

ФИЛУМ

# CANIS



# LUPUS

између обредне маске  
и књижевне животиње

Крагујевац 2016

*Canis lupus*

**између обредне маске и књижевне животиње**

# ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет  
Универзитет у Крагујевцу

## *Canis lupus* између обредне маске и књижевне животиње

Уреднице

Проф. др Јеленка Пандуревић  
Проф. др Маја Анђелковић

Рецензенти:

Проф. др Јеленка Пандуревић (Бања Лука)  
Проф. др Маја Анђелковић (Крагујевац)  
Проф. др Томислав Јовановић (Београд)  
Проф. др Драган Бошковић (Крагујевац)  
Проф. др Катарина Мелић (Крагујевац)  
Проф. др Ранко Поповић (Бања Лука)  
Проф. др Сања Мацура (Бања Лука)  
Проф. др Душко Певуља (Бања Лука)  
Проф. др Петар Пенда (Бања Лука)  
Проф. др Татјана Бијелић (Бања Лука)  
Проф. др Радана Лукајић (Бања Лука)  
Проф. др Горан Максимовић (Ниш)  
Доц. др Данијела Поповић (Ниш)  
Доц. др Часлав Николић (Крагујевац)  
Доц. др Јелена Арсенијевић Митрић (Крагујевац)  
Др Биљана Сикимић (Београд)  
Др Лидија Делић (Београд)

Зборник је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне животиње)* који финансира Министарство културе и информисања Републике Србије.



Република Србија  
МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ И  
ИНФОРМИСАЊА

*Canis lupus*  
између обредне маске  
И КЊИЖЕВНЕ ЖИВОТИЊЕ

Уреднице

Проф. др Јеленка Пандуревић

Проф. др Маја Анђелковић

Филолошко-уметнички факултет  
Крагујевац 2016



## САДРЖАЈ

О ОВОЈ КЊИЗИ / 9

*Јеленка Ј. Пандуревић*

КЊИЖЕВНА ЗООЛОГИЈА КАО  
НЕМАТЕРИЈАЛНО КУЛТУРНО НАСЉЕЂЕ  
Canis lupus и културно памћење 15

*Драѓан Б. Бошковић*

МИТОЛОГИЗАМ И РАЦИОНАЛИЗАМ: 1+1= ВУК 39

*Лиђија Д. Делић*

ВУК У ПРОСТОРНОМ И ЖАНРОВСКОМ МОДЕЛУ 51

*Амела А. Паучинац*

ВУК У ЕПСКИМ ФОРМУЛАМА 67

*Даница Б. Милошевић*

ВУК У СРПСКИМ НАРОДНИМ ПОСЛОВИЦАМА 89

*Маја М. Анђелковић*

ВУК У АПОКРИФНИМ МОЛИТВАМА  
ОД БЕСНОГ ПСА И ВУКА 105

*Јелена Ђ. Весковић*

ВУК У АЛЕГОРИЈСКИМ ПРИЧАМА  
СТАРЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ 119

*Ана С. Живковић*

СЕМАНТИКА КУРЈАКА И ПСА У  
ДОСИТЕЈЕВИМ БАСНАМА 135

*Ана Ж. Сџанковић*

ИЗМЕЂУ ХТОНСКОГ И СОЛАРНОГ  
У ВУКУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА 159

*Александра Д. Мајић*

ВУК, ПАС И ЧОВЕК У РОМАНУ ДАН  
ШЕСТИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА 177

*Ђорђе Р. Радовановић*

ФИГУРА ВУКА КАО ФИГУРА ПОЕТИКЕ:  
ВУК МИРОСЛАВА АНТИЋА 195

<i>Јелица А. Вељовић</i> АПОЛОГИЈА „ВУЧЈИХ ПОРУКА”: МИТОЛОШКИ И ОБРЕДНИ ПАЛИМПСЕСТ У ПЕСМАМА РАЈКА ПЕТРОВ НОГА И ГОЈКА ЂОГА	211
<i>Наталија И. Стојковић</i> ВУК КАО СИМБОЛ У ПОЕЗИЈИ МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА: (ЗЛО)УПОТРЕБА МИТА	237
<i>Јелена Н. Арсенијевић Миширић</i> ФИГУРА ДИНГА (CANIS LUPUS DINGO) У ПРОЗИ Б. ВОНГАРА	257
<i>Катарина З. Милић</i> ФИГУРА „ГОСПОДАРА ВУКОВА” У РОМАНУ ВУЧЈИ ВОЂА АЛЕКСАНДРА ДИМЕ	285
<i>Тијана З. Матиновић</i> БАЈКА О ЦРВЕНКАПИ У ДРУШТВУ ВУКОВА АНЂЕЛЕ КАРТЕР: ОД ОБРЕДА ДО КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА	303
О ЛИКОВНОЈ ОПРЕМИ ЗБОРНИКА	324







## О ОВОЈ КЊИЗИ

Зборник *Canis lupus између обредне маске и књижевне живописи* прва је у низу публикација које објављују резултате рада на пројекту *Усмено, обредно, књижевно*, чији је носилац за прву пројектну фазу Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу. Сам пројекат је финансијски подржан од стране Министарства за културу и информисање Републике Србије<sup>1</sup> и требало би га разумети као допринос универзитета успостављању хуманог обрасца припадања културној баштини, односно, као допринос развоју друштвене одговорности студената и наставника. То се, у овом конкретном случају, односи на научну и стручну подршку имплементацији Конвенције Унеска о заштити нематеријалног културног наслеђа (Унеско, 2003). Неопходност учешћа академске заједнице у овом процесу и едукације стручњака за ову област одредила је и тематски оквир, и циљну групу. У реализацији прве фазе (2015) под називом *Canis lupus између обредне маске и књижевне живописи* учествовали су студенти докторских студија филологије и србистике ФИЛУМ-а и предавачи универзитета у Крагујевцу, Нишу, Новом Саду, Бањој Луци, те истраживачи Института за књижевност и уметност у Београду, као и Балканолошког института САНУ. Стога пројекат треба разумети не само као улагање у истраживање и афирмисање културог наслеђа, већ и улагање у креативне и талентоване младе људе, те пружање подршке промовисању и позитивном вредновању традиције, као и институционалној и међународној сарадњи.

У тематском осмишљавању пројекта пошло се од примера добре праксе. Увиди у стратегије јавних политика у области културе и образовања европских земаља говоре да се у курикулумима факултета (по правилу су то факултети на којима се изучавају друштвене и хуманистичке науке – филолошки, филозофски, технолошки, факултети политичких наука, уметнички факултети) све чешће срећу садржаји везани за питања традиције, идентитета и културног наслеђа, било као посебни

---

1 Одлука бр. 401-01-123/2015-02. Руководилац пројекта је проф. др Маја Анђелковић, а програмски координатор прве фазе (*Canis lupus између обредне маске и књижевне живописи*, 2015) проф. др Јеленка Пандуревић.

модули, било као изборни предмети. Уважавајући уз то препоруку и опредељење да се програми мастер и докторских студија организују као интердисциплинарни и интерактивни модули, који подразумевају и међународну размену студената и предавача, одабрана је широка и подстицајна област фолклористике и принцип недељивости наставног рада и научног истраживања, односно, уметничког стваралаштва.

Планирано је да се у оквиру вишегодишњег пројекта који подразумева и едукацију и научноистраживачки рад, испитају фолклорни хронотопи, архетипи и колективне представе у традиционалној култури Срба. Намера нам је да у креативном и иновативном амбијенту филолошких докторских студија студентима књижевности понудимо истраживачке програме базиране на појмовима као што су вук, жртва, маске и др. Овај избор условљен је њиховим семантичким потенцијалом који се ослобађа у повезивању митолошког, фолклорно-обредног и књижевног, лишеног условљавања у смислу дистинкција између усмене и писане, националне и светске, класичне и тривијалне књижевности, између антике, средњовековља, ренесансе, барока, романтизма итд., и нама савременог књижевног и културног микро и макрокосмоса, те различитих литерарних родова и врста. Пошло се од претпоставке да је измењена, прилагођена или преосмишљена слика света која се помаља у процесу научне реконструкције традицијске културе уграђена не само у структуру памћења и мишљења савременог човека, него и у његово стварање и поимање имагинарног света књижевности, те да различити идеолошки, методолошки и теоријски приступи и интердисциплинарна преиспитивања бришу границе између разумевања и тумачења традиционалног и модерног у књижевности, језику и култури.

Свака од најављених тема подразумева анализу статуса митолошког и обредног текста у књижевној обради. Овако задан угао посматрања провоцира нова читања националне и светске књижевности, из аспекта архетипских представа, теренских фолклорних записа и палимпсестних наслојавања у која улазе сегменти реалног, митског, фолклорног и поетског простора, уз подршку не само антропологије, фолклористике, књижевних студија, него и историје уметности. Лингвистичка и етнолингвистичка истраживања значајно партиципирају у овако замишљеном приступу књижевности, као и актуелни идеолошки и политички, односно медијски дискурс.

Идејни концепт полази од претходних искуства, односно рецепције резултата интердисциплинарних приступа књижевним и културним феноменима представљених у тематским зборницима: *Културни бесџијариј* (Загреб, 2007), *Књижевна живојиња* (Загреб, 2011), *Кодови словенских култура* (Београд, 1996–2003), *Птице: књижевности, култура* (Крагујевац, 2011); *Гује и јакреји: књижевности, култура* (Београд, 2012); *Акватика: књижевности, култура* (2013), *Крв: књижевности, култура* (Београд, 2016). Наведени зборници, тематски у осмишљавању и идентификовању архетипа, универзалних појмова, традиционалних симбола и типолошких аналогија у књижевности, језику, култури, медијима, послужили су као подстицај за ипак другачији и унеколико експериментални оквир. С тим у вези је и обавеза аутора – координатора, или ауторског пројектног тима који чине наставници са једног или више универзитета, да у осмишљавању истраживачког простора одређеног неким од наведених појмова понуде методолошки и теоријски оквир уз реферисање на литературу, као инструкцију и инспирацију студентима који ће, у складу са властитим интересовањима, пронаћи модалитете за конкретне теме и упориште за њихову реализацију. На тај начин се ствара чврста веза између личних афинитета и интересовања с једне, и програмске схеме трећег циклуса студија филологије с друге стране. Ствара се и интердисциплинарна заједница младих истраживача и њихових наставника с циљем учествовања у заједнички планираним радионицама, конференцијама, зборницима и презентацијама. И што је веома важно, научноистраживачки рад који за предмет има усмену традицију, веровања, обреде и обичаје, религијске праксе и културне манифестације, представе о природи и свемиру, који испитује њихову трајност и виталност у ткиву књижевног текста, постаје такође специфичан вид очувања и заштите нематеријалног културног наслеђа.

Зборник *Canis lupus између обредне маске и књижевне живојиње* сведочи о нашем почетничком искуству корачања у том правцу.

Уреднице







Јеленка Ј. Пандуревић<sup>1</sup>  
Универзитет у Бањој Луци  
Филолошки факултет

## КЊИЖЕВНА ЗООЛОГИЈА КАО НЕМАТЕРИЈАЛНО КУЛТУРНО НАСЉЕЂЕ *Canis lupus* и културно памћење<sup>2</sup>

У раду инспирисаном анималистичким приступима и парадигматским структурама које су иманентне истраживачком простору студија културе указује се на семантичке аспекте вука (*Canis lupus*), при чему се интерпретативна матрица заснована на промишљању моћи, репрезентације и алтеритета потискује у други план зарад прегледне димензије којом се настоје обухватити различите идејне, теоријске и методолошке концепције у интерпретацији анималистичких кодова. Фигура вука се из реалног преводи у митско-фолклорни и поетски простор аргументацијом која потиче из различитих сфера не само читалачког искуства и књижевнотеоријских промишљања, него и антрополошких и херитолошких усмјерења.

*Кључне ријечи:* вук, мит, обред, књижевност, културно наслеђе

### **I Културна зоологија, књижевна анималистика и анимални кодови у књижевности**

Токови савремене хуманистике у средиште истраживачког интереса постављају етичку димензију промишљања о Другом. Ако се прихвати провокативно питање: Да ли су животиње којима је човјек од памтивјека окружен заправо „први Други”? односно „прва точка разликовања или приближавања у размишљањима и покушајима дефинирања човјека, рода, племена од остатка живог свијета који га окружује” (Bernardić 2011: 10),

---

1 jelenkapandurevic1@gmail.com

2 Рад је настао као дио истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живошине)* који финансира Министарство културе и информисања РС, и на пројекту *Проучавање и зашита нематеријалне културне баштине Републике Српске*, који финансира Министарство науке и технологије Републике Српске.



културна анималистика као област „пропитивања статуса животиње као Другога у колективној свијести и подсвијести” (в. Висковић 1996), кроз различите аспекте постаје контроверзно истраживачко поље коме гравитирају појмови етнозоологије<sup>3</sup>, екофеминизма<sup>4</sup>, специзма<sup>5</sup> и други, попут деконструкцијских и појмова из постколонијалних теорија, усмјерених на раскривање и критиковање центара моћи у историји и култури. Идејни и идеолошки оквир којим су обухваћени није тек проблематизовање логоцентричног концепта у чијем је средишту мушкарац Европљанин, него и концепта културног и цивилизацијског, које се као неупитна вриједност конструише наспрам природног и анималног. У том смислу је и очекивано преплитање еколошких и феминистичких преокупација са етичким и нормативним ставовима у вези са животињама, као и довођење у раван елементарних антрополошких уопштавања, будући да „свака архетипологија мора започети бестијаријем и размишљањем о универзалности и баналности бестијарија” (Durand 1991).

*Културни бестијариј* (2007) је у том смислу инспиративна и узорна публикација која је у оквиру хуманистичке интерпретације животињског помирила књижевне, фолклористичке, етнолошке и културноантрополошке прилоге (в. и зборнике *Пишце: књижевност, култура; Гује и јакраји, књижевност, култура, Аквашика: књижевност, култура*) развијајући културну анималистику/зоологију као нову дисциплину која има амбицију да, између осталих, понуди одговор и на питање: „[...] Због чега човјек човјека псује псом (псовка има исти коријен као „пас”) и кујом, козом, јарцем, кравом, гуском и магарцем,

3 Научна дисциплина која се бави односом између човјека и животиње, и проучава знање неке заједнице о животињском свијету.

4 Екофеминизам је интелектуални и активистички став заснован на негацији хијерархијских структура и бинарних опозиција (култура-природа; мушко-женско; човјек-животиња, и др.), те етичком промишљању еколошких и амбијенталних тема. Као теоријска концепција, усмјерава се на проучавање неједнакости и дискриминације (нпр. људи „трећег свијета”, жене, природа) у капиталистичким и патријархалним друштвеним системима и њима иманентним конструкцијама моћи, односно у контекстима који омогућавају да се подчињавање природе и жена постави у исту појмовну раван.

5 Специзам је дискриминативно уздизање човјека, неједнакост условљена припадношћу биолошкој врсти, што је аналогно појмовима расизма и сексизма.



али не и птицом, мачком, мравом, тигром, зецом и опћенито слободним животињама – осим мајмуном, који је опет животиња блиска човјеку?” (Висковић 1996).

Као извори који расвјетљавају однос човјека и животиње и омогућавају реконструкцију колективних знања о животињама и норми понашања у вези с њима, наводе се, у систематизацији Александра Гуре, обреди (укључујући маске и прерушавања), фолклорни жанрови, књижевни жанрови (*Физиолог*, бестијарији, апокрифи, сановници, љекаруше), лексика/фразеологија (зоолошка, метеоролошка, ботаничка, медицинска, арго, топонимика), иконографија/орнаментика (фигурице, скулптуре, вез, књижне минијатуре), историјска свједочанства (хронике, документи) (в. Гура 2005: 5–18).

Многострука кодираност традиционалне слике свијета<sup>6</sup> подразумејева могућност издвајања животињских кодова и успостављања симболичког статуса сваке животиње понаособ. Теоријско-методолошки погледи руске семиотичке и етнолингвистичке школе полазе од системске реконструкције народне културе гдје су хијерархијске структуре и бинарне опозиције од пресудног значаја:

„Слику света човек је градио почев од ближег ка даљем, односно од себе па до неосвојеног и непознатог простора, где је по веровању било боравиште душа умрлих и разних митолошких бића. Створена симболичка слика сопственог тела, човеку је послужила као мерило за разумевање васељене. Он је према себи разврставао животиње и биљке, водећи рачуна да оне припадају и његовом и оном другом простору. Да би се избегао неконтролисани продор другог у његов свет, поставио је животиње и биљке на различито растојање од себе и изградио забране (табуе) за додир с њима [...]. Обредна улога животиња зависи од симболичког статуса који оне имају у глобалном моделу света датог колектива. Постоји више мерила за одрађивање таквог статуса, али два су главна: прво, вертикални распоред животиња према

6 Види концепцију часописа *Кодови словенских култура* (1996–2003) који је у научноистраживачкој оријентацији усмјерен ка духовној, али прије свега народној култури словенских народа. Тематски бројеви посвећени биљкама, храни и пићу, земљорадњи, дјечи, свадби, бојама, смрти, дијеловима тијела, птицама потврђују сврсисходност интердисциплинарног приступа одређеној теми и укрштања аналитичких визура које нуди фолклористика, етнолингвистика и етносемиотика, етимологија, балканистика. Види и зборник *Крв: књижевност, култура* (2016).

универзалном симболичком класификатору – дрвету света; друго, распоред у хоризонталном низу према степену ритуалне вредности, заснованом на различитој удаљености коју поједине животиње имају према човеку” (Раденковић 1996: 7, 85).

Из аспекта етнологије и фолклористике, средишњи проблем и јесте реконструкција социјалне или обредне ситуације и уочавање симболичког садржаја који у традиционалној култури функционише као конвенција, као обредна или као поетска метафора уграђена у структуре језичког памћења и пјесничке слике, али и као формула која упркос измијењеном контексту омогућава трајање. Намеће се, стога, закључак да се функција и интерпретација животињских кодова у синхронијском пресеку и у дијахронијској перспективи може пратити не само у обредно-обичајној пракси и вјеровањима, већ и у књижевном дискурсу гдје је животиња превасходно књижевна чињеница која може бити сагледана кроз визуру митолошког, обредног, обичајног, литерарног и идеолошког значења. Обликована кроз симболичка, метафорична и алегоријска промишљања, свака је *literarium bestia* (уп. *Књижевна животиња*, 2011) не само допринос изградњи представа о значају и улози животиња у прошлости и садашњости, приватном и јавном животу, религији, умјетности, књижевности, него и искушење дубоког и озбиљног суочавања:

Препознајемо ли себе у њима? Препознајемо ли њих у себи?

## II Књижевна животиња

Литерарни конструкти животиња у књижевноисторијском низу се могу пратити од античке басне и *Физиолога*<sup>7</sup>, Библије и средњовјековних бестијарија, а изван тог низа, етнографија и усмена књижевност нуде довољно материјала за реконструкцију животињских кодова у фолклорним наративима. Животиње као јунаци књижевног текста препознају се данас у првом реду у жанровским оквирима књижевности за дјецу (нпр. Киплинг: *Књига о џунгли* (*Киплинг*, 1895); Лондон: *Зов дивљине*

7 *Физиолог* је најстарији сачувани бестијариј, зборник непознатог аутора на грчком језику из другог вијека нове ере, у коме су систематизована античка знања о стварним и митолошким звијерима (в. у Јовановић 2000).



(Лондон 1903); *Бијели очњак* (Лондон 1906); Најт: *Леси се враћа кући* (Најт 1938); и др), гдје их, као и у баснама, обиљежава висок степен антропоморфности. Управо је езоповска басна промовисала књижевни лик животиње, који у спреси *dulce et utile* функционише као симбол људских мана, врлина, слабости и склоности. У баснама Ивана Александровича Крилова (Крилов 1809), обликованим на матрици руског фолклора, ликови животиња нису само отјеловљења апстрактних категорија, оне су и дјелатни јунаци, који обезбјеђују жанру фокусираном на поуку профилактичко освјетљавање заблуде и погрешке. У Лафонтеновој обради (Лафонтен 1668–1693) басне су тематизовале међуљудске односе и сплетке, глупости и таштину у амбијенту који креирају повлаштени и дворјани, стога се у њима инсистира на алегорији и сатири, а баштине их као криптограмске књижевне моделе модерни алегоријско-сатирични наративи у којима су актери животиње (Орвел: *Живоџињска фарма*). У књижевности за одрасле, *Стейски вук* Хермана Хесеа ће остати на изворишту метафоре о усамљености и неприлагођености, коју ће касније развијати цијели низ умјетничких остварења, да поменемо само оно најпопуларније, филмско, које већ у равни наслова ангажује архетипске опозиције природе и културе, дивљег и питомог, преводећи их у нови низ проширен појмовима естетског и егзистенцијалног, односно нагонског и креативног (*Плес с вуковима*, 1990).

### III *Canis lupus* и усмени текст. Између обредности и књижевности

У медијалном дијелу интерпретативне концепције коју смо назвали *Canis lupus између обредне маске и књижевне живоџиње*<sup>8</sup>, усменопоетски текст, позициониран на неједнаким растојњима између обредне и поетске метафоре, у првом реду се посматра као вербални израз традиционалне културе и фрагментарни рефлекс митског мишљења. Традиционална култура

8 Концепт је проблематизован, провјераван и на крају реализован као интегрални дио изборног курса *Усмени текстови између обредног и књижевног* који се слуша на Докторским студијама филологије, на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Овај текст је у највећој мјери и настајао у процесу његовог осмишљавања.

је народна култура, израз јединствене слике свијета, а из мноштва њених семантички и жанровски различитих изражајних форми издвојена је усменопоетска грађа која се доводи у везу са вјеровањима, магијском и обредном праксом, која собом потврђује условљеност универзалним парадигмама као што су циклично поимање времена, жртва и жртвовање, иницијација/обреди прелаза (в. Ван Генеп 2005) и карневал. Аналитички инструментариј обухвата традиционалну културу као систем знакова и издваја семантичке јединице њеног „језика” које могу бити вербалне манифестације (дакле, и пјеснички облици), радње, предмети и појаве, садржаји и функционалности, просторни и социјални односи, елементи природе (вода, земља, небо, небеска тијела), бића (богови, демони, хероји, свеци, људи), као и њихове номинације и атрибуције, затим биљке, животиње, боје, метали.

1. У капиталном приказу (*Симболика животиња у словенској народној традицији*), одакле преузимамо елементе за симболички портрет који слиједи, Александар Гура профилише вука као биће чији је статус изузетно комплексан:

**Вук** је симбол помаме и зла. Означава земљу. Често је слуга хтонскох богова. У алхемијској традицији означава, попут пса, дуалну природу Меркурија. У грчко-римској традицији посвећен је Аресу, односно Марсу. У хебрејској је симбол крволочности и свирепости. Представља духа прогониоца. У хиндуистичкој, вук је ноћ од које Ашвини спасавају препелицу дана. У хришћанској означава зло, ђавола, кваритеља стада. Симбол је свирепости и јереси. У келтској традицији, вук ноћу гута сунце. У скандинавској и тевтонској означава доносиоца побједе. Јаше га Один.

Вук је међу звијерима један од средишњих и у највећој мјери митологизованих ликова. Обиљежава га хтонска симболика (направљен је од земље или блата), те сљепо на рођењу. Вуково поријекло објашњавају народне етиолошке легенде. Најраширенија у свим словенским зонама јесте легенда о томе да је вука створио ђаво, противећи се Богу. Вук је био извајан од глине, или исклесан од дрвета (при том је од струготине настала гамад). Али, живот му није дао ђаво, него Бог. Оживјели вук баца се на ђавола који покушава да се спасе на дрвету, и хвата га за ногу. Од тог времена ђаво нема пету (хром је). Мотив сљепила испољава се у јужнословенској пракси, као зашти-



та од вука (глином, блатом, стајским ђубривом замазују се вучје очи). Хтонска природа подразумијева и везу са умрлима (вампири или вукодлак). Срби и Бугари имају вјеровање о вуку-човјековом двојнику који се рађа и умире исти дан.

Вук испољава и брачну симболику – симболика туђина може бити додијељена једној или другој страни. Вуку који напада стоку и растрже плијен, неријетко се приписује еротска симболика. У Босни група младића, званих *вукови*, имитирају напад на вајат у којем младенци проводе прву брачну ноћ. Лупају и завијају пјевајући: *Около вуче, чувај младу момче, чувај овцу да ти је вукови не изију*. Чауш, као шаљивџија и весела на свадби, има шубару са вучијим репом и изврнут кожух, а међу ногама фалус.

Вук је повезан са нечистом силом и у томе се огледа она иста амбивалентност као и у етиолошким легендама и предањима (створио га ђаво/на ђавола насрће; хроми вук/хроми даба). „Вучји дани” су празници који се обиљежавају као заштита од звјерског махнитања (Мратинци, Св. Димитрије, Св. Данило, Св. Сава). Својствене су им забране, табуисани предмети и радње: поклопци, маказе, гребени, оштро, шиљато, расклапање или вађење ножа из корица, употреба игле или пређе, отварање маказа и сл.

У представама о вуку грабљивцу који односи стоку присутан је мотив жртве намијењене Богу. Вук врши медијаторску функцију, он је посредник између људи и оностраних сила. За одвраћање вука користе се камен и ватра.

Разноврсно је коришћење вука у магијске сврхе. Дијелови тијела и сâмо име користе се за стицање застрашујућих својстава, агресивности, животне снаге и здравља.

У симболици вука важну улогу има обиљежје „туђи”. Повезан је са онима који долазе споља (нпр. на свадби, или у обредима који припадају култу предака: коледари/вукови), односно са симболичким преласком границе и различитим граничним, преломним тренуцима или раздобљима. Вријеме вучјег махнитања и заштите од њих односи се на смјењивање старе године новом, на прелазне зимске или прољећне периоде, на свадбу као обред прелаза. Вук је супротстављен човјеку и као демонско биће. Некрштени дани (двонедељни период зимских празника који почиње Бадњим даном а завршава се Богојављањем) такође се одnose на вучје махнитање (Гура 2005: 90–116; в. и Толстој, Раденковић 2001: вук, вукодлак, вучари, вучји дани; 104–108).

2. Представљање социокултурне меморије обредних текстова на примјерима „вучјих метафора” и, с тим у вези, приказ начина на које кључни симболи повезују, сажимају и одражавају културне кодове и системе, дугујемо Питеру Пласу. „Вучји фолклор”, односно обредни жанрови и етнопоетика „вучјих текстова”, најцјеловитије су документовани и представљени у низу његових радова који ће на овом мјесту само овлаш бити представљени. У њима се уз детаљну и аргументовану интерпретацију наратива, обредних формула и метафора представља комплексна и поуздана методологија истраживања, као и теоријски оквир текстуалних и контекстуалних аспеката етнопоетичке анализе (Plas 2006), чије је основно обиљежје повезаност поетике и прагматике (дефинисане као проучавање функционалне и мотивисане употребе значења у контексту: Plas 2003a; 2006). Контекстуалном и структурално-лингвистичком анализом усменокњижевних текстова и симултаним посматрањем форме (стилистика и структурна својства), садржаја (семантичко-референцијална) и функције (прагматичка значења), оставрује се цјеловитост у приступу проучаваном феномену. Пласов етнопоетички приступ анималним кодовима традицијске културе показује да стилистичка и структурна средства (као што су нпр. паралелизам, римовање, хијазам) у комбинацији са фигуративном употребом језика, референцијалним значењима и перформативним контекстом, успостављају метафоричко-асоцијативне и метонимијско-каузалне односе, те тако истичу (магијске) стратегије и врше (културне) „радње” (Плас 2011). Наглашена је, дакле, културна и ритуална перформативност вербално-обредних текстова, индексно (метонимијско) и иконишно (аналогичко, метафорично) означавање, затим поетичко и фигуративно стилизовање и структурисање вербалног кода, те корелација са значењима и функцијама унутар перформативног контекста. Перформативну ефикасност „вучјих формула” Плас открива у њиховој способности да пренесу и истакну погодне метафоричке предикације путем текстуално – поетичког моделовања, и наглашава да оне функционишу као индексно-иконични образац за организацију обредног понашања, али и да индукују (артикулишу) релевантне социокултурне концепте и вриједности. Преузет из селективне библиографије Питера Пласа, низ наслова који слиједи има илустративну и информативну функцију:



*Some new Perspectives for the Study of Slavic Rital Symbolism. Symbolic Anthropology “an –trope-ology” and Ethnopoetics.* (1998); *The Songs of the Vučari. Relations between Text and Ritual – Mythological Context.* (1999). Неколико аспекти симболике вучјих усџа у српским обичајима и веровањима (1999), „Ко курјак аџи, џај ће аџаџи с џоре”: џекџи вука у српским народним џредџавама о џаџавиџи (2000), “WolfTexts” in Western balkan Slavic Folk Tradition *Outlines of an Ethnolinguistic/Ethnopoetic Inquiry* (2003). *Stočni diskurs i vukovi na svadbi u narodnoj tradiciji dinarskog areala* (2003), *Aspects of the Recovery of Context and Performance in a Historical Poetic and Pragmatics of Western South Slavic Ritual Folklore.* „Вучја имена” у контекџу обичаја и веровања око рођења на заџадном Балкану (2007), *Intertekst vuka i epilepsija u tradicijskoj kulturi zapadnojužnoslovenskog areala* (2007), *Краџки аџоџроџејски џекџови с вуком у заџаднојужнословенској народној џраџиџиџи: џоџџика и џраџмаџџика,* (2008) *Vukovi i smrt: tanatološko značenje vuka u tradicijskoj kulturi zapadnojužnoslovenskog područja* (2010). *Vučji tekst: o kulturnoj poetici i pragmatici obrednih usmenoknjiževnih žanrova* (2011).

Статус вука као „граничне” животиње и чувара границе између социјалног/људског и демонског/дивљег простора, миџуџиозно аргументован и документован, нагласиће и други аутори (нпр. Раденковић 2001). Резултати Пласовог изузетног истраживачког подухвата, и систематизација етнографске грађе која се доводи у везу са амбивалентношћу исказаном кроз продуктивни (Плас 1999, 2007а) и деструктивни (Плас 2010) аспект функција и предиката вукова, затим са карактеризацијом вука као „другог” и означавањем његовог хабитуса као „другог свијета”, нарочито у контексту календарских обреда и апотропејске праксе (Плас 2007; 2008), али и хипертрофираном мужевношћу у служби свадбене дихотомије (Плас 2003), представљају важан тезаурус у систему културног памћења.

3. У дијахронијској перспективи, симболички аспекти вука претрпјели су најзначајнију метаморфозу и семантичко усложњавање у додиру са хришћанством. Сагледане у компаративном кључу, митолошке и митопоетске пројекције *хромоџ вука* и *вучјеџ џасџџира* резултирале су хипотезом о прасловенском/индоевропском поријеклу и Чајкановићевим успостављањем генезе у систему представа о старом српском божанству, које је првобитно имало облиџе хромог вука. Његове



студије о српском врховном богу и фрагментима старе српске религије и митологије препознају се као источници пјесничке имагинације Васка Попе (*Вучја со*, 1975, циклус *Савин извор* из књиге *Усјравна земља*, 1972, пјесме из збирке *Живо месо*, 1975)<sup>9</sup>, а нову карикату у ланцу културног памћења успоставља Матија Бећковић кроз стваралачки дијалог и са пјесником, и са научником, и са властитим искуством традиције. Мирјам Менцеј на основу упоредне словенске фолклорне грађе анализира митски лик „вучјег пастира” (Менцеј 1999; 2001; 2007) и на трагу Чајкановића (Чајкановић 1994/1:451–462; 2/132, 486; 3/ 32–36; 118–123, 187; 5/61) наглашава да су функције старог словенског божанства смрти и стоке (Велес, Волос, уп. Иванов, Топоров 1974) преузели хришћански свеци (уп. и Матић, 1972: 58–89). Обредност „вучјих празника”, њихов вербални, акционални, предметни код, те систем забрана и профилактичких радњи упућују на паганске представе, као и функција вучјих обиљежја, маски, реквизита и наратива у обредним поворкама коледара, чаројица, вучара, звончара (в. *Српски митолошки рјечник*; Марјановић 2008), при чему се као „вучји свеци” именују св. Ђорђе, св. Никола, св. Арханђел Михаил, св. Сава, св. Мрата. Критика коју, негирајући ово становиште, упућује Драгољуб Драгојловић (Драгојловић 2008: 217–231) одржава активном и актуелном научну полемику о вучјем божанству и поријеклу представа у вези с њим.

Хтонско божанство које је објединило Волосове атрибуције и надлежности, представе о Саваоту и хромом божанству, те бићу са границе, које је пастир, учитељ, пророк, судија, господар вукова и кротитељ вода, у народном предању има лице и обличје Саве Немањића (в. Ђоровић 1927; Зечевић 1969; Детелић 1994а; 1994б; Јовановић 1997; Раденковић 2001). Комплексна природа Савиног лика у националном културном памћењу заправо и траје као резултат синергије паганских и хришћанских токова, историјских и пјесничких осмишљавања.

4. Епско памћење је посредством формула и пјесничких слика омогућило реконструкцију (махом рационализованих и преосмишљених) елемената магијске праксе претварања у животињу – тотема, као што је маркирање епских јунака „вучјим”

9 Види о томе: М. Петровић, *Универзум Васка Попе* (1995), као и: *Поезија Васка Попе*. Зборник радова, ур. Новица Петковић (1997).



обиљежјима (Јакобсон 1966: 22–23), те и могућност усмено-поетског упућивања на тотемску генетску компоненту (нпр. *Змај Деспић Вук*: Пешикан-Љуштановић 2002; *Волх Всеславјевич*: Перић 2008). Биљези и маскирање<sup>10</sup> су дио усмено-поетске стратегије прелаза од териоморфног ка антропоморфном „вођи”: првобитни јунак-животиња претвара се у јунака са животињом (Прор 1990: 256). Териоморфни биљези на јунаковом тијелу постају детаљи одјеће (*каџа вучетина*, Вук III, 6; *каџа од курјака* Вук II 42), в. нпр. *Марко Краљевић и Арајин* (Вук II, 66): *Ниш’ је јунак к’о шћо су јунаци:/ На њему је ћурак од курјака,/ На глави му каџа од курјака,/ Нешићо му се у зубима црни/ Као јагње од йола године*. Епско „руо страховито” (Лома 2002: 73–77) функционише, дакле, као маска, као сутерисање оностраниности, и указивање на бића повишених моћи.

Индоевропска ратничка дружина метафорички је представљена као „вучји чопор” и „вукодлачка војска”, а и српска јуначка епика је сачувала реликте интеграцијских обреда иницијацијског типа, о чему свједоче и формуле: „под грлом га зубима довати” и „закла њега како вуче јагње” (Лома 2002: 87–91)<sup>11</sup>. Поступци Бановић Страхине обједињују „звјерско клање и божанствено праштање”, а кључ за тумачење лика (који је јунак синтезе: чојства и јунаштва, људског и нељудског, при чему је ово друго или божанско или анимално) Слободан Владушић проналази у Аристотеловом одређењу: „А онај ко не може да живи у заједници или коме ништа није потребно, јер је сам себи довољан, није део државе, тај је звер или бог” (Владушић 2013: 153–166).

10 „Маске се уопште сматрају остатком прастарих култова, магијским обредним реквизитом који свом субјекту даје одређене моћи: особину неког или нечег чије је обличје примио, његову снагу или светост, право да општи с њим равноправно, да се понаша у складу са преузетим ликом, или да се бори против њега [...]” (Детелић 1992: 232).

11 „Начин на који млади Змај-Огњени Вук убија свог првог противника – ’вучки’ га коље зубима – не треба схватити као очајнички младићев потез у тренутку када му није преостало друго оружје, већ као одраз ритуала ратничке дружине” (Лома 2002: 88). Епика се дакле „показује као посредник између људске и божанске равни, између обреда и мита. Социјалном помаку који кандидат остварује положивши испит зрелости и уврстивши се међу остале мушкарце са свим повластицама и обавезама тог статуса, одговара у епској транспозицији егзистенцијални помак протагониста од обичног човека до хероја, полубожанског бића” (Лома 2002: 85).

У том смислу се и хајдуци, као одметничка ратничка дружина која не признаје ни законе ни суверена, у просторно-семантичком коду алтернирају вуковима (нпр: *Ова гора никад није сама/ јал' брез вука,/ јали брез хајдука*). Асоцијација се успоставља и посредством ритуалне семантике свадбе, у свјетлу аналогije између отмице невјесте и крађе стоке (Плас 2003), будући да је отмица као „архаични свадбени обред” један од најприсутнијих мотива хајдучке епике. Било да се њиме упућује на разбојника, јунака или борца за слободу, као један од типичних *epitheta ornantia* хајдука је и „горски вук” (Лома 1998: 211, 215–216).

Поређење и поистовјећивање ратника/хајдука са вуком које се најдиректније испољава на плану номинације има своје упориште у традицијској култури, као херојско-епска референца, а исходиште у обредима јуначке иницијације и онтолошком претпоставкама менталитета и идентитета радничко-патријархалних заједница.

#### IV *Canis lupus* као *literarium bestia*

У контексту који дефинише симболичка фигура вука, расправа Рајнхарда Лауера „Aus Mördern werden Helden: über die heroische Dichtung der Serben” (Лауер 1993), може се тумачити као парадигматски образац који и собом свједочи о употреби и злоупотреби мита у књижевности. Расправу су обиљежили идеолошки и интерпретативни парадокси, а контроверзна реаговања (Кољевић 1994<sup>12</sup> и Клеут 1993; уп. Чоловић 1997, в. и Жунић 1999: 65–67; 74–75) потврдила су актуелност процеса ремитологизације (уп. Мелетински. б. г.) и у оквирима српске књижевности 20. вијека, и ревитализације кључних митологема у временима историјске, друштвене и идентитетске нестабилности. У дијелу расправе насловом „Ein Wolf mit eisernen

12 „Полазећи од занимљиве претпоставке да књижевност није трагично просветљење историје и духовни напор за излазом из њених суровости, професор Лауер је оптужио за ратне злочине српски пагански мит о хромом вуку, Светог Саву, Васка Попу, Рајка Нога, Гојка Ђога, хајдуке и епске песме о њима, Краљевића Марка, косовски мит, као и неке видове српског терора над легитимним турским и аустријским властима у српским земљама” (Кољевић 1994).



Zähnen” изнесене су провокативне тезе, које са позиције pro et contra могу иницирати нова критичка читања и вредновања српске поезије двадесетог вијека, на узорку одређеном „вучјом” тематиком. Чини се, ипак, да има више изгледа да ће изводи које доносимо<sup>13</sup> усмјерити полемичку оштрицу ка критици у којој Лауер „кривицу за најновији балкански рат сваљује на српску митолошку традицију и на њен живи поетски израз, на митотворце и песнике, речју, на народ чији је национални идентитет преваходно митолошки утемељен, народ наводно вучјег идентитета, вучје природе, вучјег односа према човечанству и цивилизацији – народ вучје судбине и, претпостављам, „заслуженог” вучјег краја у великој светској хајци” (Жунић 1999: 65).

✱

*Превенсивено у југоисточној Европи, у региону који је управо захваћен ратом, а посебно код Срба, већ дуже вријеме се примјећује да у пјесништву бивају оживљаване, преиспитиване и изнова интерпретиране древне митске матрице. Ови митови, који су до сада без посебне намјене цвјетали у бајити пјесништва, одједном улазе у стварни живот и почињу да бјесне. Мада, то се не дешава по први пут. Управо ми Нијемци смо у 19. вијеку доживјели стварање једне оштре националне митологије, која је агресивну херојску ратну идеологију Вилхелмског царства и нациста (неосоцијалиста) подржавала до самог краја. Национални митови у којима у мирним временима уживамо, јер они обогаћују умјетности, развијају у вријеме сукоба оштре потенцијале борбености, нехуманости, окрућености и неирељивости, који дјелују попут масовног лудила и који могу прећворити људе у звијери. Било да је ријеч о furor teutonicus или о furor serbicus – жртвама се исто пише.*

*Мит о вуку, који је распрострањен код многих народа Евроазије, повезан је са култом ратничког вође у раним племенским заједницама. Славени, дјелимично и Нијемци, приписују својим племен-*

13 Прегледна димензија овог рада усмјереног на представљање концепта који би омогућио описивање семантичког потенцијала фигуре вука у распону од обредне до пјесничке метафоре, оправдава неуобичајено велики удио цитираних пасажа, који су преведени за потребе рада са студентима. За помоћ у превођењу захвалност дугујем др Милојки Гиндл. Текст на њемачком језику доступан је у: *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Bilder und Zeiten*, 6. März 1993/ No 55, односно на: <http://www.seiten.faz-archiv.de/faz/19930306f19930306sei1dok.html>

ским вођама способност трансформације у вука. Код Срба се ствари пагански мити о вуку посебно учврстио; у вријеме хришћанства испреплео се са култом Светог Саве, сина Стевана Немање, првог српског архиепископа и оснивача српске националне цркве. На Косову и у другим областима се вјеровало да је Свети Саво на свој имендан 14-ог јануара око себе окупио вукове и додјељивао им илијен за слjedeћу годину. Вјероватно је превођење хришћанског свеца у вучјег пасирира произашло из молитвеног призивања светихишеља као заштитника од вукова; али се временом све више и више претварало у идентификовање пасирира и његовог стада са старом српском шoиетском животињом[...]

Васко Попа, значајни српски лиричар, написао је читаву збирку пјесама засновану на мити о вуку, која под насловом „Вучја со” садржи пјесме из периода 1968–1974. године. Прерушене у мити о вуку, оне преносе тајне поруке српства. Хроми вук, који прођоњен и измалтретиран у својој пећини лежи, заправо је Србија, којој је у Титојој држави одузета снага и национално достојанство. Лирски говорник се обраћа вуку и моли га да сачека са ловом: „Врати се у своју јазбину,/ осрамоћени хроми вуче,/ и спавај,/ док се не заледи лавез/ и зарђају псовке и цркну бакље/ свеоштите хајке... „Он доноси божанском вуку поклоне који му обезбјеђују оштанак; и тражи од вука знак – ујед у лијеву руку”: Да ми се поклоне твоји вукови/ и да ме за пасирира извичу.”

Све је то привремено, само док хромом вуку нови гвоздени зуби поново не нарасту, док преци не оживе и његово племе, небеске Србе (из оностраности) завијањем пробуде. Обраћа се великој божанској вучици, која се, иакође оскрнављена и осрамоћена, ухваћена у гвожђа, налази у подножју неба. Порука ове изузетно лијепе пјесме своди се на приказ јадне жртве, вучјег рода којем ће након дугог понижавања и прогона бити додијељен повратак у пуном сјају. Чињеница да су сви ти вукови прије свега били ошасне, похлейне и лукаве дивље звијери, које су остављале кржаве трагове својих жртава, овдје се игнорише. Помјерањем релације починилац – жртва или чак са њеним изокретањем, мити о вуку код Попа добија једну ошасну двосмисленост, која одговара управо тези о геноциду којег српска пропаганда данас пошеницира. Наравно, Васко Попа није могао предвидјети такве посљедице.

Међушим, уколико посматрамо логику његове митске поезије, иешко је замислити да се ради о „недужној поезији”.

Остали пјесници су праили Попу у ширењу вучјих порука. Рајко Пеиров Ного описује у књизи пјесама „Зимомора” (1984) храњење вука, које се завршава са узвиком: „Вукови ће доћи, вукови ће



доћи...” И његов истомишљеник на пољу националне поезије, Гојко Ђоџо пише „Вучју пјесму”, у којој се ујраво ради о поменутиом мијешању категорија добра и зла: пјесма говори о томе да човек често види само једну боју, мисли само једну мисао – која је понекад црна, понекад бијела. Али вучје завијање у шумама је у цијелом свијету исто, и лирски субјект закључује: „Можда је зајо вучје грло слично/ грлу, које ово пјева”. Из мита о паћенику настаје по Васку Пои постојено вук предајор. Прво, само у поезији, али у међувермену он прелази у стварност и његовом махнишању нема краја.

Да ли је Лауер превидио, или је у вријеме писања ове расправе још увијек било прерано да се закључи, да је вук не само интимни, него и веома важан митопоетски симбол и у поезији Матије Бећковића. Према том критеријуму, у репрезентативан избор за корпус „вучје поезије” како овај пјеснички ток назива Драган Жунић (Жунић 1999) улазиле би пјесме *Бодож*, *Вучја шужбалица*, *Вук*, *Контроверзни вук*, *Станица за ошкун вучјих кожа*, као и збирка *Међа Вука Манијога* (види тумачење Бећковићевог поступка отварања, дехерметизовања вербалних формула на примјеру лексеме „вук”, њених архетипских, филозофских, лексичких и других значења „вучје филозофије и религије” у: Вуковић 1995). У *Вучјој шужбалици* је архетипско, психолошко, етичко, апотропејско, идеолошко, симболичко и поетско у антропониму Вук, сагледано на размеђи интимног искуства, колективног усменопоетског израза, локалног предања/вјеровања и националне историје: „Цео овај простор је заштићен именом Вук: од врше рибе, корена, шраве, јагоде, леширице, пређице на кашу, ороза на пушици – до сазвежђа на небесима. Нема нашег родослова без овог имена” (Бећковић, *Леле и куку*, 1990: 109). Вук је присутан и у Бећковићевој иронији, гротески, инверзији, парадоксу (нпр. *Станица за ошкун вучјих кожа*)<sup>14</sup>. Значајан дио пјесничког опуса Матије Бећковића посвећен је неомитолошкој и идеолошкој ресемантизацији фигуре вука. У свом дијалогу са традицијом, пјесничком и усменопоетском, Бећковић је понекад одлазио и корак даље, преводећи свог вука из митског и обредног светог простора у свјетовни простор савременог човјека преко мостова сазданих од дневнополитичких конструкција.

14 Види о томе у тематским зборницима: *Поетика Матије Бећковића* (1995); *Поезија Матије Бећковића*. „Десанкини мајски разговори” (2002), као и у Сувајдић 2012.

Као идејни контрапункт на трагу вукова, херменеутички разлаз се назире када се у аналитичкој матрици нађе, на примјер, поезија и проза Растка Петровића (*Вук; Дан шести*) или поема *Вук* Мирослава Антића. Конструкције човјечног и нечовјечног тада се осмишљавају на рушевинама поратног свијета, а излаз из отуђености у времену и друштву свакидашњице проналази у архетипској идеји вјечитог повратка, и ресемантизацији просторног плана: цивилизације и дивљине. Манифестације и поимања хуманости и анималности након искуства рата доприносе разарању фолклорних образаца и митских матрица на мјестима уплива индивидуалног и психолошког, и вапаја лирског субјекта који спознаје немогућност одбране од деструктивности у властитом несвјесном.

## V *Canis lupus* као интернационална и интердисциплинарна парадигма нематеријалног културног наслеђа

Успостављајући координате расправе о хромом божанству-пастиру у обличју вука, Веселин Чајкановић напомиње да су фрагменти ове представе познати не само Србима, него и Русима, Бугарима, Естонцима, Летонцима. Вукови су пратиоци и Водана, германског врховног бога. У грчкој митологији, бог подземља, Хад, огрнут је вучјом кожом, етрурски бог мртвих има вучје уши, а египатски Озирис васкрсава у обличју вука. (Шевалије, Гербрант 2003: 772). Александар Лома наводи да је предање о вуку-родоначнику забиљежено код индоевропских, али и других народа (Римљани, Турци) и закључује да ка такво не мора нужно бити остатак тотемизма, те да се може тумачити и као дио митске традиције ратничких дружина који наглашава њихову улогу у конституисању датих етничких заједница (Лома 2002: 89). Амбивалентност вука је очигледна у поређењу европских са митологијама азијских народа, гдје вук није хтонски него соларни симбол (Шевалије, Гербрант 2003: 772). Хромост је кључна атрибуција чију важност без обзира на изоморфне конкретизације потврђује и маркирање Хромог Дабе у христијанизованој концепцији. Широко су распрострањене и представе о крволоцима на граници живих и мртвих, који се у зависности од националних традиција називају вампирима или вукодлаци-



ма (в. Радин 1996), или у преплету са историјским наративима конкретизују и локализују (гроф Дракула).

Митски вукови су на путу културног памћења прелазили различита растојања, преживљавали различите трансформације и реинкарнације. Многи су остајали у широком простору фолклора, неки су прерастали у књижевне ликове, а неки у симболе културног и националног идентитета. У токовима цивилизације су остављали своје трагове, не да би се могли вратити, него да би се знало одакле су пошли.

Питањима идентитета и континуитета баве се различите друштвено-хуманистичке дисциплине, а у новије вријеме и једна бирократска концепција, заведена у појмовнику свјетске организације (Унеско 2003) као *Intangible Culturale Heritage*. Мјесто њиховог додира и укрштања чини можда и најзначајнију саставницу културног наслеђа човјечанства, али и мјесто заокрета ка интегративном, промишљеном и одговорном приступу националној традицији, а на томе би и у научним истраживањима и у јавним политикама требало инсистирати<sup>15</sup>.

## ИЗВОРИ И СКРАЋЕНИЦЕ

1. Антић 1986: М. Антић, „Вук”, *Хогајући на рукама*, Загреб: Југоарт.
2. Бећковић 1990: М. Бећковић, *Леле и куку*, Београд: Српска књижевна задруга.
3. Бећковић 1997: М. Бећковић, *Хлеба и језика*, Београд: Бигз.
4. Бећковић 2006: М. Бећковић, *Међа Вука Маниџоџ.*, Београд: Политика.
5. Бећковић 2012: М. Бећковић, *Станица за отикуј вучјих кожа*, Београд: Графомарк.
6. Вук II-III: *Српске народне пјесме I-IV*. Скупио их Вук Стеф. Караџић, Београд: Просвета, 1975–1988.
7. Есоп 1965: Есоп, *Басне*, Превео Миливој Сиронић, Београд: Народна књига.

---

15 Уп. идеју, хипотезе и резултате рада на пројектима „Друштвено-хуманистичке науке као нематеријално културно наслеђе” и „Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе” (в. Жикић 2011; Милинковић 2014). В. и Матић 2011.



8. Киплинг 1895: Р. Киплинг, *Књиџа о џунџли* (2009), Превеле Олга Тимотијевић и Јелена Ђурђевић, Београд: Завод за уџбенике–Досије студио.
9. Крилов 1809: И. А. Крилов, *Басне* (1947), Превели Густав Крклец и Добриша Цесарић, Загреб–Београд: Ново поколење.
10. Лафонтен 1668-1693: *Лафонтиенове басне* (2011), Превела Драгана Јовчић, Београд: Evro Giunti.
11. Лондон 1903: *Зов дивљине* (1985), Превео Боривоје Неџић, Београд: Нолит–Просвета–Завод за уџбенике.
12. Лондон 1906: Ц. Лондон, *Бијели очњак* (1988), Превео Божидар Марковић, Сарајево: Свјетлост.
13. Најт 1938: Е. Најт, *Леси се враћа кући* (1987), Превела Даница Живановић, Сарајево: Свјетлост.
14. Орвел 1945: Ц. Орвел, *Животињска фарма* (2003), Превео Зоран Јефтић, Подгорица: Daily Press.
15. Петровић 1961: Р. Петровић, *Дан шестии*, Београд: Нолит.
16. Петровић 1970: Р. Петровић, *Вук, у: Поноћни делија*, Београд: Просвета.
17. Попа 1975: В. Попа, *Вучја со*, Београд: Вук Караџић.
18. Попа 1972: В. Попа, *Усправна земља*, Београд: Вук Караџић.
19. Попа 1980: В. Попа, *Живо месо*, Београд: Нолит.
20. СМ: *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Никшић 1990. [*Пјеванија црногорска и херцеговачка, сабрана Чубром Чојковићем Црногорцем. Па њим издана испим, у Лајпцигу, 1837*].
21. Физиолог: Т. Јовановић, *Сшара српска књижевности* (2000), Београд– Крагујевац: Филолошки факултет–„Нова светлост”.
22. Хесе 1927: Х. Хесе, *Сшейски вук* (1979), Превела Соња Перовић, Београд: Слово љубве.

## ЛИТЕРАТУРА

### А) Тематски зборници

1. *Акватика: књижевности, култура* (2013), Уредиле Мирјана Детелић и Лидија Делић, Београд: Балканолошки институт САНУ.



2. *Гује и јакреји: књижевности, култура* (2012), Уредиле Мирјана Детелић и Лидија Делић, Београд: Балканолошки институт САНУ.
3. *Књижевна животиња. Kulturni bestijarij*, II. dio. (2011), Urednice Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku–Hrvatska sveučilišna naklada.
4. *Књижевна животиња. Kulturni bestijarij*, II. dio. (2011). Urednice Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku–Hrvatska sveučilišna naklada.
5. *Кодови словенских култура* (1996–2003), Уредио Дејан Ајдачић, Београд: Слио.
6. *Крв: књижевности, култура* (2016), Уредиле Мирјана Детелић и Лидија Делић, Београд: Балканолошки институт САНУ.
7. *Kulturni bestijarij* (2007), Urednice Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku–Hrvatska sveučilišna naklada.
8. *Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе* (2011), Уредио Бојан Жикић, Београд: Филозофски факултет и Српски генеалогски центар.
9. *Поезија Васка Поје* (1997), Уредио Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
10. *Поезија Мајије Бећковића* (2002), *Десанкини мајски разговори*, књ. 9. Уредио Слободан Ж. Марковић, Београд: Задужбина Десанка Максимовић.
11. *Поетика Мајије Бећковића* (1995), Уредили Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић, Никшић: Филозофски факултет.
12. *Пшнице: књижевности, култура* (2011), Уредили Мирјана Детелић и Драган Бошковић, Крагујевац, Београд: Истраживачки центар САНУ и Универзитета у Крагујевцу–Балканолошки институт САНУ.

#### Б) Цитирана литература

1. Бернардић 2011: L. Bernardić, „Animalistika u ekologiji/kulturnoj antropologiji”, *Zarez*, XIII/320, 10–12.
2. Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*, Превела Јелена Лома, Београд: Српска књижевна задруга.
3. Висковић 1996: N. Visković, *Животиња и човек. Prilog kulturnoj zoologiji*, Split: Književni krug.

4. Владушић 2013: С. Владушић, „Идентитетско питање у песми Бановић Сврахиња”, *Зборник у част Марији Клеућ*, електронско издање, Нови Сад: Филозофски факултет, 153–166.
5. Вуковић 1995: Н. Вуковић, „Вербалне формуле у функцији Бећковићеве пјесничке реторике”, *Поетика Машије Бећковића*, Подгорица: ОКТОИХ–Филозофски факултет у Подгорици.
6. Гура 2005: А. Гура, *Симболика живописна у словенској народној традицији*, прев. Љ. Јоксимовић, С. Ранковић, В. Лазаревић, С. Богојевић, В. Маричић, М. Грбић, Београд: Бирмо, Логос.
7. Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и епика*, Посебна издања, књ. DCXVI, Одељење језика и књижевности, књ. 46, Београд: САНУ–Ауторска издавачка задруга Досије.
8. Детелић 1994а: М. Детелић, „О могућностима реконструкције митског лика св. Саве у српској десетерачкој епици”, *Balkanica* XXV–1, 257–264.
9. Детелић 1994б: М. Детелић, „Вуци, свеци и остали”, *Књижевности* 1994/10–11; *Lettre internationale* 4/94; 1098–1102.
10. Драгојловић 2008: Д. Драгојловић, *Паганизам и хришћанство код Срба*, Београд: Службени гласник.
11. Durand 1991: G. Durand, *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u orcu arhetipologiji*, Prevele J. Milinković i M. Cvitan, Zagreb: AC.
12. Жикић 2011: Б. Жикић, „Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе”, *Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе*, Уредио Бојан Жикић, Београд: Филозофски факултет и Српски генеалогски центар, 7–26.
13. Жунић 1999: D. Žunić, *Nacionalizam i književnost. Srpska književnost 1885-1995*. Prss.archives.ceu.hu/archive/00001127/01/133 pdf , 17. 12. 2015.
14. Зечевић 1969: С. Зечевић, „Легенда о вучјем пастиру и хромом вуку”. *Народно стваралаштво-фолклор*, 29–32, 339–346.
15. Иванов–Топоров 1974: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва: Наука.
16. Јакобсон 1966: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
17. Јовановић 1997: Б. Јовановић, „Свети Сава у српском народном веровању и предању”, *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд: САНУ, Научни скупови, LXXXIX, књ.8, 439–448.
18. Клеут 1993. М. Клеут, „Српски мит: опасан и двосмислен”, *Летопис Матице српске*, књ. 452, св. 4, стр. 397–414.



19. Кољевић 1994: С. Кољевић, „Суђење паганском миту”, *Политика*, 14. мај 1994.
20. Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
21. Лауер 1993: R. Lauer, „Aus Mördern werden Helden: über die heroische Dichtung der Serben”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Bilder und Zeiten*, 6. März 1993/ No 55. <http://www.seiten.faz-archiv.de/faz/19930306f19930306sei1dok.html>, 7.10.2015.
22. Лома 2002: А. Лома, *Пракосово. Словенски и индоевројски корени српске епике*, посебна издања књ. 78, Београд: Балканолошки институт САНУ.
23. Марјановић 2008: V. Marjanović, *Maske, maskiranje i rituali u Srbiji*, Београд: Ћигоја и Етнографски музеј.
24. Матић 1972: V. Matic, *Zaboravljena božanstva*, Београд: Prosveta.
25. Матић 2011: М. Matic, „Konceptualizacija kulture u heritološkoj paradigmi”. *Antropologija* 11, sv. 1 (2011), 117–142.
26. Мелетински б. г. Е. А. Meletinski, *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Београд: Nolit.
27. Менцеј 1999: М. Менцеј, „Шепавост вука у легендама о вучјем пастиру код Словена”, *Кодови словенских култура*, књ. 4, *Делови шела*, 213–220.
28. Менцеј 2001: М. Менцеј, „Претхришћански лик вучјег пастира”, *Култи светињих на Балкану, Лицеум*, бр. 5, Крагујевац: Истраживачки центар САНУ и Универзитет у Крагујевцу, 107–121.
29. Менцеј 2007: М. Mencej, „Uloga predaje o gospodaru vukova u strukturi ljetnoga ciklusa”, *Kulturni bestijarij*, Urednice Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku–Hrvatska sveučilišna naklada, 149-166.
30. Миленковић 2014: М. Milenković, „Povratak 'Dvorskoj nauci' – ka konsekvencijalističkom promišljanju budućnosti etnologije i sociokulturne antropologije u Republici Srbiji i Republici Hrvatskoj”, *Studia ethnologica Croatica*, vol. 26 str. 5-23.
31. Перић 2008: Д. Перић, *Териоморфни јунаци словенске епике, Волх Всеславјевич и Змај Огњени Вук. Компаративно-митолошка анализа*, Београд: Београдска књига.
32. Петровић 1995: М. Петровић, *Универзум Васка Поје*, Ниш: Просвета.
33. Пешикан-Љуштановић 2002: Љ. Пешикан Љуштановић, *Змај Деспош Вук – мит, историја, песма*, Нови Сад: Матица српска.

34. Плас 1998: P. Plas, "Some new Perspectives for the Study of Slavic Rital Symbolism. Symbolic Anthropology 'an-trope-ology' and Ethnopoetics", *Slavica Gandensia* 25/1: 43–58.
35. Плас 1999a: P. Plas, *The Songs of the Vučari. Relations between Text and Ritual – Mythological Context*, *Slavica Gandensia* 26: 85–116.
36. Плас 1999б: П. Плас, „Неколико аспеката симболике вучјих уста у српским обичајима и веровањима”, *Кодови словенских култура*, књ. 4. *Делови шела*, 184–212.
37. Плас 2000: П. Плас, „’Ко курјака пати, тај ће падати с горе’: текст вука у српским народним представама о падавици”, *Расковник* 26/100, 19–31.
38. Плас 2003а: P. Plas, “WolfText” in Western balkan Slavic Folk Tradition Outlines of an Ethnolinguistic/Ethnopoetic Inquiry”, *Slavica Gandensia* 30: 77–88.
39. Плас 2003б: P. Plas, „Stočni diskurs i vukovi na svadbi u narodnoj tradiciji dinarskog areala”, *Narodna umjetnost*, 40/2; 81–116.
40. Плас 2006: P. Plas, „Aspects of the Recovery of Context and Performance in a Historical Poetic and Pragmatics of Western South Slavic Ritual Folklore”, *Etnolingwistyka* 18: 249–264.
41. Плас 2007а: П. Плас, „Вучја имена” у контексту обичаја и веровања око рођења на западном Балкану”, *Кодови словенских култура*, књ. 7, *Деца*; 88–102.
42. Плас 2007б: P. Plas, „Intertekst vuka i epilepsija u tradicijskoj kulturi zapadnojužnoslovenskog areala”, *Kulturni bestijarij*, Urednice Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku–Hrvatska sveučilišna naklada.
43. Плас 2008: П. Плас, „Кратки апотропејски текстови с вуком у западнојужнословенској народној традицији: поетика и прагматика”, *Етнолингвистичка истраживања српског и других словенских језика. Зборник у част академика Свейлане Толстој*, Београд: САНУ.
44. Плас 2010: P. Plas, „Vukovi i smrt: tanatološko značenje vuka u tradicijskoj kulturi zapadnojužnoslovenskog područja”, *Narodna umjetnost* 47/2, 77–95.
45. Плас 2011: P. Plas, „Vučji tekst: o kulturnoj poetici i pragmatici obrednih usmenoknjiževnih žanrova”, *Književna životinja*, Urednice Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku–Hrvatska sveučilišna naklada, 99–113.
46. *Плес с вуковима* 1990: *Dances with Wolves*. Orion Pictures. Дугометражни играни филм. Режија Кевин Костнер. Сценарио Мајкл Блејк.



47. Проп 1990: V. J. Prop, *Historijski korijeni bajke*, prevela Vida Flaker, Sarajevo: Svjetlost.
48. Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика светиа у народној маџији Јужних Словена*, Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ.
49. Раденковић 2001. Љ. Раденковић, „Свети Сава у народном предању”, у: *Култи светиих на Балкану, Лицеум 5*, Крагујевац: Истраживачки центар САНУ и Универзитет у Крагујевцу, 89–106.
50. Радин 1996: А. Радин, *Мотив вампира у митиу и књижевности*, Београд: Просвета.
51. Толстој, Раденковић 2001: С. М. Толстој и Љ. Раденковић (ред.). *Словенска митологија, Енциклопедијски речник*, Београд.: Zepher book World.
52. Сувајцић 2012: Б. Сувајцић, *Дновиде воде*, Нови Сад: Orpheus.
53. Ђоровић 1927: В. Ђоровић, *Свети Сава у народном предању*, Београд: Уједињење.
54. Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Приредио Војислав Ђурић, Београд: СКЗ–БИГЗ–Просвета–Партенон М. А. М.
55. Чоловић 1992: I. Čolović, *Politika simbola: ogledi o političkoj antropologiji*, Beograd: Radio B92.
56. Шеваље, Гербрант 2003: Ž. Ševalje, A. Gerbrant, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Banja Luka: Romanov.

## LITERARY ZOOLOGY AS IMMATERIAL CULTURAL HERITAGE *Canis lupus and cultural memory*

### *Summary*

The paper provides an overview of the symbolic structure established around a wolf figure in the ritual, oral and literary text. Within the context of the triad the mechanisms of constructing a cultural memory is examined. The symbolic *Canis lupus* is reconstructed on the basis of the ethnological, folkloristic, literary and historical observations, as a case study that is presented against the background of contemporary humanistic interdisciplinary approach and global interest for systemic preservation of cultural heritage.

*Key words:* wolf, myth, ritual, literature, cultural heritage

*Jelenka J. Pandurević*



Драган Б. Бошковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност

## МИТОЛОГИЗАМ И РАЦИОНАЛИЗАМ: *1+1= ВУК<sup>2</sup>*

Рад истражује однос рационалне и митолошке свести. Рационалну свест посматра као алогичну, а митолошку као логичну. Митолошко биће, Вука, и његову семантику, узима као метонимију мита.

*Кључне речи:* мит, рационализам, ум, логика, поезија, Вук

Једно, посве неочекивана, лична спознаја Грчке, на стереотипном, и за наше малограђанске услове очекиваном летовању, учинила је да се сусретнем са рационалношћу и транспарентношћу митологије. Да, заправо, спознам да је мит логичан онолико колико је логичан рацио, као и да је модерни рационализам само још један од облика логичког овладавања светом, о чему су нас научили још Мелетински и Строс. У тој, Грчкој, све је једноставно, математички појмљиво и јасно, нема мистике карактеристичке за европски свет, нема ни онтолошке поделе стварности на онострано и онострано, иманенцију и трансценденцију, нема фантастике која себе производи на рачун реалног. Ни смрти, зато, нема, можемо тврдити са Сиораном: „Идеја бесмртности рођена је под сунцем југа” (Сиоран 1989: 35).

У Грчкој је, дакле, све јасно: Бог је Христос, водопад је Дионисова крв, острво је Лихадова глава, смрти нема, хоботница за ручак, желе за доручак, гирос се једе после шест. У бис-

---

1 boskovicbdragan@gmail.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живописне)* који финансира Министарство културе и информисања РС, и на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (ев. бр. 178018) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.



трини Грчке, таврница се зове Византија, пиво је мит, Mythos, Акропољ треба видети док смо још деца, а ако имаш неку трауму море ће ти је одузети. Ако, опет, имаш непријатеља, Грчка ће га претворити у острво... Зато у Грчкој човек нема где да побегне, јер нема ни разлога да бежи. У тој, Грчкој, ништа не ради: ни узо, ни грчка салата, ни продавнице. Будући да се не може подвести под модернистичку рационалну логику, она не трпи ни либералнокапиталистичку стратификацију, па је зато, она, у банкроту од свог настанка.

Ако наставимо да нижемо ове слике и ову поетизовану презентацију, додаћемо и да човека у Грчкој ништа не провоцира, ништа га не напреже, смрт му је загарантована али и бесмртност, у њој нема замаха готских катедрала, северњачког напора за ирационалним, у њој као ни да нема насиља јер нема ни времена, темпоралног раздирања, у њој, понављамо, све је тако једноставно: крв је вино, вода је створена, а можда и није, пролеће је и у децембру, девојчице личе на Антигону, љубав отара очи. У Грчкој нема чуда, јер је све чудо: човек види Богородицу, оздрави снагом светог помазања и ту нема преваре. Зар нас нису већ Елејци поставили у овако једноставан космос, заокружен и без цепања, у биће које је једно, целовито, и којем се не може ништа додати. Биће је испуњена целина коју Парменид, изједначавајући и мишљење и биће, упоређује са правилном, савршено округлом лоптом, за Перменида нема мишљења чијем садржају не припада постојеће. Биће је, тако, временски бесконачно јер нема почетак, средину ни крај, а просторно се мисли као коначно и сферично.

Ова заокружена слика бића, поновимо, нема ништа заједничко са раздирањем и бесом који долазе са Севера, са насиљем успостављања бића и света, са агресивношћу мишљења и империјалном логиком Запада, са неживљеношћу и изгнаношћу мита из стварности, што је све било предуслов за настанак биополитичке осмишљености друштвеног живота и политике. Запад је и ерос и светост ставио под контролу, а оно дионизијско, жар и ватру избацио из бића и, склонивши их у домен имагинације и фантастике, обожава их из даљине. Исто тако, империјални карактер рационалне спознаја, као средство овладавања светом, изгнао је мит у ирационално, поништио јединство оностраног и ононостраног, оно мистично, митологијско, ирационално смештајући ван овога света. Зато је западним ми-



стицима било толико тешко да своје искуство сакралне транспаренције и целовитости оправдају, да су морали увек изнова да доказују да је мит/Бог људски, да је овде, да је живот подељен одговор не на онострано, него на стварност.

Ако у интегралном искуству света нема тајне, јер је све тајна, у свету рационалистичке логике све тајновито је табуизирано: секс, еротика, лудило, мистика, вера. И то табуизирано по логици ума. Просветитељски дискурс се не рађа случајно у свом обрачуњу са предрасудама, у њих смештајући све што се не може подвести не само под научно-рационалну структуру, колико под друштвену прихватљивост, митолошку свет сагледавајући као заблуду и илузију. Заборављајући да је за старе Грке и ум еротизован, рационални ум, осиромашен до формула, себе поставља као друштвени штит од страха од Другог, света, штитећи тако изоловани друштвени поредак од свега „изван”. А просвећено знање, као генератор истине и оријентације човека у свету, како је то Фуко описао, постаје средство друштвене репресије и утамничења западног субјекта. Подвојивши себе и своје поље истраживања, на онострано и онострано, теоријска мисао за собом трага кроз скептицизам или мистицизам, и то као кроз, тврди Сиоран, два облика очаја пред спознајом, јер мистицизам је бег из спознаје, а скептицизам спознаја без наде. У сваком случају, свет, као предмет мишљења, није решење, а ум немоћан ван својих контролисаних фантазми.

Као одговор на рационалну свест, теоријска мисао у двадесетом веку уложила је велики напор да рехабилитује изворну, целовиту слику о човеку и космосу, миту и разуму, свесном и несвесном, не би ли човек опет пронашао своје заокружено место у свету. Од филозофске, преко антрополошке, психоаналитичке до књижевнотеоријске или етнокултуролошке мисли, све дубље се продирало у просторе с оне стране ума. Ако је за математичко-рационалну логику  $1+1=2$ , за Лакана ће ствар бити много компликованија. Како тврди: „После петнаест година научио сам своје ђаке да броје највише до пет, што је тешко (четири је лакше), и они су барем толико схватили” (Лакан 1998: 226). Ова чудесна логика, у којој се до пет стиже тек после петнаест година учења, загонетнија је од сваке митологије. Већ је број један, за Лакана, подељен у себи и нецеловит, па би  $1+1$  било не 2 већ 4, можда и 8. Са великим жаљењем што ни сам могао похађати Лаканов петнаестогодишњи курс да бих

знао да бројим до 4 или 5, покушао сам да формулом из наслова: 1+1=ВУК тек укажем на ову сложеност знања и света који се крију иза алгебарске једначине, али и да освестим једну иманентну „математичку” логику на којој почива митолошки поредак, о чему ће касније, у овом раду, бити више речи.

Ствари, знакови, свет, тврдиће Лакан, нису тако једнодимензионално схватљиви и изрециви, али нису ни толико тајновити, како би најчешће просветитељски дискурс желео да их представи. Од себе и рационалне спознаје направивши тајну, модернистичке теорије су се изгубиле цело поље живота. Залажући се прилаз целовитости посредством фрагмената, „Идеја обједињавајуће целине људског живота”, што је захтев модернитета, „одувек ми је деловала као скандалозна лаж” (Лакан 1998: 225), каже Лакан, додајући да је принцип анализе учинио управо то да нико не разуме ништа од онога што се збива. Ако „Субјект препознајемо, на пример, у оној опскурној ствари коју у неким случајевима називамо траумом или изузетним задовољством”, потрага субјекта да себе поново пронађе у некој врсти сусрета са оном чудесном ствари која се дефинише као фантазма, као изгубљени објект, јесте „тако страшна ствар за имагинацију” (Лакан 1998: 228). Преко брисања идентитета знака/субјекта, губитка прве ствари и немогућности репетиције као истоветности, самим тим и брисања првог утемељења субјекта/знака, па преко разлике у идентитету, субјект/знак представљају увођење губитка (мита, Бога, Другости, реалног) у стварност, иако тај губитак не може ништа да уведе. Овако радикализована критика рационалистичке спознаје, губитка објекта по цену трауме субјекта појачава искуство празнине, а релација између празног субјекта и измичућег објекта јесте фантазма, она недокучива ствар способна да искуси нешто између живота и смрти, да покрије читав постојећи спектар бола и задовољства овога света. Зато смо стално у настојању да рушимо баријеру задовољства (као другог имена за незадовољство) не бисмо ли окусили оно забрањено и то као друго име за одсутност, недостатак, губитак. А недостатак, он није ништавило, него искуство него све оно неупоредиво и више од субјекта/знака.

У трагању за тим вишком, тим фантазмом, теорије митова су покушале да га артикулишу у пресликавању различитих фантазми нерационалних дискурзивних спознаја, као нпр. поетске, у спознајну структуру архајског човека. Викоова тврдња да



„Песничка мудрост – права мудрост паганства – морала је почети метафизиком, не рационалном и апстрактном метафизиком савремених научника, него осећајном и фантастичном метафизиком првих људи, јер они су били без икакве моћи расуђивања, али су располагали снажним осећањима и силном маштом”,

завршава аналошки:

„Таква метафизика била је њихова права поезија, а ова је била њихов природни дар, изазван непознавањем узрока [...] Ономе што би их зачудило приписивали су смисао у складу са својим сопственим представама, баш као деца [...]” (Мелетински 1983: 17),

па неће бити необично да, на истој линији, Фрај потврди: „да је поезија [...] процес који је исто тако подсвестан или предсвестан или полусвестан или несвестан, без обзира за коју се психолошку метафору одлучили” (Фрај 2007: 106).

Од ничеански дионизијског до аполонијског, од подсвесног до поетског, од архајског до етнопсихолошког, или од архетипског до „дечијег”, двадести век покушава да запосене или досегне тај изгубљени, фантазмагорични вишак архајског човека, пресликавајући у њега наше културолошке заблуде, трагајући за њим преко онога, у савременој култури потиснутог. Алогичност, психолошка или спознајна, песничка или наративна, „дечија” или „примитивна”, требало је да нам приближи карактер наших далеких предака. Мислећи свет дуалистички (рационално-ирационално, научна-поетска спознаја, итд), теоретичарима је остало да поделе наш свет на прошло-садашње, архајски-савремени човек, не улазећи у разигравање ових полова, не спознајући да је митолошки свет рационалан исто онолико колико модернистички, као и да је модернистички исто толико ирационалан колико и архајски.

Идеја ремитологизације, како у књижевности, тако и у култури, само је механички поступак којим се никако не могу слити, али се могу довести у везу раздељени делови стварности. Мит као „свето”, „истинско”, „дубинско психолошко”, модернистичкотеоријски отвара и питање уређења модернистичког мишљења, друштвеног поретка и политике (в. Мелетински 1983: 11–12). Искоришћен као средство осмишљавања света и човековог места у њему, мит је регулативни процес и модернистичког и архајског друштва. Зато ће Рикер критички тврдити да мит не објашњава свет, историју, судбину, већ да је он спознаја коју човек има о себи с обзиром на темеље и границе

сопствене егзистенције. Тако мит постаје општа структура понашања и карактера човека, од поетског до политичког, а савремена друштва се, тврдиће Барт, осмишљавају баш том логиком, логиком мита, митопоетским знаковима, политичком и идеолошком митологијом, јер митологија учествује у моделовању и изградњи света, јер „мит претвара историју у идеологију” (Мелетински 1983: 30). Будући да савремени човек није у могућности да миту приступи „наивношћу” примитивног човека, он ремитологизује и реинтерпретира иницијални митски образац. Онолико колико је савременом човеку „непрозирна” његова стварност, исто толико му је „непрозирна” и митолошка. Ако савремени човек не може живети архајски мит, он може своју стварност живети као мит.

