thread we twist fibre on fibre. And the strength of the thread does not reside in the fact that some one fibre runs through its whole length, but in the overlapping of many fibres). (Wittgenstein 1973: 32)

Витгенштајнов идејни концепт делимично ће у поље изучавања усмених формула увести Мајкл Нејглер (Michael Nagler), мада темељније скопчан с концептом менталног текста, који ће се касније искристалисати као термин и појам:

Када је реч о концептуалном оквиру, група попут *πίονι δῆμιω* (*δῆμιω*) фраза посматрала би се не као затворени „систем”, него као „породица” отвореног типа, а свака фраза у тој групи била би аломорф, не неке *групе ἰοσῖτοјеће* фразе, него неког централног гешталта – у недостатку бољег израза – који је прави ментални шаблон у основи стварања свих таквих фразе. Сâм гештalt, у нашем случају, постојао би на превербалном нивоу песниковог ума, пошто смо открили да је немогуће установити било шта друго осим свеобухватног списка свих аломорфа који постоје у забеле-

женом корпусу. Али у циљу постизања прецизности, ово би морао бити списак који је неограничено отворен, како би се оставило простора за све аломорфе који се нису нашли у записима (што је велика већина!) и чак све могуће аломорфе; не би то уопште била дефиниција [...] Из генеративног, насупротив просто дескриптивног, угла ова „влакна” представљају неколико параметара који, сами по себи или у различитим комбинацијама, чине предсвесни гештALT присутним у уму певача и омогућавају му да оствари тај гештALT у облику (метричком, лексичком итд.) који одговара том тренутку казивања. (With the conceptual framework in question, a group such as the *πίονι δῆμω* (*δημῶ*) phrases would be considered not a closed „system” but an open-ended „family”, and each phrase in the group would be considered an allomorph, *not of any other existing phrase*, but of some central Gestalt – for want of a better term – which is the real mental template underlying the production of all such phrases. The Gestalt itself, in our case, would seem to exist on a preverbal level of the poet’s mind, since we have found it impossible to define other than as a comprehensive list of all the allomorphs which happen to exist in the recorded corpus. But to approach accuracy this would have to be made an infinitely open-ended list, leaving room for all the allomorphs that escaped recording (the vast majority!) and even all possible allomorphs; it would not really be a definition at all [...] From a generative, as opposed to a merely descriptive, point of view these “fibres” are the several parameters which, by themselves or in various combinations, can make a preconscious Gestalt present to the mind of the singer and enable him to realize that Gestalt in the form (metrical, lexical, etc.) appropriate for the moment of utterance.) (Nagler 1967: 281–282; истакао М. Н.)

Остављајући по страни превербални карактер представе (gestalt) и њену егзистенцију унутар певачевог ума („ментални шаблон у основи стварања свих таквих фраза” (“mental template underlying the production of all such phrases”)) – што су аспекти који ће, како смо на почетку рада истакли, остати ван нашег аналитичког фокуса – дати навод (као и цео Нејглеров текст)

драгоцен је јер у поље изучавања усмених формула уводи феномен континуума, одсуства граница – „отворени списак” (“open-ended list”) – који, у крајњим консеквенцама, резултира немогућношћу прецизног дефинисања и одређења појма („не би то уопште била дефиниција” (“it would not really be a definition at all”). Когнитивна лингвистика (и цела хуманистичка грана одговарајуће оријентације – cognitive science) реаговала је на наведени парадокс теоријом прототипа и увођењем појма *радијалних категорија*, које нам се чине оперативним за проучавање усмених формула, јер доста добро описују ситуацију с којом се срећемо у пракси. За разлику од аристотеловског схватања врсте/појма (коњ, човек, сто и сл.), где сви чланови имају исти статус (сваки коњ је – коњ; сваки човек – човек), когнитивни приступ успоставља хијерархију међу члановима врсте: неке се конкретизације препознају као прототипи (и њих може бити више), док се друге посматрају као рубне, периферне реализације. Радијалне категорије шире се од централних, средишњих, „бољих”, прототипних представника ка периферији, односно према „лошијим” представницима врсте (Rosch 1973: 328–350, Lakoff 1987, уп. Kružić, Lovrić et al. 2010: 13–16). Периферни представници не поседују притом све, већ само неке особине прототипа, што за последицу има успостављање формалних и значењских ланаца. Њих одликује велика сличност међу блиским члановима низа (суседним карикама у низу) и незнатна сличност или одсуство сличности међу члановима који су удаљени: АБВ→БВГ→ВГД→ГДЂ→ДЂЕ итд. Статус прототипних и рубних примерака зависи притом од позадинског знања, односно од типа културе коме појединац припада и његовог искуства: у европском културном кругу прототип *човека* је човек беле коже (Kružić, Lovrić et al. 2010: 14), што је у јужнословенском епском корпусу изнедрило *црној Арајина* за типског антагонисту; у неким другим географско-културним зонама прототип је човек црне коже; прототип птице на простору Балкана јесте голуб, а не ној, пингвин и сл. Ситуација у јужнословенској усменој епици компа-

тибилна је с датим теоријским концептом: конкретне реализације (чак и када имамо у виду само оне записане, а на уму би се свакако морале имати и све оне икада изговорене, а незабележене, па чак и све „уопште могуће“) творе континуум унутар којег је границе немогуће повући, што у крајњој консеквенци води закључку да је – с формалне стране гледано и радикално заоштрено – све у усменој епици формула, пре свега стога што метрички образац дефинише везу међу лексемама и њихову позицију у тексту.¹¹

Чињеница је, међутим, да се све у усменој епици не препознаје као формула. Тешко да би ико синтагме 1) ДЕВОЈКА ЈЕ и 2) СВОЈЕ ОЧИ које се јављају на идентичним позицијама у стиховима различитих певача означио формулама, иако одговарају Лордовој дефиницији да је формула „група речи која се јавља под истим метричким условима“:

ДЕВОЈКА ЈЕ (позиција у десетерцу: 1–4)	СВОЈЕ ОЧИ (позиција у десетерцу: 3–6)
Девојка је испрошена била (Вук III, 76) Девојка је њему беседила (Вук II, 7) Дјевојка је из војске изашла (КХ III, 11) Дјевојка је на ноге скочила (КХ II, 41) Дјевојка је с прозора видјела (МХ I, 73) Дјевојка је сватим' говорила (Вук VII, 26) Дјевојка је тебе поздравила (МХ I, 32; МХ I, 73) Ђевојка је Вука пробудила (САНУ IV, 25) Ђевојка је своје очи клепа (Вук III, 50)	Ка' си своје очи извадио (Вук II, 11) Немо своје очи изгубити (Вук VI, 9) Ти си своје очи извадио (Вук VI, 9) Црне своје очи затворио (Вук VI, 78) Што већ своје очи не отвори (Вук VIII, 71) Што си своје очи помутила (КХ III, 10) Упут своје очи отворио (МХ I, 65) Јер су своје очи изгубили (МХ IV, 39)

¹¹ То је наслутио и Алберт Лорд: „Нема ничег у песми што није формулно” (Lord 1990: 95). Он, међутим, није термилолошки доследан и већ у реченици која следи иза управо цитиране „формулност” почиње да значи исто што и „формула” у његовом одређењу: „Штавише, стихови и полустихови које називамо 'формулним' (зато што се држе основних образаца ритма и синтаксе и имају бар једну реч на истом месту у стиху заједничку с другим стиховима и полустиховима) не само што илуструју саме обрасце већ нам показују и примере система овог песништва” (Lord 1990: 95).

Синтагма ОЧИ КЛЕЛА / ОЧИ КУНЕ не јавља се ниједном у електронском корпусу (а он је обиман и репрезентативан), осим у наведеном примеру. Упркос томе, стих ЂЕВОЈКА ЈЕ СВОЈЕ ОЧИ КЛЕЛА доживљава се као уводна формула (ширење корпуса на необјављену архивску грађу показало је одиста реч о формули, в. Делић 2012: 207–226), што указује на чињеницу да о прототипном статусу одлучују и неки други фактори сем лексичких понављања, метричке позиције и фреквенције употребе. И ту, чини се, залазимо у поље поетике и естетике, за шта се – макар номинално – залагао већ цитирани Мајкл Нејглер:

Надаље, несрећа је да се, упркос многим сугестијама и неким прелиминарним покушајима, још увек није појавила кохерентна естетичка теорија која би омогућила да разумемо и увидимо вредност посебне природе усмене књижевности као поезије. Насупрот Парију, неки учесници формуле били су склони да је посматрају као „фразеолошки тип” или „метрички тип”, без компликовања проблема питањима као што су смисленост или естетска вредност – што представља поједностављење које, како ћу настојати да покажем, подразумева да се жито ишчупа с кукољем. (Further more, it is an unfortunate fact that, despite many suggestions and some preliminary attempts, no coherent aesthetic theory has as yet emerged which would equip us to understand or appreciate the special nature of oral poetry as poetry. Unlike Parry himself, some students of the formula have tended to regard it as a “phrase type” or “metrical type”, without complicating the issue with meaningfulness or aesthetic value – a simplification which, as I shall try to show, throws the baby out with the bath water.) (Nagler 1967: 273)

Тиме се враћамо на битну дистинкцију између формуле и формулативности коју је начинила Мирјана Детелић:

[...] епска формула је средство настало у општој тежњи ка формулативности у оквирима другостепеног језичког система епске поезије; однос међу њима је генерички, при чему је формулатив-

ност само један од услова за настанак епске формуле и никако се не може изједначити са њом (Детелић 1996б: 9).

Формулативност притом није својствена само епици, већ и говору самом (Kravar 1978: 95), јер је „парадигматски елемент сваког језичког система” (Детелић 1996б: 8–9). Синтаксичке норме/структуре иманентне конкретном језичком идиому јесу основа формулативности и пре него што започне моделовање у епском кључу. Метрички образац јесте додатни фактор рестрикције: „Усмени стих створио је синтаксу у синтакси: у њему је дошло до особите фразеологизације, окоштавања једног издвојеног скупа синтаксичких образаца” (Петковић 1990: 201). У замку неразликовања ова два нивоа формулативности – језичког и епског – упao је и сам Алберт Лорд, издвојивши као формуле групе речи које је повезивао само морфо-синтаксички облик, рецимо, тросложна именица у дативу + повратна заменица: „ђогату се”, „јунаку се” (Lord 1990: 96).

У покушају да начини дистинкцију између два поменута типа формулативности, Мирјана Детелић посеже за термином „праве формуле”, подразумевајући под њим формуле које је генерисао епски систем, а не језик (и метрички систем) сам:

Отуда је неопходно разликовати формуле које долазе из језика (и нужно трпе промене прилагођавајући се метричко-синтаксичком обрасцу епског десетерца) од правих епских формула као важного елемента технике, стила и композиције у традицији епског певања (Детелић 1996б: 8).¹²

¹² На другом месту Мирјана Детелић (2008: 123–124) такође уводи термин „праве формуле”, али да би разграничила различите типове епских формула, односно различите нивое клишетираности: „Као директна последица изостанка овакве ’транспарентности’ јавља се ’хијерархија’ усмених епских формула у јужнословенској грађи: најстарије су праве формуле, најзначајније и највредније песничко и аналитичко средство за повезивање епских слојева; следеће у низу су формуле нешто мањег песничког значаја, али и даље неопходне, такозване ’парцијалне или рудиментарне

С управо поменутом била би унеколико компатибилна дистинкција између формула које происходе из сижеа песме (формуле које намеће логика наратије), од оних чије је порекло ван конкретног текста или ван епике уопште. Ове друге могу водити судару слојева различитог порекла (сижејног и вансижејног) и тада се јављају ситуације које се препознају као парадокси: „бело грло” Црног Арапина, атрибуирање неверне супруге као „верне љубе”, изгореле куле као – „беле” и сл. (за примере код Хомера уп. Combellack 1965: 41–56). Иако су у претходном цитату акцентовани „техника, стил и композиција у традицији епског певања”, генерички систем (формула) ипак се највећма заснива на комплексној семантици чије је порекло у дубинама фолклорног памћења, типу културе и императивима/нормама жанра. Стога су „праве формуле” чворишта која повезују различите жанровске системе, различите епске нивое и различите слојеве традиције (Детелић 1996б: 104–106). Оне су места велике семантичке густине и носиоци су културних информација првога реда, које се – по дефиницији – не могу преносити непосредно (уп. Мальцев 1989). Формуле су кодови културе саме, елементи који посредују базичну социјалну стратификацију, основне етичке и обредно-обичајне

формуле, стални епитети као што су бијело грло (чак и Арапово), црна земља, зелени мач, бијели дан, бијела зора и друге, врло сличне поменутим хомерским формулама. Последње у низу су 'формуле у настајању', променљиви и покретни низови речи који чине било четворосложни, било шестосложни део асиметричног десетерца усмене епике." (Детелић 2008: 123–124) Иако нема разлога да се већа старина приписује „правим” него „парцијалним” формулама (што, уосталом, веома добро показује и књига исте ауторке и Марије Илић о епској формули *бели њраг*; Detelić, Ilić 2006), и иако је термин „формула у настајању” *contradictio in adjecto* – идеја о хијерархији међу формулама чини се заснованом и корелира, у основи, с теоријом прототипа: формуле с већим степеном језичке фиксираности и с већим укрштајем различитих епских и културних слојева доживљавају се као „праве”, док се слободнији низови речи опајају као периферни делови спектра („у настајању”). Одлична илустрација синхроног постојања формула у различитим степенима клишетираности и стадијумима фиксације дата је на примеру формуле појаве јунака из магле (Детелић 1996а: 399–411).

норме и структуре мишљења традиционалне заједнице, као и њено сублимирано историјско искуство (Delić 2015: 13–42).

Старац Милија: и шта ћемо сад!?

У електронском репозиторију од 330 000 стихова само два пута јавља се „формула” – *ишћо од воде чоха црвенија*. Да није ћеда Љиљане Пешикан-Љуштановић овај би стих вероватно остао неразумљив. Но, упркос накнадној реконструкцији значења, чињеница је да се у репрезентативном корпусу ова „формула” јавља само два пута, оба пута у корпусу Старца Милије и нигде више.

Но код Милије имамо и „уводну формулу” *нећко бјеше* у песми „Бановић Страхиња”. У поменутом репозиторијуму ова се „уводна формула” нити именица *нећко* не појављује ниједном, осим у једној од само четири забележене песме Старца Милије – „Женидби Максима Црнојевића” („Зачу *нећко* Обреновић Јован”). Другачији семантички предзнак има блиска заменица *некакав* који Милија везује за Страхињиног пашенога: „*Некакоја* млада Немањића”, након што га на цедилу оставе и таст и шураци, и пашеног одбија да пође с њим на Косово по отету жену. *Некакав* Немањић гледа у земљицу црну, а мала је вероватноћа да Милија случајно помиње овај патроним. И опет се у одабраном корпусу само једном јавља лексема *некакав/некаквоја*.

У Милијином корпусу померање граница опажа се и код формула које делују крајње стабилно, а такве су превасходно комбинације именице и атрибута (тзв. „стални епитети”). Тако се, рецимо, у већ помињаном електронском корпусу од 1259 епских песама синтагма *бела кула* (с варијететима *бијела/била/йребјела*) јавља 1625 пута, што хомерски корпус ни у лудилу не може да домаши, а ретко који да уопште може, синтагма *висока кула* – 174 пута (а с варијететима *йревисока, највиша, йонајвиша* – 186 пута) (Детелић, Делић 2018: 752). На тако велику фреквенцију

само једном у целом корпусу – код изузетно даровитог и крајње особеног певача Милије – среће се комбинација: У ВИСИНУ БИЈЕЛИ СЕ КУЛА. Ова надреалистичка/нонсенс варијација (јер српска синтакса уз глагол „белети се” не предвиђа прилошку допуну „у висину”) не доживљава се, међутим, као отклон од формуле, јер комбинује препознатљиве елементе епског идиома (формуле *бела кула* и *висока кула*). И шта ћемо сад, с формулама, с варијацијама, с границама, са Старцем Милијом?!

Извори

- Вук II – Караџић, Вук С. *Српске народне њесме. Књиџа друџа у којој су њесме јуначке најстџарије. Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. 5. Прир. Радмила Пешић. Београд: Просвета, 1988.
- Вук III – Караџић, Вук С. *Српске народне њесме. Књиџа тџрећа у којој су њесме јуначке средњџјех времена. Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. 6. Прир. Радован Самарџић. Београд: Просвета, 1988.
- Вук IV – Караџић, Вук С. *Српске народне њесме. Књиџа чеџврџа у којој су њесме јуначке новиџјех времена о војевању за слободу. Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. 7. Прир. Љубомир Зуковић. Београд: Просвета, 1986.
- Вук VI – Караџић, Вук С. *Српске народне њесме. Књиџа шестџа у којој су њесме јуначке најстџарије и средњџјех времена*. Прир. Љуб.[омир] Стојановић. Биоград: Штампарија Краљевине Србије (Државно издање), 1899.
- ЕР – Ерланџенски рукоџис стџарих срџскохрваџских народних џесамa. Прир. Герхард Геземан. Ср. Карловци: Српска краљевска академија, 1925.
- САНУ III – *Српске народне њесме из необјављених рукоџиса Вука Сџеф. Караџића*. Књ. III. Прир. Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1973.
- СМ – Сима Милутиновић Сараџлија. *Пјеванија црноџорска и херцеџовачка*. Никшић: Унирекс, 1990.
- КН I–II – Hörmann, Kosta. *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*. I–II. Sarajevo: Kušan, 1933.

- КН III – Hörmann, Kosta. *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*. Prir. Đenana Buturović. Sarajevo: Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, 1966.
- МН I – *Hrvatske narodne pjesme. Odio prvi. Junačke pjesme*. Knjiga prva. Prir. Ivan Broz i Stjepan Bosanac. Zagreb: Matica hrvatska, 1896.

Литература

- Геземан, Герхард. *Стилудије о јужнословенској народној епизици*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2002.
- Делић, Лидија. *Животиј епске њесме. Женидба краља Вукашина у крују варијаната*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Делић, Лидија. „Чарне очи, да би не гледале. О једном епском плеоназму”. *Заједничко у словенском фолклору*. Ур. Љубинко Раденковић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012. 207–226.
- Детелић, Мирјана. „Магла и маглићи. Једно теоријско питање”. *Књижевна историја* 28. 100 (1996а): 399–411.
- Детелић, Мирјана. *Урок и невесија. Поеџика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт САНУ; Крагујевац: Центар за научна истраживања Универзитета у Крагујевцу, 1996б.
- Детелић, Мирјана и Лидија Делић. „Кула и двор као елементи епског простора”. *Зборник Маџице српске за књижевности и језик* 66. 3 (2018): 751–762.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. *Посијфолклорна епска хроника: жанр на іраници и іранице жанра*. Београд: Чигоја штампа: Институт за књижевност и уметност, 2016.
- Клеут, Марија. *Иван Сењанин у српскохрватским усменим њесмама*. Нови Сад: Матица српска, 1987.
- Лекић, Данијела. *Глас њевача скривен у формули. „Исио њо, али друкчије” у Беовулфу и српским епским њесмама*. Београд: ИКУМ, 2025.
- Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевројски корени српске еџике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.
- Мальцев, Георгий Иванович. *Традиционалните формулы русской народной необредовой лирики*. Ленинград: Наука, 1989.
- Меденица, Радосав. *Бановић Сітрахиња у крују варијаната и џема о невери жене у народној епизици*. Београд: САНУ, 1965.

- Петковић, Данијела. *Јунак и сиже ејске њесме*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019.
- Петковић, Новица. *Ојлеги из срјске њоејике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- Радловић, Немања. „Дрво света. Проблем поетике једноставних облика на примеру једне формулне слике”. *Жива реч*. Ур. Мирјана Детелић и Снежана Самарџија. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2011. 535–550.
- Самарџија, Снежана. „Вино служи златокоса девојка”. *Зборник у частј Марији Клеућ*. Ур. Светлана Томин, Љиљана Пешикан-Љуштановић и Наташа Половина. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013. 73–94.
- Шмаус, Алојз. „Гавран гласоноша”. *Прилози ѡроучавању народне ѡезије* 4. 1 (1937): 1–20.
- Bužinjska, Ana. „Poststrukturalizam”. *Književne teorije XX veka*. Ур. Ana Bužinjska i Mihal Pavel Markovski. Beograd: Službeni glasnik, 2009. 331–390.
- Combella, Frederick M. “Some Formulary Illogicalities in Homer”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 96 (1965): 41–56.
- Delić, Lidija. “Poetic ground of epic formulae”. *Epic Formula. A Balkan Perspective*. Eds. Mirjana Detelić and Lidija Delić. Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA, 2015. 13–42.
- Detelić, Mirjana i Marija Ilić. *Beli grad: poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2006.
- Honko, Lauri. “Epics along the Silk Roads: Mental Text, Performance, and Written Codification”. *Oral Tradition* 11. 1 (1996): 1–17.
- Honko, Lauri. “Preface”. *Textualization of Oral Epics*. Ed. Lauri Honko. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2000a. vii–viii.
- Honko, Lauri. “Text as process and practice: the textualization of oral epics”. *Textualization of Oral Epics*. Ed. Lauri Honko. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2000b. 3–55.
- Jakobson, Roman i Pjotr Bogatirjov. „Folklor kao naročit oblik stvaralaštva”. *Usmena književnost: izbor studija i ogleda*. Ур. Maja Bošković-Stulli. Zagreb: Školska knjiga, 1971. 17–30.

- Koplston, Frederik. *Istorija filozofije*. Tom I. *Grčka i Rim*. Beograd: BIGZ, 1991.
- Kravar, Miroslav. „Naša narodna epika kao argument u homerskom pitanju”. *Umjetnost riječi* 22. 3–4 (1978): 87–119.
- Kružić, Barbara, Marija Lovrić i Tea Maksimović. „Kratki pojmovnik kognitivne lingvistike”. *Hrvatistika* 4. 4 (2010): 9–33.
- Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- Lord, Albert B. *Pevač priča*. 1. *Teorija*. Beograd: Idea, 1990.
- Lotman, Jurij M. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Nagler, Michael N. “Towards a Generative View of the Oral Formula”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 98 (1967): 269–311.
- Rosch, Eleanor. “Natural categories”. *Cognitive Psychology* 4 (1973): 328–350.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical investigations. The English Text of the Third Edition*. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1973. <<https://neuroself.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/11/philosophical-investigations.pdf>> 21. 4. 2025.

Lidija Delić

ORAL FORMULA: A FOLKLORE CHIMERA? The Case of the South Slavic Oral Epic Poetry

Summary

Grounded in Aristotle's supposition that the general is an immanent essence of all perceptible objects and that it exists solely as *a specific general*, the paper puts Lauri Honko's concept of mental text under the spotlight and defines an analytical position aimed at concrete records, i.e., at the concrete realizations of variants. The formula variance is followed on two structural levels—on the plane of two-part syntagms and on the more complex plane of the “substituted prey” multiform. In both cases a wide specter of variations is noticed, some of which are not mutually related, although they correlate with other group members. Therefore, Wittgenstein's concept of “family resem-

blance,” accepted later in anthropology and cognitive linguistics (prototype theory), proved to be operative for this type of formal analysis. In the light of attempting to define the limits of formulas or their prototype forms, the opus of Starac [Old Man] Milija turned out to be particularly interesting. Although minimally encompassed due to space limitation, it offers the most radical “marginal” variants, the only ones in the corpus of 1,259 epic songs (“in the heights a tower shines in white”). The analysis of linguistic formula structure has also shown that it is necessary to return to the semantics and poetics of oral formulas, as well as the differentiation of the “real formulas” from the ones coming from the language, as advocated by G. Maltsev, M. Nagler, and M. Detelić.

Keywords: oral formula, prototype theory, family resemblance, Starac Milija

Данијела Лекић*

ORCID 0000-0002-3277-0435

Институт за књижевност и уметност
Београд

ВИШЕ ОД МЕТАФОРЕ: КЕНИНГ У СТАРОЕНГЛЕСКОЈ ЕПИЦИ

Апстракт: У раду се даје дијахронијски преглед одређивања кенинга у протеклих стотину година, у чијим оквирима се диференцирају две струје: на челу једне је Рудолф Мајснер с одређењем кенинга као „двочлане замене именице свакодневног говора“, док другу предводи Андреас Хојслер, који кенинг дефинише као „метафору с асоцијативном везом“. Чињеница да се кроз време истраживачка мисао углавном приклонила овој потоњој струји указује на важност ужег дефинисања кенинга и његовог јасног одељивања од кенд хеитија, који у својој основи има метонимијску везу, и шаље јасан сигнал да је било потребно да се уведи недвосмисленија разлика између два појма, те да се овај термин дефинише прецизније у односу на примарну Мајснерову дефиницију. Уз помоћ сазнања когнитивне лингвистике у вези с начином на који се формирају сложенице, истиче се припадност кенинга категорији егзоцентричних сложеница, а како њима припада и кенд хеити, показује се да је то могући разлог њиховог тешког разграничавања. Представља се начин на који кенинг функционише као формула староенглеске епике и пореди се с начином на који се манифестује употреба метафоре у српској усменој епици.

Кључне речи: кенд хеити, метонимија, егзоцентричне сложенице, когнитивна лингвистика, српска епика, староенглеска епика

* danijelamitrovic.16@gmail.com

1. Дијахронијски преглед дефиниције кенинга

Питање одређења кенинга има непрекидни континуитет више од стотину година уназад: у литератури се обично наводи да је германиста Рудолф Мајснер (Rudolf Meissner) дефинисао кенинг као „било коју двочлану замену именице свакодневног говора”¹ (Meissner 1921: 2), а један од последњих радова написаних на ову тему јесте компаративни текст Роберта Д. Фалка (Robert D. Fulk) у којем аутор испитује заједничке корене кенинга староенглеске епике и *Поејске еге*, истичући као најизвеснију могућност постојања заједничког корена обеју традиција (Fulk 2021: 89). Међутим, пут који је пређен између ова два датума био је по својој природи такав да је од веома широког одређења све више прилазио конкретнијем одређењу онога што кенинг јесте иако и даље постоје „сиве зоне” недефинисаних двочланих сложеница или сложеница које се опиру недвосмисленој класификацији.

Реакција на Мајснерову дефиницију уследила је само годину дана након њеног објављивања. Андреас Хојслер (Andreas Heusler) примећује да постоји велики број „двочланих замена” које се не могу сврстати у класичне кенинге, те позивајући се на поделу коју је увео Снори Стурлусон (Snorri Sturluson) у оквиру песама староисландске епике, указује на то да постоји разлика између, на пример, одређења краља Хротгара као „господара Скилдинга”² („wine Scyldinga” (B, 148)) или Бога као „заштитника неба” („heofena helm” (B, 182)) с једне стране и „пута лабудова”³ („swanrāde” (B, 200)) у значењу „море” с

¹ „Die einfache Kenning ist also ein zweigliedriger Ersatz für ein Substantivum der gewöhnlichen Rede”.

² Превод навода из *Беовулфа* дело је ауторке текста настао на основу изворног староенглеског текста (Fulk, Bjork et al. 2008, у тексту обележаван скраћеницом *B*) уз консултације постојећег српског превода (Kovačević 1982) и превода на савремени енглески (Liuzzi 2013).

³ Керолајн Брејди (Caroline Brady) указује на то да све именичке сложене које се завршавају са *-rad* заправо имају значење „место где јашу/језде...” у овом конкретном случају лабудови, уз додатну примедбу да је овде

друге стране и закључује да су кенинзи само примери потоњег типа јер они представљају „метафору с асоцијативном везом”⁴ (Heusler 1922: 129–130). Они примери који се не заснивају на метафори и не могу се разрешити на предложени начин представљају *кенд хеиџи* – метонимијски начин упућивања на неки ентитет истицањем једне од његових карактеристика (в. Brodeur 1971: 18–19, Lee 1998: 58, Broz 2011: 169). Могло би се рећи да су ова два истраживача тиме поставила темеље онога што ће се у току наредних стотину година промишљати и даље проблематизовати. Струја која нагиње Мајснеровом одређењу кенинга сматра да је то типична карактеристика старогерманске традиције (в. Wrenn 1957: 81–82, Malone 1967: 29), те да је скоп, према Клеберовом (Friedrich Klaeber) мишљењу, користи „обилато и разборито”⁵ (“generously and judiciously”) (Fulk, Bjork et al. 2008: cxv), док супротна струја истиче не само да је употреба „двочланих замена” знатно индивидуализованија у појединачним гранама германских језика (в. Brodeur 1971: 18, Gardner 1969: 117, уп. Fulk 2021: 87–88), при чему се говори и о утицајима који можда долазе и из других језичких породица, нпр. латинског (Rankin 1910: 49–84) или старогрчког (Gardner 1969: 114–117), него и да је број кенинга знатно ограниченији (Gardner 1972: 465, Lee 1998: 53). Роберт Фалк истиче да се у последњих педесетак година ипак чини да је превагу однео одређење кенинга као „метафоре с асоцијативном везом”⁶ (Fulk 2021:

акценат на плитком делу мора јер је то једино место где би лабудови могли бити (Brady 1952a: 538–571). Део претпоставке да се овај кенинг односи на плитки део мора оправдано је оспорио Роберт Вудвард (Robert Woodward) објаснивши да је у овом случају на делу заправо двострука метафора – брод својим изгледом подсећа на лабуда, тако да је море место где „плове бродови (попут лабудова)” (Woodward 1954: 544–546, уп. Brady 1952b: 22–46).

⁴ „...der metaphor mit ablenkung, wie man sie nennen kann, – nach dem rezept: A = B : C...” („...метафора с асоцијативном везом, како би се то могло назвати, према рецепту: A = B : B...”).

⁵ Сви преводи дело су ауторке текста.

⁶ Томас Гарднер (Tomas Gardner) истиче да „пошто је суштина кенинга његов садржај, а не његова форма (тј. видљиви граматички облик), он мора садржати метеофоричку основу и асоцијативну везу и то је све” (“Since the

73), док се у новијим истраживањима такође јавља тенденција да се испитује природа настанка сложеница у оквирима когнитивне лингвистике.

1.1. „Двочлана замена именице” у контексту

Стварање сложеница јесте једна од типичних одлика германских језика (Brodeur 1971: 11, Mitchell, Robinson 2012: 56–57), па не чуди зашто их само у *Беовулфу* има „у просеку по једна у сваком другом стиху, а различита у сваком трећем” (“On average, there occurs a compound in every other line, and a different compound in every third line”) (Fulk, Bjork et al. 2008: cxii). Овај продуктивни начин стварања речи и даље је на делу у савременим наследницима старих германских језика, па је у неминовно сведеном и, за потребе овога рада, ограниченом дијахронијском осврту на употребу овог механизма могуће открити и разлог зашто је дошло до потребе за даљим конкретизовањем дефиниције кенинга.

Сложенице које се састоје од две именице су веома честе у савременом енглеском језику: дрво јабуке се, на пример, одређује као *apple tree*, човек који има деформитет кичме је *hunchback*, а онај који је у затвору је *jailbird*. Први пример представља ендоцентричну сложеницу у којој је „укупно значење једнако значењу управног дела [...] суженом према значењу одредбеног дела”, док су друге две сложенице егзоцентричне и у њиховом случају „значење није изражено ни првим ни другим делом за себе [...], него се мора реконструисати на основу њих” (Клајн 2002: 37), а оне настају процесом који је окарактерисан као „маштовитији, асоцијативнији и свеукупно креативнији” (“more imaginative, associative, and on the whole, more creative”) (Benczes 2006: 6). Управо у категорији

essence of the kenning is its content and not its form (i.e., overt grammatical form), it must contain a metaphorical base and as associating link, and that is all”) (Gardner 1972: 467).

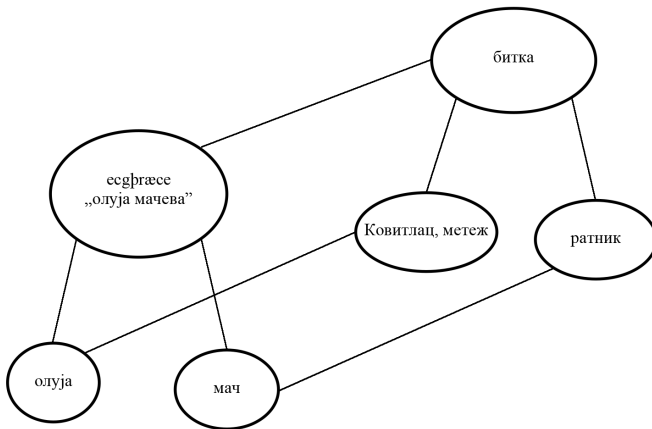
егзоцентричних сложеница можемо пронаћи „двочлане замене именица”, али је потребно приметити такође да се *hunchback* заснива на метонимијском односу којим се појединац именује преко једне карактеристике, док *jailbird* означава затвореника тек пошто се разуме метафора у којој је птица затворена у кавез, баш као што је и затвореник лишен слободе у затвору.

Именичке егзоцентричне сложенице које имају функцију идентификације називају се бахуврихи сложенице и оне су „коришћене врло рано у индоевропским језицима, примарно за давање имена, али је највећи део ових сложеница имао функцију придева” (“they were used very early in Indo-European languages, primarily for namegiving, but most of them functioned only as adjectives”) због „њихове апозицијске употребе испред личних имена” (“their appositional use before personal names”) (Benczes 2006: 19), у чему се може препознати „брзоноги Ахилеј” или „кровоока Хера”. Стога, када се Беовулф назове „Ектеовим сином” или „господарем Геата” (баш као што је то и његов славни претходник Хигелак), ова „двочлана замена именице” која се јавља у облику апозиције (в. Robinson 1985) и формулативно довршава стих ближим одређењем онога који је у првом полустиху споменут, представља сложеницу која функционише као епитет старогрчке епике. Позиција јој је другачија због метричке условљености, али је функција иста.

С друге стране, али и даље у оквиру истих, егзоцентричних сложеница, налазе се „метафоре с асоцијативном везом”, чији је број знатно мањи у староенглеској епици, међутим, тај мањи број није условљен нетипичношћу ових „двочланих замена именице” него чињеницом да је метонимија, према виђењу когнитивних лингвиста, још више присутна од метафоре (Robinson 1985: 50–51), те да она, баш као и метафора (в. Lakoff, Johnson 2003) структурира начин мишљења (Benczes 2006: 51).⁷ Разумевање

⁷ У контексту когнитивне лингвистике говори се о концептуалној метонимији и „идеализованим когнитивним моделима” (“idealized cognitive models”), који подразумевају веома систематизован процес којим се

ових сложеница није засновано на асоцијативној вези део – целина, него на преношењу домена једне области на домен друге области путем асоцијације, а Влатко Броз указује да би требало увести призматски модел интерпретације сложеница, који је поникао на „композицијском моделу” (енгл. *blend*) у оквиру когнитивне лингвистике – да би се разумео начин на који је, на пример, битка означена као „олуја мачева”⁸ потребно је применити следећу призматску структуру (Broz 2011: 165–186):



Сл 1. Представа призматске структуре сложенице
есгбраџе („олуја мачева”)

Представљене на овај начин, ове две врсте сложеница, дакле, припадају једној надкатегорији, али постоји разлика у начинима интерпретирања њиховог значења јер почивају на два различита

укључују „не само енциклопедијско знање људи о неком конкретном домену него и културни модели чији су они део” (“not only people’s encyclopedic knowledge of a particular domain but also the idealized cultural models they are part of”) (Radden, Kövecses 1999: 20).

⁸ Чиме се активира визуелна метафора, о чему ће касније бити више речи.

механизма обележавања референата – метафори и метонимији. У том смислу је потпуно оправдано зашто се данас истраживачи углавном и опредељују за Хојслерово одређење кенинга јер оно конкретизује једну врсту егзоцентричних сложеница, док кенд хеити не би требало уврстити у кенинге уколико говоримо о строго термиолошкој јасноћи, али је неоспорно да су то две врсте једног типа сложеница. Могло би се претпоставити да је то и разлог зашто је првенствено било важно само препознати ове сложенице као једну посебну категорију формуле на нивоу речи и синтагме, па тек накнадно издиференцирати нијансе по којима се оне разликују.

Још један важан моменат за условљеност настанка и обликовања кенинга и кенд хеитија јесте алитеративни стих староенгелске епике.⁹ Алитеративни стих, за разлику од силабичког, нема ограничење у погледу броја слогова, али зато има ограничења у погледу дистрибуције наглашених слогова (в. Mitchell, Robinson 2012: 157). Два наглашена слога се налазе пре цезуре, два наглашена следе након цезуре, али алитерирају два наглашена слога пре цезуре с првим наглашеним слогом после цезуре:

Oft <u>Scyld</u> <u>Scēfing</u>	<u>sceapena</u> þrēatum,
<u>monegum</u> <u>mægþum</u>	<u>meodosetla</u> oftēah... ¹⁰
	(B, 4–5)

У тако рестриктивним условима, скоп ствара обрасце према којима се могу стварати сложенице чији елементи могу варирати у складу с потребама стиха (в. Kendall 1991: 159, Mitchell, Robinson 2012: 57), па се не може очекивати онај степен економије који

⁹ О важности сложеница за технику певавања алитеративних стихова староенгелске епике видети у: Wrenn 1967, Niles 1983: 138–151.

¹⁰ „Често је Скилд Скифинг одузимао клупе медовине [тј. дворане] трупамa непријатеља многих нација”.

постоји у Хомеровим еповима (Niles 1983: 142) или у српској епској традицији (Foley 2020: 158–200). Но, како примећује између осталих Џон Најлс (John Niles), постоје моменти када, на пример, скоп назива Данце „копљоношама Данцима” чак и онда када се не покажу као храбри и одважни у боју, вероватно под утицајем алитеративног стиха, управо због корисности сложености – сматра да су они „копљоноше Данци” по дефиницији (Niles 1983: 145, Irving 1992: 14–15). На веома сличан начин, црни Арапин у српској поезији се у мегдану хвата за „б’јело грло”¹¹ („Разљути се црни Арапина, / Но на Рада снажно кидисао, / За б’јела се грла доватише” (САНУ II, 55°)) јер је то формула којом се описује моменат када јунаци сломе оружје и почиње борба прса у прса. Чињеница да се Арапин само два стиха раније карактерише као „црни”, што је такође стално место српске епике (Шуберт 2010: 281–293), не спречава певача да искористи устаљену карактеризацију управо као што ни скоп не бира формулу у зависности од контекста (Delić 2022: 439). У том аспекту се огледа веома сличан степен економичности, који чак и својом природом личи на економичност која постоји и код Хомера и у српској епици.

2. Слика света у кенинзима староенглеске епике

Алвин Ли (Alvin Lee) указује да, према рестриктивнијој дефиницији кенинга, за коју смо нашли оправдање у претходном делу излагања, постоји између шездесет и седамдесет кенинга у *Беовулфу* и разврстава их на следеће категорије:

1. највећу групу чине кенинзи који се односе на оружје и рат – „*æscholt*” (B, 330) има значење „јасеново дрвеће” у значењу „копља”; „*searonet*” (B, 405), са значењем „бојна мрежа”, метафорички се односи на „верижну кошуљу”, док се битка одређује као

¹¹ Осим тога, бело грло може бити и симбол префињености и лепоте која ће бити кобна по онога ко је поседује (Самарџија 2014: 83).

„олуја мачева” или „eсgþræсе” (B, 596); описујући кенинг који се користи да би се одредио начин на који се отапа мач којим је Беовулф убио Гренделову мајку („hildeġicelum” (B, 1607), „у бојним леденицама”), Ли показује да ова метафора алудира на борбу која је постојала између Бога и „дивовског рода”, те да се „поплава коју је Беовулф зауставио метафорички може изједначити с древним библијским потопом којим је ’вечни владар’ зауставио дивовски род” (“[that] the flood Beowulf has just quelled is metaphorically identifiable with the ancient biblical Flood by which the ‘eternal Dryhten’ [...] quelled the race of giants”) (Lee 1998: 72);

2. друга по величини је група која се односи на „море, морепловство, воду и бродове” (Lee 1998: 59) – „swanrāde” (B, 200), у значењу „пут лабудова”, тј. „море”, с истим значењем јавља се и кенинг „windgeard”, „двориште/дом ветрова”; покренуто је и веома занимљиво питање кенинга за море „gārsecg” (B, 49), које се дословно преводи као „копљоноша”, где се испитује да ли је могуће видети море заиста као антропоморфизацију онога ко носи копље, у складу с другим примерима у којима су природне силе попримиле негативне људске карактеризације, или га треба читати дословно као море – Ли на крају ипак закључује да је „ова поема пуна поштовања према старини”, те да су у њој „оваква анимистичка, антропоцентрична значења, често етимолошки сугерисана, приметно на делу већи део времена” (“This is a poem that is filled with respect for old things [and in which, in fact] just such animist, anthropocentric meanings, often etymologically suggested, are demonstrably at work much of the time”) (Lee 1998: 74–78);

3. трећа велика група се односи на људско тело, али пародийски и на тела чудовишта – „bānlocan” (B, 742) јесте сложеница са значењем „ковчег/шкриња/ормарић костију”, тј. „тело”, а с истим значењем је и сложеница „bānfatu” (B, 1116), која у дословном преводу означава „пехар/пловило костију”;

4. четврта група окупља кенинге који фигуративно представљају емоције или мисли – када Унферт по Беовулфовом

првом обраћању краљу Хротгару изнесе своје оптужбе против Беовулфа, певач каже да је „onband beadurūne” (B, 501) „одрешио своје ратоборне руне”, односно започео је свађу;¹²

5. пету групу чине кенинзи који су у вези с чудовишћима, али се не тичу њихових тела – Гренделова мајка се назива „brymwylf” (B, 1506), тј. „вучицом мора”,¹³ а змај као Беовулфов последњи противник окарактерисан је као „ūhtflogan” (B, 2760), односно „летач праскосорја”;

6. последња група окупља бројне несврстане кенинге, међу којима можемо навести „rodoreas candel” (B, 1572), у значењу „небеска свећа”, односно „сунце”, а с истим значењем јавља се и кенинг „heofones ġim” (B, 2072), тј. „небески драгуљ”; на супротном тасу је ђаво који се крије под кенингом „gāstbona” (B, 177) у значењу „убица душе”.

На основу овог приказа можемо, најпре, приметити да се у епу, очекивано, налази највише кенинга који се односе на оружје, рат и ратнике, али је интересантно на који начин их певач користи, како их повезује и с којим елементима. Тиме открива погледе на свет ондашњих људи (Broz 2011: 173), доноси сведочанство о једном времену и поимању света. Такође проговара и о ономе што је битно омеђавало њихово свакодневно постојање, указује на то шта је било битно за тај свет и људе тога света.¹⁴ Тако је море, на које су очигледно били веома упућени, по броју кенинга заузело важније место од човековог тела, а у једном ратничком свету, мисли и осећања долазе тек на потоње место.

¹² О устаљености и значењу овог сегмента у германској традицији видети у: Rosier 1962: 1–7, Clover 1980: 444–468, Silber 1981: 471–483, Parks 1986: 439–458, Enright 1988: 297–337.

¹³ О симболици вука у староенглеској епизи видети у: Митровић 2019: 121–130, Marshall 2022.

¹⁴ Такав је случај и у другим језицима који својом лексиком омеђавају њима битан свет – тако Ескимима имају много развијенију лексиком за нијансирање врста снега, Енглезима за кишу, а наше поднебље баштини изузетно развијену лексиком за родбинске односе.

Разлог постојања кенинга могла би бити потреба да се извесни термини табуизирају, као што су то чинили Стари Словени називајући медведа медведом¹⁵ (Wrenn 1967: 49), али такође и потреба да се пронађе довољно различитих начина да се најбитније појаве назову на различите начине, све по диктату алитеративног стиха, а да они буду лако приступачни у сећању певача, јер су врло визуелни (Broz 2011: 174, Радуловић 2014: 205–240). Било како било, метафоричка референцијалност је и тада морала говорити много о умешности певача, али и о ступњу развијености поезије – може се претпоставити да су најбоље форме остајале окамењене и преносиле се с генерације на генерацију староенглеских скопова. У том смислу, кенинзи представљају формуле *par excellence* у овом староенглеском епу.

2.1. Метафора у српској епској традицији

У овом пољу, српска усмена епика не може да понуди простор за поређење, што се може објаснити различитим граматичким структурираностима ова два језика. Метафоре постоје у српској епској поезији (уп. Матицки 1970: 15),¹⁶ али се у облику изворних староенглеских сложеница које би реферисале на један ентитет – не јављају. Наилазимо на примере директних референци на конкретна бића која неким својим појавним обликом

¹⁵ У словенском називу за медведа се истиче његова склоност према једењу слатког, тј. меда, што није случај у свим индоевропским језицима. У германским се, на пример, истиче браон боја његове длаке (Gamkrelidze, Ivanov 1995: 418–419).

¹⁶ „Некада се трагика наговештава само једним метафоричним исказом у склопу словенске антитезе: 'Два се мерка зафатила вука' (ЕР, бр. 118); у стиху се садржи асоцијација на сукоб ускока међу собом: 'Вијале се двије магле сиње' (ЕР, бр. 131), метафорично се означава сукоб две супротстављене чете/јунака на води" (Сувајџић 2010а: 222). О овом облику као прелазном, најједноставнијем облику словенске антитезе видети у: Матицки 1970: 33–34.

асоцирају на ликове у песмама, а оне некада могу бити веома развијене, при чему прерастају у алегорије, као што је случај у следећем примеру:

Јел' истина, чобане Михате,
 Е ти имаш девет пауновах,
 А за њима девет павуницах,
 И пред њима мудра видра шета,
 А за њима златоутва шкрипа,
 Међу њима окићена куна:
 То је твоја вјереница љуба...
 Све ј' истина, драги господаре!
 Што си чуо ништа лажа није:
 Павуни су браћа моја мила,
 Павунице, то су ми снашице;
 Мудра видра, то је наша мајка;
 Златоутва, то је наша сека.
 (СНП III, 62°)

Веома сличну развијену слику затичемо и у варијанти песме „Женидба сина Ива Сењанина”:

А што људи за куну говоре,
 И пред куном два голуба златна,
 То је моја вјерна љубовца,
 Два голуба два близанца сина.
 За авлију што ти људи кажу,
 Истина је, ал' није остало.
 Наранца је моја стара мајка,
 Под наранџом јабука од злата,
 То је моја шћера јединица.
 Што ме питаш за мједено гувно,
 На сред гувна вода изведена,

То је моја сеја Анђелија.
 Што ти кажу зелену ливаду,
 На ливади девет паунова,
 Уз пауне девет пауница,
 То су моји девет братучеда,
 Сви су девет млади ожењени,
 Надзиру ми коње и волове.
 (СНП VII, 13°)

Још развијеније слике које прелазе у алегорије познате су у чувеним примерима из песама „Зидање Скадра” (СНП II, 26°) и „Ропство Јанковић Стојана” (СНП III, 25°). Дакле, могли бисмо рећи да су за српске епске песме карактеристичне или једноставне метафоре, у којима је само једна реч директна метафора за некога или нешто, или се јављају у развијенијим сликама, које некада прелазе и у алегорије, а постоје и моменти када личе на варијанту словенске антитезе¹⁷:

Фала Богу, фала великоме!
 На хиљаде и осме стотине
 И на полу шездесет' године,
 Подиже се соко тица сива,
 Оба си му позлаћена крила,
 Бијело јато голубова
 Из фитешке ломне Црне Горе,

¹⁷ „Словенска антитеза још није метафора. У њој је поступак поређења ближи поступку грађења синтетичке и пречишћене метафоре, јер певач само преко једне изразите карактеристике тежи замењивању појмова. Словенска антитеза је епска стилска фигура пошто је њено поређење проширено на две или више поредбених слика, а није метафора баш због стиха разрешења у којем певач дешифрије поетску загонетку. *Тако, словенска антиципеза остаје само особини ейски склоп објашњавања ейске метафоре.*” (Матицки 1970: 20; курзив аутора) О томе да се словенска антитеза не налази само у епским, него и лирским песмама видети у: Сувајцић 2010б: 267–276.

Са Цетиња поља широкога;
То не бјеше соко тица сива,
Нити бјеше јато голубова,
Но то бјеше црногорски књаже,
Шњим се крену господа избрана,
Све војводе и млади сердари...
Са соколом тица пауница,
Дивно су јој нашарена крила:
То не била тица пауница,
Но Даринка, књажева љубовца.
(СНП IX, 22°)

На месту изразите кондензације и језгровитости израза у староенглеском епу, у српским епским песмама наилазимо на развијене слике и устаљене метафоричне обрасце који асоцирају на неку маркантну особину. Можемо рећи да свака традиција у својим оквирина преноси оно што је важно за њену културу и окружење.

Издвојићемо као куриозитетан један детаљ који ће можда најбоље послужити као потврда идеје да је оно што одскаче од традиције и устаљеног начина реферисања можда и знак проблематичне усмености. Наиме, током истраживања корпуса српске усмене епике, приметили смо једну песму у Богишићевој збирци која се издвојила својом необичношћу, а овде дајемо неколико илустративних стихова:

Удиљ чини ударити златне у трубље и сребрне,
Та пољачка круна,
Тад с њиме се јоште нађе двадест и пет тисућ' јунак,
Причести се и сједини с вишњијем краљем врх свијех краља,
С Богом свемогућ'јем,
С кијем живемо, мичемо се и у вјери крјепки јесмо,
Пак господски барјак диже и благосов тада прија,
Краљ вјере бранитељ.
(Б, 58°)

„Пољачка круна”, „вишњи краљ врх свијех краља”, „вјере бранитељ” јесу кенд хеитији – сви они су метонимијски начини реферисања на један ентитет. Чињеница да се овакви примери налазе баш у Богишићевој збирци додатно би сутерисала на то да је овакав тип референцијалности одлика старине која је изгубљена са скраћењем стиха у десетерачкој епици. Међутим, три су песме које Богишић (1878: 2) у свом уводу карактерише као песме које су „умјетни састав а не народни” и једна од њих је и наведена песма. Дакле, песма која је једина понудила оно што у преосталом корпусу није забележено јесте управо песма која није изворно народна. Тиме долазимо до једног важног закључка – треба поступати опрезно с оним куриозитетним примерима који се издвајају, а не уклапају с остатком традиције, можда ће управо они бити важни за одељивање онога што је прошло кроз додатну цензуру која није само цензура слушачке публике.

У збирци се на још три места у оквиру обраћања краљ одређује као „св’јетла круна”:

Истина је што говориш, св’јетла круно, свеколико.
(Б, 14°)

Једа ти се што могу, св’јетла круно, умолити...
(Б, 33°)

Царе, св’јетла круно!
(Б, 54°)

Ово је један од ретких примера који можемо издвојити као устаљени начин реферисања у српској усменој епици – краљ или владар се најчешће одређује управо на овај начин, али су варијације веома ретке:

Круно наша, царе Константине!
(СНП II, 19°)

Чујеш ли ме, светла круно моја!
(СНП II, 30°)

Шта је теби, св'јетла круно наша?
(СНП VI, 13°)

Круно наша, од Беча ћесаре
(СНП VIII, 43°)

Светла круно, царе Мурате
(САНУ II, 30°)

Наша круно, Орле ђенералу!
(СМ, 165°)

Ипак, треба приметити да је овај начин реферисања и даље у домену метонимије, те да суштински кенинзи који постоје у староенглеској епици нису типични за српску епiku. С друге стране, кенд хеити који се јавља у наведеним примерима има исти облик као и номинација краља Хротгара или Беовулфа, а напоменули смо да је то управо апелација типична за индоевропске језике која је најчешће имала улогу придева у апозицијској позицији. У том открићу се очитује важност испитивања индоевропских корена различитих традиција.

Извори

- Беовулф. Прев. Данијела Лекић (рукопис)
Б – Богишић, Валтазар. *Народне ђјесме из сѣтаријих највише ђриморских зајиса*. Београд: Гласник Српског ученог друштва, 1878.
ЕР – Геземан, Герхард. *Ерланѣнски рукојис сѣтарих сѣрскохрвајских народних ђесама*. Сремски Карловци: Српска краљевска академија, 1925.
САНУ II – *Срѣске народне ђјесме из необјављених рукојиса Вука Сѣеф. Карацића*. Књ. II. Прир. Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: САНУ, 1974.

- САНУ III – *Српске народне њјесме из необјављених рукописа Вука Сѣеф. Караџића. Књ. III. Прир. Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: САНУ, 1974.*
- САНУ IV – *Српске народне њјесме из необјављених рукописа Вука Сѣеф. Караџића. Књ. IV. Прир. Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: САНУ, 1974.*
- СМ – Милутиновић, Сима Сарајлија. *Пјеванија црнојорска и херцејовачка. Прир. Доброило Аранитовић. Никшић: НИП „Универзитетска ријеч“, 1990.*
- СНП II – Караџић, Вук С. *Српске народне њјесме. Књига друга у којој су њјесме јуначке најстарије. Сабрана дела. Књ. 5. Прир. Радмила Пешић. Београд: Просвета, 1988.*
- СНП III – Караџић, Вук С. *Српске народне њјесме. Књига трећа у којој су њјесме јуначке средњијех времена. Сабрана дела. Књ. 6. Прир. Радован Самарџић. Београд: Просвета, 1988.*
- СНП IV – Караџић, Вук С. *Српске народне њјесме. Књига четвртиа у којој су њјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу. Сабрана дела. Књ. 7. Прир. Љубомир Зуковић. Београд: Просвета, 1986.*
- СНП VI – Караџић, Вук С. *Српске народне њјесме. Књ. VI. 2. државно издање. Прир. Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија, 1935.*
- СНП VII – Караџић, Вук С. *Српске народне њјесме. Књ. VII. 2. државно издање. Прир. Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија, 1935.*
- СНП VIII – Караџић, Вук С. *Српске народне њјесме. Књ. VIII. 2. државно издање. Прир. Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија, 1936.*
- СНП IX – Караџић, Вук С. *Српске народне њјесме. Књ. IX. 2. државно издање. Прир. Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија, 1936.*
- B – Fulk, Robert D., Robert E. Bjork et John D. Niles. *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg. 4th edition. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2008.*
- Kovačević, Ivanka (prev.). *Beowulf: staroengleski junački spev i odlomci junačkih pesama. Beograd: Narodna knjiga, 1982.*
- Liuzzi, Roy M. (transl.). *Beowulf. Facing Page Translation. 2nd edition. Peterborough: Broadview Press, 2013.*

Литература

- Богишић, Валтазар. „Предговор”. *Народне њесме из сѣтаријих, највише ѣриморских зайиса*. Београд: Државна штампарија, 1878. 1–122.
- Клајн, Иван. *Творба речи у савременом српском језику. Први део. Слајање и ѣрефиксација*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Институт за српски језик САНУ; Нови Сад: Матица српска, 2002.
- Матицки, Миодраг. „Поетика епског песништва: словенска антитеза”. *Књижевна историја* 3. 9 (1970): 3–51.
- Митровић, Данијела. „Симболика вука у српској и енглеској усменој књижевности”. *Савремена ѣроучавања језика и књижевности: зборник радова са Х научној скупи младих филолога Србије*. Књ. 2. Ур. Маја Анђелковић и Ивана Секулић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2019. 121–130.
- Радловић, Немања. „Визуелни карактер усмене формулативности”. *Књижевна историја* 46. 152 (2014): 205–240.
- Самарџија, Снежана. „Вино ѣију ѣри добра јунака (сижејни потенцијал формуле у усменој поезији)”. *Промисљања ѣрадиције. Фолклорна и лиѣерарна истраживања: зборник радова ѣосвећен Мирјани Дрндарској и Ненаду Љубинковићу*. Ур. Бошко Сувајџић и Бранко Златковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 63–96.
- Сувајџић, Бошко. *Певач и ѣрадиција*. Београд: Завод за уџбенике, 2010а.
- Сувајџић, Бошко. „Словенска антитеза: формула и жанр”. *Фолклор, ѣоеѣика, књижевна ѣериодика: зборник радова ѣосвећен Миодрагу Маѣићком*. Ур. Славиша Тутњевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010б. 259–279.
- Шуберт, Габријела. „Епски Црни Арапин и жене”. *Фолклор, ѣоеѣика, књижевна ѣериодика: зборник радова ѣосвећен Миодрагу Маѣићком*. Ур. Славиша Тутњевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 281–293.
- Benczes, Réka. *Creative Compounding in English. The Semantics of Metaphorical and Metonymical Noun-Noun Combinations*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.
- Brady, Caroline. “The Old English nominal compounds in *-rad*”. *PMLA* 67. 4 (1952a): 538–571. JSTOR. Web. 29 May 2024.

- Brady, Caroline. "The Synonyms for 'Sea' in *Beowulf*". *Studies in Honor of Albert Morey Sturtevant*. Ed. Levi Robert Lind. Lawrence: University of Kansas Press, 1952b. 22–46.
- Brodeur, Arthur Gilchrist. *The Art of Beowulf*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1971.
- Broz, Vlatko. "Kennings as blends and prisms". *Jezikoslovlje* 12. 2 (2011): 165–186. Hrčak. Web. 29 May 2024.
- Clover, Carol J. "The Germanic Context of the Unferþ Episode". *Speculum* 55. 3 (Jul., 1980): 444–468. JSTOR. Web. 6 September 2023.
- Delić, Lidija. „Oči sokolove: spektar usmene formule”. *Animal: knjiga o ne-ljudima i ljudima. Kulturni bestijarij*. III. dio. Ur. Antonija Zaradija Kiš, Maja Pasarić i Suzana Marjanić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku: Hrvatska sveučilišna naklada, 2022. 435–458.
- Enright, Michael J. "The Warband Context of the Unferth Episode". *Speculum* 73. 2 (Apr., 1998): 297–337. JSTOR. Web. 6 September 2023.
- Foley, John Miles. *Traditional Oral Epic. The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croat Return Song*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2020.
- Fulk, Robert D. "Kennings in Old English Verse and in the Poetic Edda". *European Journal of Scandinavian Studies* 51. 1 (2021): 69–91. De Gruyter. Web. 29 May 2024.
- Fulk, Robert D., Robert E. Bjork and John D. Niles. "Introduction". *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg*. 4th edition. Eds. Robert D. Fulk, Robert E. Bjork and John D. Niles. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2008. xxiii–clxxxviii.
- Gamkrelidze, Tamaz V., Vjačeslav V. Ivanov. *Indo-European and the Indo-Europeans. A Reconstruction and Historical Analysis of a Proto-Language and a Proto-Culture*. New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- Gardner, Thomas. "The Old English Kenning. A Characteristic Feature of Germanic Poetical Diction?". *Modern Philology* 67. 2 (1969): 109–117. JSTOR. Web. 29 May 2024.
- Gardner, Thomas. "The Application of the Term 'Kenning'". *Neophilologus* 56 (1972): 464–468. Web. 29 May 2024.
- Heusler, Andreas. „Review of *Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur Skaldischen Poetik*, by Rudolf Meissner“. *Zeitschrift Für Deutsches Altertum Und Deutsche Literatur* 59. 3/4 (1922): 127–134. JSTOR. Web. 2 June 2024.

- Irving, Edward B. Jr. *Rereading Beowulf*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Kendall, Calvin B. *The Metrical Grammar of Beowulf*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1991.
- Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Lee, Alvin. *Gold-Hall and Earth-Dragon. Beowulf as Metaphor*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1998.
- Malone, Kemp. "The Old Tradition: Poetic Form". *A Literary History of England*. Ed. Albert C. Baugh. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1967. 20–31.
- Marshall, Elizabeth. *Wolves in Beowulf and Other Old English Texts*. Cambridge: D. S. Brewer, 2022.
- Meissner, Rudolf. *Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*. Bonn, Leipzig: Kurt Schroeder, 1921. <<https://www.septentrionalia.net/etexts/kenningar.pdf>> 29. 5. 2024.
- Mitchell, Bruce and Fred C. Robinson. *A Guide to Old English*. 8th edition. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Niles, John D. *Beowulf. The Poem and Its Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Parks, Ward. "Flyting, Sounding, Debate: Three Verbal Contest Genres". *Poetics Today* 7. 3 (1986): 439–458. JSTOR. Web. 29 May 2024.
- Radden, Günther and Zoltán Kövecses. "Towards a theory of metonymy." *Metonymy in Language and Thought*. Eds. Klaus-Uwe Panther and Günther Radden. Amsterdam: John Benjamins, 1999. 17–59.
- Rankin, James Walter. "A Study of Kennings in Anglo-Saxon Poetry". *The Journal of English and Germanic Philology* 9. 1 (1910): 49–84. JSTOR. Web. 29 May 2024.
- Robinson, Fred C. *Beowulf and the Appositive Style*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1985.
- Rosier, James L. "Design for Treachery: The Unferth Intrigue". *PMLA* 77. 1 (Mar., 1962): 1–7. JSTOR. Web. 29 May 2024.
- Silber, Patricia. "Rhetoric and Prowess in the Unferð Episode". *Texas Studies in Literature and Language* 23. 4 (Winter, 1981): 471–483. JSTOR. Web. 29 May 2024.

- Woodward, Robert H. "Swanrad in *Beowulf*". *Modern Language Notes* 69. 8 (1954): 544–546. JSTOR. Web. 29 May 2024.
- Wrenn, Charles L. (ed.). *Beowulf with the Finnesburg Fragment*. London: Harrap, 1957.
- Wrenn, Charles L. *A Study of Old English Literature*. New York: W. W. Norton and Company, 1967.

Danijela Lekić

MORE THAN A METAPHOR: KENNING IN OLD ENGLISH EPIC POETRY

Summary

For more than a hundred years scholars have debated over the precise definition of what a kenning is: is it a compound in general or is it of a very particular kind? If it were not such an important feature of Old English epic poetry it might have gone unnoticed, but the mechanism of making compounds even in Modern English and other Germanic languages is still so strong that it could not have been left unexamined. The beginnings of the endeavor were marked by Rudolf Meissner's proposition that a kenning should be defined as "any two-membered substitution for a substantive of common speech," but it was only a year later (1922) in a review of his work that Andreas Heusler noticed that not all the "two-membered substitutions" are of the same kind and stated that kennings are only such substitutions which feature "a metaphor with an associating link." Other substitutions, which predominantly exhibit metonymic references to various entities, should be classified as *kend heiti* or "characterized terms." The classification seems to have been predominantly accepted by modern-day scholars, although the debate over some aspects of kennings has not ceased to this day.

After a diachronic overview of the definition of the kenning, the author of the paper focuses on the processes of compound-making in Modern English and by including the already done research which applies the premises of cognitive linguistics (Broz 2011), the author singles out the fact that kennings and *kend heiti* belong to the same category of exocentric compounds—kennings belong to the category which relies on metaphor and *kend heiti* rely

on metonymy. That is identified as a possible stumbling block: they both feature the same general mechanism of referring to an entity, but they rely on different systems for their doing so. This difference provides the necessary grounds for claiming that kennings and *kend heiti* can (and should in fact) be classified into two subcategories belonging to the same parent category.

Finally, a comparative angle is introduced by the examination of metaphor usage in Serbian epic poetry and it is established that kennings do not feature in it. However, a curious example of a very prominent usage of *kend heiti* in one of the songs from the earliest records of Serbian epic poetry initially seemed to offer a different perspective on the whole matter. Nevertheless, the example turned out to be of literary origin, but upon the examination of the rest of the sources, it could be claimed that *kend heiti* are in fact used, however sparingly, in Serbian epic poetry. Since the compounds which feature metonymy were typical of early Indo-European languages and they also exist in Homeric epics, that could be the possible grounds for claiming that this kind of referring was a mutual Indo-European feature of epic poetry.

Keywords: *kend heiti*, metonymy, exocentric compounds, cognitive linguistics, Serbian epic poetry, Old English epic poetry

Данијела Петковић*

ORCID 0000-0003-1866-7148

Институт за књижевност и уметност
Београд

ЈУНАК, ПРОТИВНИК И АНТИЈУНАК – ИЗ УГЛА ЛОГИКЕ СКУПОВА

Апстракт: У овом раду теоријски се разматрају категорије епских протагониста: јунака, противника и антијунака, из аспекта логике и основних поставки математичке теорије скупова, као и њихових одјека у когнитивној психологији с краја XX века. Полази се од дефинисања скупова особина идеалних јунака и идеалних противника, који немају заједничких елемената и на које се примењују закони буловске, класичне логике. Од идеалних су заступљенији скупови типичних јунака и противника, који имају више пресечних особина, а припадност овим скуповима и релације између њих објашњавају се правилима фази логике и теоријом прототипа. Осим јунака и противника, издваја се и „јунак с особинама противника”, тзв. „антијунак”, који није ни типичан јунак, ни типичан противник, већ прототип посебног скупа, аналогног Хемптоновом сложенем концепту, насталом прекомерним проширивањем конјункције два полазна концепта.

Кључне речи: епски јунак, противник, антијунак, теорија скупова, унија, пресек, дисјункција, конјункција, буловска логика, фази логика, прототип, когнитивна психологија

Иако се прве назнаке проучавања делова и целина, елемената и скупина којима они припадају, могу наћи још у списима грчких филозофа, модерна теорија скупова се као математичка дисципли-

* petkovic.danijela@yahoo.com

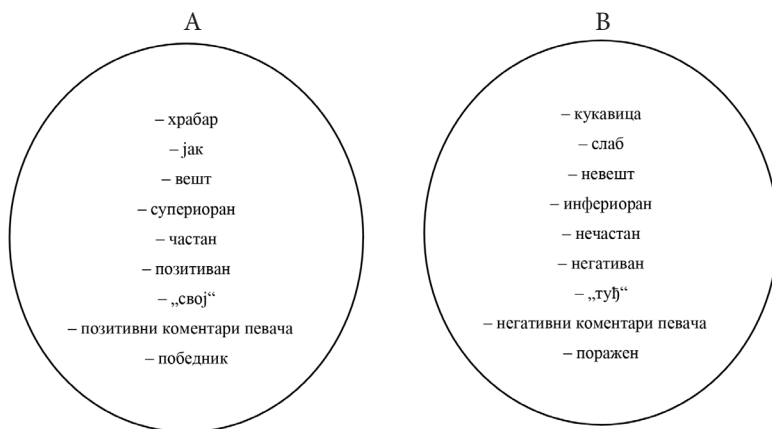
плина издвојила тек седамдесетих година XIX века, с радовима Георга Кантора (Georg Cantor), немачког математичара (Kron 1992: 1, Perović, Jovanović i dr. 2007: 13). Након неколико деценија разрађивања и утврђивања (O'Connor, Robertson 1996, Ferreirós 2024), врло брзо је, већ у XX веку, постала основа математичке логике и уопштено, математике, а такође је нашла примену и у другим, несродним дисциплинама, друштвеним и хуманистичким наукама – логици, филозофији, лингвистици, семантици, семиотици, антропологији, социологији, психологији, когнитивним наукама, итд., омогућавајући анализу и конкретно обликовање појмова, класификацију, категоризацију и проучавање релација међу елементима успостављених система. У овом раду теоријски ће се разматрати поједине категорије епских ликова уз примену логичких алата и основних поставки теорије скупова и њених одјека у когнитивној психологији с краја XX века.

Први корак ка груписању епских ликова у одређене скупине било је Пропово (Владимир Яковлевич Пропп) дефинисање типичних функција ликова у структури усмених бајки, као посебних делокруга (Пропп 1928). Даљом применом на систем ликова епских песама, уобличили су се специфични делокрузи овог жанра¹, при чему се споредни (као што су слуге, владари, чланови породица, итд.) расподељују и симетрично групишу око два главна носиоца епске радње, јунака и његовог противника, постављених опозитно, као контрапункт. Управо су скупови протагониста епске песме – јунака и противника, примарни, важнији, бројнији, или – језиком математике – имају већу кардиналност², у односу на остале скупове споредних ликова епских песама.

¹ У српској фолклористици најобухватнији прилог овој тематици понудила је С. Самарџија у монографији о ликовима епских песама (2008: 34–282).

² Кардиналност је мера бројности, величине неког скупа. Скупови исте бројности, тј. еквивалентни или еквипотентни скупови, истовремено су и скупови исте кардиналности. Осим исте, један скуп у односу на други може имати и мању или већу кардиналност (Kron 1992: 56, 92).

Селекција ликова који могу постати елементи скупа јунака или скупа противника ослања се на више критеријума, као што су: херојске и етичке карактеристике ликова, припадност „свом” или „туђем” табору, фокус певача и исход епске акције. У идеалној расподели прототип елемента скупа јунака има следеће особине: храбар, јак, вешт, супериоран, частан, позитиван, припада истој заједници из које су певач и колектив коме се певач обраћа, има његову наклоност и на крају остварује подвиг. Елемент скупа противника у истој таквој идеалној поставци био би оквалификован супротним особинама: кукавица, слаб, невешт, инфериоран, нечастан, негативан, припада супротном, непријатељском табору, прате га негативни певачеви коментари, а на крају епског збивања бива поражен. Графички приказ скупова главних особина идеалних прототипа јунака (А) и противника (В) изгледао би овако:



Сл. 1. Скупови главних особина идеалних прототипа јунака (А) и противника (В)

Евидентно је да се овакви скупови јунака и противника међусобно искључују, да су дисјунктни (Krstev 2012: 22), тј. немају пресечних елемената, јер су они, чак и појединачно, потпуно

опозитни. Избор између две крајњости и чињеница да наведени елементи могу припадати или једном или другом скупу дозвољавају да се у случају идеалних прототипа јунака и противника примени класична, буловска логика, која дефинише истиносне вредности само као тачне (Т) или само као нетачне ($\perp$), а релације елемената и скупа само као припадност или неприпадност.³ Оваквом двојном систему одговарају бинарни парови 1 и 0. За тачно и припадност Бул је класи (скупу) доделио вредност 1, а за нетачно и неприпадност 0 (Boole 1854: 26–27), дакле, нема средњих, половичних вредности, нити двоструке припадности. У наведеном примеру скупова идеалних особина јунака и противника сваки елемент скупа А има вредност 1 у односу на скуп А и 0 у односу на скуп В, а важи и обрнуто – сваки елемент скупа В има вредност 1 у односу на скуп В и 0 у односу на скуп А.

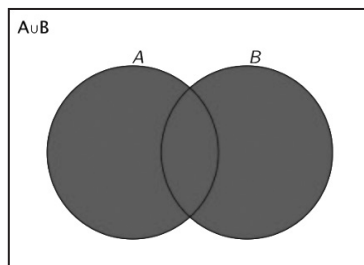
Бул је унију, пресек и комплемент класе (скупа) А и В математички изразио редом као производ, збир и разлику између надређеног скупа (целине) и скупа. Касније су уочене аналогije између операција Булове алгебре с трима операцијама логичке алгебре – дисјункцијом, конјункцијом и негацијом (Pinter 2014: 29), јер су то аналогне операције у два различита формална система, математичком и логичком. Дисјункција, краће дефинисана као „или”, односи се на оно што припада једном или другом скупу, конјункција, „и”, представља оно што је заједничко за оба скупа, тј. припада и једном и другом, а негација, „не”, обухвата оно што је изван скупа у оквиру једног већег.

У дисјункцији ($A \vee B$) и унији ($A \cup B$) важи правило минимума, тј. довољно је да елемент припада макар једном скупу – или скупу А или скупу В. Бул је унију повезао са сабирањем ($A + B$) (Boole 1854: 23, 128), с напоменом да вредност скупа добијеног

³ Средином XIX века енглески математичар Џорџ Бул (George Boole) истраживао је законе мишљења и понудио математичка решења за логичке исказе, тзв. буловску алгебру, којом је математички изразио логичке операције између класа (Boole 1854), што је касније пренето на скупове. Класе јесу шири појам од скупова, али све релације које важе за скупове, важе и за класе (Pinter 2014: 86).

дисјункцијом, унијом, не може бити већа од вредности њеног максимално вреднованог саставног дела, па се тако за максималне вредности скупова А и В (1 и 1) збир рачуна без дуплирања, као 1, будући да максимална вредност, тачност, увек износи један, а не преко тога (в. табелу). Друга слика је Венов (John Venn) дијаграм који илуструје унију:

A	B	$A \cup B, A \vee B$
0	0	0
0	1	1
1	0	1
1	1	1 (без дуплирања)

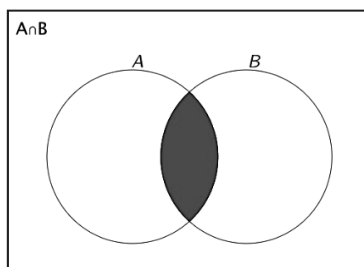


Таб. 1. Дисјункција, унија, скупова А и В

Сл. 2. Венов дијаграм уније скупова А и В

У конјункцији и пресеку важи правило максимума, тј. могући су само ако елементи припадају и једном и другом скупу, што значи да у оба скупа имају вредност 1. Бул је пресек аритметички изразио као множење ($A \times B$) (Boole 1854: 20, 128). Друга слика је Венов дијаграм пресека скупова:

A	B	$A \cap B, A \wedge B$
0	0	0
0	1	0
1	0	0
1	1	1



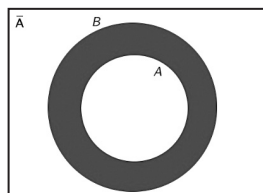
Таб. 2. Конјункција, пресек, скупова А и В

Сл. 3. Венов дијаграм пресека скупова А и В

Комплемент ($\bar{A}$) и негација ($\neg A$) односе се на skup A у односу на шири skup коме припада и представљају оно што он није. У Буловој аритметици, за елемент „а” skupa A ($a \in A$, чита се: „а” припада A) комплемент се математички изражава одузимањем ($1 - a$) (Boole 1854: 24, 130). Друга слика је Венов дијаграм комплемента skupa A :

A	$\bar{A}, \neg A$
0	1
1	0

Таб. 3. Комплемент, негација, skupa A



Сл. 4. Венов дијаграм комплемента skupa A

У наведеном примеру скупова главних особина идеалних прототипа јунака (A) и противника (B), пресек ових скупова ($A \cap B$), односно конјункција ($A \wedge B$), евидентно је празан skup ($\emptyset$) јер нема заједничких елемената skupa A и skupa B . То се потврђује и множењем, Буловом еквивалентном алгебарском операцијом. Чиниоци су овде, као што је показано, 0 и 1 или 1 и 0, па је вредност производа увек 0, тј. празан skup.

Уочљиво је и да сваки елемент једног skupa има свој супротан парњак у одговарајућем елементу другог skupa, што се у теорији скупова означава као функција, кореспонденција или пресликавање ($A \rightarrow B$), и то пресликавање 1 на 1 ($1 - 1$) (Kron 1992: 36, Krstev 2012: 27).

Све ове релације и буловска логика ипак имају ограничену примену на скупове епских протагониста, јер велики број јунака и противника нема особине подударне идеалним прототипима. То нарочито важи за противнике, који с јунацима могу делити идентичне карактеристике, попут храбрости, снаге, вештине, иако припадају другој, непријатељској страни. У овом случају помињани идеални примерак слабог противника, савршена варијанта,

врло често је апстрактна верзија и није типичан, репрезентативан противник. Типични противници су равноправни супарници јунака, с идентичним, симетричним особинама (Бочков 1994: 67), а разликују се само по етичким карактеристикама (Љубинковић 2010: 227) и странама којима припадају (Бочков 1994: 10). Овакав концепт противника је чест избор певача јер високорангирани херој из редова непријатеља потврђује високи друштвени статус самог јунака који га побеђује (Иванова 1995: 159). Неретко је противник чак јачи и супериорнији јунак од самог јунака, а овај пак победу остварује уз интервенцију помоћника, уз помоћ среће, вештине, лукавства или накнадном наднаравном снагом. Овакви јунаци такође не одговарају идеалном прототипу непобедивог силног хероја. Дакле, многи јунаци и противници имају особине карактеристичне за њима несвојствен скуп. Другим речима, постоје заједнички елементи скупова особина јунака и противника, тј. њихов пресек углавном није празан скуп.

Пошто исте особине могу делити и јунаци и противници, закључује се да граница између ових скупова није прецизна, ни потпуно јасна, што повлачи примену нешто другачијих правила, тзв. фази логике (према енгл. речи „fuzzy” – магловито, нејасно, мутно).⁴ Чланство у фази скуповима, за разлику од класичних, није потпуна припадност или неприпадност, елементи могу делимично припадати скупу, па им се додељују вредности између 1 и 0, којима се изражава степен између потпуне припадности и потпуне неприпадности (Zadeh 1965: 338–339). Припадност неког елемента одређеном скупу није прецизно дефинисана, него се она мери у процентима (нпр. 60% припадности на скали од 0 до 1 износи 0,6). Распон од 0 до 1 одређује колико поједини елемент одступа од пуне припадности скупу. Заде је утврдио да и за фази скупове важе иста правила уније (дисјункције), пресека (конјунк-

⁴ Фази скупове и принципе неизразите, непрецизне или фази логике у науку је увео Лотфи Заде (Lotfi A. Zadeh) 1965. г. да би описао скупове, класе, који нису јасно раздвојени (Zadeh 1965: 338–353).

ције) и комплемента (негације) као код класичне, буловске логике, тј. правило максимума, $\max(A, B)$, за дисјункцију ($A \vee B$), и правило минимума, $\min(A, B)$, за конјункцију ($A \wedge B$) (Zadeh 1965: 340–341), с тим што је ради ограничења вредности дисјункције (уније), да не би прекорачила максималну вредност 1, правилу максимума придружио и тзв. адитивно правило, познато и као „алгебарски збир”, којим се смањује вредност збира за вредност производа елемената два скупа: $A+B - A \times B$ (Zadeh 1965: 344).