У свом „херојском” разумевању мита, које су понудили теоретичари 20. века, критички осврт на моменат рађања идентитета рационалног Западног човека дијахрониски ће се генерисати из мишљења старогрчких филозофа. Рационално (алгоријско, симболичко, наративно) расуђивање о миту грчких филозофа, као и историје филозофије уопште, окренуће расправу ка ритуалном, поетском, чулном и инстинктивним. Ничеово категорично поимање илузорности логичких категорија довешће половином 20. века до идеје да је митотворачка машта једино средство којим се могу обновити култура и човек, као и да се његов идентитет може сагледати пре свега наративно (као митос, прича), јер „домороци доживљавају мит као неку врсту усменог ‚светог писма’, као некакву стварност која утиче на судбину света и људи” (Мелетински 1983: 40), па зато и митски човек, претварајући целокупну стварност у метафору, „не разликује илузију и веродостојност, субјект и објект. (Мелетински 1983: 51). Зато се живот архајског човека „своди на подражавање и понављање архетипова (парадигматских митова и ритуала) који су омогућили постојање ‚метаисторијског’ смисла и значења, и пост-хегелијанског човека савремених друштава који живи у свету у коме историја нема трансцендентално значење” (Елијаде 2014: 36), а „приповедачка проза, посебно роман, заузела је у модерним друштвима мјесто које у примитивним и традиционалним заузима причање митова и прича” (Елијаде 1970: 170). Зато се у модернистичким наративним структурама, као и у дубинско психолошким или антрополошким, налази утиснут овај „наративни” образац мита.



Настављајући упорно трагање за митским идентитетом, митским структурама, теоријска мисао ће уможавати дискурзивне фантазме. Са Стросом и Роланом Бартом, знаковност, семиотичка и семиолошка димензија знака као митског, и мита као мета-језика, деликатно ће бити доведена до идеје да *мит је јесте логичка операција*, као и до отклона од ње: *али иша логика је несвесне природе*. Иако, с Јунгом, можемо сматрати да мит јесте доживљавање а не објашњавање, и са Стросом да, за разлику од научне, „дивља мисао” не претендује на успех („Мит у човеку ствара илузију да је у стању да разуме и да одиста разуме космос. Наравно, реч је о пукој илузији ” (Строс 2009: 21–22), разумевање мита ипак остаје у тајни с оне стране знања, у тајни илузије (јер све је илузија, троп, оно обележавајуће и оно обележено одсутно), у тајни Бартове семиологије која „испитује значења независно од њихове садржине” (Барт 1979: 231), јер, како он то тврди, означајуће је „празно”, или недостатак или вишак, поновимо опет са Лаканом. Као што за Лакана субјект/знак уводи празнину у свет, исто тако за Барта, „постајући форма, смисао се одваја од своје контингентности, он се празни, осиромашује [...] остају само речи.” Зато разумевање и читање треба да буду „изврнути”, и да се помере „са лингвистичког знака на митско означајуће” (Барт: 237). Ако за Барта „мит одлази тек када дође смисао” (Барт: 243), онда светски логос може бити само (пост)митологијски, а смисао света се може објавити тек када мита нема, што не значи да је тада мит мртва, колико да је све мит. Ако „Мит нити шта крије нити шта објављује; он искривљује; мит није лаж ни признање: он је скретање” (Барт), са Деридином белом митологијом отићи ћемо баш тамо, у искривљеност и одложеност сваког знака, текста, наративе, идентитета, ка празнини у коју је уписана логика подвајања, Другости које се објављује самоприкривањем, ка константном дисеминативном кретању даље и даље, преко граница Лакановог задовољства и патње. Ако смисао или стварност постоје одласком мита, мит онда „одстрањује” стварност, као што фикција и наше пројекције у прошлост „оневинују мит” (Барт: 264). Како видимо, различита херменеутичка уписивања у мит стално премаштају и одлажу могуће коначно значење мита, приче, стварности, у једној парадоксалној логици трагања и губљења смисла.

Мит јесте логичка операција, поновими с Бартом, али је та логика, додајмо, металогичке природе. Модернистички захтев да се рехабилитује мит и врати интегрални поглед на човека, захтев је којим је литаратура 20. века, а тако и српска литература, тражила сопствени културолошки темељ. Од Растка Петровића до Васка Попе, и то не само зато што ресемантизују и реконструишу фигурацију митологијског бића, вука (којег разумевамо као метонимију мита уопште), колико зато што повратак миту модернистички виде као повратак изворима певања и као залог модерног песништва. Ако је као један од основних аутопоетичких налога, и то не само своје поезије, Миодраг Павловић записао: „Уђите кроз гусле у мраморно око”, то неће бити ни само одјек Елиотовог схватања традиције, иако је и то. Па ако му је Васко Попа „одговорио”: „На запаљеним гуслама / Хроми вук под земљом лети”, онда ће заједнички именоватељ модернистичког певања мита бити гусле. Остављајући по страни њихову хтоничну семантизацију код Попе или код Павловића њихово посредништво у високоестско, класицистичко „мраморно око”, гусле, као поетички и традицијски синоним за епiku, изнова ће одредити нову ремитологизацијску етапу модернистичке српске књижевности као синтезу мита, епске кодираност наше културе и модернизацијског песничког дискурса. Ако је једначина модернистичке поезије мит+модернистички дискурс, и ако свет мора бити митологизован да би био свет, да би био модеран, зар онда није свака, па и митолошка и фолклорна фигурација вука такође изложена некој сопственој логичкој оперативности. Са свом атрибуцијом натприродног и демонског бића, или његовим сублимацијама до соларног, као и са свом арикулацијом од анимизма до хришћанске ресемантизације, вук је подложен својој математичкој логици и језичкој артикулацији, како су то подложни и сви остали „јунаци” мита. Ако бисмо, на пример, поставили питање шта даје вук+пастирски штап, одговор би био: св. Сава. Ако је антрополошки посматрано свака архајска религија каузална, онда остаје да поновимо: све је у миту јасно, као што је све у култури рационално онолико колико је митологизовано. Ако су по етиолошкој митолошкој причи човек и вук створени истовремено, само човек као створење Бога, а вук као створење ђавола, митска еквиваленција човека јесте вук, и обрнуто, па самим тим свако исписивање једног у другом вишеструко је симетрично.



Томе у прилог говори и општа логика тотема, који се не убија, не једе, и који се сахрањује као човек, као и да је онострани свет испуњен духовима који имају облик вука.

Уколико оставимо по страни даље развијање ове идентитетске еквиваленције, из које бисмо претпоставити да је лице човека вук или да човек постоји по обличју вука, сусрешћемо се и са анималном етничком идентификацијом, по којој је митолошки еквивалент за Србе – вук, као и епском етнофолклорном идентификацијом јунака са вуком (Милош Обилић) (Лакковић 2000: 96). Иако се, складно митолошкој логици, вук јавља као заштитник од болести, као чувар итд, он насељава и онострану и онострани свет, испуњава просторе од страха до заштитника, од позитивно до негативно божанског, од Бога до вукодлака. И ова логика се преисписује у модернистичку књижевност, поезију, у којој различита митолошка фигурација одређује идентитет света савременог човека, као и идентитет савремене поезије која мора бити митологизована, фолклоризована, не би ли се била поезија. Вук, или било које фолклорно-митолошко биће, обележава и објављује семантичке дубине модернистичког космоса, разигравајући његове рационализоване координате, истовремено га свдећи, са свим њеним ограничењима, на митологизацијску једначину.

Али и Павловићев став није само модернистички захтев за повратком миту. Проблем је у томе што је овај став само наставак рационализовања митолошког и културног идентитета. Јер ако је рађање нашег рационализма и просветитељства изведено по закону позитивистичке логике Запада, оно је истовремено било само превођење наше фолклористичке логике у рационалну. Од Вука Караџића, наше просветитељство је (ре)-митологизовано, формулисано по логици мита, па је сваки повратак миту заправо повратак рационализму, повратак миту по рационалистичкој логици Вука Караџића, којим је касније вођена целокупна литерарна рецепција нашег фолклора. Када Винавер напада Вукове рационалне обрасце, он их напада баш сходно њиховој математичкој структури, која је и фолклорна структура, сходно митолошко-рационалној антрополошкој и културолошкој концепцији нашег друштва, ума и човека. Крутост епске културе, како то види Винавер, јесте наличје крутости просветитељске културе, па се самим тим рационални поглед поклопио са етнолошким: и један и други фаворизују



алгебрски израз чојства и јунаштва, патријархалног морала и патријархалне културе, и тако стварају модернистичку „илузију” слободе, а заправо само изнова потврђују митолошку тамницу којом се контролишу друштво и култура.

Све је, дакле, јасно. Неподношљиво јасно. Заборав мита рађа митологију рационализма; заборав ума, рационалистичку митоманију. Трауматичну стварност у којој су и један и други свет истерани из живота, непотпуно остварени, незаокружени и доведени у једну нетранспарентну везу. У један непрозиран свет. У Грчкој, како сам описао на почетку овог рада, није тако.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт 1975: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina.
2. Барт 1979: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
3. Елијаде 1970: M. Elijade, *Mit i zbilja*, Zagreb: Matica Hrvatska.
4. Елијаде 2003: M. Elijade, *Sveto i profano*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Budućnost.
5. Јунг 2006: K.G. Jung, *Arhetipovi i razvoj ličnosti*, Beograd, Novi Sad: Prosveta, Budućnost.
6. Лаковић 2000: А. Лаковић, *Ог митошема до сродника: митолошки свети Словена у српској књижевности*, Београд: Народно дело.
7. Лакан 1998: Ž. Lakan, „O strukturi kao inmikstovanju drugosti, što je postavka svakog subjekta”, *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, 219–229.
8. Леви Строс 2009: K. Levi-Stros, *Mit i značenje*, Beograd: Službeni glasnik.
9. Леви Строс 1980: K. Levi-Stros, *Mitologike 1. Presno i pečeno*, Beograd: Prosveta, Beogradski izdavačko-grafički zavod.
10. Леви Строс 1982: K. Levi-Stros, *Mitologike 1. Presno i pečeno*, Beograd: Prosveta, Beogradski izdavačko-grafički zavod.
11. Леви Строс 1987: K. Levi-Stros, *Divlja misao*, Beograd: Nolit.
12. Мелетински 1983: E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
13. Ниче 2012: F. Niče, *Rođenje tragedije*, Beograd: Dereta.
14. Ниче 2011: F. Niče, *S one strane dobra i zla: genealogija morala*, Beograd: Dereta.



15. Рикер 1993: Р. Рикер, *Vreme i priča I*, превод Slavica Miletić и Ана Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
16. Рикер 2004: П. Рикер, *Сойсiтво као гру̑и*, Београд, Никшић: Јасен.
17. Сиоран 1987: Е. М. Sioran, *Istorija i utopija*, Љакак: Alef, Gradac.
18. Сиоран 1989: Е. Сиоран, *Сузе и свеци*, Нови Сад: Братство-јединство.
19. Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатомија критике: четири есеја*, Нови Сад, Београд: Будућност, Нолит.
20. Фрај 1985: Н. Fraj, *Veliki kod(eks)*, Београд: Prosveta.
21. Фуко 1998б: М. Фуко, *Археологија знања*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
22. Фуко 1997: М. Фуко, *Надзираји и кажњаваји: рођење затвора*, Београд: Просвета.

## MYTHOLOGISM AND RATIONALISM: 1+2=WOLF

### *Summary*

This paper examines the relationship between rational and mythological consciousness. It observes a rational consciousness as alogical, and mythological consciousness as logical. Mythological creature, Wolf, and his semantics are taken as metonymy of myth.

*Key words:* myth, rationalism, mind, poetry, logic, Wolf

*Dragan B. Bošković*



Лидија Д. Делић<sup>1</sup>

*Институти за књижевност и уметност, Београд*

## ВУК У ПРОСТОРНОМ И ЖАНРОВСКОМ МОДЕЛУ<sup>2</sup>

Рад је прегледног типа у домену описивања епског модела простора и у сегментима где се говори о позицијама конкретних животиња у том моделу. За новим аналитичким увидима трагало се у домену пројектовања целовитог просторног и зооморфног модела на атрибуцију епског јунака као епонимну фигуру жанра.

*Кључне речи:* вук, птица, змија, књижевна анималистика, усмена епика, усмена формула, просторни модел, axis mundi, атрибуција, жанр

Од три основне категорије које конституишу симболичко мишљење (простор, време, број) простор се једини опажа чулима. Отуда је просторна оријентација – основна човекова оријентација (Kasirer 1985/II: 101; Kasirer 1985/I: 131), што се најдиректније одразило на људску когницију и концептуализацију. У основи, може се говорити о три типа простора – математичком, физичком и митском:

1. *математички простор* (еуклидовски, „метрички“) је бесконачан и хомоген; елементи тог простора јесу искључиво одредбе положаја у координатном систему и ван те релације, тог „положаја“ у коме се узајамно налазе, немају још и неки самосталан „садржај“; другим речима, тај простор није супстанцијалан; он, уз то, нема ни фаворизованих праваца;

---

1 lidija.boskovic@gmail.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живошине)* који финансира Министарство културе и информисања РС, и на пројекту *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2. *физички простор* („физиолошки”, „простор силе” и чулног опажања) је, за разлику од претходног, коначан и испуњен „садржајем” (ниједан сегмент физичког света није бесконачан нити „непопуњен” материјом); у њему су се, захваљујући природним силама (гравитацији пре свега) и позицији/перцепцији човека, издвојили одређени правци и смерови и опозициони парови горе : доле, испред : иза, десно : лево, близу : далеко;
3. *митски простор* у односу на физички поседује додатан ниво раслојавања и хетерогенизације, јер се у њему, поред сегментације коју познаје физички простор, срећу симболички и значењски акцентовани делови, који се, као „свети”, битно разликују од неакцентованог, „профаног” остатка (Kasirer II 1985: 92–101).

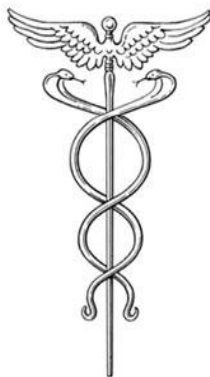
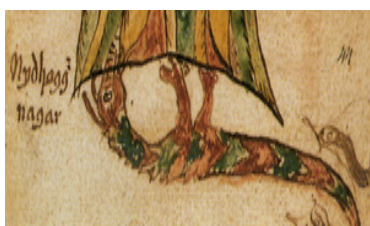
Иако делује као категорија „по себи”, простор је културом задат колико и било који други феномен. Сегментација и именовање простора, као и семантизација просторних одредница у домену су културних конструкција и у суштини одражавају антропоцентричну перспективу. Одређени су перцепцијом и позицијом човека у гравитационом пољу, због чега су се као основна издвојила три просторна правца: вертикала, с моделативно најпродуктивнијим половима *горе : доле*, и две хоризонталне осе, моделативно мање „оптерећене” (*лево : десно* и *испред : иза*).

Вертикална оса (*axis mundi*) симболички је најкомплекснија и морфолошки најразуђенија: представљана је у виду стуба, планине, стуба дима/ватре, лестви (лестве Јаковљеве, нпр.), ужета, штапа, али и у антропоморфном и фитоморфном коду – сликом Одина на Игдрасилу, Исуса на крсту, Богородице, Сефирота у кабали, Да Винчијевог Виртувијанског човека и сл., односно Космичким дрветом (*arbor mundi*) у најразличитијим варијететима (бор, јела, кипарис, јасен, јабука, липа, Божићна јелка...). При том је, по правилу, успостављана аналогија између делова људског тела, Светског дрвета и Космичке вертикале, односно космоса самог (Meletinski b. g.: 216), а дату аналогију баштинили су кабалистичко учење и већина езотеричних редова.

У тако дефинисаном моделу простора животињске врсте заузимају стабилне позиције и фигурирају као метонимије просторних полова. Птица и змија маркирају врх и дно Космич-



ке осе, што се рефлектовало и на иконографију и на митско-фолклорне наративе, у којима се змија и њој изоморфна бића (змајеви и змијолика чудовишта, попут Ладона из врта Хесперида) позиционирају у корену дрвета, под ногом Богородице, на дну штапа, а птица у крошњи дрвета, изнад Богородичине главе, на врху штапа и сл.:<sup>3</sup>



Редом: Нидгхог, змај нордијске митологије који је у корену дрвета Игдрасила; кадуцеус – Меркуров штап; кадуцеус као алхемијски симбол (Johann Sternhals, *Ritter-Krieg*, Erfurt, 1595); уроборос (1760); змија под ногом Богородице.

У хоризонталној равни основна опозиција гради се на релацији кућа : гора, што је само један од видова општије диференцијације простора на затворен и отворен (уп. Детелић

<sup>3</sup> Претходни сегменти рада заснивају се на Делић 2012, ту су наведени бројни примери и релевантна литература.

1992).<sup>4</sup> На тој оси централну улогу преузео је вук, јер као горска звер везана и за људска станишта спаја удаљене просторне полове. Уз то, вука је фолклорна имагинација препознала и као медијатора између света живих и света мртвих (Раденковић 1996; Плас 1999: 184; Гура 2005: 115), што је имало широке импликације. Вук, птица и змија јесу, дакле, одговор анималистичког кода на структуру простора и представљају метонимије кључних просторних тачака на вертикали и хоризонтали. Овај основни модел присутан је у свим фолклорним жанровима, али су његови сегменти акцентовани различито – у зависности од стратегије и преокупације жанра. Поетика жанра одлучивала је у великој мери и о томе који ће аспекти комплексних и амбивалентних фигура змије и вука бити фаворизовани у конкретним случајевима.

Усмена предања о господару вукова, везана на српском културном простору највећма за св. Саву, св. Ђорђа и св. Мрату, баштинила су у основи митску тему бога–звери.<sup>5</sup> Интересантно је, међутим, да ова предања у пару с басмама и обредном лириком с централним мотивом „затварања” вучјих уста успостављају и концепт времена у оквиру сточарског годишњег циклуса:

„Чини се, дакле, да је фолклорна традиција о господару вукова била састављена из два дијела, односно из двију фаза: *на први дан испаше* на отвореном господар вукова према вјеровању вуцима *затвара чељустии* (вукови су стога цијело прољеће и љето, до задњег дана испаше, затворени те стока може слободно пасти), а *на задњи дан им поново отвара чељустии* (зими, до Јурјева вукови су пуштени, тј. њихове чељустии су отворене, стока мора бити у стаји)” (Менсеј 2007: 161).

4 Затвореном простору припадају кула, двор и град, а отвореном гора, вода, земља, небо, поље и пут. Први тип простора је сигуран, свој, заштићен, људски, а други опасан, туђ, демонски и животињски (фундаментална студија о епском простору јесте Детелић 1992).

5 Свети Сава је „према старинским схватањима српског народа, *заштитно божанство вукова*, или 'вучји пастир'; а то значи, другим речима, да је у српском паганизму *постојало вучје божанство, чије су функције пренесене доцније на светога Саву*” (Чајкановић 1994: 34). Предања о господару вукова присутна су, међутим, на веома широком ареалу – у свим словенским традицијама, сем код Чеха и Словака, као и код Естонаца, Финаца, Гагауза у Молдавији, Румуна, Немаца, Аустријанаца, те у Швајцарској, Летонији и Француској (Менсеј 2007: 149).



Овај временски концепт реплицираће фигуре хајдука – „горских вука” – који својом активношћу такође маркирају тачке годишег циклуса – лето и зиму (Делић 2013: 450; Перић 2013: 173, 179–180):

„Љети бије и сијече Турке (= Мијат Томић)  
Од Ђурђева до Митрова дана,  
Зими бјежи ломној Гори Црној,  
Баш под Острог, те зимује зиму.” (Вук VII, 37)

С друге стране, басме генерисане у пољу традиционалне медицине акцентовале су везу између вука и горе, а онда и између вука и демона болести настањених у гори, што је – и по логици алопатије и по логици хомеопатије – увело вука у текст басме, те он фигурира и као протовник демона болести и као демон сам, који се бајаличким ритуалом тера у гору (Plas 2007: 130–131).

Позитиван аспект вучје симболике водио је идентификацији деце и вука у успаванкама (уп. Plas 2007: 131):

„Нини, сине, вуче и бауче!  
Вучица те у гори родила,  
С вучадима, сине, одранила,  
Б’јела вила на бабине дошла,  
Моме Јови кошуљу дон’јела,  
Ластавица на бабине била,  
Мога Јову млеко подојила,  
И челица медом задојила.  
Па га посла својој милој мајци,  
’Ето, мајко, Јово одрастао.”

(Пешикан-Љуштановић 110)

Свадбена лирика – усмерена на плодност, раст и берићет – еротизовала је фигуру вука и коитус наговештавала метафором вучјег „клања”<sup>6</sup> или га посредовала метафором „качења” женских одевних предмета или делова тела за мушке:

„Мори, Вуко, девојко,  
Потерај ми вукови  
Кроз ти пусти лугови!  
– Не смем, не смем, трговче,  
Косе су ми дугачке,

6 „Занимљиво је да се и вучји зуби метафорички могу схватити као мушки полни орган, и да се гризење вучјих зуба може асоцирати с коитусом. Ова се мушка еротска симболика вука углавном појављује у свадбеном контексту, где се млада невеста често поистовећује с овцом” (Плас 1999: 201–202).



'Оће да се закаче  
За купину, малину,  
За Петрову јабуку."

(Пешикан-Љуштановић 90)

У усменој епици у фокусу су, међутим, јуначка етика и фигура епског јунака, што је дефинисало и епски простор и улогу вука у њој. Епски модел простора је вертикалну структуру (доминантну у људској концептуализацији) превасходно везао за јунакову кулу, која се формулативно атрибуира „високом” и „танком”/„тананом”<sup>7</sup> и чији су битни стратуси чардак и подрум („добре коње у доње подруме / а јунаке на горње чардаке”; Вук VII, 10).<sup>8</sup> Фаворизована је, међутим, хоризонтална раван, јер се епски јунаци – који нису ни богови ни демијурзи, какви јесу јунаци митских прича и етиолошких предања – превасходно у тој равни крећу, а онда и фигура вука, топично везана за гору.

Турска освајања на простору Балкана условила су појаву одметниха – хајдука – везаних за простор горе, што је водило коперниканском обрту у структури епског простора:

„Турци су епској поезији обезбедили оно без чега би њена виталност била много раније угрожена – општенационалног непријатеља, али су истовремено у традиционалном схватању простора повукли оштар рез. Директна последица њиховог коначног освајања овог тла била је потпуно преокретање вредности двеју основних просторних опозиција: кућа-шума и своје-туђе” (Детелић 1992: 81).

Трансформација је, међутим, била двосмерна. „Гора, сад већ хајдучки стан, није више могла опстати као хтонски простор. Она нужно мења означеност и постаје исто што и 'своје', 'кућа': 'Кућа ми је камена пећина, / а баштина гора Романија” (Детелић 1992: 81). С друге стране, хајдуци су – због стабилне везе с гором – попримили атрибуте и функције хронских бића,

7 Атрибуција КУЛЕ у усменој епици (саставиле Мирјана Детелић и Лидија Делић; корпус доступан на <http://www.mirjanadetelic.com/e-baze.php>):

БЕЛА	1625
КАМЕНА	329
ТАНКА	203
ВИСОКА	186

8 Вертикала је имплицитно присутна и у арахичној нарацији о сукобу Бановић Секуле и турског цара у обличјима змије и сокола (Вук II, 85, 86).



која, по митско-фолклорној логици, искључиво настањују такав простор: вили набављају „јапију” за грађевину од људских костију (у чему се препознаје митема о богињи смрти; уп. Пешикан-Љуштановић 2007: 196),<sup>9</sup> у јаташтву с крчмарицом убијају Марковог брата Андријаша (у сужејном обрасцу с централним мотивом „жећи у гори”), имају исте делокруге као и уроци или демонски пресретачи сватова у гори (цин од Латина, троглави војвода Балачко, црни Арапин и сл.).<sup>10</sup> Притом се управо ликови с овим епским доменом прерушавају у вукове:

„Обуци се у кожу од вука  
И пристави зубе јејенове,  
Па рашћерај по гори сватове.”

(МХ I, 63)

Овај тип аналошког мишљења (преко везе с гором) водио је идентификацији јунака с вуком, путем:

1) атрибуције (*горски*):

ГОРСКИ ВУК	ГОРСКИ ХАЈДУК
Све у горског опкројито вука (МХ III, 1)	Горски хајдук на б’јесна ђогата (Вук III, 2)
Циче Мијат као горски вуче (Вук VI, 10)	Али веле два горска хајдука (Вук III, 74)
Бјеже Турци како горски вуци (Вук IX, 14)	Седам брата, горскијех хајдука (Вук IV, 43)
На јагрзу к’о на горском вуку (КХ II, 75)	Све ускоке и горске хајдуке (Вук IV, 48)
Долама му од горскога вука (МХ III, 23)	Тамо кажу три горска хајдука (СМ 149)

9 „Град градила пребијела вила / Ни на небо ни на земљу црну, / Но од јеле до зелене јеле, / Не гради га клаком и камењем, / Но бијелом кости од јунака, / Од јунака и од коња врана, / Ево јој је преминула грађа / До пенцера и првог тавана. / Тад се вила на невољи нађе, / Те ми пише листак књиге танке / У Перасту Бају Пивљанину: / „Чујеш, Бајо, мој сиви соколе, / Јеси л’ чуо, али ти ко казо, / Да ја вила грађевину градим, / Ема ми је прекинута грађа / До пенцера и првог тавана, / Премањка ми кости јуначкије. / Но окупи твоју чету, Бајо, / Ајде с њима у планину, побре, / Не би ли ти Бог и срећа дала, / Да би мене набавио грађе” (Вук VII, 47).

10 „Песме о хајдучком пресретању сватова у гори могле би се укупно узев посматрати и као рационализација древне приче о змају који пресреће сватове и с којим се они морају суочити ако желе да прођу кроз хтонски простор горе” (Пешикан-Љуштановић 2007: 196).

2) идентификације (вук = хајдук):

„Гдје је горског погубио вука,  
Горског вука Кајевића Меху”  
(КХ III, 13) –

3) и функција (изоморфност ликова):

<p>Мујо куне свог коња ђогина: „Де, ђогине, клали тебе вуци, Којега си угледао ђавла, Али вука, ал горског хајдука?” (КХ II, 43)</p> <p>„Не питам те за женидбу, момче, Већ би теби л’јепо свјетовала, Да не одаш по Требави клетој, Јер Требава никад није сама Брез ајдука или горског вука. По њој хода арамбаша Иво И његових тридесет другова. (МХ I, 48)</p>	<p>У Плочанац кланац ударио. Вију вуци, гркћу гавранови, Све у гори дрече вјeverице, По оклинцих хучу хулавице, А под њим се дорат уплашио, Све се момак с дором приговара: „Шта ми с’ ноћас бојиш у планини, Али вука ал горског хајдука? Не бој с’, доре, вука ни хајдука, Док Ахмета чујеш на себика, Вук на вука у планини не ће, Мој дорате, хајдук на хајдука.” (МХ IV, 33)</p>
--	---

Вук је у систем атрибуције епског јунака могао ући по још најмање два основа. Један је – по свему судећи – древна пракса ратничке иницијације, засведочена у индоевропским ратничким дружинама, чији су се припадници називали вуцима (Лома 2002: 88):

„Начин на који млади Змај-Огњени Вук убија свога првог противника – ’вучки’ га коље зубима – не треба схватити као очајнички младићев потез у тренутку када му није преостало друго оружје, већ као одраз ритуала ратничке дружине. За Ските Херодот бележи обичај да свако од њих кад убије свог првог непријатеља – пије од његове крви (IV 64). Чувен је Херодотов податак о Неури-ма, племену скитског начина живота настањеном северозападно од Скита, негде у данашњем Подњепровљу, чији се припадници једном годишње на магичан начин претварају у вукове (IV 105). Реч је или о делу Прасловена, или о неком њима географски и културно блиском етносу, а сама прича најпре се може схватити као одблесак годишњег обреда којим се вршило посвећење нових чланова ратничке дружине, њихов пријем у ’вучји чопор’. Пијење крви погубљених непријатеља и ’вучје’ понашање потврђени су код паганских Словена у Полабљу” (Лома 2002: 88–89).



У прилог овом интерпретативном кључу могла би говорити особена крволочност епских јунака, имплицирана чињеницом да жеђ подједнако добро утољују водом, вином и крвљу и, посебно, њиховом „жеђу за крвљу”:

<p>Гором језди Краљевићу Марко, Гором језди, а гору проклиње: „Чарна горо, убила те туга, Како је жеђ данаске мене! Ђе у теби ладне воде нема, Ладне воде ни рујнога винца. Већ ћу заклат шарца и сокола, Напит им се испод грла крвце.” (МХ II, 2)</p>	<p>Дука паде, а бане допаде, Колио му крви жедан бјеше, Сабљом ману, одс’јече му главу. (Вук II, 31)</p> <p>Милош паде, а Максим допаде, Колико му крвце жедан бјеше, Ману сабљом, одс’јече му главу. (Вук II, 89)</p>
<p>„Знаш ли, Марко, воде ја механе? Тешко ме је освојила жеђа.” Вели њему Краљевићу Марко: „Тако, Ђемо, не раде јунаци, Већ закољу коња ја сокола, Напију се крви од гр’оца.” (Вук II, 68)</p>	<p>Клече Туре на траве зелене, А бане му жедан крви био, Кољеним му на прси скочио, На њему је мало починуо, Па повади ножа иза паса, Коље врага исод б’јела врата. (МХ I, 56)</p>

С друге стране, вук, птица и змија гравитирали су као фигури епског јунака и као метонимије кључних просторних тачака на вертикали и хоризонтали, јер је епски јунак централна, епонимна фигура жанра, и као такав место пројекције целовите епске слике света. Док у усменој лирици (у којој је акценат на плодности и берићету) млада жена / невеста спаја небо и земљу, оличавајући космичку осу (axis mundi):

„Овија двори скоро градени,  
Скоро градени, рано метени,  
У среди двори млада невеста:  
Кошуљу пушта до црну земљу,  
Перја узвија до ведро небо –  
Па се препира с јасно Месече”

(Карановић 83) –

у усменој епици ове прерогативе преузима епски јунак – и то путем анималистичког кода.

1. Лична имена јунака јесу Вук и бројне изведенице с истом коренском основом (Вукан, Вуксан, Вукашин, Вукоје, Вујица итд.), као и Голуб, Лабуд, Гавран (Гавран харамбаша); имена Огњен/Ватрица имплицирају змајевиту (змијску) природу именованог; друге животињске врсте практично не улазе у домен именовања.
2. Јунаци се метафорично именују гујама, соколима и вуцима:

ГУЈА	СОКО
Што је напр'јед јунак на алату, Што му риђи по рамену брци, Необична ока и погледа, Оно ти је Томковић Илија; Оно су ти све браћа рођена, Оно су ти под каменом гује. [...] Оно су ти све браћа рођена, Оно су ти под каменом гује, Којих жешћих у приморју нема.” (Вук III, 24)	„Бан удаде сестрицу Јелицу [...] За сокола Брђанина Павла” (Вук II, 31) „Страхин-бане, ти соколе српски!” (Вук II, 44) „Ј’о Каица, мој соколе сиви!” (Вук II, 81)
	ВУК
	Гдје је горског погубио вука, Горског вука Кајевића Меху. (КХ III,13)

3. Имају змијска/змајевита, вучја и птичја знамења: гују на срцу, попут Мусе Кесеџије („Једно му се срце уморило, / А друго се јако разиграло, / На трећему љута гуја спава”; Вук II, 67), „прамен косе вучје”, змајевске белеге или су огњевити (уп. Пешикан-Љуштановић 2002: 35–51; 45–55):

„Није чедо чеда каквано су:  
Вучја шапа и орлово крило,  
И змајево коло под пазуом,  
Из уста му модар пламен бије,  
Матери се не да задојити.”

(Српски рјечник, *Змајоџњени*)



4. Оглашавају се као соколи, вуци и гује:

ГУЈА (ЦВИЛИ)	СОКО (КЛИЧЕ)
„Боже мили: чуда великога! Што процвиље у Бањане горње? Да л’ је вила, да ли гуја љута? Да је вила, на више би била, Да је гуја, под камен би била; Нит’ је вила, нити гуја љута, Већ то цвили Перовић-Батрићу У рукама Ђоровић-Османа.” (Вук IV, 1)	„Кличе Стојан танко гласовито” (Вук III, 25) „Кличе Ива кроз луг попевати” (Вук III, 56) „Кличе Никац грлом бијелијем” (Вук VIII, 24)
	ВУК (ЗАВИЈА) До три мрка завијаше вука у пазару на сред Сарајева, то не била три крвава вука, но то била три горска хајдука. (СМ 88)

5. Носе вучје коже и птичја пера:

Јунак није какви су јунаци: На плећима ћурак од курјака, На глави му капа од курјака, Привез’о је мрком јеменијом; Нешто црно држи у зубима Колик’ јагње од пола године. (Вук II, 42)	Но ето ти Старога Новака, На њему је страшно одијело: На њему је кожух од међеда, На глави му капа вучетина, И за капом крило од лабуда; Очи су му двије купе вина, Трепавице од утине крило. (Вук III, 6)
---	---

6. Кољу као вуци (уп. Перић 2008: 40):

„Ману Вуче што му снага дава,  
Те обори црна Арапина,  
Под грлом га зубима довати,  
Како га је лако доватио,  
У гркљан му зубе увалио,  
Зубима му гркљан извадио.  
Клону Арап мртав испод Вука.”  
(Вук VI, 19)

7. Имају птицу/вилу,<sup>11</sup> змију и вука као помагаче (уп. Пешикан-Љуштановић 2002: 78; Перић 2008: 45–46):

„[...] а она се кучка домишљаше,  
те гвоздени сврда узимаше,  
те проврће деветоро вратах,  
те му кучка ране видијела,  
али Вука биљима видаху,  
змија њему биље доносаше,  
а вила му биље превијаше,  
а вук Вуку лиже ране љуте,  
цичи змија па под кам утече,  
а полеће у облаке вила,  
а завија у горицу вуче.”

(СМ 104)

Три завршна стиха претходног цитата експлицитно доводе у везу животиње и њихове позиције у простору – змија : под каменом (доле), вила : у облацима (горе), вук : у гори (далеко / хоризонтала) – потврђујући да је атрибуција епских јунака генерисана у преплету просторног модела, анималистичког кода и жанровске стратегије. То што се из позиције некога ко више не припада аутентичној усменој култури и не влада укупним фондом усмених формула епске песме чине засебним и аутономним остварењима, а епски јунаци конкретизовани и особени – не значи да у изворном контексту они нису били само мали део далеко ширег, кохерентног мозаика. Парадоксално, увид у ту кохерентност омогућује нам тек савремени медиј – електронске епске базе. Наклон стога – на крају ове шетње кроз епски корпус – Мирјани Детелић.<sup>12</sup>

11 У српском фолклору виле се не замишљају као птице, али с птицом умногоме алтернирају: имају крила и „окриље”, могу да лете, називају се „облакињама”, смештају на врх дрвета („Насред села вита јела, / Ој додо, ој додоле! / Вита јела чак до неба. / На вр’ јеле б’јела вила, / У крилу јој огледало”; Карановић 132). У бугарском фолклору оне понекад имају хаљине украшене птичјим перјем (СМ: 80), што би могао бити реликт орнитоморфне слике виле.

12 Мирјана Детелић је у сарадњи са инжењером Браниславом Томићем креирала електронску базу епских песама коју чини класичан корпус хришћанске и муслиманске десетерачке епике (1255 песама, око 330000 стихова) и она је доступна на следећој адреси: <http://www.mirjanadetic.com/e-baze.php>. Највећи број цитираних збирки и примера налазе се у оквиру те епске базе.



## ИЗВОРИ

1. Вук II: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, Радмила Пешић (прир.), Београд, 1988.
2. Вук III: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1846. Сабрана дела Вука Караџића, књига шеста, Радован Самарџић (прир.), Београд, 1988.
3. Вук IV: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1862. Сабрана дела Вука Караџића, књига седма, Љубомир Зуковић (прир.), Београд, 1986.
4. Вук VI–IX: *Српске народне пјесме 6–9*, Скупио их Вук Стеф. Караџић, Државно издање, Београд, 1899–1902.
5. Карановић: *Антологија српске лирско усмене поезије*, приредила Зоја Карановић, Нови Сад, 1996.
6. KX I–II: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, sabrao Kosta Hörmann 1888–1889, Knj. I–II, drugo izdanje, Sarajevo, 1933.
7. KX III: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna, Redakcija, uvod i komentari Đenana Buturović, Sarajevo, 1966.
8. MX I–IX: *Hrvatske narodne pjesme*, skupila i izdala Matica hrvatska, *Odio prvi, Junačke pjesme*, Zagreb, 1890–1940.
9. Пешикан-Љуштановић: *Лирске народне пјесме*, приредила Љиљана Пешикан-Љуштановић, Нови Сад, 2012.
10. CM: Сима Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, Добрило Аранитовић (прир.), Никшић, 1990. [Лајпциг, 1837.]
11. Српски рјечник: Вук Стеф. Караџић, *Српски рјечник иступачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, Беч, 1852. [Београд: Нолит, 1977.]



## ЛИТЕРАТУРА

1. Гура 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд.
2. Делић 2012: Л. Делић, „Змија, а српска. Змија у просторном коду”, *Гује и јакреји. Књижевности, култура* (Мирјана Детелић и Лидија Делић, ур.). Београд, 125–147.
3. Делић 2013: Л. Делић, „Зв’езда тјера мјесеца. Концептуализација и мере времена у усменој поезији”, *Време, вакаш, земан. Аспекти времена у фолклору* (Лидија Делић, ур.), Београд, 421–457.
4. Детелић 1992: М. Детелић, *Мишски простор и епика*, Београд.
5. Лома 2002: А. Лома, *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*, Београд – Крагујевац.
6. Перић 2008: Д. Перић, *Териоморфни јунаци словенске епике*, Београд.
7. Перић 2013: Д. Перић, *Поетика времена српских усмених епских песама предвуковског бележења и вукових збирки*. Докторска дисертација, одбрањена на Филолошком факултету у Београду. Доступна на: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:6100/bdef:Content/get>
8. Пешикан-Љуштановић 2007: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Сћанаја село запали*, Нови Сад.
9. Плас, Питер. 1999: П. Плас, „Неколико аспеката симболике вучјих уста у српским обичајима и веровањима”, *Кодови словенских култура* 4, 184–212.
10. Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика светиња у народној маџији Јужних Словена*, Ниш – Београд.
11. СМ: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник* (Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, ред.), Београд.
12. Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије* 3 (Војислав Ђурић, прир.), Београд.
13. Kasirer 1985/I: Е. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika, Prvi deo: Jezik* (Olga Kostrešević, prev.), Novi Sad.
14. Kasirer 1985/II: Е. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika, Drugi deo: Mitsko mišljenje* (Olga Kostrešević, prev.), Novi Sad.
15. Meletinski b. g.: Е. М. Meletinski, b. g. *Poetika mita* (Jovan Janićijević, prev.), Beograd.
16. Mencej 2007: М. Mencej, „Uloga predaje o gospodaru vukova u strukturi ljetnoga ciklusa”. *Kulturni bestijarij* (Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, ur.), Zagreb, 149–166.
17. Plas 2007: P. Plas, „Ko kurjaka pati, taj će padati s gore: intertekst vuka i epilepsije u tradicijskoj kulturi zapadnojužnoslovenskog areala”.



*Kulturni bestijarij* (Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, ur.),  
Zagreb, 125–147.

## **WOLF IN SPATIAL AND GENRE MODEL**

### *Summary*

The paper represents a review study in the domain of describing the epic model of space, as well as in those segments dealing with specific positions of concrete animals in the model. The new analytical insights have been sought for within the domain of projecting the entire spatial and zoomorphic model onto the attribution of the epic hero as an eponymic genre figure.

*Key words:* wolf, bird, snake, animal literature, oral epics, oral formula, spatial model, axis mundi, attribution, genre

*Lidija D. Delić*



Амела А. Паучинац<sup>1</sup>  
Нови Пазар

## ВУК У ЕПСКИМ ФОРМУЛАМА<sup>2</sup>

У раду се бавимо епским формулама у којима фигурира вук. Табеларно су приказане најзаступљеније епске формуле и њихове варијанте, на основу чега закључујемо одакле вуку значењски потенцијал. Указује се на цитатни дијалог између епских формула и митологије, религије, обреда, као и на чињеницу да значење формула произилази из жанровског система и међужанровских релација. Показује се да се вук чешће јавља у епским формулама унутрашњег типа него у спољашњим формулама.

*Кључне речи:* вук, епске формуле, хтонска животиња, тотем, ратничке дружине, маска, клетва

### 1. УВОД

#### 1.1. ВУК И ЊЕГОВА СИМБОЛИКА

„Нама је из старе књижевности сачуван један каталог народа, у коме је сваки народ везан за понеку животињу, изједначен с њом”, наводи Вејселин Чајкановић (1994: 184). У том каталогу поменути су и ближи и даљи народи: „Ближим, познатијим народима увек је тражен животињски еквивалент по каквој унутрашњој вези. За Србина се нпр. каже да је вук, и то је сасвим на свом месту утолико што је вук [...] митски сродник и предак Србинов, уопште митски представник српског народа” (Чајкановић 1994: 184).

Александар Гура пак истиче да је вук „међу зверима један од средишњих и у највећој мери митологизованих ликова. Својствен му је широк круг разноврсних значења, од којих га многа уједињују са другим грабљивцима, а такође и са живо-

1 amela\_zejnelovic@hotmail.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живошине)* који финансира Министарство културе и информисања РС.

тињама обдареним хтонском симболиком” (Гура 2005: 90). Говорећи о симболизацији вука, Шевалије и Гербран указују на два супротстављена аспекта: „један је окрутан и *сатански*, а други повољан” (Шевалије, Гербран 2013: 1072). И Гура наводи да је вук *повезан с нечистиом силом* и да се у томе испољава иста амбивалентност као и у легендама (створио га је ђаво и на ђавола насрће, хроми су и ђаво и вук) (Гура 2005: 94). Порекло вука повезано је у легендама са земљом: он је извајан од глине или од блата, створио га је ђаво, али му је живот удахнуо Бог итд. (в. Гура 2005: 90). У грчкој и латинској митологији вук је представљен као подземно божанство и везује се за умрле. У српској традицији он је „врло истакнута демонска, можда и божанска животиња” (Чајкановић 1994: 208). Управо због тога везује се за многе обреде и ритуале, а фигурира и у бројним предањима и пословицама. Ни епска песма није остала имуна на вука. Певајући о битним догађајима и подвизима јунака, епски певач је уносио и народна веровања вазана за ову животињу.

## 1.2. ЕПСКА ФОРМУЛА И ЊЕНА ОСОБЕНОСТ

Епске песме настају „по извесном шаблону, са мотивима и *ојшћим месћима* („*loci communes*”), већ познатим и утврђеним” (Чајкановић 1994: 42), односно по задатим правилима и на „унапред познатим структурним основама” (Детелић 1996: 9). Због специфичног креирања (усмена комуникација), у епској песми, која се организује „обликовањем природнојезичке грађе у мање целине”, наилазимо на границе, које, осим што нас уводе и изводе из света епске песме (спољашње границе), настају и „на тачкама додираних сукцесивних сегмената” (унутрашње границе) (Детелић 1996: 10). И једне и друге Мирјана Детелић означава као конструктивне и наводи да су оне „у епској песми обележене (истакнуте као значајне) епским формулама”<sup>3</sup> (Детелић 1996: 10–11).

3 Основне теоријске поставке Мирјане Детелић о епској формули могу се резимирати у неколико тачака: 1. Као фразеологизам, епска формула је средство произашло из „рада” формулативности у оквирима другостепеног језичког система епске поезије; однос међу њима је генерички, при чему је формулативност само један од услова за настанак епске формуле и никако се не може идентификовати са њом; 2. На нивоу жанра, епска формула је посебна врста клишеа. Услед тога, као форма која генерички значење без об-



У зависности од позиције у тексту, формуле се деле на спољашње и унутрашње. Спољашње епске формуле могу бити уводне и завршне, и структурно и значењски се разликују од унутрашњих формула. Њихово креирање је оправдано потребом да се почетак и крај посебно нагласе и на тај начин слушаца уведе у свет епске песме или изведе из њега.

Унутрашње формуле повезују суседне сегменте песме и семантички двоструко зависе од свог непосредног окружења – од онога што им претходи и онога што за њима следи. „Отвореност на оба краја условљава лексичку и синтаксичку флексибилност, па се једна иста формула – под непосредним дејством контекста – јавља у више облика” (Детелић 1996: 12). Иако су много мање склоне варирању, спољашње формуле су склоне умножавању. Све то говори да „позиција у тексту није произвољно одређење за епску формулу већ нужна последица узајамне условљености два битна момента: форме коју добија и службе коју врши” (Детелић 1996: 32).

Осим што омогућавају преношење истих мотива и тема из текста у текст, епске формуле скрећу пажњу са небитних, односно мање битних елемената на оно што се налази у центру наратије.

„Преносећи информације различитог обима и дубине – од релационих до међужанровских и међусистемских – формуле једноставно а ефикасно повезују различито кодиране, јасно разграничене, а на други начин тешко спојиве целине као што су књижев-

---

зира на промену кода, може се назвати смислотворном; 3. Прилив значења у дејству епске формуле усмерен је од традицијске културе као заједничког извора значења за свеукупну усмену књижевност, ка жанру и његовој конкретној реализацији (епској песми). На тај начин она премошћује хијерархијски јаз између епике и традиције; 4. Све конструктивне границе у епској песми обележене су (истакнуте као значајне) епским формулама; 5. Место на коме се формуле употребе одређују њихову службу, а служба, потом, њихову варијантност; 6. Оно место у структури епске песме које може понети већи број књижевно релевантних информација различитог порекла, сматра се јаким. Формула која се на таквом месту употреби мора одговарати захтевима које јој оно поставља, те и сама добија његова обележја; 7. Као смислотворна форма, она та обележја потенцијално носи и кад се нађе изван текста, па чак и изван жанра у ком је настала, али их неће активирати све док се не поклопи са јаким местом које јој одговара; 8. Због тога једна иста формула у различитим песмама може имати не само различиту употребу већ и различити значај (од окотшталога фразеологизма до носиоца међутекстовних и међужанровских конотација) (Детелић 1996: 106).

ност на једној, а религија, митологија, историја и традиција на другој страни” (Детелић 1996: 78).

У овом раду фокусираћемо се на епске формуле у којима фигурира вук<sup>4</sup>. Истраживање се спроводи на корпусу који је састављен од класичних штампаних десетерачких збирки (1255 песама)<sup>5</sup>, објављених од половине XIX до друге половине XX века на српскохрватском говорном подручју, које данас физички покривају четири независне државе: Хрватска, Босна и Херцеговина, Црна Гора и Србија.

## 2. ВУК У ЕПСКИМ ФОРМУЛАМА

На узорку од 1255 песама вук се јавља 169 пута: 83 пута без атрибуције и 86 пута са атрибуцијом. Значењски потенцијал ове животиње у епском тексту и релације које фигура вука успоставља између различитих жанровских система изузетно су велики, а праћени су углавном у констелацији епика – мит – обред – кратке говорне форме (поглавито клетве). Истраживање је показало да се у усменој епици вук много чешће јавља у унутрашњим него у спољашњим формулама. Стога ћемо пажњу превасходно усмерити на унутрашње формуле, док ће спољашње бити само назначене.

### 2.1. ЈА Л’ БЕЗ ВУКА, ЈА ЛИ БЕЗ ХАЈДУКА У КЉУЧУ RITES DE PASSAGE

Једна од унутрашњих формула која се јавља у различитим епским контекстима јесте она у којој вуци и хајдуци алтернирају као изоморфна бића. Најфреквентнија формула овог типа јесте: *Ова гора никад није сама / јал’ брез вука, јали брез хајдука*, али се јавља и у другим видовима:

4 Властито име Вук изостављено је из анализе.

5 Доступно и у електронској верзији на страници <http://www.monumentaserbica.com/epp/>.



## 2.1.1.

<p>Вај планино да ти н'јеси хали,          Ја л' без вука, ја ли без хајдука?          (КХ I, 31:621–622)</p> <p>Вај планино, да нијеси хали          Ја л' без вука ја ли без хајдука.          (КХ I, 12:285–286)</p> <p>А та вода никад није хали,          Ја л' без вука, ја ли без хајдука.          (КХ II, 51:105–106)</p> <p>Ова вода никад није сама,          Ја без вука јали без хајдука.          (МХ IV, 31:183–184)</p> <p>Ова вода није никад сама,          Ал' без вука, али без ајдука.          (Вук VI, 53:147–148)</p> <p>Јер отока нигда није сама          Без хајдука, ја без мрка вука.          (Вук III, 24:397–398)</p> <p>Зелен луже, мој вијерни друже,          Нигда ми се осамио н'јеси          Ја л' без вука, ја ли без хајдука.          (КХ II, 45:178–180)</p> <p>Јербо гора никад није сама,          Ил без вука или без хајдука.          (МХ I, 48:169–170)</p> <p>Јер Требава никад није сама          Без ајдука или горског вука.          (МХ I, 48:239–240)</p> <p>Којега си угладао ђавла,          Али вука, ал горског хајдука?          (КХ II, 43:29–30)</p>	<p>Вук завија у зелену лугу,          Вран заграја у јелове гране [...]          Но беседи гавран тица црна:          „А ти вуче, од горе ајдуче!”          (спољашња [почетна] формула)          (Вук VI, 27:1–2, 4–5)</p> <p>А вран вуку тиом беседио:          „А ти вуче, по гори ајдуче!”          (Вук VI, 27: 27–28)</p> <p>У гори су вуци и ајдуци,          (МХ I, 48:133)</p> <p>Не плаши се ноћас уз планину,          Мрки вуци наши побратими,          Гавранови наши разговори,          Бјеле виле наше посестриме!          (КХ II, 40:231–234)</p> <p>Не бој с' вука, не плаши гаврана,          Мрки вуци наше друштво старо,          Гавранови наши разговори.          (КХ II, 65:246–248)</p> <p>Гора се је листом заодила,          Постали су вуци и хајдуци.          МХ III, 20:69–70)</p> <p>Те се легли вуци и хајдуци.          (Вук IX, 28:18)</p> <p>Ударише вуци и хајдуци.          (Вук IV, 49:68)</p> <p>Шта ми с' ноћас бојиш у          планини,          Али вука ал горског хајдука? [...]          Вук на вука у планини не ће,          Мој дорате, хајдук на хајдука.          (МХ IV, 33:174–175, 178–179)</p>
---	--

У овом типу формуле хајдуци – као ванзаконска ратничка дружина настањена у гори – алтернирају са вуковима, што, како је у литератури већ показано (Лома 2002), имплицитно указује на обреде прелаза (Ван Генеп 2005). Типолошку аналогију и повезаност са поетиком *rites de passage* Александар



Лома објашњава тиме што је „код разних индоевропских народа вук синоним за разбојника, преступника, но на дубљем културном нивоу вуковима се означавају – а у магијском смислу и сматрају – припадници ратничких дружина, једне архаичне друштвене установе” (Лома 2002: 87):

„Ратничке дружине имају своје корене у ловачко-сакупљачкој привреди, када су се сви за оружје способни мушкарци једног племена удруживали ради заједничког лова и борбе против непријатеља. Са развитком сточарства, њихов ратнички аспект је све више преовлађивао, кроз непрестану борбу са суседима око воде и пашњака и међусобно преотимање стада. Развој земљорадње сузио им је простор, и у историјско доба оне се јављају углавном код номадских народа на рубу цивилизованог света, за који су представљале непрестану претњу својим пљачкашким упадима и чак освајачким походима. Јачањем улоге једног предводника из ратничких настају војне дружине, способне да трајније поседују веће територије и организују власт на њима” (Лома 2002: 87).

Лома је у више наврата износио претпоставке да су „(Прото-)Срби и (Прото-)Хрвати били такве, сточарско-ратничке дружине иранског порекла, које су се у једном тренутку населиле међу словенске земљораднике, наметнуле делу њих своје име и постепено се славизирале, поставши од инородног владајућег слоја нека врста војног племства” (Лома 2002: 87). Припадници тих ратничких дружина називали су се *вуцима*. Ако се има у виду чињеница да су се код Словена покојници јављали у лику вука, односно вукодлака, и ратничка дружина „пројављивала” се „истовремено као вучји чопор и као вукодлачка војска” (Лома 2002: 90):

„Припадници иранских ратничких дружина носили су црне заставе са приказом змаја или саме у виду змаја; косу су уплitalи у плетенице (авест. *gaesu-*); борили се откривених прсију или чак сасвим наги, обузети екстатичким заносом (авест. *aešta-*), који је, бар делом, био изазиван опојним напицима и природним дрогама; називали се *вуцима* (авест. *vêhrka-*, „вук”, каткад означен као „двоножни”: *bizangra-*; нперс. *gurg*), речју која иначе у примени на људе значи разбојника, преступника: стинд. *vrka-*. Живели су у некој врсти сексуалне слободе, која је долазила до израза и у склопу поменутог празника Нове године” (Лома 2002: 88).



Код ових дружина, осим што су постојали посебни кодекси понашања, постојали су и посебни обреди иницијацијског типа. Да би постао припадник „вучјег чопора” потенцијални члан би морао да прође кроз иницијацију. Унутрашње формуле типа „закла њега као вуче јагње” („вучки”) и „под грлом га зубима довати” читају се у овом кључу, јер сам поступак вучког клања не говори само о агресивности јунака већ представља и интеграцијски иницијацијски ритуал (уп. Перић 2008: 40). По речима Александра Ломе, реч вук се јавља и као име за новопосвећеног ратника у епској песми (уп. Лома 2002: 90), што додатно говори у прилог тврдњи да се ова епска формула може тумачити на релацији вуци и хајдуци – ратничка дружина.

Вука и хајдука повезује и њихова амбивалентна природа. Иако песме забележене у устаничко доба углавном глорификују јуначку етику, богат документарни материјал сведочи о хајдучкој суровости и различитим видовима сарадње између ускочко/хајдучких чета и муслиманских крајишника (Nazečić 1959: 143–167). Епске песме упамтиле су сарадњу босанских паша и капетана с ускоцима/хајдуцима, као и сарадњу хришћанских заповедника с муслиманском војском и властелом (ЕР 63, 68). Нејуначке и неетичне поступке каснија епика је готово у потпуности потиснула или високо стилизовала:

„Постепено, наиме, народна пјесма је елиминисала све оно што је у хајдучији било пљачкашко и разбојничко, све оно што је било неморално и са народног становишта неприхватљиво. На тој основи пјесма је 'заборавила' и оне за чији се рачун стварно предузимала нека акција, и хајдучију систематски идеализовала – до оне границе коју допушта реалистичко осјећање епског пјесника” (Nazečić 1959: 226).

Најзад, хајдука и вука повезују и хтонски простори – гора<sup>6</sup> и вода, које никад нису саме, *ја л без вука, ја ли без хајдука*. Станиште хајдука – гора – у епици је стециште смрти и хтонски простор *par excellence*. Она има особине граничног, опасног и нечистог места на коме се ништа не догађа случајно: „Сваки сусрет, ако постоји потреба да се најави формулом, заправо је нека варијанта сусрета са судбином; свака смрт, ако је потреб-

6 „Вук је интимно повезан са гором као туђим, дивљим локусом супротстављеним домаћем и питомом свету” (Плас 1999: 207; уп. Раденковић 1996: 53–59).

но да се веже за гору или да се деси у њој, мора бити насилна и иза ње морају остати нечисти мртваци” (Детелић 2008: 147).

Вуци и хајдуци нису само у гори, већ и на води<sup>7</sup>, која је јака граница (в. Детелић 1992: 88–111) и коју чувају демонска бића, виле пре свега<sup>8</sup>: „Вода је, дакле, и сама – као и бића која се за њу везују – граница која не само дели овај свет од оног, већ и чува забрањене тајне или посвећена знања од непосвећених смртника” (Детелић 1992: 94). Вуци и хајдуци, стога, у овим формулама алтернирају и на позицији демонских чувара воде.

У истом или сличном кључу се могу читати епске формуле у којима се завијање вукова везује за гору или се метафорички<sup>9</sup> преноси на оглашавање хајдука (понегде и у форми словенске антитезе):

### 2.1.2.

<p>Вук завија у зелену лугу, Вран заграја у јелове гране, По авазу па се састанули. (почетна формула) (Вук VI, 27:1–3)</p> <p>А два мрка завијаху вука. (Вук VIII, 13:14)</p> <p>[...] па завија како мрки вуче. Зачуо га од Котора Божо, заграктао ка црни гавране, и по томе састаше се гласу. (СМ 89:58–61)</p>	<p>До три мрка завијаше вука у пазару на сред Сарајева, то не била три крвава вука, но то била три горска хајдука (почетна формула) (СМ 88:1–4)</p> <p>Па заграја како црни вране, зачуо га брате из пећине, те завија како мрки вуче, по томе се гласу састадоше. (СМ 149:119–122)</p>
--	---

7 Као специфичне епске одлике воде Мирјана Детелић издваја следеће: „*границни пологај* (између овог и оног света, при чему се онај смешта на острву или ’иза горе’); *демонске чуваре границе* (било да се чува вода, било да је вода и сама чувар); *шабуисани предмет* или *својство које се чува* (што може бити и исцелитељска моћ воде) и *изузетности јунака који сме да пређе границу* (демонско или чудесно порекло и сл.)” (Детелић 1992: 98).

8 „У форми реке, језера или мора, вода (се) јавља као граница између два света коју чувају демони (виле, дивови, аждаје, змајеви)” (Детелић 1992: 88).

9 Метафора у усменом фолклору има особену природу: пре би се могло говорити о дословним значењима која су временом (са заборављањем изворног смисла) постала метафорична.



<p>На Мрсињу завијаше вуци, А на гранам' гракћу гавранови. (КХ II, 65:241–242)</p> <p>Циче Мијат као горски вуче. (Вук VI, 10:169)</p> <p>Па се у њој накотили вуци, По јеликам налегли гаврани. Вију вуци, гракћу гавранови. (КХ I, 2:1233–1235)</p>	<p>Гавран грче на јели зеленој, А вук вије на стини студеној. (почетна формула) (МХ IX, 22:1–2)</p> <p>(Уп. КХ I, 39:172; КХ I, 39:158; Вук VII, 2:237; МХ IV, 50: 1585; МХ IV, 50: 1634; Вук VII, 2:216; САНУ III, 39:79; Вук VII, 2:92; Вук VIII, 13:23–24; Вук VII, 32: 35; Вук VI, 27:21; МХ IV, 47:457–459, 462–463)</p>
---	---

И ове формуле у себи садрже компоненту која се може довести у везу са иницијацијским обредом ратничке дружине. За робљеним непријатељима чланови *рајничке дружине* одсецали би главе и притом завијали попут вука. „Вучје завијање начин је како се хајдуци дозивају”, наводи Александар Лома (2002: 89), што се види и у стиховима песме *Ошкуд је Герзелез*:

„Па заграја како црни вране,  
зачуо га брате из пећине,  
те завија како мрки вуче,  
по томе се гласу састадоше.”

(СМ 149: 119–123)

## 2.2. СВЕ ХАЈДУЦИ КАКО МРКИ ВУЦИ ИСТОВЕТНОСТ НА ПЛАНУ НОМИНАЦИЈЕ И АТРИБУЦИЈЕ (ХАЈДУК=ВУК)

У епским песмама хајдуци се формулативно пореде с вуковима или именују вуцима/курјацима:

### 2.2.1.

<p>Црногорци како мрки вуци. (САНУ IV, 31:19)</p> <p>Крајишници како мрки вуци. (Вук VIII, 34:27; уп. МХ IV, 36:267; КХ II, 50:562–563)</p>	<p>Што за њима бјеше убојника, Како мрки из планине вуци. (Вук VIII, 47:43–44; уп. СМ 168:945)</p>
---	--

Што ће бити као мрки вуци. (Вук IX, 32:1778)	Ама што је војска код владике, То су мрки од планине вуци. (Вук IV, 10:215–216; уп. СМ 168:161–162)
Ал' су Турци кано мрки вуци. (Вук VII, 57:202; уп. Вук VIII, 60:75; МХ I, 58:242; МХ IV, 43:150)	Потрчаше млади Црногорци Како мрки од планине вуци. (Вук VIII, 18:48–49)
Душманине, ка и мрки вуци. (МХ IV, 50:1498)	халакнуше из планине Турци кано љути из планине вуци. (КХ III, 10:792–793)
Радивоја, старога курјака. (Вук IV, 35:86)	Оно су ти два од горе вука: Банићевић Станко и Шакоје. (Вук IV, 60:195–196)
Ту Србини како мрки вуци. (Вук IV, 30:137)	Оно су, бабо, два планинска вука, Оба вука, оба побратима. (МХ IV, 38:123–124)
Колашинци како мрки вуци. (Вук IV, 53:449)	Хај аферим, два планинска вука! (МХ IV, 38:889; уп. 958)
Хусиновци ко из горе вуци. (КХ II, 75:387)	Побратима, два планинска вука! Све крвави ка планински вуци. Јесте л' здраво, два планинска вука? (МХ III, 7:429, 695, 706)
Од зла вука, планинског хајдука. (КХ II, 59:935; уп. СМ 115:143)	
Од зла вука, Муја кладушкога. (КХ II, 54:466)	

У тумачењу ове формуле мора се поћи и од реалија и од епске слике света. Јунаци се именују вуцима или пореде с вуцима зато што је вук, с једне стране, животна реалност традиционалне заједнице (а не, на пример, којот, као у америчком фолклору), а, с друге стране, стога што је он у симболичком смислу – медијатор. Стога се јунаци, како Срби тако и Турци, тј. без обзира на конфесију и на идеолошку позадину епске приче – посматрају на сличан начин и доводе у везу са вуком. Ова формула поставља знак једнакости између вука и јунака (Србина, Црногораца, Колашинаца, Муја кладушкога итд.) и начин њиховог војевања, њихове борбе и срчаности у тој борби доводи у везу са снагом и жестином вучјег напада. Често се отуда јавља поређење с вучјим атаком на стадо:



## 2.2.2.

<p>Међу Турке јуриш учинише,          Растиснуше на четири стране,          Као вуци бијеле јагањце.          (Вук III, 68:263–265)</p> <p>И у Турке јуриш учинила          Разагоне Турке кроз крајину          Као вуци бијеле јагањце.          (Вук IX, 25:681–683)</p> <p>А на Турке попријекo гледе          Као вуци на б'јеле јагањце.          (Вук IV, 32:80–81)</p> <p>У момку се срце узјарило          Као гладну вуку код овчице,          Ил' соколу и жедну и гладну,          Кад у чапке држи препелицу.          (Вук VI, 67:204–207)</p> <p>Но му грлом бaне запињаше,          А под грло зубом доваташе,          Закла њега како вуче јагње.          (Вук II, 44:745–747)</p> <p>Кидисаше као гладни вуци.          (Вук VI, 80:242)</p>	<p>Разгоне их од Сења Сењани          Баш ко вуци пребијеле јањце.          (Вук VII, 6:413–414)</p> <p>Кроз планину разагнаше Турке,          Ђерају их тамо и овамо          Као вуци кроз планину овце.          (Вук VII, 47:107–109)</p> <p>Тако с', драги, не љубе дивојке,          Тако вуци наше кољу јањце.          (MX IV, 41:902–903)</p> <p>И разгони свате на буљуке          Како вуче пребијеле јанце.          (САНУ III, 7:119–120)</p> <p>(Уп. Вук VIII, 73:2500–2501; СМ          170:197–198; СМ 115:178–179;          Вук VIII, 58:208–209; Вук IV,          45:83–85; Вук VIII, 49:23–24; Вук          VI, 56:231–232; Вук I X, 28:457–          458; САНУ IV, 1:133–134; MX          VIII, 7:83–84; MX IV, 48:703–          704; Вук IV, 61:194–195; Вук IV,          28:317–319; СМ 23:146–148)</p>
--	---

Осим што се указује на срчаност јунака приликом напада, бојом (мрки) и поређењем са хтонском животињом (вук) указује се и на њихову демонску природу.

## 2.3. ЕПСКО РУХО ИЛИ МАСКА

Други тип епских формула јесте онај у коме се јунаци маркирају „вучјим обележјима”, било да је реч о руху (2.3.1.) или оружју (2.3.2.):

2.3.1.

<p>Нек свак меће суру рисовину, А сврх риса сурак медвидину, А пода ње ћорду демешкињу, А на главу капу вучетину. (МХ II, 51:107–110)</p>	<p>На њему је страшно одијело: На њему је кожух од међеда, На глави му капа вучетина, И за капом крило од лабуда. (Вук III, 6:257–260)</p>
<p>А на главу капу вучетину, А под капу туру од перчина, У којој су моћи од помоћи. (МХ IX, 24:71–73)</p>	<p>На се мећи ајдучко одело, Рисовину и самуровину, А на главу од два вука капу, А у зубе два виљева зуба [...] Удри уса са четири стране, Под њиме је коњиц бела вила, Из уста му модар пламен лиже, У зуби му два виљева зуба, И на глави капа од два вука. (САНУ II, 51:11–14, 24–28)</p>
<p>Јунак није какви су јунаци: На плећима ћурак од курјака, На глави му капа од курјака, Привез’о је мрком јеменијом; Нешто црно држи у зубима Колик’ јагње од пола године. (Вук II, 42:131–136)</p>	<p>Обуци се у кожу од вука И пристави зубе јејенове. (МН I, 63:232–233)</p>
<p>(Уп. Вук II, 42:75–77; Вук II, 59:107–110; Вук II, 66:342–346; Вук III, 56: 65–66; Вук III, 63:14– 16; МН I, 63:236–237, 251–252; МХ I, 70:373–376)</p>	<p>На њему је од вука хаљина, А на глави капа од јазавца. (КХ II, 65:925–926)</p>

2.3.2.

<p>На њему је руво страовито: Рисовина и самуровина, А на коњу сама међедина, Бојно копље вуком покројено. (Вук III, 56:51–54)</p>	<p>Па он диже силну своју војску, Све атлије и све токалије, Сваки носи џиду на рамену, До по џиде опшивено вуком, Да с’ јунаку не помичу руке. (Вук IV, 31:419–423; уп. СМ 63:412–417)</p>
--	---



<p>А на рамо циду убојиту, По ње му је опшивено вуком, А од по ње крвљу заливено, Наврх ње је од међеда глава, Мртва лаје баш ка да је жива, А ко није видио мегдана, Би од мртве побјегао главе И од стра би у гору удрио. (Вук VI, 49:138–145; уп. КХ I, 31:16–21)</p>	<p>И он носи пушку шеишану, По ње му је крвју заливено, А од по ње вуком зашивено, А на њу је од међеда глава, А каква је власи је узели! (Вук III, 37:64–68)</p>
--	---

Маске се, како је већ примећено у литератури, „сматрају остатком прастарих култова, магијским обредним реквизитом који свом субјекту даје одређене моћи: особину неког или нечег чије је обличје примио, његову снагу или светост, право да општи с њим равноправно, да се понаша у складу са преузети ликом, или да се бори против њега” (Детелић 1992: 232). У наведеним епским формулама ношење коже од курјака посредно указује на идентификацију јунака и вука и у извесном смислу на њихову оностраност. Јунаци који носе вучетину јесу бића „повишених моћи”<sup>10</sup> (Frye 1979: 45), и отуда су тешко рањиви и тешко савладиви:

<p>Нејма фајде што пушке пуцају, Све од Вида зрна оскакаху, Не ће пушка Вида ни дората. На Виду је панцијер кошуља, На дорату многе хамајлије, Има Виде дрвета свечевога, [...] Пушке моје обје погодише, Погодише Вида бајрактара, Ал од њега зрна оскочише. Кад пукоше пушке Видакове, Обје пушке мене обранише,</p>	<p>Ранише ме изнад паса мога. Потегосмо сабље од појаса, Стадосмо се сабљам’ ударати. Куд ударах Вида бајрактара, Све онуда ватра посипаше, Ватра пада по зеленој трави, Ватра пржи дјетелину траву. Куда мене Виде удараше, По по литре одрезује меса, Блажевићу, од тијела мога. (КХ I, 31:674–679, 709–723)</p>
--	--

<sup>10</sup> Нарочито ако повучемо паралелу са грчком и латинском митологијом, где је вук подземно божанство, а Хад заогрнут вучјом кожом (Шевалије, Гербран 2013: 1073).



Порекло маске овог типа Веселин Чајкановић изводи из тотемизма:

„Животиње – тотеми помажу своје племе. Отуда примитиван човек тетовира у своју кожу слике или знаке свога тотема; отуда је, полазећи у борбу, носио своје тотеме, или њихове рељефе и слике, као заставе (или исписане на заставама. Животиње на грбовима већином су, првобитно, тотеми); облачио се у њихову кожу, носио капу од њихове коже, чувао при себи делове њиховог тела као амајлију, итд.” (Чајкановић 1994: 60).

У формулама које смо навели у табели епски јунаци носе углавном капу и ћурак од курјака, а оружје опшивају вучјом кожом.<sup>11</sup> И одевни предмети и детаљи на оружју првобитно су били апотропајони; улазећи у борбу, јунаци су носили нешто од свога тотема или животиње с повишеним моћима (капу од два/три вука и огртач/кожу од курјака), у циљу да се осигурају и да појачају своју снагу: „Да вучја капа има доиста магични, апотропајски циљ, види се из тога што се она понекад прави од два или од три вука онако исто као што се, у циљу врачања, узима вода са три извора, или крпе од три Стане” (Чајкановић 1994: 171). Таква капа првобитно је имала задатак да непријатеља фасцинира, застраши:

„Но ето ти старога Новака,  
На њему је страшно одијело:  
На њему је кожух од међеда,  
На глави му капа вучетина,  
И за капом крило од лабуда.”

(Вук III, 6:256–260)

Истовремено, она је јунаку обезбеђивала натприродне особине, како би могао да се супротстави исто тако опасном и изузетном јунаку:

„Ближе к мене, Старина Новаче,  
Ближе к мене да се ударимо,  
Не би бахом из клисуре тврде:  
Виђео сам и жива међеда,  
А камоли кожу од међеда:

11 У великом броју случајева реч је о посебном типу *старих јунака* (уп. Петковић 2010; Перић 2014): „Стари јунак обликован је као застрашујући лик, који магијски преузима један део природе животиња чије крзно носи” (Пешикан-Љуштановић 2007: 154).



Виђео сам и живога вука,  
 А камоли мртву вучетину:  
 Виђео сам и живог орла,  
 А камоли орлу перушину.”

(Вук III, 6:268–276)

Поред епских формула у којима се јунаци маркирају „вучјим обележјима” наилазимо и на формуле следећег типа:

### 2.3.3.

<p>[...] понајприја с гаћама од свиле.                  Ја какве су, пусте не остале,                  постављене вуком и бауком,                  ногавице куном и лисицом,                  свитњак јим је куна из водице.                  (КХ III, 12:37–41)</p>	<p>Какве су јој гаће од саслука.                  До поле је поставила вуком,                  А од поле вуком и бауком.                  (КХ II, 57:127–129)</p>
<p>На ногама гаће шаровите,                  Какве су јој клете искићене!                  До кољена вуци и бауци,                  Од кољена ситне веверице,                  А покрај њих све јуначки брци.                  (Вук III, 19:9–13)</p>	<p>У ње јесу гаће од велуда,                  Ма и курва липо извезала –                  До по ногу вуци и ајдуци,                  Од по ногу све јуначки брци.                  (САНУ III, 30:12–15)</p> <p>Уз ноге јој вуци и бауци,                  А уз бедра триста трепетљика.                  (САНУ III, 20:18–19)</p>

Ове формуле издвојене су зато што је мотив веза на женским гаћама везан за сасвим другачији контекст. Функција вука и баука овде је пре свега – апотропејска (као и већина онога што се укључује у контекст свадбе) и нема идентификације између девојке која их носи и вука, као што постоји између вука и јунака с вучјим кожама и атрибутима. Из перспективе младожење девојачки „појас” јесте опасан простор који он треба да савлада. Женско тело је идентификовано као лиминални простор и контакт с њим подразумева савладавање „вука и баука”. Гаће су у том контексту метонимијска граница између женског и мушког, отуда се симболички и сликају као простор горе<sup>12</sup>.

12 Вук, баук, куна, лисица – све су то бића из горе.

## 2.4. ИЗЈЕЛИ ТЕ ВУЦИ! КЛЕТВА, ПОХВАЛА ИЛИ НЕШТО ТРЕЋЕ

Трећи и веома фреквентан тип формуле у којима фигурира вук дат је у форми клетве<sup>13</sup>:

### 2.4.1.

Куне њега војвода Момчило: „Јабучило, изјели те вуци!” (Вук II, 25:196–197)	Јаше стари суру бедевију, Какова је, изјели је вуци! (Вук III, 37:69–70)
Стаде бити шарца од мегдана: „Стани шарац, изјели те вуци!” (МХ I, 76:316–317)	Какав му је, три га клала вука. (КХ III, 3:211)
Па крилату Јован говорио: „Стан’ крилате, изјели те вуци!” (Вук III, 47:267–268)	Вода му се витка бедевија, кака му је, три је клала вука. (КХ III, 4:2878–2879)
	Истина је, што говоре Турци, Прилична је, ујели је вуци. (КХ II, 60:823–824)

13 „Клетва је говорна формула којом се изражава жеља да у будућности некога или нешто задеси зло, са уверењем да ће се та жеља и остварити. Проклиње се најчешће из осећања љутње, увређености и понижености, или из жеље за осветом због нанете неправде” (Ђаповић 2009: 7). У усменој епизи, и усменом стваралаштву уопште, спектар клетви изузетно је широк: „Када је реч о модусима проклињања (куну и наратор/певач и ликови у песми, протагонисти и антагонисти), и када је реч о улогама/доменима/типологијама ликова (проклињу јунаци и противници јунака, гласници, мајке, љубе, куме, сестре, побратими, виле, гора), и када је реч о ономе на кога је или на шта је клетва усмерена (то може бити особа, непријатељ или сродник, али и град, коњ, оружје, део тела, душа, племе, пород итд.). Иако се делотворност клетве у традиционалним културама не доводи у питање, епске клетве разликују се и по ефектима које изазивају (остварене и неостварене), али и по опсегу на који претендују. Оне најчешће погађају лице у вези с којим су изречене, али се могу ширити у времену – и у прошлост и у будућност, на претке и потомке” (Детелић, Делић 2012: 29–30). За разлику од клетви о којима говоре М. Детелић и Л. Делић, овде наводимо епске формуле које имају форму, али не и функцију клетви.



<p>Оштро Турчин коњу подвикује:          „Дур, мркове, изјели те вуци!”          (САНУ IV, 45:7–8)          (Уп. САНУ III, 63: 114–115; КХ II,          47:866–867; Вук VI, 65:196–197;          Вук II, 100:87–88; КХ II, 61:776–          777; КХ II, 64:308–309; КХ III,          2:904–905; КХ III, 4:3145, 3152;          КХ II, 75:150–151; КХ II, 75:781–          782; КХ II, 75:793–794 и сл.)</p>	<p>Овце чува, а јасно попива:          „Биа, овце, поклали вас вуци,          Ја вас горски појели хајдуци!”          (МХ III, 4:142–144)</p>
---	---

Ове епске формуле не чине хомогену групу. Први тип био би онај у којима јунак куне коња<sup>14</sup> који заказује у одсудном моменту а њихова висока фреквентност може се објаснити тиме што је коњ један од шест конструктивних елемената епског јунака (Детелић 2008) и што је његова судбина непосредно везана за судбину јунака. Иако имају структуру клетве оне се морају тумачити на другачији начин.

Ласта Ђаповић прави разлику између два типа клетви: „оне које се изговарају у тренутној љутњи, дакле – без предумишљаја, и оне које су производ дуготрајне мржње и жеље за осветом” (Ђаповић 2009: 8). Клетве које епски јунак упућује своје коњу припадају првом типу – изговарају се у тренутној љутњи, и без жеље за њеним остварењем: „То је више укор, прекор или опомена, него клетва, иако има њен облик” (Продановић 1932: 195–196). Клетве овог типа можемо подвести под појмом *условне клетве* (Ђаповић 2009) која се и „користи као средство којим ће се појединац или група људи” у нашем случају коњ „присилити да поступају по жељи онога који куне, тј. да нешто учини или не учини, јер ће се клетва остварити само у случају непослуха” (Ђаповић 2009: 13).

Иако сличне по структури, епске формуле типа *Прилична је ујели је вуци* или *Какав му је, шри га клала вука; Исшина је, шиио говоре Турци / Прилична је, ујели је вуци* укључују друга-

14 Клетву *Изели ше вуци / Вук ше изео* – која има много варијаната – у основи можемо изједначити са клетвом *Враг ше изео / Враг ши душу изео*, која подразумева демонско деловање. Тиме се датој особи/бићу жели нашкодити не само физички већ и духовно, јер дата клетва собом повлачи и запоседање душе проклетог. У овом кључу се могу читати оне клетве које се односе на непријатеља, као и братовљева клетва упућена сестри Анђи.

чију семантичку и емотивну нијансу. У овом случају клетва је транспонована у дивљење:

„У клетви која истиче посебност одређеног бића, клетвене жеље се трансформишу изразима: *Ја каква је, изјели је вуци*, који, исказујући дивљење у жанровском смислу, представљају заправо похвалу. Клетва тада има неклетвено значење и функцију различиту од проклињања. Похвална функција клетве настала је из веровања у проклету природу посебне лепоте и снаге када је мржњу или страх од те посебности која мора бити кажњена заменило дивљење.” (Ајдачић 2004: 14)

Ове формуле могу се притом повезати са митском симболиком вука, јер „вукови уништавају или плаше нечисту силу: ђаво се боји вука [...] Вукови плаше, командују и уништавају вампире, мртваце који пију крв и даве људе и стоку [...] Зато се приликом спомињања вампира додаје: *Појели га вуци*” (Гура 2005: 95). Постоји стога могућност да се приликом чуђења нечијој лепоти, снази, хитрости изговара заправо ова формула у функцији заштите од мрачних сила.

У једном броју формула активира се, најзад, и еротски код, који значењски потенцијал извлачи и из обредних свадбених радњи:

„О дјевојко, изјели те вуци, ил' те моји поштетили зуби, је л' ти жао, жалосна ти мајка, на такe ме муке ударити?” (КХ II, 4: 1442–1445)	Вид' Латинке, ујели је вуци, више себе шашу размакнула, и бијеле дојке помолила и још више му срце напунила. (КХ III, 2: 1648–1650)
--	---

Вучја уста су носиоци „великог дела посредничких значења и функција вука у симболичком моделу света” (Плас 1999: 184). „На основу симболике вучјих уста, вук се појављује у најзначајнијим прелазним моментима животног циклуса и повезује се са граничним периодима и стањима уопште” (Плас 1999: 207). У наведеним формулама имплицитно је сугерисано на прелазну фазу (обрете прелаз), односно на иницијацију и свадбени ритуал. Питер Плас истиче да се „вучји зуби метафорички могу схватити као мушки полни орган, и да се гризење вучјих зуба може асоцирати са коитусом. Ова се мушка еротска симболика вука углавном појављује у свадбеном контексту, где се млада невеста често поистовећује са овцом” (Плас 1999: 201–



202). Иако се наведене формуле не односе на свадбене ритуале оне иплицитно сугеришу на жељу јунака за обредним свадбеним радњама и семантички потенцијал добијају управо од њих.

Из приложеног се може закључити да су ове клетве специфичне по значењу. Оне често воде цитатни дијалог са другим жанровима, и значењски потенцијал добијају из различитих семантичких врела. За њихово разумевање неопходно је реконструисање културе из које су оне проистекле и разумевање обреда и ситуација у којима су првобитно настале.

### 3. ЗАКЉУЧАК

Епске формуле у којима фигурира вук различите су по форми и семантичким пољима за која се везују. У изворном контексту, оне су слушаоца упућивале и на друге фолклорне жанрове и – посебно – на обредну или магијску праксу. Митологија, народна традиција и „стара” и „нова” религија (или „вјера”, како би рекао Натко Нодило) утицале су такође у великој мери на формирање и схватање ових места у епској песми. Данашњим читаоцима велики део тих „когнитивних оквира” недостаје и могу се тек с напором реконструисати. И без њих, међутим, ове формуле сугеришу основни смисао, иако га је често немогуће експлицирати.

### ИЗВОРИ

1. Вук II–IV – *Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне пјесме, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964 и двестогодишњици његова рођења 1787–1987*, Београд: Просвета, 1986–1988.
2. Вук VI–IX – *Српске народне пјесме 1–9, скупио их Вук Стеф. Караџић*, Београд: Државно издање, 1899–1902.
3. САНУ II–IV – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности, 1974.
4. СМ – Сима Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Никшић, 1990. [„Пјеванија црногорска и херцеговачка, сабрана Чубром

- Чојковићем Церногорцем”. Па њим издана истим, у Лајпцигу, 1837.]
5. МХ I–IX – *Хрватске народне џјесме*, Одио први, *Јуначке џјесме*, Загреб: Матица хрватска, 1890–1940.
  6. КХ I–II – *Народне џјесме муслимана у Босни и Херцеџовини*, сабрао Коста Херман 1888–1889, књига I, друго издање, Сарајево, 1933.
  7. КХ III – *Народне џјесме муслимана у Босни и Херцеџовини*, Из рукописне оставштине Косте Хермана, редакција, увод и коментари Ђенана Бутуровић, Сарајево, 1966.
  8. ЕХ – *Муслиманске народне јуначке џјесме*, сакупио Есад Хациомерспахић, Бања Лука, 1909.
  9. ЕР – *Ерланџенски рукоџис*; ново читање доступно на адреси <http://www.erl.monumentaserbica.com/>

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ајдацић 2004: Д. Ајдацић, „Прилог проучавању клетви у усменој књижевности”, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, 12–21.
2. Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди џрелаза. Системаџско изучавање риџуала*, прев. Ј. Лома, Београд: Српска књижевна задруга.
3. Гура 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној џрадицији*, прев. Љ. Јоксимовић, С. Ранковић, В. Лазаревић, С. Богојевић, В. Маричић, М. Грбић, Београд: Бирмо, Логос.
4. Детелић 1992: М. Детелић, *Миџски џпростор и еџика*, Београд: САНУ, Ауторска издавачка задруга *Досије*, Посебна издања књ. 46.
5. Детелић 1996: М. Детелић, *Урок и невеста. Поеџика еџске формуле*, Београд: Балканолошки институт САНУ, Центар за научна истраживања у Крагујевцу.
6. Детелић 2008: М. Детелић, „Витешке животиње у усменој десетерачкој епици”, *Глас CDIX САНУ*, Београд: Одељење језика и књижевности 24, 131–190.
7. Детелић, Делић 2012: М. Detelić, L. Delić, „Modelativni potencijal kletve u usmenoj epici”, *Poznańskie Studia Slawistyczne* 3, Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 29–43., доступно на страници: <http://www.mirjanadetelic.com/docs/Modelativni%20potencijal%20kletve%20u%20usmenoj%20epici.pdf>



8. Ђаповић 2009: Л. Ђаповић, *Смрт и оностраност у кнежевима*, Београд: Етнографски институт САНУ, Посебна издања, књ. 66.
9. Лома 2002: А. Лома, *ПРАКОСОВО. Словенски и индоевропски корени српске епике*, Београд: Балканолошки институт САНУ, Посебна издања књ.78.
10. Назечић 1959: S. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, Sarajevo.
11. Перић 2008: Д. Перић, *Териоморфни јунаци словенске епике, Волх Всеславјевич и Змај Огњени Вук. Компаративно-типолошка анализа*, Београд: Београдска књига.
12. Перић 2014: Д. Перић, *Типски и атипични старци српске усмене епике*, Филолошке студије, 385–400.
13. Петковић 2010: Д. Петковић, „Епски стогодишњаци – поштоване старине и исмејани старци”, *Ликови усмене књижевности* (С. Самарџија, ур.), Београд: Институт за књижевност и уметност, 65–89.
14. Пешикан-Љуштановић 2007: Љ. Пешикан-Љуштановић, „Карактеризација епског јунака бојом”, *Сланаја село запали*, Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 144–155.
15. Плас 1999: П. Плас, „Неколико аспеката симболике вучјих уста у српским обичајима и веровањима”, *Кодови словенских култура* 4, 184–212.
16. Продановић 1932: Ј. Продановић, *Наша народна књижевност*, Београд: Савременик Српске књижевне задруге, коло 2, књ. 8.
17. Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика света у народној маџији Јужних Словена*, Ниш–Београд: Балканолошки институт САНУ, Просвета.
18. Фрај 1979: N. Frye, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, prev. G. Gračan, Zagreb: Naprijed.
19. Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије 1910–1924*, књ. 1, Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Партенон М. А. М.
20. Шевалије, Гебран 2013: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola (mitovi snovi, običaji, postupci oblici, likovi, boje, brojevi)*, Novi Sad: Stylos Art.



## **WOLF IN THE EPIC FORMULAS**

### *Summary*

The paper explores epic formulas featuring the figure of wolf. The table shows the most common epic formulas and their variants, on the basis of which we derive conclusions as to the origins of the wolf's potential. The paper highlights the citation dialogue between epic formulas, religion and rituals, as well as the fact that the meaning of formula is derived from the genre system and genre interrelations. The latter indicates that wolf is more common in epic formulas of the inner type than in the external ones.

*Key words:* wolf, epic formula, chthonic animal, totem, war families, mask, curse

*Amela A. Paučinac*



Даница Б. Милошевић<sup>1</sup>

Висока техничка школа струковних студија у Нишу

## ВУК У СРПСКИМ НАРОДНИМ ПОСЛОВИЦАМА<sup>2</sup>

Фолклористичка истраживања Александра Гуре и Питера Пла-са указују на то да вук као животиња има вишезначну симболику у словенској, и у српској култури. Полазећи од њихових истраживања, рад има за циљ да установи како се симболичност и амбивалентност фигуре вука у традицијској култури манифестује на плану пословица. Прагматичке и семантичке функције овога жанра сагледане су у контексту фолклорних пракси и веровања, и понуђен је преглед могућих аналитичких аспеката који се посредством пословица нуде. Фигура вука развија свој симболички потенцијал у вези са антропоморфним и зооморфним окружењем, потврђујући се упркос, или можда чак захваљујући изразитој амбивалентности, као један од најприсутнијих и најстабилнијих сегмената анималистичког кода традицијске културе. Закључак се изводи на основу уочене корелације између религијских и друштвених пракси и народних пословица забележених на српском језику.

*Кључне речи:* вук, фолклор, обредна и обичајна пракса, српске народне пословице

Садржајно кратке, али мисаоно и духовно веома дубоке, пословице су жанр који се најдуже и најупорније одржао у усменој комуникацији. Функционишу као савет исказан у језгровитој форми, који се преносио са колена на колена, попримивши улогу обрасца који се понавља кроз време и потврђује кроз нова појединачна искуства.

Видо Латковић (Латковић 1982: 48) наводи да је пословице могуће казивати као потпуно самосталне творевине и да оне не припадају ни једном од три рода усмене књижевности: ни

---

1 danicamil@yahoo.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живошине)* који финансира Министарство културе и информисања РС.

приповеткама, ни епским, а ни лирским песмама<sup>3</sup>. Утврђено је, ипак, да су поједине пословице заправо наравоученије преузимано из прича или басни, из којих су црпеле алегоријске формуле, те је за њихово дубље разумевање често неопходно бити упућен у наративни ток који им претходи.

Врло је тешко дефинисати пословицу. Један од покушаја дао је В. Чајкановић за кога је пословица заправо „метафора/ алузија на неки свима познат догађај, испричан или који се десило” и „сентенција у којој се директно или у алегорији констатује, генерише каква истина” (према: Детелић 1985: 350).

Оно што је заједничко свим пословицама, како то објашњава Снежана Самарџија, заправо је њихова једноставна композиција која се огледа кроз „концентрисаност на једну епизоду, приказивање ситуације са релативно малим бројем ликова, као и типске црте јунака”, након чега неминивно следи „поента као активна структурно-семантичка компонента” (Самарџија 2000: 36) којом се изражава есенција пословичке мудрости и указује на њену прагматичност.

Будући да овај рад има за циљ искључиво анализу пословица о вуку као животињи, синтаксичка, односно лексичка анализа језичких компонената пословица неће бити разматрана, али ће зато семантика пословица и анализа употребне вредности пословица бити од изузетног значаја, да би се могла расветлити симболика вука као носиоца значења и да би се указало на разне сегменте српских веровања и обичаја који су саставни део „вучјег фолклора” јер како Питер Плас тврди „симболика вука у српском и хрватском фолклору [...] врло је комплексна и карактеризира се сажимањем многих различитих значења” (Plas 1998: 47).

Иако је у свом првом издању пословица Вук Стефановић Караџић, као најпознатији сакупљач пословица забележених на српском језику<sup>4</sup>, посматрао живот народа пре свега

3 Термин пословица популаризовао је В. С. Караџић будући да у нашем народу није било „имена” за пословицу, већ се она употребљавала у смислу „штоно има ријеч”, „штоно стари веле” или „штоно бабе кажу”, чиме се указивало на њено неодређено порекло (Караџић 1965: 17).

4 Међу првим сакупљачима пословица на српском језику је Јован Мушкатировић, чија је збирка *Причине илићи по просјојоу пословице иицијемже сентенције илићи рјеченија* из 1787. године садржала не само српске већ и пословице иностраног порекла, па чак и латинске сентенције. В. С. Ка-



(заокупљен феноменом народног језика) кроз говорне манифестације, а „тек у другом реду” како Габријела Шуберт (Шуберт 1988: 239), примећује „обичаје, предмете народне културе и фолклор”, у свом другом издању речника из 1849. године он као да исправља ту грешку и посвећује много већу пажњу етнолошкој позадини пословица. Пословице из ове збирке су праћене бројним коментарима у којима се описују неки од народних обичаја и указује на ситуације у којима су се одређене пословице изговарале и употребљавале.

Оно што се може сматрати недостатком Вукове збирке пословица је изостанак њихове типологизације. Вук је, заправо, разврстао пословице само по азбучном редоследу почетних речи и није отварао проблем таксономије. Међутим, како Г. Шуберт примећује, пословице које је Вук сакупио могуће је тематски распоредити на основу коментара које је Вук уз њих бележио, на шест тематских целина (Шуберт 1988: 244–245). Пре свега ту су пословице које су везане за догађаје у реалном свету („који упућују на одређено време или одређену прилику”), и догађаје у иреалном свету приповедака. Другу групу чине пословице „које су везане за одређен српски крај и живот житеља овог краја”. Затим следе пословице „које су повезане са народним обичајима и народним веровањима”. У четврту групу спадају пословице „које су настале из анегдота, шаљивих прича или народних песама”. Посебна група су пословице „које представљају говорне обрте, поздраве, благослове и клетве народа”. Последњу, шесту групу чине пословице „које су сублимиране форме општих, универзалних представа и доживљаја”.

Уколико говоримо о пословицама са вуком у средишту збивања, могло би се приметити да би оне лако могле да се сврстају у сваку од ових категорија. Увидом у корпус пословица о

---

рацић је касније уврстио у своју збирку пословица већи део Мушкатиновићеве збирке, из које је избацио оне делове који су по његовом личном мишљењу били вулгарни и непримерени, затим стране пословице, као и оне које нису биле толико уобичајне у говорном језику. Својим залагањем, В. С. Караџић је у следећем издању пословица из 1849. године додао мноштво нових примера сакупљених на простору Црне Горе, али и своје личне коментаре, односно појашњења за оне пословице које је било тешко разумети без одређене врсте упута. Након В. С. Караџића, посао сакупљача пословица преузео је Ђорђе Натошевић који је забележио нове пословице које су настале током друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века на простору Србије.

вуку као животињи до којих су дошли Мушкатиновић, Караџић и Натошевић, током осамнаестог, деветнаестог и двадесетог века, може се доћи до закључка да је пословице о вуку пожељно превасходно тумачити у контексту стереотипа, алегорија и метафора, што и налаже анализа остварена на семиотичко-семантичком нивоу. Будући да су пословице „сажете, завештајне формулације искуства”, које фигурирају као „језгровито изражено опажање прихваћено у традицији” (РКТ 1986: 584), рефлектујући уз то „моралне норме датога друштва”, и понашајући се у неким случајевима, као „регулатори друштвеног живота”, како сматра Јелена Јовановић (Јовановић 2006: 120), пословице представљају основу на којој се формира традиционална слика о овој животињи, и потврђује хипотеза о статусу вука као амбивалентног бића, које са собом носи вишеструку симболику у доменима хтонског, брачног и еротског (Ђура 2005: 93–95).

Као једна од најзаступљенијих, али и најмитологизованијих животињских фигура (Ђура 2005: 90), вук се јавља у пословицама српског језика које су један од најзначајнијих извора фразеологије заслужне за формирање језичке слике света код Срба. Вук се у овим кратким формама именује још и као курјак, кусоња и звијер, стога су и овакви примери узимани у обзир.

Митски атрибути ове животиње („вучјег божанства”) присутни су у различитим тумачењима фолклорних текстова (Чајкановић 1994/3: 32–36, 118–123; Менцеј 1999: 213–220, Раденковић 2001: 89–106). У Караџићевој збирци могуће је наћи само једну пословицу у којој се вук третира у контексту божанства. Та пословица гласи: „А зашто шиче на свеца?” уз коју следи и објашњење: „Курјак се закleo да не коље више ништа, да не једе мяса и пошао у пустињу да се посвети. Ударивши у том путу негђе поред гусака, гусак по обичају своме дигне главу и стане шиктати, а он га ухвати па и поједе. Кад га одведу на суд и стану га питати за то што је учинио, он одговори: „А зашто шиче на свеца?” (Караџић 1969: 1). У контексту споменутих тумачења, чини се да ова пословица говори о нестајању божанских моћи вука који се не препознаје више ни као „светац”, јер доспева на суд који преиспитује његову божанску улогу и умањује је пред људским законом. Међутим, овом пословицом се првенствено наглашава непроменљива природа онога ко тек „длаку мења”. Веселин Чајкановић, који сматра да је ова Вукова пословица заправо басна, односно „фрагмент животињских скаски”



по узору на оне које су некада биле популарне код Византинца, уверен је да „неизлечива разулареност вучје ћуди, природна тупавост ове животиње, као и лукавство и подлост лисице” постају предмет „непрестаног варирања и понављања” онемогућујући вука да промени слику о себи, односно да *окаје своје грехе* (Чајкановић 1994/1: 111).

Много чешћи су примери пословица где се на основу искуства у вези са вучјим понашањем, врши карактеризација људи и изградња стереотипа, те остварује изоморфност. Притом се углавном физичке карактеристике вука доводе у везу са позитивним особинама код људи, (рецимо *јак као курјак*), док се вучје понашање односно *вучја ћуд* углавном приписује човеку у негативном контексту. У том смислу пословице засноване на уопштавању, односно свођењу на стереотип, могуће је поделити на *афирмативне*, у којима се вук представља позитивним јунаком, и *негаивне*, у којима вук представља симбол зла, пакости и прождрљивости.

*Афирмативне* пословице о вуку указују на важност улоге коју вук игра у контексту народних веровања везаних за људско здравље, снагу и репродуктивну способност: „Због своје медијалне позиције на хоризонталном плану у симболици света, и симболичког статуса чувара границе између *шуће* и *сво* простора, вук по народним схватањима може бити најљући непријатељ нечистој сили, често отелотвореним болестима, која нарушава границу два простора” (Plas 1999: 187). Питер Плас уочава „ономастичко поистовећивање” човека са вуком, тако што су мушка деца добијала име Вук из веровања да ће их то име заштитити од болести и демона, што је истовремено била једна од обредних стратегија осигуравања потомства (Plas 2007: 100).

У истом контексту, Александар Гура наводи како се „делови тела и вуково име користе за стицање застрашујућих својстава, агресивности, животне снаге и здравља и имају одагнавајућу, потенцирајућу и лековиту функцију” (Гура 2005: 112). Отуда је обичај био да се за здравог, јаког и окретног човека каже „Као курјак” (Караџић 1969: 131), због сличности са физичким одликама вука као што су стаменост, снага и брзина. Такође, у пословици „Овчије руно, а вучје срце” или у варијанти стиха „Овчије рунце, а вучје срце” (Караџић 1969: 231) евидентно се алудира на човека који само делује питомо, кротко и мирно. Симбол вука као јаке и здраве животиње се наметао као

идеал издржљивости и физичке отпорности организма. „Поправља се као млад курјак” (Натошевић 2003: 516) је пословица која се могла изговарати и као охрабрење реконвалесцентима након дуже болести, или пак као запажање о појачаном апетиту код особе која је претходно била физички слаба.

У чланку „Неколико аспеката симболике вучјих уста у српским обичајима и веровањима” Питер Плас (Plas 1999: 196–197) даје преглед обредних радњи предузиманих с циљем обезбеђења здравља у породици и излечења од болести као што је падавица или горопадна болест (која је етимолошки изведена од речи *гора* што је вуков природни хабитус). Вучји гркљан, вучји зев, као и вучји зуби и длака су се такође користили у обредима како би се постигао ефекат оздрављења, зацељења и плодности у породици и заједници. Вучији зев (одрана кожа са вучијих чељусти) односно вучија уста су симболички представљала границу између људског и нељудског света, а провлачењем кроз вучији зев постизао се ефекат умирања и поновног рађања. У народу је постојао обичај да се новорођенче провлачи кроз вучији зев како би се осигурало његово здравље као у вука (Plas 2003: 86). Отуда се и жена која рађа поистовећивала са вучицом: „*Чуј, њуче и народе! Роди вучица вука, свему свијетљу на знање, а ђететљу на здравље.* Повиче (здрaво) бабица пошто одреже пупак мушкомe ђетету онога чоека коме су ђеца пре мрла” (Караџић 1969: 350).

Бабица која је задужена за изговарање текста, ову формулу саопштава на кућном прагу који се успоставља као важна просторна ознака, јер одређује границу између социјалног (домаћег) и природног (дивљег, демонског) простора и на тај начин препречава пут нечистим демонским силама које не могу да нападну новорођенче и угрозе његово здравље.

Плас уочава и асоцијацију између вучјег и ткачког зева, при чему овај други „у контексту женске домаће радиности иначе има изразиту продуктивну симболику и доводи се у везу са женским полним органом” (Plas 1999: 198-199). Ткачки зев се провлачи кроз чунак, што је симболика којом се указује на пенетрацију пениса (чунка) у вагину (зев), након чега се симболично рађа творевина од вуне, која настаје у креативном чину. Кроз тај процес се образује веза између прелице-вучјег зева и женског полног органа-вулве што се сугерише пословицом која има функцију обредне формуле „Оволики ти зијев” уз коју сле-



ди објашњење – „Дигнувши ногу каже се жени, кад се нађе ђе снује пређу” (Караџић 1969: 230). Широки зев указује на плодност било да је реч о прокреативној способности жене да остави иза себе потомство или пак о умешности да кроз свој креативни рад за прелицом створи нови комад од вуне. Тако се вук доводио у везу не само са здрављем код људи, већ и са новим животом.

Међутим, у Вуковој збирци наилази се и на причицу у којој вучја уста носе негативне асоцијације:

„–Ујео вук кобилу.  
Рекао син, а отац му одговори:  
–Не говори на сва уста.  
Онда син затворивши руком пола уста:  
–Богме и ждријебе.”

(Караџић 1969: 332)

Несрећа за несрећом се, како се верује, догађа зато што се не поштује правило по којем вучија и човекова уста не смеју бити истовремено отворена (Plas 1999: 187). Чак се веровало да говор и јело не иду заједно, због чега се упражњавао обичај да се вук не спомиње за време јела. Залогач који би се узимао на изговорену реч „вук”, требало је испљунути да се не би догодило човеку да га пресретне вук, што је био обичај који се нарочито поштовао код Срба у Јању у Босни (Plas 1999: 187).

Вук је највећа претња за тор, па зато има много пословица које упозоравају на вуково спуштање из горе у село и његово деструктивно дејство по стоку, па је функција тих пословица да држе човека на опрезу. „Гладан курјак усред села иде” (Караџић 1969: 41) је једна од таквих, а могуће је придружити јој и следеће пословице: „Глад вука у село дотера” (Натошевић 2003: 423), „Глад и курјака из шуме ишћера” (Караџић 1969: 41), „Ђе курјак стрвину (јагње) изије, онђе се често ваља” (Караџић 1969: 75), потом „И бројене овце курјак једе” (Караџић 1969: 94), „Не могу бити и вуци сити и овце на броју” (Караџић 1969: 205), затим „Кад курјаку што у гркљан упадне, тешко је ишчупати” (Караџић 1969: 118), или „Мучно је псето с мачком и курјака с овцом помирити” (Мушкатировић 2011: 41), као и „На курјака стада не ваља остављати” (Мушкатировић 2011: 42), „Мучно вуку узрока наћи да овцу поје” (Натошевић 2003: 486), „Ми о вуку, а вук те у овце” (Караџић 1969: 178), итд. Ова



последња пословица би могла да сугерише и кршење забране изговарања вучијег имена као пасивне праксе којом се човек штити од деловања вукова, што доводи до призивања вукова у село и страдања стоке.

Место вука јесте у гори/планини, што се јасно дефинише у пословицама у којима се каже „Ни риба без воде ни звијер без горе” (Караџић 1969: 222) или „Риба без воде и вук без горе не може живјети” (Караџић 1969: 272), а одакле се спушта онда када осети глад. Постоји пословица у Срба која каже: „Курјаку пут у шуму показивати” (Караџић 1969: 164). У овој пословици вук фигурира као *ојасни познаник*, како га Плас (Plas 2003: 84) назива, којем каткад може да се деси да залута на човекову територију и својим присуством унесе немир у заједницу. Када вук прекорачи своју граничну позицију, онда постаје неопходно отерати га у дивљину како би се оканио људског света, што човек кроз своје обредне радње и усмене текстове покушава да оствари.

Мрачна страна коју вук поседује, а која га представља као крволочно, агресивно и зло биће се такође може препознати и у карактеру људи па се пословицама покушавало указивати и на ову паралелу. Постоји читав низ *негативно-стереотипних* пословица о вуку у којима се алудира на особине као што су пакост, подмуклост и лукавство. Рецимо, каже се: „Споља овца, а унутра вук” (Натошевић 2003: 532), „Под јагњећом кожом много пута курјак лежи” (Караџић 1969: 251), „Кога назову курјаком, тај јагње није ни био, а курјак ће и остати” (Натошевић 2003: 561), или пак „Ако ће курјаче и међ’ људима одрасати, опет ће курјак бити” (Натошевић 2003: 403), које се користе да би указале на супротност између питомог спољашњег изгледа особе (који може да завара) и њених унутрашњих квалитета који су опречни.

Пословица „Платићеш као курјак кожом” (Караџић 1969: 249), а можда и „Одрт вук а напет реп” (Караџић 1969: 235) упућује пак на обичај „вучара” који са кожом убијеног вука опходе село скупљајући приносе у житу, сланини, маслу:

„Опомињем се, да сам у дјетињству моме гледао у Србији, да људи, који убију вука, набију му кожу суху на мотку, па иду с њоме од куће до куће, те просе вуне; у Далмацији пак осуше кожу с главом цијелом, па је напуне сламом или сијеном, у ноге јој завуку по дрво, а у отворена уста мјесто језика намјесте комад црвене свите или абе, па тако као с цијелим вуком иду, те просе не



само вуне него и другога свашта, н. п. жита, соли, сланине и.т.д. Кад с тако начињеном вучином дођу пред кућу, они је намјесте, као да је жив вук, па око ње стану пјевати овако:

„Домаћине, роде мој!  
Ево вука пред твој двор.  
Гони вука од куће;  
Није добар код куће;  
Подај вуку сочице,  
Да не коље овчице;  
Подај вуку варице,  
Да не коље јарице;  
Подај вуку вунице,  
Да не коље јунице;  
Подај вуку сланине,  
Да не слази с планине;  
Подај вуку свашта доста,  
Да не коље око моста.” (Караџић 1891: I- 688)

Вук као мудра и лукава животиња која се неочекивано понаша је асоцијација за човека који се користи лукавством да би преварио или обмануо друге, али му се због дрскости и осиноности тешко може доскочити. Отуда пословица „Није ласно вука за уши ухватити” (Натошевић 2003: 502). Пословицу „Ти си вука знала” (Караџић 1969: 317) која се искључиво јавља у женском роду могуће је повезати са недоличним понашањем, али и са губитком невиности (Гура 2005: 93). За невина и наивна људска бића која бескрупулозни надмудрују и побеђују каже се: „Ко се овцом учини, курјаци га изједу” (Караџић 1969: 154). Чак и пословица „Гладан као курјак” (Караџић 1969: 41) носи у себи негативну конотацију када се везује за човека указујући на прождрљивост и незаситост својствену вуку, а „Ждере као курјак” (Натошевић 2003: 435) указује на варварство, односно нецивилизоване навике при јелу. У том смислу, за жену која се стиди, а има апетита за двојицу би се казало: „Лиже као мачка, а ждере као вук” (Караџић 1969: 168).

„Забринуо се као курјак у јами” или „Стиди се као курјак у рупи” (Караџић 1969: 82/295) су пословице којима се наглашавају људска забринутост и страх, односно стид у ситуацији када су, након злодела, ухваћени, а које реферишу на искуство борбе с вуковима као штеточинама:

„Људи кашто ископају велику рупу ће на брду куд мисле да курјаци често пролазе па увече спусте у њу јаре. Кад курјак ноћу чује

ђе се јаре дера, он дође над рупу и скочи у њу; али како доље ско-  
чи и види да не може на поље искочити, одмах се тако поплаши  
да се јарета и не дођене, него га људи у јутру нађу ђе се прибио уз  
један крај, као и јаре уз други” (Караџић 1969: 295).

Од ових пословица које граде стереотип разликују се по-  
словице које алегоричност развијају на једном вишем и сложе-  
нијем нивоу. Посредством њих се понире у дубљи смисао пове-  
заности човека и ове животиње, па се успоставља низ нијанси  
у њиховој међусобној релацији. Овим пословицама се са мно-  
го већом прецизношћу уочава карактер људи у односу на вука,  
односно вук се користи као симбол за расветљавање бројних  
људских мана.

Изузеци су сразмерно ретки, попут оног где се снага, хра-  
брост и брзина вука доводи у везу са особинама јунака. То су, ре-  
цимо, пословице, „Тешко вуку не једући меса, а јунаку не пијући  
вина” (Караџић 1969: 313) или „Тешко вуку за киме не лају, и ју-  
наку за ким не говоре” (Караџић 1969: 313). Чешћи су примери  
у којима се вук персонификује као зло људско биће, нарочито  
када се као демонска и нечиста сила поистовећује са Турцима,  
под којима је српски народ вековима патио и страдао. Каже се,  
тако „Ако у селу, Турци, ако у пољу, вуци” (Караџић 1969: 9) или  
„Ак’ у гору: изједоше вуци, ак’ у поље: ухватише Турци”.

Иронија и гротеска фигурирају у пословицама понекад као  
један троп, па такве пословице могу имати дубљу конотацију.  
Мирјана Детелић такве пословице сматра *дуило кодираним, ду-  
ило клишираним* структурама које оперишу као *другостепенени  
шроји* (Детелић 1985: 364). И међу пословицама о вуку, могуће  
је препознати такве другостепенене тропе:

„Где поп нокте, и вук зубе забодје” (Натошевић 2003: 422),  
„Што вуцима зуба, и поповима шака падне, то више не ишчу-  
па” (Натошевић 2003: 550), „Не начини мантија вука јагњетом”  
(Натошевић 2003: 495), „Ко верује вуку у пољу, Влау на клетву  
и попу на савест, тога је одавно ђаво однео” (Натошевић 2003:  
458), „Вук упитомљен, чивут покрштен и злотвор задовољен,  
свеједно је” (Натошевић 2003: 420), „Пси лају, курјаци урлају,  
а фратри лажу, свак’ тера оно што најбоље знаде” (Натошевић  
2003: 521), „Пазе чиновници народ, као вуци стадо” (Натоше-  
вић 2003: 512). Ту спадају и „Ни коња без ћуди, ни мужа без  
вука, ни жене без врага” (Натошевић 2003: 500), „Боље клати се  
с вуци него са злом женом” (Натошевић 2003: 411), „Боље и с



курјаком чупати се него са злом женом” (Натошевић 2003: 409) и „Ако ми брат козле односи, он ми је вук; ако ми вук козле доноси, он ми је брат” (Натошевић 2003: 402).

У већини случајева, вук је у пословицама представљен као мудра животиња, која се користи лукавством да би дошла до плена, али је могуће наићи и на примере у којима друге животиње надмудрују вука. Интересантно је осврнути се и на то какав однос друге животиње имају према вуку у српским пословицама које „уланчавају ове обрте” како каже Снежана Самарџија (Самарџија 2000: 46), будући да је кроз њих човек износио своја опажања о релативности и амбивалентности појава у свету који га окружује.

Један такав пример је пословица: „Да нијесам патила, не бих се у сриједу спратила” (Караџић 1969: 53), која је праћена наративним објашњењем које гласи:

„Ухвати курјак козу, која је била легла на крају осим осталијех коза, па пође да је изједе, а она му се стане молити говорећи да је сад мршава, него да је остави до јесени, док утије, па онда нека дође и нека је изједе. Приставши курјак на то, запита козу како ће је наћи кад други пут дође, а она му одговори: „Мени је име Патила, тако кад дођеш, ако ме нађеш на овоме мјесту, а ти ме зовни по имену, па ћу ти ја изићи.” По том курјак отиде, али коза више нигда не легне на крају, него све усред сриједи друге коза. Кад једно вече курјак, мислећи да је коза већ дебела, дође и не нашавши је на ономе мјесту стане је звати: „О, Патила!О, Патила” она му из сриједи одговори: „Да нијесам патила, не бих се у сриједу спратила” (Караџић 1969: 53).

Међу пословицама о вуку нарочито се издвајају пословице у којима фигурира напоредо са псима и лисицама.

Пас као домаћа животиња у симболичком свету има функцију заштитника људи који је ту да отера вука или да пак упозори човека на вуково присуство и опасност, што се исказује пословицама „Где је много вукова, треба много паса” (Натошевић 2003: 421), „Ђе није паса ту вуци урличу” (Караџић 1969: 76), „Матор курјак пасја маскара” (Караџић 1969: 175) / „Стар вук пасја прдачина” (Караџић 1969: 294) или „Чудо паса уједоше вука” (Караџић 1969: 350), у којима се саопштава да пас чак и напада вука како би одбранио своју територију и човека од уљеза који се увлачи у људску заједницу.

Лисица се, са друге стране посматра као следбеник вукова, која прати вука да би извукла корист из његових радњи. Зато се у народу за лисицу и одомаћио назив курја, зато што по својим својствима подсећа на вука јер „приповједа се да је протрчала лисица, а људи повикали „курја” па тако и остало као да је курјак протрчао” (Караџић 1969: 119). У пословицама се указује на сналажљивост лисице, као у примерима: „Иза вука и лисица се наије” или „Иза вука и лисица фука” (Караџић 1969: 97), али има и пословица у којима се сва кривица сваљује на вука због губитка стоке: „На вука вика, а иза вика лисице вуку” (Караџић 1969: 185), са варијацијама „На курјаке вика, а лисице месо једу” (Караџић 1969: 188) и „Сва је хука на вука, а иза вука и лисица сита” (Караџић 1969: 276).

Ипак, уколико се пореде по злу које су способни нанети човеку и стоци, лисица је у инфериорној позицији у односу на вука што се испољава у пословици „Ђерајући лисицу ишћеро курјака”, праћено објашњењем у Вуковој збирци да „кад ко гледајући да се избави мањег зла удари на веће” (Караџић 1969: 324). Лисица као и вук се повезује са демонским, нечистим силама, али није у тој мери опасна за човека као што вук то јесте.

Са друге стране и лисица и вук могу да одбране човека од злих сила, као вештица и демона. „Изићи, лисица ти на пут а вук пред пут, и сјутра дошла да ти соли узајмимо”, је формула коју „говоре у Грбљу кад чују да што ноћу лупа по кући па мисле да је вјештица или мора; па ако би се догодило да сјутрадан дође како женско да иште соли у зајам; заиста би мислили да је она била”. Аналогна веровања Вук је запазио и у Србији: „Кад ухвате у вече какога лептира мислећи да је вјештица да га мало напале на свијећи, па га пусте рекавши му: „Доћи сјутра да ти дам соли.” Пак сјутрадан ако дође кака жена да иште соли, или ако виде како нагорјелу, мисле да је она била” (Караџић 1969: 98). Овом пословицом указује се на својство вука као једног од најважнијих чувара границе који има способност да општи са нечистим силама са онога света будући да и сам једним својим делом припада том свету.

И поред свих обичаја, вучијих формула и пракси с циљем да се спрече последице деструктивног деловања вукова, немогуће је променити вучју природу, што се исказује пословицама: „Вук длаку мјења, али ћуди никада” (Караџић 1969: 40), односно „Курјак ако и длаку промјени, ћуди не мјења” (Караџић



1969: 164) или „Крсти вука, а вук у гору” (Карацић 1969: 161), као и „Матор курјак ако и не може ујести он опет шклоца” (Карацић 1969: 175), чиме се наглашава трајна подвојеност „природе” и „културе”.

Уз мудрост пословица било је лакше прихватити судбину коју вукови кроје, нужност опрезног и промишљеног живота у сенци јачег, и уз све то сачувати оптимизам, јер, тек „Мртву се курјаку реп мјери” (Карацић 1969: 183).

У српској традицијској култури и усменој књижевности вук је гранична животиња која обитава између природе и цивилизације истовремено показујући и својства заштитника и чувара границе, али и човековог непријатеља који је близак демонским силама. Супротности које коегзистирају чине га централном животињском фигуром у народној књижевности, због разноликости аспеката, значења и асоцијација које са собом носи. Искуство усмерено ка метафоризацији човека и природе, и деловање усмерено на покушаје да се ограничи деструктивна моћ вука открива се кроз разне видове формула и пословица које се и у овом прегледу, који нипошто не претендује на потпуност, потврђују као „онтолошки родовски архетипови”, али и као „основни елементи духовнога и душевнога човекова живота” (РКТ 1986: 299, према: Јовановић 2006: 69).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гура 2005: А. В. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд: Логос.
2. Детелић 1985: М. Детелић, „Пословичко поређење и пословица”, *Зборник Матице српске за књижевности и језик*, књига XXXIII, свеска 2, Нови Сад: Матица Српска, 349 –375.
3. Детелић 2007: М. Детелић, „О пословицама и књигама”, М. Влајицац, *Пољска привреда у народним пословицама*, Београд: РТС издавачка делатност, XVII–XXIII.
4. Ђорђевић 2011: С. Ђорђевић, „Пословица од практичне мудрости до слике народног разума и карактера”, М. Радевић (прир.), *Причте илићи по простому пословице тијемже сентенције илићи рјечења*, Нови Сад: Матица Српска.
5. Јовановић 2006: Ј. Јовановић, *Синтакса и стилистика српских народних пословица I–II*, Београд: Јасен.

6. Караџић 1891: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме*, књига прва, Београд: Државно издање.
7. Караџић 1965: В. С. Караџић, *Српске народне пословице*, Београд: Просвета.
8. Караџић 1969: В. С. Караџић, *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узетие ријечи*, Београд: Нолит.
9. Караџић 1972: В. С. Караџић, *Етнографски сјиси*, Београд: Просвета.
10. Krstić 1984: В. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, I. Nikolić (prir.), Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
11. Латковић <sup>3</sup>1982: В. Латковић, *Народна књижевности 1*, Београд: Народна књига.
12. Менцеј 1999: М. Менцеј, „Шепавост вука у легендама о вучјем пастиру код Словена”, *Кодови словенских култура*, књ.4, Делови тела, 213–220.
13. Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Народна књижевности*. <<http://www.tvorac-grad.com/velikani/narodna.html>>10.10.2015.
14. Мршевић-Радовић 2008: Д. Мршевић-Радовић, *Фразеологија и национална култура*, Београд: Књижевност и језик.
15. Мушкатиновић 2011: Ј. Мушкатиновић, *Причте илии по проситому пословице тијемже сентенције илии рјеченија*, М. Радевић (прир.), Нови Сад: Матица Српска.
16. Натошевић 2003: Ђ. Натошевић, „Српске пословице”, М.Клеут и др., *Народне умотворине у Летопису Матице српске*, Нови Сад-Београд: Матица српска и институт за књижевност и уметност.
17. Plas 1998: P. Plas, Simbolička antropologija, „An-trope-ology”, *Etnopoetika: Metaforička upotreba vuka u jednom obrednom tekstu*, Slavica Gandensia, 25/1, 43–58.
18. Plas 1999: P. Plas, „Nekoliko aspekata simbolike vučjih usta u srpskim običajima i verovanjima”, *Kodovi slovenskih kultura*, knj.4, Delovi tela, 184–212.
19. Plas 2003: P. Plas, „Wolf Texts” in *Western Balkan Slavic Folk Tradition*, *Outlines of an Ethnolinguistic/Ethnopoetic Inquiry*, Slavica Gandensia 30, 77–88.
20. Plas 2007: P. Plas, „Vučja imena u kontekstu običaja i verovanja oko rođenja na zapadnom Balkanu”, *Kodovi slovenskih kultura*, knj.7, *Deca*, 88–102.
21. Раденковић 2001: Љ. Раденковић, „Свети Сава у народном предању”, *Кули светих на Балкану*, Крагујевац: Лицеум 5, 89–106.



22. РКТ 1986: *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит.
23. Самарџија 2000: С. Самарџија, „Однос између усмених прозних облика и пословица у Вуковим збиркама”, *Зборник маџице српске за књижевност и језик*, О усменој књижевној традицији, књига XLVIII, св.1, Нови Сад: Матица Српска, 35–48.
24. Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мити и религија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга.
25. Чајкановић 1994/1–5: В. Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, В. Ђурић (прир.), Београд: Српска књижевна задруга, и др.
26. Чурчић 1968: Л. Чурчић, „О почецима Вуковог бележења народних пословица”, *Зборник маџице српске за књижевност и језик*, књига 16, св.1, Нови Сад: Матица српска, 42–72.
27. Шуберт 1988: Г. Шуберт, „Вуково коментарисање народних пословица”, *Научни састајанак слависта у Вукове дане*, XVII/3, 239–245.

## WOLF IN SERBIAN NATIONAL PROVERBS

### *Summary*

Folkloristic studies of A.V.Gura and Pieter Plas indicate that wolf as an animal has a multi-layered symbolism in Slavic and Serbian culture. Relying on these theoretical backgrounds, the paper aims to determine how symbolism and ambivalence of the wolf figure in traditional culture is manifested on the level of proverbs. The paper perceives pragmatic and semantic features of the genre in the context of folklore practices and beliefs and outlines an overview of possible analytical aspects given by proverbs. Wolf figure develops its symbolic potential in relation to anthropomorphic and zoomorphic environment, confirming, despite its exceptional ambivalence or perhaps thanks to it, to be the most frequent and most stable segment of traditional animalistic code culture. The conclusion is made on the basis of the perceived correlation between religious and social practices on one side and national proverbs written in the Serbian language on the other side.

*Key words:* wolf, folklore, ritual and customary practices, Serbian national proverbs

*Danica B. Milošević*



鐵

Маја М. Анђелковић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за српску књижевност

## ВУК У АПОКРИФНИМ МОЛИТВАМА ОД БЕСНОГ ПСА И ВУКА<sup>2</sup>

У раду се анализира појава вука у апокрифним молитвама, било да се ради о молитвама које су усмерене на директно деловање против бесног вука, било да се ради о молитвама у којима се само као сегмент појављује вук, а које су усмерене на исцељење од нежита као главне болести или главног узрока свим болестима. Као посебно битна узима се појава палиндромске апокрифне формуле SATOR AREPO, која, иако апокрифна по природи, постоји у записима на богослужбеним књигама и верској литератури. Дефинише се двострука појавност: вука као демонског бића од којег се човек штити, и као средства, преносника болести од човека до места њеног ишчезнућа.

*Кључне речи:* вук, апокрифна молитва, беснило, палиндром, формула, магија, исцељење, Ступље, Студеница

Митолошка слика света подразумева постојање животиња као специфичну подврсту „ликова којима, напореда са животињама, припада низ других бића: демони, стихије, болести и сами људи као личности из народних веровања, обредни или фолклорни ликови” (Гура 2005: 9). Оно што их спецификује у односу на остале, јесте чињеница да се животиње могу посматрати као ликови, али и као објекти, одн. предмети који имају врло важну улогу у обичајима и обредима. То двоструко својство у складу је са двојакосћу њихове симболике: до-

1 zmajce7@yahoo.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне животиње)* који финансира Министарство културе и информисања РС и пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (ев. бр. 178018) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

брог и лошег аспекта појавности и значења. Непрестана упућеност човека на животиње проузроковала је стално присуство животиња у најразличитијим веровањима и текстовима, те коришћење њихових представа и преиначених митских образаца у сврху тумачења и одређивања људи. Кад је средњовековна књижевност у питању, као целовит спис, бестијариј, издваја се *Физиолог* – потекао из касноантичке књижевности током 2. века нове ере.<sup>3</sup> Но, пошто је у њему већ увелико видљив утицај хришћанске мисли, и читавање животиња у библијски код, он се не може узети за репрезентативан начин сагледавања првобитних митолошких представа. Чувањем архаичних својстава *Физиолог* знатно надмашују апокрифне молитве и апокрифне гатарске врсте, тим пре што никада са сигурношћу не можемо повући оштру границу између њих и фолклорних текстова, а нарочито басми и предања. Управо басме а и фолклорне гатарске врсте „чувају трагове дубоке архаике, али се она не открива непосредно, већ увидом у магијску функцију речи, поетску алегоричност и метафоричност или специфичне механизме кодирања симбола, својствене овим жанровима” (Гура 2005: 15). Рекли бисмо да је карактер формуле коју имају, а који пре свега означава постојаност, омогућио њихово трајање и препоручио их за важне сегменте изучавања митолошких представа. Истина, и оне и апокрифне молитве временом „су се хришћанству саображавале текстуално и обредно” (Анђелковић 2014: 406), али никада у толикој мери да се првобитни слој у потпуности изобрази и нестане.

За разлику од фолклорних текстова, апокрифне молитве су имале отежавајући фактор у свом настанку, преписивању и коришћењу, управо стога што не припадају канону, што су апокрифне, а самим тим и забрањене. Међутим, веровање људи у магијску моћ речи и магијску радњу, допринело је њиховој распрострањеној употреби и њиховом очувању чак и у литургијским књигама. Иако су у њима евидентно накнадно дописиване, оне чине саставни део рукописне традиције разних народа. Такође, важно је скренути пажњу на чињеницу да се у њима преплићу и допуњују знања из народне и верске медицине, као и

3 За место настанка *Физиолога* узима се Александрија. Преведен је рано на различите језике: сиријски, коптски, арапски, латински, бројне западноевропске језике, и на словенски. Уп. Јовановић 2000: 437.



то да садрже податке о познавању анатомије тела, начина његовог функционисања, знања о идентификовању узрочника болести и лечењу. Потпуно је нетачна Лаловићкина констатација да „апокрифна медицина лечи молитвама фантастичне садржине” (Лаловић 2004), јер би по тој логици „фантастично” била и одлика канонских молитви, па чак и канонских текстова уопште.<sup>4</sup>

Према тексту који садрже, апокрифне молитве се могу поделити на две групе: оне које се заснивају на уланчаним именима светих или уланчаним неразумљивим несловенским речима; и оне које садрже причу из живота неког свеца, у којима молитвени део текста (или текст заклињања) има исцелитељску улогу (в. Анђелковић 2014: 413). Међутим, текст *апокрифне молиџиве од бесног њса или вука* коју анализирамо<sup>5</sup> представља хибридан спој, и може бити парадигматичан пример треће групе у којој се сустичу паганско и хришћанско, народна и верска медицина.

У њој се прво описује како је Св. Јован пошао у Свету Гору да светом секиром двојесеклом посече дрво за клепало. На путу га сусрећу бесни пси и вукови, од којих се уплашио и кренуо назад. Тада сусреће Христа који му казује како да се не плаши и како да се заштити.

Наиме, као профилактичко средство назначава се „Божије тело” (хлеб) и крв Христова (вино), која Св. Јовану треба да омогући да се не боји беса<sup>6</sup>, и то не беса као беснила, него беса у значењу ђавола као главног узрочника негативних последица и зла у целости: „Јоване, Јоване, не враћај се нити се плаши, него окуси Божије тело и моју крв па се беса не бој” (Јовановић 2000: 574). Ово је, несумњиво, позив на Свету тајну причешћа,

4 Ако је, по Лаловићкином мишљењу, апокрифна медицина заснована на „молитвама фантастичне садржине”, то би имплиците значило и да је у њима појава Христа и светаца такође у домену фантастике, из чега производи да је и у канонским текстовима њихова појава у истом домену, а што је потпуно погрешно становиште. Ова погрешност претпостављамо да је последица недовољног познавања текстова апокрифних молитви, с једне стране, те непознавања разликовних својстава фантастике и чуда (везаних за свеце), с друге стране.

5 Молитва носи наслов: *Молиџива од бесног њса или вука*. Користимо је у преводу Т. Јовановића (Јовановић 2000: 574–575; под бројем 11). Ова и још неке апокрифне молитве налазе се у рукописима које је објавио Љ. Ковачевић (уп. Ковачевић 1878: 274–283).

6 У апокрифним молитвама бес често означава ђавола, али означава и беснило и психички поремећај.

која у хришћанском контексту означава увођење у живот вечни, исцељење и ојкрепљење душе, здравље душе и тела, као и развијање храбрости пред свим недаћама, укључујући ту разне врсте мучења и болести. Уосталом, крв „се сматра пребивалиштем душе и симболом живота” (Анђелковић 2004: 78). Управо о овом делу молитве Анђелковић каже: „[...] приметно је да се овде јавља модификовани тзв. принцип сличности – да се истим или сличним фактором делује на здравствени проблем: сходно томе да се најчешће беснило преноси уједом који подумева макар и малу рану и отицање крви, делује се Христовом крвљу као исцелитељском” (Анђелковић 2014: 412).

Такође, ово Христово позивање Св. Јована на причешће има своју утемељеност у библијском тексту:

„И кад јеђаху, узео Исус хљеб и благословивши преломи га, и даваше ученицима, и рече: Узмите, једите; ово је тијело моје. И узео чашу и заблагодаривши даде им говорећи: Пијте из ње сви; Јер ово је крв моја Новог завјета која се прољева за многе ради отпуштења гријехова” (Мт. 26: 26–28);

„Ја сам хљеб живи који сиђе с неба; ако ко једе од овога хљеба живјеће вавијек; и хљеб који ћу ја дати тијело је моје, које ћу ја дати за живот свијета” (Јн. 6: 51).<sup>7</sup>

Међутим, одмах након позива на причешће, Христос Св. Јовану даје следеће упутство:

„Свагда носи сарсар, фарфар, знеја, видеја, салагари, сјагда, госигдед, мергари, фаргатери, галмезели, миамезали, дик, горгасемсе, Саваот који створи небо и земљу” (Јовановић 2000: 574).

Овај низ речи непознатог значења врло вероватно да је означавао профилатичка средства, исто онако како су се, у обрнутом случају, за излечење епилепсије користили делови вучјег тела (уп. Анђелковић 2014: 412; Плас 1999).

Занимљив је податак да се донекле исти низ речи садржи у једној молитви од беса, док је у другој дат сличан низ (уп. Јовановић 2000: 575). Ови низови имају истоветну магијску функ-

<sup>7</sup> Делове *Јеванђеља* цитирамо према преводу Синода СПЦ. Текст *Светиоџ Јеванђеља њо Маѡеју*: <http://pouke.org/svetopismo/biblija.php?lang=sinod&lang2=&book=40&chap=26>. Текст *Светиоџ Јеванђеља њо Јовану*: <http://pouke.org/svetopismo/biblija.php?lang=sinod&lang2=&book=43&chap=6>.



цију, без обзира на то да су обе апокрифне молитве од беса у целини засноване само на овом сегменту, дакле, без дијалошке форме.<sup>8</sup> Делимично истоветно стање је и у две молитве од уједа змије (уп. Јовановић 2000: 572)<sup>9</sup>. Заједнички именитељ свим молитвама које се у целини или делом заснивају на изговарању/записивању низа речи непознатог значења јесте да оне суштински треба да излече или предупреду негативне последице (бес/беснило, смрт) онога што се преноси уједом.

За даље разумевање и тумачење ове апокрифне молитве као битан фактор се јавља локацијска ознака *Света Гора* која имплицитно упућује на: вертикалу света и опозицију горе–доле, која је битна за тумачење магијских текстова; сакрални простор у коме нема места „бесовима”, и бесним животињама, те на опозиције свето–профано, домаће–дивље, чисто–нечисто. Њена сакралност нужно производи ред и хришћански поредак, а Христова појава додатно симболизује могућност заштите и исцељења.

Средишњи положај Свете Горе на поменутој вертикали (оси света), у потпуности се уклапа са значењем и положајем секире која је од гвожђа. Наиме, Раденковић указује на то да: „Од свих метала једино је гвожђе небеско и земаљско [...]” (Раденковић 1996: 264), као и на то да има улогу у ослобађању од страха, а да му је у словенској култури „приписује велика апотропејска снага” (Раденковић 1996: 265). Оштрица секире асоцира на чељусту грабљивица, а њена улога је јасно дефинисана у време „вучјих дана” (забадањем у земљу) како би се предупредило прављење штете од стране вукова (Толстој, Раденковић 2001: 490–491). Исто тако, двојесеклу секиру, можемо сагледати и у смислу престапа забране „рада прибором који боде и сече” (Толстој, Раденковић 2001: 108) за време „вучјих дана”, што је могло бити узрочником појаве вукова и потенцијалне штете (преношење беснила, смрт). Без обзира на предочену двојакост у тумачењу њене појаве, секира Св. Јована може се узети и за симбол границе два света, као предмет којим се несумњиво у овој молитви остварује опозиција домаће–дивље, чисто–нечисто. Вукови и пси овде, као и у већини случајева, имају атри-

8 Уп. две молитве од беса, под бр. 12 и бр. 13.

9 Уп. две молитве од уједа змије, под бр. 3 и бр. 4.

буцију „туђи”, а њихова негативна улога појачана је атрибутом „бесни”, они који доносе болест и зло.

У овој је, дакле, молитви Света Гора место између земље и неба, секира Св. Јована предмет који дели свет светог и демонског и средство против злих сила и болести, а потпуно опозитна улога је дата Христу, с једне, и бесним псима и вуковима, с друге стране. Као коначно разрешење очекивано је повлачење демонског пред светим, повлачење болести пред вечним животом (уп. Анђелковић 2014: 408).

\* \* \*

Као кореспондентни пример првој групи апокрифних молитви, и то оних са уланчавањем речи непознатог значења, треба истаћи појаву палиндрома *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*, чија су слова распоређена у облику квадрата (са 5x5 поља), старина потврђена археолошким налазиштем код Помпеја и датована у 50–79. годину нове ере (уп. Пилиповић 2012; Филсон 2010), а његово коришћење у различитим цивилизацијама на тлу Европе, Африке и Азије. Без обзира на и даље у науци изречене сумње у право значење овог текста, неспорно је да је од његове појаве па све до 19. века он био у употреби и имао амајлијско дејство (в. Пилиповић 2012; Марковић 2001: 62).<sup>10</sup>

Иако јој је првобитна намена могуће и различита од оне која се потом развила, ова се формула користила као апокрифна молитва од бесног пса или вука. Постоје посведочени примери употребе и код православних хришћана, а, иако ванканонска, бивала је забележена у различитим рукописним богослужбеним књигама.

Пилиповић као пример наводи литургијску књигу духовника Дионисија, насталу 1520. године, у којој се поред ове формуле наводи и прецизно упутство: „Ове речи због бесног пса напиши на киселом тесту (хлебу) и да га једе пре зоре и изласка сунца, а да не једе више од десет дана” (Пилиповић 2012; уп. Поповић 1894: 351).

<sup>10</sup> Једна од претпоставки је да превод овог палиндрома гласи: „Бог Творац чува своја дела.” Марковић указује на могућност да се анаграмски добија почетак молитве *Оче наш* (*Pater noster*). В. Марковић 2001: 68.

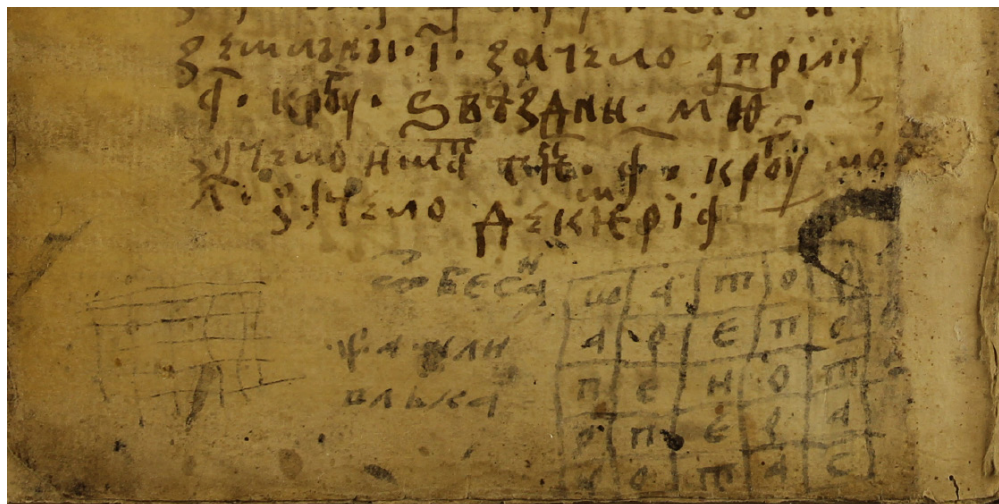


Нешто каснијег постања, из 1622. је рукописни *Требник*, који је настао у манастиру Ступљу (поред Бања Луке)<sup>11</sup> из пера расодера Исаије. У допуни (рукописне стране 2636–2666) написаној 1642. год. од стране непознатог писара (Гаврановић 2015: 11), на рукописној страни 2666, налази се квадратно постављена палидромска магијска формула и поред ње назнака да се користи „од бесног пса или вука”.<sup>12</sup> Иако изостаје упутство о исписивању текста на хлебу који се потом поједе, врло је вероватно да се ова формула користила на истоветан начин, тим пре што су знања о томе и даље релативно постојана и код данашњих свештеника и монаха. У ступљанском *Требнику* та је формула доживела језичку промену<sup>13</sup> која је нарушила првобитно успостављен палиндром, и гласи:

Ш	А	Т	О	Р
А	Р	Е	П	О
П	Е	Н	О	Т
О	П	Е	Р	А
Р	О	Т	А	С

- 11 У питању је рукописни *Требник* који се чува у Музеју СПЦ, у Оставини Радослава Грујића, под бр. 86. До сада у науци изнете погрешне идентификације рукописа, поготово од стране Љ. Стојановића и П. Ђорђевића, Гаврановић је исправио и допунио новим, врло значајним сазнањима која су одлична основа за даља бављења овом рукописном грађом (в. Гаврановић 2015: 10–17).
- 12 С обзиром на чињеницу да је ова формула исписана на страни 2666 која припада допунама из 1643. године, најраније је могла ту бити записана кад и остале допуне, али не искључујемо ни могућност њеног каснијег дописивања, или пак дописивања од стране другог лица, тим пре што се рукопис и мастило разликују од основног текста на тој страни.
- 13 Уместо првог, латиничног слова S писар грешком ставља ћирилично Ш. Исту грешку налазимо и у потоњем примеру навођења студеничке књиге, с тим што је у њој грешка спроведена доследно, па последња реч гласи РОТАШ, чиме није нарушен коцепт палиндрома. Претпостављамо да је до оваквих грешака долазило јер су писари логици свог језика делимично саображавали дате речи, па је тако неразумљиво SATOR постало ШАТОР. Наводећи у низу примера и овај из Ступља, Пилиповић погрешно рашчитава реч ПЕНОТ, место које ставља ТЕНОТ (уп. Пилиповић 2012).





Требник, МСПЦ ОРГ бр. 86, стр. 2666 (исечак)

На трајање ове апокрифне молитве у виду назначене формуле потврду нам пружа и податак да се наша у рукописној књизи *Чудеса Богородичина*, коју је Љ. Стојановић датовао у средину 18. века и претпоставио да ју је писао студенички архимандрит Константин (Стојановић 1901: 172–173; уп. Јовановић 1986: 242).<sup>14</sup> Међутим, према постојећим записима, пре смо мишљења да је апокрифну молитву записао или Димитрије Мерхомац или неко друго лице, а не студенички архимандрит.<sup>15</sup> На рукописној страни 26<sup>16</sup> исписано је:

Ш	А	Т	О	Р
А	Р	Е	П	О
Т	Е	П	Е	Т
О	П	Е	Р	А
Р	О	Т	А	Ш

14 Књига је припадала манастиру Студеници, а монаси су је носили са собом приликом путовања у Русију 1758/59. године. Уп. Јовановић 1986.

15 У рукопису постоје различити записи. Запис на стр. 56а садржи нечитко написану молитву испод које стоји да „ово писа Димитрије Мерхомац”. Уп. Јовановић 1986: 244.

16 Запис доносимо према рашчитаном тексту у: Јовановић 1986: 244.



и поред тога напомена: „Ова слова на киселу”, што недвосмислено указује на то да се формула исписивала/урезивала на киселом тесту. Мада нема напомене чему је конкретно служила, опет на основу њене постојаности с правом можемо претпоставити да јој је намена иста – за заштиту и исцељење од бесног пса и вука.

Према бројним записима евидентно да је књига била у поседу студеничког братства, и да је коришћена упркос чињеници да се у њој налазила дописана ова апокрифна молитва. Верујемо да је управо због њеног постојања настао запис на стр. 86 који је непознати упутио Димитрију: „Димитрие ние добра за ползу књижица” (уп. Јовановић 1986: 244).

Такође, једна од могућих претпоставки за присутност ове палиндромске формуле апокрифне молитве од бесног пса и вука и у оквирима богослужбених књига и верске литературе можда се може тражити у делимичној сличности са јелеосвећењем као обредом за исцељење болесних које је у црквеној употреби. Јер као што се наведена палиндромска формула исписивала на тесту од којег се правила погача (хлеб) и потом секла и неколико дана узастопно давала угроженом човеку да је једе, тако се исто након јелеосвећења спрема погача, пече и дели на 40 делова које болесник током 40 дана треба да поједе. Коначан циљ је исти – исцељење. Ова макар и делимична сличност обредне праксе још једном потврђује да је у појединим случајевима граница између народне, апокрифне и верске медицине врло дискутабилна и често недефинисана.

\* \* \*

За разлику од претходно наведених апокрифних молитви од бесног пса или вука формираних у палиндромску формулу, у којима нема специфичног удела медицинског знања, јер се у њој не наводе узрочници болести нити делови људског тела, друге апокрифне молитве, превасходно молитве од нежита, најчешће обилују пре свега подацима о познавању људске анатомије што се може узети и као својеврсно сведочанство народног познавања медицине (Анђелковић 2014: 408, 414).<sup>17</sup> Сходно чињени-

---

17 Осим из текстова молитава, текстови трепетника као посебне апокрифне гатарске врсте омогућавају садржајније познавање анатомије људског тела, а у сврху прорицања судбине. В. Анђелковић 2002.

ци да је главни узрок болести, молитве против нежита су врло развијене, наративно грађене.

Међутим, и међу њима има оних чији је фокус не на човековом телу него на истеривању болести из човека. У једној од таквих молитви од нежита<sup>18</sup> појављује се фигура вука, али у потпуно другачијем контексту у односу на оне до сада помињане. Део те молитве гласи:

„Адам имаше нежит велики. И имавши га даде га Еви, а Ева ветру, а ветар реци, а река мору, а море вуковима, а вукови обали, а обала песку, а песак земљи, а земља трави, а трава роси, а роса нестаје пред сунцем. Тако и ова болест да нестане у глави и у целом телу раба Божијег (име рекавши)” (Јовановић 2000: 581).

Нежит се сматра начелником, предводником болести (в. Анђелковић 2014: 581; Катић 1961; Раденковић 2007). Демонског је порекла, може се развијати по читавом телу, или пак проузроковати друге болести, укључујући ту и психијатријске поремећаје (в. в. Анђелковић 2014: 581; Чајкановић 1994б: 297–305).

У складу са претходним одређењима, нежит у овој конкретној молитви претпостављамо да треба схватити у смислу „опште” болести која је задесила Адама након што је Богу сагрешио и постао смртан.<sup>19</sup> Пут којим се уклања нежит подразумева следеће чиниоце:

Адам→Ева→ветар→река→море→вукови→обала→песак→земља→трава→роса→сунце.

На крају овог ланца, као продукт спајања росе и сунца, дешава се ишчезнуће болести. Овакав распоред није нимало случајан, поготово ако се имају на уму припадања ових елемената осама света. Након Адама и Еве као припадника хоризонталне осе света појављује се ветар који истовремено припада и хоризонталној и вертикалној оси. Његова функција ту је очигледно функција преносника до реке као границе два света. Болест која прелази у други свет опет преко представника хоризонталне осе (море, вукови, обала, песак, земља) доспева до

18 Означена бројем 29.

19 Након кршења Божје запосвести да не поједу плод дрвета познања, Адам и Ева бивају прогнани из Раја, а као последица сагрешења јавља се болест и смрт. О Адамовој болести и њеним умножавањима говори и старозаветни апокриф *Књига о Адаму и Еви*.



траве и росе, које је преусмеравају на сунце као елемент вертикалне осе. Истовремено, зелена боја траве указује на „простор где се тера нечиста сила” (Раденковић 1996: 304), исто као што је то случај са бајалицама. Ишчезнуће болести захваљујући дејству сунца на росу треба тражити у симболици жуте боје за коју Раденковић каже: „Жуто је боја злата [...]. Злато је и лик светлости, оно „означава” или симболизује светлост, приближавајући се на тај начин значењу иконе, која је одраз светости и везе с њом [...]” (Раденковић 1996: 310). Очигледно преусмеравање на вертикалну осу, на одлазак на горе, на нестајање болести, треба разумети као усмеравање на свето (Бога) којим се нечисте силе разгоне, а тзв. нарушени поредак враћа у првобитно стање.

Позиционирање вукова између реке и обале, овога пута, у просторном коду, означава вука као преносника – он као стран и туђ, болест треба да пренесе у отворени простор, далеко од човека. Вук више није представник нечистих сила, већ преузима медијаторску функцију (уп. Гура 2005: 115), означава прелазак границе.

\* \* \*

Реконструисање митолошке слике света неизоставно се темељи на оним облицима казивања који су своје постојање потврдили вишевековним трајањем. Међу њима сматрамо да су најбитније молитве, басме и предања јер ови облици нуде могућност знатно јаснијег увида у различите митолошке слојеве и преиначења митских образаца, па тиме и могућност сазнања првобитних представа које су кључне за разумевање и декодирање текста. У не малом броју случајева управо у њима долази до преузимања „приповедног ткива” из сродне врсте, па се отуда не може повући јасна граница како између народне и верске медицине, између басме и молитве, тако и између апокрифног и канонског текста.

Разматрани примери апокрифних молитви изнова сведоче да сваки појам, сваки симбол јесте амбивалентан, а да реализација његовог доброг или лошег аспекта умногоме зависи од контекста у ком се јавља, и од његовог односа према Богу, човеку и ђаволу. Ова констатација се у потпуности може применити на фигуру вука који је или демонска животиња, са пред-

знаком „туђ”, те се од њега ваља заштити, а од његовог уједа и пренесеног беснила излечити, или пак вук постаје средство којим се од човека болести преносе на другу страну, с оне границе света домаћег, светог и чистог. Но, главни чинилац, који је надређен свим симболима, свим наротивима, целокупним текстовима апокрифних молитви јесте РЕЧ у чију се делотворност верује, без обзира на то да ли се јавља у значењски јасним наротивним целинама или у значењски нејасним апокрифним палиндромским магијским формулама. РЕЧ је код текста, и једино РЕЧ пружа исцељење.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Анђелковић 2002: М. Анђелковић, „Два нова преписа трепетника”, *Зборник Мајнице српске за књижевности и језик*, 50 (1–2), 377–391.
2. Анђелковић 2004: М. Анђелковић, „Етиолошко у апокрифима и предањима о змији и виновој лози”, *Наслеђе*, год. 1, бр. 1, 73–81.
3. Анђелковић 2014: М. Анђелковић, „Апорифне молитве – од народне медицине до књижевног текста”, *Теме*, год. XXXVIII, бр. 1, 405–416.
4. Гаврановић 2015: Д. Гаврановић, *Историјски развој словенских моливослова на примјеру рукописног шребника МСПЦ ОРГ 86*, Мастер рад, одбрањен 2015. год. на Православном богословском факултету Универзитета у Београду
5. Гура 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд: Бримо-Логос-Александрија.
6. Јовановић 1986: Т. Јовановић, „Књига с којом су студенички монаси путовали у Русију 1758–59. године, *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд: Српски архијерејски Синод СПЦ, 241–245.
7. Јовановић 2000: Т. Јовановић, *Стара српска књижевност. Хрестоматија*, Прир. и прев. Т. Јовановић, Београд- Крагјевац: Филолошки факултет-Нова Светлост.
8. Катић 1958: Р. Катић, *Медицина код Срба у средњем веку*, Београд: Научно дело.
9. Катић 1961: Р. Катић, „ЌѢ нежитя” у српској средњевијековној медицини, *Зборник за друштвене науке*, 29, 121–126.
10. Катић 1967: Р. Катић, *Српска медицина од IX до XIX века*, Београд: Научно дело.



11. Катић 2008: Р. Катић, „Преглед историјског развоја српске средњо-вековне научне медицине”, *Здравствене заштитица: часопис за социјалну медицину и друштвено-економске односе у здравству*, 37/2, 21–26.
12. Ковачевић 1878: Љ. Ковачевић, Молитва. *Неколико прилога старијој српској књижевности*, Старине Југославенске академије знаности и умјетности, X, Загреб, 274–283.
13. Лазић Коњик 2012: Ј. Лазић Коњик, „О значењу лексеме чудо у српском језику”, *Зборник Мајнице српске за филологију и лингвистику*, LV (1), 197–210.
14. Лаловић 2004: А. Лаловић, „Српска медицина у Средњем веку”, *Тимочки медицински гласник*, 2004/29, суп. 1, <http://www.tmg.org.rs/v29s129.htm>, 13.12.2015.
15. Марковић 2001: М. Марковић, *Студије о религији антике*, Никшић: Јасен-Српско друштво за хеленску философију и културу.
16. Пилиповић 2012: Р. Пилиповић, “Literacy as Magic (SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS IN Serbs from Bosnia and Herzegovina)”, <https://www.scribd.com/document/163405435/r-Pilipovic-Literacy-as-Magic-Final-1>, 27.11.2015.
17. Плас 1999: П. Плас, „Неколико аспеката симболике вучјих уста у српским обичајима и веровањима”, *Кодови словенских култура*, 4(4), 184–212.
18. Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика светиа у народној маџији Јужних Словена*, Ниш-Београд: Просвета: Балканолошки институт САНУ.
19. Раденковић 2007: Љ. Раденковић, „Апокрифне молитве и заклинања код јужних Словена”, *Vasapisa*, 28, 151-163.
20. Стојановић 1901: Љ. Стојановић, *Каталоџ рукописа и старих штампаних књиџа. Збирка Српске краљевске академије*, Београд: СКА.
21. Толстој, Раденковић 2001: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, редактори С. М. Толстој, Љ. Раденковић, Београд: Zeptr Book World.
22. Филсон 2010: Ф. В. Филсон, *Да ли је у Помпејима било хришћана?*, превод Маријана и Срећко Петровић, *Отачник св.*, 1–2 (2010), 363-366.
23. Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд: СКЗ-БИГЗ-Просвета-Партенон.

## **WOLF IN APOCRYPHAL PRAYERS FROM RABID DOG AND WOLF**

### *Summary*

The paper analyzes the phenomenon of wolf in apocryphal prayers, whether those be the prayers referring to the direct action taken against the rabid wolf, or the ones in which wolf appears only as a segment, but which are aimed at the healing of “nežit” as a major disease or the main cause of all diseases. The appearance of palindrome apocryphal SATOR AREPO formula is particularly significant. Though apocryphal in nature, it is recorded in religious service books and religious literature. In apocryphal prayers wolf occurs either as a demonic animal, with the fore-sign “extraneous”, hence the need for the protection from it, as well as for the healing from its bite and transmitted rabies disease, or a wolf becomes the means by which the disease is transmitted from man to the other side, transcending the world of the domestic, sacred and pure.

*Key words:* wolf, apocryphal prayer, rabies, palindrome, formula, magic, healing, Stuplje, Studenica

*Maja M. Anđelković*



Јелена Ђ. Весковић<sup>1</sup>  
Крађујевац

## ВУК У АЛЕГОРИЈСКИМ ПРИЧАМА СТАРЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ<sup>2</sup>

Представе вука у средњовековној преводној књижевности садржане у алегоријским причама и претечама басни одговарају митолошком обрасцу који се ствара од исконских појава вука у близини човека. Двострука природа вука којом се представља двострука природа човека приказује се у складу са постојањем принципа добра и зла у хришћанским поимањима тих супротности. Вук у књижевности оживљава предања везана за његову културолошку фигуру. Ова књижевна животиња је обележена хтонском симболиком, демонолошким пореклом, табуима, тотемизацијом и трансформацијом. Покушаћемо да основна обележја мита о вуку прикажемо кроз поимање вука као књижевне животиње у старој српској књижевности, чији су изворни рукописи настали вековима пре преписа које смо ми проучавали у раду, али су упркос томе задржали своје основне идеје и попримили хришћанска обележја.