Фази скупови су непрецизни, флексибилни, а сачињени су од елемената који немају иста, него приближна, слична својства. Нпр. сви јунаци који улазе у скуп епских јунака никако немају исте особине, него блиске, сличне, а припадност скупу се не мора одређивати само према строгом испуњењу набројаних особина поменутог скупа A , већ и према прототипу јунака, и то не идеалном, него типичном. Марко Краљевић ће, уз све своје мане, какве су прекост, повремени кукавичлук или нечасно остварена победа, уз туђу помоћ или на превару, увек бити категорисан као прототип јунака, према ком ће се градијентно самеравати остали јунаци када се мање или више убрајају или не убрајају у скуп, класу, јунака. Још 70-их година прошлог века у когнитивној психологији је препознат овакав механизам интуитивног сврставања објеката, елемената, у неки скуп – према степену сличности с прототипом, типичним моделом, а не према дефиницијама скупа, класе, и концептуалним моделима, као у класичној логици (Rosch 1973: 330).⁵

Утврђивање заједничких елемената скупова и не толико чврсте и строге границе сваког скупа били су 80-их година XX века полазна основа за даља проучавања категоризације

⁵ Елеонор Рош (Eleanor H. Rosch) до оваквих закључака је дошла након истраживања поимања боја и геометријских облика испитаника из домородачких племена Папуе Нове Гвинеје, примећујући лакше препознавање и усвајање природних, правилних и типичних категорија боја и облика од неправилних, изобличених и нетипичних (Rosch 1973: 328–350).

сложенијих когнитивних концепата, добијених комбиновањем прототипа два скупа. Већ ту је указано на извесна ограничења примене теорије прототипа. Ошерсон (Daniel N. Osherson) и Смит (Edward E. Smith) приметили су да концепт (скуп) настао комбинацијом (пресеком, конјункцијом) два прототипа може показивати већу типичност него прототипи који су ушли у његов састав, што противречи правилу минимума, по којем вредност скупа добијеног конјункцијом не може бити већа од минималне вредности његовог саставног дела (за конјункцију $(A \wedge B)$ важи $\min(A, B)$).⁶ Пример који су Ошерсон и Смит само поменули постао је у каснијим когнитивним истраживањима познат као „pet fish проблем” или „гупи ефекат”.⁷ Наиме, испитујући концепт, појам, настао комбиновањем појмова „кућног љубимца” и „рибе”, дошли су до сложеног концепта „рибе кућног љубимца” и његовог прототипа у виду акваријумске рибице гупија, који је био типичнији као „риба кућни љубимац” него што је био типичан пример за „рибу” или „кућног љубимца” (Osherson, Smith 1981: 45), што је показало да су теорија прототипа и логика теорије скупова у колизији.

Кад је реч о скуповима епских јунака и противника, сложени концепт, добијен конјункцијом, подразумева протагонисте који имају особине и једних и других, а најприближнији овој кате-

⁶ Један од примера који су навели Ошерсон и Смит био је поимање типичног медведа Северне Америке. Испитаници су гризлија доживели као типичног медведа, затим као типичну животињу Северне Америке и на крају највише као типичног североамеричког медведа. У конјункцијом спојеном концепту „и медвед и животиња Северне Америке”, типичност је била већа него у било ком од два члана, што је супротно математичкој логици (Osherson, Smith 1981: 49–51).

⁷ Ово питање је послужило као полазиште за даља истраживања појмова и концепата у области когнитивне психологије (в. радове енглеског психолога Џејмса Хемптона (James Hampton), нпр. Hampton 1987: 55–71, Hampton 1988b: 12–32, Hampton 1988a: 579–591) и квантне когниције (в. студије белгијског физичара Дидерика Ертса (Diederik Aerts), нпр. Aerts 2009: 314–348).

горији су јунаци с особинама противника – не одвише храбри, слабији борци, трикстери, који до победе стижу на превару, нечасно, супарници јунака из истог табора и сл. (в. о томе Петковић 2016: 153–166). То је нехомогена група која показује различит градијент припадности, еквивалентан распону јунака од оних с мањим манама до негативних хероја. Ниједан од њих није ни типичан јунак, ни типичан противник, већ постаје прототип посебног скупа „јунака с особинама противника”, који се може краће назвати скупом „антијунака”.

Нов прототип као резултат сложене комбинације скупова сагласан је Хемптоновом открићу начина конституисања сложених, конјунктивних појмова.⁸ Конјункција (пресек) не само да је претерано проширена у односу на саставне делове него чак може до те мере одступити од математичке, логичке формуле да један од конституената може бити сасвим пригушен или чак заобиђен (Hampton 1988b: 13, Hampton 1988a: 579). То је потпуно супротно принципима буловске, класичне, логике и открива да при конституисању сложених појмова људи крше законе логике.⁹ Узрок вишка вредности конјункције у односу на полазне концепте Хемптон проналази у чињеници да конституенти који граде сложени концепт нису увек једнаки, већ један, често доминантан, вуче већу тежину, намеће своје атрибуте, па

⁸ Једно од познатијих истраживања Џејмса Хемптона укључило је разматрање сложеног појма „игре која је и спорт”, добијеног спајањем „игре” и „спорта”. На примеру „шаха”, који је према резултатима анкете био типичан пример елемента сложеног концепта и доминантно био схватан „као игра која је и спорт”, а много мање био сврстан у „игру” и најмање или нимало није био доживљаван као „спорт”, показао је прекомерност конјункције у односу на саставне делове и доминацију једног од њих у односу на други приликом спајања (Hampton 1987: 57, 67).

⁹ Хемптоново увиђање недовољности скуповних параметара, логичких правила и дефиниција при описивању људског поимања категорија чланства значило је и заокрет од екстензионалних ка интензионалним приступима посматрања појмова у когнитивним наукама, где се уважава и значење, смисао, контекст (Hampton 1988a: 579, Aerts 2009: 3).

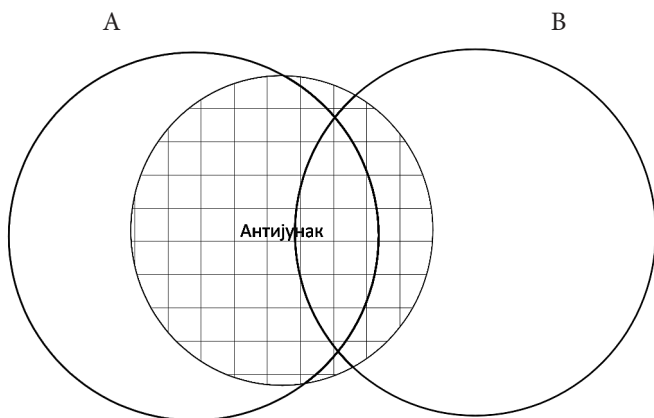
се због ове асиметрије конјункција размиче, прекомерно увећава да би обухватила и тај и други, мање заступљени конституент, при чему доминација и вишак вредности из једног конституента компензују мањак карактеристика преузетих из другог (Hampton 1987: 57, Hampton 1988b: 27). Које ће се особине, атрибуту, из појединачних концепата пренети у сложени зависи од њихове важности за сложени концепт и од њихове кохерентности, тј. погодности за међусобну корелацију и уклапање с осталим важним атрибутима (Hampton 1987: 57–60, 66, Hampton 1988a: 580). Сложени концепт се не формира само као прост збир особина, атрибута, два конституента, него постаје нов модел, добија сопствено значење, људи му на основу искуства приписују и нове атрибуте, који не морају припадати ниједном почетном конституенту (тзв. „екстензионална повратна спрега”) (Hampton 1987: 65). Потом се типичност и чланство неког појма у односу на нов, сложени конституент одређује према сличности тог појма с прототипом конјункције (Hampton 1988a: 580).

У поменутом скупу епских антијунака, који је најближи пресеку, конјункцији скупова јунака и противника, сви припадајући елементи, тј. мање или више несавршени јунаци, показивали би већу нумеричку вредност припадности овом новонасталом скупу од нумеричке вредности истих ових елемената као чланова појединачних скупова „јунак” или „противник”. Другим речима, јунаци кукавице, преваранти, нападачи на саплеменике и сл. највише припадају сложену, пресечном скупу. Марко Краљевић, када на превару убија сестрића (СНП Пр, 39), не одговара категорији типичних јунака, а краљ Вукашин, који се након победе над војводом Момчилом жени његовом сестром и кажњава његову неверну љубу (СНП II, 25), није ни типичан противник, нити је прототип јунака.¹⁰ И један и други су нешто

¹⁰ Л. Делић запажа да војвода Момчило припада јуначком свету, али да је на структуралном нивоу краљ Вукашин носилац радње (Делић 2006: 297–298).

између, имају поједине особине оба типа епских протагониста, али оформљују нов, сложен, посебан тип антијунака. Он не настаје као класичан пресек два скупа, јер иако баштини њихове заједничке елементе, прихвата и неке карактеристичне само за један или други скуп. Као и у случају Хемптонових конјунктивних прототипа, и скуп антијунака настаје као асиметричан спој два конституента и од њих добија заједничке особине, које се односе нпр. на епски хабитус, ратничку вештину и снагу, али присваја и посебне, много видљивије, већ помињане „важне атрибуте” конституената. Они су различити за сваког антијунака, па су зато неки од њих ближи полу јунака, а неки су сличнији противницима. То је и разлог што је овај нов, сложени скуп нехомоген, градиран и дивергентан. Ипак, може се уочити извесна тенденција избора „важних атрибута” скупова јунака и противника за комбиновани конјунктивни скуп антијунака. Противник антијунаку обично даје мане, слабости, какве су кукавичлук, нечасно поступање, мања снага, инфериорност у односу на супарника, а од јунака антијунак углавном наслеђује припадност „свом” табору, фокус певача и успех у епској акцији (в. почетни пример скупова идеалних особина јунака и противника: А и В). Од ових доминантних и осталих заједничких карактеристика јунака и противника формира се посебан тип, са сопственим карактеристикама, према ком се даље самерава припадност и типичност неких потенцијалних нових елемената тог скупа. Три „важна атрибута” потекла из скупа јунака имају већу тежину кад је реч о одређивању чланства – антијунак се ипак сматра неком врстом јунака, а не противником, док су атрибути наслеђени из скупа противника одговорни за типичност – поступци антијунака типичнији су за противника него за јунака.

Асиметрични, сложени, претерано проширени конјунктивни скуп антијунака, измештен из центра ка полу јунака, графички се може приказати овако:



Сл. 5. Скупови јунака (А), противника (В) и антијунака

На крају овог разматрања може се приметити да се логика скупова примењује у различитим видовима на систем епских ликова, у зависности од нивоа категоризације. За идеалне типове епских протагониста адекватна су математичка начела буловске, класичне логике, за одређивање припадности скуповима типичних епских протагониста и релација између њих најприменљивије је садејство фази логике и психолошке теорије прототипа, док се за описивање сложенијих типова јунака који комбинују особине јунака и противника користе поменути логички механизми, али кориговани искуствима когнитивне психологије у интенционалним приступима испитивања дефинисања појмова. На примерима скупова епских протагониста показало се да се резултати типолошког проучавања усменопоетских ликова могу прецизније изразити помоћу логичких алата, те да корелација и прожимање поетичких, математичких, логичких, психолошких и когнитивних приступа отварају неуобичајен, мултидимензионалан простор за даља истраживања.

Литература

- Бочков, Пламен. *Нейознајнијат љубавник*. Софија: Издателство на Българската академия на науките, 1994.
- Делић, Лидија. *Животот ејска љубов*: „Женидба краља Вукашина” у крују варијаната. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Иванова, Радост. *Ејос – обред – мит*. Софија: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1995.
- Љубинковић, Ненад. *Трајанска и одговори. Силуиде из народне књижевности и фолклора (I)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.
- Петковић, Данијела. „Епски антијунак”. *Савремена српска фолклористика III*. Ур. Бошко Сувајидић, Данијела Поповић Николић, Данијела Петковић и Мирјана Бојанић Ђирковић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2016. 153–166.
- Пропп, Владимир Яковлевич. *Морфологија сказки*. Ленинград: Academia, 1928.
- Самарџија, Снежана. *Биографије ејских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- СНП II – Караџић, Вук С. *Српске народне љубови. Книја друја у којој су љубови јуначке најстарије*. Сабрана дела. Књ. 5. Прир. Радмила Пешић. Београд: Просвета, 1988.
- СНП Пр – *Српске народне љубови из необјављених рукописа Вука Силефа Караџића*. Књ. II. Прир. Живомир Младеновић, Владан Недић. Београд: САНУ, 1974.
- Aerts, Diederik. “Quantum structure in cognition”. *Journal of Mathematical Psychology* 53. 5 (2009): 314–348. Web. 1–58. <<https://arxiv.org/pdf/0805.3850>> 28. 7. 2025.
- Boole, George. *An Investigation of the Laws of Thought, on which are founded the Mathematical Theories of Logic and Probabilities*. London: Walton and Maberly, 1854.
- Ferreirós, José. “The Early Development of Set Theory”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2024 Edition). Eds. Edward N. Zalta & Uri Nodelman. <<https://plato.stanford.edu/entries/settheory-early/>> 29. 9. 2025.

- Hampton, James A. "Inheritance of Attributes in Natural Concept Conjunctions". *Memory & Cognition* 15. 1 (1987): 55–71.
- Hampton, James A. "Disjunction of Natural Concepts". *Memory & Cognition* 16. 6 (1988a): 579–591.
- Hampton, James A. "Overextension of Conjunctive Concepts: Evidence for a Unitary Model for Concept Typicality and Class Inclusion". *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 14. 1 (1988b): 12–32.
- Kron, Aleksandar. *Elementarna teorija skupova*. Beograd: Matematički institut, 1992.
- Krstev, Cvetana. „Osnovni pojmovi iz teorije skupova”. www.matf.bg.ac.rs. Matematički fakultet Univerziteta u Beogradu. <https://poincare.matf.bg.ac.rs/~cvetana/Nastava/Materijal/Skupovi_1213_v2.pdf?utm_source=chatgpt.com> 21. 9. 2025.
- O'Connor, John J., Edmund F. Robertson. "A History of Set Theory". 1996. <https://mathshistory.st-andrews.ac.uk/HistTopics/Beginnings_of_set_theory/> 29. 9. 2025.
- Osherson, Daniel N., Edward E. Smith. "On the Adequacy of Prototype Theory as a Theory of Concepts". *Cognition* 9 (1981): 35–58.
- Perović, Aleksandar, Aleksandar Jovanović i Boban Veličković. *Teorija skupova: matematička teorija beskonačnosti*. Beograd: Matematički fakultet, 2007.
- Pinter, Charles C. *A Book of Set Theory*. Mineola, New York: Dover publication, 2014.
- Rosch, Eleanor H. "Natural Categories". *Cognitive Psychology* 4 (1973): 328–350.
- Zadeh, Lotfi A. "Fuzzy Sets". *Information and Control* 8 (1965): 338–353.

Danijela Petković

HERO, ANTAGONIST, AND ANTI-HERO—FROM THE SET THEORY ANGLE

Summary

The aim of this paper is to examine the categories of epic protagonists: the hero, antagonist, and anti-hero from the point of view of the basic concepts of logic and mathematical set theory, and their echoes in the cognitive psychology of the late 20th century.

The starting point is the defining of ideal heroes' and ideal antagonists' sets of traits, which have no shared elements and on which Boolean, classical logic rules are applied. The union, intersection, and complement of these sets are presented, which are the equivalents of disjunction, conjunction, and negation in logics, and they follow the Boolean arithmetic operations of multiplication, addition, and subtraction. However, typical heroes and antagonists are not ideal, and they have intersected, shared traits. Since the demarcation line between these sets is not so strict, their set membership and relations between them are explained by the means of fuzzy logic and prototype theory. Beside the hero and the antagonist, "a hero with the traits of an antagonist" is also singled out, the so-called "anti-hero". He is neither a typical hero, nor a typical antagonist, but a prototype of a separate set emerging from the extension of the conjunction of the hero and antagonist sets, which is in accordance with the experience of cognitive psychology and Hampton's intentional approach of examining the defining of complex terms.

Based on the examples of epic protagonists' sets, it has been demonstrated that the results of a typological approach to examining oral-poetry characters may be expressed more clearly by the means of logic tools. It goes to show that there is a correlation and permeation of poetic, mathematical, logical, psychological, and cognitive approaches.

Keywords: epic hero, antagonist, anti-hero, set theory, union, intersection, disjunction, conjunction, Boolean logic, fuzzy logic, prototype, cognitive psychology

Смиљана Ђорђевић Белић*

ORCID 0000-0001-8211-5108

Институт за књижевност и уметност
Београд

ДНЕВНИК СНОВА: ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ МЕМОРАТА

Апстракт: Кроз поређење дневничких записа о сновима с текстовима који се формирају кроз укључивање (углавном минималних) коментара који се смештају уз примарни запис, а потом и интерполирањем коментара у текст који се чита/изводи у истраживачкој ситуацији, у раду се дискутује о питањима релације између сна и наратива и карактеристикама према којима се видови наратива о сновима разликују, трансформишући дневнички запис од фиксираног искуства ка меморату као усменом жанру. Укључивање у аналитички видокруг прича о великим сновима, добијених од исте саговорнице, води и ка сагледавању могућности трансформисања мемората у фабулат, што причи о сну омогућава и да постане део (микро)колективне традиције. На теоријском нивоу, фолклористички приступ допуњен је постулатима психолингвистичких проучавања снова и наратолошком перспективом, те концептом транссветовног идентитета.

Кључне речи: сан, прича о сну, меморат, фабулат, наративност, когнитивна наратологија, транссветовни идентитет

Након уласка у сферу фолклористичких истраживања од деведесетих година XX века, приче о сновима концептуализоване су као посебан фолклорни жанр (детаљан преглед проучавања в. у Ђорђевић Белић 2025: 13–54). У досадашњим

* smiljana78@yahoo.com

истраживањима указано је на њихове структурне, композиционе и тематско-мотивске особености, а предмет разматрања биле су и релације према другим жанровима вербалног фолклора – осветљен је њихов однос према предању, визионарским наративима, бајци, причама из живота, прогностичким жанровима, загонеци (Небжеговска 1994: 72–73, Толстая 2003: 80–93, Толстой, Толстая 1995, Višinskaitė 2007: 11–13, Сафронов 2016). Разматрање које следи усмерено је на приче о сновима као меморате, те на дискутовање о механизмима који причу о сновиђењу трансформишу у причу о сну која има потенцијала за даље преношење и приближавање фабулату.

1. Снови као путоказ

Грађа за овај прилог добијена је кроз разговоре са саговорницом која према сновима има специфичан однос – све снове бележи од ране младости, у тумачењу комбинује принципе научене из сановника, логику тумачења усвојену усменим путем и потврђену кроз лично искуство. Отуда се у њеним интерпретацијама снова укрштају општа значења која се формирају у зависности од времена сневања (при чему се посебно поштује лунарни принцип, заснован на месечевим менама), а та се општа значења потом прецизирају кроз тумачења које се заснивају и на ширем контексту сна као целине, али и на специфичности детаља.

И: Јел мислиш да свако може тако да предосети нешто кроз сан?

С: Мислим, да. Сваки. Има снови које једном, и разбистре ти мозак, једном га сањаш и већ си, како би ти рекла, лакше ти је, протумачиш. Ја, сад ми је лакше, јел протумачим снове. Одма га забележим, ако не могу одма да читам, како би ти рекла, шта је, ја узмем касније па видим. Има сан одма ти покаже шта ти

покаже, шта треба, како треба да одреагујеш, дал треба да будеш смиренији, дал треба да одреагујеш. Има снови који ти кажу – не смеш да попушташ. Не ваља да сањаш да се смејеш, то никако не ваља, смејање, много гласно смејање, то не ваља. А кад плачеш, то је добро. Невезано што теби плач у стварности не ваља. Али кад у сну плачеш... И не ваља змије да се сањају, то су душмани. Не ваља зуби да вадиш, то. Ако те боле крајњи зуби, то су неки даљни род, ако су ти важни зуби, предњи зуби, то не ваља. Не ваља ни један зуб, али има кој боли, кој не боли, зависи колко ти је даљина и колко ти је тај близак. Разумеш? Зато ти кажем, треба човек мало да протумачи целокупан сан, а не делић. Сваки детаљ, и боја чак, дал је пролеће, дал је зеленило, дал је снег, снег је беда. Значи снег кад сањаш, кад гледаш да пада а нема га доле, добро је, ал кад видиш да је бело доле све, не ваља, беда, то да имаш на уму.

Посебан значај придаје сновима који се понављају:

Пророчки снови су они који понављају ти се док не видиш де грешиш. То да знаш! И после кад видиш о чему се ради, да ти исто ти се понавља тај сан. Исто. Значи, мислиш да си гледо филм, разумеш. И кад тај сан, док не исправиш ту грешку, ако ти је грешка, или нешто, зависи шта је, ти немаш мир. Нешто те увек опомиње, како би ти рекла, снови. То су пророчки.

Један од таквих је и сан везан за блиске преминуле сроднике. Реч је о оном типу сна који је Јунг (Carl Gustav Jung) сврставао у *велике снове*, а у психолошким интерпретацијама означавају се и као интензивирани снови (енгл. *intensified dreams*), утицајни снови (енгл. *impactful dreams*), снови великог значаја (енгл. *highly significant dreams*) (Bulkeley 2009: 97). На овај сан враћала се више пута у току разговора, а чини се да је управо он битно утицао на њен однос према сновима уопште, будући да га је први пут сањала као десетогодишња девојчица и за значењем дуго трагала. Због

изразите обимности наратив се овом приликом даје у донекле редукованом облику:

С: И сад ја сањам један сан. Где сам рођена, како бих ти рекла, кућа. То је мала кућа. Ја не улазим никад у кућу, у снове. Значи ја сам увек двориште де је, де је била испред башта. Ја увек тај сан, враћа ми се неколико пута. Значи то двориште, та кућа, зато што неке ствари су ме везале за то место. И док ја нисам сватила... Значи, четири пута тај исти сан сам сањала. Разумеш? Ја сањам и ту, сањам, моја баба, коју бабу не знам, то ми баба умрела пре да се ја родим. Само слику си гледао, знаш из слику... Ја сањам њу, и своју мајку, и једна стрина која је била јетрва мојој мајци... Та башта како је то, како оне раде, ја сам као дете. А нисам дете, ја сам одрасла сањала, дете сам, можда да имам једно десет година значи. У ствари, у том периоду је почело то да се дешава, касније сам схватила зашта. Разумеш, тај сан шта ме је упозоравао, шта ми је у ствари доносио тај сан. Како обрађују ту башту, како копају, како беру парадајз, па оне носе, па стављају тај парадајз, има сто неки дрвен, то ми остао у главу, велики сто, то су раније били столови старински од дрво, то знаш како је. И на тај сто она парадајз ставља, ставља ту паприку, неко воће, пун је сто. Мене то сметало зато што наша мама у стварности то никад није радила... Да трпа на сто све, то није било. И ја онако сам тужна што ставља та моја баба све на сто. Нисам умела да се зарадујем, да кажем нешто, једноставно као да си нем. Ниси нем него једноставно не причаш, посматраш. И у моменту та моја стрина долази, неко је тражи, то не видим ко је. Значи та особа никад ми се није показала која је. Само знам да је мушки глас био. Због чега ставља ту парадајз кад њему треба, требала њему да да. Она му није дала... Та моја стрина је погинула, да ти кажем, кад су ми моји погинули. У стварности. Зато ти то причам. Тај сан што сам сањала, многе ствари у стварности ту су... Доносиле су ми, упутства, како би ти рекла, како да идем. А ми то нисмо знали, значи да треба да делимо [храну на гробљу, прим. С. Ђ. Б.] касније. Схваташ сад о чему? Значи, она носи, она

узима, не баба него стрина, од тај сто парадајз и тем човеку носи, ја не видим човека. Само глас сам чула, њу видим како одлази, ал не видим лице... Враћа се она, на том столу неке крушке. Ја кажем, питам маму зашта ставља парадајз и крушке кад од парадајз треба салату да једемо, а крушке се... Мало сам узнемирена, како бих ти рекла. Моја мама каже: – Она ће ставља у воду. Ја касније сватим да та наша баба стављала крушке у воду, као раније. Не сватим, него многе ствари као раније ти се деси, па поново ти се деси, па поново ти се деси, због чега то. Исто, та моја баба је стављала те крушке у воду, тако било то за зимске крушке које једу преко зиме после. Али тад нисам знала да ми сан показује зашта бабу сањам, зашта крушке сањам, зашта парадајз сањам. Разумеш? Неке ствари... Та слика тад мени је била... Узнемиреност имала сам унутар себе. А не би требало. Кад погледаш – парадајз, шта ти парадајз значи, ништа, парадајз. [...]

И: А овај сан, то ти се понављало, и до кад ти се понављало?

С: Понављало ми се све док нисам схватила да ја никад нисам отишла на гроб да видим своју бабу јел нисам знала де је сахрањена, разумеш. Ел моја баба, ми смо у једно место били, а она у друго место. [...] Ел нисам се ни родила бабу да знам. И деда у рат погинуо. То је било, разумеш, не знаш. И тај сан, док нисам нашла де је баба... Упорно сам њи... Оне ни једна нису живе. Нити моја мајка, нити стрина, нити баба. [...] Па сам га сањала у четрнес године. Па у шеснесту годину. И кад је био... Вероватно ми се то дешавало што ја нисам знала шта је. Јел ти дете као дете само знаш сан. Е кад сам сањала кад је задњи пут било, седамнес године кад сам била, исто, то пролеће било... Ја имам, треба да нађем свеску ког датума ми то било... Е тад, много сам била узрујана, и наставница што ми била, географију ми предавала, видела да сам, много узрујана сам била, како би ти рекла. И шта ми је. А била сам одлична, нисам, разумеш... Шта ми се десило да сад, видела ми да нешто нисам ја. Ја ју кажем: – Ја сам се поново уплашила. Сањам исто! – и она каже: – Смири се. Ајде, испричај ми то како си... – И ја као сад теби. Кажем: – Немогуће да иста, иста моја баба,

зато што слику су ми после показали. Моју мајку знам, стрину знам, исто све. – И причам као сад теби ово. И како та стрина је давала, брат ју је погинуо. Брату... Касније растумачимо зашта је ко је где је био. Али ја тад само сам немир имала од те снове. Све док нисам тад. И она тад ми каже... Средња школа сам, нисам балавица, сад већ разумеш ти, седамнес године имаш, ниси дете. И она мени каже: – Дидеш код... У манастир. – И ја, у манастиру Прохор Пчињски читао ми је, па ти свештеници, како би ти рекла, неку молитву зато што много ми је било лоше. Ја побелим кад то сањам, како би ти рекла, много сам узрујана. То ми много, много ми је немир стварало, како би ти рекла. И тад он мени каже: – Да идеш... Е знаш де ти је баба? – Ја кажем: – Ја не знам. – Па ел имаш од старији неко ко зна? – Па вероватно имам. И стриц Живко. Ја њему причам као сад теби што причам, ја нисам ишла сама него тај стриц ме одведе на гробље. Е како сам то била тад на гробље ја више нисам сањала... Мајку сањам и сад понекад, то нема везе. Мајку сањам, знаш како је сањам. Мајку сањам увек како оће нешто да ме упозори. Упозори ме, како да ти кажем, шта да радим. А бабу више од тад, ето ти, тај сан, није ми се понављало, како би ти рекла, тај сан. [...] То је мушки глас од моје стрине брат који је исто погинуо пре тога у рат. Ал ја то нисам знала.

И: А зашто ниси њега на пример могла, шта мислиш, зашто се он није показивао?

С: Па нисам га ја познавала њега. Ја њега нисам познавала. Ел, како би ти рекла, као моу бабу, то није мој, мој крв, разумеш. А ова стрина ми није, ал са мајку, стрину сам знала. Она је кад и моја мајка, заједно су погинуле, и тата. Разумеш? Неке ствари ту су ми биле нејасне, како би ти рекла. Док нисам, ето, како сам отишла, после ми је лакнуло зато. Зато што су били гладни, како би ти рекла. И она делила је тем зато што је био гладан. То неке ствари касније кад сам почела, и то сад од ове друге бабе узмем ти ја овај сановник јел није ми јасно било, а нисам умела тад у моменту да тумачим. Ја сам млада била. Како се тумачи. Ја га читам, први, како би ти рекла, сад ми први датум, и никако

нема ми га триести и триес први. Тај сто ми остао урезан у глави. Како би ти рекла. То се све дешава у тој кући де сам ја рођена. Ја увек идем околo. Ја видим... Сад, то ми никад није било јасно. Ја нисам ушла у кућу то да видим сто, али ја врата она кад отворена, ја тај сто видим. А не да ја уђем у кућу! Они у кућу доносе из баште, ја видим, ту сам напоље. Они уносе то, све на тај сто стављају. Ал ја не улазим у собу! Никад нисам да узмем, да ја то, како би ти рекла, с њима будем. А све видим. Њихове разговоре све ја слушам. Чујем њега кад зове, она како излази, значи ја сам испред, она узела то од сто и носи, она на та врата излази. Ја не причам с њима. Никад нисам причала с њима у сан, као... Са мајком сам причала у снове који су ми били касније, кад су неке ствари, како би ти рекла, дешавале, али с њима с ниједном. Значи, они њихове то разговоре чујем све. Значи како, ко, где, шта, све значи ја чујем њих, њихове реченице. Како би ти рекла, кад она каже, моја баба мојој мајци: – Те крушке да спустиш, ал пази да ти се не убију. – А ја гледам моја мајка како је ту крушку брала. Значи, крушка је ту исто. Торба као ткани, знаш оне раније. Она бере крушку и спуста. Она је у башту с овом. А то ми је све ту испред. И мене је то, пошто ја, ја нисам умела да носим, како би ти рекла, то. Е после, ти кажем, после ми било лакше. Кад се то, кад ме видла та, ти кажем, наставница. Устала сам ујутру, први час код ње, и ја онако сам узнемирена. Играла ми снага, каже она мени, а ја не знам да ми играла, она каже да ми играла снага, како ме видела, како би ти рекла. Ја се тога не сећам да је мени играла снага. Вероватно сам нервозна била кад она је мене то видела, разумеш.

[ТРНАВА 1 СЂ; саговорница рођ. 1962, јануар 2024]

Сиже овог наратива може се свести на релативно једноставну структуру: саговорница у неколико наврата у различитим раздобљима живота сања исти сан у ком су главни актери преминули сродници; у сновиђењу, у кући у којој је живела у детињству, сневачица види покојну мајку, бабу (коју препо-

знаје са фотографије) и стрину, које воће и поврће ређају без јасног реда по великом дрвеном столу; сневачица чује глас мушкарца чије лице никада не види, који тражи нешто од поврћа (парадајз); сневачица не комуницира с покојницима у сну и не улази у кућу; сан увек (па и у тренутку интервјуа), изазива снажне емоционалне реакције; узнемиреност сневача препознаје наставница географије, која преузима даље деловање у циљу решавања проблема, тј. враћања нарушене равнотеже, која се види као узрок непријатног, узнемирујућег, више пута поновљеног сна. С друге стране, поменута једноставна структура допуњена је низом детаља од којих неки развијају и додатни наративни потенцијал. Реч је, најпре, о објашњавању релација између преминулих сродника (које су везане и за тумачење односа између онога што се у сну види и што остаје скривено – преминулог брата своје стрине саговорница тек много касније идентификује, а немогућност виђења његовог лика у сну објашњава изостанком крвног сродства: „Па нисам га ја познавала њега. Ја њега нисам познавала. Ел, како би ти рекла, као моу бабу, то није мој, мој крв, разумеш”); овај спектар дигресија укључује и причу о заједничком страдању родитеља и стрине (у аутомобилској несрећи). Потом, реч је и о успостављању односа паралелизма између сфере социјалне реалности и сновиђења (наглашавање истоветности познатог простора; радње које се обављају са воћем – крушкама, откривају се касније (кроз животно искуство које сневач стиче) као уобичајен начин чувања овог воћа за зиму). Нарочиту узнемиреност изазивају они елементи који су у колизији са стварношћу (понашање мајке). Премда за неколике детаље саговорница не нуди експлицитно тумачење, могуће је довести их у везу с концептима традицијске културе (нпр. сто с храном као уобичајена слика ритуалне гозбе намењене покојнику). Посебно се истичу учестали описи изузетно интензивних емоционалних реакција које сан изазива, дати из сневачеве

и перспективе другог – наставнице географије¹. Увођење овог лика вишеструко је функционално: с једне стране, реч је о лику сведока, типичном за приче о сновима, који има функцију валидације; с друге стране, у конкретном примеру овај лик има и функцију помоћника, будући да, препознавши важност сна, сневачу отвара пут ка ономе ко ће сан протумачити – монаху који поруку сна препознаје као поруку мртвих који на оном свету трпе недостатак, упућујући на начин на који овакву ситуацију треба разрешити (налажењем бабиног гроба и ритуалним даривањем хране).

Вишеструко понављање истог сна у разговору јасно је указало на стабилност структуре наратива, потенцирање истих детаља (табу уласка у простор куће, немогућност да види мушку особу чији глас чује и др.).

2. Дневник снова: фрагменти

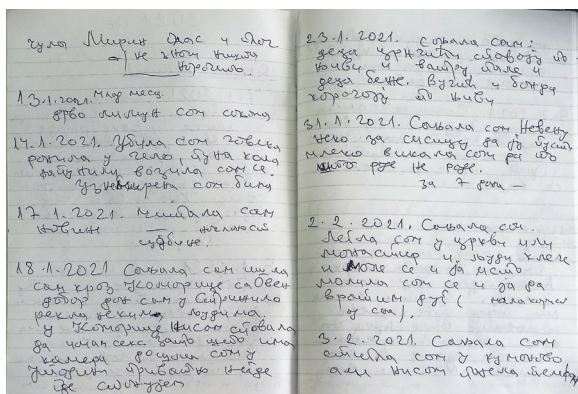
Нешто другачији позицију у менталном простору саговорнице заузимају снови које редовно бележи. Њен дневник снова обликован је комбиновањем записа који описују само сновиђење и пратећих коментара које исписује на основу правила тумачења из сановника, некада накнадно бележећи и кратке назнаке о догађајима из реалног живота за који се конкретан сан везује, а који ретроактивно текст сна додатно симболички кодирају.

Будући да је део дневничких записа читала током интервјуа, у наставку се (изабрани, мањи) део овако добијене грађе представља паралелно – с десне стране дат је дневнички запис, а с леве транскрипт разговора.

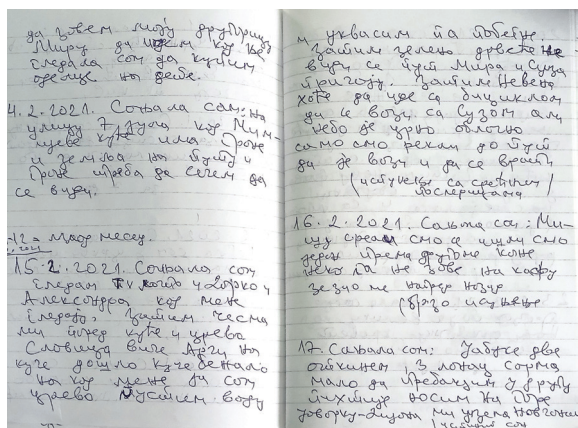
¹ У разматрању комуникативних особености митолошких наратива (у које би се могле сврстати и приче о сновима) Ина Веселова (Инна Веселова) и Андреј Степанов (Андрей Степанов) посебно истичу значај реципијента „прве приче”, који је по правилу особа од поверења и ауторитет и чије тумачење битно одређује даље обликовање доживљаја натприродног (Веселова, Степанов 2019: 20–22). У цитираном примеру постоји, заправо, удвајање ликова на овој позицији.

Транскрипт разговора	Дневнички запис
Сањала сам Невену. Неко за сисицу да ју пусти млеко. Викала сам на тог шта то раде да не раде. За седам дана. Она добила тад. Ево видиш. Сањала сам легла сам у цркву или манастир. И људи клече и моле се, а ја исто молила сам се и ја да вратим дуг. Као неки дуг. И пише – Мала корист од сна. И: И јел ти било? С: Па да. Мала корист, ево ти. Ево видиш. Дуг не мора да значи пара. Али ја сам сањала да дугујем. Да. Ево ти. Сањала сам да сам стигла у Куманово, ал нисам понела телефон да зовем моју другарицу Миру да идем код ње. Гледала сам да купим оделце на дете. Разумеш? И шта то ми показало? Показало ми да њена ћерка трудна. Након неки дан она ме зове да ми каже. Е после, сањала сам да сам на Улици седмог јула код Мимијево куће. Грање и земља на путу и гране треба да сечем да се види. То је овде доле, ја сад, на пример, знам људе које, зато пишем, не пишем ко је Мими, ко је ово, значи, ја знам који су људи. И: А јел ти нешто? С: Па ево, то ми празно било, виш да немам записано. То ми се, ево, поклапају дани кад не важи. Ја га запишем, ал нема значење. [...] Сањала сам гледам те-ве, Лото, и Дарко и Александра код мене гледају. Затим, чесма ми поред куће и црево. Славица виче – Арчи! На куче, то је куче, дошло куче, бежало, као код мене, ја сам црево пустила воду, и уквасим да побегне. Значе, склоним га. Затим, зелено дрвеће, не види се пут. Мира и Суза причају. Затим Невена хоће да иде са бициклом да се вози, али небо је црно, она се врати. Испуњење са срећним последицама. Јел разумеш сад?	31. 1. 2021. Сањала сам Невену неко за сисицу да ју пусти млеко викала сам да то што раде не раде. [испод] за 7 дана – 2. 2. 2021. Сањала сам. Легла сам у цркву или манастир и људи клече и моле се и ја исто молила сам се и ја да вратим дуг (мала корист од сна). 3. 2. 2021. Сањала сам стигла сам у Куманово, али нисам понела телефон да зовем моју другарицу Миру да идем код ње гледала сам да купим оделце на дете. 4. 2. 2021. Сањала сам: на улици 7. јула код Мимијево куће има гране и земља на путу и гране треба да сечем да се види. [забележено неvezано за текстове снова] 11–12 2. 2021 = млад месец. 15. 2. 2021. Сањала сам гледам TV Лото и Дарко и Александра код мене гледају. Затим чесма ми поред куће и црево. Славица виче Арчи на куче дошло куче бежало на код мене ја сам црево пустим воду и уквасим па побегне. Затим зелено дрвеће не види се пут Мира и Суза причају. Затим Невена хоће да иде са бициклом да се вози са Сузом али небо је црно облачно само смо рекли до пут да је вози и да се врати [испод] (испуњење са срећним последицама)

То је добро, значи... У стварности падне од бициклу, ал добро је, значи ништа није страшно, то ти кажем. Е овако сад... Сањала сам ишли смо једни према другоме. Каже неко га не зове ни на кафу. Зезнуо, напред назад. Брзо испуњење. Значи, неке ствари, ево видиш...