*Кључне речи:* вук, средњи век, басна, алегоријска прича, митолошко, књижевна животиња

У овом раду ћемо покушати да представимо фигуру вука као књижевне животиње у старој српској књижевности, са кореном у средњовековној преводној књижевности. Под тим ћемо обухватити дела из античке, грчке књижевности, као и из древне индијске књижевности: *Физиолог*, *Пишања неког цара Јуса, који владаше у Изралији и у Самарији*, и *пишања неког филозофа, по имену Јосиф, Стефаниј и Ихнилај* и апокрифне молитве. У оквиру ових дела налазе се поучне приче чију структуру и значење можемо посматрати кроз структуру и значење басне, која у својој основи представља алегоријску причу, у којој су главни јунаци животиње, а у свом кратком структурном изразу носи

1 jeca.veska@gmail.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне животиње)* који финансира Министарство културе и информисања РС.



наравоученије које представља одређено дидактично-морално начело. Оваква дидактично- морална начела у средњовековној преводној књижевности представљена су у складу са хришћанским промишљањима средњег века. Носиоци ликова-животиње се стављају у оквир архетипских представа борбе између добра и зла, не би ли се на тај начин након психолошког преношења особина животиња на свет људи, показала природа човека, као и основна идеја доброг, која потиче од божије промисли. Књижевна фигура вука је у средњовековној преводној књижевности попримила симболична значења, која очито датирају из времена античке и санскритске књижевности, дакле, из периода II века. С обзиром на то да је у књижевности II века, вероватно, представљено усмено предање које је почивало међу људима, симболична значења вука у средњовековној преводној књижевности представљају сублимирано представљење ове животиње још од времена првих сусрета човека са вуком.

„У народним представама животињама се у целини додељују одређена обележја у складу с човековим схватањем стварних животиња које чине његово окружење у природи. Међутим, овакво схватање се прелама кроз призму митолошке свести: класификација животињског света по овим или оним обележјима подређена је унутрашњој логици митолошке свести која се повремено суштински разликује од логике животне свести савременог човека, а она се, опет, нипошто не поклапа са строгом логиком научне анализе, у складу с којом се гради непротивречна зоолошка класификација животињских врста” (Тура 2005: 11).

У складу с тим фигура вука у књижевности добија своја културолошка, митолошка, интернационална обележја која се не могу посматрати одвојено, нити се могу занемарити у проучавањима књижевности у којој је ова књижевна животиња добила своје особито значење. На првом плану нашег проучавања средњовековне преводне књижевности појављује се књижевни лик вука, као прототипа човека, који је представљен са особинама себичности, грабљивости и лукавости. Оваква негативна конотација фигуре вука се преноси на конкретне религијске сентенције у *Физиологу*, у којима је вук представљен као прототип јеретика „вука у овчијој кожи”, или симболично као хроми вук. На другом плану проучавања, приказаћемо трансформацију књижевне фигуре вука са позитивном конотацијом у облику звери, које представља биће „рођено од вука”, које живи у складу са аскетским начином живота.



Према истраживањима Александра Гуре вук је међу зверима један од средишњих и у највећој мери митологизованих ликова. Својстен му је широк круг разноврсних значења, од којих га многа уједињују с другим грабљивцима, а такође и са животињама обдареним хтонском симболиком (Гура 2005: 90). Порекло вука, према Гури, објашњавају народне етиолошке легенде, а најраспрострањенија је легенда о томе да је вука створио ђаво, противећи се Богу (Гура 2005: 90). Вуку је својствена хтонска симболика, с којом се повезује амбивалентност природе вука. Хтонска природа одређује везу вука с умрлим. „Вуку су својствене медијаторске функције: он је посредник између овог и оног света, између људи и Бога, између људи и нечисте силе” (Гура 2005: 115). Према Александру Гури, за вука се везује и брачна симболика, различита по својој природи (Гура 2005: 92). Код Јужних Словена, на пример, постоје „вучији дани” када је забрањено користити назубљене и оштре предмете, инструмената који боду или секу и подсећају на вучије оштре зубе (гребен, нож, секира, игла...), а такође и отварање предмета који подсећају на вучију чељуст (маказа, ножева и гребена на расклапање, сандука и сл.) (Гура 2005: 103–104). „У представама о вуку као грабљивцу који односи стоку присутан је и мотив жртве, намењене Богу” (Гура 2005: 105). За одвраћање вука се користи камен и ватра, као и молитва и крст (в. Гура 2005: 106–112). „Вук је пре свега по својим функцијама близак другим грабљивцима – гаврану, јастребу, рису, штуки и посебно медведу” (Гура 2005: 115).

Међу делима са строго хришћанском тематиком у средњовековној преводној књижевности, канонским и апокрифним, која су за циљ имала да поуче и прошире хришћанску религију, налазила су се световна дела попут *Романа о Александру Великом*, *Романа о Троји*, приповедака из античке и санскритске књижевности, која се нису удаљавала од хришћанског поимања, али су била другачије тематике и структуре. Међу овим световним делима у рукописној традицији старе српске књижевности налази се *Стефаниј* и *Ихнил*.

„Дело потиче из древне индијске књижевности, из познате *Панчаџајан*, то јест „петокњижја”, које је настало на санскриту у III или IV веку, а по некима још током I или II века. Првобитни облик дела није сачуван, већ његове варијанте у бројним преписима. Многе басне које важе као Езопове и ли Ла Фонтенеове,

као и њихове обраде Крилова, Гетеа и Толстоја, а код нас Доситеја Обрадовића, налазе се управо у *Стефанићу* и *Ихнилацију*. Српски средњовековни читалац могао је већ у XIII веку да се упозна на српскословенском језику са овим делом пуним мудрости и поука” (Јовановић 2000: 329).

*Стефанић* и *Ихнилаци* представља дело које се састоји од низа мањих алегоријских поучних прича чији су главни јунаци животиње. Ми ћемо представити оне приче чији је јунак вук или нека врста његовог сродника. Мање алегоријске приче у Стефаниту и Ихнилату се надовезују на једну, која је у основи дела, причу о лаву који је владар, његовим саветницима Стефаниту и Ихнилату, који су шакали, и ситуацијама које се постављају у одређеном времену, чију илустрацију добијамо кроз мање поучне приче.

„За православне Словене од значаја је превод на грчки језик. Крајем XI века по налогу византијског цара Алексија I Комнина дело је превео на грчки Симеон, Ситов син, родом из Антиохије, који је био врло угледан лекар. Приликом превођења са арапског код Симеона је дошло до необичне интерпретације наслова. Име Калила он је прочитао као *иклил*, то јест *венац* (грчки *сџефанос*), а реч Димна схватио је као *димн*, то јест *шраџ*, односно *знак* (грчки *ихнос*).” (Јовановић 2000: 330)

Овим су имена шакала, на неки начин прилагођена средњовековној књижевности, односно христијанизована. Стефанит је представљен као мудар шакал, док је Ихнилат лукав шакал који жели да се домогне власти. Ихнилат успева да се додвори лаву, остављајући кроз своје поступке и поучне приче утисак мудрог саветника. Прва целина овог дела говори о лавовом зачетку пријатељства са волом. Во лаву постаје велики пријатељ и почиње да му се својим мудрим саветима приближава. Када се тим приближавањем осети угроженим, шакал Ихнилат ће својом лукавошћу и алегоријским казивањем приче о вашки и буви нагнати лава да посумња у пријатељство вола.

„Стефанит рече:

’Како мислиш да наудиш лаву који је вишеструко јачи од тебе и који има многе другове и послугу?’

А Ихнилат рече:

’Не обазири се на моју скромност и немоћ, јер победа не бива снагом и телесном моћи. Многе од силних победише најслабији...” (Јовановић 2000: 337)



Шакал је животиња слична вуку, припада предаторима и грабљивцима, представља ноћну животињу што одређује његову хтонску симболику која је слична хтонској симболици вука, те га можемо посматрати као вуковог сродника у књижевности. Представљање мудрог и неисквареног шакала Стефанита с једне стране, и лукавог, грамзивог шакала Ихнилата који је издајица, може се сагледати као амбивалентна природа вука, која садржи позитивну и негативну конотацију ове књижевне фигуре. Психологизацијом и успостављањем митолошког обрасца вучја симболика у средњовековној књижевности је приказана кроз поменуте особине шакала. Далеко распрострањеније је поимање и повезивање негативних особина шакала Ихнилата са књижевном фигуром вука, али то не значи да не постоји и примери позитивних особина ове животиње, што ћемо касније сагледати на другом примеру. У оквиру једне од алегоријских прича Стефанита и Ихнилата, коју приповеда во лаву када му говори о његовој лукавој околини, говори се о саборишту вука, лисице и гаврана који су нанели зло лаву тако што су издали његовог пријатеља камилу. Вука овде одређују особине грабљивости и издајства, као и склоности да се приклони злу. Оно што додатно појачава интезитет мрачног, негативног поимања фигуре вука у баснама јесу негативне особине животиња са којима се вук налази у савезу. Као што смо напоменули, вук је у овом случају у савезу са лисицом и гавраном. Лисица се уклапа у животиње крзнашице, чија се хтонска симболика повезује са положајем ових животиња у односу на „рајско дрво”. Према мишљењу Александра Гуре у неким белоруским и украјинским песмама присутан је архаичан мотив који наглашава хтонску природу животиња из рода куна које се налазе у подножју рајског дрвета. „У подножју ’дрвета среће’ (јавора, бора или брезе) налазе се црни даброви, хермелини или самури, у средини су блиставе или рајске пчеле, а изнад – сиви соко, рајске птице, распевани славуји или звонке гусле” (Гура 2005: 149). Повезују се и са подземним светом, као и са подземним благом (Гура 2005: 149). Према Гури, крзнаши су блиски демонолошким ликовима (Гура 2005: 192), а у народу су уврежене одређене психичке особине ових животиња, те тако лисицу увек одликује лукавост (в. Гура 2005: 187). Вук се у баснама често налази или у садејству са лисицом или као њен противник. Савезом ових двеју животиња појачава се хтонизација њи-

хових поступака и особина, вучије грабљивости и лисичије лукавости. Свему овоме доприноси архетипски дуалитет мушког принципа и симболике коју у митологији носи вук, и женског принципа и симболике коју у митологији носи лисица. На основу овог дуалитета мушки и женски принцип уједињени у злу потчињавају добро. Амбивалентност зла је, у овом случају оличен, у два правца мушког и женског принципа вука и лисице, који се због своје различитости приказују не само у савезу, већ и у сукобу. Трећи члан поменутог савеза јесте гавран, који припада нечистим птицама.

„Све птице из ове групе сматрају се нечистим (ђаволске, проклете) и злослутним, што их обједињује с јастребом и копцем, буљином и совом, свраком и неким другим птицама. Грабљивост и крвожедност који одликује пре свега гаврана, зближавају га у народним представама и обредима с грабљивцима као што је вук” (Гура 2005: 397).

Обредни образац је есенцијално приказан у алегоријским причама, у којима су у садејству управо поменуте животиње сродне по демонолошкој природи. Наиме, овде можемо приметити приказивање обреда жртвовања. У овом случају, жртвовања четврте животиње која није обојена хтонском симболиком, камиле. У оваквој представи савеза вука, лисице и гаврана појачане су њихово демонолошке особине, које се у средњовековној преводној књижевности приказане као принцип зла које потиче од ђавола наспрам принципу добра које долази од Бога, али и исконским представама, пре свега, фигуре вука, која се везује за принципе обреда који се везују за паганство, као што је мотив жртве. Обред жртве долази преобликован, јер није директно приказан са жртвовањем у поимању религијског жртвовања. Према мишљењу Дејана Ајдацића обредни смисао у мотиву може бити сачуван, али и преображен, замућен, заборављен, спојен са елементима других обреда.<sup>3</sup> Култ жртве се преноси у хришћанство у различитим облицима. Према Чајкановићу и Булату, како и у другим религијима, тако и у старој нашој, жртва је (заједно са молитвом) најважнији саставни део култа. Постоје обедне, сакраменталне, поклони, жртве замене, захвалне, бескрвне итд. Жртве могу бити крвне нарочито у мртвачком култу,

3 [http://kapija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd05\\_ritualisticki.htm](http://kapija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd05_ritualisticki.htm), приступљено 20.10.2015.



и хтоничном култу уопште; понеки пут је потребно да крв натопи земљу; најчешће се кољу јагње, или овца, петао, понекад говече (Булат, Чајкановић, 2007: 59). Овај модел жртвовања ћемо представити кроз тумачење Сретена Петровића. Наиме, у својој Српској митологији (1999) наводи следеће:

„Основни је смисао феномена жртвовања да се једна заједница овим ритуалним супротстави сили деструкције и нереда, како би конструктивна и интегративна, заштитна снага друштва постала доминантна. Символичким чином жртвовања постиже се то да се сав сувишак растуће ’бестијалности’ у човеку и друштву ритуалним средствима најпре ’скупља’, ’згушњава’, а затим се ’спаљује’, ’уништава’. На плану колективне психологије, обред жртвовања има карактер катарсе, прочишћења од сувишне енергије, дакле, и од потребе за насиљем” (Петровић 1999: 20).

У наведеном примеру модела жртвовања можемо уочити супституисану моћ насиља које се кроз овај обред примењује, уз успостављање друштвене равнотеже у негативном контексту, у складу са хтонским особинама оних који су посредници у жртвовању.

На примеру поучне алегоријске приче која је садржана у оквиру приповетке *Питања цара Јуса философу Јосифу* уочавамо као и у поменутој причи о вуку, лисици и гаврану из *Стефанија и Ихнилаја*, природу вука која ће се установити како у хришћанским списима, тако и у форми басне која ће се као књижевна врста развијати и у каснијим епохама, долазећи до таквог прототипа вука и у савременој књижевности. Према мишљењу Томислава Јовановића порекло приповетке *Питања цара Јуса философу Јосифу* је непознато, али се сматра да је највероватније из грчке књижевности у којој такво дело није сачувано, а њен ток остварен је у форми питања и одговора цара Јуса и философа Јосифа (Јовановић 2000: 387). „У приповеци постоји знатна целина посвећена односима медведа и вука и свиње с једне стране и лисице, мачка и јежа с друге. Управо тај део утицао је на српску народну књижевност у којој је настала приповетка *Медвед, свиња и лисица*, коју је забележио Вук Караџић” (Јовановић 2000: 387). У овој алегоријској причи вук, медвед и вепар ће бити представљени као представници доминантне предаторске врсте наспрам њихових слугу лисице, мачка, и јежа. Вук и медвед су представљени као пакосни разбојници и лопови, док је вепар представљен као срдита и наг-

ла животиња која носи оштро оружје. Одлучили су да поделе пустињу на три дела и да свако живи како жели на свом делу територије. Тада су у службу узели лисицу, мачка и јежа. Вук је одлучио да гаји стоку у дубрави, а за слугу је узео лисицу. Као што смо већ напоменули, овај савез вука и лисице је чест мотив у баснама. Међутим овде ће се након привременог савеза, догодити сукоб између вука и лисице, те ће они постати противници. Тај сукоб се одиграва у симболичном простору вуковог ловишта, када вук угледавши лисицу која иде испред њега, због своје пакости помисли да је и лисица пакосна и да лови његову стоку. Простор ловишта је природно одређени простор ових грабљиваца, на којем се дешава већ поменути сукоб мушког и женског принципа зла. Одлика вучијег мушког принципа је пакост и грабљивост, док је одлика лисичијег женског принципа лукавост. Својим лукавством лисица надјачава вукову пакост која је праћена непромишљеношћу због које ће заједно са медведом и вепром изгубити живот:

„И све ове три звери, мислећи за себе да су силне, постадоше саме себи убице. И завист им не беше од користи, као ни грабљивост, него их још више упропасти. И чуј, о царе, да није неправда од Бога, нити против кога, него све је од наше самовоље, као што и пре рекох. Него, свако вучен својом похлепом и завишћу упада у замке ђаволове, јер онај ко му се повинује, његов слуга постаје, као што и раније рекох. Од зависти потиче свако зло у нама” (Јовановић 2000: 394).

Оваква представа вука у хришћанском поимању истиче негативну конотацију психолошке личности коју кроз књижевност поприма. Његова хтонска симболика је у овом случају интензивираним присуством медведа са којим је у савезу.

„То су медведу сличне демонолошке представе, ликови маскирања, заштите, начини табуизације, узајамна заменљивост у сличним фолклорним текстовима, лексичке корелације [...] Медвед је најближи вуку. Ово зближавање није случајно и условљено је тиме што су и један и други снажне, грабљиве и за човека опасне звери” (Гура 2005: 115).

Већ смо напоменули да је алегоријска прича садржана у приповеци *Пишњања цара Јуса философу Јосифу* утицала на српску народну приповетку *Медвед, свиња и лисица*. У овој српској народној приповеци ће управо због сличних својстава вук бити



сублимиран у медведу и неће се појављивати због дужине приповетке која би се понављањем истих архетипских особина медведа и вука знатно проширила, а носила би исту моралну поуку. Успостављање овакве повезаности ове две животиње никада није дато случајним избором и устаљен је културолошки и митолошки модел. Подражавајући хтонску симболику вука у алегоријским причама, као код претходно наведене алегоријске приче постоји мотив жртве. Овај мотив је дат индиректно и као појава која се подразумева уз обредну маску вука. Наиме, вук је представљен и као фигура ловца, грабљивца, чије је основно занимање да лови стоку, што представља негативно конотирану особину култа вука који жртвује, како би утолио физиолошку потребу глади, која се повезује са његовом демонолошком симболиком звери. На основу поменутих алегоријских прича у којима се вук налази у савезу или сукобу са животињама са сличним негативним особеностима, применивши психолошки постулат поетике басне да све особине животиња заправо представљају особине људи и друштва у којем се налазе, вук је знатно негативно обојен већ поменутих особинама пакости, злобе, грабљивости, непромишљености, те представља такву негативну страну природе човека. У складу са средњовековном преводном књижевношћу „вучја” природа човека се кроз религију може усмерити ка позитивној природи човека.

У овом делу рада ћемо се поново вратити на дело *Стефаниј* и *Ихнилай* која садржи још једну алегоријску причу која садржи позитивну конотацију вука. „Говоре како је у неком месту била звер рођена од вука. А била је непорочна и правдољубива и међу иноплеменцима и међу лисицама. И не мешаше се у њихове послове, нити крв невину проливаше, нити месојед беше” (Јовановић 2000: 372). Вучија амбивалентна природа потиче од његовог порекла. Као што смо већ напоменули вука је створио ђаво. „Али живот вуку није дао ђаво, него Бог – ђаво није успео да га оживи” (Гура 2005: 90). Можемо установити да двострука природа вука садржи и принцип зла који га везује за ђавола и демонолошко и принцип добра који га повезује са Богом, због којег ће напасти ђавола. Преименовање вука у звер није случајно, наиме, према Александру Гури међу називима овакве врсте најраспрострањенији су рус. зверб, укр. звір, звірак, пољ. zwierz, буг. звяр (Гура 2005: 105). Вук доживљава трансформацију и у облику и у психолошким



особеностима у оквиру ове приче. Звер представља биће које је оличено смерношћу, добротом, правдољубивошћу, скромношћу, вером према Богу и аскетским начином живота који не жели да наруши служењем цару:

„Учинићеш, о царе, велико дело ако ме оставиш да живим у овој пустињи безбрижно, јер ми је довољно да се причестим водом и травом. Чујем да цареве слуге за кратко време и за трен ока настрадају душом и накупе се толико страха колико други не поднесу током целог свог живота. Они који живе смерно, много им је боље него славним, који су закупљени мноштвом брига” (Јовановић 2000: 372–373).

Морално начело ове приче је достизање правде за неправедно оптужене од стране злих личности. Звер са својом помешаном особинама, страда неправедно од стране лавових слугу. Међутим, у архетипској борби добра и зла, принцип добра у средњовековној књижевности увек надвлада принцип зла. Самим тим звер „рођена од вука” не носи негативитет прототипа вука који је успостављен у поменутих алегоријским причама, већ оживљава образац етиолошке легенде по којој се рађа и буди добро када Бог удахнује живот вуку. Двострука људска природа се у баснама и алегоријским причама јасно исказује у смислу препознавања у вучјој природи, која нема само негативни смисао. У оквиру ове приче можемо препознати обредни пут иницијације звери, односно човека. Наиме, звер створена од Бога, у хришћанском поимању, опредељује се за живот вођен у складу са религијом, што подразумева добре и узвишене циљеве. Звер води аскетски начин живота, пости и причешћује се, не чини зло и живи у складу са својим ближњима. Када дође до тренутка издаје звери од стране околине, долази, заправо, до тренутка сврховитости иницијације. Звер упркос појављивању зла, и упркос својој амбивалентној природи подразумевајући и хтонску симболику, бира да и даље живи у складу са својим стеченим етичким принципима. Негативно конотиран култ „вучијег” се у обредној структури иницијације превазилази, и таква алегорија звери се може транспоновати на човека и његове животне ритуале иницијације и индивидуације. Трансформација вука у звер је само започињање другачијих представа вука од прототипске у баснама. Даљу трансформацију бића са обележјима вука налазимо касније у српској књижевности, пре свега у народним песмама. Змај Деспот



Вук, јунак народних песама, биће представљен са обележјима вука и змаја.

„Знатно чешћи од целовитих описа змајевитог јунака јесу они који се своде на побрајање локализованих или нелокализованих белега у којима се чува траг змајеве полиморфности. Деспот Вук се тако рађа обележен вучјом длаком на глави, и вучјом шапом, без одређења где и како је смештен овај белег..” (Пешикан Љуштановић 2002: 42).

Чудно биће са одликама змаја и вука је оличено и антропоморфизацијом, односно претварањем у човека. Са помешаним митолошким особинама змаја и вука, овакво биће је морало имати и амбивалентну природу. „Природа човеку надмоћних бића нужно је амбивалентна: онај ко може дати извесна добра, може их и ускратити” (Пешикан Љуштановић 2002: 41). У складу са поменутиим, склоност ка митологизацији одређених тотема, као што је вук, потиче од искона а његова амбивалентна обележја су трансформисана у културолошки модел књижевне животиње проучаване до данашњих дана.

„Физиолог је поучни спис касноантичке књижевности настао у Александрији највероватније током II века. У њему се кроз краће наративне целине о појединим животињама, биљкама и камењу алегоријски и са веома богатом симболиком говори у људима” (Јовановић 2000: 437).

Из српског преписа овог рукописа у оквиру средњовековне преводне књижевности можемо уочити да се у *Физиологу* налазе два слова о вуку. У оквиру њих налази се сублимирана негативна симболика вука. *Прво слово о вуку* представља вука као лукаву животињу која лови домаће животиње од људи. Вук „долази”, што упућује на његов долазак из горе (шуме, планине), из другог света у заштићени, унутрашњи простор (дом, стадо). Вуков долазак упућује на медијаторску функцију ове животиње између два света, али и између ђавола и људи, јер је вук у овом *Слову* заправо представљен као јеретик. „Чувајте се од лажљивих пророка, јер долазе к вама у овчијој одећи, а изнутра су вукови и грабљивци. (Мт. 7, 15)” (Јовановић 2000: 450-451). „Вук у овчијој одећи” се може симболично тумачити кроз карневалску обредну слику жртвовања. Наиме, вук силази у стадо, претварајући се да је њен део тако што ће се маскирати у овцу, не би ли утолио своју глад и грабежљивост. „У пред-

ставама о вуку као грабљивцу који односи стоку присутан је мотив жртве, намењене Богу. Вук врши медијаторску функцију, он је посредник између људи и оностраних сила” (Гура 2005: 105). Међутим преношењем обележја вука и жртве у *Физиологу* на природу човека, пре свега неверника, добија другачије значење. Жртва није Божијег већ демонолошког порекла и у овом *Слову* упозорава човека на могућу природу „вучијег”, односно зла у другим људима који не живе у складу са хришћанским начелима. „А коју жртву, ипак, Бог тражи од човека? Милосрђе и ништа друго осим милосрђа” (Јеротић 2003: 307). У *Слову* се још истиче и да вук има отворена уста када зграби плен, и да бежи од пастира. „Приликом сусрета са човеком вук отвара чељусти да би човек завирио унутра и да би због тога изгубио моћ говора” (Гура 2005: 111). Можда бисмо могли протумачити отворена уста вука у *Првом слову о вуку* не као губитак моћи говора, већ губитка снаге вере уколико се не живи у складу с њом и уколико поступци човека постану непромишљени не пазећи на принцип зла који се може јавити у човековој природи. Међутим, у складу са обредним моделима који се везују за вука, у оквиру представе отворених вучијих чељусти можемо пронаћи утемељена народна веровања, која смо на почетку рада истакли. Наиме, код Јужних Словена, на пример, постоје „вучији дани” када је забрањено користити на зубљене и оштре предмете, инструмената који боду или секу и подсећају на вучије оштре зубе (гребен, нож, секира, игла...), а такође и отварање предмета који подсећају на вучију чељуст (маказа, ножева и гребена на расклапање, сандука и сл.) (Гура 2005: 103–104). У складу с тим у *Физиологу*, дакле, налазимо наизглед прикривене конотације обредне маске вука, које се могу тумачити како на пољу књижевности и сагледавања фигуре вука као књижевне животиње, тако и на пољу тотемизације, митологизације и успостављања култа.

*Друго слово о вуку* представља слику пакосних људи оличену у симболичном представљању хромог вука. У вези са симболичком хромог вука поново ћемо се вратити на етиолошку легенду о настанку вука. Наиме, према истраживању Александра Гуре, када је ђаво створио вука, а бог га оживео, оживели вук се баца на ђавола који покушава да се спасе на дрвету, најчешће на белој јови или јасики, и хвата га за ногу. Од тог времена ђаво нема пете, хром је једноног, ишчупаног бедра (Гура 2005: 90).



У многим представама, ова обележја ђавола се пребацују на представљење вука, те се у књижевности и митологији појављују представе хромог, једноногог вука. У вези с овим представљањем се одмах указује на демонолошко порекло и обележја зла ове књижевне животиње. И *Прво и Друго слово о вуку* у *Физиологу* представља алегоријску слику у људима. Поново ћемо назначити да се упоређивање природе човека са природом вука врши у правцу амбивалентности човекове природе, као што је вучија. Наиме, увреженије је оживљавање принципа зла вучије природе која се поистовећује са принципом зла човекове природе, која у том смеру оживљава када се удаљава од религије и њених канона. „Преображај у звер се заправо јавља као регресија људског бића на нагонско и архетипско. Суштински са тог становишта постоји узрочно надовезивање представа о зверињем у себи или себе као звери, одређено на основу узајамне повезаности” (Хаџи Танчић 2012: 166).

Међу апокрифним молитвама средњовековне преводне књижевности налази се *Молитва од бесног ђава или вука*. Оваква молитва се изговара када човек у шуми сретне бесне псе или вукове, а у наведеној молитви се говори о сусрету светог Јована са бесним псима и вуковима, коме се јавља Исус Христос који изговара молитву. „Господе, Господе, иђаше свети Јован у Свету Гору са светом секиром двојесеклом да посече дрво за клепало” (Јовановић 2000: 574). Молитва, али и ритуално понављање речи активирају обредни образац заштите од вука. Већ смо напоменули да се у тзв. „вучијим данима” забрањује коришћење оштрих предмета, јер према веровању ови предмети привлаче вукове. Овим мотивом секире која је привукла вукове можемо уочити постојање поменутог сегмента обредног митолошког обрасца везаног за вука. У складу са постојањем и веровањем у снагу апокрифних молитви које спадају у гатарске врсте, али и шире веровања у хтоничну, демонолошку, симболику вука и предања које су везана за ову животињску фигуру можемо уочити задржавање паганства у одређеним сегментима живота људи који су примили хришћанство.

Јеротић указује на паганско, старозаветно и новозаветно у човеку, чиме се паганског људи не одричу, већ га задржавају у свом начину живота, не умањујући тиме своју веру у Бога. „Пагански човек у нама незнабожац је или, чешће, многобожац. Верује у духове, добре и зле, хтоничне и небеске, понајвише

у духове предака [...]. Овакав човек склон је најразличитијим мађијама, верује врачарима и врачањима” (Јеротић 2003: 300). Стварање и постојање митолошког обрасца вука као књижевне животиње и носиоца обредне маске у средњовековној преводној књижевности сведочи о исконским представама вука, које су временом заживеле у усменом предању и легенди, али и у писаној речи створивши анималистички феномен у култури и савременој тотемизацији књижевности.

## ИЗВОРИ

1. Јовановић, 2000: Т. Јовановић, *Стара српска књижевност. Хрестоматија*, Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: „Нова светлост”.
2. *Панчаганира*, 1980: *Панчаганира*, Здравка Матишић (ред.), Загреб: ИТРО „Напријед”.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булат, Чајкановић, 2007: П. Булат, В. Чајкановић, *Митолошки речник*, Београд: Српска књижевна задруга.
2. Гура, 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, проф. др Ђорђе Трифуновић, др Вања Станишић (ред.), Београд: Бримо: Логос: Александрија.
4. Јеротић, 2003: В. Јеротић, *Изабрани огледи*, Павле Зорић (ред.), Београд: Српска књижевна задруга.
5. Јовановић, 2000: Т. Јовановић, *Стара српска књижевност*, Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: „Нова светлост”.
6. Петровић, 1999: С. Петровић, *Српска митологија*, Ниш: Просвета-Ниш.
7. Пешикан Љуштановић, 2002: Љ. Пешикан Љуштановић, *Змај Десетог Вук – Мит, Историја, џесма*, Нови Сад: Матица српска.
8. Хаџи Танчић, 2012: С. Хаџи Танчић, *Фантастична зоологија у српској приповедној прози*, Београд: Службени гласник.
9. [http://karija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd05\\_ritualisticki.htm](http://karija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd05_ritualisticki.htm): Д. Ајдачић, *Ритуалистички присјуи књижевним текстовима*, 20.10.2015.



## WOLF IN ALLEGORICAL TALES OF THE OLD SERBIAN LITERATURE

### *Summary*

The representations of wolf in medieval literature contained in allegorical tales and fable forerunners correspond to mythological form emerging from the primordial phenomenon of wolf present in man's proximity. The dual nature of wolf which represents the dual nature of man is displayed in accordance with the principle of the existence of good and evil in Christian concepts of these opposites. Wolf in literature brings to life oral traditions related to its cultural figure. This literary animal is marked by chthonic symbolism, demonic origins, taboos, totems and transformation. We shall try delineate the basic characteristics of the devil shown through the perception of wolf as a literary animal in the old Serbian literature, whose original manuscripts are created centuries before the transcripts we studied in this paper, but nonetheless retained their basic ideas and took on Christian symbols.

*Key words:* wolf, middle ages, fable, allegorical tales, literary animal

*Jelena Đ. Vesковић*



Ана С. Живковић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за српску књижевност

## СЕМАНТИКА КУРЈАКА И ПСА У ДОСИТЕЈЕВИМ БАСНАМА<sup>2</sup>

У нашем истраживању пажња је усмерена ка фигурама курјака и пса у Езоповим и Доситејевим баснама како би се осветлиле семантичке сличности и/или разлике. Интердисциплинарном методом установљене су унутар ових симболичких кодова могућности успостављања традиционалних али и новооткривених значења. Најмаркантније значењске црте курјака и пса у контексту епохе просвећености јесу насилност, дивљачност, лакомот, завидљивост, као и лицемерство и притворност. Јагње семантизује духовно образовање неопходно народу приликом ослобађања од варварства и кретања ка идејама цивилизованости, напретка, државотворности и витештва. Курјак и пас обликовани су и као књижевне животиње чије деловање открива страх, кукавичлук, слабост. У једном броју басана „курјачко” и „пасје” биће савладано снагом истине и ума, те ће ове фигуре семантизовати и идеју о преображају појединца и изласку из стања незрелости. Фигура вука у Андрићевој причи „Аска и вук” задобила је значење модерности која критички испитује историјом утврђене границе.

*Кључне речи:* Езоп, Доситеј, курјак, пас, басна, наравоученије, модерност

Двопланост Доситејеве басне наглашавана је у досадашњој литератури<sup>3</sup>. Постојање наравоученија уз басне истовре-

1 ja.zanita@yahoo.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне животиње)* који финансира Министарство културе и информисања РС, и пројекта *Поетика српског реализма* (ев. бр. 178025) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

3 Јован Деретић, *Поетика просвећивања: књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића*, Књижевне новине, Београд, 1989; Снежана Самарџија, „Доситејеве и народне басне”, *Научни саставак слависта у Вукове дане*, бр.



мено потврђује литерарно сродство са Езоповом басном, сачињеном од приче и моралне поуке, као и целокупним опусом нашег наравоучитеља, јер таква „структурна схема басне одговара у потпуности основној ћелији доситејевске структуре пример-поука” (Деретић 1989: 142–143). Узимајући у обзир закључке претходних истраживача, који су мишљења да се језички, стилски, а неретко и садржински разликују сама баснена прича и наравоученије, усмерићемо наше истраживање на фигурама курјака и пса у Езоповом и Доситејевом делу, како у басни тако и у наравоученијима, не бисмо ли осветлили семантичке сличности и/или разлике и установили унутар сваке од ових фигура могућности успостављања традиционалних или новооткривених значења.

Од важности за наше испитивање вишезначности курјака и пса у Доситејевим *Баснама*<sup>4</sup> јесте поступак „драгољубног разговора”, препознат у предговору *Баснама*. Мирјана Стефановић казује да појам „драгољубног разговора”, поред већ често употребљаваних појмова „ползе” и „просвештенија”, има функцију да читаоце „наведе на размишљање и разјашњавање” (Стефановић 2009: 163). Уколико је за разумевање басана нашег просветитеља неопходно накнадно тумачење, то значи да фигуре књижевних животиња, које се појављују као главни или споредни актери, немају увек једнострано и једноставно значење. С друге стране, иако су наравоученија „састави есејистичког карактера” (Деретић 2015: 143), и то веома блиски моралној есејистици, у нашем раду биће чешће третирани попут било којег уметничког дела, уз увек присутну свест о њиховој дидактичкој сврси. Приступајући семантичкој анализи курјака и пса, даћемо предност литерарним решењима, јер наравоученије „је коментар специфичне врсте; то су она размишљања која намеће сам текст басне, а питања која се ту роје, ма како изазвана самом басном, не морају увек да имају директне везе с њом, што је, уосталом, сврха и вредност књижевног дела” (Стефановић 2009: 168).

19, књ. 2, 1991, 269–282; Мирјана Стефановић, „Доситејев(ск)а басна: скица за поетику жанра”, *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, књ. 2, 2009, 161–173.

4 Наше испитивање значења књижевних животиња (курјака и пса) биће усмерено само на Доситејево издање *Басана* из 1788. године, изван истраживања су ауторове раније басне објављиване у *Ижици* и *Венцу од алфавића*.



За разумевање фигура књижевних животиња у делима нашег баснописца, неопходно је узети у обзир Доситејеве ставове о природном поретку и установити у њима однос природног и разумског, дивљаштва и културе. Доситејево мишљење о животињама није у свим списима на истоветан начин профилирано. Како је већ примећено раније приликом компарирања са руским баснописцима, у знатном броју наравоученија датим уз басне, Доситејев хуманизам се са људи, „који га нису достојни, преноси на животиње” (Милидраговић 1991: 249). У VI глави *Мезимца* под насловом „О дужном почитанију к наукама” Доситеј казује: „Приличније је и животињи неку част словесности допустити, неголи то човеку одрицати, којег све достојинство и височество састоји се у разуму и словесности” (Обрадовић 1911: 429). Како пронаћи јасан одговор на питање о третману животиња у Доситејевом етичком, филозофском и литерарном систему? Да ли је човек најближи својој суштинској природи онда када се може изједначити са животињом, како је веровао Русо? Могу ли животиње бити достојнији носиоци људскости, како то слутимо у неким Доситејевим наравоученијима, или се пак дар словесности може сматрати апсолутним преимућством људског рода? Чини нам се, упркос оптимизму карактеристичном за епоху просвећености, Доситеј нас упозорава да континуирани развитак појединца или једне културе није подразумеван ни природан, стога треба преиспитивати могућности изокретања добра у зло или зла у добро, како у свакодневном животу тако и у савременим институцијама. Доситеј је дао свој допринос неговању култа природе у српској књижевности, али његово виђење природног света било је друкчије од Русоовог, јер на основу посматрања односа у природи и узрочно-последичних веза скривених иза видљивих појава закључује да почетни природни поредак није могао бити хармоничан. У наравоученију уз басну (бр. 100) „Ован и јелен” приближава се схватањима енглеског емпиристичког филозофа Томаса Хобса, познатог по теорији о дисхармоничном природном стању, те читаоцима готово у пословичном облику поручује: „Људи без потчињенија, без владјетеља и без крепких закона пре али после мораду пропасти, и што је горе, сами су себи курјаци” (Обрадовић 2007: 94). Идејна блискост са антрополошком претпоставком – човек је човеку вук – имплицитно је присутна у уверењу нашег просветитеља, чак и проширена новопронађе-

ним смислом – човек не само да је другоме вук већ и самоме себи! Оправдано је отуд дефинисати и пронаћи то „вучје” и „курјачко” у Доситејевим *Баснама* како бисмо путем „анималног” боље разумели просветитељско виђење људске фигуре.

Доситеј није доживљавао природу као хаотичну силу, већ је био убеђења да је природа устројена како осећањем тако и разумом, што нам може појаснити мотивацију додељивања „части словесности” животињама. Отвара се питање када и у којим ситуацијама „курјачко” делује. Мишљења смо да у *Баснама* „курјачко” није иманентна особина људског рода, већ биолошки, социјално и психолошки условљена категорија, што нам потврђује и басна „Два пса” (бр. 33) у којој се један човек различито понашао према својим псима, једног је научио лову, а другоме дозволио ленствовати код куће. У наравоученију Доситеј нас опомиње: „Видите, браћо моја, два пса једнога рода и заједно окоћена, но какову различност међу њима воспитаније узрокује!” (Обрадовић 2007: 39) На основу свега претходно изреченог, стичемо уверење да је Доситеј Обрадовић веровао да су сва створења – људи и животиње – добра по себи, услед присуства разума (код животиња понајмање али ипак понекад присутног разума), док понашање зависи од друштвеног уређења, васпитања и науке. Уз басну „Зецови и жабе” (бр. 84) налазимо наравоученије, заправо врсну похвалу свему што је Господ премудро створио, јер „свашто има свој конач и намјереније” (Обрадовић 2007: 78), што подразумева да и семантика курјака није искључиво опредељена традиционалним<sup>5</sup> тумачењем ове књижевне животиње. У поменутој похвали наш наравоучитељ уводи фигуру курјака ради ефектног поређења и даје своје тумачење богатства на неочекивани начин. Уколико су калуђери на богатство „горе него на курјаке викали” (Обрадовић 2007: 78), очекивали бисмо сличну процену богатства и из Доситејеве перспективе, међутим, све створено, па и богатство, зависи од употребе, те сходно томе значења курјака и пса условљена су начелом разума, јер „и *Светио њисмо*, ако гди виче на богатство и сласти и прочитаја, то ваља разумевати за зло, неправедно и не-

5 Веселин Чајкановић, *Мити и религија у Срба*, Српска књижевна задруга, Београд: Српска књижевна задруга Сретен Петровић, *Српска митологија*, Просвета, Ниш, 1999; Бојан Јовановић, *Дух паганског наслеђа у српској традиционалној култури*, Нови Сад: Светови 2000.



ваљало употребљеније вешти” (Обрадовић 2007: 79). Оно што је наизглед парадоксално у Доситејевим разматрањима о природи човека – урођена доброта и „курјачка” ћуд – разрешено је истраживањем Јована Деретића, у којем се указује на подударност Доситејевих и Хобсових уверења: „Човек који од природе није рђав, не може то бити ни у свом првобитном стању, у свом детињству, него ће то постати тек у свом каснијем развоју уколико се не упути на добро” (Деретић 1961: 31).

Басна, једна од најстаријих жанровских врста, показатељ је неоспорне везе ритуалног, усменог и књижевног, с обзиром на то да је у време свог настанка била у вези са тотемизмом и ловачким ритуалима (в. Самарџија 1991: 270). Оно што је важно јесте одвајање басне од ритуала, то јест осамостаљивање књижевних чинилаца и стилских поступака, јер уколико животиња у народној басни у тренутку бележења варијаната већ није била тотемска (в. Самарџија 1991: 280), то значи да су и у уметничким баснама животиње постале средство аналогije и задобиле вредност метафоре<sup>6</sup>, алегорије и симбола. Доситеј у III глави *Собранија* насловљеној „Похвала басни” знатном броју животиња додељује јасна значења, углавном одговарајућа понашању животиње у природи или пак установљена религијом, митом и усменом књижевношћу, те подсећа читаоце чему се имају надати тамо где владају „медведова пакост и злоба курјака” (Обрадовић 1808: 30). Устаљено значење курјака у „Похвали басни” наговештава нам да је баснописац био свестан наслеђених семантичких модела, присутних већ и у самим насловима басана, и да се није могао лако одвајати од њих, посебице у басненој причи, зато је у својим наравоученијима новим и актуелним контекстом, неретко обликованим текућом стварношћу, успевао да превазиђе значењске доминанте појединих фигура.

Доситеј Обрадовић веома рано спознао је снажну делотворност басне, „у манастиру Хопову, читао историјске анегдоте и приче, Езопове басне и Езопову биографију” (Чажкановић 1989: 23), те басни доделио почасно место у жанровском систему класицизма изједначавајући је са ваздухом и водом, сто-

6 Од важности за разумевање порекла метафоре, треба узети у обзир Леви Стросову тврдњу: „Metafora, čiji smo značaj u totemizmu u više mahova isticali, nije pozno ulepšavanje jezika, već jedan od njegovih osnovnih načina. Ruso ju je postavio na istu razinu sa opozicijom i ona stoga, sa istim pravom, predstavlja jedan od prvih oblika diskurzivne misli” (Леви Строс 1979: 133).

га „да нам ништа друго барем не казују него за Езопове фабуле, хиљаду би крат за наш ум и срце боље било” (Обрадовић 2003: 308)! Премда басну у „Похвали басни” упоређује са мравом, казује нам да, упркос маленој наративној структури, велику истину саопштава, те додаје у „Предисловију о баснах” да је најполезнија на свету, будући да садржи „сву моралну философију и висока политическа правила” (Обрадовић 2007: 9). Доситејево изједначавање добра и користи, морала и практичног деловања, „прожеће цјелокупно Доситејево дјело, посебно у облику коментара (било да се односе на примјере из живота, било на анегдоте и личности из историје или на поруке савременицима о васпитању, понашању, толеранцији) и наравоученија у *Баснама*” (Иванић 2011: 68). Када је посреди питање оригиналности Доситеја као баснописца, постоје извесне несугласице<sup>7</sup> поводом тога, али у нашем раду прихватићемо мишљења оних аутора који сматрају да Доситејеве басне представљају прераде већ постојећих Езопових, Галенових, Афтонијевих, Федрових, Лафонтенових, Лесингових и Фенелонових басана (в. Павић 1991: 133). Како у издању Доситејевих *Басана* из 1788. године има у најзнатнијем броју проширених и надограђених Езопових басана (од укупно 160)<sup>8</sup>, пратићемо преиначења и трансформа-

7 Несугласице се односе на питање да ли су Доситејеве басне преводи или прераде. Међу истраживачима који су мишљења да су Доситејеве басне преводи издваја се Миливој Сиронић који казује: „Mi smo, govoreći o pojedinim basnama, dokazali da je Dositej i pouku koja se često razlikuje od pouke originalnih grčkih i rimskih basana našao gotovu, tj. onakvu kakva je i njegova. Prema tome, drugi su prije njega 'moralisali za svoj račun' i shvatili basnu drukčije nego Esop” (Sironić 1961: 106–107). С друге стране, треба узети у обзир и ауторе који потврђују да је Доситеј преузимао поступке народних казивача, те мењао позајмљену басну и прилагођавао очекивањима публике. У том смислу Снежана Самарџија даје закључак: „Доситеј повезује европску традицију са локалном баштином, подражава поступке усменог казивача, примењује елементе распрострањених усмених облика (шаљива прича, анегдота), ослања се на пословице, изреке и у обичај узете речи. Тако се усменом приповедачу приближава на нивоу: I. лексике, фразеологије и синтаксе; II. традиционалних приповедних поступака; III. динамичног преплитања наративних облика” (Самарџија 1991: 270).

8 Детаљним истраживањем извора Доситејевих басана, Миливој Сиронић сматра да је следећи списак најближи истини: „1. Babrijeve: 11, 48, 72, 99, 105, 106, 159; 2. Fedrove: 24, 36, 77, 86, 115, 119. i 123; 3. Avijanove: 89. i 109. Ostale su Esopove, a od njih su kontaminacije dviju Esopovih: 61, 66, 68, 97. i 121” (Sironić 1961: 96).



ције фигура курјака и пса најчешће на основу Езоповог оригинала и Доситејеве прераде.

Опредељивање семантике курјака није могло бити спроведено изузимањем пса као књижевне животиње у *Баснама*, будући да се у различитим митологијама указује на истоветно порекло вука и пса од заједничког претка вуколиког обличја<sup>9</sup>. Уз лисицу и лава којима је дато највише простора у *Баснама*, курјак и пас имају истакнута места у Доситејевом каталогу књижевних животиња. Курјак се (са својим варијантама према роду и добу – курјачица и курјачић) појављује у насловима (и међу главним јунацима радње) петнаест басана (1. „Лав, курјак и лисац”, 2. „Курјак, баба и дете”, 3. „Курјак и ждрал”, 4. „Курјак и јагње”, 5. „Курјак и овца”, 6. „Курјак и коза”, 7. „Курјак и лав”, 8. „Курјак и коњ”, 9. „Пас и курјак”, 10. „Пас касапски и курјак”, 11. „Курјачица и курјачићи”, 12. „Стара лисица и курјак”, 13. „Лисица и курјак”, 14. „Јагње и курјак”, 15. „Крмача и курјачица”), док у баснама „Лав и дивји вепар”, „Магарац, ворана и овчар” и „Ован и јелен” има улогу споредног актера. Пас се појављује у насловима четрнаест басана (1. „Два пса”, 2. „Пси”, 3. „Пас

9 ”Кербер је пас који чува улаз у доњи свет и пушта свакога унутра а никога напоље. По примитивном грчком схватању, Кербер је пас који прождире мртваце, и кад се ствар тако посматра, онда ћемо наћи паралеле за Кербера и код осталих народа. Према извесним подацима из области скулптуре, утврдили су француски археолози да је и у келтско-етрурско-римској религији постојало неко чудовиште, које је могло бити пас или још пре вук, и које је прождирало мртваце. Вук је, међутим, био божанство и код старих Келта и код Римљана — њихов ’тотем’, дакле заштитник који људима из свога племена даје живот, и који их после, кад умру, сасвим природно, прождире, прима у себе натраг; онако исто као што и Земља, општа мајка свију, и своју децу, кад умру, прима у себе натраг. Кербер, коме је, као што смо рекли, такође била првобитно дужност да прождире мртваце, има дакле у историји грчке религије много значајнију улогу од оне на коју су га деградовали грчки песници. Он је првобитно персонификација доњег света, и у времену када божанства још нису замишљана у људском облику, он је био исто што и Плутон. Са тим Кербером који једе људе имао би донекле сличности и наш вук, који то исто чини као *versipellis*, вукодлак; мислимо да то смемо тврдити још из разлога што и данас има трагова да је наш народ, у својој старини, приносио вуку људске жртве” (Чајкановић 1973: 45). Истог мишљења је и Сретен Петровић који напомиње како „анимистичка и тотемистичка вера нашег народа, временски гледано, није стигла код свих слојева народа да се уздигне до облика божанстава у чисто људском обличју, већ је сачувала бројне елементе териоморфизма или зооморфизма, што ће рећи да се богови каткада показују у животињском обличју” (Петровић 1999: 9).

и курјак”, 4. „Пас касапски и курјак”, 5. „Пас и његова сен”, 6. „Пас, лав и лисица”, 7. „Петао, пас и лисица”, 8. „Човек уједен од пса”, 9. „Касапин и пас”, 10. „Стар пас и ловац”, 11. „Човек и два пса”, 12. „Сељанин и пси”, 13. „Лисица, петао, кокоши и пси”, 14. „Ковач и његов гаров”). Од значаја за упоређивање курјака са псом јесу басне у којима је радња поверена само овим двема животињама: „Пас и курјак” и „Пас касапски и курјак”. У наравоученијима ситуација је друкчија: курјак је далеко више заступљенији од пса. Доситеј се чак осам пута послужио фигуром курјака приликом обликовања моралне поуке (уз басне „Лав и лисица”, „Змија и земљеделац”, „Зецови и жабе”, „Медвед и Циганин”, „Ован и јелен”, „Храст и трске”, „Путници и топола”, „Старац, јаре и три пандура”), а фигуром пса само три пута, при чему се пас појављује заједно са курјаком у двама наравоученијима (уз басне „Лав и лисица” и „Старац, јаре и три пандура”), а самостално једино у поуци уз басну „Лав и миш”. Овакав упоредни статистички преглед пројављује нам семантичку прегнантност фигуре курјака наспрам фигуралности пса у Доситејевим Баснама. С друге стране, уколико курјака и пса посматрамо попут сродних књижевних кодова, њихово деловање као актера у чак тридесет басана потврђује доминацију ових животиња у литерарном систему нашег баснописца.

Доситејево вредновање деловања науке и уметности на морални живот човека издвајамо као кључни фактор у једној скупини басана, будући да утиче на обликовање најмаркантнијих значењских црта курјака и пса – насилности, дивљачности, лакомости, завидљивости. У басни „Лав, курјак и лисац” курјак је настрадао од лавова јер је покушао напакостити староме лисцу оклеветавши га пред лавом, царем свих животиња. Лав представља непросвећеног владара, који управља људима не упознавши њихов карактер, те без расуђивања верује искуснијим ласкатељима и превртљивцима. Курјак и лисац јесу такмаци у неуређеној држави без строге законитости, без грађанске слободе и услова за културно напредовање. Доситеј је желео да у време турске владавине пробуди разумевање и интересовање српског народа за државну организацију, те је фигуром самовољног курјака у басни „Курјак и јагње”<sup>10</sup> илу-

10 Тачно порекло Доситејеве басне „Курјак и јагње” није утврђено, будући да Миливој Сиронић набраја сличности и са Езоповим варијантама и са Федровом басном (в. Сиронић 1967: 50).



стровао надмоћ неправде и силе, јер упркос томе што курјак признаје јагњету исправност мишљења, прождире га и оглушује се о јагњетову доброту и памет. У басни о вуку<sup>11</sup> и јагњету<sup>12</sup> јагње разборито и мудро одговара вуку на оптужбе да је замутило воду: „Та вода, господару, од тебе к мени тече, како ћу ти ју ја замутити? То није могуће.” (Обрадовић 2007: 27), слично као и у Езоповој варијанти, што јагње као књижевну животињу удаљава од античког и средњовековног значења жртве, при чему то значење жртве није изгубљено, проширено је и надограђено унутар новог просветитељског контекста. Захваљујући тачним и логичним одговорима, јагње се издваја као носилац просвећеног ума. Свесно својих поступака и могућности, покушава да разувери непријатеља и изведе из стања заблуделости, али ипак страда, што нас враћа Доситејевој критици преступништва и стања несправности. Без обзира што је овом басном наговештено онемогућавање културног усавршавања српског народа, треба узети у обзир да „између објаве рата и заузећа Београда настало је Доситејево дело, дакле у доба када је Доситеј сав био испуњен оптимизмом и великом надом у погледу будућности своје нације” (Шмаус 1962: 256). Посреди је аустријско-турски рат (1788–1791) током којег је Доситеј веровао у победу хришћанских сила предвођених царем Јосифом Другим. *Басне* представљају прекретничко дело у Доситејевом књижевном стваралаштву, „оне су најснажнији израз Доситејева јозефинистичког убеђења” (Шмаус 1962: 253) и „последње дело написано у духу јозефинистичког просветитељства” (Деретић 1969: 34). У басни „Лав, курјак и лисац” курјак је чак одређен као „први курјачки муселим” (Обрадовић 2007: 14), чиме се устаљено значење курјака као насилника актуелизовало, јер

11 Вук се од античких времена сматра једном од најзаstraшујућих и најпрезренијих животиња. Хомер у *Илијади* приказује вукове као свирепе и ратоборне. У тридесет седам Езопових басана вук има улогу главног јунака и често покреће радњу нападајући стадо. У средњем веку вуку се неретко приписује значење лажног пророка или јеретика (в. *A Dictionary of Literary Symbols* 2007: 240–241).

12 Јагње као књижевна животиња задобило је значење жртве, како у грчкој тако и у латинској култури. Ован се у грчким митовима приносио као жртва Афродити. У *Илијади* и *Одисеји* јагњад су жртвована неколико пута. Аристофан у комедији *Мир* помиње вука као традиционалног непријатеља јагањаца. У *Новом завету* Исус Христос назива се јагњетом (в. *A Dictionary of Literary Symbols* 2007: 191–192).



муселими су били омражени турски управници и судије, што је између осталог потврдило и то да Доситејеве басне „имају не само алегоријско, моралистички уопштено, него и непосредно, чулно-конкретно, реалистичко значење” (Деретић 1989: 168).

У басни „Курјак и лав” курјак се конфигурише у смислу лакомости јер отима овцу из стада, а затим је лукавством лава и губи, те се поистовећује с оним људима који не могу ни очекивати некакво добро када преваром постижу циљ. Улози преступника и угњетача, додељеној курјаку и у басни „Пас и курјак”, може се дописати још једна значењска нијанса – лаковерност. Пас је успешно избегао невољу и издвојио се овом басном као животиња са значењем разборитости. Басна „Јагње и курјак” варијанта је приче о невином страдалнику, али се обема фигурама семантички обручи растежу, будући да јагње вуку нападачу казује како више воли боговима жртва бити него његовим „кровожаждустим чељустима храна” (Обрадовић 2007: 127). На основу тумачења у наравоученију закључујемо да се мотив вучијих чељусти приписује припадницима племенског поретка, онима који поседују погрешно мишљење о јунаштву и храбрости. Вучије чељусти симболизују, према Доситејевом тумачењу, све зверско, лудо и бесловесно у човеку који често услед махнитости и јарости убија друге или сам гине. Фигуром курјака представљен је, дакле, и неразумни ратник. „Како ће бити јунак онај који није кадар са собом владати, с разумом и памећу себе зауздати, и праведно и поштено на свету живити?” (Обрадовић 2007: 128) Јагње, с друге стране, семантизује духовно образовање неопходно народу приликом ослобађања од варварства и кретања ка идејама цивилизованости, напретка, државотворности и витештва.

Нравоученије уз басну „Путници и топола” у сагласности је са досадашњим значењима курјака. Незахвални путници посекли би тополу не знајући колико се милиона живота храни њеном кором. Приповедач у оквиру краће приче о путовању једног дервиша напомиње како у неком вилајету након битке „курјаци једу убијене људе, и захваљују богу што је и саме исте људе за њихову храну створио” (Обрадовић 2007: 108). Наш просветитељ послужио се овим старим паганским веровањем<sup>13</sup>

13 Чајкановић поводом жртвовања људи вуку као хтонском божанству казује: „Коме нису познате приче о претварању живих људи у вуке – једно чудно



формирајући га с новом намером. Курјаци у овој моралној поуци слични су људима који захваљују Богу само на јелу, пићу и сластима не разумевајући и не препознајући добијене дарове – словесност и бесмртност душе – способности за просвећење, богопознанство, науку, правду и усавршавање добродетељи, „а способност усавршавања, која по Русоу доноси човеку само несреће, по Доситеју није само природно својство људског духа, него и најважнија дужност човека како према себи тако и према другим људима” (Деретић 1961: 25–26). Управо наравоученијима обележеним усмереношћу ка другоме, старањем о добру, пријатељском отвореношћу и наклоношћу, Доситеј пружа охрабрујућу визију будућности и оснажује поверење у напредак целог народа.

Семантика пса у Доситејевим *Баснама* једним делом развија се према схеми која одговара семантици курјака<sup>14</sup>, те се

---

веровање, које је понекад чак имало и форму епидемије? Херодот, познати грчки историчар из V века пре Христа, прича о Нервима – једном племену из Скитије – да се од њих сваки по једанпут годишње претварао у вука; исто онако као што се у западним крајевима нашег народа о понеким људима верује, или они сами о себи верују, да су једно време били претворени у вуке. Додајмо још, узгред, да су Нерви били вероватно словенско племе. За демонску природу вука може се навести много доказа. Место других примера ваља нагласити чињеницу да наш народ познаје, и строго држи, вучје празнике (то су чувени Мратинци, у месецу новембру, који трају читаву недељу дана); да вуцима приноси жртве, и да су њима и код нас и иначе у врло давној прошлости приношене чак и људске жртве” (Чајкановић 1973: 106).

- 14 Езопова басна „Вукови и пси” потврђује оправданост тезе о заједничкој крволочности вукова и паса, јер вукови казују псима: „Кад сте нам већ у свему једнаки, зашто немате о нама исте мисли као браћа? Не разликујемо се, наиме, ништа од вас осим у мишљењу. Ми живимо и умиремо за слободу, а ви, иако се покоравате и робујете људима, још и ударце од њих добијате и ланце носите, а и овце им чувате. Кад једу, бацају вам саме кости. Послушајте нас, предајте нам све овце да једемо све заједнички до миле воље” (Есоп 1965: 81). Вукови уђу у тор и покољу прво псе. Међутим, без обзира на то што су вукови преварили псе у овој басни, значајно је што се права псећа природа пројавила самим пристанком да с вуковима поједу овце. С друге стране, Есоп је начинио и важно значењско разграничење: вукови и пси разликују се само у начину мишљења! Вук се издваја као симболички код који разоткрива природу човека изван друштвеног уређења и унутар природног стања обремененог неограниченим егоизмом. С друге стране, пас се може дешифровати у Езоповој басни у смислу људскости која бива изведена из стања зараћености и ограничена разумом и разумским законима. Ипак, човекови природни нагони стихијски и слепо делују чим се прекораче друштвом и културом установљене границе.

пси појављују као носиоци неограничене слободе и угрожавајуће опасности. Премда пас у познатој басни „Пас и његова сен” сам себи покушава отети комад меса, његово поступање иде у прилог тумачењу пса као грабљиве животиње. У басни „Петао, пас и лисица” пас шчепа за гркљан лију и „чини конач пријатељству” (Обрадовић 2007: 53). Алгоритичко тумачење пса усмерава нас ка људима који се нису ослободили анималног природног стања и нису прихватили плодове цивилизације. Хобсова слика првобитног друштвеног безвлашћа визуелизована је и у баснама „Човек уједен од пса” и „Касапин и пас”, а посебице у басни „Лисица, петао, кокоши и пси”, јер не само да лик пса презентује сукоб ради личних интереса већ и ликови других животиња доприносе утиску о непрестаном трајању рата свих против свију. Када је посредни семантички сличност курјака и пса, она је приметна и у наравоученију уз басну „Лав и лисица” где у оквиру народне изреке налазимо варијанту мотива вучијих чељусту – „пасја уста”, будући да поука гласи: „Не веруј, куме, пасја су уста и лакоме очи при погачи” (Обрадовић 2007: 14). Иако се псу као књижевној животињи у Доситејевим Баснама не додељује улога најкрволочније звери, јер се понегде може наслутити присуство „части словесности”, наш наравоучитељ желео је оспољити идеју о узалудности и јаловости коришћења просвећеног ума без благе нарави и врлина.

Доситеј Обрадовић нас је у својим списима често подсећао на дужност коришћења сопственим разумом и раскринкавања лажности света или нечијег идентитета. Излажући своја уверења о категорији лепог утемељена на идеји поистовећивања лепог и доброг, примећујемо концептуалне сличности његове етике и естетике, будући да у есеју „О неким различним вештама, и прво о укусу” дефинишући лепо упозорава на дволичје и двострукост лепоте<sup>15</sup>. На готово истоветан начин у Баснама

Ову значењску разлику између курјака и пса, чини нам се, Доситеј је прихватио од Езопа, што ће у нашем даљем раду бити аргументовано баснама у којима пас својим деловањем афирмише познато и популарно значење о верности и заштитништву.

15 „На пример, видимо непозната човека или жену прекрасна образа и лика, и лепо обучене. Колико и’ више гледамо, толико нам милије гледати и’, али, ако разумемо да су они лепо људи злонаравни, то јест лукави, пакосни, злу другога ради, завистљиви, гордељиви и прочитаја, тада сва лепота и красота њи’ова не може нас задржати да нам се на њи’ не згади, и да се од њи’ не



конфигурише своју мисао о доброту која може бити, такође, двојака и двосмислена. Како би се спознало истинско добро неопходно је тумачити поступке и вредновати људска дела. С обзиром на то да је у оквиру истих или различитих култура фигура вука<sup>16</sup> од антике до данас подразумевала углавном семантичку двозначност<sup>17</sup> – добро и зло – не изненађује нас што је Доситеј баш ову књижевну животињу одабрао ради илустрације лицемерства, притворности и слаткоречивости<sup>18</sup>. Већ на почетку *Басана* у наравоученију уз басну „Лав и лисица” налазимо енглеску пословицу којом се алудира на карактер лукавог и превртљивог човека: „Чувај гуске кад их лисица исповеда и кад им курјак проповеда” (Обрадовић 2007: 14). Доситеј својим коментаром појашњава смисао ове пословице: дволични човек

---

уклањамо, као од најшареније но једовите и смртоносне змије.” (Обрадовић 2003: 291)

- 16 У нашој усменој традицији и митологији вук је углавном означавао метафизичко зло, јер „вук о коме говоримо у ствари је онај демонски вук из најстарије прошлости, животињски претходник антропоморфног српског врховног бога” (Чајкановић 1973: 155), али вук је, такође, могао имати и улогу заштитника од зла, о чему нам казује Чајкановић: „Капа од вучје длаке има, дакле, моћ да магички дејствује на непријатеље, евентуално и на рђаве демоне — дакле је у правом смислу апотропајон. Уосталом, ми знамо да се делови вучјег тела (срце, длака, зуби итд.) и иначе употребљавају као апотропајон” (Чајкановић 1973: 80).
- 17 О двозначности вука као културне животиње писао је пре неколико година Дејвид Хант у свом раду „Да ли је вучје лице благословено или није? Различите перцепције вука” (“The Face of the Wolf is Blessed, or is It? Diverging Perceptions of the Wolf”), у којем указује на битну разлику приликом одређивања статуса вука у различитим културним ареалима: у Азији, на Блиском Истоку и у Северној Америци преовлађујуће је мишљење да је вук идеални ловац и ратник, животиња достојна поштовања, док је у европској традицији вук опредељен у смислу крвожедне звери која изазива једино страх (в. Хант 2008: 319).
- 18 У појединим Езоповим баснама проналазимо могућности за обликовање фигура курјака и пса у смислу семантичког двозначја или статусне неодређености. Басне „Вук и пастир”, „Вук и коза”, „Пастир и вук”, као и басна „Пас и зећ”, манифестују сву интерпретативну комплексност ових књижевних животиња, јер се и вук и пас понашају неодређено, и као пријатељи и као непријатељи, пас је ухваћеног зеца час „уједао, а час му је исказивао радост и љубав машући репом” (Есоп 1965: 125). Претварање човека да је друкчији но што јесте одводи у трагичну пропаст, о чему говори антички баснописац у басни „Пастир и вук”, у којој вук „огрне се, дакле, овчјом кожом и почне пасти заједно са стадом преваривши тако пастира својим лукавством” (Есоп 1965: 106). На крају басне страда попут ма којег човека који тежи задобијању сопствене користи помоћу неправде и непоштења.

влада се према прилици, времену и околностима, преобласти „кад у курјачју, кад у лисичју, а кад је до потребе и у овчју кожу, и самога свеца” (Обрадовић 2007: 14). Поуком уз басну „Змија и земљеделац” конкретизује се значење курјака, јер они „који под видом благочестија и светиње курјаци су били” (Обрадовић 2007: 62), заправо су фарисеји и лажни хришћани. Басне „Курјак и коза”, „Курјак и коњ”, као и „Крмача и курјачица” тематизују лажну љубав и представљају курјака у хумористичком контексту, превареног и исмејаног као сваког ко се у лаж, неправду и подвалу узда. Коза постаје још један од представника критичког мишљења о себи и о другима, што можемо закључити на основу изреченог савета курјаку о потребитости самоиспитивања и саморефлексије: „Огледај се гди у поток, пак ћеш видети стоји ли ти лепо да се чиниш добар” (Обрадовић 2007: 28).

Основно начело епохе просвећености – „имај храбрости да се служиш сопственим разумом” (Кант 1974: 43) – реализовано је фигурама вука и пса у неколицини Доситејевих басана које, између осталог, спадају у најзанимљивије примере услед духовитих обрта, напетих дијалога ликова, ругалачког тона и спретно употребљене ироније. У баснама „Курјак, баба и дете”, „Курјак и лав”, „Пас и курјак” сусрећемо се са сасвим неочекиваним портретом курјака чије деловање открива страх, кукавичлук, слабост и лаковерност. Укидајући врло често метафизичку димензију приликом контекстуализације књижевних животиња, Доситеј својим баснама првенствено представља и образлаже начине и механизме постизања општег начела практичне филозофије – среће – које „укључује све остале моралне и сазнајне појмове, од добра и врлине до ума и истине” (Жуњић 2013: 137), те семантику курјака ослобађа демонолошког предзнака и омогућава сагледавање из нове просветитељске перспективе. Највеће зло епохе просвећености јесте остајање у стању незрелости услед недостатка воље, храбрости и марљивости. „Lenjost i kukavičluk su uzroci zbog kojih tako veliki deo ljudi, premda ih je priroda odavno oslobodila od tuđeg upravljanja (naturaliter maiorenes), ipak dragovoljno do kraja života ostaje nezreo” (Кант 1974: 43). Курјак у басни „Курјак, баба и дете” открива нам се у алегоријском кључу као човек који не уме и не жели да размишља разборито верујући искључиво и слепо само у оно што може омогућити личну корист, стога курјак бива смешан и будаласт када поверује баби да ће му дати несташ-



но дете. Тежећи неправедном добру такав човек постаје предмет ругања и подсмеха, жртва оних који трезвено расуђују и смишљају пошалице ради ползе и забаве. Осрамоћеног пса Доситеј помиње у басни „Пас, лав и лисица” где пас непромишљено јурне на лава, а потом се изненађен лављом риком „уплаши и побегне натраг” (Обрадовић 2007: 43), што нас усмерава ка просветитељској идеји изграђивања сопствене личности и сазнавања сопства како би се стечено знање применило и пренело другим људима. Курјак и пас у *Баснама* задобили су у појединим примерима значења потпуно супротна традицији<sup>19</sup>, вук не само да није симболичка животиња која изазива страх и језу већ је и сам бојажљиви и опрезни страшљивац.

Басна „Курјачица и курјачићи” пројављује свесност курјачице која у невољи и старости не може рачунати на пријатељску помоћ. Овом басном наш наравоучитељ уводи мотив самољубља показујући да се потомци злих људи немају чему радосном надати услед саможивости и себичности њихових родитеља, који су заборављали мислити о дуговременом добру занесени пролазном срећом. Доситејева рефлексивна о самољубљу није увек устројена у смислу негације љубави према себи, о чему је већ писано раније, будући да је у делима препозната Такерова теорија о правилном каналисању самољубља које подстиче све наше намере и делања (в. Јаварек 2011: 92). Књижевне животиње које су супротстављене курјаку и псу – овца, коза, коњ, крмача, лисица – активирају самољубље као основни нагон одржавања, као темељиту способност људске природе чији је задатак да истрајава у свом бићу. Љубав према себи подразумева откривање и прихватање свих божанских и разумских чинилаца које ваља усавршававати и поштовати у другима. Заблуда ума представља најтежи преступ против човекове природе чак и онда када није проузрокована злом намером. Доситеј у поуци уз басну „Старац, јаре и три пандура” разликује преваре и лажи у зависности од узрока. Уколико су погрешна мишљења последица незнања и неискуства, лакше је ослободити их се, док лукава измишљања и обмане теже бивају иско-

19 У латинској и египатској култури у знатном броју сачуваних писаних споменика вук се представља као симбол храбрости, одважности, смелости, срчаности, као чувар поретка, као учесник настанка света уз помоћ ватре и воде. Такође, назначено је и симболичко значење принципа зла, што показује семантичку слојевитост ове књижевне животиње (в. Кирлот 2001: 375).

рењене. Међутим, упозорава нас да зло може настати упркос доброј намери услед заблуделости ума, те тако мајке децу плаше говорећи: „Ето курјака у помрчини! Ето вештице! Ето вампира!” (Обрадовић 2007: 139). Не употребљавајући слободно ум човек може остати у ропству сујеверја и предрасуда, изван истинске реформе мишљења, унутар система који жуди за влашћу, „*nove predrasude će, upravo onako kao i stare, poslužiti kao uzica na kojoj se vodi velika, nemisaona gomila*” (Кант 1974: 44).

Доситејеве идеје практичне филозофије и морала подумевале су сложеност народа, поверење, поштовање закона, трудољубивост и трезвеност, преображај и промену свести сваког појединца, раскид са застарелим и паганским формама мишљења. У том смеру обликоване су басне „Курјак и овца” и „Стара лисица и курјак” које посебно издвајамо ради илустрације једног потпуно новооткривеног значења курјака. Наиме, приликом сусрета са овцом курјак се не профилише као грабљива звер, „сав издрпан од паса” (Обрадовић 2007: 28) тражи мало воде, моли за помоћ, што отвара могућности за поимање курјака као страдалника и покајника чије молбе остају неуслишене. У наравоученију наш баснописац наглашава потребу за преобраћењем<sup>20</sup> „које утемељује човека у свет и чини га савременим” (Ломпар 2000: 432), али потцртава временску условљеност, измена у расуђивању пожељна је у младости, здрављу и срећи, измена на самрти, у болести или старости нема готово никакву вредност. За разлику од ове басне, која тематизује за-каснело увиђање погрешака и престопа, басна „Стара лисица и курјак” наративизује причу о људском преобраћењу које долази у прави час отварањем ума и посматрањем природе и њених закона. Истина о човечности, разумности и рационално осврховљеној љубави, заједничка је и уједињујућа, велика је сила која савлађује зло, што се потврђује посредством умилостивљеног курјака! Као што је овца имала смелости да одбије курјакову молбу у невољи, прозревши његову злу нарав и препознавши могућне замке и искушења, тако и стара лисица храбро казује курјаку три истине у очи: (1) да проклиње час кад га је срела, (2) ако га поново сретне, желела би да га сретне слепог, (3) не жели никада више да га види. Премоћ науке и врлине манифестује се

20 По среди је секуларно преобраћење, а не религиозно (в. Ломпар 2000: 432–433).



овом басном, учтивост и љубазност без истинског поштовања разоткривају се као средства варања и заслепљивања. Након лисичиних одговора, „насмеје се курјак, пак је пусти” (Обрадовић 2007: 99). Премда прича о преокрету није до краја креирана, фигуром насмејаног курјака антиципирана је постојаност сопственог слободног ја: чувствителног, зрелог, склоног шали и одушевљењу, савременог, искреног према другоме, одговорног, ревносног, спремног за нове доживљаје и искуства.

На основу свега претходно изреченог закључујемо да је семантика курјака и пса широког распона, јер изгубивши везу са паганским религиозним животом ове књижевне животиње у Доситејевим *Баснама* означавају својства људске природе: насилност, притворство али и преобраћеност. Фигуру вука, која је од античких времена имала кључну улогу у обликовању паганског доживљаја света и слике борбених принципа, проназимо у Андрићевој причи „Аска и вук” и драми Љубомира Симовића *Пушчујуће њозоришће Шојаловић*<sup>21</sup>. Вук као литерарни код у овим остварењима 20. века учествује не само ради изражавања драматичности и сучељености контрастних начела већ и зарад трансформације митске димензије и разоткривања различитости модерног човека у односу на античког. Сродност басне и беседе установљена је на основу реторичких уџбеника у којима се басна појављивала као једна врста реторичке вежбе. У литератури је показано како у Андрићевим *Знаковима њоред њуша* постоје целине које подсећају на басну захваљујући својим формалним карактеристикама и реторској амплификацији. С обзиром на то да су те целине биле формиране поступком дијалога и да су јунаци одговарали актерима баснене радње, термин басна условно је употребљаван<sup>22</sup>. У том смислу термин басна у нашем истраживању биће доведен у везу са

21 У досадашњим истраживањима карактеристике сва три књижевна рода препознате су у басни. Опису лирског, епског и драмског у басни посебна пажња је посвећена у раду Виолете Глувачевић која лирске изреке, ритам, понекад чак и једну врсту рефрена, препознаје у Доситејевим наравоученијима. Саму баснену причу, поступке казивања и анегдотичност опредељује у смислу присуства епских чинилаца, док драмске ситуације, дијалоге, заплете, сукобе, разрешења и комичне баснене карактере тумачи као елементе драмске структуре (в. Глувачевић 2007: 111–113).

22 Афтонијев уџбеник *Прогимназмаџа* садржавао је басне након којих би се одвијале беседничке деонице. Термин басна употребљаван је условно за поједине целине Андрићевих *Знакова њоред њуша* (в. Јелић 2011: 102).



Андрићевом причом „Аска и вук” и седмом сликом („Видова трава или шишање Софије”) Симовићеве драме<sup>23</sup>. Не можемо жанровски одредити ова књижевна дела као басне, али можемо у њиховој структури маркирати све оно што асоцира на басну као жанр. Лирски субјекат Андрићеве песме „Утеха снова” стиховима о немиру који је „тек мала, стара прича/ о јагњету и вуку” (Андрић 2013: 125), управља нам пажњу ка пишчевом интересовању за овај древни мотив конфронтације принципа унутар којег ће вук и јагње као симболички кодови постати означитељи нових идентитета.

Покушавајући да образложи однос просвећености и модерности, Мишел Фуко наговестио нам је да модерност ваља тумачити у смислу става према актуелности. Просвећеност и модерност могу бити повезане једино сталним реактивирањем става, никако наслеђеним елементима учења (в. Фуко 1995: 236–239). Заједнички им је јединствени филозофски етос „који бисмо могли да окарактеришемо као сталну критику нашег историјског бића” (Фуко 1995: 239) и као стално стварање „нас самих у нашој самосталности” (Фуко 1995: 240). Чини нам се, овчица Аска и „искусан, стар и дрзак” (Андрић 1988: 146) вук манифестују управо овакву концепцију модерности. Аска попут уметника 20. века поседује став према актуелности, према садашњости, раскрива „стални, опседнути однос са смрћу” (Фуко 1995: 237), то јест део трајног, део непромењивог који никад не надилази садашњи тренутак, јер „смрт је пред њом

23 Уводни опис седме слике Симовићевог комада презентује нам фигуру вука, трансформисану сада у људско обличје, у драмској књижевности 20. века: „Обала реке. Месечина. Спарна летња ноћ, пуна цвећа, зрикаваца и свитаца. Софија, после пливања, брише косу. У мраку, са стране, у први мах невидљив и за публику, стоји Дробац. Нетремице, и не померајући се, гледа Софију. Не зна се да ли је вреба, или је њом опчињен. Софија осети његов поглед, окрене се према њему, примети га, и крикне. Дробац јој полако приђе” (Симовић 1991: 469). Узимајући у обзир наведени одломак драме *Пушујуће њозоришће Шојаловић*, мишљења смо да та слика („Видова трава или шишање Софије”) представља проширену басну о вуку и јагњету. Премда су јунаци те драмске слике глумица Софија и батинаш Дробац, могуће је установити баснену структуру, будући да су још у антици актери басне могла бити и само словесна бића, то јест људи (в. Глувачевић 2007: 108). Глумица Софија, попут Андрићеве Аске, својом уметношћу – глумом – супротставља се озлоглашеном батинашу не би ли продужила сопствени живот. Дробац, слично вуку, бива савладан лепотом њене језичке и позоришне игре.



била, невидљива а једина и свугдашња, грозна и невероватна у својој грозоти” (Андрић 1988: 146), али Аскини „убоги покрети на смрт осуђеног тела” (Андрић 1988: 147) нису били покрети којима се откривају истине о животу и смрти, нити човеку, већ покрети онога „који настоји да створи себе” (Фуко 1995: 238). Значајно је, међутим, што Андрић модификовање и изградњу модерног субјекта литераризује на тај начин што субјект разумева заправо као објекат који треба трпељиво и напорно усавршавати, што га на изванредан начин приближава просветитељском поимању субјекта. Међутим, не само овчицом као књижевном животињом већ и фигуром вука активан је концепт модерности, будући да вука опредељујемо као реципијента уметности, као онога који је само наизглед „дугогодишњи и невидљиви крвник њеног стада” (Андрић 1988: 148). Вук постаје заправо човек модерности – „био је најпре изненађен” (Андрић 1988: 149), а затим „то изненађење претварало се све више у чуђење” (Андрић 1988: 149) и желећи да види чудо до краја „вук је ишао за овчицом, застајкујући кад она застане и опружајући корак кад она убрза ритам игре” (Андрић 1988: 149). Гледајући и доживљавајући садашњи тренутак, вук у почетку оставља утисак као да не види ритмичност живота, чудновату лепоту и непроцењиву радост постојања, ипак, развитком радње ова фигура све више се приближава не само модерном примаоцу уметничког дела већ и самом уметнику који следи важнији циљ од пролазног задовољства, који прати, тражи, прихвата саму модерност и дозвољава да буде преобраћен њоме, јер у њему је „све више места заузимала игра и потискивала све остало” (Андрић 1988: ), све оно што је краткотрајно и историјско, све што говоримо, чинимо и мислимо „кроз историјску онтологију о нама самима” (Фуко 1995: 240).

Књижевне животиње у модерној прози семантизују уметничку свест у процесу раздвајања поетичног од историјског, свест која постаје „изнутра обасјана” (Андрић 1988: 148), нагнана на смех и „ново дивљење” (Андрић 1988: 151). Попут курјака савладаног истином у Доситејевој басни, Андрићев вук потврђује савремена теоријска промишљања о просвећености, будући да представља непрестану филозофску критику нас самих, нас који нисмо досегли стање зрелости упркос просвећености као историјском догађању. Вук и Аска – носиоци критичке онтологије – не чувају и не акумулирају знања, јер Аску

је „знање изневерило, школа не уме ништа више да јој каже, а ваља живети и, да би се живело, – играти” (Андрић 1988: 148), то јест искушавати и анализирати историјом постављене границе, испитивати могућности да „више не будемо оно што јесмо, не чинимо оно што чинимо, или не мислимо оно што мислимо” (Фуко 1995: 241). Нови идентитет човека обележен модерношћу не подразумева некакав универзални идеални образац, нити опште вредности или моралне акције, то га разликује од идентитета бића просвећености. Модерност чини све оно што настаје из случајности, „недефинисани рад слободе” (Фуко 1995: 245), Аскина игра приликом које покрет сваки „је био заиста нов и узбудљив и обећавао идући, још узбудљивији” (Андрић 1988: 150). „Крупни олињали вук, и оборене њушке, сав у погледу, повлађује репом” (Андрић 1988: 152), препознаје напор који „даје облик чежњи за слободом” (Фуко 1988:244), и освешћујући неискоришћене способности које има, репрезентује методу критичког мишљења разумевану у књижевности и савременим књижевним теоријама 20. века као „рад на нашим границама” (Фуко 1988: 244). Стога, можемо закључити да је причом о преобраћењу, литераризованој још у Езоповој басни, као и Доситејевим *Баснама* у српској књижевности просветитељства, те Андрићевој причи и Симовићевој драми, вуку као симболичкој фигури припало привилеговано место у књижевној традицији услед раскошне семантике: од античког значење метафизичког зла, заблуделости незрелог ума и могућног оразумљење у доба просвећености, до динамичне и модерне свести трајно замишљене над сопственим идентитетом, карактером, ставовима и одлукама.

## ИЗВОРИ

1. Андрић 1988: I. Andrić, *Knjiga, kula, deca i druge pripovijetke*, Sarajevo: Svetlost.
2. Андрић 2013: I. Andrić, *Ex ponto; Nemiri; Lirika*, Zrenjanin: Sezam book.
3. Есоп 1965: Есоп, *Басне*, Београд: Просвета.
4. Обрадовић 1808: Д. Обрадович, *Собрание разныхъ нравоучительныхъ вещей: въ ползу и увеселеніе Досіоеемъ Обрадовичем*, Нови Сад: иждивеніемъ г. Даміана Каулиціи.



5. Обрадовић 1911: Д. Обрадовић, *Дела Доситеја Обрадовића*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.
6. Обрадовић 2003: Д. Обрадовић, „Писмо г. епископу Јосифу од Шакабент”, *Српска књижевност XVIII и XIX века*, књ. I, (ур.) Мило Ломпар, Зорица Несторовић, Београд, Крагујевац: Филолошки факултет, Нова светлост.
7. Обрадовић 2007: Д. Обрадовић, *Басне; Истина и џрелест; Пути у један дан*, Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић”.
8. Симовић 1991: Љ. Симовић, „Путујуће позориште Шопаловић”, *Драме*, Београд, Горњи Милановац, Суботица: Српска књижевна задруга, Дечје новине, Бирографика.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Глувачевић 2007: В. Глувачевић, „Морфологија Доситејеве басне”, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 55, св. 1, Нови Сад: Матица српска, 107–130.
2. Деретић 1961: Ј. Деретић, „Доситеј и Русо”, *Ковчежић*, књ. 4: прилози и грађа о Доситеју и Вуку, Београд: Рад, 15–39.
3. Деретић 1969: Ј. Деретић, *Доситеј и његово доба*, Београд: Филолошки факултет.
4. Деретић 1989: Ј. Деретић, *Поетика џросвећивања: књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића*, Београд: Књижевне новине.
5. Иванић 2011: Д. Иванић, „Најава васкрса српске културе”, *Писмо Хараламију*, Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић”, 63–73.
6. Жуњић 2013: С. Жуњић, „Доситеј Обрадовић и енглески морализам”, *Доситејев врш*, год. 1, бр. 1, Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић”, 124–142.
7. Јаварек 2011: В. Јаварек, Доситејево интересовање за дела енглеских моралиста XVII и XVIII века, *Доситеј и Европа*, прир. Душан Иванић, Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић”.
8. Јелић 2011: В. Јелић, „Басна’ Иве Андрића”, *Књижевна историја*, год. 43, бр. 143/144, Београд: Издавачко предузеће „Вук Караџић”, 101–110.
9. Јовановић 2000: Б. Јовановић, *Дух џаганског наслеђа у српској традиционалној култури*, Нови Сад: Светови.
10. Кант 1974: I. Kant, „Odgovor na pitanje: Šta je просвећеност?”, *Um i sloboda: spisi iz filozofije, prava i државе*, izbor, redakcija prevoda i predgovor Danilo Basta, Beograd: Ideje, 41–48.

11. Кирлот 2001: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Translated from the Spanish by Jack Sage, London: Taylor & Francis e-Library.
12. Леви Строс 1979: K. Levi Stros, *Totemizam danas*, Beograd: Beogradski izdavački-grafički zavod.
13. Милидраговић 1991: М. Милидраговић, „Доситеј Обрадовић и рани руски баснописци”, *Научни састџанак славистџа у Вукове дане*, бр. 19, књ. 2, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 245–255.
14. Ломпар 2000: М. Ломпар, „Дух просвећености у српској аутобиографији”, *Животи и дело Доситеја Обрадовића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 429–434.
15. Павић 1991: М. Павић, *Класицизам*, Београд: Досије, Научна књига.
16. Петровић 1999: С. Петровић, *Срџска митџологија*, Ниш: Просвета.
17. Самарџија 1991: С. Самарџија, „Доситејеве и народне басне”, *Научни састџанак славистџа у Вукове дане*, бр. 19, књ. 2, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 269–282.
18. Стефановић 2009: М. Стефановић, „Доситејев(ск)а басна: скица за поетику жанра”, *Синхронијско и дијахронијско изучавање врсти у срџској књижевности*, књ. 2, Нови Сад: Филозофски факултет, 161–173.
19. Сиронић 1961: М. Sironić, „Esopska basna u 'Basnama' Dositeja Obradovića”, *Ковчежић*, књ. 4: прилози и грађа о Доситеју и Вуку, Београд: Рад, 40–107.
20. Фербер 2007: M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Second edition, Cambridge University Press, The Edinburgh Building, Cambridge CB2 8 RU.
21. Форман 1963: A. Foureman, “Merite” and Morality in books IX to XII of La Fontaine’s Fables, *Modern Language Quarterly*, Vol. 24, Issue 2, Washington: University of Washington, p. 197–206.
22. Фуко 1995: М. Fuko, Šta je prosvetiteljstvo, preveo Ivan Milenković, *Treći program*, br. 102, Beograd: Radio Beograd, 232–244.
23. Хант 2008: D. Hunt, “The Face of the Wolf is Blessed, or is It? Diverging Perceptions of the Wolf”, *Folklore*, 119, (December 2008), London: Taylor & Francis Editor Resources, p. 319–334.
24. Чајкановић 1989: В. Чајкановић, „О Доситејевим грчким и римским изворима”, *Градина*, год. 24, бр. 9/10, Ниш: Просвета, 18–40.
25. Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Митџ и релиџија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга.



26. Шмаус 1962: А. Шмаус, „Политички моменат у Доситејевим *Баснама*”, зборник *Доситеј Обрадовић*, прир. Младен Лесковац, Београд: Српска књижевна задруга, 253–260.

## THE SEMANTICS OF WOLF AND DOG IN DOSITEJ`S *FABLES*

### *Summary*

Our research focus were the figures of wolf and dog in Aesop's and Dositej's *Fables*. We wanted to illuminate the semantic similarities and/or differences . Using the interdisciplinary methods we found the possibilities of establishing not only traditional but newly discovered meanings. A conceptual familiarity with anthropological assumption of Thomas Hobbes – a man was a wolf to man – implicitly existed in Dositej's *Fables*. This idea was expanded thanks to newly found sense – a man was not only a wolf to man, but also to himself. Dositej's evaluation of science and art was the key factor in a group of fables, since it influenced the meanings of wolf and dog: meanings of violence, ferocity, greed. A lamb, on the other hand, semanticized the spiritual education and the ideas of civilization, progress, nation and chivalry. A wolf was the figure that had been selected to illustrate the hypocrisy and perfidy. Wolf and dog were designed as literary animals whose actions had revealed the fear, cowardice and weakness. In a number of fables a wolf and dog were defeated by the power of truth and reason.

*Key words:* Aesop, Dositej, wolf, dog, fable, moral, modernity

Ana S. Živković



Ана Ж. Станковић<sup>1</sup>  
*Јагодина*

## ИЗМЕЂУ ХТОНСКОГ И СОЛАРНОГ У ВУКУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА<sup>2</sup>

Намера рада јесте да се у поеми *Вук* Растка Петровића пронађе мотивски и тематски слој ослоњен на обред прелаза, како би се потом тумачио у вези са амбивалентном фигуром вука, која од претеће постаје бранилачка и од хтонског – соларна. На примеру сегмената Петровићевог опуса, са акцентом на поему *Вук*, посматраће се авангардно преузимање образаца из традиције и (пред)хришћанског. Вук је медијатор светова који се у креће од индивидуалног и (пре)наталног до колективног – носилац је вишеструких кодова култура, времена и простора, те ће се обредна фаза лиминалности анализирати посредством рођења појединца, стварања заједнице и, на највишем нивоу, конституисања космогонијског карактера, уз преиспитивање граница пропустљивости овакве хијерархије.

*Кључне речи:* вук, соларно, хтонско, предхришћанско, хришћанско, обреди прелаза, авангарда

### 1. ОДНОС ПРЕМА ТРАДИЦИЈИ

„Чути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што људи говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанства...”  
(Петровић, *Мисао*, 1974: 73)

Поетичка стремљења Петровићевих дела упућују на нихилистички однос према традиционалним облицима приповедања, у стварности која је након Великог рата издала све пређашње поставке „хармоније” и „естетике”. Она су деман-

<sup>1</sup> ana.stankovic86@yahoo.com

<sup>2</sup> Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живописије)* који финансира Министарство културе и информисања РС.



товала сваки вид позивања на „линеарни прогрес” историје, и остварила се, на почетку треће деценије двадесетог века, кроз фрагментарност текста, као показатељ урушених идејних творевина. У авангардној тријади прошлост–садашњост–будућност ове три одреднице упућују на „кретање које је истовремено и циклично и дијалектично” (Марино 1998: 185), па тако, иако је за авангарду прошлост „синоним за старо” (Марино 1998: 185), традиција је неопходна за општење са новим облицима садашњице, било да су они остварени кроз јасан тематски и мотивски слој или да је традиција, попут „карневализованог” палимпстеста, извор који ће показати нови, неочекивани лик. У досезању колективне свести аутор „део интересовања поклања експлоатацији традиције, директном и свесном искоришћавању достигнућа мајстора претходника” (Јовић 2005: 86), гради нове облике, преплиће хронотопе, досеже до идеја универзалног важења и онтолошког значења:

„Сила/закон развића у већини Расткових дела[...] делује у супротном правцу јер свако кретање напред, ка оном што долази заправо је све дубље враћање ка оном што је већ било, према прошлости, тајни рођења, пренаталном, исконском, примитивном, митском, нагонском, подсвесном” (Петровић 2008: 309).

Већ 1921, на самим почецима Петровићевог стварања, у *Бурлески господин Перуна бога зрома*, остварује необичне синтезе некадашњег, садашњег и будућег, нпр. старих Словена у њиховом рају и Ван Гога, при чему се некадашње не бори са садашњим већ спаја у онеобиченом, гротескном и карневалескном преокретању. Поглед са врха и дна света, из раја старословенског, пакла хришћанског и бурне будућности доноси „нову логику временским скоковима и заменама јунака, које тако ослобађа херојства, а читав текст канонизације” (Слапшак 1995: 179–180). У истом делу, и у низу других текстова, поступцима авангарде омогућен је брзи скок од предхришћанског до садашњице, чак до тренутка испред „садашњег”, до оног које тек треба да дође (у *Бурлески господин Перуна бога зрома* време на крају дела је пет година испред „реалног” времена дела). У Петровићевим есејима и делу *Људи говоре* такође се исказује потреба за свеобухватним и праисконским, сада кроз однос према говору и говорењу. У његовом опусу од *Бурлеске* до *Дана шестог* „сви митови, сви фолклори, све религије, све магије и



све уметности преплићу се, мешају се и сливају једни с другима, оплођују и мењају једни друге” (Ристић 1966: 12), традиција се „усисава” као неопходно било стварности и колективне свести, као виталистички универзални кодекс заједница свуда и свих, не само старих Словена и хришћана, и као вид живљења у мноштву, разноличју и прекомерности „Споменика Путевима”, чиме је Петровић несумљиво „уткао [...] неку нову, субјективну врсту народних умотворина[...].” (Ристић 1966: 12).

## 2. ХТОНСКА ПРИРОДА – ЈЕДАН ВИД КОНТЕКСТУАЛИЗОВАЊА ВУКА У ОПУСУ

„[...] До животињског, можда чак до плазме. Жвакање, дахтање. Тело? Младост? Несвесни хаос порађања? Можда једини одговор на бесмисленост смрти, на милионе лешина? Или крик наше расе? Или старословенско?”

(Црњански, *Писци као кријичари* после *Првог светског рата*, 1975: 287)

Преузети обрасци обредног, обичајног и религијског преносе се у Петровићеве текстове како би се предимензионирали и преиначили, изместили из очекиваних оквира, ослањајући се на наслеђе као неопходни палимпсест. Такви сегменти биће сагледани кроз амбивалентну фигуру вука, која преузима вишеструке улоге и поставља се у различите саодносе. Спектар идентитетског конструисања вука и његових поетских уобличења развија се од почетне хтонске природе до соларног, афирмативног, ближег Богу, посматрано кроз призму недовршене поеме *Вук*.

На основу идеја Веселина Чајкановића, Шпира Кулишића и Сретена Петровића јасно је и јединствено становиште да се: „хтонска и лунарна природа ’митског вука изражава у вјеровању да је овај вук сакат, хром’, у чему се слажу и руска и бугарска а и српска верзија ’митског вука’ (Кулишић 1979: 45). У књизи *О врховном богу у старој српској религији* Чајкановић говори о хтонском особинама вука:

„Религијски значај вука познат је. Он је демонска животиња, која стоји у вези са доњим светом. За то можемо наћи довољно доказа у многим религијама, у грчкој, римској, германској, галској, и у религијама других народа средоземнога света, какве су етрурска и мисирска. Хтонична божанства јављају се често у вучјем облику: етрурски бог доњег света има вучји облик[...] Озирис је пред Изиду... изашао из доњег света у облику вука [...]” (Чајкановић 1994: 34).

Такође, „Вук је [...] териоморфни облик древног српског врховног бога. ”Териоморфни’ митски ликови су по превасходству хтонски и лунарног су карактера” (Петровић 1999: 54). Преласком из предхришћанско у хришћанско, део хтонске природе се задржава, док део постаје соларан, заштитник, пратилац светаца или замена за њих. Амбивалентност вука посебно је видљива приликом обреда, када се преокретањем онај који је опасност преноси на ниво браниоца:

„У народној традицији извесне функције овог хтоничног божанства – које је, како изгледа, у доцнијем развоју било антропоморфизовано – везане су за неке хришћанске свеце, у првом реду за св. Саву, затим за св. Мрату, св. Арханђела и св. Ђорђа” (Кулишић 1970: 92).

Опус Расџка Петровића вука доноси као је варијантну фигуру, донекле се уклапајући у систем традицијског разумевања вука, посебно кроз успостављене, па разбијене дихотомије домаће–дивље, старословенско–хришћанско, рај–пакао, земља–небо. У старословенском рају, главном простору *Бурлеске гомодина Перуна бога грома*, који је приказан као стециште хедонизма, афирмације, витализма, оргија и инцеста, мноштва у заносу, који захтева жртву (људску и божанску), како је на крају друге књиге (*Књига II: о Набору Деволцу*), вук се не појављује. Овај ареал остварује се у екстази тела и истакнутој чулности, у преливању, вишку на коме почива (по)рађање. Прелаз који се у *Бурлески одиграва* јесте онај из старословенског у хришћански свет. Фигура вука се среће у трећој књизи (*III. Књига, айокрифна*), у којој се говори о хришћанству, након описа ђавола кога калуђер проучава да „буде ближе богу” (Петровић 1955: 143). Она је рефлекс некадашњег демонског света који је замена за разбојнике који јуришају на манастир:



„Кад подиже са веза главу, отац Симеон угледа по брду свуда да манастир салећу чопори неких зверова... Онај се испе на кулу, погледа... јави да су меки људи што се љутито наоружаше мачевима и оклопима, и који трче, и много их је као вукова разбеснелих. – Биће да су разбојници!” (Петровић 1955: 143–144).

У *Дану шестом* alter ego вука је пас, па би се очекивало да он, као „питом” наспрам „непитомог” вука буде позитивно осветљен. Митопоетско обликовање пса, међутим, наликује негативном вучјем принципу, јер у ратном разарању границе живота и смрти, „домаћег” и „дивљег” постају флуидне. Ни човек ни пас нису више на нивоу „домаћег”, нема некадашњих вредносних упоришта нити јасне границе светова живих и мртвих, па из човека на ивици егзистенције проговарају физиолошко, подсвесно и инстинктивно – он је попут пса, као што је пас попут вука: „љубав за животињу у човеку и за човека у животињи... Осећао је прецизно псећу глад, упорност, приврженост и мржњу” (Петровић 1982: 367), као што се кроз њихова гранична стања сједињавају расточени идентитети (не) пријатеља: „Исто толико бивао је пас у њему колико и он човек у себи (Петровић 1982: 367). На овом лиминалном појасу сва тежишта некадашњих бинарних опозиција пропустљива су, те је класификација немогућа, што води *camerę obscurę* – замени улога човека и животиње:

„Цвилео је. Био је свестан тога да цвили и да је његово цвиљење лудачка и животињска радост. Да је то, да је он, нешто на почетку човечанства, нешто на крају човечанства, шта ли... Начинио је неколико покрета да се помери са свога места, да пође томе у сусрет, том лудачком, животињском, величанственом...” (Петровић 1982: 434).

У тренуцима деструкције цивилизације и граничним фазама људске егзистенције фигуре вука и пса као његове замене метафорички се транспонују на кључне моменте преласка из једног света у други и на егзистенцију појединца који је (не) успешно инициран у заједницу, чиме се од колективног доспева на ниво индивидуаног (анти)јунака, (не)отуђивог од своје заједнице, али и даље, до колективне свести која је читава једна космогонија рађања и нестајања, која носи мајчински инстинкт за све нас, „тајну рођења” раније потврђену збирком песама *Ошкровање*. Анималистички регистар ове збирке песама ослања се на телесно и физиолошко, утолико ближе „дивљем”,

зверском и експресионистички крику. *Ноћ Париза*, *Зверства* и друге песме отвориле су спектар богатог значења које је превазишло бинарне опозиције домаћег, питомог и дивљег, страног, звери и цивилизације, природе и историје. Ковитлац преплетених мотива различитих времена и традиција довео је до потребе да се објасни свет и сила његовог постанка, да се осветли матрица егзистенције, „материца света” и појединца, (пре)натално и (под)свесно, што је веза са читавим Петровићевим кредом, посебно са *Вуком*.

*Ошкровење* и *Вук* интимистички свет лирског „ја” осветљавају у новом, савременом свету, у „тајни рођења”, али и (не)могућности уклапања у заједницу и, услед тога, трауматичном терету живљења. Жанровски неодређен, иако ускладиштен у поему, „*Вук* спада у она дела која траже изгубљену копчу епа са митом” (Вуковић 1999: 56), укидајући јасан наративни ток и претварајући потенцијалног јунака епског света у антијунака. Све што би се у „*Вуку*” сместило у контекст колективног и јуначког сведено је, у траговима. Лирско „ја” јесте статично, субјективистички исповедно, што га може учинити учесником обреда прелаза, оним који у фази маргинализације чека на иницијацију у нову заједницу. Тај преобликовани јунак *Ошкровења* и *Вука* још увек носи праисконске атрибуте, танке споне са митским и божанским, са једне стране, бледу епску – јуначку карактеризацију, са друге стране, и, коначно, савремени усуд и удес појединца.

### 3. КОСМОГОНИЈА У КРУГУ – ВЕЛИКО РАЂАЊЕ

Цикличност, која ће у овом раду бити тумачена кроз обреде прелаза на животном путу појединца – вука кроз поему *Вук*, може се посматрати као обележје већег дела Петровићевог опуса. На крају романа *Дан шестии* приповедач се враћа архаичним просторима старословенског раја, заокружујући, на тај начин, читав опус Расџка Петровића, започет *Бурлеском господина Перуна бога грома*, у којој се такође приказује старословенски свет. То је „[...] роман разарања и истовремено роман обнове и поновног рађања” (Деретић 2002: 276). Читаво дело јесте буквално прелаз – преко Албаније, потом у Америку, али и велики обред иницијације појединца и колектива, уз успостављање космичког поретка, уз рађање целокупног новог космоса. Потреба



за природом и стопљеност с њом у *Дану шестом* изражавају се кроз мотиве прелаза, кроз рођење и смрт, и, путем њих, одласка у друге заједнице и светове, попут старословенског, хришћанског, Запада (америчког), ратног, мирнодопског. Тако се обредно и магијско прожимају са друштвено-историјским и синтетишу на попришту текста. У роману је евидентно расечање цивилизације и повратак природи као једином простору у коме се отвара спектар обредног и обичајног. Сликама колективне свести, од прапочетака и голе егзистенције, и, на крају романа, изједначавањем страдања јелена и јунака доспева се до смрти и почетног старословенског и открива да тамо где има живота лежи смрт, и обратно, све у непрекидном и неминовном кругу:

„На крају романа, Стеван Папа-Катић [...] гине несрећним случајем приликом лова на јелене и умире на исти начин како су Стари Словени умирали. Тренутак смрти он осећа као дефинитиван повратак ономе што је био на почетку, оном рају из кога је једном побегао и о коме је после целог живота сањао” (Деретић 2002: 275).

*Бурлеска* се „завршава тренутком, случајном екстазом и наговештајем хаотичне цикличности” (Слапшак 1995: 179), што је својеврсно излагање, митски егзодус из интимистичког, а хтонског простора, у хабитус историје и идеолошких контрукција, па се и ово дело може посматрати као прелаз читаве једне концепције света у другу. Идејни и композициони прелом *Бурлеске* је на граници друге и треће књиге – „Убиство бога и досада” је цена кретања од испуњења и препуњења, екстазе чулног, полиморфног и телесног предхришћанског до преласка на аскетско, бестелесно хришћанско и историјско. Принцип опстанка и стварања из смрти која гради живот чинећи цикличност човековог века и, уопште, људске заједнице, Петровић предочава и на другим местима, у више наврата. Тако је у делу *Људи говоре* у сцени стварања света у олуји и на крају, када се чује крик породиље, којим је „рођење детета у завршној сцени део[...] космичке драме у којој као да се читав свет поново рађа из првобитног хаоса...” (Петровић 2008: 308), остварајући спајање различитих временских равни кроз синтезу два времена – митског и историјског, све у корист космогонијске слике.

У једном од кључних делова романа *Дан шести*, у сегменту „Стеванова мисао у олуји”, говори се о (пра)родитељству, о мајчинству као „пупку света” и принципу обнове којим се читав космос поистовећује са телом жене, „мајке родитељке” (Дере-

тић 2002: 277). Кроз сегмент са псом, животиња постаје принцип рађања: „Она је огромна, огромна, мати ноћи, чуварица месеца, извор ноћи... Хтео би да изиђе и да јој завапи, њој, грозној, бесомучној, куји светова” (Петровић 1982: 366). Овај део ближи нас фигурама вука и његове мајке, које ће се посматрати као део космоса у нестајању, при чему се у моменту рађања вука и новог света (соларног, хришћанског) мора уништити стари концепт и његови богови. У ратном вихору рађање се идентификује са постанком космоса, при чему је женски принцип обележен лунарним атрибутима, у вези са ноћи, чиме се потврђује његова хтонска природе и потреба за враћање старом, некадашњем, нехришћанском свету.

Роман и поема Вук јесу искушења, путеви колективног, индивидуалног или оба вида страдања, уз тежњу ка избављењу у константном напору одржања на граници живота и смрти. Стеван Папа-Катић и лирско „ја” из поеме Вук карневализовани су јунаци обреда прелаза у свету који више није херојски, али који је сачувао, у подтексту, фрагменте традицијског. Они се откривају као амбивалентни, дуалистични, припадајући и једном и другом, и прошлом и садашњем, и традицијском и модерном, почетно одбачени од својих, заправо у лиминалном простору, у предворју рађања и иницијације. Фаза чекања за Стевана Папа-Катића јесте стремљење ка Америци, која се коначно не показује као Америка за време рата, већ као измештени аркадијски свет, рајски простор индијанског резервата, ван цивилизацијских тековина које су донеле толико зла. Слично њему, лирски субјекат Вука парадоксално и у самоћи вапи за Сунцем, бранећи се од њега и тежи заједници против које се бори, увек на граници и у неприпадању као начину постојања.

#### 4. ВУЧЈЕ ВЕЛИКО ЧЕКАЊЕ – (ПО)РАЂАЊЕ КОСМОСА

„Вук! Замршена и жестока поема, каже онај који бди над рушевинама тог недограђеног минотаурског лабиринта, замршена и жестока поема, испуњена космичким гневом и љутим људским страдањима, која је од песника тражила највећи напор и коју, нажалост, није завршио” (Ристић, *Присутства*, 1966: 26).

У ауторовој белешци штампаној са поемом Вук, Растко Петровић упућује на то да је „Вук... човек у борби са божан-



ством... То је звер која се скривала од сунца које га ништи и које се он труди да савлада” (Поповић 1999: 178), поткрепљујући космогонијски и онтолошки карактер текста, као и везу са другим делима његовог опуса. На почетку поеме, вук „пада” у овај свет, што нас доводи до концепције света вертикалног типа, у констелацију земља–сунце: „Задатак без мере” (Ристић 1966: 26) састојао се од изазова „на граници” – „Хтео је ипак још једном да се понесе са љубљеним, проклетим непријатељем, да се ухвати у коштац са њим, а он је овога пута био најстрашнији: само божанство, Сунце” (Ристић 1966: 26). Фигура вука је амбивалентна јер припада простору митског, неисторијског (где је и његова мајка), односно пренаталном, али и осамљеничком, индивидуализованом контексту „стварности” (новокосмогонијској, културно-историјској, социјалној и другој).

Поглед вука усмерен је горе, што значи да је сам вук у вези са земљом или да долази одоздо. Поред митског и профаног, превазилази границу дивљег и домаћег, па опозиције горе–доле и напред–назад у потпуности мапирају и покривају физички простор, који се додатно усложњава преокретањем чланова опозиције горе–доле, односно небо–земља (нпр. у песми „Час обнове”). „Организација времена по вертикалном принципу” (Вуковић 1982: 163), у којој је лако прелазити из неисторијског у историјско и из безвремена у време, уклапа се у устројство простора поеме:

„Не бесмо ли заједно пијани од визије  
Да извнута, под теменом, посматрамо небеса;  
... Лежећи, лице замочено у свод”

(Петровић: 151)<sup>3</sup>.

Простор земље у *Вуку* се везује за принцип рађања и упућује на хтонску димензију:

„А земљи: ’Мајко нам, јер помеша са собом матер,  
Не гадимо те се, нити, гутајући нас, бићеш  
последња звер:  
Улазимо у тебе тужно као што изађосмо из матере,  
То је само повратак к њој; јер нема шта да се  
избере”

(Петровић: 151).

3 Сви цитати поезије Растка Петровића који ће се појављивати даље у раду преузети су са: <http://www.antologijasrpskeknjizevности.rs>.



Вук је сакривен у „четири зида”, тежи ка Сунца, али не припада ни њему ни другом, некадашњем, митском, неисторијском простору, што би значило да је на граници, у својеврсној лиминалној фази. Његов долазак на свет није адекватно извршен/завршен:

„Одрастох иза врата, скривен, загледан у његово  
моћно Огњиште  
Све што разазнах тада беше да сам усамљен  
Покаткад савладан покривах ранама својим ово  
поприште” (Петровић 118),

а позиција јесте чекање пред иницијацију, на граничном простору који не припада ни животу ни смрти: „Кад је ушао у тај свет, осетио је шок и потребу да буде изван њега. Он иначе жели да се вине изнад свога телесног бића, да осети чистоту сунца и екстазу коју доноси смрт.” (Вуковић 1999: 74) Овакав положај од лирског „ја” чини усамљеника, прогнаника и носиоца хтонског, што потврђује и време у песми – поноћ – оно у коме делују демонске силе – субјекат се из сна буди у поноћ, преокретањем светова – рођењем прелази у „јаву”.

Вук се уклапа у хтонски свет плодности – рађања и порађања који представља Земља Мајка/мајка (вучица), будући да „вук и змија као териоморфна демонска бића припадају пре свега оном типу друштвене организације српског народа која се одликује матријархатским поретком – са доминантним елементима хтонске религиозности, када је породица била основа заједнице” (Петровић 1999: 80). Својим особеностима, рођење постаје адекватан тренутак за спој мита и обреда:

„Мит је вид драматизације оног аспекта обреда који изражава однос између ритуалних субјеката и актуализованих сила хтонског света. У лиминалној обредној фази митско је саставни део обреда, јер веровање у присуство извесних натприродних бића добија у одређеним ритуалним поступцима материјалну објективизацију” (Јовић 1995: 91).

Тако прелазак на патријархално упућује на обред жртвовања некадашњих богова (чак оца, мајке), са низом натуралистичких сцена. Велика Петровићева тема рађања кроз смрт и у смрти у Вуку се обликује страдањем вука, актера обреда прелаза:

„имаћох отворене вене, засечене дубоко на рукама...  
Као жртва, лукавства му, бејах толико први”

(Петровић: 137).



Траума при рођењу коју Петровић помиње у *Ошкровењу* понавља се и у поеми *Вук већ* на почетку, низом негација:

„Мати ме није родила испод овог огњеног зида...  
Мати ме није као вучица језиком умила...  
Ни допузих до њене дојке пијан од светлости”

(Петровић: 117).

„Огњени зид” може се повезати са обредом у којем је „непосредно након рођења дете... одношено око огњишта у чијој је непосредној близини и купано у води зачињеној одговарајућим заштитним елементима” (Јовић 1995: 67). У *Јеванђељу ѿ Маџеју* Јован Крститељ каже: „Ја, дакле, кршћавам вас водом за покајање; а онај што иде за мном, јачи је од мене: ја нијесам достојан њему обуће понијети; он ће вас крстити Духом светијем и огњем” (Мт. 3: 11). Овај вук, дакле, није очишћен од „пренаталних грехова”, те се „крштава” посредством ватре, а преко огњишта постаје део хришћанске заједнице. У обред прелада се уклапа веровање о штетности излажења „породиле из куће након заласка сунца” (Јовић 1995: 67). Када се одређује Бог/светлост, о њему се говори као о „врелој власти”, „моћном огњишту”, „огњеном зиду” (Петровић). У песми *Вук II* доминантан је мотив воде, преплетен са мотивом ватре:

„Око поноћи се дигох малаксао сном,  
Замочих главу у воду, дуго остадох нем”

(Петровић 1964: 246),

јер се улазак у воду може се повезати са светом тајном крштења, са очишћењем грехова потребним пред иницијацију у нову заједницу. У центар почетка поеме се, дакле, поставља крштење, при коме је новорођенче (младунче) „у овом периоду статусне неодређености и културно нечисто, и још увек у власти хтонских сила” (Јовић 1995: 85). Фаза лиминалности јесте амбивалентно чекање на граници између два света:

„Не, ја бих хтео да зауставим све то, ма и за  
најкраће неко време,  
Одморити се, у празнини, од неумитности ове неме”

(Петровић 1964: 247).

Издваја се поступак умивања – „прања очију”, што би се у хришћанском контексту такође могло повезати са светом тајном крштења. Као вид заштите од опасног, у ритуалној прак-

си вуковима се очи замазују (нпр. блатом), што би значило да је Петровићев вук онај који је прогледао и наизглед „чист” постао безопасан за колектив.

У „простору свете реалности” у фази лиминалности, која је „друштвено безвременни период” (Јовић 1995: 77–78), при рођењу и након њега мајка са новорођенчетом изолована је од остатка заједнице (Јовић 1995). У поеми она је истовремено носилац „тајне рођења” и знања о другом свету. Из идилично-аркадијских пренаталних и паганских простора:

„О како ме је блажило ипак блажено млеко њено  
Ја спавах тако чврсто крај река њених у гори”

(Петровић 1964: 243),

мајка – принцип рађања припада и једном и другом свету, може да поднесе Сунце („пружена и сад јој рука којом ми Сунце скида” (Петровић: 117), али, са друге стране, подсећа лирско „ја” на „дивљу мржњу... младости” (Петровић: 117). Симптоматично је то да се у читавој поеми не појављује очинска фугура, као да она тражи замену у новом Богу и потврђује доминацију матријархата неисторијског света. Тако се Петровићево виђење рађања показује као космичко, са једне стране, и биолошко, са друге. У контексту космичког, мајка, као медијатор, доноси знања и о паганском и о хришћанском, уз бол и страдање при порођају и зато што је представник старе концепције света. У биолошкој визури, она је дистанцирана и повезана са новорођенчетом, у лиминалној фази пре и непосредно након порођаја (Јовић 1995). И мајка и новорођенче поседују дуалну моћ – они су носиоци „парадокса двоструке припадности и статусне недефинисаности ритуалних субјеката” (Јовић 1995: 84). Изолацијом се штите од утицаја злих сила, али су, такође, и сами потенцијални виновници хтонског.

Прелазак/рођење се остварује у екстатичном заносу, уз крик у граничном напону телесног, уз пренаглашеност и немогућност обухватања једног новонастајућег космоса:

„Човек је непрегледности животиња, то јест звер чије су чељусти разјапљене према бескрајности... Тако је свако његово чуло одређено за примање утисака удвојено, поред оријентације, и функцијом: за отварање, на томе месту, целог бића недогледу. Служење чула почиње деловањем органским и свршава матема-



тичким... Све његове жеље крију тајну намеру да буду коначно задовољене негде изван границе схватања” (Петровић 1974: 108).

Крик се може повезати са улогом делова тела вука у обредима прелаза. Супституција сачињена у овом одломку, као и у поеми, јесте човек–звер. Чељусти се сматрају граничном тачком, посредством које се биће отвара новом колективу, односно свемиру. Оне су материца мајке/вучице, домаћи простор, станиште – кућа, али и материца космоса, свеопштег принципа рађања и цикличности, ковитлања живота и смрти, на којој звер никада није у потпуности човек у оковима цивилизације, нити је човек трајно ослобођен нагонског, примордијалног, како је и у *Откровењу*:

„Мајко, отац мој беше ли звер  
Крај тебе, ил’ само историчар:  
јер и сâм ја звер?”

(Петровић: 87).

Чељусти јесу метафора вука, као оруђе убиства и парадоксални заклон у сцени смрти. Овде „звер није схваћена као у натурализму који снижава човека управо тако што истиче његову животињску нарав, али је тема ‚зврества’ потекла од натуралиста” (Вуковић 60, 61). Убиство као рефлекс, као одбрана човека у претњи Сунца чини да се хтонско у немоћи пред надолазећим Богом обрачунава са собом:

„О, колико бола и старања над наступом кренуло  
животињства!  
То први принцип почиње да делује”

(Петровић: 149).

Из борбе са собом/својима вук излази као осамљена фигура, жртва неопходна да би се отворио нови свет. Тако рађање као почетно „несвесно-органиско и нагонско бива доведено до димензија метафизичког и, чак, есхатолошког” (Брајовић 1999: 197). Читава поема јесте чекање Бога супституисаног светлосним атрибутима, дивљење, љубав и, истовремено, одбојност и жеља за осветом, која подсећа на убиство бога са краја друге књиге *Бурлеске*. У поеми се појављује дечак који убија свог оца, при чему је тај рушилачки порив спроведен у некадашњем свету, док се новом Богу амбивалентно тежи, али без чина убиства:

„Сунце, једино теби што сам жудео бити раван...  
И за вратима чеках кришом рођај ти вечно славан...  
И међ оним што ме коре не бих разнавао род...”

(Петровић: 119).

Наспрам првобитног импулса и неопходне жртве, у песми *Сунчане лесџвице* човек и Бог се повезују сада већ у фази завршене иницијације. Зато се јавља „похвала сунцу, које заузима средишње место у васиони, као и тело у земаљском животу” (Вуковић 1999: 69). Посредством мотива лесџвица, организација вертикалног типа симболише човекову тежњу Богу, подвижништво и пут (про)чишћења. Преображај настаје након мучења вука који је сада на страни соларног, свестан новог облика „мучења” есхатолошког типа:

„Осетићу тад смртну радост поновног мучења...  
„Али ми за нову боју ону отвараће се очи друге...  
Са мојом зрачном сузом у саму ту средину раја”

(Петровић: 143–144).

Иницијација за вука означава патњу и умирање – то заиста и јесте смрт ранијег света да би се из њега створио други. Међутим, страдање мајке и некадашњег „ја” ће се циклично понављати и у новом окружењу услед присуства трагова старог, јер:

„Трбух још памти тежину и грч богова”

(Петровић: 81).

Овим прелазима идентитет лирског субјекта се изнова гради да би се урушио јер се пуноћа чула, заноса и животности конституишу управо у моменту прелаза – рађања и умирања, (мета)физичког и (ван)космогонијског, када линије дихотомија постану нејасне и двострукости открију мрежу, уз коначносазнање о измицању пређашњег, о не више бинарним већ ризомским међуодносима:

„У зачећу, усних самом, да гранам живот са Богом,  
Због нераздвојности, у сраму, да лежи са мношћом он,  
Да сам ја његов зао дух, он мени дух сватао  
Да нема неба нит греха где не може нам бити дом”

(Петровић: 132).

Уместо ускладиштења и смираја отвара се провалија надирећег мноштва светова и утисака – прошлог, садашњег, бу-



дућег; старог, новог, (а)историјског, (не)митског, (пре)наталног и умирућег:

„Ја знам многа бића овде, која припадају другоме  
звезданом колу:  
Коње који се крећу, кроз ноћ, око другог неог сунца”  
(Петровић: 138),

при чему стари свет и даље живи, а „садашњост” је прихваћена уз сећање, жртву и дивљење. Носилац исконског знања – вук медијатор двају светова, освешћен је и зато се спрема за нову адаптацију, за нови трагични пад човека у објави краја хришћанског света:

„Сунце, Сунце, ти ћеш умрети такође. Распашћеш се. Ништа то не може спречити. Присуствујем твоме труљењу. Али ја те волим, пријатељу, једини који те воли, који те жали, који је без руку, пљујући крв, изашао да те види. Који те проклиње” (Петровић: 142).

Одабрани појединац је тај који поново страда, поседујући знање и нихилистичко став о свету, заправо, световима – о њиховом преламању, растакању на мноштво које има исто исходите – враћање на границу живота и смрти у ковитлацу егзистенције.

## 5. ЗАКЉУЧАК

Авангардно поигравање световима и њихово о(бес)мишљавање на позорницу историје, насупрот традицијском обредном циклусу, коначно изводи преокретање којим се предочава не више сталност, већ деструктуираност уврежених обредних форми, кроз његово стално успостављање и негирање управо на месту прелаза, на граници прекомерности тела и стварања кроз рођење: „Божји син је ипак, ма и само мени рекао: Једи овај крух јер је то моје тело!И ја рад њега људождер. И пиј ово вино, јер јемоја крв! И ја и рад њега постах крвопија” (Петровић 108). Материјализовани дух и духовно опредмећење на местима рођења, смрти, секса достижу екстазу која укида границе простора и времена, тежећи да усиса читав космос да би га у тренутку упијања первертовала и довела у питање започевши поновно стварање које је једино живот у помереним параметрима двадесетовековне и „стварности” уопште.

У оваквом контексту, крај написаног Вука, иако незавршеног, носи визију оностраног, тежњу ка космичком (раз)једињењу човека и Бога, уз промену позиције вука уласком у нову заједницу. Слично томе, у *Дану шестом* индивидуа прелази са оне стране границе: „Живот појединца иде природним током који се зауставља на врхунцу, када се постигне склад и све могућности већ испоље. Отуда и паралела између Стевана и јелена који је такође убијен у пуној мушкој снази и зрелости” (Вуковић 1982: 662). Вук је преображен у најјачем крику своје побуне, чиме је успостављена линија вертикалног типа, стремљење божанском са низом фаза појединца, будући да се од једног бога окренуо другом, уз изокретање, и обредно и авангардно, његових хтонских и соларних атрибута. Међутим, у тоталитету који се појавио како би се дестабилизовао, издвојени субјекат се само наизглед трансформисао од хтонског у соларни принцип, јер његово преиспитивање и освешћеност у вези са прелазом доносе трагове старог и тежњу ка будућем, али и заробљеност у садашњем. „Космос” се зато ствара тамо где мора – фаза лиминалности никада није потпуно окончана, истоветно усуду модерног човека кога прогања вечно чекање и неприлагођеност, те је приморан да гради куле од песка унутар себе, увек запитан над метафизичким: „Од самог себе ти си образовао један нови космос и нову неку могућност васељенску са законима унутарњим. Али (да ли да узвикнем, авај!) зар није могуће да и то ново издвајање новог света из оног старог није извршено по нарочитом закону некога општег!” (Петровић: 109). Тако се и овим делом потврђује Петровићева тежња ка свеобухватности која космичке размере синтетиче у стремљења (анти)јунака. Чак и када је свет постао предворје, чекаоница испуњена идентитетски деконструисаним субјектом, ова поетика отвара ареале универзалних принципа који се, како се показује, често налазе на попришту обредног и митског.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Брајовић, 1999: Т. Брајовић, „Механика слике”, Петковић Н. (ур.), *Песник Расiко Пеiровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 197–220.
2. Вуковић, 1982: Ђ. Вуковић, „Поговор”, Петровић, Р., *Дан шестии*, Нолит, Београд.
3. Вуковић, 1999: Ђ. Вуковић, „Поезија Растка Петровића”, Петковић Н. (ур.), *Песник Расiко Пеiровић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 55–80.
4. Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
5. Јовић 1995: Б. Јовић, *Маџија српских обреда*, Нови Сад: Светови.
6. Јовић 2005: Б. Јовић, *Поетика Расiка Пеiровића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
7. Кулишић и др. 1970: Ш. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
8. Марино 1998: А. Марино, *Поетика авангарде: авангардне естетске тенденције*, Београд: Народна књига – Алфа.
9. Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
10. Петровић 1955: Р. Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Београд: Рад.
11. Петровић 1982: Р. Петровић, *Дан шестии*, Београд: Нолит.
12. Петровић 1974: Р. Петровић, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит.
13. Петровић: Р. Петровић, *Поезија, Антологија српске књижевности*. <http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs>, 03.02.2015.
14. Петровић 1999: С. Петровић, *Српска митологија. Систем српске митологије*, Ниш: Просвета.
15. Ристић 1966: М. Ристић, *Присутства*, Београд: Нолит.
16. *Свето писмо Старога и Новога завјешта*, Београд: Партедон, 2003.
17. Слапшак 1985: С. Слапшак, „Поговор”, Р. Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Београд: Филип Вишњић.
18. Црњански 1975: М. Црњански, *Писци као критичари после Првог светског рата*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
19. Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *О врховном богу у старој српској религији*, Београд: Српска књижевна задруга.



## BETWEEN CHTHONIC AND SOLAR IN RASTKO PETROVIĆ'S WOLF

### *Summary*

The aim of this paper is to analyse the poem "Wolf" written by Rasko Petrović finding motives and subjects related to the rite of passage, especially with the stage of liminality, in order to perceive the ambivalent position of wolf. This figure is divided into two sides – chthonic and solar, depending on the phase of the rite of passage. The wolf is the mediator of two worlds – at the moment of birth he is moving from the individual to the collective as a holder of the multiple source of cultures, times and spaces. The segments of Petrović's works, especially the poem "Wolf", are used to observe the reversal of avant-garde by (pre)Christian motives in order to indicate the creation of cyclic structures of the cosmogony.

*Key words:* wolf, solar, chthonic, pre-Christian, Christian, rites of passage, avant-garde

*Ana Ž. Stanković*



Александра Д. Матић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност

## ВУК, ПАС И ЧОВЕК У РОМАНУ ДАН ШЕСТИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА<sup>2</sup>

Предмет истраживања представљају фигуре вука и пса у роману *Дан шести*, као и манифестације феномена анималности у измењеним, ратним околностима, у којима човек и вук/пас коегзистирају на простору планине и горе. Имплицитно митологизовање историје у роману *Дан шести* претпоставља и активирање фолклорног обрасца, тј. амбивалентне позиције вука у словенској митологији, али и извесну трансформацију мита и његову модернизацију кроз испољавање индивидуалне свести и психичких појава у оквиру митског модуса романа. Три доминантне сцене сусрета људског и анималног – вучице и српске војске, Стевана Папа-Катића и кује, крволочног убиства младића са надимком „Вунасти”, указују на развијање процеса дехуманизације и измењену перспективу, која роман одваја од реалистичког приказа ратних збивања и историјских догађаја.

*Кључне речи:* мит, модернизам, вук/пас, анимално, хумано.

Антропоцентричност западне културе, књижевности и филозофије, одређивала је суштину човека диференцирањем од животиње. Људско биће као свесно, рационално и слободно, конструисано просветитељском и рационалистичком антропологијом, оповргнуто је модерном мисли о природи човека, која је у 20. веку измењена под утицајем психоанализе и теорије о укорењеној деструктивности у човековом несвесном. Преиспитујући разлике између тела и душе, биолошког и културног елемента, анималног и хуманог, италијански филозоф

---

1 matic.aleksandra@yahoo.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живојине)* који финансира Министарство културе и информисања РС.

Ђорђо Агамбен<sup>3</sup> у својој студији *Отворено: човек и животиња* указује на потребу превладавања подвојености и празног простора између две крајности, карике која недостаје између животиње и човека. Агамбен разматра „антрополошки механизам” којим је западна мисао произвела привилегован положај човека над осталим бићима, тј. произвела разлике које човека уздижу изнад природе. Постављање концепта антрополошког механизма као идеологије која производи разлике у култури нарочито је делотворно у проучавању дискурса о рату и разматрању позиције животиње у приповедном тексту, која постаје одређујућа за спознају односа човечног и нечовечног, искуства рата и мира.

У приповедном тексту о Првом светском рату Растка Петровића превладава се пукотина између човека и животиње постављањем на митске основе, тј. оспоравањем идеје еволуционизма<sup>4</sup> путем концепције о вечном враћању и структуралним и смисаоним потенцијалима архетипова. Митолошки, етички, филозофски и друштвено-историјски потенцијал животиња – вука и пса, у роману *Дан шести*, омогућава да се кроз феномен анималности и анализу односа вука/пса и човека одржи целовитост романа.

Роман *Дан шести*, као „енциклопедијска творевина” (Вуковић 2005: 571), своју целовитост заснива, поред осталог, и на митском искуству и концепцији вечитог враћања. Разочарање у историјски поредак и пољуљана метафизичка основа људског живота упутила је многе ауторе модернистичких романа на митологизацију историјских догађаја (Мелетински 1983: 304). Отуда запажање Јована Деретића да је у фокусу романа *Дан шести* однос човека и природе, односно нераскидиво прожимање човека и космоса, антропокосмизам. Поетика митологизације

3 Више у: Giorgio Agamben, *The open: man and animal*, California: Stanford University Press, 2002.

4 „Еволуционизам у антропологији базиран је на идеји о еволуционом развоју културе. Он води порекло из теорије о органској еволуцији постулиране у XVIII веку од стране Линеа (Linne) и Ламарка (Lamarck), а утемељене у делу Чарлса Дарвина (Darwin). Ова социјалноантрополошка теорија признавала је прогресивну динамику културе, негирајући идеју status quo-а и деградације у култури. Заснована је на веровању да постоје универзална начела и вредности, па дакле и некакав ред и поредак (след развоја) у култури сваког народа” (Божиловић 2002: 412–413).



представља израз „апокалиптичног осећања слома свих вредности” (Петровић 2013: 252), које је изискивало и потребу за обновом животног принципа. Обнова кроз колективно наслеђе подстакнута је кризним ситуацијама, односно, карактеристична је за периоде великих историјских преврата у којима је појачано осећање угрожености опстанка, пре свега духовног.

Служећи се сазнањима о колективном духу, словенској митологији и примитивном менталитету, Растко Петровић се објављује као писац који истиче значај народне културе и религије, кроз есеје о народном стваралаштву, али и имплицитно, постављањем митске структуре својих дела, почев од авангардног романа *Бурлеска господина Перуна бога грома* до романа *Дан шестии*.

Развој Петровићеве поетике може се пратити од фолклорних образаца и националних форми мита до општечовечанских митских структура. Идеји расности у делу Растка Петровића, као „припадности једном колективу које има своје специфичне националне и културне особине”, Предраг Петровић прикључује и општечовечанску духовност (Петровић 2008: 55). Припадајући генерацији интелектуалаца која је учествовала у рату, а након рата подносила терет доживљеног искуства личног и националног страдања, Растко Петровић је препород и ускрснуће бића уметника и бића поезије поставио на темеље прапочетка, по угледу на стварање света, стварање расе и стварање човека. Потрага за првобитним остала је константа Петровићевог стваралаштва, али словенство, у чијој је митологији песник видео непрестану игру смењивања супротности, бива касније укључено у једну сложенију, антрополошку визију кретања човечанства.

Динамична структура „расног”, народног духа, у Петровићевом тумачењу, указује се као непрекидни ток, као огромна архитектура која задире у најдубље геолошке слојеве и исто тако се пење у страховите висине (Петровић 1964: 350), те се никада не може сагледати у целости. Како сам закључује тумачењем песме „Женидба Милића Барјактара”, скидајући слој по слој естетике и поступног цивилизовања, могућно је у одређеним случајевима доћи до митолошког основа<sup>5</sup>, који је могао

5 Енглеска антрополошка школа, најпре Тајлорова теорија анимизма, те и Фрејзеров ритуализам, очигледно су били познати Растку Петровићу,

послужити као мотив уметничком стварању (Петровић 1964: 383). У народном стваралаштву Растко Петровић је налазио „не само трагове давно прошлог и реалије конкретног времена, већ и универзални језик савременог збивања у човековом душевном животу” (Диздаревић Крњевић 1997: 241). Такав универзални језик претпоставља и Леви Стросова теорија антрополошког структурализма, тврдећи „да треба затворити очи пред искуственом мноштвеношћу појавног света да би се допрло до изворног смисла различитих култура и до могућности да се човек одреди на универзалан начин.” (Секулић 2003: 65) Митови представљају парадигматске моделе, а не низ личних искустава појединца, те се и у роману индивидуална свест везује за општи ритам племенског и природног живота.

## 1.

Виталистичка обнова, заснована на филозофији живота Ничеа и Бергсона, у раном стваралаштву Растка Петровића у знаку је националне митологије, да би у *Дану шестом* заокупљеност повратком на примитивне основе била пребојена дехуманизацијом и откривањем деструктивне силе као антрополошке суштине која у савременом свету све интензивније прожима различите облике мишљења и деловања. У из-

---

али је на Петровићево изучавање словенског фолклора већи утицај имала француска социолошка школа Емила Диркема и Леви Брила. Смештање народне културе и традиције у тако широк контекст потпомогнуто је Петровићевим боравком у Француској, о чему сведочи и Станислав Винавер који истиче да је Петровић читао Леви Брила и да га је књига *Менталне функције код примитивца* заносила својим примерима и тумачењима, те да је био убеђен да примитивци мисле „прелогично”, тј. да верују магији везаној за извесну радњу, пре него успеху који је заснован на искуству (Винавер 1975: 390). Заправо, читава традиционална антропологија се градила на покушају реконструисања примитивних култура и њиховог разграничавања од модерног света. Како су могућности експлицирања оваквог приступа биле спорне, нарочито када је у питању претпоставка да ум примитивца функционише другачије од одговарајућих рационалних способности које су својствене модерном човеку, и сам Леви Брил је временом одбацио своју теорију. У самом Петровићевом стваралаштву, које је представљало и свежу стилизацију етнолошко-антрополошких погледа, такође се уочава превладавање идеје о разлици примитивне и модерне мисли, идејом о могућности сталног реактивирања примитивне мисли у свести модерног човека.



мењеним, ратним околностима, човек поприма, тј. изражава анимална својства, истиче буђење инстинката, нагонског и биолошког и огољавање физиолошких и телесних тежњи које враћају људе на ниво чопора, али истовремено додељују животињи место саплеменика.

„Први део *Дана шестог* таква је цеклондоновска борба човека с природом, еволутивно кретање у назад до времена пећинских људи, изједначавања човека и животиње, претварање тела у фосиле и минерале, растварање у блату, силазак у море као примордијалну материју” (Петровић 2013: 233).

Према Предрагу Петровићу, почетак романа у знаку је постепеног конституисања Стеванове свести, стицања оријентације у простору и времену и напора да успостави властити идентитет, од присећања имена и датума рођења до развијених успомена из детињства (Петровић 2013: 240). Рађање свести о сопству прати и конституисање цивилизације, те се на почетку романа имплицитно саопштава да је излазак из космичког хаоса и зачетак цивилизације и историје заправо почетак дехуманизације:

„У ноћи, која као да никад неће проћи, под кишом која ломи грање и ваља стабла, пред водопадом, над урвином где се мешају сва геолошка раседања, сви елементи, сви звукови, начинити ватру, обновити ватру. Тражећи нестрпљиво, узбуђено, манијачки, као до дна човечанства, као у дну векова и оркана, по стаништима од камена, по рупчагама, шибани олујом и муњама, угарак који се још није угасио. Начинити ватру, запалити ватру. У бури, тако далеко још од свитања. Људи тако упорни и тако глупи! Запалити ватру! То је био почетак цивилизације!” (Петровић 2005: 52).

Паљење ватре симболички представља одвајање човека из периода дивљаштва, те и дистанцирање од природе и успостављање сопственог, људског простора, чији би центар било огњиште, као апсолутна тачка ослонца, конституисање микрокосмоса, наспрам профаног, хомогеног простора у коме не постоји могућност икакве оријентације (Елијаде 2003: 76). За вучицу, пак, која бежи од људских ватри, Голија представља хијерофанију, у бескрајном простору без знакова, док јој се људи указују као гмизавци: „Свуда су јој људи препречавали пут. Гмизали су по планинским усецима, по тесним разривеним стазама између литица, по долинама. Ноћу су се њихове

ватре пружале као ланац докле год би могла догледати” (Петровић 2005: 59). У животињској перспективи локус горе саображава се са простором сигурности, док се људи измештањем из уређеног, људског простора приближавају дивљем станишту и са животињама почињу да деле простор. Граница светог и профаног простора на тај начин бива укинута кроз паралелно присуство различитих перспектива (хумане и анималне), а свет структурисан према законима природе.

Паралелно кретање људи и животиња отвара могућност упоређивања понашања, поступака и трансформација анималне и хумане свести у роману. Потиснути непријатељском војском у Првом светском рату, Срби прелазе преко албанских планина претварајући се сваким даном све више у „мислећи” чопор, који се скупа бори за одржање врсте, на колективном плану, али и за индивидуални опстанак. Стеван Папа-Катић путује сам, али описује људе које сусреће и хан у коме треба да се одморе, као станиште где људи „реже над оно мало простора око себе, колутају зацрвеним очима, не дају га” (Петровић 2005: 201), чиме наговештава процес дехуманизације већ на самом почетку тешког пута.

Бежање вучице са вековног пребивалишта њених предака успоставља паралелу између Стевана Папа-Катића и животиње, али и на ширем плану између српског народа и чопора вукова, отварајући ланац измештања и сеоба. У потрази за храном и склоништем вучица с почетка романа бежи од људи који су побили сву њену сабраћу из чопора. Вучица је у роману Растка Петровића свесно биће, одређена својим пореклом, завичајем, сеобама, страхом, борбом за преживљавање. Дистинкција некад и сад прати и процес њеног осамљивања (чопор – вук самотњак), који се читава и на плану међуљудског отуђења и уопште отклона од Другог: „Осећала се очајном, самом, опкољеном непојмљивим опасностима” (Петровић 2005: 60). Места где се вучица слободно кретала запосели су људи, те је њој, избезумљеној и гладној, преостало само да се домогне Голије пре него што падне снег. Контекстуализација горе као вучициног скровишта задобија и митски слој у којем је подножје пусто и мрачно, а дрвеће се простире до неба (Петровић 2005: 60), односно упућује на гору као *axis mundi*. Мирјана Детелић објашњава да се планина својим обликом и положајем у простору намеће као тачка пресека хоризонталне и вертикалне



осе, односно као центар тродимензионалног координатног система (Детелић 1992: 57). Вертикалним кретањем навише планина постаје канал комуникације с врхом, небом, богом (или боговима), а кретањем наниже остварује се као опасно место, отворено утицају хтоничних сила и демона:

„Да су Словени у старини везивали планину за негативно начело, може се наслутити и из великог броја демонских бића којима се, по народној традицији, боравиште одређује у шуми, планини или гори. То су, пре свега, лесник и шумска (горска, планинска) мајка, виле, вештице, ђаволи, дивови и дивкиње, змајеви, хтоничне животиње као медвед, вук, ласица, и сличне” (Детелић 1992: 58).

Посматрајући пејзаж, људи и животиње виде планине и небо како се спајају у даљини, тако да делују недостижно, осамљено: „Ноћу, изнурена од непрестаног галопирања и скретања с доброг пута, гледала је пут неба, затвореног, непомичног, без звезда” (Петровић 2005: 59). Како је небо затворено и не пружа помоћ и наду, вертикални модел света пројектује се на земљу, постаје хоризонтални, а циљ путовања за вучицу постаје гора, а за човека море, силазак до воде као праматерије, до нулте тачке, која у Петровићевој поетици носи и значење пренаталног стања и сигурности у мајчиној утроби. Вертикални модел света повезан је са хоризонталним преко низа изједначавања, која су у ствари трансформације, па се север изједначава са доле (седиште демонских сила) (Мелетински 1983: 254), а правац кретања у роману је управо од севера ка југу.

Мотив путовања као исконску човекову потребу Растко Петровић је најпотпуније разрадио у роману *Дан шестии*. Први део роман *Дан шестии* представља повратак човека као појединца, народа као колектива и представника читавог човечанства на руб егзистенције. Све оно што је вековима грађено и усађивано у свест човека на највишем степену свога развоја доспева до саморазарања у страховитој борби за опстанак. Заборавивши на хуманитет, људи у *Дану шестом* руше сопствену личност, а тиме и феномен личности као тековину модерне цивилизације и ум као инструмент владавине над природом, људима и друштвом. Временски ретроградно кретање ка прапочетку пројектује се, дакле, на просторно измештање из цивилизацијског, уређеног и хуманог простора у дивљи или туђ простор. На индивидуалном и колективном плану одвија се митски егзодус, кретање у потрази за склоништем, јер је њихов



матични простор запоседнут. Кретање кроз дивљину, тј. повратак природи, неминовно доводи до сусрета животиња и људи. Управо зато што се човек најпре дефинисао и диференцирао у односу према животињи, у роману се вуковима и псима додељује значајно место, као словесним животињама. Док се код човека појачава физиолошко, нагонско и бестијално, а губљење идентитета се изражава кроз немогућност да се јунак сети свог имена, опстаје идеја о колективном идентитету кроз митологизацију порекла народа – фигуру вука/вучице, као тотемског претка, те његовог митског еквивалента – пса/кује као митске мајке, која треба да укаже на заједничко порекло. Рат је отворио митски понор, хаос и ништавило у времену и простору у којем човечанство пролази „кроз ужасавајућу дехуманизацију и креће се назад кроз време – из историје у праисторију, односно од уређених социјалних односа ка стању чопора, и кроз простор – од градова у планине и на крају ка мору као великој митској и парморијалној маси у коју се улива сав живот” (Петровић 2013: 258).

## 2.

Према Радовану Вучковићу однос делова и целине романа *Дан шести* такав је да поглавља у роману формирају затворене сферне моделе „попут оног сунчевог система и атомских језгара, у коме се остварује тоталитет свих збивања” (Вучковић 1972: 148). Предраг Петровић издваја један дневнички део „Уторак, 10. новембар”, који је доследно организован модулирањем једног доминантног мотива – мотива глади, „добијући снагу старозаветне пошасте која ће окончати сваки облик живота” (Петровић 2013: 245). Заправо наведена целина омеђена је глађу вучице „Била је гладна и режала је...” (Петровић 2005: 60) и сликом свеопште глади „И тада настаде глад. За све и заувек” (Петровић 2005: 88). Наведени датуми омогућавају, међутим, да се бежање вучице у роману прати и у контексту зимских календарских обреда, тј. у знаку слабљења снаге сунца. Календарски празници посвећени заштити од вукова – вучји празници, тзв. Мратинци, обележавају се од 8. до 11. новембра по старом календару (Гура 2005: 98), што се поклапа са временом кретања вучице ка Голији, а некада су трајали до почетка



децембра, до дана Светог Саве Освећеног (5. децембра) када се код Срба изговара специјална молитва од вука, а у роману се подудара са Стевановим сном о куји. Иако маркирање датума и тачног времена у роману претежно треба посматрати као изневеравање форме ратног дневника и историјског романа, јер се изразитом литераризацијом и фикционализацијом одступа од линеарног тока хришћанске концепције и успоставља ретроградно кретање ка прапочетку, календарски обредни комплекс може се посматрати у вези са цикличним поимањем времена и митском сликом света, у којој се вук<sup>6</sup> симболично представља и као чувар дивљег простора и обележје граничних, преломних тренутака и лунарне метафизике, а време вучјег махнитања и заштите од њих односи се и на смењивање старе године новом, на прелазне зимске и пролећне периоде, на прелазне календарске датуме (Гура 2005: 116). Читава слика рата у роману и преласка преко Албаније обележена је циклусом месечевих мена, али и менструалним циклусом жене, чија фигура такође прати прелазак преко планина и уопште визију рата.

„У граничној ситуацији Стеванова подсвест постаје све отворенија према архетипским сликама, у њој се отвара 'провала' митског доживљаја света у којој се интензивна мисао о смрти као одласку под земљу постепено модификује у визију повратка Мајци Земљи” (Петровић 2013: 258).

Ерих Фром у својој књизи *Заборављени језик* говори о симболичком језику као универзалном језику који је човек под притиском напреднијих цивилизација заборавио, те стога више не разуме језик митова и снова, па ни самога себе. Према Фрому, ниво симболике заборављеног језика је „ниво који је заједнички целом људском роду, како по садржају, тако и по стилу” (Фром 2003: 30). Но, упркос забору и просветитељским рационализацијама и десакрализацијама које су оспоравале митско, овај језик и даље опстаје у пуној снази кроз књижевне ас-

6 „Код балканских Словена, Срба и Бугара пре свега, у време јесењих вучјих празника, Мратинаца, посебно је празнован последњи дан, када се креће и последњи, или сакати, криви вук, који се и код Срба и Бугара назива кривељан. Он је најопаснији, и зато се тај последњи дан празника, под именом 'растурњак', строго празнује. У митологији је познато како митски вук, који је уједно и шумски али и лунарни демон, будући да је сакат, представља Месец у опадању, чиме симболизује ранији, у основи хтонски митски основ и облик врховног српског Бога” (Петровић 1999: 54).

пекте језика, метафоре, симболе, алегорије, наративне структуре, односно приче које на најдубљи начин сведоче да је митско мишљење трајна потреба и одлика људске свести.

„Стеванова ‚Мисао у олуји‘ када је добила свој коначни смисао и облик” развија архетипску имагинацију у чијем средишту је фигура велике Мајке-Земље. Линије предела Стевану се чине као обриси женског тела, а по њеним превојима креће се колона људи, пробијају се с напором кроз снежне наносе. Различите перспективе стварају у Стевановој машти и различита поимања планине. Посматрана из далека, планина покривена снегом, пуста, с боровима и јелама, за Стевана је била величанствена. Али, сада, кад треба да освоји то пространство, Стеван ће пожелети да је мало, бедно, скучено. Људима који је тешко освајају, корак по корак, планина изазива неповерење и страх. За људе је она симбол безнађа, патње, хладноће, демонског принципа:

„Она је простор, планина, огромност, величајност. А све ово друго улази у њу, као микроби, као сламке и љуштуре. [...] Идемо право по њој. Нечем топлом, заштитничком, њеном сексу, њеној женствености. И она је мати свега, жена свега, а сваки од ових људи, од ових коња и стабала, почива у њој, помешан с њеном крвљу и ткивом. Велика женка! Одише злу крв која од ње одлази. [...] Тај тешки мирис крви, зле, покварене, крви женке, жене која одлази испод густе шуме тамних власи, испод четинара, тај загушени дах, баш сада док се спушта у њену утробу клица за нови живот. Људи умиру. Толико људи умире и трули! Једина она, огромна и страшна избацује стару клицу и лучи, ствара, из свих својих пора из свих својих костију, мишића и влакана, нову клицу, коју спушта у средиште себе. Вечита, стална обнавља се она с правилношћу, као какав космос” (Петровић 2005: 152–153).

Из Стеванове визуре, рађање детета из мајчине утробе изгледа као планина која излази из планине. Упечатљиви, натуралистички опис порођаја жене Стевана Папа-Катића подсећа на порађање краве које је као дечак посматрао, те је закључио да је начин на који крава<sup>7</sup> и жена рађају идентичан, тј. он у њима види женски принцип рађања и обнављања. Из њега у тренутку посматрања порођаја избија најстарији, најдубљи слој психе,

7 Крава је древни симбол човечанства, повезана са оним моћима које дају живот на земљи, хранитељка. Крава је симбол стварања, плодности, жртвовања, јединства мушког и женског (Шевалије, Гербран 1983: 303).



наслеђено искуство предака, колективно несвесно. Чињеница да је жена она која рађа, доноси нов живот на свет и на тај начин представља извор плодности и непрестану гаранцију за продуктан људске врсте, одредила је, на архетипски начин, женину улогу и положај у свести народа. За Стевана, пак, читаво ратно збивање доводи се у везу са женском фигуром и одвијањем женског циклуса, отицањем живота кроз крв: „Сав рат, у таквом случају, све ово што се збива, труљење, проливање крви, сва ова мука и вапијање, није ништа друго до циклус женствености у природи” (Петровић 2005: 252). Рат је поистовећен са циклично уређеним светом, периодичним урушавањем и обнављањем света, коме се треба прилагодити, у коме треба створити и очувати сопствени идентитет.

Амбивалентност природе и двострука улога Мајке-Земље као богиње стварања и богиње деструкције задобија своје уже значење у слици кује, „мајке света”, која се преображава у Стеванову мајку, а Стеван у псето, у свог митског двојника, доспевајући тако, путем сна, у додир са светом мртвих. Наиме, митолошка функција пса<sup>8</sup> је чување улаза у доњи свет (Чајкановић 1973: 46), али и прождирање мртвих, које представља и симболички повратак прецима, као што и Мајка-Земља прима своју децу назад када премину. Како је пас (и вук) представљао отеловљење оностраности, не чуди да су најтежи тренуци Стевановог преласка преко албанских планина обележени вребањем и борбом са гладном кујом. Двоструко кодирана – као мајка и као предатор, куја у Стевановом сну разоткрива лице и наличје митског представника и сродника српског народа, пошто су вук и пас исте митолошке структуре (Петровић 1999: 55), у добром лику – као домаћи пас, и у лошем издању – у облику дивље животиње и човековог противника. Истовремено потчињавање и супротстављање свом митском претку, начело слободе и неумитне везаности за порекло, у сну Стевана Папа-Катића разоткрива се кроз наизменичне пољупце и ударце.

„Док се мајка у сновима често може појавити као доброћудан, свеволећи лик, у сновима многих особа она је симболизована опасном змијом или каквом другом опасном животињом као

8 Кербера у античкој митологији, а у старој српској митологији постојала је представа о демонима са псећом главом, познатим као псоглави, који су прождирали и живе и мртве (Чајкановић 1973: 110).

што је лав, тигар или хијена, као страх од деструктивне мајке, од које нема одбране: њена се љубав не може завриједити, јер је неограничена; њена мржња се не може спријечити, будући да ни за њу нема разлога” (Фром 1989: 192–193).

Стеванов однос према куји се свакако може посматрати у психоаналитичком кључу као подсвесни став према танато-лошком, према деструктивном и агресивном делу његове личности, као растрзаност између својих нагона, који у ратним околностима све више избијају, и жеље да те нагоне потисне, да се уздигне изнад анималног принципа. Стеван, који је час пас, час дечак, чује своју мајку Марицу како га критикује, мада је не може видети, осећа њено присуство, као присуство мајке-кује. Међутим, да је у питању једна неумитна, судбинска, кобна сила, изванперсонална, указује и то што Стеван-пас осећа тело своје мајке, кује, као непресушни извор млека, „реке која притиче са месеца”. У тренутку највеће егзистенцијалне кризе Стеван тражи уточиште у сну о митској мајци.

Рађање, смрт и сан постају нераздвојиви у Стевановом сну, стварајући ауру ванвремености, прелазећи границу емпиријски одређеног света и ступајући на простор митског искуства стварања и уништења. Сан се, као и у примитивним племенима, узима за доживљај душе која напушта тело или као онострани поруке демонских бића или предака (Фром 2003: 8). Пројектујући све своје мисли, тежње, жеље и страхове на јединог сапутника – кују, Стеван се пита „шта је та животиња, упорна као коб и тако болна, [...] имала да значи у његовом животу” (Петровић 2005: 341). Пољубац „кује света” у сну, као и угриз, „заувек” обележава његово постојање (Петровић 2005: 339–340), симболички репрезентујући процес иницијације и ступање у ново стање духа и свести, које ће се у другом делу романа манифестовати кроз лик Стевана Папа-Катића палеонтолога, који време рачуна од трауматичног искуства. Сан постаје важан пут самоспознаје, тренутак који омогућава сећање и увид у заборављено или запостављено персонално и трансперсонално порекло.



### 3.

Тотална дехуманизација и трансформација човека у дивљем станишту прати и трансформације у понашању пса, који успоставља дистанцу спрема човека и престаје да буде „човеков пријатељ” и да га посматра као доминантно створење. Обликован као љубимац, пас је и животиња чије је понашање дресуром лако прилагодљиво људским стандардима и култури. У свету дивљине укида се човекова надмоћ над псом, напуштеним и гладним, и пас постаје онај који предводи, ношен јачим инстинктима. Супарничко гледање Стевана и пса из дана у дан изазивало је све јачи осећај враћања у дивљину, а културу подредило преживљавању, што потврђује и режање, као несвесни облик комуникације којим се Стеван почиње оглашавати. „Свет животиња и људски род били су један према другом. Човек је хтео да уплаши пса, а овај се све мање плашио. Никада непријатељи нису били изгладнелији и злочестији. Никада није било мање живота у ономе који је смерао да нападне, ни мање у ономе који је имао да се брани” (Петровић 2005: 338).