Сл. 1. Деталј из дневника саговорнице



Сл. 2. Деталј из дневника саговорнице

Представљена грађа пружа услове готово лабораторијског типа за стицање увида у процес трансформисања извештаја о сну у причу о сну која има одлике мемората. Поређење дневничких записа сновиђења (насталих, према сведочењу саговорнице, непосредно након буђења) с текстовима који се формирају кроз укључивање (углавном минималних) коментара који се смештају уз примарни запис, а потом и интерполирањем коментара у текст који се чита/изводи у истраживачкој ситуацији, отвара неколико важних питања. Најпре, реч је о потреби за разјашњавањем односа између сна и наратива. Потом, реч је о потреби за утврђивањем карактеристика које разликују три предочена типа наратија о (истим) сновима. Коначно, укључујући у аналитички видокруг и претходно наведене примере прича о сновима, које су извесно много пута вербализоване (изведене), разматрање ће водити и ка сагледавању могућности прерастања мемората у фабулат, што оваквој причи о сну омогућава и да постане део (микро)колективне традиције.

3.1. Сачувано искуство: извештај о сну

Материјал забележен у дневнику припада оном типу наратива који се (примарно) у психолошким и психоаналитичким проучавањима називају извештајима о сну (енгл. *dream report*), при чему се овим термином најчешће реферира на текстуалне „производе” који настају кроз покушај сневача да, колико је могуће верно, представи садржај сна, неретко непосредно након сневања (у психотерапеутске и сврхе психоаналитичких проучавања примењују се и захтеви да испитаници или пацијенти извештај о сну обликују и касније, а у зависности од приступа, може се инсистирати и на вербализацији емоција које су сан пратиле) (аналитички преглед психолошких проучавања писаних и усмених извештаја о сновима в. у Casagrande, Cortini 2008:147–151).

Мотиву сна, односно наративима који интерполирају приче о сновима, посвећена је значајна пажња у наратолошким студијама. Ипак, чињеница да поменута истраживања као грађу користе доминантно књижевне текстове, изузимајући неке од анализа понуђене у оквирима когнитивне наратологије (којима ћемо се у наставку вратити), до извесне мере чини условном примену налаза добијених на корпусу који би био сасвим упоредив с корпусом који чини усмена грађа. Са друге стране, аутентични (некњижевни) извештаји о сну практично су једини пут за проучавање снова у психолошким дисциплинама:

Очигледно, када радимо са сновима, можемо радити само с извештајем о сну, који је објективни продукт. [...] Извештај је [...] најбоље средство које имамо за представљање нашег искуства сањаног које му омогућава да се усидри у времену и саопшти другима. (Obviously, when we work with dreams, we can only work with the report of a dream, which is an objective product. [...] The report [...] is the best means we have for representing our dream experience in a way that allows it to be anchored in time and communicated to others.) (Kilroe 2000: 127)

Оваква природа предмета истраживања ставила је пред истраживаче из ових дисциплина и проблем утврђивања дистинкције између сна и извештаја о њему, те потребу за одређивањем једног и другог према појму наратива.² У релативно радикалном приступу Данијел Денет (Daniel Dennett) и сам сан одређује као наратив, односно наративну репрезентацију у свим фазама (процес настанка и конструисања, његово представљање

² Неопходно је напоменути да се и у психолошким приступима разликују научне струје које сан поимају као производ менталних функција (при чему управо овакав приступ отвара пут разматрању сна као наративног искуства), с једне стране, и оне које сан посматрају као производ хемијских процеса који се дешавају у мозгу, с друге (в. детаљнији преглед у Walsh 2010: 141–157).

искуственој свести, сећање на севано) (Denett 1976: 151–171), а на трагу његових истраживања Ричард Волш (Richard Walsh) испитује функционисање елемената наратива у самом сну (одлике приповедног ја, фикционалност, наративност). Имајући на уму да су сензације присутне у сновима различите, реч је, истиче овај аутор, о сложености, мултимедијалности наратива (Walsh 2010: 144). Према мишљењу Патрише Килроу (Patricia Kilroe), сан је искуство, а сећање на сан текст, дефинисан као кохерентан феномен, омеђен у простору и времену (Kilroe 2000: 127). Ослањајући се на закључке и импликације разнородних психолошких и психоаналитичких проучавања, ова ауторка прихвата тезу о потенцијалу наративизације као људској предиспозицији која је уписана у мозак, а која јесте и саставни део сложеног неурофизиолошког и менталног процеса формирања снова. Наративна форма, сматра даље, интензивира се вербализацијом (било кроз предочавање сна самом себи, или путем саопштавања другом). Окрећући се дефиницијама наратива и његових елемената које нуди структуралистичка наратологија (Женет (Gérard Genette), Барт (Roland Barthes)), те доводећи их у везу са Јунговом схемом снова (која је заснована на метафори позоришта и обухвата постављање времена, простора и увођење актера, потом развој/промену, кулминацију и, на крају, расплет или, једноставно – резултат, односно завршетак), Килроу показује да и сасвим минимални извештаји о сновима прате ову структуру у мање или више развијеном облику. Стога и овакви извештаји јесу наратив, схваћен као склоп догађаја у одређеном следу у времену како га одређује Џералд Принс (Gerald J. Prince) (Kilroe 2000: 129, уп. Androutsopoulos 2011: 480–481).

Описани модел могуће је релативно лако препознати и у дневничким извештајима који су предмет ове анализе, међутим, предложеним препознавањем елемената схеме ни из далека се не исцрпљују аналитичке могућности, будући да се суштинске карактеристике ових наратива показују у специфичностима

функционисања формулативних структура и динамике приповедних нивоа, односно – начина њиховог смењивања и везивања.

Дневнички записи (укључујући и оне који, сходно поштовању функционалности обима представљене грађе, нису укључени у ову студију, а у које је ауторка студије имала увид) с високим степеном доследности почињу уводном формулом – „Сањала сам”. Оваква, сасвим једноставна, и наизглед од значења фреквентношћу (и колоквијалном употребом) донекле испражњена конструкција, заправо се показује као семантички изразито оптерећена. Најпре, она је маркер жанра приче о снови-ма, потом показатељ рефлексивности приповедачког ја, а из угла класичне наратологије реч је о сигналу преласка с екстрадијегетичког на интрадијегетички ниво. Ипак, суштинску важност тог преласка за наративно обликовање сасвим специфичног садржаја какав су снови додатно осветљава перспектива когнитивне наратологије, конкретно – концепт *шава*, „места на коме се различити наративни начини пресецају, стварајући опипљиве границе у наративном току” (Fludernik 1996: 45). Шавови блиски наведеном – „Сањала сам” посебно су важни имајући у виду природу анализиране грађе. Реч је, наиме, о онтолошким шавовима – тачкама у којима се пресецају наративни светови различитих онтолошких нивоа. У конкретном случају реч је о пресецању света будности (који се, када се узме у обзир претакање у наратив, тек до извесне мере може изједначити са светом социјалне реалности) и света сна. Преглед дневничке грађе („чистих” наратива о сновиђењима, који не укључују накнадно дописане коментаре) недвосмислено указује да се овакви шавови региструју искључиво у уводној формули, као јаком месту текста, из фолклористичке перспективе важном и у смислу жанровског маркирања, а из перспективе когнитивне наратологије значајном у смислу формирања оквира, као скупа менталних представа који усмеравају и конструисање и разумевање приче (о блискости концепта оквира и формула детаљно је дискутовано у Јањић 2023: 258–260).

Хибридни текстови који комбинују читање и накнадне коментаре, односно, имају и одлике усменог извођења, оваква преклапања уводе чешће, уз фреквентније укрштање приповедних нивоа.

3.2. Ка меморату: успостављање (додатног) значења

Коментари које ауторка дневника исписује настају најчешће истовремено као и текст самог сновиђења. Обухватају датум (чија се функција може разумети и као функција додатне наративне организације искуства темпоралним прецизирањем), те (углавном) краће белешке о потенцијалном значењу снова према логици и правилима која се преносе из штампаног сановника (нпр.: „За седам дана”; „Мала корист од сна”; „Брзо испуњење”, итд.).

Процес о коме је реч може се интерпретирати као корак ка придавању (додатног) смисла сновиђењу, будући да се само искуство сањаног види и као недовољно, непрозирно, оно које ваља одгонетнути (било да се за таквим смислом трага у оквирима симбола које нуди традиционална култура, или се посеже за интерпретацијама у психолошком и психоаналитичком кључу). Реч је и о механизму који потврђује Лотманову (Юрий Михайлович Лотман) тезу о сновима као простору семиотичке неодређености, који треба испунити значењем (Лотман 2000: 126). Из фолклористичке перспективе посматрано, ово додатно кодирање значењем види се и као почетак процеса формирања мемората.

Разматрајући настанак мемората, Лаури Хонко (Lauri Honko) нагласио је да већ и на доживљај одређене ситуације, која ће се касније у приповедању обликовати као меморат, у великој мери утичу и фактори који нису само индивидуални. Конкретан догађај, прецизније – неки његови чулно препознатљиви елементи (звук, визуелни опажаји и сл.), представља непосредан надражај – окидач, док примарни надражај (у који се укључује

и први емоционални одговор и, њиме условљена, перцептивна димензија) происходи из колективних норми и система веровања који почивају на искуственим моделима културе (Honko 1964: 15–16). Стога меморат не може бити наратив о чисто личном искуству, како га је одредио Фон Сидов (Carl von Sydow), будући да је свако искуство, на овај начин сагледано, у већој или мањој мери обликовано културом, посебно имајући на уму социјалну условљеност самог веровања (Dégh, Vasyony 1974: 237, Dégh 2001: 58–79, Marković 2012: 159–162).

Потреба за тумачењем сна као непосредног надражаја происходи у случају који је предмет анализе из традиционалног идејног комплекса „веровати у снове”, чији је основ управо веровање да сан има значење (о овом идејном комплексу детаљније у Ђорђевић Белић 2020: 27–53). О „испуњењима” снова у неким од записа сведоче накнадно уписани коментари (најчешће само кратка белешка о догађају), а овај слој значења посебно ће бити укључен у усмену интерпретацију записаног која се кроз интервју одвијала.

3.3. Ка меморату: усмено извођење записаног

Читањем дневничких белешки и уметањем коментара формирана је вишеструко хибридна наративна структура у којој се преплићу (за)писано и усмено, наративи о сновиђењу и наративи о сновима који су се остварили. Интерполиране коментаре, који читање приближавају усменом извођењу, могуће је у тематском смислу разврстати на оне којима се дају додатне информације о местима и актерима из сновиђења, оне који указују на усменост комуникације и функционишу примарно као провера комуникативног канала, коментаре о значају снова уопште, а посебно су занимљиви они који се додатно наративно развијају у правцу потврде пророчког значаја сна (нпр. „Сањала сам да сам стигла

у Куманово, ал нисам понела телефон да зовем моју другарицу Миру да идем код ње. Гледала сам да купим оделце на дете. Разумеш? И шта то ми показало? Показало ми да њена ћерка трудна. Након неки дан она ме зове да ми каже...”). Жанровске дистинкције између прича о сновиђењима и прича о сновима који су се остварили (који имају посебан потенцијал да прерасту у фабулат) у фолклористичкој литератури су већ уочене, те тако Ина Веселова указује на изостанак интерпретације у првом типу, који се стога види и као структурно редукован (ипак, ауторка оба типа придружује жанру прича о сновима, сматрајући да су и у причама о сновиђењима узрочно-последичне везе између сновиђења и сфере социјалне реалности макар имплицитно присутне) (Веселова 2002: 172–178).³

Релативна једноставност и кондензованост саговорничких записаних извештаја о сновима до извесне мере се релативизује у усменој интерпретацији. Премда је реч о допунама које настају накнадно, оваква се тенденција може упоредити с резултатима анализа екстензивних корпуса извештаја о сновима у емпиријски оријентисаним психолошким проучавањима. Поређења дневника снова, који настају записивањем или аудио-бележењем саопштавања, показала су да се записани и усмено интерпретирани извештаји разликују управо на нивоу екстензивности, те кохезивности наратива (сумарни аналитички преглед в. у Casagrande, Cortini 2007: 146–148) – писани протоколи имају тенденцију да буду краћи и кохерентнији, будући да писање чини могућим планирање и додатно промишљање о адекватној текстуалној репрезентацији садржаја из домена краткорочног памћења. Психоллингвисти Марија Касагранде (Maria Casagrande) и Паоло Кортини (Paolo Cortini) ове разлике објашњавају ослањајући се на двојакост природе писаног и говорног језика које је понудио

³ Преглед подела прича о сновима које су до сада понуђене у фолклористичкој литератури в. у Ћорђевић Белић 2025: 17–26.

Мајкл Халидеј (Michael Halliday). Према овом теоретичару, говор и писање представљају алтернативне реализације семантичког потенцијала језика. Писање, обележено густином, али и извесном статичношћу, свет представља као продукт. Говор феномене представља као процес, потенцирајући динамички аспект стварности (Halliday 1985, према Casagrande, Cortini 2007: 150).

Осим на најширем структурном плану и према развијености наратива, записани извештаји о сновима разликују се од усмено интерпретираних пандана посебно на нивоу конструисања наратива у погледу преплитања наративних нивоа, који се читавају и кроз специфичне релације које се успостављају између приповедајућег и исприповеданог *ја*. Сходно дневничком карактеру записаног, које се потом усмено интерпретира, приповедање се доследно реализује у првом лицу. Речено језиком класичне нартологије (Ženet 1985), реч је о унутрашњој фокализацији (и у вези с унутрашњим светом наратора, и у вези с визуелном и аудитивном перцепцијом кроз које се формира нараторкина представа о сањаном), што је универзалија извештаја о сновима (уп. Farkas 2021: 89, Revonsuo 2008: 209). У записаним текстовима двострукоост приповедног *ја* експлицитно се исказује само у онтолошком шаву у уводној формули, а дуалност, иако уписана и у текст као целину, ипак је тек имплицитно присутна. Насупрот томе, у усмено интерпретираним причама, посебно онима које одговарају причама о сновима који су се обистинили, присутна је многострукоост гласова која одговара многоструким приповедним нивоима: једно је *ја* које чита и додатно приповеда, друго *ја* је оно о коме се приповеда и припада свету сновиђења, док је треће такође приповедано, али припадајуће свету социјалне реалности (оно укључено у догађај који истинитост сна потврђује).

Многострукоост идентитета сневача који о сопственом сну, чији је и актер, проговара, дозвољава увођење концепта транс-световног идентитета – постојања једне исте јединке у више светова, као аналитичког оквира за разумевање овог феномена.

Међу бројним теоријама усмерених на промишљање онтолошке природе различитих реалитета природи грађе најближа су, чини се, промишљања умерених реалиста, према којима, ма колико се схватања статуса могућих у односу на актуални свет разликују у нијансама, превладава становиште да могући светови настају деловањем људског ума. Тако је, према Николасу Решеру (Nicholas Rescher) и Зејну Паркс (Zane Parks), актуални свет сачињен од актуалних елемената и неактуалних могућих стања. Конституисање могућих светова резултат је активности нас самих, припадајућих актуалном свету (Rescher, Parks 1973: 330–350). Чини се да је свет снова управо тако могуће и одредити, будући да, према истраживањима психолога, настаје кроз менталне процесе који, између осталог, активирају и садржаје из домена дугорочног и краткорочног памћења. У прилог оваквом погледу на свет снова иде и чињеница да они садрже и метакогнитивни аспект – самосвест и рефлексивност одликују сопство у готово свим сновима, при чему рефлексивност може бити повезана и с контекстом (светом) самог сна, али и са семантичким контекстом будног стања (актуалног света или, условно, света социјалне реалности). Рефлексивност која реферира на контекст будног стања, несумњиво најочигледнија у луцидним сновима, може бити присутна и имплицитно, на пример кроз свест о необичности догађаја, кроз дисторзију простора (места која су сневачу позната из света социјалне реалности у сну бивају трансформисана) и сл. (Walsh 2010: 148).⁴ Рубна позиција снова као могућих светова истакнута је и у промишљањима Лубомира Долежела (Lubomír Doležel), који истиче да се свет снова констру-

⁴ Објашњење стварања виртуелне реалности у сновима (која, према овом теоријском приступу, настаје кроз заједничко деловање неурофизиолошких и менталних активности) дато је у Hobson, Hong, Friston 2014: 13–14. Аутори указују на сталне односе међузависности који се успостављају између процеса закључивања и предвиђања у сну и у стању будности.

ише кроз алетички модалитет, али тај свет заправо укида оштар контраст између природног и натприродног будући да „ снови, халуцинације, лудило и измењена стања свести [...] представљају физички могућ и природан део човековог искуства”, али у том искуству постоје и „физички немогуће особе, објекти и догађаји”, па је стога свет снова интермедијални могући свет (Долежел 2008: 128).

Транссветовни идентитет сневача, према схватању овог концепта који су понудили Решер и Паркс, успоставља се кроз релацију између јединке у актуалном свету (која је прототип) и њене варијанте у свету сна, која с прототипом дели исте есенцијалне особине. Истраживања у оној грани психологије, која у великој мери усвајају искуства нартологије, природу релације између сневача и његове пројекције у сну (а те пројекције су у могућем свету сна варијанте сневача) одређују, између осталог, и овако:

Субјекат који сања је агенс наративног чина који може да укључи репрезентацију себе као агенса и дискурзивног агенса (у најширем смислу), као и репрезентацију дискурзивног деловања других. Ретроактивно, дискурс сна такође имплицира и конструише сопство око позиције субјекта која се успоставља у чину наратије, при чему сан поставља сањача у процес сопственог конструисања и саморецепције – јер снови могу да нас промене. Сањач има унутрашњи дијалошки однос према сну, он је његов произвођач и конзумент. [...] Такав дискурс не укључује само вишеструке гласове, он укључује и вишеструка значења гласа. (The dreaming subject is the agent of a narrative act that may itself include representation of the self as agent, and as a discursive agent (in the broadest sense), as well as representation of the discursive agency of others. Retroactively, the dream discourse also implies and constructs selfhood around the subject position being established in the act of narration, the dream situating the dreamer in the process of its own construction and reception—because dreams can change you. The

dreamer's internally dialogic relation to the dream, as both its producer and its consumer [...] Such discourse does not only involve multiple voices, it involves multiple senses of voice.) (Walsh 2010: 154)

3.4. Уместо закључка: ка фабулату

Дефинишући искуственост као квазимиметичку евокацију реалног искуства, те одређујући је као суштински квалитет наративности (Fludernik 1996: 9), Моника Флудерник (Monica Fludernik) у својој теорији „природне” наратологије усмене наративе сагледава као примарне форме у којима се региструју процеси трансформације и комуникације искуственог. Базични облици усмених наратива, међу којима су и приче о личном искуству и приче о индиректном искуству, формирају се у конверзацији релативно спонтано, а у њиховом обликовању, истиче ауторка, ослањајући се и на фолклористичке увиде, значајну улогу имају и реципијенти, као и комуникативна ситуација у целини. Дискутујући о структурним елементима личних прича (осврћући се и на концепт В. Лабова (William Labov 1973), Флудерник истиче да структуру оваквих наратива суштински обележава изразито наглашено укрштање заплетних (оријентација, епизоде које чине причу, резултат, евалуација) и ванзаплетних елемената. Ванзаплетни елементи не исцрпљују се само у експликативним и евалуативним коментарима већ, како сматра, обухватају и садржану оријентацију (енг. *embodied orientation*), односно све позадинске информације које су везане за причу, а које се временски протежу изван њеног непосредног оквира (Fludernik 1996: 45–52).

Из ове перспективе посматрано, трансформација дневничких бележака према меморату као усменом жанру показује се као пут од минималне фиксације искуства (додатно сасвим сведено контекстуализованог у додатним записаним коментарима) према наративу чија се комуникативност, неопходна за даље прено-

шење тог искуства, остварује управо увођењем експликативних и евалуативних коментара. Значај ванзаплетних елемената за формирање усмене наративне структуре посебно се показује у нараторкиној причи о сопственом великом сну. Премда његову анализу у овом контексту упитном чини изостанак директно упоредивих садржаја (овај сан нараторка није записала, већ га је само усмено интерпретирала), могуће га је посматрати као неку врсту идеалног модела развијене приче о сну, чије се структурне и наративне карактеристике могу узети као до извесне мере репрезентативне не само за индивидуални стил саговорнице већ и за приче о сновима које јесу меморат са потенцијалом да прерасту у фабулат (на овакву тенденцију указује чињеница да су саговорничини унуци, који су разговору присуствовали, показивали да су причу о овом сну више пута чули). Прича о сну о покојним сродницима одликује се и честим укрштањем приповедних *ја* и њихових перспектива, као и укрштањем приповедних нивоа. Места укрштања – шавови, који тексту обезбеђују густину, многоструки су. Онтолошки шавови неретко су и темпорални, односно епистемолошки – они који прате процес претварања искуства у знање (нпр. „Касније сам схватила зашта... шта ме је у ствари упозоравао тај сан...”). Граница између сна и простора социјалне реалности, могућег и актуалног света, у овом развијеном наративу вишеструко је претворена и у тачку додира. Утисак перманентног прожимања светова остварен је фреквентношћу референцијалних шавова, којима се неретко уводе и за комуникативност важни ванзаплетни елементи, који осцилирају између експликативних коментара и садржане оријентације („Та моја страна је погинула у стварности...”). Овакво укључивање искустава когнитивне наратологије и њених концепата, који подразумевају посматрање наратива као динамичног процеса, односно и као приче у настајању, знатно допуњава структуралистички оријентисане приступе истраживању приче о сновима, будући да се овим додатним погледом превазилази јаз између релативно

статичних идеалних модела и њихових истинских реализација у усменој комуникацији (о структури прича о сновима в. подробније у Đorđević Belić 2025: 20–21).

Из перспективе когнитивне наратологије, чије је једно од основних полазишта промишљање о наративности као процесу, а не о наративу као продукту, усмена прича о сну показује се као наратив у ком је језик медијум рефлексije, а не само бележења, и као начин поновног проживљавања и разумевања. Ова тачка представља још један додир ове науке и неких фолклористичких приступа, будући да управо о меморату на сасвим сличан начин промишља Хонко у поменутој студији. Искуство се, како сматра, обликује у меморат управо пропитивањем и поновљеним тумачењима кроз нарацију (Honko 1964: 17–18). Када је о наративном обликовању сна реч, у литератури је истакнуто да се већ и у процесу „превођења” психолошко-физиолошког искуства у наратив сневач ослања и на моделативне схеме и укупност значења која су кодирана културом (Сафронов 2016: 35–51, уп. Рабинович 2013: 47, Hesz 2012: 143). Која ће искуства, у конкретном случају – снови, бити запамћена, вербализована, коначно, похрањена и у дугорочном сећању појединца и у његовом приповедном репертоару, врло је сложено питање. Неки од одговора који су у фолклористичкој литератури понуђени указују на, најшире речено, улогу везивања за контекст, односно интерпретативно довођење у везу света сна и света социјалне реалности (снови који се везују за преломне животне периоде, који прате или изазивају специфична емоционална стања и сл. (Разумова 2001: 86, Сафронов 2016: 51–66). Укључивање одређених сећања у дугорочно памћење (које је важно за формирање аутобиографског наратива као вида конструисања индивидуалног наративног идентитета), није независно од колективних знања и норми, како показују проучавања из домена когнитивне психологије, а ови фактори ће утицати и на вербализацију и даље преношење таквог сећања (Bahna 2015: 14, уп. Ross 1992: 175–176). Наратив-

но обликовање и рецепција битно су условљени и приповедним потенцијалом искуства (engl. *tellability*), било да се оно оцењује као изузетно, узбудљиво, необично, или због чега другог вредно приче. Понављањем приповедања и даљим усменим преношењем меморат се трансформише ка фабулату (укључујући и могуће међуоблике попут псеудомемората), а у овом процесу важну улогу, како истиче Хонко (Honko 1964: 18), имају и мишљење других, друштвена контрола и заједничка традиција.

Литература

- Веселова, Инна. «Структура рассказов о снах». *Сны и видения в народной культуре*. Ред. О. Б. Христофорова. Москва: РГГУ, 2002. 171–180.
- Веселова, Инна и Андрей Степанов. «Опыт по ролям: перципиент, конфликт и другие (коммуникативные основы композиции мифологических нарративов Русского Севера)». *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология* 4 (2019): 10–24.
- Долежел, Лубомир. *Хејтерокосмика. Фикција и мојући светови*. Београд: Службени гласник, Београд, 2008.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. „Идејни комплекс 'веровати у снове' у светлу 'реторике истинитости'. Прилог проучавању жанра на примеру прича о сновима о мртвима”. *Савремена српска фолклористика* 8. Ур. Дејан Ајдачић и Бошко Сувајџић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Комисија за фолклористику Међународног комитета слависта: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Лозница: Центар за културу „Вук Караџић”, 2020. 27–53.
- Јањић, Ана. „Когнитивнонаратолошки приступ тумачењу усмених наратива Белице”. *Савремена српска фолклористика* 13. Ур. Немања Радуловић и Данијела Поповић Николић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Лозница: Центар за културу „Вук Караџић”; Тршић: Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2024. 255–269.
- Лотман, Юрий. *Семиосфера. Култура и взрыв внутри мыслящих миров. Сказания. Исследования. Замечки*. Санкт-Петербург: Искусство, 2000.

- Небжеговска, Станислава. «Сонник как жанр польского фольклора». *Славяноведение* 5 (1994): 67–74.
- Рабинович, Евгений. *Сны Пробуждённых: сон и сновидения в культуре, религии, фольклоре Тибета*. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2013.
- Разумова, Ирина. *Потаянное знание современной русской семьи: Быт. Фольклор. История*. Москва: Индрик, 2001.
- Сафронов, Евгений. *Сновидения в традиционной культуре. Исследования и тексты*. Москва: Лабиринт, 2016.
- Толстая, Светлана. «Рассказы о посещении „того света“ в их отношении к книжному жанру „видений“». *Jews and Slavs* 10 (2003): 43–54.
- Толстая, Светлана, Никита Толстой. «О жанре обмирания (посещения того света)». *Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*. Ред. Никита Толстой. Москва: Индрик, 1995. 458–460.
- Толстой, Никита. «Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа». *Сон – семиотическое окно: сновидение и событие, сновидение и искусство, сновидение и текст*. Ред. Дмитрий Юрьевич Молок. Москва: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1993. 80–93.
- Androutsopoulou, Athena. “Red Balloon: Approaching Dreams as Self-Narratives”. *Journal Of Marital And Family Therapy* 37. 4 (2011): 479–490.
- Bahna, Vladimir. “Memorates and Memory: A Re-evaluation of Lauri Honko’s Theory”. *Temenos* 51. 1 (2015): 7–23.
- Bulkeley, Kelly. “The Religious Content of Dreams: A New Scientific Foundation”. *Pastoral Psychology* 58 (2009): 93–106.
- Casagrande, Maria and Paolo Cortini. “Spoken and written dream communication: Differences and methodological aspects”. *Consciousness and Cognition* 17. 1 (2008): 145–158.
- Dégh, Linda. *Legend and Belief. Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Dégh, Linda and Andrew Vázsonyi. “The Memorata and the Proto-Memorata”. *The Journal of American Folklore* 87. 345 (1974): 225–239.
- Denett, Daniel. “Are Dreams Experiences?”. *The Philosophical Review* 85. 2 (1976): 151–171.

- Dorđević Belić, Smiljana. „Priče o snovima: ka konceptualizaciji folklornog žanra”. *O pričama i pričanju* 2.0. Ur. Nataša Polgar i Ljiljana Marks. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2025, 13–54.
- Farkas, Alíz. “Narrative Properties of Dreams”. *Memory, Trauma, and the Construction of the Self*. Eds. Péter Gaál-Szabó, Szilárd Kmeczkó, Andrea Csillag and Ottilia Veres. Debrecen: Institute of the Debrecen Reformed Theological University. 2021, 83–95.
- Fludernik, Monica. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London: Routledge, 1996.
- Halliday, Michael. *Spoken and written language*. Geelong: Deakin University Press, 1985.
- Hesz, Agnes. “Hidden messages: Dream narratives about the dead as indirect communication”. *Vernacular Religion in Everyday Life: Expressions of Belief*. Eds. Marion Bowman and Ülo Valk. New York, London: Routledge, 2012. 140–160.
- Hobson, Allan, Charles Hong and Karl J. Friston. “Virtual reality and consciousness inference in dreaming”. *Frontiers in Psychology* 5 (2014): 1–18.
- Honko, Lauri. “Memorates and the Study of Folk Beliefs”. *Journal of the Folklore Institute* 1. 1–2 (1964): 5–19.
- Kilroe, Patricia. “The Dream as Text, The Dream as Narrative”. *Dreaming* 10. 3 (2000): 125–137.
- Labov, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973.
- Marković, Jelena. *Pričanja o djetinjstvu. Život priče u svakodnevnoj komunikaciji*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Rescher, Nicholas, Zane Parks. “Possible Individuals, Trans-World Identity, and Quantified Modal Logic”. *Noûs* 7. 4 (1973): 330–350.
- Revonsuo, Antti. 2005. “The Self in Dreams”. *The Lost Self: Pathologies of the Brain and Identity*. Eds. Todd E. Feinberg and Julian Paul Keenan. Oxford: Oxford University Press, 2005. 206–219.
- Ross, Bruce M. *Remembering the Personal Past: Descriptions of Autobiographical Memory*. New York: Oxford University Press, 1992.

- Višinskaitė, Asta. *Interpretation of Lithuanian Folk Dreams and Narrations on Dreams. Composition, Functional Specification, Meanings*. Summary of Doctoral Dissertation. Kaunas: Vytautas Magnus University, The Institute of Lithuanian History, 2007.
- Walsh, Richard. "Dreaming and narrative theory". *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts. Cognitive Approaches to Literature and Culture Series*. Ed. Frederick Luis Aldama. Austin: University of Texas Press, Austin, 141–157.
- Ženet, Žerar. *Figure*. Beograd: „Vuk Karadžić”, 1985.

Smiljana Djordjević Belić

THE JOURNAL OF DREAMS: A CONTRIBUTION TO MEMORATE RESEARCH

Summary

By comparing journal entries about dreams with the texts formed by including (usually minimum) comments which are supplied with the primary record, i.e., also by interpolating comments into the text which is read/performed in the research situation, the paper discusses the questions of relations between dream and narrative and the characteristics according to which some types of dream narratives can be classified as different, transforming a journal entry from a fixed experience into a memorate as an oral genre. Inclusion into the analytical sphere of stories about great dreams, collected from the same interlocutor, leads also towards observing the possibility of transforming a memorate into a fabulate, which enables for the story about dream to become a part of (micro)collective tradition, too. On theoretical level, folkloristic approach has been supplemented by the postulates of psycholinguistic dream studies and narratological perspective, as well as the concept of transworldly identity.

Keywords: dream, story about dream, memorate, fabulate, narrativity, cognitive narratology, transworldly identity

Ана Милинковић*

ORCID 0000-0002-5773-7439

Институт за књижевност и уметност
Београд

УЛОГА ХУМОРА У АНТИПРЕДАЊУ – ФЛЕКСИБИЛНОСТ ЖАНРОВСКИХ ГРАНИЦА

Апстракт: Проблематика коју студија разматра илустрована је теренским примерима, указујући на то да фолклорни жанр функционише као „динамичка конструкција”, при чему се међу-жанровска преплитања и одступања показују природним и очекиваним. Жанровске контаминације крећу се од суптилних до радикалних, где се кроз уплив хумора нарушавају традиционалне жанровске норме предања, а фолклорни текстови приближавају другим усменим прозним формама, попут шаљивих народних прича опсцене тематике. Два конкретна казивања показала су се посебно значајним за анализу јер интегришу елементе етиолошког, есхатолошког и, делимично, демонолошко-митоолошког предања. Ови примери представљају варијанте наратива о протеривању ђавола са земље, где је кобна интеракција између човека и демонске силе интерпретирана у пародичном тону. Такви фолклорни наративи могу се класификовати као антипредања – у конкретним примерима с терена они изневеравају жанровске захтеве предања, преузимајући карактеристике шаљивих народних прича, те прештајући тежиште ка бурлеском и травестијском.

Кључне речи: антипредање, есхатолошко и етиолошко предање, демонолошко-митоолошко предање, шаљива народна прича, жанровске контаминације, пародија, хумор

* anagarsija93@hotmail.com

Фолклорни жанрови представљају динамичке категорије чија природа, обликована под утицајем разноврсних друштвених и културних функција, зависи од контекста у којем настају и у којем се преносе. Овај контекстуално условљени карактер фолклорних жанрова онемогућава њихово фиксирање у универзализоване дефиниције, истовремено наглашавајући флуидност као основну одлику усменог стваралаштва. Флуктуације у жанровским формама произлазе из интеракције с динамиком културног и друштвеног окружења, што указује на потребу да се жанрови проучавају као флексибилне и релационе категорије вербалног израза (в. Ben-Amos 1969: 275–301).

Иако је теорија жанрова у савременој научној мисли била подвргнута критици и преиспитивању, уз указивање на бројна ограничења, па чак и одбацивање њене применљивости у анализи текста, концепт жанровског система задржао је своју позицију као једна од водећих теоријских парадигми у оквиру науке о књижевности. Неки од значајнијих проучавалаца света књижевног дела истицали су потребу за опстајавањем оваквог система. Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov) заступа став да категорија жанра представља кључну полазишну тачку за праћење еволуције сваког појединачног текста, служећи као норма која омогућава сагледавање како одступања, тако и сличности међу књижевним делима. Жанрови су, према његовом мишљењу, неопходни спојеви „preko kojih se uspostavlja odnos sa svetom književnosti”, односно релације међу текстовима које су од пресудног значаја за свако смислено и продуктивно тумачење (Todorov 2010: 11–12). Нортроп Фрај (Northrop Frye) става је да сврха жанровских система не лежи у пукој класификацији, већ у истраживању припадности одређеним традицијама и успостављању сродности међу текстовима. Овим приступом омогућава се откривање широког спектра књижевних односа који би иначе остали непримећени без одговарајућег контекстуалног оквира (Фрај 2007: 292–293), што ће се показати важним запажањем и за проучавање релација

између фолклорних дела, посебно када су у питању дотицаји предања и антипредања.

Иако доста критикована међу фолклористима, теорија жанрова означена је као важно полазиште за проучавање фолклорног текста. Алан Дандес (Alan Dundes) указује на ризике који произлазе из сувише поједностављеног схватања жанровског разграничавања, при чему одређени значајни аспекти фолклорног материјала бивају занемарени, док се поједине његове одлике пренаглашавају. Ипак, како истиче, потреба за дефинисањем и категоризацијом жанрова у фолклористици често се показује као неизбежна и неопходна (Dundes 1971: 93–95). Према Пропу (Владимир Яковлевич Пропп) жанровска класификација представља исходиште исправног истраживања фолклорног материјала, засновано на дедуктивном приступу и анализи грађе. Он, међутим, критикује праксу увођења фолклорних текстова у унапред дефинисане, одвише круте и неприлагодљиве класификационе системе, чиме се занемарују њихове особености и настоји постићи једнообразност. По његовом мишљењу, текст мора бити примарна основа истраживања, док класификациони систем може да проистекне тек из темељног разматрања специфичности фолклорног материјала (Pior 1982: 12).

Премда препознаје изазове који настају при сагледавању фолклорних жанрова као делова фиксних система, и Путилов (Борис Николаевич Путилов) истиче да је жанровска категорија неопходан истраживачки алат за откривање дубинских структура, као и света идеја и представа које произилазе из одређеног жанровског оквира. Према његовом мишљењу, класификовање је учинковито и сврсисходно једино као прелиминарна радња, „корисна као приступ, као неопходна одскачна даска за истраживача” («полезна как подступ, как необходимый трамплин для исследователя») на самом почетку испитивања фолклорног текста (Путилов 1994: 158). У домаћој фолклористици значајан допринос преиспитивању теорије жанрова дала је Нада Мило-

шевић Ђорђевић, узимајући, с једне стране, у обзир неопходност постојања оформљених структура и модела и њиховог континуитета, те с друге стране, осветљавајући категорије жанра као динамичне феномене, што води ка раскораку између фолклорног текста и теоријских постулата. Она жанр доживљава као неку врсту рама којим би се могли објединити заједнички поетички садржиоци фолклорне грађе, те који би осветлио природу еволутивног тока фолклора (Милошевић-Ђорђевић 2006: 73). И поред тога што жанровски модели неминовно и незаобилазно служе као оријентир у проучавању усмених наратива, истовремено су евидентна значајна размимоилажења између теоријских оквира и конкретних примера фолклорних текстова. Овај јаз указује на сложену и променљиву природу фолклорних жанрова, који се морају анализирати у контексту специфичних културних и друштвених околности које их обликују. Питања жанра остају једна од централних тема и у савременој страној и у домаћој фолклористици, будући да управо кроз разматрање жанровских категорија и њихових граница истраживачи трагају за одговорима о природи, функцијама и динамици усменог стваралаштва (в. Koski, Frog et al. 2016, Поповић Николић, Радловић 2024).

Линда Дег (Linda Dégh) примећује да различити типови приповедања коегзистирају у свакодневној конверзацији утичући једни на друге, јер не функционишу као изоловани феномени усменог стваралаштва, већ се обликују под најразличитијим утицајима контекста, аудиторијума и друштвених улога које остварују у оквиру културе. Жанровске границе због своје порозности дозвољавају и прожимања наизглед удаљених облика, попут шаливих прича и предања (Dégh 1995: 293). Кроз жанровске контаминације стварају се хибридне форме, прилагођене специфичним друштвеним контекстима. Оне служе као средства социјалног преговарања и интерпретације културних вредности и норми, често омогућавајући друштвено прихватљив дискурс о осетљивим или контроверзним темама. Овакви облици

одражавају културолошке страхове с једне стране, док с друге, функционишу као механизми суочавања и друштвене критике, посебно када је реч о изазовним темама, чиме осветљавају друштвене тензије и социјалну динамику. Линда Дег уочава да рецепција оваквих наратива зависи од колективног знања и очекивања публике, која мора препознати и интерпретирати суптилне разлике између подривајућег хумора и потенцијалног веровања (Dégh 1995).

Предочену проблематику упечатљиво илуструју неки од примера с терена, показујући да фолклорни текст функционише као „динамичка конструкција”, те да су жанровска преплитања и исклизућа сасвим очекивана. Истраживање стога нуди својеврсни синхронијски пресек у виду осврта на актуелно стање на терену¹ и позиционирање категорије предања у односу на друге усмене прозне облике, као што су шаљиве народне приче опсцене тематике, с којима, као што ће бити истакнуто, предања успостављају специфичан однос.