Човечанство је у роману до те мере деградирано да их Смеђи Петар у једном тренутку види као гамад која све пред собом сатира:

„Као да се људство одједном ухиљадостручило, као да је то талас инсеката и гада, скакаваца, мишева, који ће се размилети и све појести и опустошити. Више него људско – нељудско, нечовечанско. Људи су ишли повијени, погнути, као пузећи, јечећи, не остављајући ништа за собом, сем крпа и измета, не градећи као хиљаде поколења пре њих, већ исцрпљујући све, изнурујући себе у недоглед одатле, где год је копно и чврсто тле под њима” (Петровић 2005: 90).

Репрезентација стања свести у ратним околностима читава се кроз убиство Вунастог, чији надимак већ упућује на вучји плен – овцу. За првобитно, митско мишљење име одражава човекову суштину, чини његову унутрашњост, тј. права природа његове личности садржана је у властитом имену (Касирер 1985: 52). Међутим, како у овом случају није у питању властито име, већ описни надимак, да се претпоставити да назив „Вунасти” сам по себи не чини индивидуу, већ метонимијски одражава храну, коју он себи успева да добави, и чије се значење рефлектује на њега самог тј. особа сама постаје означе-

на као плен. Убиство Вунастог представља врхунац дехуманизације и разарања идентитета, али и укидање онтолошке разлике између човека и животиње, поистовећујући се са начином постојања животиња као предатора и плена. Како би још јаче укинуо разлику, Петровић користи глагол „заклати” када жели рећи да је ратар убио Вунастог.

Надомак циља, после свих тешкоћа које је преживео на путу до спасења, Стеван до те мере губи људскост да не може више ни да говори, једино му остаје свест као доказ да је и даље човек, као у свом сну „он је два, и његове су личности одвојене и различите, а ипак су једно” (Петровић 2005: 335), а трауматично расплињавање језика манифестује се као цвиљење. Стеван је свестан да неартикулисани гласови које испушта нису гласови човека, већ нечега с почетка или с краја човечанства, јер сваки рат представља и почетак и крај уређеног света, превладавање деструктивног, првобитног хаоса. Међутим, као што објашњава Ђорђо Агамбен, ишчезнуће човека на крају историје не представља космичку катастрофу, јер природни свет остаје оно што је одувек био.

„Човек остаје у животу као животиња која живи у складу с Природом или датим Битком. Нестаје Човек као такав, то јест Деловање које негира дато и Заблуда, или уопште Субјект супротстављен Објекту. У ствари, крај људског Времена или Историје, то јест дефинитивно уништење Човека као таквог, или слободног и историјског Индивидуума, значи напосто престанак Деловања у строгом смислу речи. То практично значи: престанак крвавих ратова и револуција. А такође и нестанак Филозофије: јер Човек не мењајући више битно себе самог, нема више разлога мењати (истините) принципе који леже у основи његове спознаје Света и себе. Али, све друго може се бескрајно одржавати: уметност, љубав, игра итд; укратко, све што чини Човека срећним” (Агамбен 2002: 6).

Стеван се у својој „Мисли о олуји” подсећа да је једном био човечан, да му други људи нису били непријатељи, да је осећао самилост. Да се човечанство вратило на време пре успоставања разлике, говори и Стеванова реченица док посматра како људи убијају три вука: „Другом приликом Стевану би било жао животиња” (Петровић 2005: 372). Прилика у којој Стеван не може да се сажали над вуком јесте стање у којем се сви односи своде на један агресор – жртва. Бежећи пред прогонитељима,



Стеван и његови сународници враћају се на стари терен – природну средину одакле су поникли и људи и вукови, тамо где они поново постају природни непријатељи. С тим у вези је и крај романа *Дан шестии*, када Стеван лежи болестан у својој постељи и посматра собу која је „као после битке”. Стеван изговара крајњу истину – да природа увек побеђује, а човек не може да се истргни из цикличног кретања – рађања, борбе за опстанак и смрти. На самрти Стеван доживљава спознају као одговор на питање које је себи поставио као седамнаестогодишњак:

„Кад би ово повлачење трајало још врло дуго, још годину, две године, и кад сви ови људи не би поумирали од глади, зиме, болести, већ само наставили да живе тако изван свих закона прописаних од друштва, кад би и даље били слободни од обавеза према тим законима, шта би онда командовало њиховим живљењем, како би се распоред животних вредности преуредио, и оно 'мора се, може се, не може се, не сме се' чиме би било представљено?” (Петровић 2005: 146).

Са становишта културе и друштва, човек и животиња се као онтолошке категорије једна у односу на другу дефинишу искључивањем. Као митски двојници, пак, човек и животиња поседују заједничку суштину. Отуда се смењивањем хумане и анималне перцепције не укида антропоцентричност у роману, већ се расветљава митска свест као суштинска, природна основа човекова. Расцеп на природу и културу или на дивљег и рационалног човека, тј. процес еволуције представља илузију просветитељства. Човек у свим историјским раздобљима поседује првенствено митску суштину, а доминација и преузимање контроле над одређеним сегментима природе и живота даје му привид одмицања и цивилизацијског узлета, која ће се распрснути у роману у слици двомесечног телесног и душевног трпљења: „Оно што је човек и оно што је човечност отићи ће из њега, као да нису били потребни векови и векови да се кроз милијарде генерација усели” (Петровић 2005: 146). Дакле, анималност као нагонски део бића, природна је човеку, док се хуманост може градити у човеку само у условима цивилизацијске уређености, телесног и духовног комфодитета. Анимално искуство доводи до преиспитивања концепта хуманитета и субјективитета. Рат подразумева напуштање емпатије према Другом, биолошком или социјалном, стање свеопштег отуђења и растакања субјекта, укидање могућности комуника-



ције путем говора. Све што се могло чути јесу режање, крици, цвиљење, роптање, неартикулисани звуци, којима се не позива нико, нити се икоме прети, нису никоме упућени, већ се расипају у простору, откривајући само унутрашњост страдалника.

Позиционирање животиње постаје питање позиције човека, јер се у ратном дискурсу вук и пас постављају на заједничке основе са човеком, а мисао о рату и човеку у рату артикулише се као феномен анималности у приповедном тексту. Израженим феноменом анималности у роману *Дан шести* Растко Петровић помера доживљену стварност јунака. Стварање паралелних тачака гледишта, људи и животиња, један је од поступака којим се писац одваја од реалистичког приказа ратних збивања и историјских догађаја. Преплитање перспектива човека и животиње супротставља се временски омеђеном приповедању које нас на почетку романа завања да је у питању ратни дневник. Универзалност патње, траума рата и трпљење поставља у роману вука, пса и човека у исту равн, а самим тим одређује суштину човека и суштину животиње, која престаје да буде апсолутно Друго, а перспектива животиње постаје путоказ ка новом читању човечанства.

## ИЗВОРИ

1. Петровић 2005: Р. Петровић, *Дан шести*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен 2002: G. Agamben, *The open: man and animal*, Stanford: Stanford University Press.
2. Божиловић 2002: Н. Божиловић, „Темељи класичне социјалне антропологије”, *Теме*, бр. 3, 407–422.
3. Винавер 1975: С. Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске”, Марко Недић (ред.), *Српска књижевна критика*, књ. 16, Београд: Институт за књижевност и уметност.
4. Вуковић 1985: Ђ. Вуковић, „Романи Растка Петровића”, *Огледи о српској књижевности*, Београд: Нолит.



5. Вуковић 2005: Ђ. Вуковић, „Роман као енциклопедијска творевина”, поговор у: *Дан шестии*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 571–592.
6. Вучковић 1972: R. Vučković, *Književne analize*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
7. Гура 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд: Бримо.
8. Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
9. Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и етика*, Београд: АИЗ Досије.
10. Диздаревић Крњевић 1997: Х. Диздаревић Крњевић, *Ушва златоокрила*, Београд: Библиотека Албатрос.
11. Елијаде 2003: М. Elijade, *Свето и профано*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
12. Касирер 1985: Е. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika, mitsko mišljenje*, Novi Sad: Budućnost.
13. Мелетински 1983: Е. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Нолит.
14. Петровић 1999: С. Петровић, *Српска митологија*, Ниш: Просвета.
15. Петровић 2013: П. Петровић, *Откривање социјалистичког романа Растка Пејровића*, Београд: Српска књижевна задруга.
16. Толстој, Раденковић 2001: С. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија, енциклопедијски речник*, Београд: Zepeter book world.
17. Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа. Поетика крајњег романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
18. Секулић 2003: N. Sekulić, „Kultura označitelja: razlika u shvatanju strukture kod Levi-Straussa i Deridde”, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*, 45, 61–88.
19. 1989: Е. From, *Anatomija ljudske destruktivnosti*, Zagreb: Naprijed.
20. Фром 2003: Е. From, *Zaboravljeni jezik: uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
21. Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мит и религија*, Београд: СКЗ.
22. Шевалије, Гербран 1983: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

## WOLF, DOG AND MAN IN RASTKO PETROVIĆ'S NOVEL *SIXTH DAY*

### *Summary*

The subject of research are the figures of wolf and dog in novel *Sixth day*, as well as the manifestation of animalism in changed, war circumstances, in which man and wolf/dog coexist in the area of mountains and forests. Implicit mythologizing of history in the novel *Sixth day* also presumes the activating of folk patterns, i.e. ambivalent position of wolf in Slavic mythology, but also certain transformation of myth and its modernization through manifesting individual conscience and psychic behavior implemented in mythical pattern of the novel. Three dominant scenes of human-animal encounter – the wolf and Serbian army, Stevan Papa-Katić and bitch, bloodthirsty murder of a young man nicknamed "Woolly", indicate the development of dehumanizing process and altered perspective which separates the novel from realistic scenes of war efforts and historical events.

*Key words:* myth, modernism, wolf/dog, animal, human

*Aleksandra D. Matić*



Ђорђе Р. Радовановић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност

## ФИГУРА ВУКА КАО ФИГУРА ПОЕТИКЕ: ВУК МИРОСЛАВА АНТИЋА<sup>2</sup>

У раду се анализира присуство митолошких и фолклорних елемената у поеми Вук Мирослава Антића. Усредсређујући се на фигуру вука као централне митеме анализираних дела, настојали смо да утврдимо скуп традиционалних, митолошких карактеристика које песник преузима у грађењу свог кључног симбола, као и да утврдимо начин повезивања ове митеме са целокупном сликом света у делу, која је такође изразито митска и заснована на прецизно компонованом низу бинарних опозиција. На овај начин дошли смо до закључка да се читава поема базира на супротстављеном односу две групе симбола, од којих су једни изразито афирмативно, а други изразито негативно окарактерисани. Као изразито афирмативни симбол фигурира отворени простор горе, односно природе, унутар кога се, у митском прајединству, налазе и фигуре песника и вука, док се као изразито негативно, хтонски симболи јављају пас и затворен простор, односно цивилизација. На темељу митске слике света, Антић гради сложени систем веза које једнако кореспондирају са вечно присутним архетипским обрасцима прошлости и позицијом песника као изгнанника у друштву садашњице.

*Кључне речи:* мит, вук, песник, природа, вода, метаморфоза, цивилизација, пас, циклично време, линеарно време

Учестала појава фигуре вука у српској поезији друге половине двадесетог века резултат је поетских тенденција високог модернизма које се показују како на мотивском плану тако и на плану језичких преобликовања. Настојањем да се кроз традиционалне моделе стваралаштва у свим његовим моменти-

---

1 djollleee@live.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живописне)* који финансира Министарство културе и информисања РС.

ма, књижевним и некњижевним успостави веза са неписаном прошлошћу и најстаријим, митским обрасцима, ови песници градили су модернистичку илузију о свејезику који би у себи сажео искуство васколике прошлости и одразио га у индивидуалној песничкој форми. Тиме се ствара аутохтони поетски простор који директно кореспондира са наслеђем прошлости, које је и само присутно у језику, а прекодирање тог језика уочава се као песнички идеал, особито у поезији Васка Попе. Они песници који нису припадали модернистичкој струји која се после Другог светског рата јавила са поезијом Миодрага Павловића и Васка Попе, неретко су преузимали споменуте, поетски транспоноване мотиве, али не и језичке експерименте којима се присуство традиционалних облика читавало на два плана, форме и садржине. Преузимајући мотивску грађу, они су остајали у оквирима сопственог језичког израза. Разлоге за то можемо тражити на разним странама. Упоредјујући Попине збирке у којима се фигура вука са свом својом симболичком импрегнираношћу, јавља доминантном, а то су збирке *Усљавна земља*, *Живо месо* и *Вучја со*, и поему *Вук* Мирослава Мике Антића, доћи ћемо до необичних паралела у грађењу идеје вука и вучјег, али и разилажења која су резултат са једне стране Антићеве незаинтересованости за модернистичка поетска начела, а са друге стране, тематских непоклапања, јер Антићев вук није везан искључиво за српски етос, мит и фолклорну традицију, већ се читава као универзални симбол, унутар кога је представљена слика песника као граничног бића на размеђи отуђене цивилизације и жеље за повратком у окриље митског, као једине могуће везе са природним, нагонским, исконским. Антићева поема отуд не иде у дубине језичких трагања које би у себе укључивале нове начине формулисања фолклорног наслеђа, већ се њен језик јавља обременен згуснутим симболима у којима се истовремено могу посматрати и везе са митским представама и пресликавање тих представа на садашњост, и ситуацију песника као онога ко потврђује свевременост и свеприсуство свог архетипског модела. Моменат свеприсуства архетипа, међутим, указује и на његов трансформативни потенцијал, то јест на немогућност целовите онтолошке артикулације, што је у основи модернистичке поетике као такве. Вук постаје једна од речикључева којима је усмерена језичка префигурација, али која се никада не може раскрити као метафизички утеловљен систем,



већ представља место сталне и недовршиве игре језика. Попин модернизам просто се не може задовољити погледом на свет или особеном идејом враћања коренима, којој би затим било тек придодато језичко рухо, већ је песнику језик неопходан да кроз њега одражава сопствено небиће, апсурд неухватљивости онога што је као једно изгубљено, а постоји у непрозирној провалији митског прапочетка.

Свет Антићеве поеме грађен је у изразито митском кључу, на шта пре свега указује његово обликовање кроз систем бинарних опозиција афирмативно-негативно. Као изразито афирмативне вредности јављају се симбол вука, фигура песника, отворени простор (дивљина, природа, гора), док се као изразито негативни симболи јављају пси-прогонитељи и затворени простор (простор цивилизације). Ова подела условљава да се амбивалентност унутар традиционалног начина грађења фигуре вука као божанског и демонског бића помери, подређујући тако митски модел моделу индивидуалне песничке изградње. И вук и песник су амбивалентна бића, али се та амбивалентност не оцртава кроз однос добра и зла, јер обојица припадају позитивном принципу, што ће и омогућити њихово симболичко претапање, већ као амбивалентност у оквирима једне модерне, метафизичке потраге за идентитетом. Подвојеност унутар бића песника и његовог вишег сапутника, вука, одвија се између поверења у хармонијско саживљавање са природом (управо повратак природи) и страха од смрти, који припада реликтима цивилизацијског начина мишљења и сумње у остварљивост споменутог онтолошког принципа сједињења са исконским. Исти облик спознајне дилеме гаје и вук и песник, с тим што је вук на самом крају те потраге, док се песнику пут ка истој тек отвара. Назнака годишњег доба, већ на самом почетку, то потврђује:

„Као да ће крај августа. Небо се круни и одрања жуте мирисе мрака. Затрпава ме звездама” (Антић 1986: 143).

Из првих стихова јасно је да се радња поеме одиграва у доба преласка лета у јесен. Тиме се симболично назначава завршетак једног циклуса природе и отпочињање другог. Јесен је истовремено и доба формирања и зрелости, али и доба опадања и смрти. Неопходно је да једнога вука замени други како би се циклично време одржало, као што је неопходно поистовећење

са природом како би се од линеарног цивилизацијског времена ослободило. Линеарно време представља време које има свој почетак и свој крај, самим тим оно је једини облик протицања у који је смештена представа смрти. Разрешењем од граница линеарног времена, субјект се разрешава страха од смрти који га и чини метафизички амбивалентним бићем и представља његову последњу спону са цивилизацијом. Антагонизам неба и звезда које затрпавају песника упућује на присутну митолошку матрицу бинарних опозиција небеског, жељеног, идеалног и земаљског, незадовољавајућег, реалног. То је заправо позиција жеље у којој се лирски субјект јавља као биће расцепа, и то расцепа који мора бити докончан преображајем у митског претка. Мотив звезда кореспондира дакле са превратничким моментом модерне српске поезије, Дисовом *Тамницом*. У оба случаја положај субјекта представља положај метафизичке чежње за преегзистенцијалним сневаним рајем. Међутим, док се код Диса ова чежња задржава као крајња тачка досезања поетске интуиције, код Антића фабуларни оквир претеже и трансформација се одиграва дословним поштовањем начина на који митолошко предање разрешава онтолошку недоумицу. Повратак отуђеног субјекта у стање митског присаједињења природе, Антић карактерише као повратак детињству:

„Препознао сам нешто у том његовом распуклом и усијаном ропцу. Био је чудесно налик на мој плач у детињству” (Антић 1986: 147).

Повратак у детињство могао би се оценити и као повратак у митско време, али и као повратак у доба у коме је субјект испражњен од утисака животног искуства, који, нагомилани, отуђују и раздвајају од прадревних суштина које човека чине саставним делом свејединства околине у којој обитава. Повратком, субјект досеже оно дисовско преегзистенцијално стање, које је услов за метаморфозу у свог вучјег прапретка. Метаморфозом се потврђује најбитнији аспект природе, а то је њена трајност у вечитим променама, у којој се развој увек враћа на почетну тачку да би изнова започео у истом смеру. Песник се осећа недостојним и нечистим да сам утиче на токове природних мена. Он је савршено свестан своје недовршености и везаности за цивилизацијске оквире. Ту промену може да изведе само природа, односно онај који је доспео у стање прочишће-



ности и стопљености са средином. Отуда он не жели бити тај који убија вука, упркос жељи који митско биће исказује. Вук то мора учинити сам, јер је његово сазревање довршено:

„Хтео сам да му кажем 'Не могу ја вас убити. Нисам ни ловац, ни праведник. Ја сам нешто са стране, нешто чиме се стакло умотава да не прсне'

И кад сам помислио да ће живети зато што је бог неуништив, он је тако одједном, тако страшно одједном, скочио усред вира” (Антић 1986: 159).

Табуизираност чина убиства истовремено је везана и за Антићев однос према митском обрасцу. Тотемски статус вука као бића друге стране, дивљег, непознатог простора природе чији је он дивинизовани представник, повлачи за собом и забрану његовог усмрћења. „Тотемизам је веровање да једно братство или племе стоји у сродничким везама са каквом животињом или биљком или небеским телом или каквом природном појавом, и да од ње доводи своје порекло: животиња-тотем табуирана је и не сме се убијати” (Чајкановић 1994: 68). Однос према вуку остварује се као однос према оностраном, али и као веза са својим најдубљим пореклом, култом предака, саживљених са елементима природе. На овај начин, примарни поетски модел којим се песник као биће изван и против цивилизације враћа својим коренима, трансформише се кроз митски подтекст у однос према колективу који ову врсту отуђења није познавао. Излазак из савремености једне заједнице која живи ограђена лажним зидом цивилизованости, води повратку другој, предачкој заједници, у којој постоје јасно назначени модели суживота са средином и остварења тоталитета бића кроз обредну и култну праксу. Претходно споменути повратак детињству, повратак је, дакле, предачком начину мишљења, утемељеном на миту. Идентификација са тотемом јесте идентификација са принципом који не познаје линеарно кретање времена, већ остварује његову целовитост, у спајању онога што је било и онога што ће бити: „Тотеми штите своје племе и евентуално му казују будућност” (Чајкановић 1994: 68). Отуда и песников отпор од хронолошког оквира који припада цивилизацији савремености, пошто тај хронолошки оквир познаје само „сада”. Губећи везу са прецима, модерна цивилизација губи и могућност да се, загледана у прошлост, обраћа будућности. Бу-



дућности за њу нема, већ само скучених тренутних интереса. Њене су одлике отуд незрелост и плиткост. Однос према времену задобија аксиолошки карактер:

„Не, моје доба, изгледа, још није спремно за звезде. Не, ово доба још није спремно чак ни за земљу” (Антић 1986: 144–145).

То што цивилизација није спремна за земљу и звезде, указује на разбијеност бинарног модела у овим стиховима. Земља и небо (односно звезде) више нису стављене у однос апсолутне супротности. Песник који жели звездама, трагично је везан за земљу, те је земља његов елемент, односно елемент прелаза, остварене спознаје, али и недостигнутог идеала. Он стоји у средишту стуба чије половине чини отуђено, егоцентрично друштво коме не припада ниједан од елемената управо зато што је окренуто само себи и својим заблудама, и испуњени митски идентитет који би залечио раздор лирског субјекта и омогућио му да припадне идентитарном јединству у коме је део целина колико је и целина део, то јест микрокосмичка и макрокосмичка синтеза. На споменуто тројство песник нам указује тиме што у претходна два стиха, готово идентичног облика, најпре себе поставља у контекст доба, цивилизације, присвојним обликом заменице „моје”, да би у следећем стиху начинио дистанцу, одстрањујући присвојну заменицу и постављајући на њено место показну заменицу „ово”. Присуство показне заменице означава да говорник себе ставља изван целине на коју упућује.

Страх који се јавља унутар песника и његовог митског алтер-ега нису истог квалитета. Песник свој страх испољава као недостојност да постане вуком, док вук страхује од могућности да трансформативни модел бесмртности буде укинут неналажењем адекватне замене која ће продужити процес цикличног обнављања:

„Не, нисам га се бојао. Знао сам да се мучи. Налетео је на заседу, а нешто није довршио, нешто важно и велико, схватљиво само њему” (Антић 1986: 148).

Посебно важним чини се место на коме се ова зачуђујућа примопредаја одвија, као и то што вук за елемент свог повратка природи бира управо реку. Према Мирјани Детелић једино вода никад није била створена јер одувек постоји, и једино вода никад не постаје елемент простора са дефинитивном формом



иако даје основу за стварање свих других облика на свету (Детелић 1992: 88). Самим тим што је основни елемент праисконских сила, вода представља место стапања у Антићевој поеми. Истовремено, несталност њеног облика сугерише и основни мотив и својство природе код Антића, а то је њена вечита променљивост. Бацивши се у воду, вук се расточио у примарним елементима свога бића, а истовремено иза себе оставио биће које ће изнова започети пут којим је он већ прешао. Вук се у овом контексту јавља као оваплоћење бесмртности, али и плодности, јер за собом увек има наследника који обезбеђује трајање. Колико је митска представа воде важна Антићу указује и то што се сусрет песника и вука очекује баш на овом месту:

„Низ кањон протиче река.

Знао сам: кад искрвари, обневиди од слабости и згади се на све,  
он мора овамо сићи, бар да се пре смрти окупа” (Антић 1986: 147).

Моменат гађења према свету који препознаје песник у вуку, али посредно и у себи самом, неопходан је како би се спровела суицидална намера животиње. Тек када се сасвим згади на онострану егзистенцију, вук може да се мирно препустити самоуништењу, то јест коначном стапању са оностраним. Докле год постоји макар и најмања симпатија према прогониоцима, као и нада у њихово преобраћење, вук наставља да бежи, мада понижаван и рањаван непрестано. Тек када се процес дехуманизације у свести митског бића доведе до краја, вук ће се одлучити на скок у воду. Истодобно, лирски субјект као нови вук, наставља његову егзистенцију и онемогућава потпуни раскид. Нада опстаје као нада вечите измене одабраних у циклусу митолошког кружења. Нада је, дакле, у трајности и не уништивости мита.

Из ових стихова указује нам се такође на још једну од функција коју вода има у митолошким представама, функцију очишћења пре смрти. „Умивање покојника чини важан део посмртног ритуала. Стицајем околности, оно се обавља код потока и извора, а познато је да се баш на текућим водама врше многа давања мртвима, управо у уверењу да ће жртва тим путем доспети до мора и, даље, до царства мртвих” (Детелић 1992: 90) Готово пресликан пример овог жртвеног ритуала налазимо код Антића:

„И хтео је да каже: ’Молим вас, убијте ме, само ме не дајте њима. Положите ме у воду, нека ме брзаци разбију о стене у кањону и нек се у море улијем лишен срамоте и чист’” (Антић 1986: 158).

Вода, дакле, постаје истовремено и елемент смрти и елемент новог рађања. Жртва је неопходна како би се бесмртност потврдила. Говорећи о митској кодираности воде у песмама о женидби Антуна, сина Иве Сењанина, Мирјана Детелић указује управо на дијалектичко својство овог симбола: „Вода с којом се овде сусрећемо испољава своје пуно симболичко значење као медијум који омогућава спој два супротна начела, те је истовремено и вода смрти која тражи жртву, и вода живота која жртву васкрсава” (Детелић 1992: 102).

Са друге стране, песникова убеђеност да ће управо у кањону реке сусрести вука, исказана је глаголом „знати”, што упућује на једну вишу врсту интуитивног сазнања коју лирски субјект као уметник и стваралац у себи носи. Та веза, наизглед парадоксално, остварена је и као повратак колективу, знању предака. Свест модернитета стапа се са колективном, архетипском свешћу. Без обзира на то што осећа подређеност и страхопоштовање према свом митском пандану, песник јесте онај који је предодређен за вуковог наследника особитим својствима која поседује. Већ сам избор путешствија натраг, ка свом исконском бићу, нужни је знак присуства једне више свести унутар тог бића. Песници су изабраници који враћа са странпутица цивилизације. Њихова идентификација са вуковима остварује се у домену прогоњености и вечите самоће, јер подривају механизме друштва, чији су део. Они, међутим, играју и улогу јединих преосталих посредника са предачким наслеђем. У том смислу, песник се јавља као шаман савремене цивилизације. Поезији се изнова даје синкретична култна улога коју је ова поседовала у првобитности свога настанка, а поетски уобличеном језику се придају магијска својства, пошто се једино путем њега остварује веза са силама природе, чије је вук оваплоћење. Познати језик вука, животиње, самим тим и језик целокупне природе могу само првосвештеници поезије, враћајући се на граничну тачку несазнатљивог, до које их доводи свеукупност митске спознаје ишчезлог колектива. „Такву моћ разумијевања животиња и споразумијевања са њима којом су Саломон (и Ноа и Ева у рајској невиности) Сигурд и чобанин из приче били изнимно обдарени, имају већ и без милости виших



сила обични смртници из митова, епова и прича свих крајева свијета. Споразумијевање са животињама припада самој бити друштвене улоге врачава и шамана” (Висковић 2007: 357). Но, ипак, за разлику од шамана који су представљали проводнике ка оностраном једног колектива који је дубоко веровао у њихову моћ општења са силама природе, Антићев песник је шаман без своје пастве. Обраћајући се предачком знању, а бежећи од савременог друштва које се тог знања одрекло, песник нужно остаје сам. Он је глас вапијућег у пустињи. Вук, са друге стране, песников је пандан по самоћи, и у тој усамљености два бића се међусобно поистовећују. Супротстављеност два облика бивства, људског и вучијег, претеже у корист другог, надређеног, па тако долази до њиховог стапања. Човек, песник, постаје вук:

„Био сам ужасно сам, не само својом самоћом,  
већ и самоћом вука, коју сам на себе  
примио као жиг завештања.  
Као част и проклетство. Као терет и славу. И  
ропство и слободу.

Стварно и даље верујем да оно, што је вучје,  
не може у нама умрети.  
Јер вук се на вука наставља” (Антић 1986: 160).

Самоћа вука жиг је завештања. Она је привилегија одабраног преносиоца древног знања, али и терет убеђења у сврховитост истог, јер посредник никада не успева да завештање пренесе свету, већ само онима који ће је даље преносити. Вук се на вука наставља, али цивилизација не само да остаје изван овога круга, већ је тај јаз, по песниковим речима, све дубљи и непремостивији. Поље наде тако је и поље вечите агоније, упитаности о смислу и бесмислу поруке, јер је свет доминантно присутан и узрокује споменуто двострукост бића оних који постају вуковима и који једини разумеју кодирани језик древности:

„Није ми пренео поруку, али ја сам је примио.

Познаје се на мени. Видим у псећим очима.  
Видим како ме виде. Већ улазе у мене.  
Већ лутају по мени, кидају беле комаде  
мојих бескрајних простора, уједају се и  
кољу за сваки залагај душе.  
Гладни су вучјег у мени. Мучи их да схвате  
шта носим, чиме мислим и волим,  
сањам, чекам и налазим” (Антић 1986: 160).

Речи песника усложњавају споменути перспективу сукоба, јер свет није индиферентан спрам вучијег знања. Он жуди за њиме, осећа његову посебност, али не уме да допре до њега. Трагика тиме захвата не само јунаке-вукове, већ и јунаке-псе. Различит је само начин на који се овај осећај недовршености испољава. Пси у своме мазохизму прогоне, док вукови у своме остају прогоњени, не одлучујући се на потпуно самоукидање. Сродност двеју животиња указује на то да је од пса до вука потребан само један корак, али корак који се никада не чини, или боље рећи, који се непрестано одлаже. Одлагање је наиме трауматична пукотина коју можемо свести на суштински мотив стварања. Пси се не могу саобразити вучијем идеалу, јер не разумеју тајни језик митске поруке, док вукови не престају бити вукови, јер су им пси непрестано за петама и постоји увек померана нада да би до стапања могло доћи. Парафразирајући Бранка Миљковића, можемо рећи да прогонитељи певају, али никада и никако као сужњи које гоне. Позиција је неразрешива и остаје понављана у свом лебдењу између две крајности, односно два излаза. Нити нестаје вука, као индивидуе, нити се колектив у виду паса уздиже на виши ниво сазнања. Песник и свет егзистирају у трагичној упућености једних на друге.

Изједначавање песника и вука у корист животиње, утемељено је у песниковом култном и религијском памћењу, као што је и песничко обожавање мистике природе засновано на истом. Чајкановић спомиње присуство култа животиња у својим студијама о старој српској религији и митологији као интегрални део веровања и традиције старих Срба, а такође и „уверење примитивног човека, засновано на искуству, да животиње имају извесне способности које су јаче од његових, и, са његовог гледишта супранормалне” (Чајкановић 1994: 183). Преображај у вука налазимо и у познатом обреду „вучара”, „то јест, младића покривених вучјим кожама. Ове поворке чине утисак да су веома примитивне и старинске, шта је лакше замислити него да су поворке инкарнираних предака, с обзиром на чињеницу да је вук најистакнутија сеновита животиња код Срба” (Чајкановић 1994б: 196). Трансформација коју лирски субјект доживљава изнова потврђује јасно присуство митског подтекста у поеми, а изопштеност песникова која се издваја на плану савремене ситуације, као однос негирања цивилизације којој та ситуација припада, продубљује се ка обредним пракса-



ма у колективној прошлости. Рад песникове имагинације могао би се тако описати као особен начин прекрајања усвојених архетипских знања. Да би се одржала јасна подвојеност природе и цивилизације, фигура вука грађена је или одузимањем оних атрибута који ову животињу у предању представљају хтонским бићем, или модификовањем дуалистичких особина вука у корист једне афирмативне представе. Најпре се то односи на вуков боравишни простор. Опозиција природа-цивилизација, када се природа, гора или дивљина изједначавају са вуковим стаништем, у култном сећању готово никада немају позитивно одређење:

„У симболичком моделу свијета јужнославенске традицијске културе, планини, шуми и вуку приписују се заједничке значајке 'дивљега', 'туђега', 'граничног/лиминалног', што их супротставља 'својему', домаћему (припитомљену, удомљену) култивирану простору (тако се руб шуме осмишљава и као граница између 'социјалног' и 'дивљег' простора)” (Плас 2007: 130).

У Антићевој представи, међутим, дивљина је назначена као привилегован простор у потрази за самоспознајом, док се из култивисаног простора бежи, те он добија исту ону улогу коју у традицији има простор горе и вука. Цивилизација је постала туђ, стран елемент, који у лирском субјекту изазива страх и непознаницу. Самоћа коју је предак осећао пред недоступним и застрашујућим тајнама природе постаје самоћа човека који у савременом друштву осећа хтонске силе којих се боји, а које настоје да крајњом агресијом и насиљем укину сваку везу са прошлошћу и баштином на којој субјект гради свој културни модел природе и света. Вук, такође, престаје да буде прогонитељ и постаје прогоњени. Говорећи о етимологији народних назива за епилепсију, Питер Плас закључује да се ови називи врло често изводе из негативних поимања горе и вука, при чему се ова два појма неретко замењују:

„асоцијација падавице с вуковима донекле је мотивирана семантичком атракцијом (близином, зближавањем) између мотива 'вука који се спушта са/из горе/ планине да учини штету' с једне стране и фигуративног схваћања епилепсије као 'падања с планине/брда' у виду сложеница и синтагми типа *џоройадило, падаши с горе*” (Плас 2007: 139).

Антић и ову опозицију преиначује, па вук није више онај који се из простора хтонског спушта у људска насеља доносећи покољ и несрећу, већ је то човек, суверени владар модерног света, и пас, биће које у Антићевој поеми преузима од вука атрибуте демонског. Линија деструктивности и негативитета која се у традицији обележавала правцем гора-насеље, постаје линија насеље-гора:

„Прате ме као и вука. Опкољају свитање и зову друге псе. Мисле да чувам тајну како се бива над другима виши снагом и умом.

Лако је мени са псима.

Али наследник вука и сам је дивљач ван закона. Дижу на мене потере и чекају ме у заседи исти они пастири, гоничи каравана и хајкачи са језера који пуцају неспретно и убијају допола. Сад сам ја на нишану” (Антић 1986: 161).

Хајке пастира и чопори паса заменили су чопоре вукова из предања. Вук је сада усамљен и та се његова усамљеност читава као квалитативно различита у односу на усамљеност лирског субјекта, као што је и сам вук у поеми надређено биће чији повлашћен статус општења са природом као онтолошким апсолутом тек треба остварити након трансформације лирског субјекта у вука. Самоћа вука заправо је самоћа бића које има приступ метафизици природе. У том контексту вук се мора посматрати као дивинизована представа. Будући да је хромост једно од његових обележја, можемо тврдити да се Антић у сликању вука послужио митским обрасцем господара вукова, широко заступљеним на јужнословенском простору, ослобађајући га његове везаности за доњи свет, и преносећи то својство на прогониоце - псе. Чајкановић предају о господару вукова види као веровање нашег народа по коме „свака животињска специја има свога цара, чија је физичка и духовна снага супранормална; такав цар по правилу има животињски облик, али је доцније могао имати, стално или привремено и људски облик” (Чајкановић 1994: 194). Не треба заборавити да се процес метаморфозе у поеми „Вук” одиграва у оба смера, упркос надмоћној позицији животиње, јер је за остварење тог односа лирском субјекту неопходна архетипска свест која



културно обликује тоталитет онтолошког и успоставља везу са тајним силама природе. Спомињући вука као типичну животињу у нашим веровањима везаним за цара звери, Чајкановић истиче његова својства: „то је извештан хроми вук који има своје празнике, о којима су му приношене жртве, чак и људске жртве” (Чајкановић 1994: 194). О сцени вукове смрти у поеми као својеврсној алузији на ритуал жртвовања већ смо говорили, а ако прихватимо тезу Миодрага Павловића по којој је ритуал жртвовања први поетски чин и степен на којем се прелази у културу, непосредно општећи са природом, онда бисмо поменути сцену вукове смрти могли узети и као својеврстан обред песникове иницијације у тајне заната, као продор у заумне сфере језика, отварање пукотине ка онтичком. Најзад, Чајкановићево запажање о везаности жртвеног обреда за поједине празнике, упућује нас на Мирјам Менцеј, која у овој временској одређености споменутог ритуала уочава смењивање два раздобља у години у оквиру сточарског циклуса (Менцеј 2007: 163). Раздобље људске активности смењује тако раздобље вучје активности, вучјег доба (Менцеј 2007: 160), баш као што у поеми наговештај јесени с њеног почетка установљава и почетак трансформације лирског субјекта у вука, који прати циклус вечитих мена у природи и митску свест о цикличности времена.

Прогониоци вука су, као и у Попиној *Вучјој соли* представљени у виду паса. Док у неким предањима долази до идентификације ове две животиње, па су вук и пас само два лица једног истог принципа, код Антића и Попе, пси су изразито негативно профилисани, као хтонска бића која доносе смрт и деструкцију. У већини Попиних збирки, почевши од оних најранијих попут *Коре*, може се уочити да се највећи непријатељ песникове мисије и уверености у посебност његовог бивања, а то је сам апсурд, бесмисао, неповерење у циљ стваралаштва, јавља оваплоћен у демонско биће налик псу. У *Вучјој соли* то биће задобија и оквире колективних фолклорних и митских образаца, па је неопходно унутар њих и трагати за разлозима раздељења ове две групе митолошких представа. Новица Петковић наглашава овај моменат дајући му својеврсно, у миту утемељено, разрешење:

„Као што је познато, код Чајкановића је вук хтонично божанство. У Поклоњењу хромоме вуку, међутим, песник га очигледно доводи у везу са громовником. Најпре помиње његове унакаже-



не кипове и свете коприве [...] А коприве су громовниково биље, биље хришћанског наследника Перуновог, светог Илије [...] Вук покрај громовника, то може бити особито значајно поред осталог и зато што је недавно показано да словенска псовка потиче од сношајног светог акта у коме бог неба, громовник, оплођује мајку земљу. Могли бисмо онда рећи: ако је пас непријатељ вуков, непријатељ је и громовников. То је, међутим, оправдано под условом да их на неки нама непознат начин повезује сношај са мајком земљом [...] А шта је, у ствари, учинио пас некад давно, у словенској старини, да је то и наш језик кроз векове чувао, пронео? Одговор налазимо код Бориса Успенског, који је као најстарији ступањ у пореклу псовке (псовања мајке) издвојио громовникову оплодњу мајке земље. А већ други ступањ овако описује: „На другом - сразмерно површнијем ступњу као субјект радње у псовању мајке јавља се пас, који се иначе сматра громовниковим противником. Тако громовника травестијски замењује његов противник у функцији субјекта радње - замењује га његова супротност, и тиме се псовање мајке преноси на план наопаког понашања. сагласно с тим псовање мајке постаје богохулно. На том се ступњу смисао псовања мајке своди на схватање да пас оскврњује земљу” (Петковић 1997: 42–44).

Антићева и Попина симболика пса имају отуд исто извориште. У Антићевој поеми вук ће се јавити као неко ко има директну везу са божанским принципом, који се оглашава путем грмљавине:

„Гром у тишини неба јасна је порука космоса” (Антић 1986: 144).

Вукова веза са космосом, природом, земљом привилегована је, јер он сам припада овоме свејединству. Са друге стране, пси су, као хтонска бића, онемогућени у овој врсти општења. На њихов хтонични статус указује и жеља да вука раскомадају, да се нахране његовим месом. Старије представе вука као двоструког симбола, демонског и небеског, подразумевале су параболу по којој је вук створен од самога ђавола, али му је тек Бог удахнуо душу. Приликом преласка из једне сфере у другу, вуку је од стране ђавола откинута једна нога, те је тако створена представа о хромом вуку. У Антићевој поеми, вук је такође рањен, осакаћен, али од стране паса, што поново указује да је природа пса демонска, чиме је онемогућено његово општење са мајком земљом и елементима природе, упркос упорној жељи да се тај контакт оствари:



„Хтео сам да му кажем: ’Пси су разроке памети,  
сујеверни и приглупи.  
Не мрзе они вас, него је велика туга што мисле  
да, ако одгризу и комад вашег меса, могу постати  
вукови.  
Мој вуче, пси су секта.

Већ то, како удишу ваздух који ви удишете, чини их  
узвишенима.  
Већ то, што иду правцем којим се ви батргате, чини  
им част и славу.  
Пси нису чак ни чопор. Они су менаџерија” (Ан-  
тић 1986: 157).

Уколико узмемо у обзир да је сама земља неретко предста-  
вљена у териоморфном облику вучице, која истовремено ву-  
кове рађа, да би их у себе примила (Петковић 1997: 45), постаје  
јасно да је насртај паса на вучије тело, истовремени насртај на  
саму мајку земљу, односно на суштаствено бивство природе  
коме у оквирима своје спознаје припадају и песник и вук. Као  
непријатељи вука, они су и непријатељи песника, те се тиме ме-  
тафора пса проширује на друштво и цивилизацију којој лирски  
субјект као стваралац са оне стране сазнања, не припада. Мит-  
ски приказ пресликава се на ситуацију у модерном друштву.  
Тиме се коначно формулише опозитни однос песник, вук, при-  
рода – пси, цивилизација, који су смо на почетку споменули  
као кључни у Антићевој поеми.

## ИЗВОР

1. Антић 1986: М. Антић, „Вук“, Хоџајући на рукама, Загреб: Југоарт.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Висковић 2007: N. Visković, „Jezik i životinja”, Suzana Marjanić, Antonija Zaradija Kiš (ред.), *Kulturni bestijarij*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
2. Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и етика*, Београд: Српска академија наука и уметности, Ауторска издавачка задруга „Доситије”.
3. Менцеј 2007: М. Mencej, „Uloga predaje o gospodarar vukova u strukturi ljetnoga ciklusa”, Suzana Marjanić, Antonija Zaradija Kiš (ред.),

*Kulturni bestijarij*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

4. Петковић 1997: Н. Петковић, „Увод у тумачење Попине поезије”, Новица Петковић (ред.), *Поезија Васка Поје*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
5. Плас 2007: Р. Плас, „’Ko kurjaka prati, taj će padati s gore’: intertekst vuka i epilepsije u tradicijskoj kulturi zapadnojužnoslavenskog areala”, Suzana Marjanić, Antonija Zaradija Kiš (ред.), *Kulturni bestijarij*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
6. Чајкановић 1994а: В. Чајкановић, *Сџара српска религија и митологија*, Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М. А. М.
7. Чајкановић 1994б: В. Чајкановић, *Сџудије из српске религије и фолклора 1*, Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М. А. М.

## WOLF BY MIROSLAV MIKA ANTIĆ

### Summary

The poem *Wolf* by Miroslav Antić contains visible mythological structure which is based on binary oppositions between the world of nature and civilized world. These two worlds represent the incarnation of good and bad principle with its key symbols, wolf and poet on one side, and dogs on the other. Main figure of the poem is wolf. Like a poet, wolf represents an ambivalent, which stands between his fate in nature and its eternal laws, and his fear of death. Fear of death is the last bond to a civilized world and its linear time structure. In mythical world of nature time is cyclic, and death is overcome by constant metamorphosis. Metamorphosis is also necessary for a poet to become a wolf and a part of nature. The birth of one wolf means the death of the other. The ritual is held beside a river, which is very important because water has very complex symbolic meaning. Water is a frontier between two worlds, it has its place in death rituals (in the poem, the wolf must wash himself before he jumps into the water), and also water is a primary element of nature because it doesn't have a constant form, but it gives form to all the nature. Wolf's drowning represents important act of unifying with his habitat, while at the same time, the poet becomes a new wolf, so he reaches immortality, and becomes a part of nature, but at the same time he keeps ambivalent position that wolf once had. The latter implies that the poet-wolf now is haunted by same demonic creatures as his predecessor was haunted by. These demonic creatures are dogs. Dogs represent mythical opposition to wolf, and at the same time they indicate how isolated and haunted is a poet in a modern world. The poet is haunted because of the knowledge that brings him closer to the nature and myth, and separates him from civilization. The key instrument of that knowledge is his language, which helps him to make contact with mythical structures of the past, and to become one with nature.

*Key words:* myth, wolf, poet, nature, metamorphosis, civilization, dog, cyclic time, linear time.

*Dorđe R. Radovanović*



Јелица А. Вељовић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за хисторију

## АПОЛОГИЈА „ВУЧЈИХ ПОРУКА”: МИТОЛОШКИ И ОБРЕДНИ ПАЛИМПСЕСТ У ПЕСМАМА РАЈКА ПЕТРОВ НОГА И ГОЈКА ЂОГА<sup>2</sup>

У овом раду ће се разматрати новински чланак прослављеног чланка Рајнхарда Лауера, који је објављен у франкфуртским дневним новинама у јеку распада и ратова на просторима бивше Југославије деведесетих година 20. века, у коме аутор митокритички тумачи савремену српску поезију као националистичко-идеолошко позивање на рат кроз употребу вука као симбола пренешеног из обредног и усменог књижевног текста. У том смислу је један од циљева овог рада разградња симбола вука кроз дијахронијску перспективу, откривајући исти у његовој дуалној природу соларног и лунарног, тотемског и хтонског, апотропејског и демонског. На тој разини ће се обратити и посебна пажња на етнографску заступљеност вука као обредног и усменог поетског симбола, не само на просторима Балкана већ и шире – од античког Египта и Грчке па све до земаља Азије и Источне и Западне Европе. Посебна пажња ће се посветити песмама Рајка Петров Нога и Гојка Ђога које Лауер наводи у својем чланку као „вучје песме” које преносе тајне националистичке поруке Срба. Ове анализе ће нас упутити на испитивање заснованости Лауерових теза, и на могућност његовог селективног и једностраног приступа овом симболу који је одувек пратио развој хуманитета, те и на ауторову вероватну идеолошку злоупотребу академског простора у спрези са масовним медијима.

*Кључне речи:* српска поезија 20. века, Рајнхард Лауер, Петров Ного, Гојко Ђога, митокритика, неомитополитичка свест, митологија, обред, усмена књижевност

1 jelica.veljovic@outlook.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Сanis lupus између обредне маске и књижевне живописне)* који финансира Министарство културе и информисања РС, и на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (ев. бр. 178018) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

Да ли је потребна одбрана „вучјих порука”, или и одбрана од осуде симболике вука у српској поезији друге половине 20. века? Одговор на ово питање би свакако могао бити подвргнут подсвесном упливу идеолошких конструкта националног осећања епохе на почетку 21. века и актуелних питања политичко-идеолошких интеграција српског идентитета. Стога би питање које побуђује настанак овог рада у себи садржало узроке осуде вука као песничког мотива и симбола, и пре свега његовог читавања као медијума „скривених порука” кроз поезију. Одговор који би задовољио пропитивање вучје симболике (пре ћемо рећи), а који би био назначен овим радом, узмеће у обзир митолошку и обредну потку овог симбола, његову етнографску заступљеност кроз народне обичаје, као и херменеутичку функцију у песмама Рајка Петров Нога и Гојка Ђога, осуђених у чланку угледног немачког слависте Рајнхарда Лауера. Песничка осуда у форми чланка у франкфуртским дневним новинама *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, објављена је у жеку ратне грађанске ватре и етничких прогона у Југославији, 6. марта 1993. године, и то под насловом „Aus Mördern werden Helden” („Од убица постају јунаци”), са ништа мање важним поднасловом „Über die heroische Dichtung der Serben” („О херојском песништву Срба”). Притом, кривци – убице, јесу означене након дедуктивног закључка два насловна, наизглед логичка, суда, овог још од наслова предконструисаног злочина. Ипак, како би предконструкција злочина била оправдана и доказана, посегнуто је у дубоке просторе колективног несвесног, далеко време митова и (свевременског) веровања у магију речи, у симболичке сфере и гесте утврђивања граница културе и природе.

У простору штампане речи надамак популарне културе отворено је, дакле, комплексно питање ревитализације митског, ритуалног, усменог и народног у књижевности 20. века, која, према медијском дискурсу прилагођеним речима аутора, може бити узрок искључиво погубних резултата:

„Национални митови у којима смо уживали у мирним временима, развили су у време сукоба опасне потенцијале за ратоборност (милитантност), нехуманост, окрутност и нетолеранцију, делују попут масовне заблуде и могу људе да претворе у звери. Било да се ради о **furoru teotonikusu** или **furoru serbikusu**, за жртве је то подједнако лоше” (Лауер 1993).



Како бележи Весна Матовић (2008: 284), сам почетак прошлог века обележила је интелектуална елита Србије питањима конституисања националног идентитета при ступању на стазу европеизације земље. У периоду након Балканских и Првог светског рата, у поезији је забележено национално дивљење скопчано са митским обрасцима, те су се одређени митски обрасци, попут хајдучког, обнављали за време криза зарад снажења духа националног отпора и државног интегритета – исто се десило и у немачкој књижевности, са покретом *Heimatkunst*, и у француској књижевности са Морисом Баресом (Матовић 2008: 289–290). Дакле, повратак митским обрасцима културе јесте кључан у тренуцима кризе, зарад праћења колективне бусоле и правца на којем се налази, што је познато готово свим европским књижевностима. Услед тога и послератна уметност спаја национално митолошко наслеђе са модерним тенденцијама, па „нови талас” песника, или ти трећа послератна генерација од 1960. године, користи фолклорне симболе (Лукић 1973: 147), и ревалоризује поетске вредности народних усмених предања (Палавестра 1973: 130).

Проширене границе поетског језика у поезији Васка Попе, премошћеног са старословенским обредним и усменим симболима магијске конотације, послужиле су као амалгам у песмама *Пир вукова* Рајка Петров Нога, и *Вучја њесма* Гојка Ђога, окупљајући се око предачког означитеља пред опасношћу дехуманизованог света. Без намјере и воље, ови песници довели су тотемско божанство и колективни имагинаријум једне етничке заједнице пред анахроно идеологизовано суђење српском миту у Лауеровом чланку, како то Марија Клеут (1993: 401) у својој реплици на Лауеров чланак објашњава. Вук је као интимни и митопоетски симбол једнолично и лаички преобучен у дивљу звер, како би широј читалачкој публици франкфуртских дневних новина било доказано да су Срби народ „вукова гвоздених зуба”, потпуно занемарујући све његове митолошке и обредне функције, однос човека према анималном и оностраном, и психолошку димензију тотемизације света. Исто тако, Лауер види да у српским митовима: „настаје не само потенцијална него и потпуно практична опасност” (Лауер 1993). Да ли узроке овакве митокритике треба тражити у поновљеном суђењу поезији као „отровној” и субверзивној, као што доликује искључивим и тоталитарним контекстима,

или у раду политичког (не)свесног који за задатак има стварање нових митова прекрајањем старих? Ова питања провоцирају аутора овога рада да покуша изнаћи одговоре на питања која се односе на симболичку функцију вука у словенским народима, и у вези с тим, на оно кључно: да ли је могуће вучју симболичку фигуру ограничити на југозападно европско поднебље? На српски етнокултуролошки простор? И на крају: да ли су вучје поруке у песмама Рајка Петров Нога и Гојка Ђога оне које одражавају неомитополитичку свест<sup>3</sup>, или је одражава сам тужилац, Рајнхард Лауер, као аутор чланка „Од убица постају јунаци: о херојском песништву Срба”?

### АНИМАЛИСТИЧКИ СИМБОЛИ ЗАЈЕДНИЦА: ТОТЕМ – КУЛТУРА – МИТ

Анимални кодови представљају семантичко и прагматичко испуњење савременог језика архетиповима етничке заједнице и културе којој тај језик припада. Њиховом интеграцијом у наративе исте културе у савременом облику ствара са идентификацијски мост са митским почецима – мост који је путоказ ка темељима идентитета који се у духовном и геополитичком простору о коме је реч ишчитава као превасходно национални. Притом, митови као првобитни усмено створени и саопштавани наративи, чија функција јесте била објашњење необјашњивог и страног у свету цивилизација, постају извориште стваралачког у књижевности свих потоњих доба. Њиховом свесном или подсвесном инкорпорацијом, и потенцијалном реверзијом у духу поетског, књижевно дело постаје део колективног идентитета оне културе у којој тај мит и јесте функционалан. Будући одређен заједницом, он заједницу и дефинише у њеним симболичком исходиштима. Уколико смо свесни наративне структуре људског поимања света, у којем свако разумевање јесте својеврсно читање, тумачење и општење, утолико се митско, обредно и са тиме повезано усменопоетско дају посматра-

3 За објашњење појма „неомитополитичка свест” употребљеног на овом месту види: Иван Ковачевић, *Мити и уметности*, Београд: Чигоја штампа, 2006, стр. 31; Иван Ковачевић, „Уметност и анализа мита”, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 22, Нови Сад: Матица српска, 2007, стр. 156–159.



ти у етнолингвистичком погледу, и на основу тога дефинисати као основе једног књижевног ареала.

Ова разматрања упућују на неопходност етнографског приступа усменим текстовима који јесу базичне конструкције моста ка архетиповима културе.

Књижевна анималистика није национални спецификум, будући да се људски свет конституисао на основу разлика у односу на животињски свет. Опозиција човек – звер створила је првобитне заједнице у културолошком смислу, а како Леви-Строс примећује, почетак цивилизације почиње са забраном инцеста, при чему инцест јесте граница света културе и природе. На овој бинарној опозицији утемељена су структуралистичка разматрања механизма свих етничких заједница. Из овога следи да тек победом нагона и животињског, свет људи цивилизација и култура постају оствариви, могући. Ипак, бинарна одређеност положаја човека и животиње претвара се у игру дијалектичког растакања на граничном месту. На граници простора дивљег и цивилизованог, у обредима људских заједница стоји териоморфни симбол, који је поседовао функцију тотема за којег је везан целокупан племенски живот заједнице са прагматичке и космогонијске тачке гледишта (Матић 1972: 62). Како бележи Панић (Матић, Панић 1988: 328), говори о психоетнолошком разумевању митског, човек је фетишизирао и тотемизирао из потребе сублимације страха, те наизглед наивни народни обичаји јесу везани за несвесне потребе појединца и заједнице. Стога можемо рећи да управо страх од рушења граница културе и света који она семантички и прагматички претпоставља, јесте поставио животиње као тотеме – симболичне заштитнике. Уједно, подсетимо се да су се чланови заједница окупљених под једним истим тотемом идентификовали са истим (Матић 1972: 64), стапајући се са њим у сублимацији страха, која подразумева, како усхићење због контроле, тако и језу.

У светлу западнојужнословенских народа, животиња која се смешта на границу светова дивљег и културног, природног и цивилизованог, јесте вук. Према Раденковићу (2001: 91), вук је везан за границу два света: људског и дивљег. Као чувари границе онтолошких простора, они добијају функцију и у стражарењу на граници времена. Време које се поима циклично, као змија која сама себи гризе реп, уједно је деструктивно и про-



дуктивно. У складу са овим, и вук као гранично биће јесте хија-замско по својој симболичкој функцији: деструктивно и продуктивно. Вук је као хтонско божанство (Чајкановић 1994: 34), био у додиру са светом мртвих, чиме добија танатолошко значење. Питер Плас (2010: 78) налази да је вук асоциран са смрћу, услед чега је тумачен као инкарнација предака: „те првобитни, териоморфни облик старога, преткршћанскога врховног божанства смрти и доњег света”. У складу са налазима о вуку као мосту ка оностраном и предачком, говори и Сретен Петровић (1999: 41), бележећи да су се према анимистичком духовном систему Срба душе умрлих најчешће отеловљавале у телима животиња као што су вук или змија. Као наследнику индоевропских хтонских божанстава (Чајкановић 1994: 118), тотемска функција вуку је формално пренешена до старословенског и хришћанског веровања: од божанства „дивље звери” у облику медведа или вука, преко словенског бога смрти Волоса/Велеса, до хришћанских светаца св. Михајла и св. Николе (Менцеј 1999: 213–215). Посебно место припада Св. Сави као вучјем пастиру, који притом добија моћ контроле над дивљим, а тиме и демонским силама (најчешће кроз храну: давање или забрану) (Раденковић 2001: 101–102). Значењска комплексност једне митеме може се објаснити кроз њену заступљеност у разноликом народним веровањима и обредној пракси, као и кроз важну улогу коју је испуњавала у културолошком животу једне етнолингвистичке заједнице. Овакве налазе износи у краћим цртама и Рајнхард Лауер у овде разматраном чланку, користећи их искључиво како би, на основу двозначних функција вука, извео лаички логичан али научно непотпун суд, да оваква двосмисленост „одговара српској пропаганди о тезама геноцида”, будући да се: „код Срба мит о паганском вуку [...] јако учврстио” (Лауер 1993).

## ВУК: СТАРОСЛОВЕНСКО И СРПСКО НАСЛЕЂЕ

Говорећи о тотемским животињама старих племена, наилазимо на питање да ли је вук као симболичка тотемска животиња налазио своје уточиште искључиво код Срба. Професор Лауер износи ову тврдњу говорећи о „српском миту о вуку који потиче из древне басне”, који је „дошао у живот и почео



да бесни” и изазвао тзв. *furor serbicus*<sup>4</sup> као деструктивну снагу која мотивише ратно крволоштво у народу. Усклађено са оваквим ишчитавањем, сваки песник који је у свом делу интегрисао овај тотемски и митски знак у форми вука, осуђен је као пропагатор етничке деструкције и мотиватор „теза геноцида”. Ово је перспектива из које су прочитане и представљене песме Васка Попе из збирке *Вучја со*, као и у наставку овог рада разматране песме Рајка Петрова Нога и Гојка Ђога. За ове песнике Лауер износи тезу о мешању категорија добра и зла, наводећи да се кроз њихову поезију постепено из митског и усменог палимпсеста издигао вук, који је затим „пренет у реалност и његовом бесу нема краја” (Лауер 1993). Да ли би након ових аналитичких речи, до којих се дошло селективним библиографским описом, требало помислити да је одабир тотемске животиње у српском народу антиципирао ратне несреће, и да су тиме Срби предодређени да буду кољачи и убице? Како Марија Клеут (1993: 412) у свом одговору на Лауеров чланак наводи: „виђење српске историје професора Лауера је врло самосвојно. [...] свеколика та историја је под кобним дејством мита, као јединим делотворним фактором.” Суђење српском миту о хајдуцима и Марку Краљевићу као крволочним претечама српске војске, Косовском боју и Видовдану као дану посебног магијског дејства на Србе, илуструје ништа друго до основну намеру да се српски национални митови покажу као опасни и опасно двосмислени, како налази Клеут (1993: 400–401). Стога са разлогом постављамо питање заснованости аргумента према којем је вук нарочито снажно утемељен у српском миту, јер управо од овог аргумента Лауер доноси крајњу осуду. Силогички и асоцијативни низови митема и културама српске заједнице (где се поред вука, налазе и хајдуци, Милош Обилић, Марко Краљевић и Косовски бој) инструментално су груписани у Лауеровом чланку како би усмерили читаочеву свест ка српској митологији као онтолошки насилној и негативној. Овиме се

4 У овој кованици примећује се својеврсно културолошко језичко калкирање од стране аутора чланка, будући да синтагма *furor serbicus* јесте скована на основу претходно и много раније смишљене *furor teutonicus*, која је означавала бес Тевтонаца – прото-германских предака. Овај израз се приписује Лукану, римском песнику из 1.в.н.е., аутору дела *Pharsalia*, где се Тевтонци описују као бесни, луди и немилосрдни ратници, чиме Лауер директно пренести поменуте карактеристике на српски народ.

као Лауерова намера показује конструкција неомитског наратива о Србима убицама.

Први аргумент који се противставља Лауеровом аргументу о вуку као искључивом српском митском наслеђу јесте закључак Војина Матића (1972: 59–60): „Вук је Европљанин”, будући да је био тотемска животиња широм Европе. И Чајкановић (1994: 33), којег Лауер користи у свом раду, бележи да је мит о хромом вуку и вучјем пастиру познат како Србима, тако и Русима, Бугарима, Естонцима и Летонцима, и да паралела легенде о Св. Сави вучјем пастиру, као христијанизованом обличју старословенског божанства, који је увек у пратњи „керова” или „хртова”, може да се пронађе и у германској митологији будући да Водан као главни бог подједнако бива праћен „вучима хртовима”. Чак се и хромост вука, као водећа атрибуција задржана након антропоморфизације старог божанства, некадашњег тотема, задржава у форми демона хромог дабе, који у реверзији постоји код Немаца и Француза (нем. *der hinkende Teufel*; фр. *le diable boiteux*<sup>5</sup>) (Чајкановић 1994: 121). Како се професор Лауер у свом чланку ослања на истраживања професора Веселина Чајкановића, не можемо пренебрегнути чињеницу да се истима користи селективно у циљу доказивања соспствене тезе. У свом позиву: „Да укроте и победе вука био је главни задатак сваког народа од времена антике” (Лауер 1993), свакодневни читалац је позван да укроти, према Лауеру, једини народ који је допустио свом подсвесном вуку да се разулари и бесни, скривајући притом од тог истог читаоца чињеницу да исти вук чини основу сваког од њих (у етнографском и обредном аспекту).

Уколико усмеримо наше истраживање симболике вука изван граница одређене етничке заједнице, постаје нам јасније да је фигура вука заузела своју митску и прагматичку значењску позицију широм Европе и Азије. Тако Хал у *Речнику шема и симбола у уметности* (1998: 363) бележи да је вук у антици био посвећен Аполону и Марсу, те да је стога њихов атрибут, чиме увиђамо античко наслеђе вучје атрибуције божанствима. Уколико желимо испитати деструктивни аспект вука, бес и крволоштво које помиње Лауер, откривамо да је тек у средњем веку вук постао симбол зла и херезе (Хал 1998: 363), као и да је нега-

5 У преводу на српски, оба термина, и немачки и француски, упућују на исто: хроми/шепави ђаво.



тивно и демонолошко својство вуку приписано тек у хришћанским текстовима услед тадашње црквене борбе за искорењивање народних веровања у стара паганска божанства, у којима вук постаје супститут за нечастивог, за ђавола (Петровић 1999: 56). Овиме нам постаје јасније да је у Лауеровом чланку дошло и до средњовековног црквеног приступа претхришћанској симболици и митологији, која је исту одређивала као паганску и јеретичку, што је утицало на изостављање кључних функција вучје симболике у његовом чланку.

Шевалије и Гербрант нас упућују на амбивалентност вучје симболике, према којој, поред демонског аспекта, постоји и повољан аспект вука као соларног симбола. Тако код Монгола има небеско значење у функцији Џингис-кановог претка, док је у Кини чувар небеске палате. У ратничкој алегорији јавља се код Индијанаца Северне Америке, и у турској и монголској поезији, где има велику важност као кратофанија муње. У овим земљама, као и у Сибиру, везује се за плодност земље и жене, у складу са чиме постоји велики број обредних усмених песама и легенди (Шевалије, Гербрант 2003: 771). Као подземно божанство познат је многим удаљеним митологијама света: у грчко-римској митологији Хад се заогрће вучјом кожом; бог смрти код Етрураца има вучје уши; у египатској митологији Озирис васкрсава у обличју вука како би помогао жени и сину у савладавању његовог злог брата; у нордијској митологији вукови симболишу космичку смрт јер прождиру звезде. Вук је познат и као психопомп, јер преводи душе у царство мртвих, што је познато и код старих Египћана, будући да се према њиховим веровањима Импу – велики психопомп – појављује као дивљи пас (Шевалије, Гербрант 2003: 772).

У складу са налазима Љубинковића (2001: 104–105), вук јесте гранична животиња и у словенској митологији, јер представља оностраничне силе. Вук је стога посредник овога и оностраног света, те се верује да посећује становнике света живих на велике празнике, доводећи собом њихове претке. Ово потврђује универзално хтонско означавање вука у свим цивилизацијама, његову заштитничку функцију, али и страхопоштовање које су људи осећали пред овом животињом. Услед тога, ремитологизација вука и његова употреба као симбола у српској поезији 20. века, не могу се скопчати са етничким крволоштвом једног народа захваћеног ратом, а посебно не уколи-

ко свака ратна страна има у свом колективном несвесном исту митему са истим функцијама и представама. Стога би се могло рећи да је Лауеров чланак селективно једнострано читање једне универзалне митологеме, те да је њена парцијализација у складу са идеолошким насловом његовог чланка и неомитополитичком свешћу, која представља „бриколирање ранијих митова” (Ковачевић 2007: 154) и „конструкције мита [у складу са] оним социјалним снагама којима је одређени интерес да се створи једна нова митска свест” (Ковачевић 2007: 162).

### ВУК ОД ОБРЕДНОГ КА УСМЕНОМ

Након утврђивања етничко-географске и временске распростајености вука као друштвеног и културног симбола, осврнућемо се на функцију коју је вук имао у западнојужнословенском културном ареалу. Марија Питер Клеут (1993: 407) у свом одговору на чланак професора Лауера поставља питање текстуалне недоречености по питању народности коју симболише вук, истичући да се Лауер, иако наводи да се „у балканским земљама митолошке традиције појединих народа снажно преклапају”, доцније углавном држи теме српског мита „препуштајући образованости и досетљивоти читалаца закључке о сличностима усмене традиције...”. Услед оваквих анализа Лауеровог чланка, Светозар Кољевић (1994, „Суђење паганском миту”) бележи да се може говорити о једностраном тумачењу вучје симболике, која се не да свести на једнозначност, те закључује да је и Лаурова критика политичке природе. Погледајмо стога разлоге због којих ћемо прихватити овакву одбрану.

Како бисмо прозрели ниво амбивалентности вучје симболике и избегли опасност од анахроног тумачења митолошке промисли старих народа, осврнућемо се на рад Питера Пласа, белгијског слависте и етнолингвисте, који се у своме опусу бавио ритуалном и обредном функцијом вука, те његовим симболичким преносом у усмену књижевност балканских народа.

Плас врши темељну таксономију обреда и усмених текстова у којима вук добија функцију као тотемски предак или као симболичка животиња. Уколико се вратимо на хијазамску функцију коју вук има, увидећемо да се сви они дају разврстати кроз парадигму деструктивног, и са друге стране парадигму



продуктивног. Амбивалентну природу вука можемо приметити и у двојности митолошке форме истог култног бића, будући да се каткад приказивао и у форми пса (Петровић 1999: 55), што додатно доказује позитивну и негативну обредну и магијску функцију ове животиње. У парадигми деструктивног истиче се симболика вучјих уста као претње по материјална добра човека. Стога сваки предмет који визуелно асоцира на вучју чељуст преноси опасност коју у сфери реалног иста може донети. Вучја чељуст, вилица и зуби се преносе на план метафоричког поимања окружења, услед чега се развија низ пасивних стратегија, илити забрана: забрана ткања, употребе маказа или гребена, отварање торова, коришћење плуга итд. Активне стратегије су једнако усмерене ка спречавању активности вука, услед чега Плас (1999: 191) истиче радње попут: зашивања, запушавања, крпљења, склапања уста – које све асоцирају на онемогућавање прелаза из дивљег у људско. Обредна и усмена мотивација је иста: затварање вучјих уста, при чему мотиви камена и ватре добијају важну одбрамбену функцију.

Парадоксално, деструктивни аспект вучјих уста илити чељусту може се окренути и против демонских сила, а тиме послужити човеку у одбрани против истих. Стога се вук у многим сижеима народних бајки и басни приказује као прогонитељ болести и добија апотропејску функцију (Плас 1999: 192). Притом треба истаћи да је болест феномен који нарушава границу простора, одељеног на свет живих и мртвих, будући да прети превођењем живота у смрт. У складу са овим виђењем, вучји зуби имају заштитну функцију, а као заштитни предмети се појављују управо они чије је коришћење забрањено приликом тзв. „вучјих дана” (дани вучјих светаца, некрштени дани, среда и петак): отварају се ножеви, маказе, бритве, гребени. Један од најпродуктивнијих елемената симболичког вука јесте вучји зев (кожа одрана са вучјих чељусту), кроз коју се провлаче болешљива деца (Плас 1999: 193). Ово је место добијања снаге, здравља и борбености, који би симболички и метонимијски донели детету тзв. „снагу курјака”.

Плас примећује да провлачење кроз вучји зев добија посебно место у семантичком контексту порођаја, при чему се управо вучји зев приказује као доњи, продуктивни телесни отвор везан за женски полни орган, материцу (Плас 1999: 195). Притом, митско обележје вука постаје изједначено са рађањем, што

се да разумети уколико спас од болести посматрамо као симболичко ново рођење, и прочишћење од демонских сила. Као и наведени објекти метонимијски скопчани са снагом вука, имена изведена из лексеме вук једнако упућују на пренос онтолошких квалитета ове животиње. Како Плас (2007: 89) наводи, надавање имена јесте антропогонијски чин, те се може заснивати на референтним значењима „дивљих имена” како би се пренела њихова својства „новоименованог”. Оваква функција открива се у свим именима која за своју морфолошку основу имају лексему „вук”. Овај обредно-семантички поступак води као ослобађању од демонског и појачава границу хтонског простора у односу на простор људске заједнице. Што се етничке заступљености оваквог обреда тиче, Плас (2007: 93–94) бележи овакве процесе магијског именовања у Србији, Црној Гори, Хрватској, Босни, Далмацији, Бугарској, Македонији, Русији и Словенији, при чему се додају као могући утицаји илирско-балканских и турских обичаја. Овакви подаци иду у прилог о распрострањености вучје симболике не само на Балкану и у словенским народима, већ и шире.

У вези са продуктивном парадигмом обреда који укључују вука као тотемску и митску животињу, Плас издваја свадбене обреде. Вучје метафоре у женидбеном контексту упућују на искуствено из патријархално-сточарске културе, при чему се младенци пореде са „стоком зрелом за множење” (Плас 2003: 82). Колико год овакво тропично везивање младих људи, у добу прелаза, за животињу било далеко данашњим културним кодовима, остаје нам јасна упућеност вучје симболике на ново рађање, плодност и живот који зависи од приноса земље. Поред тога, многи обичаји, попут свадбарских вукова, упућују на неопходност заштите младенаца од других претендената на младу, при чему су и младожења и „вучари” означени метафорички као вукови (Плас 2003: 89–94). Овај обичај готово драмске снаге антиципира младино потпуно припадање младожењи и новој породици, те одагнавање сваке узурпаторске силе која би је отела из окриља младожењине ложнице.

Из историје културе долази и увек снажна асоцијација вукова са смрћу и светом мртвих, при чему је вук у митологији смрти код различитих етничких група упамћен као психопомп (Плас 2010: 80). Наслојавањем паганских веровања у периоду



христијанизације одређени су и „вучји свеци”<sup>6</sup>, као празници везани за дане јесењег и зимског календара, када је људима претила повишена опасност од напада ових животиња. Услед тога се и јавила потреба за заштитницима који ће бити вучји господари или пастири, а са чијим су празницима повезани многобројни обичаји и обредне забране ради заштите стоке од вукова (Плас 2010: 78–80). Овај пример се може узети као још један у низу оних који упућују на потребу прехришћанских заједница да се заштите од оностраних сила и злих утицаја у циљу преживљавања. Услед тога се и митологија са свим својим јединицама значења може схватити као одраз подсвесних жеља и страхова, везаних за исконске потребе појединаца (Матић 1972: 94), а не као извориште савремене и једнострано тумачене ратне пошасте.

Уколико се оваква функција даје хтонском божанству, које јесте чувар границе светова и поседује снагу над демонима који застрашују човека, а које уједно и само представља претњу по човека, не говори ли нам исто о потреби људског овладавања над дивљим и неконтролисаним? Табуизација речи „вук” у време циклуса зимских светаца<sup>7</sup>, као и обављање низа магијских радњи у ове дане (Петровић 1999: 55–56), представљају забрану довођења у стварност свега што „вук” парадигматски обухвата у свом семантичком пољу, осветљавајући народне методе савладавања демонског.

Потреба оваквог овладавања представником дивљега, који се са тим циљем и инструментализује, развија слику страха у подсвести народа, и потребу за сублимацијом истог. Управо страх од пошасте и истребљења јесте довео митског вука до двосмерног поимања у ритуалним и обредним наративима западнојужнословенских заједница, у којима вук јесте заузео и стварно и симболичко. Стога је јасна опасност и неутемељеност која може произићи из једносмерног приступања вучјем миту у усменој и писаној књижевности наших народа, а посебно уко-

6 Издвајају се Свети Сава, Свети Мрата, Арханђел Михаило, Свети Тодор (види: Веселин Чајкановић, *О врховном богу у старој српској религији*, Београд: Просвета, 1994.)

7 Под празницима зимског циклуса Сретен Петровић, слично Чајкановићу, претпоставља следеће: Свети Тома, Свети Арханђел Михаило, Мратинце, Божић, Светог Саву, Бурђевдан (види: Сретен Петровић, *Српска митологија. Систем српске митологије*, Књ. 1, Ниш: Просвета, 1999.)



лико се прикаже као *punctum saliens* за културу само једног од њих. Пропагирана геноцидност Срба у чланку професора Лауера произилази из искључивости у анализи вучје симболике и претхришћанског (европског) тотема, услед чега је мит о вуку цинично научно изложен. Старословенско и европско архетипско заједништво је управо у оваквом поступку и поништено.

## ВУК ОД УСМЕНОГ КА КЊИЖЕВНОМ: ИДЕОЛОШКО ИШЧИТАВАЊЕ МИТА

Изношење вучје симболике и његовог позиционирања на митолошком палимпсесту усмених предања и савремене књижевности нам омогућује самосвеснији и критички поузданији приступ поезији Рајка Петрова Нога и Гојка Ђога, конкретније песмама које преносе индоевропску и старословенску симболику вука. У чланку који смо навели као осуду српског мита (деноминација на којој инсистира и сам аутор), професор Лауер износи поетско као место преноса симболичких порука српског националног као убилачког, крвничког, опасног.

У тако семантички затвореном и означеном светлу, Васко Попа је први окривљен за „несвесно” поетизовање геноцидне тезе српске пропаганде деведесетих година XX века, у својој збирци *Вучја со*. Тумачећи Попину збирку *Вучја со*, која садржи песме писане од 1968. до 1974. године, Лауер (1993) истиче следеће: „То су **тајне поруке Срба** које су формулисане као митови о вуковима. Хроми вук, који лежи прогоњен и малтретиран у својој пећини, представља Србију лишену националне снаге и достојанства. Лирски субјекат говори са вуком и моли га да чека за лов.”, тумачећи песничку антиципацију повратка вукова као позив крволочном претку српског народа да изађе из подсвесног у стварност. Попини следбеници у индоктринацији митског крволочства јесу Рајко Петров Ного и Гојко Ђого, са песмама *Пир вукова* и *Вучја песма*, које Лауер означава као националистичке. Дакле, по мишљењу Лауера, историју гради мит, историја је „под кобним дејством мита”, услед чега се од убица праве хероји, који добијају своје оправдање кроз естетско – кроз поезију. Притом и сама поезија настаје под увек кобним утицајем мита, који чини њен онтолошки хоризонт, условљавајући њену естетску вредност и аутономију.



Да није случај о естетизацији политике од стране поменутих песника, довољна је потврда аргументовани одговор Светозара Кољевића (1994, *Суђење паганском мити...*) који управо подвлачи научну незаснованост Лауеровог приступа миту: Лауер је оптужен за одабир једне обредне парадигме која иде у прилог тези о митској крволочности српске етничке заједнице. Позивајући се Лауерово изналажење корена геноцида и у епским песмама као преносиоцима паганских митова, Кољевић подвлачи паралелу српске епике и старонемачког мрачног доба, те на ауторову тврдњу да су народне епске песме и Косовски мит „идеолошки инструмент фашистичке политике и експанзионизма” (Лауер 1993), одговара да су „наше жеље родитељи наших мисли” (1994, *Суђење паганском мити...*). Овоме можемо и додати чињеницу везану за етнографско фалсификовање при записивању народних епских и лирских песама, коју износи Иван Ковачевић (2006: 63), а којом се показује да епска поезија и гуслање јесу заступљени у западном делу Србије – пределу Динарских планина (које претежно обухватају Босну, Херцеговину, Црну Гору, Хрватску и део Србије до града Ужице), те да и баштиници мита о Косовском боју и о Марку Краљевићу, које Лауер једнако приказује као доказ геноцидности српске културе, јесу из динарских крајева. Овиме се директно побија Лауерова примена поменутих митова на целокупну српску заједницу, и показује митолошка диверзификација и у оквиру само једне етнице. Ово се надовезује на тезу једностраног, селективног и идеологизованог тумачења Рајнхарда Лауера, будући да занемарује фолклорну и митолошку једнакост балканских народа са подручја где се водио рат за распад Југославије. Жунџић (1972: 99) једнако брани песнике указивањем на укорењеност српске поезије у националној митологији, будући да се она једино да тумачити као архетипско утемељење српског песништва. Како митолошко промишљање и посматрање друштвене стварности кроз митологеме прати историјске нестабилности у поезији Рајка Петрова Нога и Гојка Ђога, тако се и слика вука помаља у њиховој поезији.

Ремитологизација у књижевности 20. века није страна ни на светској равни. Још је Вико сматрао да је песнички језик развијен из мита, од божанске, преко херојске до људске епохе, Хердер налазио у миту прототип уметничког стваралаштва дубоког симболичког значења, а Шелинг писао да је митологија

свет и праматерија из које је све потекло (Мелетински 1983: 17–20). Митове у књижевности 20. века налазимо од Д. Х. Лоренса, Џејмс Џојсовог *Уликса* и Кафкиног *Преображаја*, па до Борхесовог фантастичног реализма тесно повезаног са митолошким веровањима и магијским дејствима усмене речи. Чини се да књижевност никада више не признаје своје напајање са изворишта мита, а како Мелетински наводи једна од заслужних на овом пољу јесте и појава психоанализе почетком 20. века и њен утицај на књижевност. Матић и Панић (1988: 330) у својој етно-психоанализи деле све креативне активности маште на обредне и уметничке, те постаје нејасно због чега Лауер објашњава уплив мита код српских песника као инструмент пропаганде догађаја који су уследили десет и више година након објављивања поменутих песама. Сада остаје покушај објективног приступа песамама *Пир вукова* и *Вучја песма*, који је ослобођен анахроног тумачења са неомитским тенденцијама, након изношења ритуалне функције вука и његове етничко-географске заступљености преко постављених граница од стране професора Лауера.

*ПИР ВУКОВА* (Рајко Петров Нога)

У думачи мојој пировали вуци...

А јутро босо ко тигрова шапа  
и росно беше и помало језе  
белоногих бреза, дрхтаве и сиве.

У мекоти маховине ницале су гљиве,  
меке и стидљиве, а недеља бела  
сипала је румен по топлим гнездима  
и плавим и топлим од топлине ноћи

вукови ће доћи, вукови ће доћи...

Песма *Пир вукова* Рајка Петрова Нога се може схватити двосмислено, али стоји изван „клицања вуку као крволочној звери”. Песма почиње и завршава се слободним стихом, који као носи у себи одсутни траг страха и слутње, који су формално означени са три тачке: „У думачи мојој пировали вуци.../ вукови ће доћи, вукови ће доћи...”. Између почетног и завршног стиха друге строфе, уметнута је њима опозитна дескрипција идиличног пасивног пејзажа, готово жртвено незаштићеног, у којем песничку слику друге строфе граде семеме: босо, росно,



језе, дрхтаве и сиве упућујући на рањивост. Трећа строфа јесте семантички наставак претходне са следећим означеним: мекота маховине, меке и стидљиве гљиве, топла гнезда, топлина ноћи: „У мекоти маховине ницале су гљиве, / меке и стидљиве, а недеља бела/ сипала је румен по топлим гнездима/ и плавим и топлим од топлине ноћи.” Ови стихове шире првобитни завичајни план према духовном плану Дома, који бива просторно временски означен „а недеља бела/ [...] топлине ноћи”, и који се налази управо у природи и природном као једином Дому – оном који се осећа. Песма се завршава поновним грађењем директне опозиције између перцепције Дома и страха, јер следи крајња (почетна) слутња: „вукови ће доћи, вукови ће доћи...” која се интуитивно меша са топлином ноћи, антиципирајући опасност... А опасност као да је одувек била ту, формално и на почетку и на крају, пруживши песнику само комад времена у ком ће осетити хармонију Сопства и у ком ће бити.

Како Кољевић (1994, *Суђење њаганском мишу...*) сматра, овај пир вукова јесте пошаст која представља сурово заокружење пасторалног пејзажа, при чему први стих може бити тумачен као крик, а не као клицање како Лауер сматра. На ово нас управо упућује евокација безазлене природе, која доприноси осећају језе на крају. Према Жунићу (1999: 71), ова песма може херменеутички носити поруку повратка митолошких заштитника. Стога се не да тумачити као простор стварања крволочних анималних порива који би могли бити претња по цивилизацију, или већ поменуто границу између природе и културе. Поменуто Лауерово тумачење упућује на „научно фантазирање” на основу селективног приступа значењима митског и обредног, кроз усмено до писаног. Жунић (1999: 69) подједнако истиче „певање на очињем језику”, упућујући на предачко и наслеђено митско и код Попе и код Петров Нога. Петковић (1987: 185) ће назвати овај језик „органичним”, који преноси исповест субјекта и апелирање кроз употребу директног говора. Овиме се постиже унакрсни контекст: вертикала митског историјског и тренутног и стварног, будући да песме Петров Нога пресликавају друштвене, политичке и идеолошке страхове нашега века (Петковић 1987: 190). Тиме и јесте успостављен мост ка архетипском, са циљем изналагања лека страху, али и са циљем изналагања места сигурног идентитета лирском субјекту који је отуђен.

Стога се може потврдити да *Пир вукова* осликава људску угроженост пред утицајима епохе, услед чега је Петров Ного окреће завичајном простору и прегениталном (Влачић 1973: 699), чији опис и проналазимо кроз синтагме „јутро босо”, „у мекоти маховине”, „недеља бела”, „топла гнезда”. И Егерић (1995а: 162) бележи да песме Петров Нога јесу „дозивање чистоте постојања, првобитности, непатворене егзистенције у завичају, као дому бића”. Притом је исказана брига за човека у савременом добу, човека изложеног зимомори и отуђеног, коме је једино још преостало да се врати завичају, пореклу, језику, себи, Бићу. Мотиви зиме асоцирају управо на поменуту људску угроженост, присуство смрти човекове у завичајном пределу, и тишину и песникову немоћ пред подземним силама које се митски доживљавају (Влачић 1973: 704), а долазак вукова који се најављује и ишчекује преноси вечиту слутњу човекову којом се антиципира нарушени дом, илити думача, јутро и мекота маховине. Из оваквог лирског ентитета проговора Биће, и то кроз свој страх. Стога *Пир вукова* може пренети тескобу и људску немоћ пред космичким неманима, враћајући се архаичним митолошко-ритуалним обрасцима и историји угрожености заједнице. Уколико пак постоје елементи епског у песми *Пир вукова*, будући да је Лауер тумачи кроз јуначки, борбени и потпиривачки кључ, онда су се они задржали оформивши универзалну и вечиту приповест о догађају који се одувек пред нама одвија, између светла и таме. На крају, управо у оваквом епском песник налази лозинку очувања, „бити на окупу, бити неразорив у бићу” (Егерић 1995а: 167), при чему се ради о очувању наднационалног и надетничког идентитета, имена и почетка.

ВУЧЈА ПЕСМА (Гојко Ђого)

Човек често види само једну боју  
Мисли једну мисао, пева исту песму  
Некад црну некад белу  
Некад се тешки сунцокрети  
Као жута звона преко неба њишу

Тако је понекад  
Оно сиво завијање у шумама  
Заједнички језик овог света,  
Веран боји предмета и ветру  
Што им мења положај и облик,  
Можда је зато вучији гркљан  
Сличан гркљану који ово пева.



Вучја *песма* Гојка Ђога се може сматрати универзалном сликом човека као политичког субјекта, и поред тога што Бремер сматра да се песник трансформисао од антикомунисте до националисте (Жунић 1999: 49), при чему семе националиста бива изнова испуњено негативном парадигмом и једнострано посматрано. Управо једностраност и једноумље јесу топови које Ђога представља у поменутој песми, а које је већ отворено осудио у збирци *Вунена времена* из 1981. године, када му је као политички неподобном досуђен затвор. Сlike једноумља и једностране перцепције јављају се на почетку песме, у којој влада монохромност на плану перцепције, и то политичке перцепције: „[...]само једну боју/ мисли једну мисао, пева исту песму/ некад црну, некад белу[...]”.

Непосредно следи интегрисање оног Другог, различитог, које упућује на скривено и недозвољено у једнообразном друштвеном поретку: „Тако је понекад/ Оно сиво завијање у шумама/ Заједнички језик овог света[...]”, упућујући на простор митског вука: гору и шуму, као граничне просторе небеских и хтонских божанстава. Како су гранични, имплицирају могућу промену, која се исказује стиховима који описују поменути језик: „Веран боји предмета и ветру/ што им мења положај и облик[...]”. Мотив ветра као промене и нарушавања правила, упућује на надолазећи прелаз, који се директно везује за обредну симболику вука. Присетимо се на овом месту да је Питер Плас у складу са тиме и навео да се вук као симбол појављује управо у прелазним периодима, и циклусима иницијације: рођај, свадба, излечење. Стога завршни стихови песме потенцијално означавају наду у поновно рођење и излечење, наду да ће почети нови животни циклус из којег су демонске силе једномишља протеране: „Можда је зато вучји гркљан/ Сличан гркљану који ово пева”. Овим стиховима се песник поставља као херменеутичар мита, коме је дато да о њему пева познајући онтологију истог, и певајући притом о народном несвесном. Присетимо се још једном управо код ове песничке слике, да су болесној деци са подручја динарског ареала давали да пију воду управо кроз вучји гркљан ради оздрављења (Плас 2000: 20). Вучји гркљан сада јесте песников, преведен из обредног и усменог у оквир поетског и писаног, при чему писани текст као да постаје место жељеног обреда прелаза, али и излаза из, песниковим језиком речено, само једне боје, једне песме – црне или беле. Не можемо управо у овим стиховима занемарити Ђогов

предосећај Рајнхардовога анахроног и монохромног – црно-белог – тумачења, из којег произилази тоталитаристичка и искључива осуда, којој је песник и раније био изложен од стране једнаког критичког става да је поезија „у бићу опасна, субверзивна делатност” (Егерић 1995б: 151). Поезија се показала као таквом, али само наспрам структура власти и моћи које подривају човека и своде га на послушно тело.

Да ли Ћого заправо предлаже да песма јесте место излечења, а песник још један чувар границе светова? Песничко самораскривање као вука омогућава му стога некадашњи положај вучјег пастира и свеца, Св. Саве или хромог вука, а не према тумачењу Лауера улогу идеолошког инструмента фашизма, услед „једнобојног” мишљења, о којем песма и говори, и које готово предвиђа. Јагличић (2010: 81) и бележи да је од оних који су предосећали време „најгрлатији (је) био Гојко Ћого”. Како песник не завија у хору, а вучје завијање прети да запреми целокупни људски говор, можемо потврдити да је ова песма протест против лицемерја на коме се гради свет, док се алегоричним језиком даје једино повратни ударац по силништву тоталитарне стварности (Јагличић 2010: 86), присутан готово у целој Ћоговој збирци песама *Модрица*, међу којима се налази и *Вучја песма*. Ћого управо жели разоденути све форме насиља, зла и искључивости, као парадигму власти и моћи. На овом фону се Ћого повезује са Рајком Петров Ногом, будући да оба песника исказују страх пред светом који је дехуманизован и непријатељски, али и протест услед жеље за стаменим очувањем Бића.

Ако пак желимо свести широки свет песничког субјекта у лирици Гојка Ћога, као што то чини Лауер у своме чланку, онда дакако можемо говорити једино о релацијама: човек – страх; човек – слобода; човек – игра (Егерић, 1995б: 153). Управо стога Ћого види свет као „кукутин врт” у коме бића слаба и рањива и без оклопа сведоче раст семена зла и напредовање „гвоздене чизме”<sup>8</sup> која одсеца и одбацује онај свет који под њу не стаје.

8 Овде употребљена метафора гвоздене чизме преузета је из песме *Ономо он*, а зарад бољег разумевања значења ове синтагме овде дајемо следећу строфу песме:

„Рукује ножем и погачом  
Пред сведоцима и под синијом,  
Што му под гвоздену чизму  
Не може да стане  
– Одсеца.”



Можемо ли се сада запитати да ли је чланак „Од убица постају јунаци” управо прекрајање оног света који не стаје под идеолошки калуп њене чизме? Селективно и једнострано, идеологизовно и историјски субјективно приступање симболици вука као старословенском култу, али и низу других митема и културама српске заједнице које смо поменули (а које су поново блиске свим народима широм али и изван Балкана), указује на објављивање света у коме се савремени човек креће – кроз „кукутин врт” и „вунена времена”, који су „модрица”<sup>9</sup> добијена још на рођењу. Можда се на крају историја интелектуалног и академског бешчашћа које се понавља али и појачава у време ратова разоткрива у Ђоговој истоименој збирци у оквиру циклуса „Нагорочко гробље”, над гробовима предака где: „Нема љубави/ има отрова у глави/ кога пламен кроз уста тумачи”.

\* \* \*

Након оваквог сагледавања песама осуђених за пропагирање геноцида, питамо се зашто је научни дискурс, са претендовањем на хуманистички аспект, довео до занемаривања тенденције ка ремитологизацији у књижевности 20. века. Зашто би само један њен сегмент због тога био осуђен за семиотички пренос националних митова, и доведен у мотивацијски однос са ратном стварношћу, без освртања на корен и стабло његовог симболичког развоја кроз историју, који су дали данашње огранке. Још уколико је притом коришћен тотемски предак заједничким народима од Европе до Азије, да ли то значи да ће се на исти начин можда употребити за осуду политички неподобније стране у неким другим ратним походима, на неком другом меридијану? Или се можда овакви модуси интенционалних супститута у тумачењу митских образаца, који су заправо само последице идеолошких и политичких струја (Ковачевић 2006: 52), већ догађају? Чини нам се да је професор Лауер оваквом критиком створио погодно оружје и за будуће идеолошке текстуалне конструкте који под маском рационалног објашњења и одбране од зла, служе (под)свесном нападу стране која се сматра туђом.

9 Овде искоришћене метафоре јесу наслови збирки песама Гојка Ђога: *Модрица* из 1974. године, *Кукуџа* из 1977. године, *Вунена времена* из 1981. године.



Митокритика се на оваквом месту указује као двослојна и амбивалентна – деконструктивна и конструктивна, будући да може служити за прављење нових митова, илити прича. Управо у кризном положају хуманитета, када се осети измицање Објекта, када страхови почну да расту, човек посеже за магијом и митом кроз реч, а тада се судови повлаче и он почиње да уображава (Матић, Панић 1988: 331). Ово уображавање објављује се у свакој форми текста, као пројекције човекове свести, при чему се заборавља индиферентно јединство филозофије, митологије и уметности без преминације једне од њих; заборавља се да мит јесте само онтички хоризонт уметности (оквир, садржај, мотив, инспирација); заборавља се да је уметност израз самоделатности духа (Петровић 2002: 59–65). Са овакима заборавом (или заборавима) преостаје само одражавање свести онога који уображава.

Завршетак опасности од оваквог тумачења, али и сличних, наћи ћемо у завршним речима Драгана Жунића (1999: 75) упућеним злоупотреби научног дискурса зарад политичког укалупљавања: „ако већ одбијам да сам вук – а јагње, дакако, не могу бити – не бих морао бити овца”.

## ИЗВОРИ

1. Ђого 2012: Г. Ђого, „Вучија песма”, Ненад Грујичић (уред.), *Апологија српске поезије (1847–2000)*, Сремски Карловци: Бранково коло.
2. Лауер 1993: R. Lauer, „Aus Mördern werden Helden: Über die heroische Dichtung der Serben - Von Reinhard Lauer”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, No. 55, 6. mart, 1993, < <http://www.seiten.faz-archiv.de/faz/19930306/f19930306sei1dok.html>>. 18.07.2013.
3. Ного 1987: Р. П. Ного, *Зимомора*, предговор Новице Петковића, Београд: Српска књижевна задруга, БИГЗ.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Влачић 1973: „Неукротиви свијет ’Зимоморе’”, Света Лукић (уред.), *Савремена поезија*, Београд: Нолит, 694–707.



2. Егерић 1995а: М. Егерић, „Поезија као трагање за извором: о песништву Рајка Петров Нога”, *Гласови, вредности*, Београд: Српска књижевна задруга, 157–168.
3. Егерић 1995б: М. Егерић, „Дух метафоре у поезији Гојка Ђога”, *Гласови, вредности*, Београд: Српска књижевна задруга, 148–156.
4. Жунић 1999: Д. Жунић, *Национализам и књижевности. Српска књижевности 1885–1995.*, <rss. archives.ceu.hu/archive/00001127/01/133>, 24.05.2013.
5. Јагличић 2010: В. Јагличић, „Рогови и вуна: о поезији Гојка Ђога”, *Траж*, Год. 6, Књ. 6, св. 24, 80–89.
6. Клеут 1993: М. Клеут, „Српски мит: опасан и двосмислен”, *Летопис Матице српске*, Књ. 452, св. 4, Нови Сад: Матица српска, 397–414.
7. Ковачевић 2006: И. Ковачевић, *Мити и уметности*, Београд: Чигоја штампа.
8. Ковачевић 2007: И. Ковачевић, „Уметност и анализа мита”, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 22, Нови Сад: Матица српска, 156–159.
9. Кољевић 1994: С. Кољевић, „Суђење паганском миту”, *Полишика*, Год. 37, Бр. 58, 14. мај, 1994.
10. Лукић 1973: С. Лукић, „Историја и поезија”, Света Лукић (уред.), *Савремена поезија*, Београд: Нолит, 139–168.
11. Матић 1972: В. Матић, *Заборављена божанства*, Београд: Просвета.
12. Матић, Панић 1988: В. Матић, В. Панић, „Од магичног и митског до естетског”, *Књижевности*, Год. 44, св. 3, 325–331.
13. Матовић 2008: В. Матовић, „Европеизација’ и национални идентитет у књижевности српског модернизма”, *Зборник Матице српске за славистику*, Бр. 73, 283–296.
14. Мелетински 1983: Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Нолит.
15. Менцеј 1999: М. Менцеј, „Шепавост вука у легендама о вучјем пастиру код Словена”, *Кодови словенских култура: Делови шела*, Књ. 4, Београд: Клио, 213–219.
16. Палавестра 1973: П. Палавестра, „Побуна авангарде и обнова традиције”, у: Света Лукић (уред.), *Савремена поезија*, Београд: Нолит, 100–138.
17. Петровић 1999: С. Петровић, *Српска митологија. Систем српске митологије*, Књ. 1, Ниш: Просвета.

18. Петровић 2002: С. Петровић, „Мит, религија, уметност”, Јеротић, Коруга, Раковић (уред.), *Наука, Религија, Друштво* (округли сто САНУ), Београд: Богословски факултет, Министарство вера Владе Републике Србије, 57–71.
19. Плас 1999: П. Плас, „Неколико аспеката симболике вучјих уста у српским обичајима и веровањима”, *Кодови словенских култура: Делови шела*, Књ. 4, Београд: Клио, 184–212.
20. Плас 2000: П. Плас, „Ко курјака пати тај ће падати с горе: текст вука у српским обичајима о падавици”, *Расковник*, 26/100, 19–31.
21. Плас 2003: П. Плас, „Сточни дискурс и вукови на свадби у народној традицији динарског ареала”, *Народна умјетности*, 40/2, 81–116.
22. Плас 2007: П. Плас, „Вучја имена’ у контексту обичаја и веровања око рођења на западном Балкану”, *Кодови словенских култура: Деца*, Књ. 7, 88–102.
23. Плас 2010: П. Плас, „Вукови и смрт: танатолошко значење вука у традицијској култури западнојужнословенског подручја”, *Народна умјетности*, 47/2, 77–95.
24. Раденковић 2001: Љ. Раденковић, „Свети Сава у народном предању”, *Култи светих на Балкану*, Крагујевац: Лицеум 5, 89–106.
25. Хал 1998: Џ. Хал, *Речник шема и симбола у уметности*, Загреб: Школска књига, 363.
26. Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *О врховном богу у старој српској религији*, Београд: БИГЗ.
27. Шевалије, Гербрант 2000: Ж. Шевалије, А. Гербрант, *Рјечник симбола: митови, сни, обичаји, гесте, облици, ликови, боје, бројеви*, Бања Лука: Романов, 771–77.



**APOLOGY OF THE „WOLVES MESSAGES”: MYTHOLOGICAL  
AND RITUAL PALIMPSEST IN THE POEMS OF RAJKO PETROV  
NOGO AND GOJKO ĐOGO**

*Summary*

The paper examines the article published in German daily newspaper *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, in the midst of fallout and civil war in former Yugoslavia in the '90 of the 20<sup>th</sup> century written by famous German slavist Reinhard Lauer. It is a mythocritique approach and analysis of Serbian poetry of the second half of the 20<sup>th</sup> century, in which the author found the nationalist ideological call for the war through the usage of the wolf as the symbol derived from the ritual and oral literature. Following this direction, one of the main objectives of this paper is the analysis of the wolf as a symbol throughout the diachronic perspective, rediscovering his dualistic and ambivalent nature at first: from the solar and lunar, through totemic and underground to the apotropaic and demonic. On this level special attention will be paid to the ethnographic allocation of the wolf as of a ritual and oral poetic symbol, not only on the territory of the Balkans, but even wider – from the Ancient Egypt and Greece, to the countries of Asia and Eastern and Western Europe. The paper also includes an analytical commentary on the poems of Rajko Petrov Nogo and Gojko Đogo, which are incorporated in the Lauer's article by the mark of "the wolves' songs" that transfer Serbian secret nationalist messages. All these analysis will finally bring us to the questioning of the Lauer's thesis, and to the possibility of his selective and single-minded approach to this symbol that has been accompanying the evolution of human society. Therefore, in the case of Lauer's work regarding this article and this period, it is possible to assume that there has been developed a space for ideological abuse of the academic discourse supported by the mass media.

*Key words:* Serbian 20<sup>th</sup> century poetry, Reinhard Lauer, Rajko Petrov Nogo, Gojko Đogo, mythocritique, neomythopolitical consciuesness, mythology, rite, oral literature

*Jelica A. Veljović*



Наталија И. Стојковић<sup>1</sup>

Ниш

## ВУК КАО СИМБОЛ У ПОЕЗИЈИ МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА: (ЗЛО)УПОТРЕБА МИТА<sup>2</sup>

Овај рад има за циљ да испита модусе политичке идеолошке рекодификације вука као митолошког симбола, и то зарад инфилтрирања у најдубље симболичке просторе колектива зарад апелације истог. Тиме је једна од основа рада феномен уметничког манипулисања митологијом, што као крајњи циљ поставља академско и научно ангажовање на разоткривању (зло)употреба народних митова и симбола из обредних и усмених песничких текстова као што је вук. Са тим претпоставкама анализираће се одабране песме из опуса Матије Бећковића које се могу маркирати као „вучја поезија”, и то из следећих збирки: *Леле и куку*, *Сиваница за ошкуру вучјих кожа* и *Међа Вука Манићкога*. Поменута стилска анализа обухватиће увид у слику вука као кључне митске фигуре у српској култури и традицији, Бећковићево „језичко поигравање” у спреси са симболиком вука, и механизме (зло)употребе вука као културолошког симбола. Из оваквих увида ће произићи закључак о транспозицији вука из његовог симболичког оквира у савремени политичко-друштвени идеолошки контекст, али и поставити питања о позиционирању поезије у оквире дневно политичке пропаганде, и о заговарању песничког индивидуалног искуства на колективно, и имагинарно „ми” које се увек поставља наспрам „другог” као непријатељског.

*Кључне речи:* Матија Бећковић, митологија, вук, пропаганда, идеологија, симболичка транспозиција

### 1. УВОД

Као један од најзначајнијих симбола у митологији ових простора (а такође и осталих словенских народа), мотив вука прожима не само традиционалну усмену књижевност сакупље-

---

1 stojkovic\_natalija@yahoo.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живошине)* који финансира Министарство културе и информисања РС.

ну залагањем научника по свим пределима у којима обитавају Словени, већ и савремену књижевност, уметност и културу уопште, на тај начин чувајући у оквиру савременог трагове митолошких кодова који култури дају облик историјског тока и кохеренције. Митолошко време, дакако, не може се одредити као конкретна тачка у прошлости, нити се може сместити на одређен географски простор, јер митолошки поредак чини сложену просторно-временску мрежу узајамних узрочности и повезаности, у којој су појединачни симболи у непрестаном процесу метаморфозе у коме се трансформишу и преобликују у додиру један са другим и са симболима насталим у токовима историје и међусобним додирима народа, тако да се шире и теку како у времену, тако и у простору.

Митове, дакле, производе и модификују историјски токови, а како историја јесте нарација коју исписују победници, не може се занемарити њена спрега са историјско-политичким идеологијама које и сам мит неминовно извлаче из контекста и даље производе по свом нахођењу, инфилтрирајући идеолошко у најдубље интимне симболичке просторе колектива, а преко колективног делујући и на самог појединца. Манипулација митологијом уз издвајање појединих (у датом тренутку подобних) митолошких симбола из одређеног тренутка у историјском контексту прошлости, ствара повољну подлогу за манипулацију свешћу народа у кључним тренуцима. Како истиче Дејана Милијић-Субић (2009) у свом раду „Злоупотреба митске свести у савременој политици”, снага тоталитарних покрета лежи у колективном духу (као и снага мита, али су његова исходишта природна, а не вештачки изазвана, док су му тежње дубоко хуманистичке), а њега је најлакше покренути манипулацијом оних подсвесних модела понашања који су укорењени традицијом.

У овом контексту, једна од многобројних улога научника који припадају пољу хуманистичких наука било би управо ангажовање на разоткривању злоупотребе мита кроз идеологију. Митолошки симболи, настали у древна времена са циљем повезивања и симболичког осветљавања слике света, подложни утицају историје и политике могу се, нажалост, до крајњих мера первертирати зарад злоупотребе од стране најразличитијих политичких струја (што су обилато чинили сви велики савремени тоталитаристички режими – од фашизма преко ко-



мунизма до данашњег неолибералног капитализма), и то заме-  
ном теза, генерализацијом, грубим пребацивањем из једног у  
други историјски контекст, пројектовањем метафоричких чи-  
нова митских појединаца на нацију као колектив.

У Напомени на крају збирке *Леле и куку*, Матија Бећковић  
објашњава своју замисао колективне тужбалице (користећи ге-  
нерализујуће прво лице множине – „наша тужбалица-бројани-  
ца [која се] дотакла бескраја – и живота”), коначно закључујући  
да оно што је изречено кроз његову *Вучју тужбалицу* и поему  
*Лелек мене* није „ново ни тек створено, већ је одувек постојало,  
тако да дотична тужбалица „није наша него смо ми њени”. На  
крају, он своје индивидуално поетско искуство транспонује на  
то имагинарно и неодредиво „ми”, закључујући: „Зато би нас  
савест мање прекоревела када бисмо ове три књиге (*Рече ми је-  
дан чоек, Међа Вука Манишога, Леле и куку*) видели у једној –  
која би цела била под знацима навода – а без имена песника”.

Стога ћемо у даљем току рада анализирати Бећковиће-  
ву „вучју поезију”, пре свега *Вучју тужбалицу* из збирке „*Леле  
и куку*” и песме *Вук, Конпроверзни вук* и *Станица за ошкуй  
вучјих кожа*, као и збирку *Међа Вука Манишога*, пружајући  
увид у слику вука као кључне митске фигуре у српској кул-  
тури и традицији, затим начине на које Бећковић кроз себи  
својствено поигравање језиком разоткрива сву дубину симбо-  
лике вука, али и механизме којима песник, коначно, (зло)упо-  
требљава овај значајни културолошки симбол, издвајајући га  
из митолошког простора и везујући за савремене контексте  
и дневну политику. Овим се вук као велико и сложено мито-  
лошко подручје грубо чупа из симболичког плана, док се поје-  
дини аспекти овог симбола сасвим селективно и некритично  
транспонују директно у историјско-политички контекст дана-  
шњице, а врло конкретним и практичним политичким ангажо-  
вањем песника на скуповима одређених политичких странака,  
поезија се упошљава као део политичке пропаганде која ова-  
ко обрађен и упрошћен мит презентује маси која се механички  
клања поједностављеној симболици митолошке представе без  
икаквог суштинског разумевања све њене сложености и флу-  
идности у струјама историје.



## 2. ВУЧЈА СИМБОЛИКА У „РОВАЧКОЈ ПОЕЗИЈИ” МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА

Митска симболика вука потиче из древних времена, чак могућно из доба пре сеобе Старих Словена, с обзиром на то да иста моћна слика вука фигурира варирајући у интензитету у практично свим словенским народима. Вук је хтонско биће, чувар граничног подручја између живота и смрти, овоземаљског и оностраног, људског и демонског, друштвеног и природног, својег и туђег. Као такав, он је централна фигура огромног броја најразличитијих ритуала којима се осигурава разграничење између поларитета и очување друштвеног поретка, укључујући ритуале плодности стоке и људи, венчавања, рађања, заштите и излечења од болести, сахрањивања (и обезбеђивања неометаног пута души на онај свет), укратко – свих најзначајнијих ритуала који симболишу прелазак, при чему је вук, иако као животиња опасан и смртоносан, као митски симбол неопходан, јер обезбеђује безбедан прелазак чувајући свет друштвеног/људског од застрашујућих сила природног/демонског.

Митска представа вука мењала се током дуге историје вршећи метаморфозу прво у додиру са хришћанством, где се на просторима које настањују словенски народи везивала за одређене свеце као вучје пастире, који су заправо и сами антропоморфни облик вука – господари и вође вукова, било да су преузели облик свеца, старца, хромог човека, или хромог вука-предводника. У оквиру ове симболике, и сам Свети Сава, као један од централних културолошких симбола (нарочито експлоатисан у новијим националним идеолошким превирањима) не само за Србе, јесте као митска фигура заправо хтонско биће настало на основу фузије паганских представа о богу Волосу, Саваоту, испреплетаних са представом о вучјем пастиру, хромом вуку, кротитељу вода и бићу везаном за гранична подручја која чува. На овај начин, мењајући облике и везујући се за културолошки најзначајније митске представе, вук као симбол остаје испреплетан са културама словенских народа, као митолошки код који у себи носи и објашњава бурне токове историје и развоја културе.

Стога ћемо у овом раду истраживати својеврсну „вучју поетику” остварену у трима збиркама које, како сам песник каже, чине једну врсту триптихона и треба их сагледавати као це-



лину. Размотрићемо, пре свега, стил као најупечатљивију одлику Бећковићеве поетике, специфичан начин на који песник користи језик у поезији. Затим ћемо сагледати разноврсне језичке игре путем којих Бећковић преобликује мотив вука, смештајући га у савремени контекст путем њему својственог поигравања трагичним и комичним, које резултира чувеним бећковићевским „смехом кроз сузе” (Вуковић 1995: 39).

Конечно, подробно ћемо анализирати поетске слике које песник ствара кроз метафоре о вуку, продирући у дубине митопоетске симболике све до саме суштине културолошког значаја ове паганске фигуре на симболичком плану. Поред тога, ослањајући се на савремене књижевне теорије, размотрићемо и контексте у које се овај симбол код Бећковића смешта, начине на које се модификује и извлачи са митопоетског на идеолошко-политички ниво, и донети закључак о томе како књижевност може експлоатисати митологију у служби политичких идеологија.

## 2.1. ВУЧЈИ ЈЕЗИК: СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ БЕЋКОВИЋЕВИХ „ВУЧЈИХ ПЕСАМА”

„Вучја поезија” Матије Бећковића, о којој је у овом раду реч, спада у познији период Бећковићевог стваралаштва: збирке *Међа Вука Манићога* и *Леле и куку* издате су 1976. и 1980. године, док је *Страница за отикуј вучјих кожа* заправо најскорија међу његовим издатим збиркама – из 2012. године. По Жунићу, Бећковићев опус могао би се, мада је тешко говорити о икаквој сижејности када је у питању поезија, на основу мотивских средишта поделити на следећи начин:

„После (1) љубавних песама, које – као што је ред у епским традицијама – припадају младалачким узбуђењима (*Мећак лућалица*, 1963), Бећковић отвара велико поље не-сентименталних мотива, (2) мотива вредности и односа према вредностима у декларативно хуманом и слободном свету (Тако је говорио Матија, 1964); следећа етапа је (3) иронијска дистанца према великим вредносним декламацијама у сопственоме народу (*Рече ми један чоек*, 1970, *Међа Вука Манићога* 1976, *Леле и куку*, 1980); у последњој групи песама, а углавном и у последњој стваралачкој фази, песник се одриче ироније и урања, без остатка, у најкрупнија питања (4) колективнога духовног порекла, колективнога духовног бића и колективне духовне и физичке судбине[...]

(Жунић 1999: 159).

Основна и најочигледнија одлика поетског стила Матије Бећковића у стваралаштву које Жунић сврстава у трећу (а до-некле и четврту) фазу, јесте употреба народног језика, односно дијалекта и локализама, тако да се овако стилизоване песме могу сврстати у тип „гномске поезије, јер садрже знатан број стихованих изрека народне или квази-народне (и у једном и у другом случају свакако песникове) мудрости” (Жунић 1999: 158). Са намером да језик писмености приближи усменом, јер сматра да је „сан писмености да постане усменост” (Бећковић у: Кордић 1995: 125), песник користи форму локалног говора ровачког краја, како би постигао ефекат продирања у колективну свест путем поезије.

У спреси са мотивом вука, дубоко укорењеним у народној култури, језик Бећковићеве поезије успешно ствара илузију колективног, заједничког говора, песме која се сама од себе рађа у дубинама колективне свести народа, при чему је песник само посредник. Моћ овако произведеног ефекта може се илустровати кроз запажање Н. Вуковића о збирци *Рече ми један чоек* (о којој овде неће бити речи, али која се стилски такође уклапа у трећу групу Бећковићевих песама): „Чинило се, малтене, да је све што поменуто књига садржи било већ готово, састављено, да се нудило, али да се нико није сјетио да га узме” (Вуковић 1995: 31).

Бећковић, дакле, као што запажа Ново Вуковић, у основу своје поезије уграђује „вербалне формуле” које обезбеђују чврсту структуру засновану на вештом сплету митолошког, реторичког, иронијског и апелативног у језику. Изражена ритмика, уз повремено коришћење десетерца (нпр. у збирци *Леле и куку*), поигравање понављањима и речима истог корена (као нпр. у песми *Бишће и небишће*), набрајањем, алитераацијом, негацијом, антитезом и дијалогском формом, приближава савремени песнички израз утврђеним традиционалним формама, при чему се регионална тематика преплиће са историјском, као и са савремено-политичком. Употребљен у овом контексту, мотив вука је такође подвргнут поетском поигравању кроз језик, чиме се установљава његова сложена „контроверзност” – јер вук као симбол у традицији и митологији ових простора јесте изнад свега високо амбивалентан, с обзиром на то да представља граничну животињу.



Осим збирке *Међа Вука Манићога* која се, по речима самог песника, надовезује на збирку *Рече ми један чоек*, и која је заснована не само на дијалекту и иронијском представљању менталитета народа ровачког краја, већ обилује и мотивима везаним за локалитет вучје територије за коју је везана, збирка *Леле и куку* (која се, поново, надовезује на *Међу Вука Манићога*) такође је језички снажно укорењена у дијалекту, традицији и архаичном. Поменута збирка збирка би се заправо могла окарактерисати и као поема из два дела. Наиме, прва половина насловљена је *Лелек мене*, а сам песник је означава као мушку половину, при чему лелек својим чврстим и стаменим десетерцем, кроз честу употребу парадокса и аутоироније, филозофски преиспитује прошлост и садашњост на основу идеологија нације, вере и, пре свега, патње као онтолошке категорије кроз коју се, у Бећковићевом виђењу, српски народ самоодређује. „Тим редом”, каже песник, „и зато што се прво лелече па кука. Мушкарци па жене”.

Након озбиљне мушке контемплације о патњи као егзистенцијалном стању српског народа („Није љуцки – радоват се чему, мож се само јаду насмијати”) и услову православне вере (као перскриптивно српског нормативизујућег елемента), долази *Вучја тужбалица* као женски аспект колективног плача, овога пута озбиљног и тегобног, без иронијског смеха. Поред свих других стилских форми преузетих из усмене традиције које, прожете хумором и иронијом улазе у Бећковићеве језичке игре (о којима ће бити више речи у следећем одељку рада), форма тужбалице је једина која не оставља простор иронисању нити хуморном изокретању и хиперболисању. Преузет директно из обредне традиције нарицања приликом сахрањивања, овај облик усмене језичке творевине Бећковић додатно прожима мноштвом дијалектизама и архаизама чиме, уз наглашену ритмичност и рефренско понављање различитих облика вучјих имена, постиже аутентично мучан ефекат дубоке трагике.

Више речи о употреби језика у контексту вучјих песама биће у предстојећем одељку рада, у коме се детаљније разматра функција хумора и реторичких језичких поигравања у поетици Бећковићеве касније фазе „вучјих песама”.

## 2.2. ХУМОР, РЕТОРИКА И ЈЕЗИЧКА ИГРА У ФУНКЦИЈИ ИЗГРАДЊЕ САВРЕМЕНОГ МИТА

Може се са слободом рећи да су хумор и иронија најзначајније и најупечатљивије одлике касније Бећковићеве поетике. Иронијско хиперболисање посебно ефикасно ствара утисак трагикомичног, чиме се демистификује и читаоцу приближава оно што је у песми осликано као колективна трагична судбина народа – и овај „смех кроз сузе” јесте једна од најупечатљивијих карактеристика Бећковићеве поетике:

„Нема боље школе за кукање!  
Љепше наше дијете закука,  
вјештије те за срце уједе  
него неће најбоља тужиља!  
Ђе нијесу наши закукали,  
боље да се ни кукало није.  
Могли бисмо кренут у печалбу  
да кукамо мјесто свог свијета!  
Да се питам ја и ови народ  
требало би је прогласит за свеца  
да имамо у што вјеровати!  
Пјесму биг јој за химну узео,  
а музика – шакама у прси!  
Слику биг јој на капе пришио  
нек на њима гнијездо савије,  
да и она једном своје има!  
Нек са глава, ко из оног сата,  
свакичас се помаља и кука!”

(Кукавица, Бећковић 2006: 215).

Драган Копривица (1995: 123) овакву Бећковићеву употребу хумора, ироније и гротеске у поезији пореди са авангардним театром и бекетовским апсурдом:

„На овај начин оно свечано, које је увек на граници са оним смијешним и прозаичним, у равни прожимања бива један од постулата хумористичког у дјелу овог писца који је вјечито располућен између афирмације и осуде једног истог свијета до којег му је тако стало и који је увијек спреман да осуди.”

Када је у питању његова „вучја поезија”, посебно је изражена ова међусобна испреплетаност трагичног и комичног, тако да Бећковић истовремено критикује кроз иронично изокретање клишеа, подсмева се стереотипним манама „вучјег наро-



да”, али кроз пажљиво дозирану употребу гротеске, апсурдних ситуација у необичним контекстима (нпр. *Стианица за ошкун вучјих кожа*, *Контроверзни вук*), успева да постигне снажан ефекат иронијског смеха кроз сузе, приближавајући кроз сложене, карневалескне метафоре читаоцу осећај трагике, угрожености и прогоњености на овај начин оформљеног и дефинисаног колективног бића.

Такође, у последњој збирци, *Стианица за ошкун вучјих кожа*, издатај 2012. године, Бећковић се враћа употреби савременог језика. Ипак, и поред тога што наједном више нема (или их има у много мањој мери) ритмичних стихова и десетераца, алитерације, архаизама и дијалекта, и даље је присутно поигравање мотивом вука који се, смештен у необичне контексте, демистификује, док се трагични мотиви прогањања, истребљења и борбе за опстанак смештају у савремене контексте, чиме се иронијско очуђење додатно појачава.

Смех, дакле, поред тога што има готово ритуалну функцију карневалеског растерећења, у Бећковићевој „вучјој поезији” присутан је у различитим формама и као средство за демистификацију једног моћног традицијског симбола, али и у функцији истовременог усложњавања и истицања амбивалентне природе вука у митолошком поретку – како у архаичном тако и у савременом контексту. Коначно, овакав амбивалентан мотив обликован на амбивалентан начин, користи се у оквиру једне поједностављене, бинарне слике света, у коју читалац лако може учитати сопствене бинарно устројене структуре усађене кроз друштвено-политичку идеологију (што ћемо опширније разматрати у завршном делу рада).

Бинарност као једна од значајних одлика Бећковићеве поетике, чини основу реторичког обраћања читалачкој публици кроз питања и одговоре, дијалогску форму, апелативне исказе, као и снажне мотиве супротстављене једне другима, за које би се могло (уз извесно уопштавање) закључити да почивају претежно на разини бинарне опозиције „ми–они”. Бошко Сувајџић (2012: 386) о бинарности у поезији Матије Бећковића запажа следеће:

„У говорној матрици Бећковићеве поезије уочава се изразита стваралачка и самостваралачка моћ језика. Да би се реч разлучила из немуште бујице говора потребно је да се жила језика уречи и орачи традицијом, Тиме се постиже мера језика у говору, и

говора у изговореноме. Дијалошки контекстуални оквир чини те Бећковић у поезији превасходно казује и беседи.”

С тим вези, може се закључити да су бинарне структуре, дијалози, запиткивање и одговори на питања, у спречи са приближавањем форми усмене народне поезије, средства заједнички усмерена ка постизању ефекта „језика по себи”, говора који извире из дубине колективне свести.

На овај начин, песник сам себи додељује улогу гласноговорника, односно посредника путем којег проговара идеолошки конструисан ентитет који би се могао означити као „национална свест”. Јер, ако се три „вучје” збирке сагледају као једна, а име песника се, по његовој личној жељи и настојању, укљони како би се песме приписале самом народу, може се рећи да овакво поимање улоге поезије подразумева песника као посредника великих истина, путем чијих речи се може продрети до саме суштине. Овакво схватање фигуре песника и функције поезије, изразито подложно идеолошкој манипулацији, Александар Јерков (1995: 96) описује на следећи начин:

„Његов (песников – прим. аут.) циљ је да својом песмом рано огласи нешто што ће и други касније пропевати. То ће рећи да он зна истину до које други ваља да допру, и по цену ’велике немилости’, која га није мимоишла, мора пронаћи начин не само да је саопшти, већ и да друге поведе на тај пут истине.”

Коначно, језичко средство које најдиректније ангажује читаоца и позива га на горе поменут заједнички пут ка „истини”, јесте апелативни тон који одликује ову фазу Бећковићеве поезије. Апелативни искази, о којима у контексту поезије Матије Бећковића, а посебно његовог „вучјег” опуса, пише Бошко Сувајџић (2012: 380–381), јесу „саобраћајна сигнализација традиције” – поседују извесну илокутивну компоненту, намеру и позив говорника који су директно усмерени ка читаоцу, захтевају (ре)акцију саговорника и од њега захтевају „изразиту емотивну ангажованост”. У контексту певања о вуковима, апелативни елементи у трима поменутим збиркама у спречи су са бинарном основом „ми-они” мотива, при чему се песник и читалац, кроз директну интеракцију коју иницира аутор, смештају на позитивну страну поларитета (јер бинарности нема без супротстављања елемената на нивоу позитивно-негативно), на „ми” страну опозиције која подразумева опеване, оплакане, про-



гоњене вукове, који се у оквиру Бећковићеве поетике поистовећују са српским националом и рађају као „Вучји народ”.

Одељак који следи посветиће се разматрању основних мотивских целина које прожимају три збирке о којима је реч, као и начина на које поменута језичка средства идеолошки обликују мотив вука, формирајући ову митолошку фигуру као савремени мит у политичко-идеолошкој функцији.

### 2.3. „ВУЧЈА ПОЕТИКА” МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА – ИДЕОЛОШКА УПОТРЕБА МИТА

Говорећи о процесу преобликовања Бећковићеве поезије, која у каснијој фази постаје све више окренута политици, историји, идеологизованој традицији, Јерков (1995) закључује:

„Парадокс Бећковићеве поезије је у томе што онога часа кад је језик најособенији, када онај ко говори делује као стварно, живо присутно биће, тога часа се спознајни хоризонт удаљава из равни стварног и конкретног живота до нивоа општости која се пре тога није могла ни описати, ни представити. Постајући празно место песничке самосвести, Бећковићев песнички субјект свој идентитет уступа известиоцу, 'чооку' чија је реч равна смислу чојевог опстанка.”

Овај моменат транспоновања личног и појединачног на опште и колективно нарочито је изражен у Бећковићевој „вучјој поезији”, где оно лично и интимно што је у нужној спреси са фигуром вука као снажним културолошким симболом, у самом тренутку када је могло да буде оживљено кроз дубоку поетску метафору, ипак завршава заробљено у идеолошки конструисаном колективитету.

Интимно у овом делу Бећковићевог опуса, дакле, смело и интензивно усмеравамо идеолошким мотивима, дозвољава себи да се представи као колективно. Узмимо још једном за пример песму *Вучја шужбалица* која (усудићемо се да ангажујемо позитивистичке методе, јер у овом случају приватна искуства аутора нису без значаја) својим мучним трагичним тоном и понављањем имена Вук не може да не асоцира на ауторову личну трагедију раног губитка оца који се звао истим тим именом. Као што је већ наведено, након чврстог мушког десетерачког лелека који кроз иронију и апелативну форму позива на ангажовање идеолошког „ми”, женска кукњава доноси контраст



кроз наизглед стихијски, дубоко емотивни језик – сами стихови имају форму тегобног нарицања над гробом, евидентно, мушке фигуре именоване изнова и изнова кроз безбројне варијације вучјих имена. На овај начин, Бећковић генијално осмишљеном игром речи која се развија у бескрај користи језик и именовање као средство којим продире дубоко и темељно у различите аспекте сложене симболике вука. Кроз модификације вучјег имена у стиховима тужбалице помаља се идеја о дубокој симболици вука као архетипске фигуре „У сновима снатренога/ А иза сна опсталога”, уз алузије о ритуалној природи вучје симболике, уз помињање вучјег пастира, „вучје војске”, очинства које је симболизовано фигуром вука уклопљеном у патријархалну митологију, затим мотива гоњења (хајке на вука), итд. Сама ритмичност тужбалице уводи читаоца у сложени контекст варираног понављања где се процес креће у спирали сачињеној од кружења при чему сваки циклус (двостих) представља истовремено истост и различитост, пратећи развојни пут митског симбола вука.

Најзначајнији аспект *Вучје тужбалице* јесте управо то што се вук, који у контексту Бећковићеве „вучје” поетике симболизује сложеност и контроверзну природу националног идентитета српства, смешта у гроб, тако да се тужбалица обраћа камену, као симболу чврстине и непоколебљиве стамености која се преко гроба идентификује са вуком. На овај начин, једном флуидном митолошком симболу вештачки се додаје значење стабилности, једнозначности и непроменљивости, и поред све контроверзности самог симбола вука.

Сама форма тужбалице овом тексту, прожетом снажним нотом уневерзализације ауторовог искуства са амбицијом да обухвати сву сложеност колективне свести, даје тон индивидуалног и преноси га на план интимног, у покушају да једну (у сваком случају индивидуалну – песникову) идеју и виђење света истовремено универзализује конструишући нешто што би требало да представља сам дух („вучјег”) народа, док такође својим тоном продире у приватни, интимни простор читаоца, обухватајући га датом трагичном сликом колективне прошлости, садашњости и будућности.

Тужбалица као форма обредног текста обједињује у себи друштвено (јер служи друштвеном ритуалу жаљења за покојником) и приватно, најдубље интимно искуство бола и патње.



Кроз пажљиво изабрану форму, песник успева да своје интимно искуство вука преко обредног текста универзализује и себи својственим нормативним дискурсом сопствену тачку гледишта означи као колективну. Коначно, мучни ритмични плач који у себи обликује ултимативну фигуру нације и универзални патријархални симбол вука непрестано гоњеног кроз историју (где се имплицитно учвршћује бинарна опозиција „ми-они”), прераста у крешендо који коначно универзализује и Бећковићево приватно поимање митског симбола вука, кроз стихове:

„[...] И Србина бијелога  
Бјеловуче!  
Вјером гроба чуванаго  
Вјеровуче!  
И сазвежђа вук званога  
Вучерина!  
И језика вуковскога  
Вукојезу!  
Од вукова ученога  
Вукоморе!  
Вуковине – рода мога  
Вукороде!  
И народа курјачкога  
Вучевина!  
Од вукова послатога  
Вукусаве!  
У вукове враћенога  
Световуче!”

(Бећковић 1990: 97).

Иако на исцрпан и темељан начин разложен и разјашњен, демитологизовани мотив Бећковићевог вука изнова је митологизован измештањем из историјског контекста и грубим транспоновањем на садашњост у упрошћеном облику, а нарочито идеолошким поистовећивањем овако произведеног значења вука са значењем српства. Уосталом, присвајање митологије вука као ексклузивно српског погрешно је и историјски и географски, с обзиром на то да је овај симбол мање или више подједнако значајан у мноштву других народа, словенских а и шире, као и с обзиром на чињеницу да је то само један елемент сложене мреже митолошке симболике, те да се и сам преобликовао у стихији историјских догађаја.

Три „вучје песме” из збирке *Сјаница за ојкују вучјих кожа* овако установљен упрошћени симбол вука најзад унесе у савремене политичке контексте, стварајући својеврстан бећковићевски хуморни парадокс остварен кроз иронично смештање једног недодирљивог митолошког симбола у свет дневних политичко-економских проблема, изграђен језиком (сада сасвим измењеним у односу на усмену форму и десетерац који је у његовој поезији преовладавао осамдесетих година) типичним за дискурс савремене политике. У триптиху песама описује се страдање, прогон, патња, садизам генерализованих и недефинисаних „непријатеља”, од првог прогона када је вуку откинута нога (те је настао хроми вук), до закључка о контроверзној природи вука описаног кроз низ духовитих алузија на фигуре српских политичара и вођа.

Песма *Вук* уводи лик вука који силази из „Арбаније”, и ради оно што је у вучјој природи – јури незауостављиво по планинама кољући стоку. Деструктивна страна вучје природе означава се као део његовог идентитета, а у контрасту са иронијски исмејаном хајком смешта се на позитиван пол бинарне опозиције „гонитељ-прогоњени”. Како је сам мотив вука (иако је то у супротности са научним виђењем митске слике вука као граничне и хтонске) већ означен као национални симбол „својег” на супрот „њиховог”, прогонитељи се даље у току песме оглашавају званичним језиком политике:

„[...] Чим је лоциран  
Није се имало шта чекати  
Дат је први степен узбуне [...]”  
(Бећковић 2012: 11)

„[...] Позиве да се преда  
У обостраном интересу  
Како би се избегле непотребне жртве  
Гарантовано му је поштено суђење  
И наглашавамо да нема чега да се боји  
Ако није окрвавио шапе”  
(Бећковић 2012: 13–14).

Затим прогонитељи, прикривени иза језика савремене политике и дипломатије, лукаво насрћу сировом силом на биће које је по природи мудро и неухватљиво, практично неуништиво. Унук војводе Ђерка помиње се као предводник про-



гонитеља, кроз ироничну инверзију означен као кукавица и „мамин син”, при чему се поистовећују домени кукавичлука и женскости, насупрот домена јунаштва и мушкости. Кроз опис једне невероватне, готово карневалескно описане потере, песник користи иронично набрајање, хиперболизацију, контраст и инверзију као средства која преплиће са фразама извучених из дискурса савремене политике, како би створио оштар поларитет између вука као симбола „нашег”, јунаштва, патријархата, традиције, трајања, укореењености, мудрости и издржљивости, које припадају позитивном полу Бећковићеве бинарне слике света, насупрот „њиховог”, кукавичлука, срамотном скривању иза мајчине сукње, технологије, новитета, савремености као негативне стране поларитета симболизоване клишеима политичког дискурса који су нужно покриће за суровост, садизам и материјализам.

Вук успева да надмудри гониоце, којима остаје његова нога, чиме Бећковић древни мит о хромом вуку транспонује у савремени контекст и на овај начин упрошћава док га хумор помешан са патосом онтолошке трагичности приближава широкој читалачкој публици. *Станица за отикуј вучјих кожа* затим наставља причу: ишчупану вучју ногу задржали су имагинарни и крајње неодређени гонитељи („они”, „непријатељи”, „странци”), и након садистичког иживљавања и славља над Пировом победом они је спуштају у гроб и практично постављају као камен темељац Станице за откуп вучјих кожа.

Друга песма у триптиху, дакле, дотиче савремене економске контексте оформљујући варијацију на тему прогањања „вучјег народа” од стране неодређених „њих” који представљају оно што је ново, технологију, будућност, дискурс мирења, иза којих се, наравно, перфидно крије још једна опсесивна садистичка тенденција „њих” да униште „нас”, овога пута зарад економске експлоатације. Овде је изражен и географски контраст између града као места зла и смрти за вукове, и планине као митског станишта „где је вук вук” – „Географски простор у таквом политичком миту престаје да буде стварна појавност (обичан локалитет), већ постаје судбинско свето место, епицентар и кохезиона сила колективног националног духа”, како каже Дејана Милијић-Субић.

Вукови поново одолевају ужасима прогона оличених у перфидним плановима да се вукови изгладне и натерају на си-

лазак из митског, заштићеног и недодирљивог станишта у планини (горе) ка граду (доле) где би изгладнели и престали да буду вукови. Вук се, осим тога, експлицитно пистовећује са фигуром јунака, а уништење драњем коже са турчењем на које је и највеће јунаке приморавала глад). Иако је планина/гора у митолошком поретку словенских народа означена као лиминално место, претећи простор натпрородног са израженим хтонским својствима, смештена у центру вертикале између неба и земље (Детелић 1992: 58–59), код Бећковића гора отеловљује вучју територију, место сигурности, простор који песник (може се рећи, у складу са јуначким кодом у коме је планина обитавалиште хајдука) смешта на позитивну страну поларитета, што даље учвршћује овако оформљени мит о „нама” насупрот „њих”, при чему смо „ми” на вертикали горе, а „они” доле (в. и Доњи крај, Бећковић 2006).

У збирци *Станица за отикућ вучјих кожа*, на мистериозан начин недокучив „непријатељу”, вук је увек изнова гоњен и увек изнова одолева, чиме се учвршћује јуначки/маскулини/патријархални код као норматива херојства и српства, кроз иронични савремени дискурс економије и савремене дневне политике. Средствима хумора читаоцу се приближава ефекат трагике и патње као основне судбинске одреднице којој вучји народ одолева, док се кроз још један мотив прогона изазива осећај непрестане колективне угрожености од „туђега” као претећега елемента. Трагика и манија гоњена намећу се као норматива колективног стања свести, а осећај угрожености користи се као везивно ткиво нације као колектива чиме се колектив затвара унутар идеолошког текста без слободе интерпретације, што га коначно отвара за политичку манипулацију кроз позивање на митове који остају недодирљиви и ултимативно несхваћени до краја.

### 3. ЗАКЉУЧАК

Сумирајући закључке о функцији митског мотива вука и развоју различитих облика његове употребе у каснијој фази песништва Матије Бећковића, позовимо се још једном на Јерковљево (1995: 87) запажање о метаморфозама Бећковићеве поетике:



„Преузимање политичке одговорности за исправљање онога што песник види као неправду и историјску неистину одређено је мером друштвених промена. Песник на њих несумњиво утиче, али без обзира на свој лични ангажман тај утицај не може бити једнак снази и особености његовог песничког гласа. Штавише, може се рећи да га осећање обавезе да покрене промене осуђује на то да повлађује културном обрасцу. Да би његов стих деловао снажно, Бећковић мора пронаћи ону слабу тачку и менталном и културном профилу читаоца коју стих може да искористи како би га присилио на истину упркос друштвеним приликама.”

Интелектуални ангажман у оквиру друштвених образаца конструисаних од стране тренутно преовладавајуће политичке идеологије не може а да не асоцира на Грамшијево виђење улоге интелектуалаца у државној хегемонији начина на које се наука и уметност користе од стране идеолошких механизма.

Рекапитулирајући изнесену анализу трију поменутих збирки Бећковићеве „вучје поезије”, можемо закључити да, хронолошки посматрано, песник полази од ироничног али дубоког и темељног поетског продирања у устаљене клишее локалног, где се у *Међи Вука Манићкога* мотив вука везује за тло и територију, тако да се вук усађује у земљу и камен и учвршћује као кључни културолошки, интимни и митопоетски симбол (што он, неоспорно, и јесте). Уз употребу дијалекта и везивање за локално, на које се надовезује и збирка *Леле и куку*, већ самом снагом мотива вука нераскидиво повезана са претходно поменутом, мотив вука интерпретиран кроз интимну призму песника, још се даље и дубље поетском метафориком усађује у камен, при чему тежи да се индивидуални доживљај појединца прошири и прикаже као колективно искуство, јер „камен је симбол који на најбољи начин ангажује запретино памћење традиције. Као станишта душа предака, камен је бременихтонском симболиком” (Сувајџић 2012: 398).

Хтонски симбол вука – сложена митолошка представа граничног, лиминалног бића које је природи изузетно амбивалентно, у Бећковићевој поезији ограничава се утврђивањем у камену, везивањем за гроб, за култ територије и слику света сведену на бинарне опозиције. Сложени културолошки мотив вука се, нарочито у последњој збирци песама *Станица за ошкун вучјих кожа* у којој је на снази обиље политичких метафора, језик дневне политике и јако изражено бинарно упрошћа-

вање, на овај начин своди на идеолошки симбол и поједностављује до нивоа дихотомије „добро-зло”, редефинишући се кроз призму идеологије као позитиван пол егзистенције означен као „добро-ми-горе-традиција-маскулинитет-јунаштво-српство”.

У овако установљеном идеолошком контексту у који је симбол вука насилно смештен након знатног упрошћавања, песник себи додељује привилегију посредника кроз кога самим језиком по себи (што је у складу са овим виђењем поезије као језика Бића/истине/суштине) проговара глас колективног несвесног, што је у овом контексту поистовећено са идеолошким категоријама истине, добра, и коначно – српског народа као контрадикторног, али поред свега, отеловљења позитивне половине поларитета. Ако, по речима великог Харолда Пинтера, уметност стоји између истине (као несазнатљиве категорије којој се тежи и која се може само назрети) и политике, уместо коначног одговора радије ћемо поставити питање: Да ли уметник има право да свом интимном искуству прида епитет колективног дајући себи за право да одговара на питања и нуди своје истине као универзалне? Ако је одговор позитиван, да ли је онда човечанство изгубило уметност као потенцијални простор измештања из политичких идеологија?

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бећковић 1990: М. Бећковић, *Леле и куку*, Београд: Просвета.
2. Бећковић 2006: М. Бећковић, *Међа Бука Манијога*, Београд: Политика.
3. Бећковић 2012: М. Бећковић, *Станица за ошкун вучјих кожа*, Београд: Графомарк.
4. Вуковић 1995: Н. Вуковић, „Вербалне формуле у функцији Бећковићеве пјесничке реторике”, *Поетика Матије Бећковића*, Подгорица: ОКТОИХ/ Филозофски факултет у Подгорици.
5. Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и етика*, Београд: САНУ.
6. Жунјић 1999: Д. Жунјић, *Национализам и књижевност. Српска књижевност 1885-1995*, <[rss.archives.ceu.hu/archive/00001127/01/133](http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001127/01/133)>, 29.07.2013.
7. Јерков 1995: А. Јерков, „Од птице до чоека”, *Поетика Матије Бећковића*, Подгорица: ОКТОИХ/ Филозофски факултет у Подгорици.



8. Копривица 1995: С. Копривица, „Хумор у дјелу Матије Бећковића”, *Поетика Матије Бећковића*, Подгорица: ОКТОИХ/ Филозофски факултет у Подгорици.
9. Милијић-Субић 2009: Д. Милијић-Субић, „Злоупотреба митске свести у савременој политици”, *Република*, 462–463, <<http://www.republika.co.rs/462-463/20.html>>, 15. 07. 2013.
10. Сувајцић 2012: Б. Сувајцић, *Дновиде воде*, Нови Сад: Orpheus.

## WOLF AS A SIMBOL IN THE POETRY OF MATIJA BEČKOVIĆ: THE MYTHOLOGICAL (MIS)USE

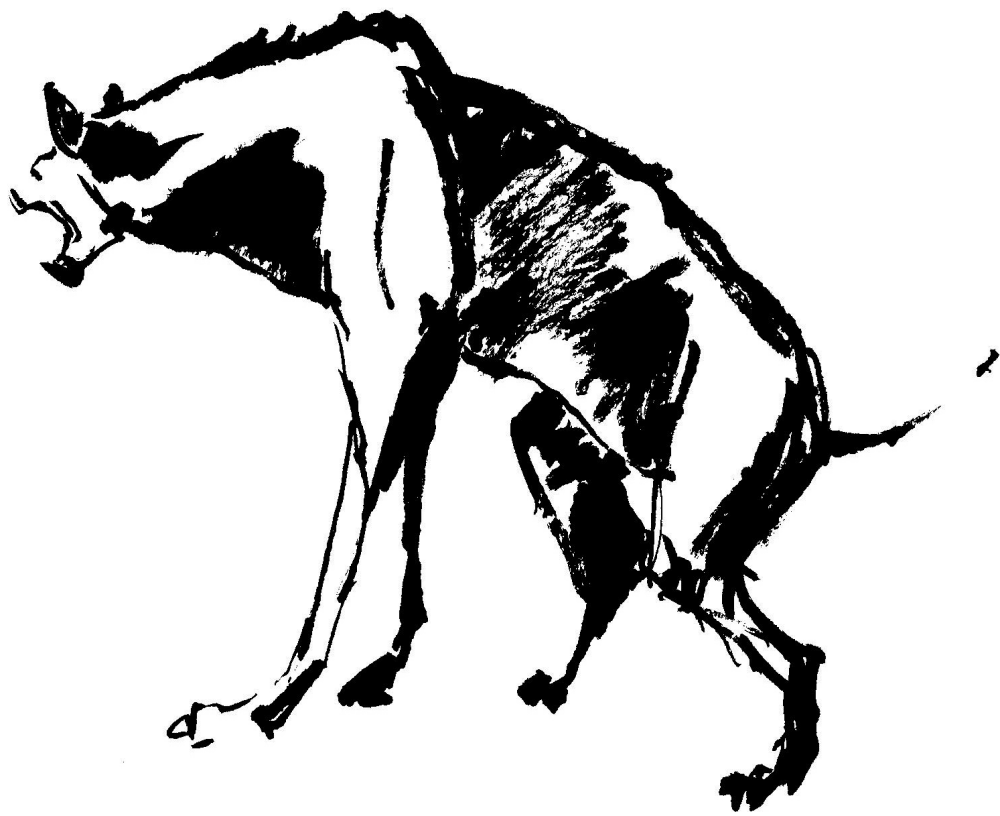
### *Summary*

The main objective of this paper is to investigate the modes of ideological and political recodifications of the wolf as of a mythological symbol that serves for the appellation of and infiltration into the deepest symbolical space of one collective. That is why one of the basics of this paper is the phenomenon of artistic manipulation of mythology, which calls for an academic and a scientific engagement in detecting the (mis)use of national myths and the symbols from ritual and oral folkloric texts, considering the wolf as one of them. With these premises we will analyze poems from the oeuvre of Matija Bećković that can be marked as “the wolves’ poetry”, and that belong to the following collections of poems: *Lele i kuku*, *Stanica za otkup vučjih koža* and *Međa vuka manitoga*. This stilistic analysis will help us observe the imagery of the wolf as of the key mythological figure in Serbian culture and tradition, the Bećković’s word play in relation to the wolf symbolism, and the mechanisms of (mis)use of the wolf as of the cultural symbol. Following these analysis we will derive the conclusion about the transposition of the wolf from its symbolic framework into the contemporary political and social context, but also question the position of the art and poetry in the framework of daily political propaganda, examining the poet’s inversions of his individual experience onto the plane of the collective experience, in which the imaginary “us” is always in opposition to the “other” as the hostile.

*Key words:* Matija Bećković, mythology, wolf, propaganda, ideology, symbolic transposition

*Natalija I. Stojković*





Јелена Н. Арсенијевић Митрић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност

## ФИГУРА ДИНГА (CANIS LUPUS DINGO) У ПРОЗИ Б. ВОНГАРА<sup>2</sup>

У раду се анализира фигура динга и њене трансформације у прози Сретена Божића/Б. Вонгара. *Canis lupus dingo* код аутохтоног становништва Аустралије одувек има статус тотемске животиње што Вонгар и наглашава у својим делима. У роману *Раки*, аутор фаворизује ову животињу двоструко, дајући јој значај пре свега као тотемском претку Аборицина, али и указујући на статус пса као сродника и двојника вука у српској митологији. Такође, вук, као тотемска животиња старих Словена, у српском фолклору доминира као митски предак Срба. Фигуре паса заступљене у роману *Раки* указују на Вонгарово укрштање српске и аборицинске митологије што је и тема првог дела рада. Архетип вука-пса јесте само једна од многобројних тачака сусрета ове две културе. У другом делу рада истиче се како Вонгар у оквиру специфичне поетике прогонства коју развија у својим делима не само да пише о колонијалним стратегијама Британије спровођеним над аборицинским становништвом, већ је у његовој прози могуће пратити дингов пут од тотема до прогоњене животиње – жртве. Аустралијски динго тако уместо тотемског претка у савременој технокултури постаје ловина и угрожена врста.

*Кључне речи:* Б. Вонгар, Џ. Зерзан, Срби, Аборицини, динго, вук-пас, мит, тотем, технокултура

---

1 jelena.arsenijevic@kg.ac.rs

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне животиње)* који финансира Министарство културе и информисања РС, и на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (ев. бр. 178018) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

Овог дана јуног месеца  
сваки динџо мора разошкриши  
сојствену боју, висину,  
боравишно место.

Ошисак предње шаје  
и привидни дашум рођења  
да се жигошу на његово ухо.

Рашиницима буша  
није дозвољено урликање  
сшуйање на шуће и лов  
јер бели човек зайоведа оружју.

Б. Вонгар, Појис

Аустралијски дивљи пас, динго, заузима почасно место у прози Сретена Божића/Б. Вонгара и не само у његовом стваралаштву већ и у његовом животу, будући да он данас живи са својим чопором дингоа на имању у близини Мелбурна у Аустралији. Када говоримо о Вонгару, битно је напоменути како је реч, за оне који још увек нису упознати са његовим стваралаштвом, о аустралијском писцу српског порекла, који је педесетих година 20. века напустио тадашњу Југославију и након боравка у Италији и Француској трајно се настанио у Аустралији. Оно што је неуобичајено јесте то што се он врло брзо придружио прогоњеним Аборицинима, староседеоцима овог континента, уместо да се како се то очекивало, приклони осталим досељеницима. Реч је о човеку који свакако има велики број пријатеља међу људима, међутим, за њега су дингои истински одани сапутници о којима предано брине. Као што се посветио писању о Аборицинима и њиховом страдању које су проузроковали европски колонизатори, подједнако посвећено пише и о дингоима.

Нескривена љубав према овим дивљим и слободним псима, сродницима вукова на шта упућује и њихов латински назив (*Canis Lupus Dingo*), лежи и у томе што Вонгар верује у могућност сеобе душа. Живећи са Аборицинима временом је од њих усвојио анимистички однос према природи као и уверење да у дингоима пребивају душе умрлих људи, убеђен да се нит живота једном одмотана заправо никада трајно не прекида.



## ФИГУРА ВУКА-ПСА У РОМАНУ РАКИ: УКРШТАЊЕ СРПСКЕ И АБОРИЦИНСКЕ МИТОЛОГИЈЕ

*Canis lupus dingo* код аутохтоног становништва Аустралије одувек има статус тотемске животиње<sup>3</sup>. Вонгар, у својој прози, посебно у роману *Раки*, фаворизује ову животињу двоструко, дајући јој значај пре свега као светој животињи Аборицина али не заборављајући на статус пса као сродника и чак двојника вука у српској митологији (в. Чајкановић 1994: 95). Вук, као тотемска животиња старих Словена, у српском фолклору доминира као митски предак Срба и териоморфна манифестација Дажбога, којег Веселин Чајкановић види као врховно божанство српског пантеона и заштитника српског народа (Чајкановић 1994: 88, 191, 306).

Фигуре паса заступљене у роману *Раки* сведоче о укрштању српске и аборицинске митологије. У делу романа који се одвија на Балкану, у Србији, јављају се ликови паса попут Вучка и Лије, док се у последњем делу романа, чији је хронотоп Аустралија, појављује динго-женка Папа. У маниру магичног реализма аутор успоставља синтезу митске, историјске и легендарне прошлости, чиме постиже крајње необично и неочекивано, али ефектно поређење две културе, како сам каже, *џола свеџа удаљене*. Роман *Раки* чини петнаест поглавља у којима ау-

---

3 Реч тотем потиче из језика Оџибва, америчких Индијанаца који су насељавали област јужне Канаде и Великих језера у Сад. Тотем је првобитно означавало биљку, животињу или природну појаву, које су у блиској вези са одређеном групом, кланом. Односио се на племенског претка, предмет обожавања и култ. Сваки тотем подразумева и одређену приповест која се везује за претке клана и потенцира неке догађаје од пресудног значаја за читаву заједницу. У антропологију термин тотемизам уводи Мекланен, а међу теоретичарима тотемизма истичу се Вилијем Робертсон Смит, Џејмс Фрејзер, Емил Диркем и Клод Леви-Строс (в. Бошковић 2010: 44–45). Тотемизам подразумева веровање да једно племе стоји у чврстим сродничким везама са одређеном животињом, биљком, небеским телом или природном појавом као и да од ње води своје порекло. Таква животиња-тотем је табуирана, те се не сме убијати и јести, ако се нађе мртва сахрањује се на исти начин као и човек. Припадници истог тотема често одржавају обичај маскирања у своје тотемске претке приликом ритуалних поворки, тетовирају њихове слике на кожи, или их носе на племенским обележјима. Уколико је тотем дивља животиња верује се да она не напада припаднике свог племена, што указује на то да тотеми штите своје племе, а често му и предсказују будућност (в. Чајкановић 1994: 67–68).

тор доследно развија паралелу успостављену између српског и абориџинског народа изложених деловању исте империјалне идеологије указујући на судар различитих култура, који се дешава на европском и аустралијском континенту. Реч је о продору „цивилизованих” освајача, на простору Аустралије – европских досељеника, а на простору Балкана – Отоманске империје и нацистичке Немачке (в. Арсенијевић 2011: 94–95). Вонгар означава неколико чворних тачака које повезују српску и абориџинску културу. Поред архетипске фигуре мајке, оне са Балкана и оне из абориџинског буша, наглашена је и паралела између српске конопље и абориџинске биљке ихаранг, затим је ту и митска фигура слепог гуслара који се појављује на оба континента, а заједничко им је и поштовање култа предака.

Поред поменутих тачака сусрета, указано је и на архетип вука-пса. У абориџинској митологији реч је о дингу, тотемском претку, у српској о псу, као двојнику вука, који и својим именом Вучко упућује на везу са вуком и читав подтекст српске митологије која вука поштује као животињски атрибут врховног бога. Чајкановић о вуку каже следеће:

„Нама је из старе књижевности сачуван један каталог народа, у коме је сваки народ везан за понеку животињу, изједначен с њом [...] У каталогу су споменути ближи и даљи народи. Ближим, познатијим народима увек је тражен животињски еквивалент по каквој унутрашњој вези. За Србина се нпр. каже да је вук, и то је сасвим на свом месту утолико што је вук митски сродник и предак Србинов, уопште митски представник српског народа” (Чајкановић 1985: 95).

У тексту *Два празника из животињског култа*, Чајкановић говори о псу као амбивалентној животињи демонске природе са израженом мантичком способношћу. Пас је такође и животиња која има свој празник и приносе јој се жртве (в. Чајкановић 1933: 11–23). Тако Сретен Петровић подсећа на још увек присутно веровање да се завијање пса, посебно на раскршћу, у народу тумачи као предсказање надолazeће несреће. Код Срба су пас и вук исте митолошке структуре, тако да оно што чини пас важи и за вука на шта упућује народна пословица која каже: *Развукао као курјак на раскршћу* (Петровић 2005: 280).

У Вонгаровом роману *Раки*, управо је наглашена интуитивна природа и пророчка способност пса на коју упућује срп-



ско народно предање<sup>4</sup>. Пас Вучко поседује способност најаве будућих догађаја а на исти начин Вонгар пише о дингоима Аустралије који могу да предосете опасности и да виде умрле. Они су за разлику од људи у стању да продру у вишу реалност, у такозвано Време Снова. Њихова перцепција, за разлику од људске, не бележи кобни пад у време. Пас је у обе културе представљен као хтонско биће, посредник између светова. Тако је приказан и у роману, Нана, једна од јунакиња, чврсто верује да Вучко није обична животиња, већ да има натприродне способности:

„Неколико дана касније чуо сам га како разговара са Мајком, забринутом што Вучко ноћу често завија. Нана јој беше рекла да пси знају шта се догађа у свету и да покушавају да то пренесу људима. 'Могу да ти кажу све што се спрема'” (Вонгар 2011: 80).

Оно што карактерише Вонгаров роман јесте то да слично као и у магичном реализму Габријела Гарсије Маркеса не постоји јасна граница између ликова с једне и с друге стране времена, сви су подједнако стварни и сви подједнако фантастични, још увек не постоји расцеп, траума раздвајања на засебне светове. Они који важе за мртве несметано опште са живима, духови некадашњих јунака обитавају у шумама, на друмовима, у планинама. Такве су у роману појаве претка Милинка, али и Наниних синова погинулих у Првом светском рату, чије смрти али и каснија појављивања у селу интуитивно осећа управо пас Вучко. Слично је код Вонгара приказан и аборицински буш, преци дају поуке и на различите начине ступају у контакт са својим потомцима; дрвеће, камење, птице, животиње, земља – све је живо и све осећа. Неговање култа предака је оно што је такође заједничко за обе културе. Читалац ненавикнут на овакво поимање губи се у тексту и често му је потребан напор да успостави везе међу ликовима. Вонгарова поетична и магична проза не познаје и не признаје кобни пад у време, коначност и смртност јој је страна као и Аборицинима будући да су у сталном додиру са Временом Снова (“Dreamtime”) као својеврсним митским, вечним домом бића.