¹ Богат корпус фолклорне грађе, из којег проистичу и примери који ће бити анализирани, сакупљен је на подручју Расинског округа (општина Крушевац), у оквиру теренског истраживања на територији неколико села. Пунктови су обухватили следећа насеља – село Рибаре, с Рибарском Бањом, Гревци, Росицу, Зубовац, Бољевац и Мало Крушинце. Прикупљање фолклорне грађе на поменутом терену спроведено је у временском интервалу од нешто више од једне деценије, од 2012. године до данас. Корпус одликује знатан број демонолошко-митолошких предања, која тематизују сусрете с различитим натприродним бићима (вампирима, вилама, сотоњама, некрштеницима, пцоглавима), забележено је нешто мање етиолошких предања о настанку одређених локуса, биљака и животиња (на пример о постанку кртице, како је цвет стидак изгубио своју боју, о настанку златоносних наслага у кориту Рибарске реке), као и мањи број културно-историјских предања, превасходно везаних за породицу Хребељановића и Косовски бој. Примери анализирани у раду забележени су 2022. и 2024. године и део су личне истраживачеве архиве. На крају транскрипта су назначени пол и годиште казивача, као и место бележења.

Антипредање у руху шаљиве народне приче

Теренска истраживања фолклора суочавају истраживача с обимним и разноврсним корпусом теренске грађе, што захтева темељну методолошку и теоријску припрему, али и проналажење адекватних истраживачких приступа који ће омогућити најоптималнију анализу и интерпретацију материјала. Постављање и разматрање прикупљених фолклорних казивања кроз призму теорије жанрова показује се оперативним и аналитички корисним, јер омогућава идентификацију структурних и формалних законитости унутар сложених и хибридних облика усмених наратива. Овакав приступ доприноси систематизацији и аналитичкој обради грађе, чинећи је приступачнијом за даље тумачење и истраживање. Теорија жанрова пружила је стога теоријски оквир за истраживање, омогућавајући утврђивање крајњих тачака у жанровском систему у оквиру којег фолклорни текст функционише као флуидна и динамичка категорија и опире се грубом и поједностављеном везивању за само једно жанровско одређење. У том контексту, фолклорни текст, као што је истакнуто, интегрише елементе различитих, често међусобно удаљених усмених прозних врста, чиме се истиче његова жанровска хибридност и прилагодљивост, јер жанровске контаминације лако нарушавају законитости једног жанра, приближавајући фолклорни наратив другим жанровским оквирима. Предочени феномен биће размотрен на примеру жанровског померања од ставити: етиолошког, есхатолошког и демонолошко-митолошког предања ка шаљивој народној причи. Бил Елис (Bill Ellis) уочава везу неких шаљивих прича с наративним језгром предања, чиме оправдава употребу термина антипредање (anti-legend) за означавање оваквих хумористичних усмених наратива: „Проучавана из угла жанра, јасно је да антипредања нису ни предања ни гласине, него шаљиве приче” (“If we examine antilegends, from the perspective of genre, it is clear that they themselves are not legends or rumors, but humorous

tales”) (Ellis 2005: 135). Нешто даље, исти аутор примећује: „[...] проучавана уроњена у културолошки контекст, антипредања су у потпуности део процеса предања, чак и ако нису предања у истом смислу као што су то тврдње у које се у потпуности верује” (“[...] if we examine them in their full cultural contexts, antilegends are fully part of the legend process, even if they are not legends in the same sense as fully believed truth claims”) (Ellis 2005: 135).

Једна од две забележене варијанте шаљиве приче о бежању ђавола са земље показује изразиту везаност за етиолошко (есхатолошко) предање. Подстицај за казивање проистекао је из истраживачеве молбе да се саговорник присети приче о атаку нечисте силе на овоземаљски свет, на шта саговорник одговара формулативним исказом који најављује отпочињање приче – „Е, сад да ти причам”. Варијанту одликује разгранатија структура, која произилази из саговорникове казивачке технике ослоњене на дигресивност, потребу за истицањем детаља и појашњавањем. Прича стога поседује уводни сегмент којим се најављује централна тема и разјашњавају разлози присуства демонске силе на земљи. Ваља запазити да се и сама експозиција може разматрати у жанровском кључу етиолошког (есхатолошког) предања. Она, наиме, у жанровском смислу, сама за себе, и представља предање којим се објашњава однос добра и зла и устројство света. Пример који ће бити анализиран стога пластично приказује еволутивни ток од предања до антипредања, јер се, премда има све жанровске карактеристике шаљиве народне приче, опире грубој класификацији, откривајући наративно језгро засновано на предању које изазива колективну тензију и nelaгодност.²

² Бил Елис овакве шаљиве приче види управо као наративе уобличене око језгара правих предања: „Иако се завршавају ’поентом’ (енгл. punch line), граде се око реалистичних ’језгара предања’ који стварају напетост код слушалаца. [...] Улога антипредања, у том смислу, јесте да имитира уверљиве приче које изазивају напетост код слушалаца да би је распршили поентом или неким другим познатим хумористичким механизмом.” (“Even though they end with humorous ‘punch lines’, they are built around realistic ‘legend

Е, сад да ти причам. Нису ђаволи тели [кашаљ] да освоје свет, него [кашаљ] у стара времена... по селу много ђавола! Причали ми баба и деда, али! Кад је Никола Тесла измислио струју, ђаволи се свуд пентрали и струја их поубијала! Али... је Бог одлучио да их ипак остави! Јер они мора да чи... чине штету, а Бог их кажњава! [лупа шакама] Е, онда! Каже, Свети Илија Громовник њих поубија и остану само седам за годину! А та седам ђавола имају вођу. Па током године, од Светога Илије надаље се они размноже! И буде их много! А пошто имају команданта, [смех] обично они иду око воденица, уз реку, низ реку... да чине штету!

Казивач неутралише покушај истраживачевог утицаја на обликовање приче, негирајући понуђени синопсис, те представљајући архетипски антагонизам добра и зла као основ дуалистичког устројства света. Он објашњава присуство ђавола на земљи божанском одлуком да нечиста сила остане међу људима како би им наносила штету, уз сталну претњу од завладавања коначног хаоса. Свети Илија стога годишње регулише њихову бројност, остављајући у животу само седморицу, да би се наново пренамножили до следећег Илиндана. Цикличност животног тока илустрована је константним јачањем претње и њеним неутралисањем. Однос добра и зла, светла и таме, регулисан је и изнивелисан божанском интервенцијом, док пренамножавање нечисте силе представља сталну опасност и потенцијални крај света.

Позивање на усмени вид генерацијског преношења приче у функцији је поткрепљивања њене релевантности, али не и веродостојности њеног садржаја. На ово указује саговорников

cores' that produce tension in the listeners. [...] The role of the antilegend, in this sense, is to mimic credible stories that provoke tension among the listeners, only to dispel this tension with a punch line or some other well-known humorous device.") (Ellis 2005: 126)

критички однос према веровању које је у основи предања.³ Казивачева дистанцираност према садржини предања назначена је већ на самом крају експозиционог дела приче, кроз уплив смеха и карикатурални приказ ђаволске дружине („А пошто имају команданта, [смех] обично они иду око воденица, уз реку, низ реку... да чине штету!”). Иронијски однос обелодањује у правом светлу, међутим, тек основни сегмент казивања који у жанровском смислу представља шаљиву народну причу опсцене тематике. Сусрет са женом доноси коначно отклањање претње, а у структури текста функционише као комични обрт јер изневерава очекивања слушаца и усложњава приповедни ток.

Чинили они неке штете, чинили тако и нема више шта да раде. Једнога дана у неком врбаку ђаволи седе, а стари ђаво, вођа, гледа, гледа – никакво зло да направи! Они кажу: „Ајде бре ти, главни ђаволе! Шта да радимо?” Знаш? Па, каже: „Седите ту да ја нађем посо!” И крене он уз реку... Међутим, нека жена, сељанка, прала рубље и топила конопље. И, било вруће време, врућина! Нигде нико! Жена прала гаће и кошуље, оно. Па каже: „Ајде да оперем косу.” Скине се она гола. У то време жене биле крупне, сисате, дупате. И... имала дугу косу. А жене плеле косу у перчин! Расплетено [замуцкивање] на перчине. Сагне се, да извинеш, натрти дупе и пере косу цеђом, а ђаво иде отпозади, кад види – гола жена сагнута! Гледа он, гледа – а не зна шта је! Погледа он отуд, одовуд – никад такво створење није видео! Жена се натртила, коса виснула до реке, пере косу, сисе јој виснуле! Он гледа отпозади, види се она ствар! Нешто црно! Он се уплаши! Кидне главни ђаво да бега низ реку! [смех] Дотрчи до других ђавола. Каже: „Ђаволе, јеси нашо посо?” Каже: „Беш’те, драга браћо, да бегамо! Какви смо ми ђаволи! Ми нисмо ништа!

³ Уплив хумора активира дистанцирање казивача према садржају, самим тим подривајући систем веровања на коме је предање утемељено (Самарџија 1997: 130).

Сад сам видео правог ђавола!” – „Какав ђаво?” – „Па шта какав!”
 Каже: „Муда на груди!” То су сисе! [смех] – „Реп на главу!” Како
 савила главу да пере! А каже: „Брада међу ногу! Бежите, каже,
 сви ће да изгине!” И они шљипе-шљапе низ реку и побегну!
 [лупа дланом о длан, смех] Ето, то ти је та прича!

(Снимљено 2024. године у селу Рибаре, саговорник, 1952. годиште.)

Дестабилизација и нарушавање поетике етиолошког и есхатолошког предања огледа се у снижавању и свођењу узвишене, сакрализоване теме на ниво тривијалног, телесног и гротескног. У карневализацијски изведеној сцени уместо Светога Илије или Бога противник ђавола постаје жена. Патријархална култура жену неретко посматра као биће чија је природа блиска хтонском, чак и потенцијално опасна по заједницу, па се у одређеним временским интервалима жена означава и „нечистом” (Radulović 2009: 173–178). Стога није случајно што прича улогу противника демонске силе препушта женском принципу. Оруђе у борби против натприродне силе није ништа друго до наго и путено женско тело, описано у складу с поетиком гротескног реализма (в. Bahtin 1978), што сцену сусрета води ка бурлески. На овај начин долази до изокретања и извитоперавања представа какве су карактеристичне за предања, јер сусрет с демонском силом не резултира очекиваним погубним утицајем на људско биће, већ долази до травестијалног изневеравања очекивања.

Друга варијанта шаљиве приче о протеривању ђавола са земље одликује се сажетошћу и краткоћом, композиција је сведена и једноепизодична, а окосница радње кратко описује комични сусрет ђавола с нагоћом женског тела који се завршава коначним напуштањем овоземљског света и одустајањем од његовог освајања:

Дошли ђаволи на земљу да заузму овај свет и ишли тако, ишли и угледали жену у реку како пере веш. Погледао ђаво, савила се

жена. Он није знао шта је! Кике у воду! Сисе испале! Он погледао, па се окренуо, па реко на ови њигови другари ђаволи: „Ајде, каже, да бегамо! Овде постоји гори ђаво него што смо ми!” – „Како?“, каже. – „Па лепо! Рогови има напред, муда виснула доле, руно између ноге! И не зна се ко је гори! Дај, каже, да бришемо одавде! Да идемо! Каква земља, какво освајање, каки ђаво!” И побегли ђаволи без освајање света!

(Снимљено 2022. године у селу Рибаре, саговорница, 1949. године.)

Специфичан доживљај света заснован на хумору који истовремено подрива и обнавља друштвене и културне норме карактерише прослављање виталности и животне енергије кроз наглашавање телесности и фокусирање на доње сфере људског тела, еротско и плотско. Ова концепција обухвата принципе инверзије и снижавања, укључивање ласцивних и пародичних елемената, као и ослобађање од уобичајених стега и правила. Такав свет прожима виталистички импулс који стимулише осећај спонтаности, смеха и телесне експресије. Карневализацијско осећање света продрло је у вербалну уметност народа, па се стога у и појединим шаловитим формама усмене књижевности неретко могу препознати елементи народне смеховне културе. Ту се издвајају појаве као што су карневалски смех, општа фамилијаризација, начела инверзије и снижавања, материјално-телесни принцип, гротескни реализам, дијалогичност и полифонија, присуство еротских и опцених мотива (в. Милинковић 2022: 444). Ови аспекти представљају кључне чиниоце културног израза који истовремено разграђује и афирмише животну енергију кроз смех и телесност, представљајући „osnovne forme izražavanja narodnog shvatanja sveta, narodne kulture” (Bahtin 1978: 13). У понуђеним примерима хумор и поступци карневализације имају функцију нарушавања жанра есхатолошког, етиолошког и демонолошко-митоолошког предања, јер кроз пародијски однос

према наративном језгру дезинтегришу и трансформишу његове поетичке постулате, водећи ка уобличавању приче у антипредање које има жанровске карактеристике шаљиве народне приче.

Фигура ђавола у контексту народне смеховне културе трансформисана је у комично страшило лишено бестијалне и застрашујуће природе (Bahtin 1978: 50). Уместо демонске моћи коју поседује у другим жанровима усмене књижевности, овде је ђаво детронизован, тривијализован и изложен подсмеху због своје немоћи и ограничености. Жанровска матрица предања у шаљивој народној причи добија другачију динамику услед снажног уплива хумора, који преобликује традиционалну представу ђавола. У овом контексту, ђаво је представљен као својеврсна карикатура сопствене стравичне фигуре, с наглашеним опозитним својствима која га претварају у објекат надмудривања и пародије (Златковић 2017: 144). Његова ограничена перцепција и неспособност да одржи демонски ауторитет чине га метом хумористичке деконструкције.

Народна смеховна традиција обликована је управо кроз овакве комичне репрезентације, које су пренете и у наративни свет бројних књижевних дела. Најупечатљивији примери могу се пронаћи у литераризованим верзијама народних шаљивих прича, попут оних обрађених у поглављима Раблеовог (François Rabelais) романа *Гарјантјуа* и *Пантјаіруел*. У једној од ових прича, ђаво је саблажњен и понижен када му баба из Папишипка лукаво показује гениталије, демонстрирајући доминацију људске лукавости над демонском моћи („Како је ђаволу подвалила баба из Папишипка”, Рабле 2000: 144–146). Идентичан мотив ђаволског страха пред наготом женског тела налазимо и у две варијанте из збирке опсцених народних прича Фридриха Крауса (Friedrich Krauss). Варијанта о човековој одлуци да преиспита однос добра и зла, те да засејану пшеницу намени себи, Богу и ђаволу, садржи готово истоветне описе гротескне телесне фигуре жене, онако како је ђаво доживљава у свом страху од непознанице. Како би

спасла мужа и његов иметак, жена се прерушава и плаши ђавола, па пшеница по коју је ђаво дошао остаје нетакнута:

Onda tog čoeķa žena reče svom čoeķu: „Ajde ti, čoeće, u čaršiju pa mi donesi loja i katrana, ja ću ići šenicu žeti!” Čoeķ je odvrća, al ona napala na nj: „Nikako, nego ajde!” Čoeķ ode i donese loja i katrana, a žena rastopi loj pa namaže pletenice i napravi od nji roge pa onda katranom pocrni. Uzme srp i svučē se gola i ode u njivu žeti. Onda dode đavo da vidi šenicu, a kad ono al neko žanje. Kad on promotri, ne mogne poznati šta je. Pobjegne i kaže onim drugim đavolim. Oni ga upitaju šta je, a on im odgovori: „Ja ne znam!” – Đavoli oprave drugog da istera tu stvar iz njijove šenice, a ovaj kad vidi, poplaši se pa bježi! Jedva živ do nji dođe. Oni ga upitaju šta je tamo? a on im odgovori: „Đavo, ljudi govore da smo mi đavoli, al da vidite ono, ono je đavo!” Oni ga zapitaju kako izgleda, a on rekne: „Eto kako: na glavi mu rozi, na prsim muda, a med nogama brada!” Đavoli ne znajući šta je, ne smjednu ništa, neg pobjegnu, a žena poženje šenicu i odnese (Kraus 1986: 77).

Сличан мотив постоји и у шаљивој народној новели „Дошо ђаво по своје” из исте збирке опсцених прича. У овој варијанти такође нема поигравања с поетичким одликама есхатолошког, већ само демонолошког предања. Жена и овде уместо човечанства спасава само сопственог мужа тако што се маскира и уплаши ђавола својом наготом, па он одустаје од потраживања дуга. Епизода сусрета, међутим, готово је идентична сценама из теренских примера:

Žena onako sva pernata savila glavu među noge, a kosu respletenu pustila preko glave, dupe joj došlo na vrh tela, a pička joj zinula pravo na đavola i ona još ispod pičke iskesila zube. Đavo kad je to video, poplaši se i nagne begati, ovaj stane zadržavati da ručaju, no đavo ne htēde, govoreći: „Džaba ti pobratime i ručka i para, još sam stvorenja vidao, al ko tvoju ženu još do danas ne!” I ode... (Kraus 1986: 365).

Варијанте из Краусове збирке и теренски примери илуструју начин на који фолклорни текст функционише као средство за демистификацију страха и критичко преиспитивање укорених културних и традицијских представа. Употребом комичких стратегија, гротеске и пародије, демонолошко предање се трансформише у хумористичну наративну форму. Овим процесом страх од натприродног се деконструише, док новелистичка домишљатост јунакиње и хумор постају механизми супротстављања ирационалним уверењима.

Пародирање поетичког модела есхатолошког, етиолошког и демонолошко-митоолошког предања упућује на губљење свести о друштвеној функцији приче, па овакви видови жанровских дезинтеграција и деформација могу читавати „слабљење интересовања колектива, којем лагано измиче комплекс традиције” (Самарџија 2004: 88). У том смислу антипредање може бити схваћено као фолклорни поджанр који духовито преиспитује традиционалне структуре и поетику предања, те који може осветлити пут транзиције предања у друге усмене прозне врсте, попут шаљивих народних прича и анегдота (Vlach 1971: 120). Антипредања поткопавају озбиљност и дидактичку функцију предања, при чему се њихова субверзивност огледа кроз тенденцију да се пародичним тоном свет прикаже травестираним и бурлескним, но свест аудиторијума о релацији предање – антипредање остаје фундаментална како би се уопште остварио хумористични учинак. Снежана Самарџија истиче да је за остваривање пародије неопходан утемељен „стилски комплекс” који би био подвргнут пародирању (2004: 102). У складу с тим и Бил Елис запажа да хумористична антипредања не би била сврсисходна ако би аудиторијум пренебрегнуо предања на чијој основи антипредања настају. Овај аутор сматра да је за појаву антипредања кључно претходно познавање предања које је наративни извор, а затим и извесна доза скептицизма према садржају који предање представља као задату истину (Ellis 2005: 135–136).

Линда Дег и Ендрју Важоњи (Andrew Vázsonyi) су у низу студија посвећеним испитивању динамичке природе предања осветлили начине њиховог функционисања у култури, с посебним акцентом на питање веровања, наративну структуру и рецепцију ове прозне категорије. Већ у студији посвећеној дијалектици предања из 1973. године Дег и Важоњи се кратко осврћу на постојање наративних форми које преиспитују, пародирају и поткопавају жанровску устројеност, ауторитет и озбиљност конвенционалних предања, настајући и опстајавајући у фолклору упоредо с њима (Dégh, Vazsonyi 1973: 14, нав. према Ellis 2005: 125). Аутори антипредања виде као духовите одговоре на тематику одређених предања и својеврсне контранаративе, чија је једна од функција преиспитивање веровања заједнице и наративних конвенција. Појава антипредања осветљава интеракцију између веровања и неверовања, што резултира истовременим учвршћивањем и подривањем форме предања. Укључивање хумора осветљава промене у ставовима одређене групе према традиционалним вредностима и нормама и начине прилагођавања фолклора новијим аспирацијама заједнице. Антипредање своју виталност дугује колективном препознавању овог хумора и његове подривајуће природе. Дег и Важоњи стога антипредање не виде као коначну и крајњу тачку развоја фолклора, већ као доказ његове виталности и способности да динамично реагује на културне и друштвене промене. Ова перспектива истиче флуидност и интерактивност традиција приповедања у савременим друштвеним контекстима (Dégh, Vazsonyi 1973, нав. према Ellis 2005: 125–126). Рефлектујући комплексну динамику између веровања и неверовања унутар заједнице, антипредања представљају реконцептуализацију традиционалних фолклорних форми. У контексту приповедања, где наратор експлицитно изражава неверицу или сумњу у догађаје које описује, или намерно структурише наратив у оквиру антипредања како би демистификовао представљене догађаје, како примећује Линда Дег, овакав критички однос према садржају не

условљава нужно и деградацију естетске или наративне вредности саме приче (Dégh 2001: 311).

И антипредања, без обзира на форму у коју се заодену, као и конвенционална предања, осветљавају дубље културолошке анксиозности, претње и страхове. Оно што их разликује јесте тенденција антипредања да кроз хумор подрију и изокрену устројство света какво познајемо у традиционалним облицима предања, кружећи и ширећи се истоветним каналима (Ellis 2005: 135). Антипредање подрива жанровске и поетичке особености предања, али без тенденције да угрози кредибилитет оних који садржаје предања доживљавају веродостојним и истинитим. Премда настоји да аудиторијум подстакне на промишљање и преиспитивање норми и објашњења која предања нуде, антипредање заправо учинковито подстиче слушаоце да препознају формалне чиниоце предања и критички се поставе према њему (Ellis 2005: 138). Хумор као механизам олакшања, социјални вентил путем којег заједница може да каналише нагомилане и потиснуте емоције, што своје утемељење има још у Фројдовом (Sigmund Freud) разумевању човекове потребе за смехом, омогућава суптилнији начин да се колективна нелагодност превазиђе, те да се на табуе, ставове и норме културе одговори на друштвено прихватљив начин (в. Morreall 1983: 20–37, Perišić 2012: 49–50). Механизми хумора у антипредању, осим функције у нарушавању жанровских законитости конвенционалних предања и остваривања суптилно изнивелисане могућности критике, с друге стране, имају и забавну функцију – аудиторијум препознаје антипредање као причу засновану на поетици апсурда, уживајући у духовитим преувеличавањима и извитоперењима.

Савремена фолклористичка теренска истраживања показују да предања, премда у науци означавана и као „камен спотицања”

(Bošković-Stulli 1975: 121), представљају изузетно виталну категорију српске усмене прозе. Актуелност предања на терену огледа се превасходно кроз заузимање значајнијег места међу другом фолклорном грађом, јер спадају међу врло фреквентне фолклорне текстове, настају, опстајавају и преносе се како вертикално, са старије генерације на потоње, тако и хоризонтално, кроз просторна померања и миграције становништва. Виталност и актуелност ових усмених казивања потврђује велики број забележених примера с поменутог подручја, добијених из разговора са саговорницима различитих генерација, занимања и образовања, пола и социјалног статуса.

У науци је већ истицано да се предања одликују хетерогеношћу и аморфношћу и на плану форме и по садржини, као и према интерпретацији и стилском уобличавању. У флуидности форме, њеној флексибилности, неограничености и отворености за уплив различитих садржаја и стилску некохерентност, па и у њиховој фрагментарности, потенцијално можемо тражити одговоре на питања у вези с већом фреквентношћу предања у односу на неке од усмених прозних облика кохерентније форме. Предања су у фолклористичким студијама била окарактерисана као жанр без облика и стила, коме је естетска функција оспоравана, но истанчанија научна промишљања показала су да су сажетост, краткоћа, неухватљивост форме и стилска разноврсност њихове поетичке особености (Bošković-Stulli 1975: 125). Отвореност форме и могућност слободнијег наративног уобличавања могу се посматрати као неки од фактора који утичу на лакше памћење и преношење предања, али су несумњиво и чиниоци који омогућавају жанровска преплитања и приближавања другим усменим прозним врстама, у конкретном случају који смо анализирали – шаљивој народној причи с елементима опсценог. У својој сложености, виталности и способности да обликују културну свест, предања и њихови корелати – антипредања, потврђују разумевање фолклора као динамичког културног процеса.

Антипредања одсликавају друштвене механизме за одагнавање страха, напетости и потиснутих емоција омогућавајући припадницима заједнице да се суоче с нормама, датостима, табуима и нелагодношћу, представљајући друштвено прихватљив начин за њихово преиспитивање, промишљање, па и негацију. У складу с тиме, хумор у антипредању има двоструку улогу – функционише као покретач разоноде, али и друштвени вентил и механизам суптилне критике. Својим субверзивним карактером, антипредање разоткрива културолошке анксиозности, истовремено доводећи у питање друштвене норме и традицијски уврежена веровања. Кроз употребу хумора антипредање деконструише круте жанровске оквире, отварајући простор за алтернативне наративне структуре.

Извори

Рабле, Франсоа. *Гарјанђуа и Панђајруел*. Књига II. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.

Kraus, Fridrih. *Mrsne priče, erotska, sodomijska i skatološka narodna proza*. Ur. Dušan Ivanić. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1986.

Литература

Златковић, Иван. *Ка ђоеџици смеха. Хумор у српској усменој љрози*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2017.

Милинковић, Ана. „Елементи карневализације у српској шаљивој народној причи и анегдоти”. *Савремена српска фолклористика 10*. Ур. Бранко Златковић и Јелена Јовановић. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Топола: Културни центар Топола, 2022. 443–459.

Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене љрозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2006.

- Поповић Николић, Данијела и Немања Радуловић (ур.). *Савремена српска фолклористика 13*. Београд: Удружење фолклориста Србије: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”; Лозница: Центар за културу „Вук Караџић”; Тршић: Научно-образовно културни центар „Вук Караџић”, 2024.
- Путилов, Борис Николаевич. *Фольклор и народная культура*. Санкт-Петербург: Наука, 1994. <<https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/084/main6.htm>> 3. 1. 2025.
- Самарџија, Снежана. *Поеџиџа усмених ѝрозних облиџа*. Београд: Службени гласник, 1997.
- Самарџија, Снежана. *Пародиџа у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004.
- Фрај, Нортроп. *Анаџиџиџа криџиџиџе. Чеџиџиџи есеџа*. Нови Сад: Orpheus; Београд: Нолит, 2007.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Ben-Amos, Dan. “Analytical Categories and Ethnic Genres”. *Genre* 2. 3 (1969): 275–301. <<https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/11575f09-2b3d-4476-94dd-87aa34a2b55d/content>> 14. 1. 2025.
- Bošković-Stulli, Maja. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost, 1975.
- Dégh, Linda. “Symbiosis of Joke and Legend: A Case of Conversational Folklore”. *Narratives in Society: A Performer-Centered Study of Narration*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1995. 285–305. <https://archive.org/details/ffcommunications0000unse_i7g4/mode/2up?view=theater> 16. 1. 2024.
- Dégh, Linda. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Dégh, Linda and Andrew Vázsonyi. “The Dialectics of the Legend”. *Folklore Preprint Series* 1 (December): 6, 1973.
- Dundes, Alan. “Folk Ideas as Units of Worldview”. *The Journal of American Folklore* 84. 331 (1971): 93–103 <<https://www.jstor.org/stable/539737>> 12. 1. 2025.
- Ellis, Bill. “Legend/AntiLegend. Humor as an Integral Part of the Contemporary Legend Process”. *The Social Impact of Rumor and Legend*.

- Rumor Mills*. Ed. Gary Alan Fine, Véronique Campion-Vincent and Chip Heath. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2005. 123–140.
- Koski, Kaarina and Frog with Ulla Savolainen (eds). *Genre – Text – Interpretation. Multidisciplinary Perspectives on Folklore and Beyond*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2016.
- Morreall, John. *Taking Laughter Seriously*. New York, Albany: State University of New York Press, 1983.
- Perišić, Igor. *Uvod u teorije smeha*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Radulović, Lidija. *Pol, rod i religija. Konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Čigoja štampa, 2009.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Vlach, John. “One Black Eye and Other Horrors: A Case for the Humorous Anti-Legend”. *Indiana Folklore* 4. 2 (1971): 95–140. <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.30000116555453&seq=132>> 16. 1. 2025.

Ana Milinković

THE ROLE OF HUMOUR IN ANTI-LEGEND: THE FLUIDITY OF GENRE BOUNDARIES

Summary

The study delves into theoretical perspectives using field examples to illustrate folklore narratives as “dynamic constructions” where genre blending and deviation are inherent features. These contaminations range from nuanced shifts to more radical transformations, often challenging the conventions of traditional legends. As narratives transition toward other forms of oral prose—such as obscene humorous folk tales—they frequently disrupt traditional genre boundaries. A central theme is the notion of “anti-legends”—parodic tales that subvert legends through humour and genre fusion. Although formally aligned with obscene humorous folk tales, these narratives also draw on elements of eschatological and demonological legend.

They recast traditional motifs, such as the banishment of devils from the earth, with a parodic tone, employing burlesque and travesty techniques. Ultimately, these examples reveal the complex processes of genre interplay and transformation, demonstrating how oral narratives remain fluid and adaptive, offering rich insights into their evolving nature.

Keywords: anti-legend, eschatological legend, demonological legend, humorous folk tale, genre contamination, parody, humour

Даница Јовић*
Самостални истраживач
Београд

ORCID 0009-0005-5505-1184

ПРЕДАЊА И ПРИЧЕ О ИСКУСТВУ С НАТПРИРОДНИМ БИЋИМА И ПОЈАВАМА: КОНЦЕПТУАЛНА И ТЕРМИНОЛОШКА РЕШЕЊА

Апстракт: У раду се разматрају могућности примене термина *предање* и *прича о искуству с најприроднијим* на савремену теренску грађу прикупљену у неколико места у Браничевском округу и указује на могућа термилошка решења која би најпрецизније могла описати савремене фолклорне облике. Један део корпуса садржи демонолошка предања, те је на њега примењен термин *предање*, који се, према Л. Дег и Џ. Бенет, одређује као конверзацијски жанр у коме се дискутује о веровању. Други део корпуса садржи фолклорне, односно конверзацијске, облике које није било могуће прецизно жанровски одредити на основу постојећих термина, те се овде уводи термин *прича о искуству с најприроднијим*. У овим причама наглашен је утицај проживљеног на физички, емотивни и мисаони свет саговорника, а искуство и доживљај стављени су у први план, као и веровање, независно од тога да ли га приповедачи проблематизују или не.

Кључне речи: демонолошко предање, прича о искуству с натприродним, веровање, теренско истраживање фолклора, Браничевски округ

Рад указује на потребу за прецизнијом терминологијом у анализи савремене теренске грађе, пре свега предања и других сродних

* danicajjovic@gmail.com

облика, како би се они што тачније описали и како би се разумело значење исприповеданих облика у датом контексту. У раду се анализира савремена теренска грађа прикупљена у неколико места у Браничевском округу (Црљенац, Кула, Божевац, Каменово, Велико Село и Пожаревац), у периоду од 2016. до 2021, за потребе израде докторске дисертације.¹ Један део теренске грађе могуће је посматрати као демонолошка предања с актерима и заплетима какви се срећу у традиционалним предањима² у изворима из 19. и 20. века. У овим предањима актери су ликови познати из традиције, попут вампира, суђеница и других демонских бића која узимају облике људи или животиња. Препознатљиви сижеи демонолошких предања, на пример о демонској животињи која пресреће човека на хтонском месту у глуво доба ноћи, вампирима, који море стоку или узнемиравају живе, демонским птицама чије оглашавање најављује смрт, суђеницама, које проричу судбину новорођенчету и слично, срећу се и у савременим теренским записима.

Осим предања, која се препознају као традиционална, приповедачи су говорили и о сопственим, индивидуалним доживљајима, настојећи да их прикажу као аутентична искуства с натприродним бићима. Ликови, описани догађаји, време и

¹ Докторску дисертацију *Предања и њихове описиве с најприроднијим бићима и њиховима (жанровски, њиховедни и друштвени контексти)* кандидаткиња Даница Јовић одбранила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 28. 8. 2024. године под менторством проф. др Соње Петровић.

² Употреба термина *традиционално предање* не сугерише да постоје предања која нису традиционална, нити тежи успостављању такве дистинкције. Овај термин користимо ради разликовања грађе из објављених збирки и грађе коју смо забележили на терену. У раду ћемо, осим грађе коју смо сами сакупили, користити и фолклорну и етнографску грађу коју је сакупио Вук Стефановић Караџић, објављену у *Српском рјечнику* (1818, 1852) и *Живойиу и обичајима народа српскога* (1867), затим збирке народних приповедака Веселина Чајкановића (1927, 1929), Драгутина Ђорђевића (1988), Радослава Раденковића (1991), Снежане Марковић (2004) и Драгољуба Златковића (2007).

место, као и степен дистанце према испричаном у овим причама другачији су у односу на традиционална предања. Саговорници су најчешће описивали сопствено натприродно искуство или искуство некога ко им је близак (члан уже породице, рођак или пријатељ), с намером да пружи објашњење (себи) и слушаоцима за оно што се догодило. Као актери ових прича појављују се различита натприродна бића: повратници, демони животињског изгледа, приказе, људи с натприродним моћима, али и натприродна бића која се не срећу у предањима из традиционалног корпуса, попут духова (*полтерџајсти*).³

Ослањајући се на различита истраживања предања, пре свега Линде Дег (Linda Dégh) и Џилијан Бенет (Gillian Bennett), те имајући у виду да постоје разне дефиниције и одређења ове врсте, предање се посматра као конверзацијски жанр у коме се дискутује о веровању и кроз који се веровање контекстуализује. Веровање у предању, како сматра Дег, „није веровање приповедача, нити било које веровање учесника, већ се ради о *самом веровању*, могућности да се оно осети, што је кључно за било коју врсту предања” (“it is not the belief of the narrator, nor any beliefs of the participants, but rather the *belief itself*, making its presence felt, that is essential to any kind of legend”) (Dégh 2001: 140). Бенет је учила формалне и прагматичке одлике прича насталих у специфичном истраживачком контексту (истраживачки интервју између професора и неколицине студената) и закључила да је њихова функција „пажљиво, континуирано истраживање прихваћених веровања заједнице” (“a thoughtful, ongoing exploration of received community beliefs”) (Bennett 1989: 295). Употребила је термин *йриче о веровањима* (*belief stories*)⁴ за жанровски и формално различите приче које, између осталог, укључују и предања.

³ *Полтерџајсти* је термин који долази из немачког језика (*poltern* – ’правити буку’ и *Geist* – ’дух’) и користи се да означи појаве или бића у вези с духовима.

⁴ Превод термина *belief story* је наш.

Питање веровања као сржи предања критички су разматрали проучаваоци који су као полазну тачку у свом истраживању узимали дефиницију предања Линде Дег. Тако је Елиот Оринг (Elliott Oring) указао на то да готово све може укључивати веровање, па чак и листа с којом идемо у куповину кад верујемо да артикли на њој заиста постоје и у радњи (в. Oring 2008: 128). Он сматра да се предање бави темом истине и на тај начин помера „схватање веровања из етнопсихолошке сфере у реторичку” (Милошевић-Ђорђевић 2013: 209). Из бројних тумачења Линде Дег, ипак, јасно је да она мисли на религијско веровање и ирационалност. О веровању као сржи предања критички се расправља и чини се да је и до данас једно од кључних питања то да ли се заправо ради о веровању приповедача или његове публике (емски приступ), или се пак ради о веровању истраживача (етски приступ):

По мом мишљењу, појам „веровања” неприкладан је за академске сврхе, јер заиста је често тешко одредити да ли информатор „верује” у нешто или не, или је несигуран по том питању, или мења мишљење у различитим ситуацијама. „Веровање” у нешто може бити тема анализе (да ли ми проучавамо лажи?), али га је тешко посматрати као средство за разграничавање теме. (In my opinion, the concept of “belief” is unsuitable for academic purposes, indeed it is often hard to determine whether an informant “believes” in something or not, or is unsure about it, or changes his/her mind in different situations. A “belief” in something may be a topic of analysis (do we study lies?) but it is hard to see it as the delineation of a topic.) (De Blécourt 2012: 9)

С друге стране, поједини фолклористи под термином *предање* подразумевају „неистините приче” (према Valk 2021: 180), што је чест случај и међу многим приповедачима који сматрају да се догађаји испричани у предању нису могли одиграти у стварном животу.

Теренско истраживање фолклора пред истраживача неминовно поставља питања везана за начин класификације добијене грађе, при чему се сваки покушај наметања постојећих жанровских система често покаже као недовољан. У протеклој деценији концепт прича које почивају на веровању (*belief narrative*)⁵ све је присутнији у фолклористичким истраживањима.⁶ Ило Валк (Ülo Valk) сматра да се овим концептом превазилазе ограничења постојећих жанровских система. Аутор наглашава да је „веровање” у причама које почивају на веровању „когнитивна способност, настојање људског мозга да се повеже с нечим смисленим – укључујући феномене у световима приче у којој смо ангажовани” (“a cognitive ability, the work of the human mind to relate to something meaningful – including phenomena in the story realms with which we are engaged”) (Valk 2021: 181). Поменути концепт се такође „опиरे коначним жанровским ознакама” (“evades definitive genre labels”) (Valk 2021: 181) и упућује на:

...жанрове с израженим фантастичним и натприродним елементима, као што су мит, предање, сродне приче о чудима, и народне приповетке, али такође и на много реалистичније жанрове као што су усмена историја, прича о личном искуству, па чак и приче с хумористичким призвуком, попут урбаних

⁵ У превођењу термина *belief narrative* на српски језик очекиване су лингвистичке потешкоће; оне произилазе из тешко премостивих разлика које су у природи српског и енглеског језика. У раду смо користили синтагму *приче које почивају на веровању*, узевши у обзир не само традиционална веровања у постојање конкретних демонских бића већ и веровања која спадају у сферу личног веровања приповедача о испричаном догађају. Причу која почива на веровању не треба изједначавати са жанром демонолошког предања, нити је посматрати као жанр, већ као концепт: „Прича која почива на веровању као категорија није заменила предање нити је постала њен синоним” (“Belief narrative as a category has not come to replace legend, and neither has it become its synonym”) (Valk 2021: 181).

⁶ Више о историјату настанка и употребе термина *belief narrative* видети у: Valk 2021: 181–182.

легенди, анегдота или шала које преносе друштвене стереотипе о Другом ([...]genres with pronounced fantastic and supernatural elements, such as myth, legend, related miracle stories, and folktales, but also to more realistic genres, such as oral history, personal experience narrative, and even stories with humorous overtones, like urban legends, anecdotes, or jokes that transmit social stereotypes of the Other) (Valk 2021: 181).

Стриктни покушаји примене постојећег жанровског апарата на живу теренску грађу воде ка томе да се особености забележених форми превиде и процес приповедања стави у други план. Тако би се изгубила јасна слика о природи забележених прича и, у крајњој линији, о природи фолклора.

Према тумачењу жанра предања које наглашава његову везу с веровањем у натприродно, један део теренске грађе жанровски се може посматрати као демонолошко предање, што илуструје наредни пример:

С: А тад људи нису имали млинове, нису имали чекићари, где су млели, по воденици и на поточари. То млело се и за исхрану људску а и за исхрану домаћих животиња. И сад, мој, то ми је чукундеда валда. Јесте, деда Григорије. Био је ред на њих. И сад, овај, није отишо увече у воденицу. Натоварио је на кола да себи самеље док је тамо. Шта ја знам, вероватно је договор био да неко оде по краве, да краве не буду тамо. Краве, коњи, шта су били, не знам. Али мора да се прође поред гробља, гробље одувек ту било, где је и сад. И каже, како он наишо, овај, пошо у ситне сате. То је највероватније између један и два сата ноћу. Да тамо буде, да ко дође, да учини услугу. И каже, кад је наишо код гробља, јаре, каже, неко јаре ту. Каже, па валда неко изгубио јаре, па јаре, ето, јавља се и то. И каже, туп, туп и јаре се попе на кола. Што је не, мислим, сад, мало невероватно. И како напред имало седиште на колима, од дрвета, не знам да л' си то видела.

И: Јесам, виђала сам та кола како су изгледала.

С: И седиште напред дрвено, то се фиксирало, може да се подигне, а може да се стави. И каже, то јаре овако поред њега. И он га мази и каже – мало јаренце, а оно исто одговара – мало јаренце.

И: Озбиљно?

С: И каже, њему онако било, није баш пријатно. Ноћ је, нема нигде нико. И ја мислим да је коњима ишо. И он каже, мало коње ово, не сме ништа да каже, па понови опет – мало јаренце. Оно исто одговара, и то јаре поред њега ту било, од почетка гробља до краја. И каже, гробље пролази, и каже јаре нестале, нема га. Чукундеда мој, деда Григорије је то био.

Идентичан сиже предања може се пронаћи у појединим збиркама усмене прозе (нпр.: Ђорђевић 1988, бр. 354; Раденковић 1991, бр. 1, 28, 44, 94, 120; Марковић 2004, бр. 193), а његова тема јесте сусрет човека с натприродним бићем које узима животињски облик. На идејном нивоу, предање контекстуализује веровање у постојање демонских бића. Не улазећи на овом месту у проблематику интерпретације веровања, битно је рећи да се заправо о самом веровању приповедача (па и проучаване заједнице) може мало тога тврдити са сигурношћу. Када приповедају о догађајима који су „на маргинама личних, замисливих друштвених реалности приповедача и слушалаца” (“in the margins of the narrators’ and listeners’ own, conceivable social reality”) (Koski 2016: 114), објашњења саговорника о овим догађајима крећу се од натприродног до рационалног и научног, а често и комбинују оба. Саговорници су идентичне примере одређивали као „легенде” или „приче”, алудирајући на њихов фикцијски карактер, а у исто време тврдили да су се описани догађаји одиграли тако да се једино могуће објашњење може наћи у упливу натприродне силе. Због тога, иако не би било погрешно овакве и сличне облике жанровски одредити као демонолошка предања, таква анализа би била вођена једном доминантном жанровском интерпретацијом у којој се наглашава веза жанра

с веровањем, због чега би друге битне карактеристике ових прича биле запостављене.

Сматрамо важним поменути и термин *меморай*, који у науку уводи Карл фон Сидов (Carl von Sydow), подразумевајући „priče ljudi o sopstvenim, čisto ličnim događajima” (Fon Sidov 1987: 230). За разлику од мемората, фабулати не тематизују лични доживљај, него одређене догађаје и доживљаје који се нису могли догодити, већ су настали на основу способности народа да фабулира, те се једино они могу сматрати предањима (Fon Sidov 1987: 230). Премда меморатима није укинуо научни значај, Фон Сидов их није сматрао релевантном грађом за фолклористичка проучавања, бар до тренутка у коме они „primaју uticaj predanja, stilski se menjaju i postaju predanja-uspomene” (Fon Sidov 1987: 230). Значај мемората огледа се у томе што сведоче о личној перцепцији проживљеног догађаја и показују какви су догађаји заправо заокупљали пажњу казивача. Иако је Фон Сидовљева класификација имала нарочито велики утицај на студије фолклора, она је била нефункционална у погледу примене на конкретну грађу, било архивску, било теренску. Критеријуме (лично искуство, песнички карактер, традиција) које је Фон Сидов узео као дистинктивне црте фабулата у односу на меморате, најпре су Дег и Важоњи (Andrew Vazsonyi) оспорили (Dégh, Vazsonyi 1974). Приповедање у првом лицу је приповедна стратегија и може се применити и у причању личних доживљаја и у причању предања, па је и подела на меморате и фабулате као аналитичке категорије, како сматрају Дег и Важоњи, неплодотворна (в. Јовић 2015: 149–150).⁷ Премда је термин мемората и данас у употреби, сматрамо га неадекватним за нашу теренску грађу. Прикупљена теренска грађа која је

⁷ Осим тога, неадекватно прикупљање предања (попут изостанка података о контексту), па самим тим и мемората, не дозвољава нам да говоримо о одсуству песничког карактера у њима, као ни да на тај начин направимо дистинкцију између мемората и фабулата (Dégh, Vazsonyi 1974: 236).

предмет овог рада подразумева широк опсег прича – од оних које су у науци препознате као демонолошка предања, до оних које није могуће прецизно жанровски одредити.⁸ Наредни пример указује на тешкоће приликом разврставање живе теренске грађе у постојеће жанровске оквире:

И после смо ишли код једног човека, други пут, опет Тодора урадила то. Повезо је, замисли, у Божевац. Из Божевца кући. Купила концентрат, ранила пилиће. И свиње. И узела му из стопе. Из стопе му узела. Онај, пе, пршину! Из стопе. И он мен каже: – Не мог, ја ћу д' умрем. Опет ми се то... – Што си возио Тодору? Добро, зашта си Тодору возио? Па не сам те... Иди како знаш. – Полази са мном, каже, мора да идемо код неког човека, далеко одавде у пичку материну, много далеко. Кад је он поче њему да баје на леђа. Нем конач неки на леђа. Да му позива Богородицу и Бога. Рајку [супругу]* пуче кајш на панталоне. – Каже, готово, одрешио сам те сад. И немој више ту Тодору да мећеш у кола. Кога си метао. Немој више. Пуче кајш!

Иако је испричана у истом истраживачком контексту, ову причу тешко би било одредити као демонолошко предање, бар не онакво каква срећемо у збиркама народне прозе. Тематски, формално и у односу на степен дистанце према испричаном, разноврсној грађи с истраживаног терена одговара концепт прича које почивају на веровању, јер он обухвата различите приче о искуству с натприродним.

Имајући у виду претходна запажања везана за предање и веровање, сматрамо термин *предање* и *прича о искуству с натприродним* прикладним за означавање облика прикупљених на терену. Сам избор термина *прича* уместо термина *наратив* одређен је и природом теренске грађе која је претежно заснована

⁸ Смиљана Ђорђевић Белић проблематизује дефинисање жанра предања, указујући да анализа синхроне грађе утиче на његово одређење као говорног жанра и дела митолошког наратива (Ђорђевић Белић 2013: 234–251).

на личним искуствима саговорника или њима неке блиске особе. С обзиром на то да су тему натприродних искустава повезивали са својим животним причама, могуће је успоставити паралеле. Наратив је у науци посматран као шири појам од приче и може подразумевати, између осталог, организовање доживљаја у причу, што их чини блиским причама из живота (Bošković-Stulli 1984). Дистинкција између два термина, те њихове употребе, може се видети у следећем објашњењу уз Аботов (Horace Porter Abot) текст: „Abot ističe da pitanje 'Koja je tvoja životna priča?' zvuči sasvim prirodno, dok nikome neće pasti na pamet da kaže 'Koji je tvoj životni narativ?'” (Abot 2009: 23).⁹

Подела на предања и приче о искуству с натприродним указује на разлику између жанра предања и осталих сродних прича које је тешко жанровски одредити. Предањима, односно, демонолошким предањима, обухваћена је теренска грађа која је структурно, сижејно и, имајући у виду појаву демонског бића, идентична записима демонолошких предања из поредбеног корпуса. Предања се заснивају на веровању (види нпр. Dégh 1996: 33–46). Док је у предањима у први план постављено веровање као такво, прича о искуству с натприродним наглашава само искуство, односно доживљај који приповедач представља (или тежи да представи) као натприродан. Приче о искуству с натприродним свеобухватан су термин који подразумева све оне облике које је тешко жанровски дефинисати: приче које говоре о личним или посредованим искуствима с натприродним; приче које су исприповедане у трећем лицу и с јасном дистанцом приповедача према истинитости догађаја; оне које су грађене у форми дијалога и/или полилога; приче испричане ради разумевања сопственог проживљеног искуства; оне које проблематизују веровање и истинитост испричаног.

⁹ Све чешће у употреби је и термин *нарајивна култура* или *нарајивне културе*, под којим се подразумевају различите форме комуникације. Више у: Marzolph, Bendix 2014: 1–8.

Приче о личном искуствима с натприродним говоре о томе „шта се десило одређеним људима – и о томе како су они доживели то што се догодило – у одређеним околностима и са конкретним последицама” (“what happened to particular people – and of what it was like for them to experience what happened – in particular circumstances and with specific consequences”) (Herman 2007: 3). О причама о личном искуствима с натприродним писала је Џилијан Бенет, указујући на следеће:

Теме су део познатог, традиционалног репертоара, али ликови и догађаји који фигурирају у овим темама узети су из приватног, личног репертоара. Стога можемо рећи да су такве приче „културолошки лиминалне” у смислу да се налазе између „културолошког” и личног. Иако су, на пример, њихове теме и мотиви део наше заједничке културе, текстови у којима се ове теме истражују нису, они су лични за извођача. (The themes are part of a familiar, traditional repertoire, but the characters and events that play out these themes are taken from a private, personal repertoire. We might therefore say that such stories are “culturally liminal” in the sense that they are “betwixt and between” the cultural and the personal. Though, for example, their themes and motifs are part of our shared culture, the texts through which those themes are explored are not, for they are personal to the performer.) (Bennett 1989: 301)

У наредном примеру саговорница Јана приповеда о два међусобно повезана догађаја у којима је учествовала. Први део казивања има идентичну тему као и претходно наведено предање о демонској животињи. На предање о прикази на путу у виду мачета надовезује се предање о мори:

Кад му била свадба, Станоје био подрумџија [...] па ајде д’идемо раније мало код куће, да ће, ова, ујутру д’иде у школу. Марица [кћерка]* не мож д’устане. [...]*. Ајде пођемо ми код куће, и ми смо изашли

на капију. А знаш да се у то време баш покојни Милован настрадао. [...] * И ми излазимо на капију, Марица негде с десне стране, Марко [син] * с леве, а ја међу њима. Ја видим да се она стеже уз мене. Ал' ја немам појма зашто је то. Кад она сам што ће да ми каже: – Мамо, гле како је ово маче. Пошло за нама. Бело, мало маченце. И видим ја да она с ове стране, прође овамо иза мене, и заврну ти там. Оно отиде одонут позади, и опет поред ње иде. И ја то тако нисам ни обраћала пажњу, сумњала сам, реко, ту се мрс, знаш, и осетиле, реко, мачке па се скупиле. Нисам на то обраћала пажњу. Ништа, дођемо ми там дол' у кућу, у кафану. Отворим ја врата, они полегали. Реко, сине, да ви остави мама сијалицу? – Немо, шта ни остављаш сијалицу. Они полегају у њину собу. И ја отидем у моју собу, али па, де смо ја и Станоје спавали лети, одонут се, од дворишта наилази. Има врата. И ја сам отишла и легла сам. Колико сам ја легла, Данице, и тако сам се окренула на десну страну. А закључала сам врата. И лепо – чвак. И отворише се моја врата. Моја се врата отворише. Гледам ја, не види се ништа. Али у тем моменту, кад се та моја врата отворила, мен се одузели и руке и ноге. И све ничим, ја не могу да мрднем. Као да сам балсомирана. И лепо ти једна нога с једне стране мене, друга нога с друге стране. Ја осећам, али не видим. Ништа. И ту кад ме притиште у груде нешто. И ја цимам душу и не могу. И вучем ја и не могу да, да се издишем. И ја како ћу сад, сад сам се ја сетила да се прекрстим, али ја не могу рукама да мрднем. И ја полако вучем ову леву руку, вучем полако, полако, вучем, вучем, вучем. И уватим за прс. Један тако у ту десну руку. И прекрсти се тако. И ја се прекрсти, и лепо – чвак. Моја бртва поново се отвори, и врата се затворише и лепо се чу кључ. Тап! Као да се окрете. И затвори се врата. Е сад би ја ишла код њи. Ал' не смем ја то децама да кажем. Ће се поплате деца. И нисам и ни причала. Кад дошо Станоје, ја сам му причала после. Он каже: – Ма ти си то била заспала. – [Станоје], колико сам угасила сијалицу, бре, си ти луд?

Саговорница на почетку поставља сцену за даљи развој догађаја – недавна смрт младића у селу, повратак са свадбе (чиме се крши корота) „раније” (али и даље у време када се натприродно

може појавити у људском свету) како би се деца на време сместила у кревет. Изненадну појаву белог мачета на путу, које изазива страх код детета, саговорница објашњава рационално. Али, ако је у првом делу приче појава мачета објашњена рационално, у другом делу очигледно је да се нешто чудно дешава. Иако је сиже о мори чест у традиционалним записима предања¹⁰, цео догађај је представљен кроз лично, субјективно искуство и доживљај. Од тренутка када се врата отварају на соби, па покушаја да се ослободи, до момената кад се брава на вратима поново затвара и саговорница даље преиспитује могуће деловање, прича открива оно што је за саговорницу битно – она размишља о томе шта се заправо дешава, како да правилно реагује у датом тренутку како би се заштитили остали укућани, затим превазилази почетни страх и преузима контролу над ситуацијом.

У први план приповедачица ставља лични доживљај, и то нарочито онај део доживљаја када мора остварује притисак на њено тело, премда она демона не именује. Када се сагледа у контексту целог разговора с Јаном, ово искуство је само једно од многих у којима саговорница показује како успоставља контролу над догађајем који излази из оквира свакодневице. Доживљај, стављен у први план, обликован је тако да се могу уочити елементи традиционалне форме предања, какву срећемо у записима из поредбеног корпуса. Искуство је ипак лично и сама интенција приповедачице наглашава доживљај, док је веровање у могуће

¹⁰ Вук је уз одредницу *мора у Рјечнику* из 1852. г. донео опис овог бића које се у усменој традицији поистовећује с вештицом: „Гдјекоји приповиједају да је мора вјештица која се покајала и зарекла да не ће више људе јести, него их само ноћу у спавању притискује и дихање им зауставља” (Караџић 1986: 515). Деловање море на човека док спава Вук је донео у предању које стоји уз ову одредницу. Идентично деловање море описано је и у новијим збиркама народне прозе (в. Златковић 2007, бр. 111–128). У нашој теренској грађи запажа се да су представе о овом демонском бићу и његовом пореклу спорадичне, те да се у разговорима предања о мори појављују након истраживачевог индужевања сижеа.

демонско биће (мору) мање важно. Наредни пример представља искуство саговорнице Ленке:

А, после неко време, прво, то кад ми син погино. Пеко деда покојни [свекар]* ракију. То је била ракија родила, пуста шљива. Немој да питаш колко. Пеко ракију, ја сам пекла гибаницу, људи мора да једу, нормално. Човек ако пече ти ракију, цео дан, мора да руча. Да доручкује. Знам да сам пекла гибаницу. И тако је био сумрачак се вата. Реко: – Па, тато, јел још није та....? – Сад ће, кад изађе казан и завршавамо. – Немој, реко, од ноћи. Баш је ту био период некако октомбар месец. Октомбар. А да ли је почетак, не памтим. Не знам. Ја ту у тераси, исто. Да оперем руке на чесму, ко и сад што перемо. Како ја оперо руке и нешто, згроми се страшно ту у тераси. – Шта се, реко, ту сад згроми. Како сам ја упалила светло, ту у тераси куј и обично. Тап, угаси се светло. – Шта се, реко, то светло угаси, прегоре нешто. Сматрам ја струја. Прегорело нешто. Ајд ја у терасу, до поново да упалим светло. Како ја у терасу, упали ја светло. Као, не би могла да ти објасним. Фудбал, колико је. Неко кад баци фудбал одозгор, с те терасе. Скочи, доле, право на травњак, поред ружа. Туп, туп, туп. И ја трчи доле да видим. Нема ники. Шта се ту... Каже покојни [свекар]*: – Шта трчиш? Куј видо мртве, куј ће да види? Ја причам шта сам видела. Шта сам чула. Реко: – Тачно сам чула, видим. Нешто се засурело, суро изгледало. Каже: – Иди, врати се у кућу и бежи тамо, немој да сугестираш. Како ми реко, не памтим.

Доживљај је Ленки нејасан и до краја истраживачког разговора остаје необјашњен. Могућност повратка покојника међу живе други актери су негирали. Кратак коментар Ленкиног свекара („немој да сугестираш”) показује његово одбијање помисли да се покојник појавио међу живима, па он тиме посредно и оно што је саговорница доживела смешта у сферу немогућег. Шта се заиста догодило, како објаснити чудне појаве у кући, коме приписати бацање лопте с терасе остаје необјашњено и самој саговорници.

Док саговорници причају приче о искуствима с натприродним, често су им важније друге теме. Неки су ова искуства испричали да би показали колико су она утицала на њихов живот и како су их променила, а други су изнова покушавали да дају значење свом доживљају и пронађу његов смисао у свом животу. Поједини саговорници лично искуство могу да представе у причи којом желе да превазиђу властити страх¹¹ од натприродног, нормализују и прихвате ова искуства. На овај начин се открива колико је феномен натприродног сложен и разнолик. Приче о искуству с натприродним могу у први план да ставе мисаони и емотивни свет приповедача. Оне нису пука рекапитулација догађаја из прошлости, већ настају као потреба да се сировом материјалу дају одређено значење и смисао у животу.

Кад је реч о савременим облицима приповедања, на терену се појављују изазови у примени терминологије. Ова теренска грађа и даље отвара важна питања, попут тога ко верује и, сходно томе, шта се сматра предањем. Увидом у различита терминолошка решења којима су се истраживачи служили у претходним деценијама (попут *belief story*), могу се пратити промене фокуса истраживача на одређене облике. У исто време, нови термини указују и на трансформацију репертоара – оно што је у одређеном тренутку забележено на терену, а разликовало се од онога што се до тог тренутка сматрало предањем. Предања и приче о искуству с натприродним настали су у контексту истраживања о натприродном и чине једну мрежу прича о искуству с натприродним. Кроз увид у постојећу терминологију и њена значења указали смо на жанровску и формалну разуђеност прича које тематизују натприродно искуство, а које се могу пронаћи на терену. Уједно, разматрањем ових термина указује се на недовољност постојеће терминологије жанровског система.

¹¹ Више о односу емоције страха и демонолошког предања види у: Rudan 2018: 139–149.

Литература

- Ђорђевић, Драгутин. *Српске народне приповећке и предања из лесковачке области*. Београд: САНУ, 1988.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. „Савремена теренска истраживања традицијске културе: демонолошко предање”. *Савремена српска фолклористика I*. Ур. Зоја Карановић и Јасмина Јокић. Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2013. 234–251.
- Златковић, Драгољуб. *Приповећке и предања из њиротској краја II*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Пирот: Дом културе, 2007.
- Јовић, Даница. „Приступ и проблеми у класификацији предања”. *Годишњак Кашедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима X*, 1 (2015): 47–159.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник (1852), 1. Сабрана дела Вука Караџића, књ. 11*. Прир. Јован Кашић. Београд: Просвета, 1986.
- Марковић, Снежана. *Приповећке и предања из Левча*. Каргујевац: Центар за научна испитивања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу; Београд: Чигоја штампа, 2004.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. „Путеви идентификације предања у развоју српске фолклористике”. *Савремена српска фолклористика I*. Ур. Зоја Карановић и Јасмина Јокић. Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2013. 206–211.
- Раденковић, Радослав. *Казивања о нечастивим силама*. Ниш: Просвета, 1991.
- Abot, Horace Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Srpski književni glasnik, 2009.
- Bennett, Gillian. “Belief Stories’: The Forgotten Genre”. *Western Folklore* 48. 4 (1989): 289–311.
- Bošković-Stulli, Maja. „Pričanja o životu”. *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*. Ur. Maja Bošković-Stulli. Zagreb: Matica Hrvatska, 1984.
- De Blécourt, Willem. “Belief narratives and genre”. *Belief Narrative Genres*. Eds. Zoja Karanović and Willem de Blécourt. Novi Sad: Filozofski fakultet: ISFNR, 2012. 9–10.
- Dégh, Linda. “What Is A Belief Legend?”. *Folklore* 107 (1996): 33–46.

- Dégh, Linda and Andrew Vázsonyi. "The Memorata and the Proto-Memorata". *The Journal of American Folklore* 87. 345 (1974): 225–239.
- Fon Sidov, Karl. „Kategorije proznog narodnog pesništva”. *Polja* 33. 340 (1987): 229–231.
- Herman, David. "Introduction". *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 3–21.
- Koski, Kaarina. "The Legend Genre and Narrative Registers". *Genre – Text – Interpretation: Multidisciplinary Perspectives on Folklore and Beyond*. Eds. Kaarina Koski and Frog with Ulla Savolainen. Helsinki: Finnish Literature Society, 2016. 113–131.
- Marzolph, Ulrich and Regina Bendix. "Introduction". *Narrative Culture* 1 (2014): 1–8.
- Orring, Elliott. "Legendry and the Rhetoric of Truth". *The Journal of American Folklore* 121. 480 (2008): 127–166.
- Rudan, Evelina. „Kodiranje straha u usmenim proznim žanrovima – prilog istraživanju emocija iz folklorističke perspektive”. *Hrvatski prilozi 16. međunarodnom slavističkom kongresu*. Ur. Stipe Botica, Marija Malnar Jurišić, Davor Nikolić, Josipa Tomašić i Ivana Vidović Bolt. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2018. 139–149.
- Valk, Ülo. "What Are Belief Narratives? An Introduction". *Narrative Culture* 8. 2 (2021): 175–186.

Danica Jović

LEGENDS AND NARRATIVES ABOUT SUPERNATURAL EXPERIENCES: CONCEPTUAL AND TERMINOLOGICAL SOLUTIONS

Summary

The paper examines the possibilities of applying the terms *legend* and *narrative about supernatural experience* to the contemporary field material collected during the fieldwork research in the Braničevo District and points to possible terminological and conceptual solutions that could describe

contemporary folklore forms most precisely. A part of the corpus contains demonological legends, to which the term *legend* has been applied, defined by L. Dégh and J. Bennett as a conversational genre in which belief is discussed. The other part of the corpus contains folklore or conversational forms that could not be classified into the existing genres precisely based on the established terms. Therefore, the term *narrative about supernatural experience* is introduced here. These narratives emphasize the influence of an experience on the interlocutor's physical, emotional, and cognitive world. Experience and perception are at the forefront, alongside belief, regardless of whether the narrators question it or not.

Keywords: demonological legend, narrative about supernatural experience, belief, folklore field research, Braničevo District

Александра Бјелић*
Педагошки факултет у Ужицу
Универзитет у Крагујевцу

ORCID 0000-0002-6908-2679

НАРОДНА ДРАМА – ТЕОРИЈСКО-ТЕРМИНОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

Апстракт: У историји и теорији књижевности постоје опречна мишљења о постојању народне драме и фолклорног театра уопште. Први подстицај за прикупљање грађе о фолклорном театру на јужнословенским просторима дошао је од Ивана Кукуљевића Сакцинског и песника Лазе Костића, а крајем XIX века овакав тип грађе у фрагментима почиње се сакупљати у издањима *Српској етнографској зборника* и *Зборника за животи и обичаје јужних Славена*, али није заведен под театролошким одредницама. У периоду после Другог светског рата започела су проучавања и у области фолклорног театра, захваљујући истакнутим фолклористима (Курету, Чубелићу, Бонифачићу Ројину, Матићу, итд.). Термини народна драма / фолклорна драма и фолклорни театар подразумевају облике усменог стваралаштва у драмској форми. Они садрже елементе монолога, дијалога и полилога, а у њихову изведбу могу бити укључени игра, плес и музика. Функција народне драме није доминантно естетска, већ може бити и „извантеатарска” (магијска, религиозна, церемонијална, социјална, национална или локална, итд.). Драмски фолклорни жанрови издвајају се од нефолклорних везаношћу за календарски и животни циклус традицијске културе и специфичним обележјима која из те повезаности потичу (непостојањем сцене у класичном смислу, активнијом улогом публике, варирањем текста, итд.). Они примарно не служе забави и из-

* aleksandra.bjelic@gmail.com

вођење се дешава у садашњем тренутку, а колектив је део изведбе. Нема гледалаца у уобичајеном смислу, постоје само учесници. Фолклорна драма захтева од извођача да уђе у традиционалну измишљену улогу, а народни глумац је истовремено носилац своје улоге у колективу и улоге коју опонаша.

Кључне речи: народна драма, народно позориште, народни глумац, сценографија, костимографија

Питање о статусу и уопште постојању усмене драме у систему родова и жанрова усмене књижевности постало је актуелно с развојем фолклористике као дисциплине. У концептуалном оквиру емске и етске перспективе, оно се може дефинисати потребом науке да се феномени усменог стваралаштва категоришу и јасно дефинишу како би могли да буду предмет проучавања. У јужнословенској фолклористици оно је заподенуто 1956. године на Трећем конгресу фолклориста Југославије рефератима Ника Курета „Potreba sodelovanja pri raziskovanju južnoslavenskih mask” (Kuret 1958: 281–288) и Николе Бонифачића Рожина „Narodna drama u Hrvatskoj” (Bonifačić Rožin 1958: 283–296). И, како наводи Никола Бонифачић Рожин, „u diskusijama poslije referata i u zaključku na godišnjem sastanku konstatirana je činjenica, da je narodna drama kod nas slabo ispitana, te da su date sugestije o skupljanju narodne dramske građe” (Bonifačić Rožin 1964: 285). Драгослав Антонијевић (1984: 2) сматра да је први подстицај за прикупљање грађе о фолклорном театру на јужнословенским просторима дошао од Ивана Кукуљевића Сакцинског и песника Лазе Костића, који је у свом чланку „Народно глумовање” приметио „да је у коледама, краљицама, лазарицама и додолама, исти замет што га испитивачи старина налазе за јелинску драму у свештеним обредима мисирског Озира” (Костић 1893: 361)¹.

¹ У оваквом одређењу потенцијалних усмених фолклорних облика Лазе Костића огледа се и комплексност термина *народна драма* због везе с обредним, представљачким и перформативним облицима фолклора.

Крајем XIX века овакав тип грађе у фрагментима почиње се сакупљати у издањима *Српској етнографској зборника* и *Зборника за живи и обичаје јужних Славена*, али није заведена под театролошким одредницама, што потврђује упитност њеног статуса у фолклористици.

У историји и теорији књижевности постоје опречна мишљења о постојању народне драме и фолклорног театра уопште² и, како наводи Ненад Љубинковић – „истраживање народног позоришта и народне драме подразумева у полазишту привремено или трајно опредељивање за некоји од могућих углова посматрања” (Љубинковић 2019: 19). У свом тексту „Елементи драме и позоришта у усменој стваралаштву” овај аутор оповргава постојање усмене драме као посебног рода у народној књижевности:

Елементи драме и позоришта уочени су у разним ритуалима, у разним обредима: смени годишњих доба, култу вегетације, култу предака. До таквога става дошло се захваљујући полазишном убеђењу да су маскирање, преоблачење и чврсто утврђена сценографија – битни елементи драме и позоришта. Ако се таква логика доследно следи може се тврдити да су обреди венчања и сахрањивања такође позоришне представе [...] може се отићи и

То је блиско схватањима о пореклу западноевропске класичне драме и позоришта, чији се темељи повезују с дионизијским свечаностима. Војин Матић истиче и да се „античко позориште није развило искључиво из градских дионизија, него и из такозваних сеоских. Док су градске дионизије биле свечани обреди с поворком верника који су учествовали игром, песмом и драмом, приказујући Дионисова страдања од Титана, који су га убили и појели, и његово васкрсење, које је, после тужбалица и самомучења, доводило до општег славља, весеља и братимљења, дотле су сеоске дионисије биле нека врста народног весеља” (Матић 1984: 27).

² Дефиниције и схватања онога што заправо чини народну драму мењала су се током времена, а ово разумевање зависи од различитих фактора, који су се и сами развијали. Чланак Лисе Габерт (Lisa Gabbert) „Народна драма” даје преглед како су фолклористи приступали проучавању народне драме (Gabbert 2018).

даље: конвенције постоје и у прослави Нове године, неких верских празника, а затим у војним парадама (војном понашању у опште), у бирању народних посланика, у заседањима одређених друштвено-политичких организација и органа итд. Мислим да овакав став није исправан. У сваком случају може се прихватити искључиво условно. Он на изванредан начин, само разрађује и покушава да потврди познату констатацију везану за свакодневицу: Све је позориште. Живот је позориште. Сви смо ми глумци. (Љубинковић 1984: 81–82)

Твртко Чубелић сматра да је главни разлог изостанка театрологије у усменом контексту тај што проучаваоцима нису блиски критеријуми драмског текста – „најчешћа је тврдња била да тога нема и не може бити у усменој народној књижевности, и то из два разлога: а) народ се у својој једноставности и припростости не зна и не може драмски изражавати, и б) драмско је извођење толико сложено, да се не може остварити без великих напора и богатије зрелости, које не можемо наћи у сиромашној средини народне пјесме и приповјетке” (Чубелић 1984: 18).

Са друге стране Драгослав Антонијевић опомиње да су „картезијанске сумње у погледу фолклорног театра довеле [су] до нежељених последица, до одбацивања овог рода народног стваралаштва из сфере истраживања” и да такве заблуде „које трају често због инерције традиције, доводе до тога да се једино у народним песмама и приповеткама, а покаткад у орским играма, траже извесни драмски елементи, расположења, и то је све” (Антонијевић 1984: 3).

Иван Лозица се у контексту терминологије ограђује од термина *народна драма*, *фолклорна драма* и *фолклорно позориште* / *казалиште*:

Nisam sklon sintagmama narodna drama ili folklorna drama. Tu sam nesklonost djelomično objasnio shvaćanjem specifičnog odnosa

usmene i pisane književnosti, koji me priječi da žanrovski sustav pisane književnosti nekritički prenosim na folklorne pojave. Nisam sklon ni sintagmi folklorno kazalište: za to, kao i za onu prethodnu nesklonost imam i dodatne razloge, koji se tiču odnosa književnosti i folklornog predstavljanja. Kazalište je samo jedan od tipova predstavljanja. Sagledavanje cjeline predstavljanja omogućuje tretiranje tzv. folklornog kazališta u drugom svjetlu. Folklorno se predstavljanje više ne tretira kao folklorni analogon Kazalištu, nego kao skup ravnopravnih žanrova, ravnopravnih klasa unutar cjeline predstavljanja. (Lozica 1990: 57)

Лозица наводи и да се оно што фолклорни театар подразумева састоји од вербалних и невербалних жанрова, те се не може посматрати само у књижевном контексту, али и да његова функција није примарно уметничка, те је и уско театролошки приступ неподобан. Он предлаже термин *фолклорно њредсѡављање*, у оквиру ког подразумева обреде и обичаје, представе и игре у традиционалној култури, али и у савременим урбаним срединама.

Народна драма³ (*ені. Folk Play, Folk Drama*) јесте облик усменог стваралаштва изражен у драмској форми. Драгослав Антонијевић⁴ је приметио да различити фолклорни жанрови

³ У овом раду користићемо се терминима *народна грама* / *усмена грама* / *фолклорна грама* и *фолклорно ѡзоришће*.

⁴ У својој монографији *Дромена* Драгослав Антонијевић *фолклорни ѡеаѡар/ѡзоришће* доводи у везу с *фолклорним дроменама*. Према њему *дромена* су „феномен који се обично супротставља апстрактним и интегралним дефиницијама, изван координата простора и времена. Њихов ентитет садржи разнолике театралне и паратеатралне манифестације, које се једноставно повезују са извесним општим карактеристикама. Њихова функционалност у једном одређеном друштвеном амбијенту досеже од репрезентативног, дескриптивног светочинства до једноставне разоноде широких маса.” (Антонијевић 1997: 8) У оквиру овог термина, као подврсту *дромена* Антонијевић наводи *фолклорна дромена*.

садрже драмске елементе, „али то још увек није фолклорни театар” (Антонијевић 1984: 3). Ненад Љубинковић сматра да није било потребе за развојем усмене драме и народног позоришта јер:

[...]су суштински били саставни део усменог стваралаштва. И усмени прозни исказ и усмена епска јуначка песма јесу својеврсне монодраме, са свим пратећим и неопходним одликама монодраме. Између драме и позоришта и усменог стваралаштва постоји дубока унутрашња повезаност. Једнаке су синкретичке структуре, једнакога односа према гледаоцима-слушаоцима, односно слушаоцима-гледаоцима. (Љубинковић 1984: 87)

Фолклорни драмски жанрови садрже елементе монолога, дијалога или полилога, а у изведбу могу бити укључени музика, игра и плес. Народно драмско стваралаштво, према мишљењу Антонијевића, одликује акција, преображавање (прерушавање), естетска функција као „уметничко оплемењивање акције” (Антонијевић 1984: 3) и однос – комуникација између извођача и публике – „то је заједничка гозба глумаца и гледалаца, гозба у игри, способност коју нема професионални театар, али коју покушавају да оживе авангардни правци укључујући гледаоце у позоришни чин” (Антонијевић 1984: 4). У усменој драми није доминантна естетска функција, већ „извантеатарска” (магијска, религиозна, церемонијална, социјална, национална или локална, итд.). Естетска функција је усмерена на поруку, а формално исту поруку ће различито примити различита публика, зато она није доминантна у фолклорном театру. Томас А. Грин (Thomas A. Green) сматра да народна драма представља само оне изведбе које укључују мимезис и поделу улога између два или више играча⁵ и преносе се традиционалним средствима унутар фолклорне групе (Green 1978: 849).

⁵ Грин користи термин *и́йрач* уместо *и́лумац*.

Жанрови усмене драме издвајају се од нефолклорних везаношћу за календарски и животни циклус традицијске културе⁶ и специфичним обележјима која из те повезаности потичу (непостојањем сцене у класичном смислу, активнијом улогом публике, варирањем текста, итд.). Не служе забави и извођење се дешава у садашњем тренутку. Чубелић наводи да су параметри за театролошко одређење текста дидаскалије, сценографија, костимографија, глумци, текст и редитељ (1984: 18–19). У контексту усмене драме он тврди да дидаскалије постоје у виду упутстава. Наводећи народну игру *Хајдук*, показује да постоје прецизна упутства о начину маскирања, сцени, начину глуме и публици:

Један играч обуче на се врло подеране хаљине, а око главе замота стару издрпану шалину. На прси привеже неколике коњске старе плоче и то су му одликовања за јунаштва што је починио. За пас метне двоје дрвљади као двије мале пушке, међу њих задјене машу мјесто јатагана и узјаше на штап, те пошто се је мало нагарио по лицу, улети као да би све посјекао. (Чубелић 1984: 19)

Сценографија у народној драми, према мишљењу овог проучаваоца, заснива се на одређеном сценском систему. Не постоје, дакле, фиксне позорнице, већ „стални амбијент” (испред куће, у дворишту, на прелу, на тргу, итд.). Сцена је покретна и садржи веома мали број реквизита. Чубелић наводи и да се сцена и публика организују у тренутку извођења – „публика се постави у полукруг или у круг, дакле амфитаеатрално” (Чубелић 1984: 20).

⁶ Драгослав Антонијевић сматра да одређене фолклорне позоришне представе могу бити везане и за догађаје „који су изван религијско-митског садржаја. Често су то сижее из непосредног и свакодневног живота уобличени у драмску радњу. Они нису везани за годишња доба, празнике и светковине. Јављају се као сценске конотације, превасходно с комичним ситуацијама забавног карактера и сатиричним акцентима.” (Антонијевић 1997: 16)

Костимографија у фолклорном позоришту слична је концепту сценографије – минималистичка. Глумци ће бити опремљени одређеним реквизитом или маском, „али само дјеломично, колико је потребно да истакне карактер улоге” (Чубелић 1984: 21). Често се користе пародични и гротескни елементи у костимирању, који теже томе да се избегне реалистична и имитативна паралела.

Колектив је део изведбе. Нема гледалаца у уобичајеном смислу, постоје само учесници. Богатирјов (Пётр Григорьевич Богатырёв) то назива „чистом игром”:

У почетним облицима позоришног извођења, сусрећемо *иіру у њеном најчисіијем облику*. У обредним играма, које представљају сцене у којима људи имитирају животиње, природне појаве итд., обично учествују сви присутни. Нема разлике између глумаца и гледалаца. (В зачаточных формах театрального действия мы встречаемся с *иірой в чисіом виде*. В обрядовых играх, представляющих сцены, где люди подражают животным, явлениям природы и т. д., обычно принимают участие все присутствующие. Здесь нет разделения на актеров и зрителей.) (Богатырев 1971: 88)

Фолклорна драма захтева од извођача/глумца да уђе у „традиционалну” измишљену улогу која се разликује од њихових стварних социјалних или личних улога (професије, улоге у породици, итд.). Народни глумац је истовремено носилац своје улоге у колективу и улоге коју опонаша. Разлика у односу на ритуал је та што извођач стално „провирује” иза маске, није с њом потпуно миметичан:

Значајна је карактеристика усмене народне глуме и у томе да ће се сви глумци у правилу трудити да се што мање изједначе са улогом коју играју. Сваки ће глумац на било који начин показати (или бојом гласа или гестом, или којом напоменом) да се он не идентифицира с улогом и да је он сасвим друга личност и с друкчијим погледима. (Чубелић 1984: 22)

Драгослав Антонијевић наглашава да је у првобитним облицима „дроменона” улога ствараоца и гледаоца амбивалентна – „јер је сваки гледалац и условни глумац и може искористити слободу и прихватити извесну функцију у представи. Значи постоји извесна флуидност у одвајању пасивних и активних носилаца представе”. (Антонијевић 1997: 9)

Обичајне и обредне изведбе имају „полуфолклорни карактер”, а једно од главних обележја народне драме је преображај (људи у животиње и обратно), чиме се суштински разликује од епских и лирских жанрова усмене књижевности (Богатырев 1971). Епски певач се не трансформише у јунака о коме пева, иако се приликом извођења песме може користити театарским средствима (мимиком, гестом, глумом).

Редитељ у фолклорном театру, како примећује Чубелић, није издвојена личност. Он каже и то да је питање постојања редитеља у овим фолклорним жанровима једно од најчешће постављаних (Чубелић 1984: 24). Примећује и да трага о њему нема у грађи коју је посматрао, али да је читаво устројство драмске радње, заједно с упутствима о костиму, сцени, глумцима итд., прецизно и поступно уобличено у складу с театролошким принципима (Чубелић 1984: 24). Радослав Лазић редитеља види управо у овом строго поштованом реду:

Ако редитеља не видимо, у сценској представи видимо режију. Ако редитељ не постоји као конкретна руководећа персоналност у том театарском чину, постоје нужност режије, концепција и драмска воља режије. Закључимо, тамо где постоји енергија режије, морао би постојати и редитељ у ма каквом виду се испољавао. (Лазић 1984: 107)

Иван Лозица предлаже класификацију драмских фолклорних облика на основу контекста на 1. театралне облике пона-

шања; 2. театрабилне облике (оне који су саставни део обичаја или везани уз њих: обичаји уз рад, обичаји годишњег циклуса, обичаји животног циклуса и оне театрабилне облике неvezане уз обичаје) и 3. театарске представе:

U тој подјели у првој би групи (театрални облици понашања) били текстурални елементи представљања у свакодневном животу или као саставни дио других изведби (приповиједање, плес, пјевање итд.). Другу би групу (театрабилни облици) саčinjavале изведбе на текстуралној и текстовној разини сродне театарској представи, али које то ипак нису јер им естетска функција није доминантна ни на разини продукције ни на разини рецепције [.] У трећој групи (театарске представе) наћи ће се само фолклорне представе са свјесном доминантном естетском функцијом и на разини продукције и на разини рецепције. Ријеч је углавном о новим појавима (драматизације обичаја, драматизације народних приповиједака, представе са фиксним текстом итд.). (Lozica 1983: 71–72)

Он напомиње да подела на театралне, театрабилне и театарске облике није уприличена хијерархијски. Театрабилни облици фолклора истовремено су и историјски ступањ у развоју театра и савремена појава.

У нашој литератури са драмским жанровима повезују се народне игре:

[...]нарочито оне са јасније диференцираним драмско-позоришним елементима, представљају трагове и могућности једног незавршеног стваралачког процеса, који се могао, наравно под друшћким друштвено-историјским условима, оплодити драмом и позориштем (Стојковић 2014: 34).

Стојковић у овом контексту издваја „друштвене народне игре”, које се изводе по „седељкама и скуповима у разним крајевима наше земље” (Стојковић 2014: 34), а циљ им је комични ефекат. Затим, орске игре, које су сложеније и:

[...]садрже већи говорни део, кореографске и музичко-играчке елементе, или су без дијалога када личе на мимичко-пантомимска извођенија. Ове мимичке народне игре су имитативног карактера, јер играчи разним симболичким покретима и изразима лица представљају некога. (Стојковић 2014: 34)

Највише драмских елемената, како сматра Стојковић, садрже оне игре које осим музичких и пантомимских елемената садрже и монолошке и(ли) дијаложке делове: „Овакве игре су запажене, у различитим варијантама, у Вршцу, затим у Охриду, Тетову и Скопљу у Македонији, тамо управо где им је и право место према фолклорно-музичким афинитетима народа” (Стојковић 2014: 34). Оне су махом везане за обредно-обичајну праксу и изводе се на Ускрс, Божић, Покладе, итд. Међу њима се издвајају и оне с јасније наглашеним драмским, музичким и плесним карактеристикама. То су лазарице, краљице, додоле, русалије и коледа. У овом контексту могу се посматрати и обичаји који се упражњавају приликом свадбе. Стојковић мисли да се у неким од њих откривају различите извођачко-представљачке изведбе. Нарочито издваја неколико игара у којима се представљају турски зулуми, праве алузије на владаре, глорификује сељакова лукавост. Посебно се осврће на игру *Воденичар*:

Игра **воденичар**, позната у Србији, а још се за њу зна на Златибору, садржи неколико ситуација и читаву драмску радњу. Једно лице се обуче као воденичар, завија чалму и поспе се брашном и седећи тобоже меље жито. Друго лице се маскира као кобила, а треће тера на њему жито у воденицу. Затим настаје дијалог између њега и наглувог воденичара са досеткама и доскочицама о условима за мељаву, а на крају утине кобила која се усудила да удари воденичара а њен газда за њом неутешно кука. Ово је већ драмска сцена сва у дијалогу и радњама, а изводи се између Божића и Поклада. (Стојковић 2014: 37)

Међутим, иако се у овим народним играма несумњиво уочава драмски контекст, Стојковић је мишљења да оне само личе на примитивне позоришне комаде:

Ове фолклорне сцене проистичу сигурно из стваралачког и имитаторског смисла људи који теже да оно што носе у себи, у машти и духу, конкретизују и остваре облицима, сликама и ритмиком какви постоје у природи и животу. Иако у њима живе неки драмско-позоришни елементи, мање или више диференцирани и изражени, не може се нипошто говорити о њима као о примитивним позоришним комадима, него као о творевини која издалека на то личи. (Стојковић 2014: 38)

У периоду после Другог светског рата у јужнословенској фолклористици започела проучавања у области фолклорног театра, захваљујући истакнутим фолклористима (Курету, Чубелићу, Бонифачићу Рожину, Матићу, Лозици, итд.), а проблем постојања усмене драме у систему родова (и жанрова) у усменој књижевности је актуелан до данас. Како смо приказали у овом раду, неки проучаваоци у потпуности оповргавају њено постојање, не одричући драмске елементе другим фолклорним врстама, док други сматрају да фолклорна драма постоји као, доскора, занемарени род. Порекло ових разнородних тумачења и проблема постојања усмене драме можемо тражити у немогућности јасног дефинисања, које је проистекло из потреба развоја фолклористике као дисциплине. Проблем свакако отежава и синкретичност и хибридноста усмених жанрова, који измичу прецизним научним дефиницијама и категоријама. Додатни проблем у дефинисању почива и у томе што параметри по којима би се усмена драма одређивала, као што је показао Твртко Чубелић, не одговарају у потпуности онима који су постављени у концептима драмских жанрова писане књижевности, позоришта и театрологије. Овде

бисмо се у закључку сложили с Иваном Лозицом да се концепти усмене драме или „фолклорног представљања” не могу сагледати у истом кључу као „уметнички” драмски текстови јер немају превасходно естетску и уметничку, већ „извантеатарску” функцију.

Литература

- Антонијевић, Драгослав. *Дромена*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1997.
- Антонијевић, Драгослав. „Опште теоријске претпоставке о фолклорном театру”. *Фолклорни театар у балканским и јодунавским земљама*. Ур. Драгослав Антонијевић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1984. 1–11.
- Богатырев, Петр Григорьевич. *Вопросы теории народной искусства*. Москва: Искусство, 1971.
- Костић, Лаза. „Народно глумовање”. *Гласник Земальској музеја V* (1893): 361.
- Лазећ, Радослав. „Усмена народна режија”. *Фолклорни театар у балканским и јодунавским земљама*. Ур. Драгослав Антонијевић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1984. 89–113.
- Љубинковић, Ненад. „Елементи драме и позоришта у усменоме стваралаштву”. *Фолклорни театар у балканским и јодунавским земљама*. Ур. Драгослав Антонијевић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1984. 81–88.
- Љубинковић, Ненад. „Обред – особени вид народне драме у Срба, обред припрема рецепције комада с певањем у Срба”. *50 година Међународној славистичкој ценјира. Књ. 1. Велике теме српске књижевности. Научни састајак слависта у Вукове дане (1971–2019)*. Ур. Драгана Мршевић Радовић и др. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Међународни славистички центар, 2019. 189–194.
- Матић, Војин. „Психогенеза фолклорног позоришта”. *Фолклорни театар у балканским и јодунавским земљама*. Ур. Драгослав Антонијевић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1984. 29–38.
- Стојковић, Боровоје. *Историја српској позоришња од средњеј века до модерној доба*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014.

- Чубелић, Твртко. „Театрализација и упризорење народних обреда и обичаја балканских народа”. *Фолклорни истраживања у балканским и јодунавским земљама*. Ур. Драгослав Антонијевић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1984. 13–25.
- Bonifačić Rožin, Nikola. „Narodna drama u Hrvatskoj”. *Трећи конгрес фолклориста Југославије*. Ур. Миодраг С. Лалевић. Цетиње: [б. и.], 1958. 163–172.
- Bonifačić Rožin, Nikola. „Dramski elementi i oblici u našem narodnom stvaralaštvu”. *Раг X конгреса Савеза фолклориста Југославије на Цетињу 1963. године*. Ур. Јован Вукмановић. Цетиње: Обод, 1964. 283–296.
- Gabbert, Lisa. “Folk Drama”. *Humanities* 7 (1). 2 (2018). <<https://doi.org/10.3390/h7010002>> 20. 10. 2025.
- Green, Thomas A. “Toward a Definition of Folk Drama”. *The Journal of American Folklore* 91. 361 (Jul. – Sep. 1978): 843–850. <<https://doi.org/10.2307/538679>> 19. 10. 2025.
- Kuret, Niko. „Potreba sodelovanja pri raziskovanju južnoslavenskih mask”. *Трећи конгрес фолклориста Југославије*. Ур. Миодраг С. Лалевић. Цетиње: [б. и.], 1958. 281–288.
- Lozica, Ivan. „Problemi klasifikacije folklornih kazališnih oblika”. *Croatica* 19 (1983): 59–74.
- Lozica, Ivan. *Izvan teatra: teatralni oblici folklora u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1990.

Aleksandra Bjelić

FOLK DRAMA: THEORETICAL AND TERMINOLOGICAL CONSIDERATIONS

(Summary)

In the history and theory of literature, there are conflicting opinions about the existence of folk drama and folk theater in general. The first impetus for collecting material on folk theater in the South Slavic regions came from Ivan Kukuljević Sakcinski and the poet Laza Kostić. In the late 19th centu-

ry, this type of material in fragments began to be collected in the editions of *Српски етнографски зборник* [Serbian ethnographic collection] and *Зборник за животи и обичаје јужних Славена* [South Slavs' life and customs collection], but it was not registered under theater terms. In the period after World War II, studies in the field of folk theater started emerging thanks to prominent folklorists (Kuret, Čubelić, Bonifačić Rožin, Matić, etc.).

The terms folk drama/folklore drama and folklore theatre refer to dramatic oral creativity forms. They contain elements of monologue, dialogue, and polylogue, and their performance may include play, dance, and music. The function of folk drama is not predominantly aesthetic but also “extra-theatrical” (magical, religious, ceremonial, social, national, or local, etc.). Dramatic folklore genres differ from non-folklore genres in their relatedness to the calendar and life cycle of traditional culture and by specific features that arise from this connection (the absence of a stage in the classical sense, a more active role of the audience, variation of the text, etc.). Their primary aim is not entertainment, the performance takes place at the present moment, and the collective is part of the performance. There are no spectators in the usual sense, there are only participants. Folk drama requires of the performer to enter a traditional invented role, and the folk actor is simultaneously the bearer of his role in the group and the role he imitates.

Keywords: folk drama, folk theater, folk actor, scenography, costume design

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

А

- Абот, Хорас Портер (Horace Porter Abbott) – 282, 288
Аврам – 52
Ајдацић, Дејан – 34, 35, 78, 79, 97, 103, 247
Алдама, Фредерик Луис (Frederick Luis Aldama) – 250
Александра – 232
Алексејевски, Михаил Дмитријевич (Михаил Дмитриевич Алексеев-
ский) – 100–102
Алексије, Божји човек – 52
Ален, Метју М. (Matthew M. Allen) – 106
Андрић, Никола – 123, 128, 134
Андруцопулу, Атина (Athena Androutsopoulou) – 236, 248
Анђа, сестра Иве капетана – 166, 169
Анђелија, сеја – 197
Анђелиј, Вук – 170
Анђелковић, Маја – 202
Антонен, Перти (Pertti Anttonen) – 94, 105
Антонијевић, Драгана – 35, 73, 78, 88, 105, 125, 135
Антонијевић, Драгослав – 292, 294–297, 299, 303, 304
Аранитовић, Добрило – 201
Арапин – 71, 174, 178, 192, 202
Аристотел – 12, 157, 158, 160, 163, 164, 171
Арчи – 232
Ахилеј – 189
Аџи Ђукина, Петра – 47

Б

- Банашевић, Никола – 35, 73, 78
Банић Грубишић, Ана – 98, 99, 104
Бановић, Страхиња – 179, 181
Барт, Ролан (Roland Barthes) – 162, 236
Баском, Вилијам (William Bascom) – 29, 88, 105
Баузингер, Херман (Hermann Bausinger) – 29
Бауман, Ричард (Richard Bauman) – 87, 90, 92–94, 105, 106
Бахна, Владимир (Vladimir Bahna) – 246, 248
Бахтин, Михаил Михайлович (Михаил Михайлович Бахтин) – 88, 126, 132, 136, 260–262, 269
Башић, бег – 47
Бегећ, Мидхат – 83
Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) – 135
Бекић, Томислав – 134
Бен-Амос, Дан (Dan Ben-Amos) – 30, 81, 88–90, 93, 97, 98, 105, 252, 269
Бен-Ари, Ница (Nitsa Ben-Ari) – 154
Бендикс, Регина (Regina Bendix) – 19, 20–24, 26–30, 76, 81, 282, 289
Бенет, Џилијан (Gillian Bennett) – 15, 273, 275, 283, 288, 290
Бенцес, Река (Réka Benczes) – 188, 189, 202
Беовулф – 189, 193, 194, 200
Берк, Питер (Peter Burke) – 86, 93, 101, 105
Берлин, Исаја (Isaiah Berlin) – 23, 81
Бесаровић, Нико – 46
Бесаровић, Петар Н. – 44, 77
Бибић, Зеинил – 167
Бјелановић, Недељка – 141, 142, 144, 154
Бјелић, Александра – 15, 25, 34–36, 78, 104, 291, 304
Бјорк, Роберт И. (Robert E. Bjork) – 186–188, 201, 203
Бланк, Тревор (Trevor Blank) – 100, 105, 106, 108
Бо, Алберт К. (Albert C. Baugh) – 204
Богатирјов, Пјотр (Пётр Григорьевич Богатырёв) – 88, 159, 298, 299, 303
Богишић, Валтазар – 198–200, 202

Божић, Миливој – 46,
Божић, Снежана – 142, 154
Бозало, Никола – 70
Бојанић Ђирковић, Мирјана – 220
Бонифачић Рожин, Никола – 292, 304, 305
Борм, Јан (Jan Borm) – 140, 141, 154
Босанац, Стјепан – 181
Ботица, Стипе – 289
Боуман, Марион (Marion Bowman) – 249
Бочков, Пламен – 213, 220
Бошњанин, Реља – 69
Бошковић Стули, Маја (Maja Bošković-Stulli) – 25, 81, 90, 91, 95, 105, 106,
182, 267, 269, 282, 288
Брауер, Рубен (Reuben Brower) – 107
Брђанин, Вук – 175
Брејди, Керолајн (Caroline Brady) – 186, 187, 202, 203
Бригс, Чарлс Л. (Charles L. Briggs) – 87, 92–94, 105
Бркић, Лазар – 71, 72, 76
Бродер, Артур Гилкрајст (Arthur Gilchrist Brodeur) – 187, 188, 203
Броз, Влатко – 187, 190, 194, 195, 203, 205
Броз, Иван – 181
Бужињска, Ана (Anna Burzyńska) – 162, 182
Букли, Кели (Kelly Bulkeley) – 225, 248
Бул, Џорџ (George Boole) – 210–212, 220, 222
Бут, Вејн К. (Wayne C. Booth) – 141
Бутуровић, Ђенана – 37, 74, 81, 181
Бучители, Ентони Бак (Anthony Bak Buccitelli) – 99, 106

В

Важоњи, Ендру (Andrew Vazsonyi) – 248, 265, 269, 280, 289
Валденфелс, Бернхард (Bernhard Waldenfels) – 129
Валк, Ило (Ülo Valk) – 15, 249, 276–278, 289
Ван Дејк, Тен Андријанус (Teun Adrianus van Dijk) – 92, 108

Величковић, Бобан – 221
Вен, Џон (John Venn) – 211, 212
Вереш, Отилија (Ottilia Veres) – 249
Верковић, Стефан – 36, 81
Веселова, Ина (Инна Веселова) – 231, 140, 247
Видовић Болт, Ивана – 289
Вико, Ђанбатиста (Giambattista Vico) – 10, 22, 81
Вилгас, Доналд Најт (Donald Knight Wilgus) – 90, 91, 108
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) – 157, 171, 172, 183
Вишинскајте, Аста (Asta Višinskaitė) – 224, 250
Влак, Џон (John Vlach) – 264, 270
Влатковић, Митар – 47
Волш, Ричард (Richard Walsh) – 235, 236, 242, 244, 250
Воркапић, Тома – 104
Врчевић, Вук – 83, 96, 103
Вудвард, Роберт (Robert Woodward) – 187, 205
Вукашин, краљ – 168, 181, 217, 220
Вукмановић, Ана – 11, 111, 125, 133, 134, 136
Вукмановић, Јован – 304
Вуковић, Јаков – 45, 46
Вучковић, Тихомир – 135

Г

Габерт, Лиза (Lisa Gabbert) – 106, 293, 304
Гал-Сабо, Петер (Péter Gaál-Szabó) – 249
Гамкрелидзе, Тамаз (Tamaz V. Gamkrelidze) – 195, 203
Ганел, Тери (Terry Gunnell) – 90, 106
Гаргантуа – 262, 268
Гарднер, Томас (Thomas Gardner) – 37, 65, 78
Гароња Радованац, Славица – 37, 65, 78
Геземан, Герхард (Gerhard Gesemann) – 164, 180, 181, 200
Гејл Карпентер, Инта (Inta Gale Carpenter) – 105
Гел, Алфред (Alfred Gell) – 104

Герзелез, Алија – 170
Голдстајн, Кенет С. (Kenneth S. Goldstein) – 89, 106
Голијанин, Никола – 47
Голијанин, Стеван – 47
Голо, Авдија – 47
Гргуревић, Јово – 70
Гренделова мајка – 193, 194
Григорије – 278, 279
Грим, Вилхелм (Wilhelm Grimm) – 26, 28, 30
Грим, Јакоб (Jacob Grimm) – 26, 28, 30, 80
Гримани, Ђироламо (Girolamo Grimani) – 144
Грин, Томас А. (Thomas A. Green) – 296, 304
Грујица – 170
Гудвин, Чарлс (Charles Goodwin) – 86, 106

Д

Давидовић, Димитрије – 22
Далмација, Стево – 69, 78
Дамјановић, Алекса – 46
Дамјановић, Симо – 46
Дандес, Алан (Alan Dundes) – 28, 30, 82, 87, 88, 92, 103, 106, 253, 269
Даринка, књажева љубовца – 198
Дарко – 232
Де Блекур, Вилем (Willem de Blécourt) – 276, 288
Де Сета, Габријел (Gabriele de Seta) – 98, 106
Де Сосир, Фердинанд (Ferdinand de Saussure) – 159
Де Фина, Ана (Anna de Fina) – 92, 106
Дег, Линда (Linda Dégh) – 15, 101, 106, 239, 248, 254, 255, 265, 266, 269,
273, 275, 276, 280, 282, 288–290
Делић, Лидија – 12, 157, 164, 176, 179, 181–183, 192, 203, 217, 220
Денет, Данијел (Daniel Denett) – 235, 236, 248
Денис, Аманда (Amanda Dennis) – 125, 136
Деретић, Јован – 30, 32, 33, 78

Дерида, Жак (Jacques Derrida) – 162
Детелић, Мирјана – 11, 111–115, 118, 122, 131, 134–137, 157, 166, 168,
176–179, 181, 182, 184
Дивјановић, Вукан – 50, 51
Дивјановић, Илија – 41, 44, 46–52, 54, 66, 67, 69–71, 74
Дијанова, Татјана Борисовна (Таццяна Барысаўна Дзіянава) – 100, 103
Дили, Рој М. (Roy M. Dille) – 86, 106
Добровольскаја, Варвара Јевгењевна (Варвара Евгеньевна Доброволь-
ская) – 100, 103
Долежел, Лубомир (Lubomír Doležel) – 242, 243, 247
Дорсон, Ричард (Richard Dorson) – 28, 82, 105
Драгић, Коста – 46
Драговић, Перо – 47
Драгокуп, роб – 170
Дрндарски, Мирјана – 202
Думнић Вилотијевић, Марија – 103
Дуранти, Алесандро (Alessandro Duranti) – 86, 106

Ђ

Ђорђевић Белић, Смиљана – 14, 31, 33, 79, 101, 103, 167, 181, 223, 239,
240, 246, 247, 249, 281, 288
Ђорђевић, Драгутин – 274, 288
Ђорђевић, Тихомир – 28, 73, 78

Е

Ејбрахамс, Ричард (Richard Abrahams) – 88, 105
Екмеџија, Митар – 47
Ектео – 189
Елез, Неђељко – 44
Елез, Шћепан – 44
Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) – 130, 134
Елис, Бил (Bill Ellis) – 256–258, 264–266, 269
Енрајт, Мајкл Џ. (Michael J. Enright) – 194, 203
Ертс, Дидерик (Diederik Aerts) – 215, 216, 220

Ж

Женет, Жерар (Gérard Genette) – 139, 154, 236, 241, 250
 Жуњић, Вид – 96, 102, 104

З

Заде, Лотфи А. (Lotfi A. Zadeh) – 213, 214, 221
 Задранин, бан – 170
 Зан, Јигал (Yigal Zan) – 88, 90, 108
 Зарадија Киш, Антонија – 203
 Зечевић, Дивна – 25, 81, 91, 106
 Златковић, Бранко – 80, 103, 268
 Златковић, Драгољуб – 274, 285, 288
 Златковић, Иван – 262, 268
 Зорић, Јован – 71, 72, 77
 Зуковић, Љубомир – 37, 68, 73, 74, 79, 83, 180, 201

И

Иванић, Душан – 104, 268
 Иванов, Вјачеслав Всеволодович (Вячеслав Всеволодович Иванов) –
 114, 134, 195, 203
 Иванова, Радост – 117, 134, 213, 220
 Ивковић, Милош – 95, 96, 102, 103
 Икин, Пол Џон (Paul John Eakin) – 154
 Илић, Дејан – 10, 17, 39, 62, 63, 79, 83
 Илић, Марија – 111, 113–115, 135, 136, 178, 182
 Инголд, Тим (Tim Ingold) – 133, 135
 Ирвинг, Едвард Бароуз Џ. (Edward Burroughs Irving Jr.) – 192, 204

Ј

Јагић, Ватрослав – 36, 40–43, 51, 53, 59–64, 73, 81, 82
 Јакобсон, Роман Осипович (Роман Осипович Якобсон) – 88, 94, 107,
 159, 182
 Јакша капетан – 72

Јакшић, Шћепан – 72
Јана – 283
Јанг, Кетрин (Katharine Young) – 88, 97, 108
Јангс, Тим (Tim Youngs) – 154
Јанковић, Стојан – 167, 197
Јања, капетан – 167
Јањић, Ана – 237, 247
Јасон, Хеда (Heda Jason) – 93, 107
Јастребов, Иван Степанович (Иван Степанович Ястребов) – 121, 134
Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) – 140, 141
Јован, Јово – 169
Јован, деспот – 70
Јованова мајка – 169
Јовановић, Александар – 208, 221
Јовановић, Војислав Марамбо – 33–37, 45, 56, 59, 61, 62, 64–67, 69, 73, 75, 76, 78–80
Јовановић, Јелена – 80, 103, 168
Јовић, Даница – 15, 102, 104, 273, 274, 280, 288, 289
Јокић, Јасмина – 288
Јоксимовић, Михајло – 47
Јосиф – 52
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) – 225, 236
Јукић, Иван Фрањо – 61

К

Калвино, Итало (Italo Calvino) – 134
Каљаловић, Ђорђе – 46
Каменецки, Криста (Christa Kamenetsky) – 23, 82
Кампион Венсан, Вероник (Véronique Champion-Vincent) – 270
Кантор, Георг (Georg Cantor) – 208
Карановић, Зоја – 117, 134, 288
Карановић, Милан – 50, 51, 71, 72, 77, 79
Караџић, Вук Стефановић – 10, 22, 25, 26, 30–35, 38, 41–43, 48, 51, 54, 56, 59, 60, 62, 63, 65–67, 69, 71–73, 75, 76, 79, 104, 117,

- 120–122, 124, 128, 130, 133, 134, 165–170, 175, 180, 200, 201, 220, 274, 285, 288
- Каргин, Анатолиј Степанович (Анатолий Степанович Каргин) – 103
- Касагранде, Марија (Maria Casagrande) – 234, 240, 241, 248
- Касирер, Ернст (Ernst Cassirer) – 11, 115, 116, 129, 135
- Кашиковић, Никола – 63, 69, 72, 76, 77, 79
- Квирина, Андреа (Andrea Quirini) – 144
- Кевечеш, Золтан (Zoltán Kövecses) – 190, 204
- Кендал, Калвин Б. (Calvin B. Kendall) – 191, 204
- Керлета, Раде – 47
- Керол, Сиобан (Siobhan Carroll) – 128, 135
- Килибарда, Новак – 34, 36–38, 40–47, 50–59, 62–64, 67–70, 73–75, 79
- Килроу, Патриша (Patricia Kilroe) – 235, 236, 249
- Кин, Сузан (Suzanne Keen) – 142, 143, 146, 154
- Кинан, Џулијан Пол (Julian Paul Keenan) – 249
- Кишшенблат Гимблет, Барбара (Barbara Kirshenblatt-Gimblett) – 98, 107
- Клајн, Иван – 188, 202
- Кластруп, Лизбет (Lisbeth Klastrup) – 107
- Клебер, Фридрих (Friedrich Klæber) – 187, 201, 203
- Клеут, Марија – 22, 79, 164, 181, 182
- Кловер, Керол Џ. (Carol J. Clover) – 194, 203
- Кмецко, Силард (Szilárd Kmeckzó) – 249
- Кнежевић, Саша – 37, 48, 51, 59, 61, 67, 72, 73, 80
- Ковачевић, Иванка – 186, 201
- Кокјара, Ђузепе (Giuseppe Cocchiara) – 18, 21, 22–26, 82
- Коловос, Енди (Andy Kolovos) – 95, 107
- Комбелак, Фредерик М. (Frederick M. Combella) – 178, 182
- Константин, цар – 199
- Константиновић, Зоран – 86, 107
- Коплстон, Фредерик (Frederick Copleston) – 152, 183
- Кортини, Паоло (Paolo Cortini) – 234, 240, 241, 248
- Косановић, Сава – 45, 46
- Коски, Карина (Kaarina Koski) – 254, 270, 279, 280

Костић, Лаза – 291, 292, 303, 304

Котельникова, Наталија Јевгењевна (Наталия Евгеньевна Котельникова) – 103

Кравар, Мирослав – 177, 183

Кравчук-Василевска, Виолета (Violeta Krawczyk-Wasilewska) – 100, 107

Краљевић, Андрија – 72

Краљевић, Марко – 63, 71, 76, 169, 214, 217

Краус, Фридрих (Friedrich Krauss) – 262–264, 268

Крестић, Василије – 38, 80

Кристева, Јулија (Julia Kristeva) – 162

Крњевић, Хатица Диздаревић – 129, 135

Крон, Александар – 208, 212, 221

Кропеј Телбан, Моника – 98, 107

Крстев, Цветана – 209, 212, 221

Крстић, Бранислав – 73

Кружић, Барбара – 174, 183

Кукуљевић Сакцински, Иван – 291, 292, 304

Куљанин, Вуко – 44

Курет, Нико – 292, 304

Л

Лабов, Вилијам (William Labov) – 244, 249

Лабуд, коњ – 170

Лазаревић, Ђорђо Х. – 82

Лазић, Радослав – 299, 303

Лаиновић, Ристо – 134

Лажбниц, Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm Leibniz) – 116

Лајић Михајловић, Данка – 101, 103

Лалевић, Миодраг С. – 304

Лалић, Симо – 43, 47

Левитас, Рут (Ruth Levitas) – 124, 135

Лежен, Филипп (Philippe Lejeune) – 140, 154

Лејкоф, Џорџ (George Lakoff) – 174, 183, 189, 204

Лекић (Митровић), Данијела – 13, 103, 164, 181, 185, 194, 200, 202, 205

Ленка – 286

Лерсен, Јуп (Joep Leerssen) – 24, 25, 82

Лефевр, Анри (Henri Lefebvre) – 11, 111, 116, 118, 119, 122–124, 135, 137

Ли, Алвин (Lee, Alvin) – 187, 192, 193, 204

Линд, Леви Роберт (Levi Robert Lind) – 203

Линдхолм, Чарлс (Charles Lindholm) – 18, 82

Линекин, Џоселин (Jocelyn Linnekin) – 19, 82

Лиуца, Рој М. (Roy M. Liuzza) – 201

Лич, Нил (Neil Leach) – 135

Ловрић, Иван – 145, 154

Ловрић, Марија – 174, 183

Лозица, Иван – 294, 295, 299, 300, 302–304

Лома, Александар – 73, 161, 181

Лопичић, Весна – 102, 107

Лорд, Алберт (Albert Lord) – 167, 175, 177, 183

Лотман, Јуриј (Юрий Михайлович Лотман) – 113, 163, 183, 238, 247

Љ

Љубинковић, Ненад – 37, 73, 74, 80, 202, 213, 220, 293, 296, 303

Љутица Богдан – 48, 70, 71

М

Мајбауер, Јерг (Jörg Meibauer) – 86, 106

Мајснер, Рудолф (Rudolf Meissner) – 185, 186, 203, 204

Максимовић, Теа – 183

Макферсон, Џејмс (James Macpherson) – 24, 25

Малиновски, Бронислав (Bronisław Malinowski) – 29, 30, 86, 107

Малнар Јуришић, Марија – 289

Малон, Кемп (Kemp Malone) – 187, 204

Маљцев, Георгиј Иванович (Георгий Иванович Мальцев) – 157, 178, 181

Марковски, Михал Павел (Michał Paweł Markowski) – 182
Ман, Стјуарт Едвард (Stuart Edward Mann) – 25, 82
Манојловић, Саво – 54
Маретић, Томо – 32, 73, 82
Марић, Андреја – 79
Марић, Светислав – 96, 102
Марица – 283, 284
Марјанић, Сузана – 203
Марко – 284
Марковић Штрбац, Светлана – 117, 134
Марковић, Јелена – 239, 249
Марковић, Слободан Г. – 83
Марковић, Слободан Ж. – 79
Марковић, Снежана – 274, 279, 288
Маркс, Љиљана – 249
Мартић, Грга – 61
Марцолф, Улрих (Ulrich Marzolph) – 282
Маршал, Елизабет (Elizabeth Marshall) – 194, 204
Матић, Војин – 291, 293, 302, 303
Матић, Светозар – 32, 74, 80
Матицки, Миодраг – 33, 80, 195, 197, 202,
Маурер, Франц (Franz Maurer) – 37, 80
Маџарин, Филип/Вилип – 169
Меденица, Радосав – 164, 181
Мекдавел, Џон (John McDowell) – 87, 107
Мекхејл, Брајан (Brian McHale) – 154
Мелетински, Елеазар Моисејевич (Елеазар Моисеевич Мелетинский)
– 104
Мијатовић, Станоје – 73, 80
Милаковић, Јосип – 51, 54, 62, 82
Милинковић, Ана – 14, 251, 261, 268, 270
Милић, барјактар – 170
Милић, Новица – 107
Милован – 284

Милојевић, Милош – 36, 81
Милосављевић Милић, Снежана – 142, 154
Милошевић Ђорђевић, Нада – 253, 254
Милутиновић, Сима Сарајлија – 180, 201
Мими – 232
Мира – 232, 240
Мирковић, Петар – 71, 72, 77
Митровић – 167
Михат, чобанин – 196
Мичел, Брус (Bruce Mitchell) – 188, 191, 204
Мишић Илић, Биљана – 102, 107
Младеновић Митровић, Марина – 11, 73, 80, 85, 92, 96, 103, 104, 108
Младеновић, Живомир – 76, 180, 200, 201, 220
Мозер, Ханс (Hans Moser) – 29
Мојашевић, Миљан – 26, 80
Молок, Дмитриј Јурјевич (Дмитрий Юрьевич Молок) – 248
Момчило, војвода – 167, 168, 217
Мориал, Џон (John Morreall) – 266, 270
Моросини, Јакопо (Jacopo Morosini) – 144
Мршевић Радовић, Драгана – 124, 134, 303
Мурат, цар – 200
Мутић, Јован – 44, 48, 70, 71, 77
Мушицки, Лукијан – 22

Н

Најлс, Џон Д. (John D. Niles) – 191, 192, 201, 203, 204
Наметак, Алија – 53, 82
Наод Симеун – 169
Небжеговска, Станислава (Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska) – 224, 248
Невена – 232
Недић, Владан – 76, 134, 180, 200, 201
Нејглер, Мајкл (Michael Nagler) – 12, 157, 159, 172, 173, 176
Некљудов, Сергеј Јурјевич (Сергей Юрьевич Неклюдов) – 101, 104

Немањић, млади – 179
Николић, Давор – 289
Николс, Лоренс Т (Lawrence T. Nichols) – 92, 108
Новаковић, Коста – 46
Новаковић, Стојан – 39, 55, 59, 60

О

О'Конор, Џон Џ. (John J. O'Connor)
Обреновић, Јован – 179
Обреновић, Михаило/Михајло – 49
Ограшић, сердар – 169
Одисеј – 203
Орао, ђенерал – 200
Оринг, Елиот (Elliot Oring) – 90, 91, 108, 276, 289
Осијан – 24, 28, 82
Остин, Џон Л. (John L. Austin) – 87
Ошерсон, Данијел Н. (Daniel N. Osherson) – 215, 221

П

Павлиновић, Миховил – 51
Павловић, Нико – 46
Пандуревић, Јеленка – 37, 65, 79, 80
Пантагруел – 262, 268
Пантелић, Ивана – 104
Пантер, Клаус-Уве (Klaus-Uwe Panther) – 204
Пантић, Мирослав – 34, 35, 80
Паредес, Америко (Américo Paredes) – 90, 105, 106
Паркс, Ворд (Ward Parks) – 194, 204
Паркс, Зејн (Zane Parks) – 242, 243, 249
Пасарић, Маја – 203
Пек, Ендру (Andrew Peck) – 100, 108
Перишић, Игор – 266, 270
Перовић, Александар – 208, 221

Петар, вјереник – 130

Петковић, Данијела – 13, 164, 182, 207, 216, 220, 222

Петковић, Новица – 182, 177

Петрановић, Богољуб (Теофило) – 10, 17, 33, 36–60, 64, 67, 68, 70–77, 79, 83

Петровић, Соња – 274

Пешикан Љуштановић, Љиљана – 129, 135, 179, 182

Пешић, Радмила – 180, 201, 220

Пинтер, Чарлс К. (Charles C. Pinter) – 221

Пир, Џон (John Pier) – 210, 221

Пјераци, Ђузепе (Giuseppe Pierazzi) – 145, 154

Платон – 158, 171

Подруговић, Тешан – 48

Пожун, Мићо – 47

Полгар, Наташа – 249

Половина, Наташа – 182

Попа, Васко – 114, 135

Поповић Васин, Иван – 48, 50, 82

Поповић Николић, Данијела – 12, 78, 139, 146, 152, 154, 155, 220, 247, 254, 269

Поповић, Павле – 46

Поповић, Тања – 141, 154

Прван, војвода – 151

Принс, Џералд Џ. (Gerald J. Prince) – 236, 249

Проп, Владимир Јаковљевич (Владимир Яковлевич Пропп) – 88, 127, 135, 208, 220, 253, 270

Путилов, Борис Николајевич (Борис Николаевич Путилов) – 70, 81, 253, 269

Р

Рабинович, Јевгениј Иљич (Евгений Ильич Рабинович) – 246, 248

Рабле, Франсоа (François Rabelais) – 135, 262, 269

Раде – 192

Раден, Гинтер (Günther Radden) – 190, 204

Раденковић, Љубинко – 25, 35, 36, 81, 181

Раденковић, Радослав – 279, 288
Радивој – 71, 170
Радул бег – 71
Радуловић, Лидија – 260, 270
Радуловић, Немања – 25, 36, 78, 79, 81, 85, 92, 101, 104, 164, 182, 195,
202, 247, 254, 269
Разон, Рона (Rona Razon) – 100, 108
Разумова, Ирина (Ирина Разумова) – 246, 248
Рајко – 281
Рајковић, Ђорђе – 127, 134
Рајковић, Јово – 46
Ранкин, Џејмс Волтер (James Walter Rankin) – 187, 204
Ревонсуо, Анти (Antti Revonsuo) – 241, 249
Рејић, Сима – 46
Рејнџер, Теренс (Terence Ranger) – 82
Рен, Чарлс Л. (Charles L. Wrenn) – 187, 191, 195, 205
Решер, Николас (Nicholas Rescher) – 242, 243, 249
Риђиловић, Митар – 47
Ристић, Јован – 46
Ристић, Риста – 46
Робертсон, Едмунд Ф. (Edmund F. Robertson) – 208, 221
Робинсон, Фред К. (Fred C. Robinson) – 188, 189, 191, 204
Рос, Брус М. (Bruce M. Ross) – 246, 250
Рот, Клаус (Klaus Roth) – 148, 155
Роузијер, Џејмс Л. (James L. Rosier) – 194, 204
Рош, Еленор Х. (Eleanor H. Rosch) – 174, 183, 214, 221
Рудан, Евелина – 287, 289
Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) – 10, 22, 145

С

Саволајнен, Ула (Ulla Savolainen) – 270, 289
Самарџија, Снежана – 36, 39, 60, 81, 97, 104, 170, 182, 192, 202, 208, 220,
259, 264, 269

- Самарџић, Радован – 180, 201
Сафронов, Јевгениј Валеријевић (Евгений Валериевич Сафронов) – 224, 246, 248
Свети Илија / Свети Илија Громовник – 258, 260
Секви, Ерос (Eros Sequi) – 145, 155
Секулић, Ивана – 202
Сењанин, Иво – 181, 166, 169, 196
Серл, Џон (John Searle) – 87
Сибинјанин Јанко – 71
Сикимић, Биљана – 101, 103, 104
Силбер, Патриша (Patricia Silber) – 194, 204
Симић, Марина – 102, 104
Симић, Радоје – 78
Скерлић, Јован – 45, 81
Скифинг, Скилд – 191
Славица – 232
Смиљанић, Илија – 61
Смит, Едвард Е. (Edward E. Smith) – 215, 221
Соколовић, паша – 166, 167
Сопрон, Игњат – 55
Сочивица, Станислав – 154
Соџа, Едвард (Edward Soja) – 11, 132, 135
Ставњак, Јоко – 47
Стаменов, Максим И. (Maxim I. Stamenov) – 108
Станоје – 283, 248
Старац Милица – 13, 157, 179, 180, 184
Старина Новак – 170
Степанов, Андреј (Андрей Степанов) – 231, 247
Стертевант, Алберт Мори (Albert Morey Sturtevant) – 203
Стјуарт, Џон (John Stewart) – 145
Стојановић, Љубомир – 76, 133, 180, 201
Стојковић, Боривоје – 300–303
Стурлусон, Снори (Snorri Sturluson) – 186

Сувајџић, Бошко – 104, 195, 197, 202, 220, 247

Суза – 232

Сујо, харамбаша – 167

Т

Такер, Ендру (Andrew Thacker) – 123, 135

Тали, Роберт Т. (Robert T. Tally Jr.) – 11, 116, 118, 135, 136

Тејлор, Марџори (Marjorie Taylor) – 142, 143, 154

Теодосопулос, Димитриос (Dimitrios Theodossopoulos) – 20, 83

Тесла, Никола – 258

Тили, Кристофер (Christopher Tilley) – 131, 136

Титор, барјактар – 166

Тодора – 281

Тодоров, Цветан (Tzvetan Todorov) – 252, 270

Толстој, Никита Ильич (Никита Ильич Толстой) – 224, 248

Толстој, Светлана Михајловна (Светлана Михайловна Толстая) – 224,
248

Томазео, Никола (Niccolo Tommaseo) – 154

Томашић, Јосипа – 289

Томин, Светлана – 182

Томић, Јован – 73

Топоров, Владимир Николаевич (Владимир Николаевич Топоров) – 114, 134

Тоулкен, Бери (Barre Toelken) – 93, 108

Трилинг, Лајонел (Lionel Trilling) – 21, 83

Туан, Ји Фу (Yi-Fu Tuan) – 11, 117, 118, 128, 129, 131, 136

Тутњевић, Станиша – 79, 202

Ћ

Ђоровић, Владимир – 38, 45, 52, 55, 73, 81

Ђуприлић, везир – 166

У

Унферт – 193, 203, 204

Ф

- Фалк, Роберт Д. (Robert D. Fulk) – 186–188, 201, 203
Фајн, Гари Алан (Gary Alan Fine) – 92, 106, 220
Фајн, Елизабет (Elizabeth Fine) – 94, 106
Фајнберг, Тод И. (Todd E. Feinberg) – 249
Фалацић, Тодор – 71
Фаркаш, Ализ (Alíz Farkas) – 241, 249
Фереирос, Хосе (José Ferreirós) – 208, 220
Финкбајнер, Рита (Rita Finkbeiner) – 86, 106
Флудерник, Моника (Monica Fludernik) – 237, 244, 249
Фоли, Џон Мајлс (John Miles Foley) – 192, 203
Фон Сидов, Карл (Carl von Sydow) – 280, 289
Фортис, Алберто (Alberto Fortis) – 12, 25, 139, 142–155
Фоскарини, Себастијано (Sebastiano Foscari) – 144
Фрај, Нортроп (Northrop Frye) – 252, 269
Фристон, Карл Џ. (Karl J. Friston) – 242, 249
Фрог (Frog) – 254, 270, 289
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) – 266
Фуко, Мишел (Michel Foucault) – 11, 111, 123–128, 135, 137

Х

- Хајмс, Дел (Dell Hymes) – 88, 107
Халидеј, Мајкл (Michael Halliday) – 241, 249
Хандлер, Ричард (Richard Handler) – 19, 82
Ханка, Вацлав (Václav Hanka) – 25, 82
Хансингер, Џереми (Jeremy Hunsinger) – 106
Харвилаhti, Лаури (Lauri Harvilahti) – 100, 107
Хаффорд, Мери (Mary Hufford) – 88, 107
Хаџи Ристић, Коста – 38, 46
Хемптон, Џејмс (James Hampton) – 14, 207, 215–217, 221
Хера – 189
Хердер, Јохан Готфрид (Johann Gottfried von Herder) – 10, 22–26, 30, 79, 81

Херман, Дејвид (David Herman) – 283, 289
Херман, Коста (Kosta Hörmann) – 61, 180, 181
Хес, Агнеш (Agnes Hesz) – 246, 249
Хигелак – 189
Хин, Петер (Peter Hühn) – 154
Хит, Чип (Chip Heath) – 270
Хобсбом, Ерик (Eric Hobsbawm) – 29, 82
Хобсон, Алан (Allan Hobson) – 242, 249
Хоган, Патрик Колм (Patrick Colm Hogan) – 142, 143
Хојслер, Андреас (Andreas Heusler) – 185, 186, 191
Хомер – 159, 178, 182, 183, 192, 206
Хонг, Чарлс (Charles Hong) – 242, 249
Хонко, Лаури (Lauri Honko) – 12, 101, 157, 159–163, 182, 238, 239, 246, 247, 249
Хребељановићи – 255
Христофорова, Олга Борисовна (Ольга Борисовна Христофорова) – 247
Хротгар, краљ – 186, 194
Хупер, Глен (Glenn Hooper) – 154

Ц

Цвијић, Јован – 50
Црнојевић, Максим – 179

Ч

Чајкановић, Веселин – 73, 274
Чајкановић, Нико – 45, 46
Чајкановић, Ристо – 46
Чилаг, Андреа (Andrea Csillag) – 249
Чистов, Кирил Васиљевич (Кирилл Васиљевич Чистов) – 88, 104
Чомски, Ноам (Noam Chomsky) – 87
Чубелић, Твртко – 294, 297–299, 302, 304, 305

Ц

- Џојнер, Чарлс (Charles Joyner) – 91, 107
Џонс, Стивен (Steven Jones) – 88, 90, 107
Џонсон, Марк (Mark Johnson) – 189, 204
Џорџис, Роберт (Robert Georges) – 88, 90, 106

Ш

- Шапоњић Ашанин, Снежана – 104
Шапчанин, Милорад Поповић – 62–64
Шаулић, Новица – 64
Шенерт, Јерг (Jörg Schönert) – 154
Шкркар, Томо – 48, 70
Шмаус, Алојз (Alois Schmaus) – 33, 164
Шмид, Волф (Wolf Schmid) – 154
Шмуља, Саша – 79
Шоп, Иван – 135
Шуберт, Габријела (Gabriella Schubert) – 192, 202
Шумахер, Петра Б. (Petra B. Schumacher) – 86, 106

ПРЕДМЕТНИ РЕГИСТАР

А

Актер – 139, 144, 146, 147, 149–151, 155, 229, 236, 239, 241, 274, 286

Алгебра

- буловска – 210

- логичка – 210

- математичка – 210

Алегорија – 196, 197

Анегдота – 264, 268, 278

Антијунак – в. Делокруг

Антипредање – в. Предање

Антропологија – 18–20, 29, 30, 35, 86, 104, 105, 127, 135, 157, 208

Архив – 38, 62, 70, 76, 77, 79, 80, 91, 95, 105, 107, 255

- дигитални – 100

- фолклорни – 85, 94, 96, 109

Атопија – 128, 135

Аугментатив – 165

Аутентичност – 9–11, 17–37, 40, 43, 52, 56, 64, 65, 70, 72, 74–76, 81–83, 89, 94

Аутор – 140, 143, 150, 155, 205

Аутобиографија – 140, 154

Б

Бајка – 28, 82, 117, 125, 127, 133, 135, 208, 220, 268, 270

Балада – 93, 127, 142

Бинарне опозиције, бинарност – 114, 119, 127, 132, 210

Биографија – 103, 140

В

Важан атрибут – 217, 218

Варијанта – 10, 48, 51, 69–72, 75, 157, 161, 163, 196, 198, 212, 243, 251, 257, 260, 262–264, 301

Варијантност – 13, 28, 42, 86, 157

Венов дијаграм – 211, 212

Вероване – 15, 74, 106, 239, 248, 249, 255, 259, 265, 268, 269, 273, 275–282, 285, 287–290

Г

Германски језици – 13, 187, 188, 194, 195, 205

Гест, гестикулација – 94, 298, 299

Гледалац – 296, 298, 299

Глумац – 155, 292, 294, 296–299, 305

Грађа

- архивска – 10, 11, 38, 60, 65, 94, 95, 97, 108, 176, 280

- дигитализована, дигитална – 100

- дневничка – 14, 224, 231, 234, 237

- књижевна – 234

- лексичка – 69

- рукописна – 72, 97

- теренска – 10, 14, 15, 31, 39, 70, 100, 256, 273, 274, 277, 278, 280–282, 285, 287

- усмена – 18, 34, 234

- фолклорна – 9, 10, 15, 17, 21, 26–28, 30–34, 36–38, 41, 45, 46, 49, 51, 56, 58–60, 62–65, 67–69, 72–76, 79, 81, 82, 93, 96, 97, 141, 164, 177, 242, 253–256, 267, 274, 280, 281, 291–293, 299

Гупи ефекат – 215

Гуслар – в. Певач

Д

Деконтекстуализација – 92, 93

Делокруг

- антијунак – 13, 14, 207, 216–220, 222
- владар – 199, 208, 301
- јунак – 13, 14, 59, 61, 69, 71, 117, 118, 122, 124, 127, 133, 168–170, 177, 178, 182, 192, 195, 198, 202, 207–209, 212–220, 222, 299
 - идеалан јунак – 13, 207, 209, 210, 212–214, 218, 219, 222
 - типичан јунак – 13, 207, 214, 216, 217, 219, 222
- јунакиња – 118, 123, 127, 128, 130, 264
- помоћник – 70, 213, 231
- противник – 13, 14, 168, 194, 207–209, 212, 213, 215–219, 222, 260
 - идеалан противник – 13, 207, 209, 210, 212, 218, 219, 222
 - типичан противник – 13, 207, 213, 216, 217, 219, 222
- слуга – 208
- Демон, демонска/натприродна/нечиста сила/биће – 251, 255, 257, 258, 260, 262, 273–275, 277, 279, 282–287
- Дефиниција – 8, 12, 18, 19, 81, 86, 98, 105, 140, 173–175, 178, 185, 187, 188, 192, 205, 214, 216, 236, 252, 275, 276, 293, 295, 302, 304
- Дидаскалије – 297
- Дијалог – 111, 112, 114, 115, 124, 126, 129, 133, 136, 141, 243, 244, 261, 282, 291, 296, 301
- Дисјункција – 207, 210, 211, 213, 214, 221, 222
- Дискурс – 19–23, 26, 30, 53, 62, 75, 92, 93, 97, 98, 108, 140, 141, 143, 243, 244, 254
- Дисциплина – 7–11, 17, 18, 20, 27, 28, 76, 85–88, 90, 95, 98, 102, 109, 112, 207, 208, 235, 292, 302
- Дисциплинарни преокрет – 85, 87, 98, 109
- Дневник, дневнички запис/белешка – 14, 223, 231–234, 236–241, 244
- Додоле – 119, 120, 292, 301
- Доживљај – 30, 52, 56, 63, 151, 231, 238, 261, 273, 280, 282, 285–287
- Драма
 - класична/уметничка – 15, 292, 293, 296
 - народна/усмена – 9, 15, 291–299, 302–305
- Дромена – 295, 299, 303
- Други – 21, 22, 58, 111, 129, 130, 141, 142, 146, 150, 152, 278

Е

Екстензионална повратна спрега – 217

Екстензионални приступ – 216

Елемент скупа – 207, 209–214, 217, 218, 222

Емотивно, емоција – 11, 12, 117, 122, 123, 128–130, 139, 141–146, 149–152, 154, 155, 193, 230, 234, 239, 246, 268, 273, 287, 290

Емпатичко, емпатија – 9, 12, 139, 142, 143, 145, 146, 152–155

Емски приступ – 20, 276, 292

Ентексуализација – 92, 93

Епика – в. Песма

Епитет – 178, 179, 189

Еротско – 125, 128, 261

Естетика, естетско – 31–34, 41, 42, 60–67, 73, 98, 113, 142, 143, 176, 266

Етски приступ – 20, 276, 292

Ж

Жанр/род – 9, 12, 15, 140, 141, 143, 248, 252, 274

- вербални/говорни/конверзацијски/усмени – 15, 114, 131, 204, 223, 224, 244, 250, 252, 273, 275, 281, 289, 290, 292, 295, 299, 302

- драмски – 15, 291–294, 296, 297, 299–303

- невербални – 295

- мешовити – 140

- сложени – 140, 251, 254–256, 270, 271, 277

- фолклорни – 14, 15, 79, 86, 87, 89, 95, 97, 101, 103, 106, 108, 114, 122, 125, 133, 170, 178, 181, 202, 208, 223, 237, 240, 247–249, 251–257, 259, 261, 262, 264, 266–271, 273–275, 277–279, 281, 282, 287–291, 295, 296, 299, 305

З

Заједница – в. Колектив

И

Игра – 291, 293, 295, 296, 298, 305

- народна – 297, 300–302

- орска – 294, 300

Изведба/извођење – в. Перформанс

Извођач – 28, 159, 160, 163, 283, 292, 296, 298

Извођачка ситуација – в. Контекст

Издавање, издавачка пракса – 26, 32, 24, 59, 64

Измишљање традиције – 20, 28, 29, 82

Иманентна форма – 12, 157, 158, 171, 177

Имитација – 257, 298, 301, 302

Импровизација – 49, 104, 160, 162

Инверзија – 121, 125, 131, 132, 164, 261

Интензионални приступ – 216, 222

Интензификатор – 12, 147–149, 155

Интервју – 14, 230, 231, 239, 275

Информатор – в. Приповедач

Историја књижевности – 24, 35, 154, 291, 293, 304

Историја фолклора – 17, 18, 23, 35, 83, 96, 100

Истраживач – 8, 18, 19, 31, 53, 89, 90, 95, 101, 163, 256–258, 275–277,
285, 287

Ј

Јунак – в. Делоокруг

К

Казивач – в. Приповедач

Канон – 18, 32, 36

Кардиналност – 208

Карневализација, карневализацијско – 260, 261, 268

Квантна когниција – 215, 220

Кенд хаити – 13, 185–188, 191–195, 199, 200, 205, 206

- Кенинг – 13, 185, 186, 188, 203–206
- Класа – 210, 213, 214, 295
- Класификација – 186, 208, 252, 253, 276, 280, 288, 299, 304
- Књижевно дело, књижевност – 21, 23, 35, 45, 81, 83, 106, 107, 111, 112, 116, 123, 126, 135, 136, 142, 143, 154, 202–205, 220, 250, 252, 269, 270, 288
- народна/усмена / усмено стваралаштво – 15, 17, 31, 32, 34, 35, 40, 55, 60, 64, 75, 78–81, 83, 89, 91, 103, 105, 106, 111–115, 125, 133, 136, 137, 153, 176, 182, 202, 252, 254, 261, 262, 269, 291–296, 299, 302, 304
 - народска/пучка – 66, 81, 106
 - писана – 35, 91, 111, 295, 302
- Когнитивна лингвистика – 9, 12–14, 157, 174, 183–185, 188–190, 205, 206
- Когнитивна наратологија – в. Наратологија
- Когнитивна психологија – 7, 9, 14, 183, 207, 208, 214, 215, 219, 220–222, 246
- Коледа – 292, 301
- Колектив/заједница – 14, 50, 51, 89, 91, 99, 118–122, 129, 179, 209, 260, 264–266, 268, 275, 279, 292, 298
- Коментар – 37, 47, 57–63, 99, 123, 147, 152, 209, 223, 231, 234, 237–239, 244, 250, 286
- ангажовани – 58
 - ауторски – 12, 139, 143, 151, 155
 - евалуативни – 244, 245
 - експликативни – 244, 245
- Комплемент – 210, 212, 214, 222
- Композициона схема – 164
- Композициони мотив – 164
- Комуникативна ситуација, комуникативни догађај – 89, 92, 159, 244
- Комуникација, комуникативни процес – 30, 49, 53, 88, 89, 92, 93, 98, 103, 160, 239, 244, 246, 248, 249, 282, 296
- Конјункција – 14, 207, 210–218, 221, 222
- Конкретно опште – 12, 157, 158, 171, 183
- Конструкт, конструисаност, конструкција – 11, 14, 17, 19, 20, 27, 29, 30, 36, 83, 90, 102, 131, 141, 237, 243, 251, 255, 270

- Контекст – 9–11, 15, 20, 21, 23, 29, 30, 34, 37, 39, 43, 49, 58, 60, 62, 63, 65, 67, 69, 81, 82, 85–109, 188, 189, 192, 203, 216, 242, 246, 252, 254, 280, 299
- временски – 93, 116
 - вештачки – 89
 - дисциплинарни – 95
 - друштвени/социјални – 67, 87, 88, 91–93, 95, 96, 101, 122, 254, 265, 274
 - звучни – 93
 - извођачки / контекст извођења / извођачка ситуација – 38, 52, 91, 93, 94, 159
 - индивидуални – 91, 92
 - институционални – 92, 95
 - интелектуални – 95
 - интернационални – 95
 - историјски – 7, 91, 95,
 - истраживачки – 275, 281, 287
 - кинетички – 93
 - књижевни/књижевноуметнички – 81, 93, 295
 - књижевноисторијски – 93, 95
 - когнитивни – 91, 92
 - компаративни – 91
 - комуникативни – 91
 - контекст значења – 92
 - контекст интернета – 100
 - контекст комуникативног система – 92
 - контекст приповедања – 96, 265, 274
 - контекст ситуације – 86, 92, 98, 100
 - културни, културолошки – 7, 81, 86, 91, 93, 95, 101, 254, 257
 - културноисторијски – 67, 96
 - лингвистички – 93, 101
 - литерарни – 101
 - макроконтекст – 92, 106
 - материјални – 101
 - мезоконтекст – 92

- микроконтекст – 92, 106
- национални – 95
- обичајни – 38
- перформативни – 85, 87, 91, 93, 109
- политички – 67, 81, 95, 99, 101
- постхумани – 99
- природни – 89
- просторни – 116
- психолошки – 93
- ритуални/обредни – 57, 91
- субкултурни – 101
- технолошки – 99
- усмени – 294, 297
- физички – 93

Контекстуализација – 11, 85, 91, 92, 94, 97, 107, 109

Континуум – 12, 174, 175

Контранаратив – 265

Концепт

- доминантан – 216, 217
- конјунктивни – 215
- концепт/категорија породичне сличности – 157, 172, 173, 183, 184
- сложени – 215, 216, 222
- фолклорни – 131, 132

Кореспонденција – в. Пресликавање

Костимографија – 292, 297, 298, 305

Краљице – 118, 121, 292, 301

Култура – 7, 12, 18, 20, 23–25, 29–31, 45, 50, 75, 76, 82, 97, 102, 105, 107, 112, 113, 116, 125, 133, 153, 154, 174, 178, 203, 239, 246, 254, 265, 266, 283

- дигитална – 98
- наративна – 89, 282, 289
- народна – 25, 31, 106, 135, 261, 269
- национална – 25, 59,
- патријархална – 260,

- традицијска/традиционална култура – 31, 43, 114, 115, 125, 131, 133, 198, 230, 238, 288, 291, 295, 297, 305
- популарна – 98, 105
- смеховна – 261, 262
- субкултура – 125

Културна репрезентација – 159

Културна хибридноост – 93, 105

Културни национализам – 25

Л

Лазарица – 62, 79, 292, 301

Langue – 159

Легенда – 279

Лексема – 69, 164, 175, 179

Лик – 59, 111, 136, 140, 141, 143, 144, 147, 151, 152, 155, 196, 208, 209, 219, 222, 231, 274, 283

Логика

- буловска/класична – 13, 207, 208, 210, 212, 214, 216, 219, 222
- математичка – 207, 208, 215, 220
- логика скупова – 207, 208, 215, 219
- фази логика – 13, 207, 213, 219, 222

Локус аутентичности – 22, 29, 32

М

Маска – 298

Математика – 13, 207, 208, 210, 215, 216, 219–222

Медијалор – 98

Меморат – 14, 15, 223, 224, 234, 238, 239, 244–250, 280, 289

Ментални текст – в. Текст

Место – 11, 43, 47, 53, 96, 99, 111, 117–120, 123, 125–129, 131–133, 135–137, 187, 239, 255, 275

- јако место – 131, 237
- место знака – 131

- топос – 131
- хтонско место – 274
- Метатекстуални подаци – 100
- Метафора – 13, 24, 26, 40, 158, 185–193, 195, 197, 198, 202, 204–206, 236
- Методологија – 9, 17, 19, 59, 82, 83, 87, 91, 96, 248
- Метонимија – 13, 94, 142, 185, 187, 189, 191, 199, 200, 202, 204–206
- Метрички образац – 13, 164–166, 175–177, 191, 204
- Мимезис – 98, 140, 296, 298
- Мистификација – 34–36, 56, 64, 78, 81
- Мит – 130, 134, 141, 220, 277, 278, 281
- Модел – 8, 9, 11, 92, 107, 108, 112–116, 119, 129, 163, 164, 190, 214, 217, 236, 254
 - когнитивни – 108, 189
 - композицијски – 190
 - концептуални – 214, 221
 - модел приповедања, приче – 143, 144, 245, 246
 - културни, модел културе – 112, 113, 190, 239
 - поетски/поетички – 116, 118, 119, 264
 - просторни – 111, 113–115, 119, 124, 131, 133, 136
 - сужејни – 13, 164, 178
 - структуралистичко-семиотички – 11, 88, 111, 115, 134, 137
 - фолклорни – 116, 123, 127, 131, 132
- Моделовање – 11, 13, 112–114, 117–119, 123–125, 130, 148, 163, 177
- Монолог – 291, 296, 305
- Морлакизам – 26, 153
- Музика – 57, 291, 296, 301, 305
- Мултиформа – 116, 157, 166, 167, 171, 183
- Мултиформни клише – 166

Н

- Наратив – 11, 89, 91, 97, 116, 136, 142, 144, 226, 229, 231, 234, 241, 245, 247, 248, 257, 264, 265, 281, 282, 289, 290
 - аутобиографски – 246, 250

- наратив о сновиђењу – в. Прича о сновиђењу
- наратив о сновима – в. Прича о сновима
- нефикцијски – 14, 139–141, 153
- усмени – 14, 244, 254–256
- фикцијски – 14, 139, 141
- фолклористички – 26, 39
- фолклорни – 132, 251, 255, 256

Наративна култура – 89, 282, 289

Наративни идентитет – 246

Наративност – 66, 143, 223, 230, 236, 244, 257, 262, 266–268

Наратологија – 14, 154, 243, 249

- афективна – 142, 154
- класична, структуралистичка – 236, 237, 241
- когнитивна – 12, 154, 223, 235, 237, 245–247, 250
- природна – 244, 249

Наратор, нараторка – в. Приповедач

Народ – 23, 153, 294

Народна умотворина – 17, 25–27, 34, 37–43, 45, 46, 52, 64, 75, 83, 135

Натприродно искуство – 231, 243, 257, 274, 275, 281, 282, 287, 290

Неаутентичност – 17, 20, 21, 36, 37, 43, 64, 69, 74, 83

Негација – 148, 155, 210, 212, 214, 222, 268

Неприпадност – 210, 213

Нетачно – 210

Нетлор – в. Дигитални фолклор

Неутрал – 164, 165

О

Обичај – 47, 77, 134, 291, 293, 295, 299–301, 305

Образац – 75, 102, 128, 129, 164, 177, 198

Обред – 57, 117–121, 127, 129, 130, 132, 178, 192, 298, 299, 301, 303, 304

Ојконим – 118, 119

Операција

- алгебарска – 210, 212, 214
- збир, сабирање – 210, 211, 214, 217

- логичка – 10, 13, 210, 216
- математичка – 13, 208, 210, 216
- производ – 210, 212, 214
- разлика, одузимање – 210, 212, 222

Опход – 117, 120

Осијанизам – 25

П

Памћење – 160, 178, 240, 242, 246, 267

Пародија – 251, 262, 269–271

Parole – 159

Певач (епски), гуслар – 31, 41, 44, 46–51, 53, 55, 57, 60, 66, 70, 71, 103, 119, 159–161, 164, 173, 175, 180, 181, 183, 192, 194, 195, 197, 202, 209, 213, 218, 299

Перформанс / усмено извођење – 11, 29, 30, 53, 88, 89, 92, 94, 102, 106, 107, 112, 119, 159–163, 182, 238, 239, 291, 292, 294–299, 301

Песма/поезија – 30, 32, 36, 37, 122, 123, 204

- додолска – 119, 120, 301

- епска/епика – 13, 32, 33, 36, 38–44, 49, 55, 56, 58–62, 65, 67, 69, 73, 74, 77–81, 87, 112–114, 118, 122, 134, 157, 164, 168, 174–186, 189, 191, 192, 195–200, 202, 203, 205, 206, 208, 220, 299

- јуначка – 55, 76, 77, 180, 201, 220, 296, 299

- лирска песма / усмена лирика – 11, 37–39, 43, 46, 49, 54, 56, 57, 60, 68, 97, 111, 115, 117–119, 122, 123, 125, 127–129, 133, 134, 181, 197, 299

- народна – 10, 22–26, 30, 32, 33, 35, 36, 38–80, 133, 134, 160, 163, 175, 176, 180–183, 194, 199–202, 220, 222, 289, 294

- обредна – 117, 120, 127

- сватовска – 130

- хајдучка – 131

Песништво

- лажно – 10, 21, 26, 28–31, 33, 34, 37, 64, 76, 80, 94

- право – 10, 21, 26, 28–31, 34, 37, 74, 76, 80, 94

Pet fish проблем – 215

- Плагиијат – 34, 35, 64, 78, 80
- Плес – 291, 296, 300, 301, 305
- Поетика – 105, 136, 143, 154, 161, 182, 184, 203, 204, 222
- Покојник – 284, 286
- Полилог – 282, 291, 296, 305
- Полтергајст – 275
- Полустих – 175, 189
- Постмодернизам – 92, 116
- Постструктурализам – 87, 116, 162, 182
- Постфолклор – 79, 101, 167
- Правило – 112, 213, 216
- адитивно – 214
 - максимума – 211, 214
 - минимума – 210, 214, 215
- Предање – 15, 132, 224, 251, 253–257, 259, 264–267, 273–278, 280, 281, 285, 287, 288
- антипредање – 9, 14, 251, 253, 256–258, 262, 264–271, 273
 - демонолошко /демонолошко-митолошко – 9, 15, 251, 255, 256, 260–264, 270, 271, 273–275, 277–279, 281–283, 285, 287, 288, 290
 - етиолошко / етиолошко-есхатолошко – 251, 255–257, 260, 261
 - културноисторијско – 58, 59, 255
 - традиционално/конвенционално – 265, 266, 274, 275, 285
- Прерушавање/костимирање/маскирање/преображавање – 263, 293, 296–299, 301, 305
- Пресек – 14, 207, 210–213, 216–218, 222
- Пресликавање – 212
- Приказа – 283
- Припадност – 207, 209, 210, 213, 214, 217–219
- Приповедач, приповедачица – 39, 89, 96, 104, 125, 140, 143, 241, 245, 255, 258, 259, 265, 273–277, 279, 280, 282, 285, 287, 290
- Приповетка – 87, 89, 96, 277, 288, 294
- Прича – 81, 89, 97, 106, 133, 141, 143, 144, 154, 162–164, 230, 237, 247, 257, 258, 266, 277, 281, 282, 285
- прича из живота / животна прича – 282

- прича о веровањима = прича која почива на веровању (belief narrative) – 15, 106, 248, 249, 269, 273, 275–282, 287–290
- прича о индиректном искуству – 244
- прича о искуству с натприродним – 15, 231, 257, 273–275, 277–279, 281–283, 287, 289, 290
- прича о личном искуству – 282, 283, 244
- прича о сновиђењу – 224, 234, 237–240
- прича о сну – 9, 14, 223, 224, 226–229, 231, 234–237, 239–241, 245–247, 250
- прича о чудима – 277
- шаљива народна прича – 251, 254–257, 260, 262, 264, 268, 277, 278
- шаљива народна прича опсцене тематике / опсцена народна прича – 251, 255, 259, 262, 263, 267

Проблем јаза – 158

Простор – 11, 111–137

- апсолутни – 116
- географски – 118
- друштвени – 122
- епистемолошки – 119
- затворени – 114, 116, 131
- идеални – 121
- ментални – 121
- митски – 112, 114–119, 128, 134
- отворени – 114, 116
- простор језика – 116
- простор репрезентације – 122, 125
- профани – 115
- свети – 115
- трећи – 11, 132

Просторни обрт (spatial turn) – 11, 111, 115–118, 127, 129, 132, 133, 136, 137

Протагониста – 13, 207, 212, 215, 218, 219, 222

Противник – в. Делоокруг

Прототип – 12, 13, 157, 174, 176, 178, 207, 209, 210, 212, 215, 218, 219, 184, 221, 222

Псеудомеморат – 247

Психолонгвистика – 214, 223, 240, 250

Публика/аудиторијум – 36, 49, 89, 94, 99, 199, 254, 255, 264, 266, 276,
291, 296, 297, 305

Путопис – 12, 139–141, 144, 145, 147, 150, 152, 153, 155

Р

Радијална категорија – 174

Редитељ у народној драми – 297, 299

Реквизит – 297, 298

Реконтекстуализација – 92–95

Релативизација – 12, 139, 147, 153, 155

Репертоар – 48, 49, 66, 70, 246, 283, 287

Референцијалност – 140, 150, 195, 199

Рецепција – 10, 25, 32, 35, 59, 60, 82, 87, 142, 143, 155, 162, 243, 247, 255,
265, 300, 303

Реципијент – 141, 146, 231, 244

Ритуал – 120, 134, 298

Романса – 127

Романтизам – 22–27, 29, 30, 32, 37, 38, 66, 76, 81, 89, 139, 153

Русалије – 301

С

Саговорник, саговорница – 14, 223, 224, 229–231, 233, 234, 240, 245, 250,
257, 258, 260, 261, 267, 273, 275, 279, 282–287, 290

Сакупљање, бележење, записивање – 11, 17, 18, 24–27, 30, 37–39, 41–47,
52–54, 56, 58, 61, 75, 81, 89, 91, 96, 97, 231, 240, 246, 255, 287

Сакупљач – 17, 26, 27, 29, 31, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 45, 47, 50, 52, 53,
60, 62, 64, 65, 67, 68, 72, 73, 75, 79, 83, 89, 94–96, 98

Сан, сновиђење – 9, 14, 79, 223–250

- велики – 223, 225, 245

- великог значаја – 225

- извештај о сну – 14, 234, 235

- интензивирани – 225
- луцидни – 242
- пророчки – 63, 225, 239
- утицајни – 225
- Сарадник (у сакупљању), записивач – 27, 37, 38, 41–47, 50, 67, 68, 70, 73, 75
- Свадба – 117, 123, 125, 130, 133, 134, 283, 284, 301
- Синтаксички образац – 164–168, 175, 177, 179, 183
- Скоп – 187, 191, 192, 195
- Скуп – 207–222
 - дисјунктан – 209–211
 - еквивалентан – 208
 - еквипотентан – 208
 - исте кардиналности – 208
 - конјунктиван – 216–218
 - надређен – 210
 - празан – 212, 213
 - фази скуп – 213, 214
- Словенска антитеза – 195, 197, 202
- Сложеница – 13, 185, 186, 188–191, 193, 195, 205
 - бахуврихи – 189
 - егзоцентрична – 185, 189, 191, 206
 - ендоцентрична – 188
- Смрт – 72, 117, 168, 274
- Сневач – 229– 231, 234, 241–243, 246
- Стални епитет – 178, 179
- Староенглеска епика – 189, 191–195, 197, 198, 203– 206
- Стереотип – 12, 58, 147, 152, 153, 162, 163, 278
- Стих – 13, 58, 59, 61, 63, 69, 80, 122, 123, 164, 166, 168, 170, 175–177, 179, 188, 189, 191, 192, 195, 197–199, 203
 - алитеративни – 191, 192, 195
 - силабички – 191
- Структурализам – 104, 112, 116, 136, 137, 245
- Студије културе – 29, 30, 33, 87

Сцена – 291, 297–299, 301, 302

Сценографија – 292, 293, 297, 298, 305

Т

Тачно – 210

Театар/позориште/казалиште – 236, 293, 296, 300, 302, 303

- фолклорни театар/позориште – 15, 291–296, 299, 303–305

Театарски, театрабилни, театрални облици фолклора – 300, 304

Театрологија – 294, 302

Театролошка одредница – 291, 293, 305

Театролошки принцип – 299

Текст – 10–13, 15, 29, 30, 33, 39, 42, 48, 49, 55, 57, 60, 61, 64, 65, 69, 82, 85, 87, 89, 90, 93–97, 102, 103, 106–109, 112, 140–144, 146, 149, 151–153, 159, 161, 162, 164, 168, 172, 175, 178, 183, 186, 204, 223, 231, 232, 234, 236–238, 241, 245, 248–250, 252, 259, 270, 282, 283, 289, 291, 295, 297, 303, 305

- књижевни – 142, 143, 235

- ментални – 12, 157, 159–163, 172, 182, 183

- референцијални – 140

- фолклорни – 97, 120, 126, 159–161, 251, 253–256, 264, 267

Текстуализација – 18, 36, 57, 65, 86, 94, 159, 161–163, 182, 240, 244

Теорија – 7–9, 19, 82, 86–91, 104, 112, 115, 131, 135, 158, 159, 176, 204, 220–222, 248, 250

- теорија жанрова – 252, 253, 256

- теорија књижевности – 86, 112, 154, 291, 293, 304

- теорија наративне емпатије – 9, 12, 139, 142, 143, 152, 154, 155

- теорија перформативности – 87, 88, 90, 91, 93, 106, 160

- теорија прототипа – 12, 13, 157, 174, 178, 184, 207, 212, 215, 219, 222

- теорија скупова – 207, 208, 212, 215

Терен / теренска истраживања / теренски рад – 15, 17, 18, 20, 21, 25, 27, 28, 31, 36, 37, 39, 43, 50, 52–54, 68, 70, 72, 75, 76, 79, 83, 85, 89, 93, 96, 106, 109, 251, 255, 256, 264, 266, 267, 273, 274, 277, 278, 281, 287–290

Термин – 7–9, 11, 15, 28, 35, 78, 85–87, 89, 91–93, 98, 101, 108, 109, 132, 154, 163, 172, 173, 177, 178, 185, 195, 203, 205, 222, 234, 256, 273–277, 280–282, 287, 289–292, 294–296, 305
 Терминологија – 7–9, 15, 16, 89, 154, 159, 175, 191, 287, 289, 294, 304
 Травестија, травестијално – 251, 260, 264, 271
 Традирање – 56, 65, 72, 75
 Традиција – 13, 14, 29–31, 33, 41, 44, 60, 63, 65, 82, 89, 94, 98, 103, 159, 161, 177, 178, 182, 186, 187, 192, 194, 195, 198–200, 202, 204, 223, 234, 247, 250, 262, 264, 265, 274, 280, 285, 294
 Транссветовни идентитет – 14, 223, 243, 250
 Трикстер – 216

У

Улога – 291, 292, 296–299, 305
 Унија – 207, 210, 211, 213, 214, 222
 Урбана легенда – 277, 278
 Усмена историја – 277, 278
 Усмена лирика – в. Песма
 Усмено извођење – в. Перформанс
 Усмено стваралаштво – в. Књижевност
 Утопија – 119, 122, 124–126, 128, 135, 136
 Ученик – 42, 46, 54, 68

Ф

Фабулат – 14, 223, 224, 234, 240, 244, 245, 247, 250, 280
 Фалсификат – 34, 35, 64, 74, 78, 82
 Фејклор – 28, 82, 86
 Фокализација – 241
 Фолклор – 7, 9, 12, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 27, 29, 30, 33–40, 49, 52, 53, 56, 57, 60, 61, 75, 78, 80–83, 85–91, 93–95, 98, 101–109, 112, 117–119, 122–126, 133, 134, 159, 160, 181, 202, 220, 248, 249, 254, 256, 265, 267, 269, 270, 273, 277, 278, 288–290, 292, 300, 304, 305

- вербални – 24, 224, 234, 236, 246, 261
- дигитални фолклор / нетлор – 11, 85, 98–100
- класични – 33, 86, 95

Фолклоризам – 29, 86

Фолклористика – 7–11, 14–36, 60, 73–76, 78–80, 83, 85–94, 98, 100, 102–104, 108, 109, 111, 112, 115, 127–129, 131–133, 136, 208, 220, 223, 237, 238, 240, 244, 246, 247, 250, 253, 254, 267–269, 277, 280, 288, 292, 293, 302

- дигитална фолклористика – 98, 100
- интернет фолклористика – 98
- књижевна – 90
- контекстуална – 89–91, 94

Фолклорно представљање – 295, 300, 303

Фонемска алтернација – 164

Формула – 9, 12, 13, 63, 86, 96, 113, 114, 157, 159–172, 174–185, 191, 192, 195, 202, 216, 237

- визуелна – 159, 164, 202
- парцијална/рудиментарна – 177, 178
- права – 177, 178
- уводна – 114, 167, 168, 176, 179, 237, 241
- формула у настајању – 178

Формулативност – 12, 13, 103, 164, 168, 170, 175–177, 202

Функција – 12, 33, 59, 95, 120, 126–129, 131, 133, 145, 149, 150, 168, 169, 189, 208, 212, 231, 235, 238, 251, 252, 254, 258, 261, 264–266, 268, 270, 275, 295, 299

- естетска – 267, 291, 296, 303, 305
- извантеатарска – 15, 291, 296, 303, 305

X

Хетеротопија – 11, 124, 126–128, 135

Хибридноост – 14, 93, 105, 239, 254, 256, 302

Хумор – 15, 251, 255, 256, 259, 262, 265, 266, 268–271

Ц

Циклус

- животни – 291, 297, 300, 305
- календарски/годишњи – 291, 297, 300, 305

Ч

Читалац – 9, 12, 66, 114, 140, 142–146, 151–153, 155

Ш

Шав – 237, 245

- епистемолошки – 245
- онтолошки – 237, 245
- референцијални – 245
- темпорални – 245

Шала – 269, 278

ТЕОРИЈСКО-ТЕРМИНОЛОШКА
ИСТРАЖИВАЊА ФОЛКЛОРА

Зборник научних радова

Ур. Данијела Петковић и Марина Младеновић Митровић

Издавач

Институт за књижевност и уметност

За издавача

Светлана Шеатовић

Лектура и коректура

Ана Милинковић

Превод резимеа на енглески

Данијела Лекић

Графичко уређење

Лепосава Кнежевић

Штампа

Бирограф, Земун

Тираж

150 примерака

ISBN 978-86-7095-374-1

https://doi.org/10.18485/ikum_ttif.2026



Садржај је доступан у отвореном приступу, у складу са лиценцом CC BY-NC-ND 4.0:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

39(082)
821.09:398(082)

ТЕОРИЈСКО-терминолошка истраживања
фолклора / уреднице Данијела Петковић, Марина
Младеновић Митровић. - Београд : Институт за
књижевност и уметност, 2026 (Земун : Бирограф).-
348 стр. : табеле, граф. прикази ; 21 см. - Библиотека
Српско усмено стваралаштво ; књ. 17)

Тираж 150. - Стр. 7-16: Реч унапред / Уреднице
зборника. - Напомене и библиографске референце уз
радове. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.
- Регистри.

ISBN 978-86-7095-374-1

1. Петковић, Данијела, 1975- [уредник] [аутор
додатног текста] 2. Младеновић Митровић, Марина,
1988- [уредник] [аутор додатног текста]
а) Фолклористика - Зборници б) Народна
књижевност - Зборници

COBISS.SR-ID 194404361