---

4 Веселин Чајкановић наглашава да је према народном веровању пас у стању да предосети страдање, рат, смрт, ватру, може да упозори на лопова или да предвиди која ће се девојка најпре удати(в. Чајкановић 1933: 14–16).

Познато је да догађаји из митске епохе често израњају управо у сновима. У фолклору аустралијских Аборицина Време Снова означава и земљу на почетку времена и сама прадавна тела, „људе из давнина” који су је насељавали и често након живота у људском обличју преображени у различите природне објекте настављали путештвије. Сличне представе о митском времену и прецима постоје и код Палеоазијата, Папуанаца, Бушмана, америчких Индијанаца. Догађаји из митске епохе се приказују у ритуалима, преци настављају да живе у својим потомцима или у виду духова који се мешају у живот својих рођака. Главни јунаци у архаичним митовима и јесу ти „људи из давнине” у виду прапредака – културних јунака. Код племена из Централне Аустралије, Палеоафриканаца и Амероиндијанаца тотемски преци представљају прародитеље – како одређене врсте животиња, биљака или природних објеката, тако и родовску групу људи, који дате животиње сматрају својим рођацима (в. Мелетински 2009: 32).

Сретену Божићу, који је у детињству имао прилике да слуша народне бајке, легенде, али и српску народну поезију, није представљало тешкоћу да се касније као Б. Вонгар саживи са аборицинским веровањима и Временом Снова. Снови су, у аборицинским и у српским народним веровањима, место сусрета са прецима који обично доносе предсказања и поуке за будућност. Нана има управо такве снове у којима је сени умрлих упозоравају на надлазеће опасности, а у једном од њих предсказана су јој страдања у Другом светском рату. Гуслар и Нана имају функцију ликово-помагача попут ликова из традиционалних бајки, пас Вучко такође. Главни јунак романа Гара<sup>5</sup>, у чијем се доживљају две културе преламају, представља спону између ова два света. Рекло би се да је он средишња фигура романа, међутим у овом Вонгаровом остварењу нема главног јунака у класичном смислу, пажња је подједнако посвећена и лику Мајке, али и биљци конопљи. Такође, причу о јунаку не пратимо линеарно, већ током ишчитавања постепено склапамо мозаик и стварамо слику о његовом сложеном пореклу. Гара је преко оца пореклом везан за Србију, а преко мајке за аустралијски

5 У речнику аборицинских речи, на крају романа *Валџ*, постоји исти израз којим се означава врх копља, оштрица од камена. У поменутом роману један од ликова такође носи име Гара (Вонгар 2012: 240).



буш. Отац је након Првог светског рата отишао у Аустралију у потрази за златом и послом, где је и упознао његову мајку, Аборицинку. Међутим, будући мелез, јунак је одвојен од мајке и одведен са осталом таквом децом у оквиру „програма” асимилације аборицинске деце која се вршила под надзором колонизатора, а имала је за циљ искорењивање племенске деце и затирање аборицинских заједница. Данас је та пракса позната под називом „украдене генерације.” У роману је наговештено како га је отац пронашао у једном од таквих интерната и довео са собом у Србију где је Гара као своју другу мајку доживљавао сеоску мајку, очеву жену из Милинкова.

Јунак затим прелази дуг пут потраге за властитим коренима, али и двоструку иницијацију, најпре у Србији где ће преживети страхоте Другог светског рата, а затим када се обре у Аустралији, у трагању за тамошњим прецима, упознаће земљу разорену ископавањем уранијума и нуклеарним пробама, нарушене животне средине коју су починили европски колонизатори и на крају ће завршити у једном од многобројних затвора за Аборицине. Јунак романа *Раки* пролази својеврсна кружна путовања кроз митску прошлост једне и друге земље, уз настојање да се укорени, да спозна себе и своје мешовито порекло које се стопило у складну целину. У Милинкову, вође на том путу биће му, с једне стране, мушке фигуре: Отац, Гуслар, предак Милинко, а с друге женске: Мајка, Нана, вила Иконија и монахиња Јевдокија. У Аустралији ту улогу имаће слепи врач (*куруђара*), племенски видар (*нангари*) и племенска Мајка. Они који ће га на том путу ометати, јесу помагачи зла, силе мрака отелотворене у Курту Валдхајму, Степинцу и Драгановићу. Тек када заокружи сопствени пут индивидуације и укорјењивања може прећи у други облик, у аустралијском затвору напустиће напаћено тело и преобразиће се у женку дингоа, тотемску животињу свог племена. Када је реч о потрази за идентитетом, пишући роман *Раки*, Сретен Божић је покушао да реконструише изгубљене слике сопственог детињства. Роман је прожет носталгијом за првобитним јединством. Делови који се одигравају на простору Балкана упућују на такво тумачење, они га враћају у просторе изгубљеног времена, стављајући нагласак на лик Мајке, као и убацивањем ликова вила и Гуслара познатих из епске народне традиције на којој је одгајан.



Када у роману призива у сећање „данак у крви” за време Отоманске владавине, тј. сцене одвођења деце да буду јањичари у Турској, Божић ће поново активирати фигуру вука. На овом месту вукове повезује са вилама, такође митским представницама српског народа. Интересантно је да виле у роману, поред Нане, једино може некажњено видети пас Вучко. Ево тог одељка:

„Преко долине, према врху, кроз ваздух се пео зов вукова, који су завијали идући за караваном. Гуслар је веровао да су то заправо виле завијале, да уплаше јаничаре и тако их натерају да стану и дозволе окованој деци да се одморе преко ноћи. Када би ноћ пала, скрхане мајке које су ишле за караваном крадомице су прилазиле ближе, да позову своју децу и поново им кажу да памте своје име, своје село и своју мајку” (Вонгар 2011: 147).

У роману *Раки* помињу се два пса, Вучко и Лија. Такође наглашена је њихова способност да наговесте несрећу, притајено зло, будући да су обдарени шестим чулом. На то упућује следећи одломак:

„Мајка је често причала како су пси по целу ноћ завијали у време када је она била мала. Било је то током Првог светског рата. Имали су два пса – један од њих је била трнога керуша Лија, чије су уши стално биле начуљене. Чак и када је спавала у своме гнезду направљеном на хрпи поздера, могли су се видети врхови њених уздигнутих ушију спремних да чују звуке чак са другог краја света. Ноћу би устајала и завијала до зоре. Нана је рекла мајци и осталој деци у кући да Лија покушава да дозове мушкарце да се из рата врате својим кућама. Нанин муж Јаков, и њена два старија сина, Периша и Милан, били су на фронту. Регрутација није мимоишла ниједног човека у селу – сви отидоше у рат против Шваба. Лија је целе године упорно дозивала, али нико се није вратио. Вести о отишлима су прилично често стизале у село – свакога дана доле у Трешњевици на некој од кућа подигла би се црна застава која је казивала да је син или отац те куће убијен” (Вонгар 2011: 80).

Нанини пси су предосетили и смрт њених синова у Првом светском рату. Трнога керуша у роману јасно упућује на вука који је у миту увек осакаћен, хром, чиме се изражава његова хтонска и лунарна природа. Вук је, о томе поред Чајкановића говори и Сретен Петровић, зооморфни облик древног српског врховног бога (Петровић 2005: 279). У веровањима српског народа свака животињска врста има свог поглавара којег красе



натприродне способности, по правилу има животињски облик, али је касније могао имати и свој, променљиви или стални, људски облик. Према веровању и култу, вуци такође имају свог демонског заштитника – хромог вука (Чајкановић 1994: 194).

Отац у роману говори о томе како аустралијски дингои, такође, умеју да предскажу шта ће се у свету догодити:

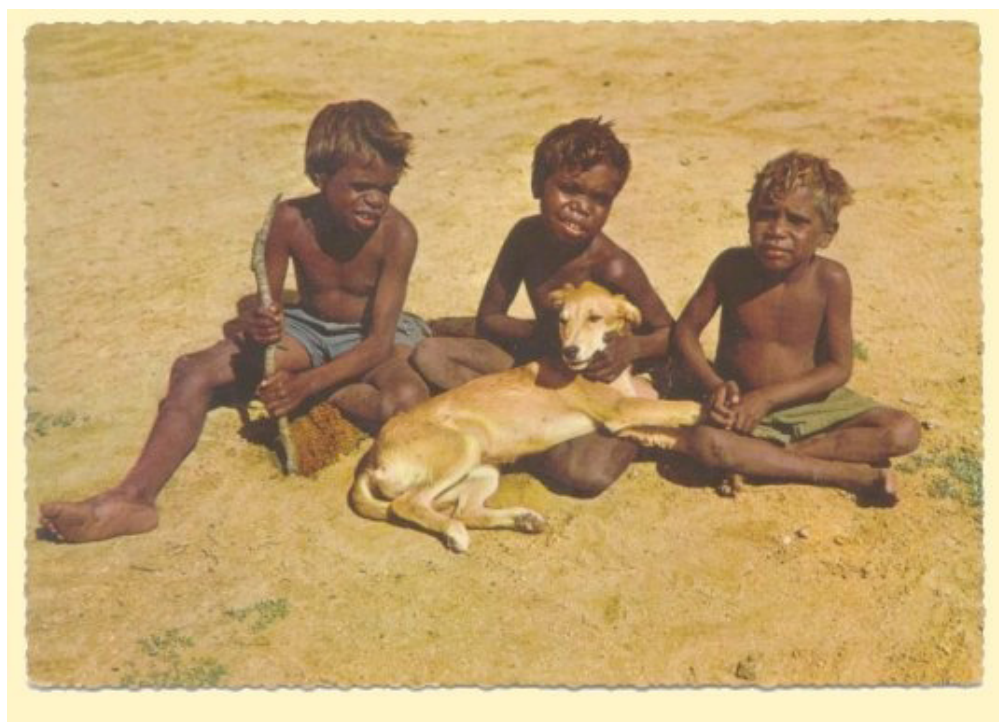
„Већина њих су раније били људи а након што су се поново родили, вратили су се у свет са четири ноге и крзненим капутом. ’Чак и не лају, да се не би одали.’ Како су живели и на оном свету, дингои могу да виде далеко у будућност” (Вонгар 2011: 81).

Вонгарови романи често бележе преображаје људи у животиње, међутим такве метаморфозе у Вонгаровој прози нису као код, на пример Кафке, отуђујуће и ужасавајуће, већ се дешавају као нешто потпуно природно и обично су за јунаке његових прича и романа такве преобразбе у животињу, најчешће у дингое, спасоносни. Често се јављају као једини вид бекства од опасности пред непријатељем. Као што говори о вилама које узимају на себе обличје вука како би завијањем уплашиле јањичаре, тако ће се и деца, ухваћена у аустралијској пустињи, вођена у интернате за превапитавање, претворити у дингое након смрти која је наступила услед жеђи и исцрпљености. Једна сцена из романа *Раки* сведочи о томе. Након што им је у пустињи понестало воде, од немилосрдне пустињске врелине скончаће и гоничи и камиле које су вукле украдену, везану децу чије су душе прешле у тело дингоа:

„Од аборицинске деце није било ни трага ни гласа. Од сваког места на коме се неко дете одмарало полазио је дингов траг који је водио некуд у пустињу. Заштитник је веома пажљиво прегледао тло – није било ниједног долазећег трага! ’Дингои и црнци су без сумње повезани’” (Вонгар 2011: 87).

Овде аутор укршта веровања две културе. Наиме код Јужних Словена који су неговали култ вука среће се веровање да се душа човека после смрти инкарнира у „вука” (Петровић 2005: 280). Према Чајкановићу, вук припада реду такозваних сеновитих животиња у које се може инкарнирати душа (сен) покојника. Анимизам је карактеристичан за словенски паганизам и представља његову битну одлику као веровање да се душа, након што напусти тело, може настанити у камену, дрвету, биљци или животињи. Једно од значајних својстава душа јесте и то да

су оне свезнајуће, како могу да виде будућност знају и када ће ко умрети. Једна од њихових натприродних моћи лежи у томе што су невидљиве за обичне људе, откривају се само у повлашћеним ситуацијама и то „видовитима” (в. Чајкановић 1994: 66–96). Слично као и код Аборицина Аустралије, основу старе српске религије чине анимистичка веровања и култ предака. Таква веровања су редовно праћена многобројним култним радњама које се обично изводе у свим важнијим моментима у животу људи, од рођења до смрти (в. Кулишић 1970: 4).



Аборицински дечаџи са дингом<sup>6</sup>

Избављења кроз метаморфозу и инкарнацију нису ретка у Вонгаровој прози. О томе пише и у првој причи збирке *Последњи чојор динџоа*, под називом *На њајном задатку*. Симболично избављење, бекство у слободу, карактеристично је и за крај романа *Раки*, који се завршава тако што главни јунак одузима себи живот вешањем у аборицинском затвору. Једини излаз за њега је била смрт. Међутим, након тога његова

<sup>6</sup> Фотографија доступна на: [http://www.janesoceania.com/australia\\_aboriginal\\_history/index1.htm](http://www.janesoceania.com/australia_aboriginal_history/index1.htm), 20.11.2015.



душа се сели у тело тотемског претка његовог племена, у тело пустињског пса, динго-женке и на тај начин осваја један нови простор слободе. Такође, оно што је важно напоменути јесте то да су многи Аборицини овако завршавали свој живот по многобројним интернатима и затворима широм Аустралије. Статистика данас говори о томе, аустралијски новинар, писац и режисер Џон Пилџер у својим текстовима пише о безнадежности аборицинске младежи лишене идентитета у савременој Аустралији. У његовом најновијем филму о Аустралији, под називом *Утопија* (2013), истакнут је податак да истовремено док се у регији Кимберли туристима широм света промовише и нуди екотуризам, прећуткује се да је само у току 2012. године четрдесеторо младих Аборицина себи одузело живот управо у тој области новог 'рајског' места за туристе. Када је први пут писао о староседеоцима, генерацију раније, самоубиство је код њих било крајње ретко. Данас их је очај у тој мери сколио да се самоубиство јавља као други по реду узрок смрти у њиховим заједницама (Pilger 2015). Готово тридесет година након свог првог документарног филма о Аустралији - *Скривена земља* (1989), Пилџер у филму *Утопија* указује на и даље тежак положај Аборицина и нехумане праксе које бела Аустралија над њима спроводи. Наслов филма указује на својеврсну иронију, будући да је област звана Утопија једна од најсиромашнијих на читавом континенту а уз саму обалу западне Аустралије налази се и острво Ротнес, некадашњи концентрациони логор за Аборицине сада претворен у луксузни спа центар. Све то указује да бела Аустралија није спремна да се суочи са прошлошћу, већ на најразличитије начине настоји да сопствене гнусне злочине заташка и избрише из историје (Пилџер 2013).

За аборицинска веровања карактеристичан је концепт метемпсихозе, сеобе душа, смрт за њих не значи и потпуни престанак постојања, она је само привремено стање прелаза из једног облика у други. Битно је нагласити да се преображај у динга, на крају романа *Раки*, не дешава сам од себе, већ јунаку у помоћ прискаче племенски исцелитељ прерушен у динга „који долази да избави његову душу из напаћеног тела” (Вонгар 2005: 3). Роман се завршава заменом обличја, на веома упечатљив начин приказан је моменат прелаза, доласка врача који је узео на себе облик динга и преображај главног јунака у динго-женку:

„Срце ми још увек лупа. Бубњи изнутра, а његов звук лебди у тами ћелије. Мора да сам веома потребан неком од својих рођака тамо напољу, у пустињи. Лупање неко време престаје, а уместо њега чује се завијање динга; пригушено у даљини, тоне у мрак, а потом се поново појачава. Питам се да ли је дозвољено да се из затвора гледа треперава светлост у пустињи...

Све је тихо. Могу да видим динга како се шуња преко дворишта; приближава се зиду и очима мери његову висину а онда изненада скаче у вис. Уздигнутих ушију хвата равнотежу на врху зида пре него што ће скочити доле, у слободу, не остављајући за собом никакав шум. Само се неко време може видети бели врх његовог репа. Видим га док поред жбуна сабљасте траве трчи у правцу честара. Мора да је женка, јер пролази поред мулга дрвета а не диже ногу. Њуши ваздух да провери да на путу нема белих насилника и креће даље. Сада имам четири ноге и слободан сам” (Вонгар 2011: 265).

Панче Хаџи-Андонов пише о дингоима као митским прецима многих абориџинских племена, посебно оних у Западној пустињи и централној Аустралији. Код Абориџина је распрострањено и веровање да када се животиње чудно понашају то значи да су духови ушли у њих настојећи да се приближе људима како би их упозорили на неку предстојећу опасност. Често би то чинили у облику тотемске животиње из Сањања. Већина њихових митова приповеда о духовима у облику животиња, а поједине приче садрже веровање да се врач може претворити у тотемску животињу племена (в. Хаџи-Андонов 2008: 94–96). Вонгар у својим делима често подсећа на веровање које се јавља код већине Абориџина, а то је да када изгубиш неког блиског рођака, динго из дивљине долази у твој логор и придружује ти се (в. Вонгар 2010а: 107). Јасно је да ово уверење сведочи о очигледној блискости и нераскидовој повезаности људи и дингоа. Абориџинско осећање света подразумева да је човек у блиском сродству и некој врсти истоветности, повезаности са животињама и биљкама, са природом у целини. Дингои су код Вонгара представљени као рођаци племенских људи у тотемском смислу, о њиховој повезаности Вонгар пише и у аутобиографији *Динџово легло*. У абориџинском митопоетском универзуму дингои, дрвеће као и све остало у природи, па и камен има душу. Ђумала, Вонгарова абориџинска сапутница, која га је и увела у абориџински поетски космос и начин живота, познавала је, како аутор сведочи, немушти говор дрвећа и животиња,



верујући да су неки од њих поново рођени саплеменици, уверавала га је да дрвеће прича међу собом, да својим лишћем производи музику (Вонгар 2010а: 105).

## ДИНГО: ОД ТОТЕМА ДО ЖРТВЕ

*Нема динџа који не зна да је лов у шoку.  
Мијалк је живела у гoрама од њочейка  
времена, и видела је многе њошере,  
мада њу у сшара времена нису ловили,  
него њошшовали као шoшшем локалних  
племена.*

Б. Вонгар, *Динџо кучка 777*

Вонгар у свом стваралаштву развија специфичну поезију прогонства, посебно у оквиру *Нуклеарног циклуса*, пишући о колонијалним стратегијама Британије спровођеним над аборицинским становништвом, од исељавања и одузимања земљишта, нуклеарних експеримената, затварања, до различитих видова асимилације. Пошто је Аустралија проглашена ничијом празном земљом (*terra nullius*<sup>7</sup>), Аборицини постају странци на сопственој територији (в. Арсенијевић Митрић 2014: 487–509). Нису само аутохтони становници Аустралије били изложени тортури, већ су се колонизатори дивљачки и не-савесно односили према флори и фауни континента. Тако су и дингои, као верни пратиоци Аборицина, били на мети досељеника који су на све могуће начине покушавали да их уклоне са лица земље. Они који су хиљадама година живели у хармонији са природом и њеним створењима проглашени су варварима, а „цивилизовани” освајачи су у дингоима видели крвожедне звери које ваља истребити. Динго уместо тотемског претка постаје

---

7 *Terra nullius* је термин који је током XVIII века користила британска влада, а подразумевао је да аустралијски континент пре доласка колонизатора нису насељавали људи, с обзиром на то да су Аборицине означавали као субхумана створења. Имајући у виду да је Аустралија основана као кажњеничка колонија у циљу измештања непожељних преступника из Енглеске, може се рећи да бела Аустралија започиње своју историју као својеврсно чистиште Запада.

ловина и угрожена врста. У Вонгаровој прози могуће је прати-ти дингов пут од тотема до прогоњене животиње – жртве.

Вонгар је у аутобиографији *Динџово леђло* исприповедао како је Ђумали управо интуиција у виду дубоке повезаности, истинске присности са околином која је окружује помогла да спасе једну динго-женку из замке коју су белци постављали на сваком кораку не би ли осакатили те псе. Хајка на псе била је подједнако жестока хајци на Аборицине. Трапери би постављали замке обично испод аустралијског гвозденог дрвета. Ђумала је једне ноћи чула далеко завијање, дингов урлик који ју је пренуо из сна и полако замирао. Пробудила је Вонгара како би кренули у потрагу за ухваћеном животињом. Оријентисала се према звуку који је динго испуштао, а и сама је опонашала његов глас тако да су се без икакве баријере у потпуности разумели. Како је ветар јако дувао пут им је био отежан, али се она није предавала, шапутала је неку басму којом је умољавала ветар да се утиша. Тек у зору пронашли су заробљену животињу и ослободили је. Динго-женка је зазирала од Вонгара јер се, како му је то жена објаснила, плашила боје његове коже. Дингои се у абориџинским племенима не одвајају од људи, живе и лове са њима, помажу им у лову, ноћу се склупчају око њих и греју их, међутим од времена инвазије колонизатора све је ређе видети дингое у људском друштву, губе поверење у њих и склањају се што даље од насеља у буш. Вонгар још истиче како се преко средишта аустралијског континента од источне до западне обале хиљадама километара протеже жичана ограда која има за циљ да спречи кретање дингоа од севера ка југу. На северу земље белци су често приморавали домороце да хватају дингое у замку и да им одсецају уши као доказ да су убили животињу, за шта су добијали награду. Наравно, награда није била новчана, већ су добијали дуван, алкохол, шећер, и остале цивилизацијске 'благодети'. Ђумала му је причала о њеном ујаку који након што је убио динга и добио награду није могао да пронађе покој, већ је запао у неку врсту ступора, престао је да комуницира, и више није узимао храну и воду. Онда су га једнога јутра пронашли мртвог на заравни близу логора. Ђумала је испричала Вонгару како су ујака прогањале море у којима му се јавља динго којег је убио, животиња је у тим кошмарима имала главу његовог оца, а тело убијене животиње (в. Вонгар 2010а: 105–107). Ујак је очигледно заведен и отуђен од традиције којој



је припадао заборавио на табу који је налагао забрану убиства ове животиње и казну која следи ако се она не поштује.



Стари новински оглас за динго замку, 1965.<sup>8</sup>

Вонгара је због нечувених злочина које су бели колонизатори чинили староседеоцима непрестано пратило осећање срама и гриже савести због тога што припада белој Европи која је починила те ужасне ствари. У поменутој епизоди у којој Ђумала и он ослобађају заробљену динго-женку, аутор истиче како га је истовремено опседала жеља да његова кожа, како каже, изгуби свој бели мирис и добије мирис логорске ватре, лишћа еукалиптуса и прашњаве земље, да би могао да задобије поверење динга. Највећа срећа којој се икада могао надати, како сведочи, била је та могућност да временом заслужи поверење дингоа и људи из буша (Вонгар 2010а: 107–108). Годинама касније тај сан му се остварио, живео је са чопором дингоа на свом имању које се налази 170 км западно од Мелбурна, и носи назив *Дингово легло*. У оквиру имања је и око 150 хектара шуме заштићене на 100 година, за шта су се он и његова тадашња супруга изборили. На том поседу налази се и једино

<sup>8</sup> Фотографија доступна на: <http://www.savethedingo.com/life-early.html>, 27.11.2015.



динго-гробље у земљи, о свом чопору годинама је водио дневник где је бележио детаље о свакој животињи на преко хиљаду страница уз велики број фотографија. На имању на којем је живео са тадашњом супругом Линдом Билчић аутор тренутно реновира спомен-кућу предвиђену да буде дом за писце, наиме сваке године требало би да угости по једног писца да ту ради и ствара. Битно је напоменути да је Вонгар управо у тој кући написао свој *Нуклеарни циклус* који чине романи *Валџ* (1983), *Каран* (1985), *Габо Ђара* (1988), *Раки* (1995) и *Видар* (2015).



Вонгарово имање *Динџово лежло*<sup>9</sup>

Динго је животиња повезана са насељима Аборицина, његово природно станиште јесте аборицински буш. Постоји мит да су ови дивљи пси присутни на аустралијском континенту још из Времена Снова, о томе пише и Панче Хаџи-Андонов (в. Хаџи-Андонов 2008: 94), аустралијски археолог српског порекла, у студији *Аборицини: људи из Времена Снова*, за коју је рецензију написао баш Б. Вонгар, којем Андонов одаје посебну

<sup>9</sup> Фотографија из приватне архиве Б. Вонгара (објављена уз допуштење аутора).

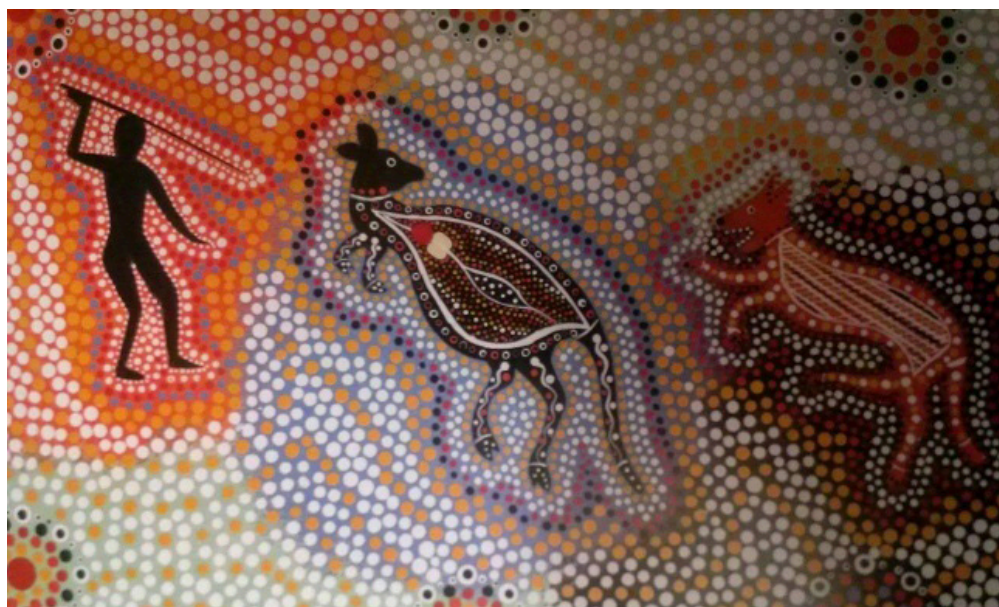


захвалност јер му је помогао у проучавању. У тој књизи дао је једно од бољих објашњења концепта Време Снова:

„Духовност је за Аборицине повезаност са свим постојећим од физичког до духовног, обухваћено термином **Сањања**. Сањање је непрестани процес стварања започетог много давно, у периоду званом **Време Снова**, када су физички облици земље створени од стране креативних бића ни људи ни животиња, већ са особинама и једних и других. Преко дела тих бића од којих сви потичу, флора, фауна и људи су еволуирали. Од времена ових предака остали су обреди и церемоније. Света места обележена су где су се дешавали одређени догађаји и где су преци оставили део своје енергије (ђанг), која се може пробудити и данас обредима и церемонијама, омогућавајући да врсте које су створене остану многобројне. Сањање у смислу снова, је стање између буђења и дубоког сна, стање када се примају откривења или инструкције од предака. Тако су митови, песме и церемоније примљени у овом стању. Ово је буквално значење, јер концепт Сањања је проширен у дубоки духовни и метафизички концепт па се у ствари Сањање и митологија могу сматрати као једно те исто – дубоки ментални архетипови и мудри исечци које примамо да нас воде када се свесни разум смести у стање мировања” (Хаџи-Андонов 2008: 22).

Како наводи Џенифер Ајзекс, Време Снова је сложен концепт, код Аборицина он представља процес али и раздобље, везује се за период када је свет тек био у повоју, млад и необликован, међутим оно и данас траје. Предак који је успоставио законе и обрасце понашања жив је и данас исто као и у време првобитног стварања. Света прошлост, вечно Време Сна, истовремено је и света садашњост. Многи митови и легенде заступљени у уметности Аборицина указују на духове и догађаје из Времена Сна и не могу се схватити независно од њега. Стваралаштво аборицинских уметника, било да је реч о скулптурама, резбаријама, пећинским сликама или цртежима на стенама или кори дрвета, оживљава митове о древним, натприродним бићима, вечног Времена Сна, која су путовала земљом у својим животињским и људским облицима. Митски преци су преносили с генерације на генерацију догађаје који су се одиграли у доба настанка света али и прописе везане за породичне обреде, друштвено понашање, свакодневни живот. Митовима је тумачено порекло света, природне појаве и смена годишњих доба а сваки човек, жена и дете стављани су у посебан однос са земљом

чији су део као и са свим осталим бићима. Код Аборицина, сваки припадник клана има и своју тотемску животињу коју сматра светом и од које верује да потиче, самим тим поштује табу о забрани убиства и неконзумирању меса свете животиње, будући да деле исто духовно порекло као и остали потомци истог тотема. Припадници сваког племена верују да потичу од истог тотема или групе тотема према којима исказују нарочиту наклоност у свакодневном животу (в. Ајзекс 1981: 6–8).



Ловац и динго (Warrigul and the Mundurra), аборицински цртеж<sup>10</sup>

Хаџи-Андонов истиче да су дингои предачка бића многих аборицинских племена, посебно оних у Западној пустињи и централној Аустралији. Племенски поглавари из региона Кимберли познају мит о доласку дингоа на овај континент - *Мелаћи њси закона* - који приповедају у различитим приликама. Такође, за народе дуж границе Новог Јужног Велса и Квинсленда везује се мит о два пса. На поменутом простору налази се и планина Виџи као свето место два пса. Митологија о џиновским псима је распрострањена по читавом континенту. Гледано са равнице Златне обале у Квинсленду изглед планине Лемингтон такође подсећа на фугуру пса (в. Хаџи-Андонов 2008: 94–95).

<sup>10</sup> Фотографија је доступна на: <http://www.savethedingo.com/life-dreamtime.html>



У роману *Раки динго* је представљен као тотемски предак од којег главни јунак води порекло што сазнајемо тек пред крај приповести. Прича о његовом путу иницијације и интеграције у аборицинску заједницу садржи у себи повест о динго претку. Иницијација се у овом случају одиграва у сну, будући да је Гара физички затворен у ћелији његови преци ипак налазе начин да га на прави начин уведу у заједницу како би се његов дух смирио и коначно пронашао себе. Водич на том митском путу је видар из његовог племена са којим прелази имагинарну стазу иницијације, дингову стазу, исту ону коју је у Времену Снова, прешла динго-женка звана Папа, тотемска животиња његовог клана која је људима донела ватру и умеће прављења хране. Истовремено док хода са својим духовним исцелитељем слуша причу о првом путовању динго-женке у време када је земља била тек у настајању. Путовање које јунак има пред собом, заправо је понављање познатог мита о ходочашћу динго-женке. Анализирајући путовања аустралијских митских предака, руски фолклориста и историчар књижевности Елеазар Мелетински, у књизи *Поетика мита*, закључује:

„Путовање по свету постаје животно путовање или, бар, најважнија животна провера. Сва путовања аустралијских тотемских предака усредсређена су на топографију, на путању коју је прешао предак до краја живота; сви догађаји поглавито објашњавају сакрално значајне тачке мезокосмоса” (Мелетински 1983: 231).

Данас постављамо питање зашто се враћати овим митовима о пореклу које и Вонгар рекреира у својим делима. Зашто су они битни? Није ли то једна врста потраге за духовном обновом без које је модерни човек изгубљен. Амерички филозоф чешко-курдског порекла Џон Зерзан, велики противник савремене технократске цивилизације који себе назива анархопримитивистом, препознаје у човеку језгро које се опире одбацивању наших почетака и опстаје чак и данас када модерно доба силовито намеће осећање да смо све то одавно оставили за собом и да то препустимо тзв. примитивним заједницама, архаичним друштвима која су изгубила трку са временом, као да она већ унапред није изгубљена (Zerzan 2015). Ако живот схватамо као трку и надметање, као јуриш ка прогресу, а не као тежњу за хармонијом, зацељењем и уцеловљењем, онда заиста и од сваке потраге за смислом одустајемо, јер смо и саму метафизичку и духовну димензију одбацили. Зерзан сматра да је управо „постмодерни-

зам” фаворизовао потискивање сваке свести о изворима, обезвредио и исмејао потрагу за смислом. Аутор, даље, наглашава:

„Заборављање и порицање извора је феномен који свакако има неки значај, историјски процес за себе. Сви митови говоре о пореклу нечега. Да ли смо икада живели без митова? Анархија је, у основи, прича о првобитној невиности исквареној институцијама. [...] Али, у добу без смисла, нико и не покушава да обнови „првобитни” смисао. Као да нам је и званично забрањена идеја да би нам истраживања извора и приче о пореклу могли рећи како се свет променио, да ли је постао богатији или сиромашнији. [...] Терет тог губитка се само увећава. Потискивање или порицање свести о изворима подиже ниво стрепње и страха. [...] Мора постојати нека примордијална идеја која, на неком нивоу, буди у нама свест о губитку, дубоку носталгију за оспореним сједињавањем, жал за смисленим добом, носталгија која нас води ка стању у којем древна тела почињу да се сећају. [...] Већ дуже време, наша култура или технокултура, што постаје у све већој мери, суморно негира област сврхе или циљева. Ерозија наде у боље сутра, у неку судбину другачију од ове пројектоване, забранила је и питање извора. Брисање циљева је начин да се одузме легитимитет потрази за почецима. Да је одувек постојало, да јесте и да може постојати само ово оштећено стање, главна је теза још увек доминантног постмодернистичког етоса. Теорија чека да однекуд добије масивну квалитативну инфузију. Зар треба да нас изненађује то што место одакле је почело наше путовање и искуства која смо стекли успут имају за нас неки значај и данас? Потреба за промишљањем циљева и њиховим разотуђењем може имати везе с разумевањем узрока нашег садашњег стања (Zerzan 2015).

Спасоносно у Вонгаровим делима јесте то што његови ликови нису изгубили способност сећања и носталгије за прошлим добом, нису изгубили контакт са Временом Снова. Аборицини који се нису отуђили од традиције нису изгубили ни везу са тотемским прецима, животињама каква је и динго, пас најближи вуку од свих постојећих врста паса. Веза са животињама, као свети савез између људског и животињског, код Аборицина је сачувана, за разлику од модерног човека који је те везе углавном успешно покидао. Да се опет вратимо Зерзану који каже да су у доба архаичних култура, далеко пре појаве припитомљавања, монотеизма, писма, итд., границе прошлости, садашњости и будућности биле знатно слободније, а такође и границе између људи и других животиња. Такав жи-



вотни коцепт присутан је и данас међу малобројним савременим урођеничким народима са разних страна света, а садрже га њихове безбројне приче о постанку. Митови који се приповедају на аутентичан начин, чине да се прошлост укаже као жива садашњост која траје. Такође, космологије упућују на догађаје пре појаве људи, када је животиње и божанства било готово немогуће разликовати. Бавећи се урођеницима Америке, Зерзан је у својим истраживањима дошао до закључка да адаптивни идентитети савремене урођеничке Америке често изналазе подршку у аутентичним прошлостима, које опстају у причама о почецима, а често бивају креативно уграђене и у текстове савремене урођеничке књижевности, чиме се остварује повезаност са трајним и непроменљивим вредностима и увидима и пружа отпор фрагментацији коју доноси модерно доба (Zerzan 2015). На исти начин се и Аборицини супротстављају савременој технокултури, окретањем прошлости и митским прецима кроз своје приче из Времена Снова, које и Вонгар реинтерпретира у свом стваралаштву.

У есеју *У почетку беше варалица* Зерзан анализира мит о којоту, такође једној врсти вука код америчких Индијанаца. Којот (*canis latrans*) у овим причама представљен је као митска варалица који опструира тековине цивилизације и враћа нас на почетак. Занимљиво је да култ којота код америчких Индијанаца има додирних тачака са култом динга у Аустралији. То је једина животиња коју су Аборицини делимично припитомили а углавном се везује за једну породицу, међутим, као и сваки вук чезнући за слободом воли повремено да одлута, оде у дивљину, и да се после неког времена врати. О тој особини дингоа пише и Вонгар у аутобиографији и каже да када наступи такав период, треба их пустити, јер се они увек враћају. Којота америчких Навахо Индијанаца одликује иста чежња за слободом и простором као уосталом и све номадске народе, ловце-сакупљаче који се никада не везују искључиво за једно место. Динго и којот су дивљи пси, веома блиски вуку и као такви они заправо никада до краја не припадају припитомљеном друштву, цивилизацији. Таква бунтовничка енергија често не признаје никакве границе. У Вонгаровим причама динго је јунак који, како смо видели, успева да превари и саму смрт, допуштајући духу умрлог тотемског саплеменика да насели његово тело. Међутим, динго, као и аме-

рички којот о којем пише Зерзан, познат је по способности прилагођавања, може живети са Абориџинима у бушу, али и у приградским насељима и резерватима, показујући изразито умеће преживљавања упркос веома тешким условима. Попут америчких којота, дингои су „паметни, жилави и неухватљиви. И један и други могу живети у процепима – на маргинама и ван граница – измичући тако негативним структурама друштва, да би преживели и наставили даље” (Zerzan 2015). Динго, у Вонгаровој прози, успева да превари белце, да им умакне чак и по цену да одгризе сопствену шапу и шепајући настави даље у дивљину. Истом сценом почиње и песма *У замку уловљени Динџо*: „Никад нећеш написати књигу,/ нема пасјег читања за учење бола/- све више обамиру зуби/гризући ногу уловљену у замци” (Вонгар 2010б: 69).

О таквом дингу Вонгар приповеда и у причи *Динџо кучка 777* истичући како су колонизатори староседелачки народ обележили као субхумани а њихове животиње оптуживали за најразличитија зверства од покоља оваца до отимања беба из наручја мајки, да би затим под маском цивилизовања кренули у систематско истребљење, у чему су Европљани иначе врло успешни, на шта упућују подаци да је, на пример, вук врста у изумирању на западу Европе и у Северној Америци, а да не говоримо о другим животињским врстама којима такође прети помор (в. Ketcham 2015). Аустралијски генетичар Алан Вилтон износи податке да је динго данас угрожена врста којој прети изумирање (в. Wilton 2015). Јасно је да потпуно отуђење од природе код савременог човека, као и његов нарастајући егоцентризам, доноси изумирање великог броја животињских и биљних врста док с друге стране људска популација незадрживо метастазира планетом не постављајући себи питање: Шта бива са човеком кад остане сам? Вонгарове приче о дингоима, између осталог, говоре о тиранији технокултуре над природом, бесмисла над смислом. Хроми пас, из поменуте приче, може бити протумачен као осакаћени динго из аустралијског буша, али и као хроми вук из српске митологије, у стваралаштву Сретена Божића/Б. Вонгара често долази до преламања те две фигуре, два хромотопа, српског и аустралијског. Као што је у *Ракију* укрстио две наизглед удаљене приче, исти поступак је применио и у причи *Динџо кучка 777*, чиме постиже изразиту слојевитост и комплексност. Најуспелија Вонгарова дела управо су она у којима се поменута два хромотопа огледају и један другог допуњују.



Повезан са фигуром динга у Б. Вонгаровој прози јесте и сам приповедачки поступак. Наиме, нарација у његовим делима често тече кроз двоструко онеобичену перспективу, аутор не само да преузима перспективу урођеника, који увек изражава једну врсту крајње луцидног доживљаја западних цивилизатора и њихових поступака, већ често преузима и перспективу животиња, па тако приповедање у појединим кратким причама тече из визуре динга. Истом техником, двоструко онеобичене перспективе, написан је и његов нови роман из 2015. године, *Вигар (Didjeridu Charmer)*. Сваку од епизода приповеда по један од дингоа из чопора којем прети истребљење. Вођи чопора Бунгави, племенском врачу, исцелитељу они су једина утеха будући да су му децу отели и одвели у институције на преваспитавање. Он је уверен да су се душе његове деце отелотвориле у дивљим псима о којима предано брине. Већ у првој причи штене Огрлица открива како је Бунгава заправо посредник између два света јер познаје језик белаца и дели боју коже са њима. Међутим, већ дуго живи у бушу тако да се готово сродно са њим, поистоветивши се са Аборицинима прихватио је и племенске обичаје. Огрлица ће испричати причу како је Бунгаву од смрти спасила њихова мајка која га је пронашла полумртвог, а племенски врач га је вратио у живот. Овде препознајемо епизоду из Вонгарове аутобиографије где описује како је једном приликом, док још ништа није знао о Аборицинима и тек што је доспео у Аустралију, доживео радикални преокрет и својеврсно просветљење када га је на путовању кроз пустињу Танами од сигурне смрти спасао Аборицин Џубуру. Тако да већ на почетку романа *Вигар* Бунгаву препознајемо као алтер его самог Вонгара. *Вигар*, као последњи роман *Нуклеарног циклуса*, успоставља паралелу између аутора и јунака романа, за којег нећемо рећи да је главни јер су заправо наратори ове приповести штенци из чопора о којем се брине. Овде је посредни измештање тежишта приповедања у чијем фокусу није више човек већ динго, тако да ова онеобичена призма разбија аутоматизам читалачке перцепције, будући једно другачије посматрање света и човека у њему. Такође, у причи *Динго кучка 777* последњу реч нема бели човек, већ динго-женка која посматра апокалиптичну сцену сумрака цивилизације:

„Мијалк је извирила кроз пукотину у стени, надајући се да ће угледати олују како се приближава и доноси кишу. За тренутак се



чинило као да је олуја заиста на путу. Највећа муња коју је видела у животу поцепала је небо, а за њом је следио удар грома, и земља се затресла као змија на самрти. Небо је нестало у планини дрхтуравог пламена, а затим је наступила тама, испуњена мирисом спаљеног метала и људског меса. Мијалк је требало мало времена да схвати да је лов завршен, но кад је измилела испод своје стене, схватила је да су се белци, у својој потрази за хуманошћу, окренули једни против других, борећи се до смрти. Ветар који је долазио из даљине још је смрдео на изгорела тела, није се могло оценити да ли људска или овчија. 'Свет белог човека је уништен', рекла је *Мијалк* својим штенцима. 'Сада морамо завијати, и надати се да ћемо својим завијањем опет донети живот племенским људима'" (Вонгар 2004: 103).

Џон Зерзан примећује како нас „општи технопотрошачки етос одсеца од извора, од циљева и од нас самих. Децентрирани, фрагментирани субјект је уздигнут на престо, у исти мах као чињеница и као идеал. А опет, зар нам заиста није потребно стабилно, посвећено осећање живота? Интуиција да људско постојање не би требало да буде тако болно, као што га већина људи доживљава, лежи у срцу многих древних прича. Увек изнова и практично свуда, приповедају се приче које покушавају да објасне зашто ствари нису онакве какве би требало да буду" (Zerzan 2015). Вонгар управо подсећа на те приче, о првобитној хармонији, о томе да праведније друштво није само пука фантазмагорија и бесмислица креирана у тзв. примитивним друштвима. Поставља се питање зашто се увек изнова окрећемо миту, као што је данас реч о култу вука-пса, зашто Вонгар то чини у XXI веку? Намеће се питање, које је Вонгар очигледно желео да постави, ко је ближе хармоничним изворима, да ли Абориџини и стари Словени, које називају варварима, где су вук и пас свете животиње, или савремени човек који из пуког садизма и потребе за демонстрирањем моћи злоставља животиње (безброј је данас примера који сведоче у прилог томе)? Ако је Запад толико напредовао и одбацио митове као одраз смешног сујеверја, откуд онда толика доза беснила код савременог човека. Савремена технокултура као на индустријској траци производи индивидуе осакаћеног моралног чула, дисоцираног сензибилитета, које су спремне за најразличитије монструозне акције. И то треба да нас забрине и подстакне да погледамо како се неке друге културе, у овом случају абориџинска,



односе према природи и њеним створењима, упозоравајући нас да нешто научимо, а онда и променимо.



Вонгар са динго-женком Линдом<sup>11</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ајзекс 1981: Dž. Ajzeks, *Umetnost aborigina: slikarstvo, rezbarstvo, rukotvorine severne Australije*, Beograd: Etnografski muzej, Zagreb: Etnografski muzej.
2. Арсенијевић 2011: Ј. Арсенијевић, „Култура доминације и покушај отпора: Случај Б. Вонгара”, 3. Александар Петровић (уред.) *Антропологија истине: други животи и оприс примит Б. Вонгара*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Центар за научна истраживања САНУ, 93–111.

---

<sup>11</sup> Фотографија је доступна на: [http://www.graduzice.org/documents/Vesti\\_3201\\_kolor\\_573.pdf](http://www.graduzice.org/documents/Vesti_3201_kolor_573.pdf), 20. 03. 2016.

4. Арсенијевић Митрић 2014: Ј. Арсенијевић Митрић, „Путовање као потрага за идентитетом у романима Ж. М. Г. ле Клезиоа и Б. Вонгара: *Пустииња и Валџ*”, *Етноантрополошки проблеми*, год. 9. св. 2, 483–511.
5. Бошковић 2010: А. Вошковић, *Kratak uvod u antropologiju*, Београд: *Službeni glasnik*.
6. Вонгар 2004: Б. Вонгар, *Динго кучка 777, Цвети у пустињи*, Ниш: Просвета.
7. Вонгар 2005: Б. Вонгар, *Последњи чойор динџоса*, Београд: Матица исељеника Србије.
8. Вонгар 2010а: Б. Вонгар, *Динџово леџло, Раки*, Београд: Јасен.
9. Вонгар 2010б: Б. Вонгар, У замку уловљени динго, Крагујевац: *Кораци*, год. XLIV, св. 9–10, 69.
10. Вонгар 2011: Б. Вонгар, *Раки*, Београд: Јасен.
11. Вонгар 2012: Б. Вонгар, *Валџ*, Београд: Јасен.
12. Zerzan 2015: Ј. Zerzan, *U početku beše varalica*, <<http://arkadijski.blogspot.rs/2015/06/dzon-zerzan-esej.html>>, 29. 11. 2015.
13. Ketcham, С. Extinction, The New Environmentalism and the Cancer in the Wilderness. <<http://www.counterpunch.org/2015/10/30/extinction-the-new-environmentalism-and-the-cancer-in-the-wilderness/>>, 03. 11. 2015.
14. Кулишић 1970: Ш. Кулишић, Увод, Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантовић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.
15. Мелетински 1983: Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Београд: Nolit.
16. Мелетински 2009: Ј. М. Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд: СКЗ.
17. Хаџи-Андонов 2008: Р. Hadži-Andonov, *Aboridžini: ljudi iz vremena snova*, Београд: Pešić i sinovi
18. Чајкановић 1933: В. Чајкановић, Два празника из животињског култа, *Глас СКА*, књ. 153. Београд: Штампарија Слово.
19. Чајкановић 1985: В. Чајкановић, *О маџији и релиџији*, Београд: Просвета.
20. Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Стара српска релиџија и митологија*, Београд: СКЗ.
21. Петровић 2005: С. Петровић, *Културологија*, Београд: Чигоја штампа.



22. Pilger, J. *Australia's boom is anything but for its Aboriginal people*. 28. April, 2013 <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/28/australia-boom-aboriginal-story-despair>>. 16.09.2015.
23. Пилџер 2013: J. Pilger, dir. *Utopia*, UK: Network Releasing.
24. Wilton, A. *Genetic variation in the Australian Dingo*. <<http://www.wolfweb.com.au/acd/genvarindingo.htm>>. 3.11.2015.

## THE FIGURE OF THE DINGO (CANIS LUPUS DINGO) IN THE PROSE OF B. WONGAR

### *Summary*

The paper analyses the figure of the dingo and its transformations in the prose of Sreten Božić / B. Wongar. *Canis lupus dingo*, within the indigenous population of Australia, has always had a status of totemic animal which Wongar emphasises in his works. In his novel *Raki*, the author favours this animal double by giving it the importance, primarily as the Aboriginal totemic ancestor, but also points out the status of the dog as a kinsman and counterpart of the wolf in the Serbian mythology. Also, the wolf as a totemic animal of the ancient Slavs in the Serbian folklore dominates as a mythic ancestor of the Serbs. The figures of dogs, represented in the novel *Raki*, indicate Wongar's interbreeding of Serbian and Aboriginal mythology, which is the theme of the first part of the paper. The archetype wolf-dog is just one of the numerous points of encounter between the two cultures. The second part of the paper points out that not only does Wongar write about colonial strategies of Britain committed against Aboriginal population, within the specific poetic of exile which he develops in his works, but within his prose it is possible to follow the dingo track from the totem to a hunted animal - victim as well. In this way, instead of being a totemic ancestor, the Australian dingo becomes a haul and endangered species in contemporary technoculture.

*Key words:* B. Wongar, J. Zerzan, the Serbs, Aboriginal Australians, dingo, wolf-dog, myth, totem, technoculture.

*Jelena N. Arsenijević Mitrić*



Катарина З. Милић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за романистику

## ФИГУРА „ГОСПОДАРА ВУКОВА” У РОМАНУ ВУЧЈИ ВОЂА АЛЕКСАНДРА ДИМЕ<sup>2</sup>

У раду ћемо приказати фигуру „вуковође” у роману *Вучји вођа* Александра Диме и то у светлу хипотезе о индоевропској представи о господару вукова и функције вучјег вође који наређује вуковима и над њима, као и над својом вучјом природом, има потпуну власт. Легенда о вучјем вођи карактеристична је пре свега за француско фолклорно наслеђе, у коме се појављује као једна од варијација вукодлака и вучјег врача. Ова фигура у народној свести има најпре демонски статус, те се вучји вођа најчешће представља као изасланик ђавола, његов слуга и поданик. Циљ рада је да осветли симболичко-митску и магијско-религиозну подлогу фигуре вучјег вође, као и да испита који су обредни и ритуални елементи у функцији промишљања вучјег као демонског у склопу народног веровања и предања.

*Кључне речи:* вук, вучји вођа, Бог, демон, фантастика, фолклор, обреди прелаза

Усмена књижевност и народна веровања као колективне преставе о људском постојању и принципима који устројавају свет у ком човек као индивидуа, али и као друштвено биће живи, често су кроз разне облике предања и легенди конституисале слику човека као амбивалентног бића. Једна од оваквих представа човека у француској фолклорној традицији је и фигура *вучјег вође*, коме се у народним веровањима приписује натприродна моћ и чије се деловање и магијске моћи интерпретирају као присуство демонског утицаја на људску природу. У

1 kata.milic.kg@gmail.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне живописне)* који финансира Министарство културе и информисања РС.

основи тумачења фигуре вучјег вође се уочава најпре гностичко схватање света и веровање у његову дуалност и непрестану борбу између принципа Добра и принципа Зла, светла и таме. Вучји вођа је, наиме, најпре фигура људског преоријентисана на принцип демонског, те се у народној имагинацији формира као фигура таме и мрака, натприродних и мрачних бића као маски демонског присуства међу људима.

Роман Александра Диме *Вучји вођа* појавио се 1857. године, жанровски је смештен у оквире фантастичне књижевности и то у наслеђе готског романа, користећи тематику и регистар демонског и злослутног. У Димином роману аутор-лик-наратор успоставља дистанцу према догађају о ком приповеда, те је читав наративни ток романа представљен као сведочење некадашњег слуге његовог оца, дакле човека *из народа*, о чудноватом, натприродном бићу о ком се годинама у народу приповеда. Дима је дакле преузео фолклорно-легендарни мотив о фантастичном бићу- вукодлаку, и легенду о вучјем вођи, коју је затим реактуализовао у истоименом роману ослањајући се на елементе народног предања и фолклорне фантастике.

Вучји вођа је у народном предању окарактерисан као припадник анималног света који је под ђавољим утицајем и влашћу, тако да је он човек који из првобитног и примарног друштва, које је под окриљем божанског закона, прелази у тајно, вучје друштво као езотеричне групације. Како је универзалан мотив оних који улазе у тајна друштва је добијање посебног знања или посебне моћи, тако је њему понуђена моћ владања над вуковима, проговор њиховим језиком и њихова безусловна заштита и оданост. У основи конструисања фигуре вуковође у народној свести је пагански мотив давања мрачне снаге и моћи као сталне могућности и нечега што му је увек на располагању, па се функција и моћ вучјег вође ослања на магијско-обредну и митско-наративну културу. Фигура вучјег вође представља дакле демонско начело повезано са транзитивним периодима и принципом прелаза, као са представама борбе силе живота и силе смрти.



## КУЛТУРОЛОШКА ЗАСНОВАНОСТ ФАНТАСТИЧНЕ КЊИЖЕВНОСТИ СА ТЕМАТИКОМ ДЕМОНСКОГ

Антрополошко-етнолошки приступ нам може посебно осветлити демонско као феномен, што нас свакако пре упућује на фигуре демонског као манифестације него на демонско само по себи и теолошку заснованост истог. Стога ћемо се у нашем промишљању демонске фигуре вука у овом роману ограничити на представљање њених културолошких аргумената и особености. Историјски осврт у овом раду ће, из наведених разлога, бити кратак и етнолошки сврсисходан и омогућиће нам пре свега да роман локализујемо у једном историјско-културолошком контексту, не бисмо ли на тај начин осветлили природу промишљања демонског у Француској у једном сасвим одређеном временском оквиру који обухвата период од средњег века (укључујући и њега) па све до 18. века, што је тачка коју обухвата приповедани временски оквир нашег романа. Потребно је међутим да нагласимо да је изузимање приповедног момента романа из фолклорно-етнолошке анализе феномена демонског и вучјег неопходно за његово самопрепознавање као фантастичног романа, будући да је фантастична књижевност могла да настане оног тренутка када је у свести народа могао да се направи јасан отклон управо према свему ономе што припада необјашњивом, мистичном, а што се свакако сврстава у домен веровања о вештицама, демонима и осталим натприродним бићима. У складу с тим, један од услова за стварање фантастичног је да оно што се појављује као зачуђујуће буде доживљено као *несиварно* или се барем са сигурношћу не може идентификовати у стварности. Због тога настанак фантастичне књижевности, по мишљењу теоретичара жанра, коинцидира са моментом када „побеђује научна концепција о рационалној уређености и условљености феномена” (Caillois 1966: 9).

Мишел Лагре (Lagrée 1992) уочава два облика манифестације демонског у периоду „модерног развоја друштва” којим исти аутор обележава период између 15. и 18. века: *врачање* и *зайоседнујосиј* (односи се на опседнутост демонским силама, са чим је у вези ритуал истеривања ђавола). Нас посебно занима први облик ђавољег делања који се огледа у постојању и деловању вештица и врачаева, чије се присуство осећа готово у свакој епоси развоја цивилизације. Реч је дакле о универзалном фено-



мену, поготово када је реч о европској култури. Лагре такође напомиње да је феномен врачања и „вештичарења” најчешће одређен принципом *женског*: у највећем броју случајева је управо женама додељиван вештичји статус (Lagrée 1992: 14). Посебно је значајно да нагласимо да је веровање у вештичје врачање карактеристично управо за руралну средину, због чега се везује управо за народно веровање (Лагре 1992: 14). Осим тога, демонско је увек *присушно* и претеће, иако се скрива узимајући разновсна обличја. У народној свести зло увек вреба и његов се утицај осећа у готово сваком аспекту живота, зато је демонско *међу народом*, артикулисано је у руралном контексту, међу сељацима, земљорадницима, занатлијама (Closson 2000: 247).

Иако је страх од нечастивих сила свакако једна од реалија у временском контексту настанка Диминог романа, он се ипак смешта у домен прошлости и сасвим јасно се везује за област народних веровања и легенди. Приче и легенде о демонима и демонским силама су управо у народу веома дуго остале живе и присутне и у француској усменој традицији се веома јасно могу уочити константе везане за „замишљање” и фантазирање о демонском које се јављају у готово свим индоевропским културама, међу којима је и фигура *вука* као ђавоље инкарнације. Демонско стога, као неоспорно присутно, узима на себе бројне маске и делује кроз различите форме, утврђујући тако свој превртљиви и обмањивачки карактер.

### ВОЂА ВУКОВА У ФРАНЦУСКОЈ УСМЕНОЈ ТРАДИЦИЈИ

О мотиву вучјег у француском фолклору говоре бројни текстови француског писца и фолклористе Клода Сењола, у којима се о вуку говори као о животињи са доминантним карактером предатора и ловца, оног који напада стада, „сабласно” кружи око насеља и уноси немир у заједницу. С друге стране, вук је представљен као обредно-књижевна маска и фигурира у народној свести као представник зла и демонског. Символика вука као хтонског бића у основи је митско-религиозног карактера, те је вук у усменом предању и у народној имагинацији најчешће демонска фигура. Због тога се као ђавоља инкарнација у народном предању најчешће јавља слика црног вука као представни-



ка мрачних, оностраних сила, па му се стога најчешће приписује и лунарна симболика као ноћном створењу и бићу таме. Сењол помиње у сабраним причама и легендама и *вођу вукова*, као човека који је познат по својој натприродној моћи над вуковима, говори њиховим језиком и често је представљен као врач или предводник групе вукодлака. Има моћ да зачара вука музиком или магичним формулама, а у току хајке их крије и штити. Сматра се да је некада био вукодлак, али је због пакта са ђаволом ослобођен метаморфозе којој прибегава вољно, дакле над њом има контролу (Seignolle 1994: 283; 1997: 128, 665, 1168).

Фредерик Боаје (in Lagrée 1992) наглашава карактер *непознанице* и *изошћености* који одређује фигуре демонског, или друкчије речено семему *шућеџ*, *сираноџ* у семантици демонског знака. Фигуре демонског су фигуре *изошћеноџ* које зло држе на одстојању и, још даље, то су фигуре *раскида* које маркирају суштински јаз у схватању човека, те представљају „невероватно болну” кризу људског (Lagrée 1992: 134). Теолошко схватање света је у бити агоналног и трагичног карактера, па сходно томе демонско фигурира као представа о *прошћивнику*, непријатељу, те се нужно успоставља однос супротстављености, представља сукоб и најзад *борба* (Lagrée 1992: 111, 136). Ђаво је као борбени принцип кроз вучју фигуру приказан као пука сила природе, слика прождрљивости и крволочности, насиља и деструктивне снаге. Симболиком *вука* као животиње, али и књижевне маске у француској усменој, а затим и писаној традицији доминира пре свега карактер вука као *прождрљивца*, и та је његова особина у основи готово свих књижевно-фолклорних трансформација. Будући да у представама вука у усменој књижевности преовладава његова „прождрљива” природа, фигура вука је најчешће метонимијски сведена на слику *чељуси*, али и *очију*. У првом случају, метонимијско свођење вука на његову чељуст почива на принципу *дословноџ* означавања, при чему вучја уста јасно упућују на слику прождирања плена, док је у другом случају представљање вука *очима* у основи *метафоричко* (у значењу „недословног” и фигуративног, према терминологији Умберта Ека), где очи заправо симболички упућују на халапљивост, нештољиву глад и незадовољиве нагоне. Таква представа се потврђује и чињеницом да је читава снага вука као књижевно-фолклорне животиње сконцентрисана на његов предњи део тела- главу и груди, док је задњи део тела најчешће обележен бројним недостацима и сла-

бостима – хромост, осакаћен реп, итд. (Vobbé 2002: 45). Још је једна црта присутна у семантици вучје фигуре, а која се уочава у представи вука у француским средњовековним бестијарима (нпр. *Роман о лисцу*)- незграпни, лакоми вук који бива исмеван због неуспелих и осујећених злодела.

Легендарно биће које се типично појављује у усменој традицији региона централне Француске (Бери<sup>3</sup>, Солоња<sup>4</sup>) је управо *вођа вукова* (*l'teneux d'loups*). Ова се фигура појављује притом и у бројним књижевним текстовима, поготово код аутора 19. века (Жорж Санд, Александар Дима, Гастон Виље) када се обнавља интересовање за усмену књижевност и народна веровања преточена у легенде. У *Пакленом речнику* (*Le dictionnaire infernal*) Ж. Колина де Плансија помиње се под одредницом „вођа вукова” (*le meneur de loups*):

„У близини лузињанског замка, некадашњег боравишта Мелузине, могу се срести стари чобани, који су мршави и ругобни као утваре: прича се да предводе чопоре вукова” (de Plancy 1826: 454).

Вођа вукова као легендарно биће је блиска представи о вукодлаку, тако да су ове две фигуре веома блиске и деле бројне особине у народном промишљању демонског. У роману Александра Диме, фигура вука је обележена и представљена у светлу средњовековне представе о вуку као демонском слуги, изасланику зла, док је сам ђаво, у складу представом о демонолошком у средњем веку увек *скривен*, непознат и никада се не показује. Фигура вође вукова је такође и представа отуђеног човека који се окреће анималном свету. Он руководи чопором вукова, који су у том случају сведени на свој карактер предатора, а човек је тај који њиховим поступцима влада и управља додајући чопору вукова и црту организованог и премедитираног зла. Оваква интерпретација фигуре вучјег господара смештена је превасходно у магијско-култни и митски контекст упућујући на један шири друштвени контекст- фигура вучјег господара у себи сублимише митску представу бога Вука повезаног са култом вође, предводника ратничке дружине и родоначелника племена, која је присутна у митологијама народа Европе, Азије и Северне Америке (Илић 1982: 251). Дакле, легенда о вучјем

3 Историјски регион Француске, под овим именом је постојао све до Револуције.

4 Претежно шумовита област. Као и Бери, у склопу је Централног региона Француске.



господару испреплетала је бројне интертекстуалне елементе, формирајући тако вишезначну фигуру *вучјег вође* која је повезана са магијским, митолошким и теолошким основама друштвене свести. Стога је ова фигура првенствено одређена својим социо-култним и магијским контекстом *заједнице*, уписујући најпре у своју семантику, семиотички речено, значење *раскида* и бруталног прекида примарних социјалних односа. У роману Александра Диме фигура вучјег господара актуализована је кроз лик кломпара Тибоа (*Thibault le sabotier*). Треба нагласити да овај занат није случајно додељен главном актеру романа његово именовање као *кломпара*<sup>5</sup> такође се може тумачити као једна врста симболичко-митолошког проговора. Стално је место у народном веровању да су врачеве управо кломпари, дрвосече, шумари, дакле сви они који су због својих заната и делатности често боравили у шуми (Closson 2000: 226).

У легендама о вучјем вођи готово је увек присутан и архетипски мотив *ѓакѓа са ѓаволом*, закључивање уговора о продаји душе као залога за приступање демонској „страни” и добијање заузврат демонске заштите и право на испуњење извесног броја жеља. Међутим, склапање пакта са ѓаволом заправо представља унапред изгубљену опкладу, а у основи овог књижевно-фолклорног мотива је идеја о манипулацији и завођењу наивног човека од стране демонских сила, тако да човек иако представљен као једна равноправна уговорна страна има искључиво пасиван статус у овој погодби. Ѓаво заводи испуњавањем првих жеља, после чега онај који је пристао на пакт са ѓаволом схвата да је преварен и испуњавање његових жеља се увек неповољно заврши по њега. Већ смо напоменули да је у средњовековним француским бестијарима вук представљен управо као лик који најчешће буде насамарен и преварен, његова се злодела врло брзо разокрију и због тога бива исмејан. Ова схема присутна је и у карактеризацији Тибоа као вучје фигуре у роману, те његови, најчешће љубавни, подвизи бивају осујећени, а он врло брзо најурен:

„[...] момци и девојке из млина дотрчаше. Затекли су газдарицу како гађа Тибоа свим што јој допадне под руку, флашама, бокалом, солиром, тањирима. На Тибоову срећу, лепа млинарка од

5 На француском *le sabot* значи и кломпа и копито коња, што је у народној свести доведено у везу са пакленим коњаником, асоцира и на ѓавоље копито.

беса није могла да проговори. Да је могла да прича, повикала би: ’Убијте га! Закољите га! Он је један безобразник! Бедник!’” (Dumas 2002: 220)<sup>6</sup>

Предуслов за постојање могућности да се склопи пакт са ђаволом јесте јављање оних жеља и нагона који се директно супротстављају хришћанском идеалу врлине:

„Тибо је био човек од око 25 година, висок, наочит, снажан, али природно меланхоличан срцем и духом. Та меланхолија је произилазила из једне мрвице зависти коју је упркос себи осећао, можда и несвесно, према ближњем који је материјално стајао боље од њега” (Dumas 2002: 68–69).

„[...] није му се могло ништа више замерити од онога што смо му већ замарили: а то је да је завидео на благостању других таман колико је то било неповољно за спас његове душе” (Dumas 2002: 76).

Тачније речено, одбијање понизности, рађање зависти и похлепе су биле довољне да се Тибоу упризори сам ђаво обучен у вука и да предложи овакву погодбу: „Огроман црни вук уђе унутра, ходајући на задњим ногама. [...] Поче да се смеје. То је био први пут да је Тибо чуо вука како се смеје.” (Dumas 2002: 136) Међутим, тек када се у дискурсу, то јест у *говору*, формулише одвајање од божанског принципа, онда је то довољан услов за припајање демонском принципу:

„Сто му громова! повика Тибо, Господ Бог је значи глуп, по свему судећи. Па добро, онда нека ђаво начуљи уши и нека ме чује! У име Бога или ђавола, како желим тако ћу те и ухватити, проклета животињо!” (Dumas 2002: 89)

Склапањем пакта са ђаволом бива установљена нова веза, али овај пут са демонским као опозитом божанском принципу, и нов статус у друштву који је нужно мистификован и магијског је карактера, па се изопштеник именује као вештица, врач, вукодлак, или које друго натприродно биће: „На Тибоа! Хватајте га! Он је врач! Вештац! Вукодлак!” (Dumas 2002: 222). Ђаво је Тибоу понудио моћ над вуковима, могућност да их организује у сопствену ратничку дружину која ће, вођена људском интелигенцијом, нападати институције друштвеног и законског простора у име Вуковође. Стога фигура вође вукова у

6 Сви цитати из наведеног дела су прим. прев. Катарина Милић.



народној имагинацији бива окарактерисана најживљим епитетима и особинама најкрволочније звери:

„Говорило се да је вукове подбуњивао, водио један човек; да је тај човек још истрајнији, окрутнији, немилосрднији од самих вукова; да по угледу на своје другове и он живи од живог мяса и пије крв. Народ је нагађао, именовао Тибоа. Бискуп је наложио екскомуникацију бившег клонпара” (Dumas 2002: 484).

Запоседање и присвајање људског од стране демонског се у лику Тибоа постепено спроводи, сваки пут када демонско у њему бива призвано и артикулисано кроз амбициозне и похлепне жеље. Приставши на пакт са ђаволом, Тибо пристаје на подложност манипулативном утицају демонског, симболично давајући ђаволу сваком својом жељом део себе – сваки пут кад пожели нешто по једна влас његове косе ће припасти ђаволу: „Једна влас ће ми припасти за прву жељу, две за другу, четири за трећу и тако редом, сваки пут удвостручујући се.” (Dumas 2002: 148). За интерпретирање оваквог вида потчињености демонском од велике помоћи нам је разматрање о магијском и религијском Веселина Чајкановића (Чајкановић 1985). По његовом мишљењу, манипулативни и магијски утицај демонског на човека се огледа у дубоко укорењеном народном веровању о магичној функцији имена као људског белега и његовој моћи да заштити човека од демонских сила:

„Да би наш непријатељ могао да нам шкоди, довољно је да има какву било белегу од нас: прамен косе или остатке ноктију, или нашу слику, или најзад било коју ствар што нама припада; кад има то у својој власти, моћи ће, магичним начином, да утиче на нас из даљине – имаће у власти и нашу вољу, и наше здравље, и уопште целу нашу личност” (Чајкановић 1985: 15).

Име симболизује у веровањима многих народа оно што човек *јест*, дакле део је његове личности и докле год је скривено демонско не може да утиче на човека. Име заправо представља један *белег* људског, као што то представљају и коса, нокти и који уколико допадну руку непријатеља-демона шкоде човековој целокупној личности. Будући да је вођа вукова у народном веровању створење слично вукодлаку, овој фигури је такође својствено постепено метаморфозирање од антропоморфног до крајњег териоморфног облика. Прво телесно обележје је црвена влас у коси:

„Тибо се још мало нагнуо према стакластој површини воде. Тада је приметио у коси нешто светлуцаво што је сијало међу његовим црним коврџама и падало на чело. Још се нагнуо. То што је видео је била црвена влас. Али несакидашње црвене боје, [...] крваво црвене, исте боје и сјаја као најживљи пламен” (Dumas 2002: 183).

Потом следи и постепено изоштравање чула као код вука, као и проговарање вучјим језиком:

„У соби је било потпуно мрачно. Али будући да је боравио са вуковима, Тибо је усвојио и неке од њихових особина, између осталих и способност да види ноћу” (Dumas 2002: 307);

„И затим, чим је мрак завладао шумом, почео је да завија (може да се научи да се завија са вуковима) [...]” (Dumas 2002: 292);

„Позвао их је. Вукови се скупише око њега. [...] Била је то његова дружина, његов чопор” (Dumas 2002: 345).

Тибоова постепена метаморфоза у *вука* нас упућује заправо на промишљање фигуре вучјег вође пре свега у светлу друштвеног позиционирања. Док не спозна крајње обличје вука као демонског слуге, вучји господар је и даље човек, а његов социјални статус упућује пре свега на представу суштинско људског као агоналног и као позорје битке Бога и ђавола за људску душу: „Чинило се да је Тибо сам центар пакленог круга.” (Dumas 2002: 346). Отимање око душе је заправо само почетак „опкладе”, а борба између Бога и ђавола одвија се у човеку. Принцип божанског представљен је у лику девојке са именом Јагњешце (Agnelette). Тибо је својим припадањем вучјем свету директно супростављен лику младе девојке која, као јагње, симболизује принцип Добра и божански залог искупљења и спасења:

„Дођавола! Лошег ли имена, дете. – рече барон.  
Зашто то, господине? – упита девојка.  
Зато што те заветује вуку” (Dumas 2002: 110).

Пошто је коначно преображен у вука, исти црни вук који је као медијум послужио ђаволу за придобијање још једне душе путем већ поменутог пакта, Тибоа упућује на могућност коначног одабира, рекавши да у обличју вука један цео дан у години смртан. Добијање смртности на један цео дан је заправо указивање на могућност спасења душе, повратак у пређашње стање и одлуку за повратак под окриље божанског, јер би га смрт по-



тврдила као човека. Прича о Тибоу се завршава баш тог дана када је као вук и као смртно биће постао плен барону од Веса и његовим ловцима. Притом, сакривши се у празну гробницу на сеоском гробљу, он присуствује церемонији погребца и препознаје Јагњешце, и тада је „тако језиво крикнуо да су од страха побегли сви који су били ту” (Dumas 2002: 555). Призор који је уследио када су ловци пронашли Тибоа-вука оставља отвореним и неразрешеним сукоб између Бога и ђавола- у гробници је била само вучја кожа, док је тело нестало:

„Пси су се отимали о још свежу и крваву вучју кожу, али тела није било. [...] Шта се са телом десило? Нико никада није сазнао. Само, будући да од тог дана Тибоа нико више није видео, опште је мишљење било да је тај вукодлак био баш некадашњи клонпар” (Dumas 2002: 556–557).

Непостојање коначног разрешења представљено је управо нерешеним питањем о томе који је принцип превагнуо. Тибо је свукао вучју кожу, али се не зна да ли је покајањем и одабиром љубави заслужио смрт и самим тим спасење, или потврдио опредељење за демонско. Отвореним крајем се свакако подражава народно предање и легенда, као динамички принцип промишљања судбине вучјег вође као бића са амбивалентним и „међупросторним” статусом.

### **ОБРЕДНА И МАГИЈСКО-РЕЛИГИОЗНА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ФИГУРЕ ВУЧЈЕГ ВОЂЕ**

Протеривање Тибоа је заправо једна врста моралног суда због нарушавања основних друштвених принципа, у чијој је основи религиозно схватање света, те је посредни основна религиозна дијалектика принципа Добра и Зла. Димин јунак стога представља романтичарског човека и отеловљује анархијски принцип преиспитивања друштвеног поретка и непоштовања хијерархије, постављајући притом сопствене обрасце понашања. Симболичним чином искључивања из заједнице и закона који представља принцип Добра, Тибо „излази” изван закона, а све што је ван закона у народној свести добија статус оностраног и демонског. Међутим, ни са друге стране закона нема анархије – и иза демонског постоји логика и закони, што самим тим имплицира постојање демонске хијерархизације и



уређености, што је довољан услов за формирање једне демонске, оностране *заједнице*. Вучји господар је стога *ошшадник*, изопштени члан своје примарне заједнице који потом иницијацијски бива уведен у другу заједницу. Изопштеност Тибоа као члана друштвене заједнице пре свега је социолошки мотивисано и на првом месту просторно маркирано – Тибо је означен као припадник народа, сељак и занатлија који је поштенним радом заслужио да на коришћење добије колибу у шуми, и то на раскрсници путева: „Тибо, имавши слободу да сагради себи кућу у шуми и то на месту које би му било најпријатније, одабра раскрсницу Озијер [...]” (Dumas 2002: 74). Просторна измештеност осим физичке позиције упућује и на сакрални статус топоса и открива магијско деловање кретања у простору.

Важност тополошке одређености и омеђености простора који припада једној друштвеној средини упућује и на појам *џранице* која може бити представљена природном међом (стеном, реком, итд.) која у том случају бива посвећена и која симболише заштиту *забране преласка* чије би нарушавање претило санкционисањем, односно казном. Реч је дакле о магијско-религијској забрани саопштеној *омеђавањем* (Ван Генеп 2005: 20–21). Топос *раскршћа* притом сасвим јасно упућује на магијско и демонско, па је у народном предању најчешће тумачена и најприсутнија симболика раскршћа као места на коме се окупљају демони. Семантика раскршћа читава и значење изгубљености, немогућности оријентације услед укрштања путева, што је у народном веровању оправдано упливом демонског. Зато је укрштање путева представљено као укрштање злих, демонских сила, што оправдава представу раскршћа као места са набујалом и необјашњивом негативном енергијом, а због чега су и ова места повезана мраком и ноћу-лунарно упућује на скривено, необјашњиво и мистично. Тибоово постављање на саму границу између ова два света установљава статус човека који се налази ван оба „магијска круга” (овде позајмљујемо Ван Генепову терминологију), а његово позиционирање у односу на оба пропраћено је бројним обредним елементима који утврђују и прате његову судбину човека.

Прелазак и трансформација једне јединке као члана друштвене заједнице свакако почивају на принципу обредног као магијско-религијском посвећивању, везујући се пре свега за иницијацијски обред или обред *преласа*. Ван Генеп (Ван Генеп



2005) обреде прелаза дефинише уочавајући њихову структурисаност и доследност у јављању и низању етапа које су им заједничке, а то су:

1. обреди одвајања од примарне средине или стања,
2. обреди самог чина прелаза или који обухватају међустање изолације, мировања
3. и обреди прикључивања новој средини или заједници (Ван Генеп 2005: 15).

На самом почетку романа Тибо је окарактерисан као противник *закона* чији је симболични представник барон од Веса: Тибо је ловио на поседу барона и тиме прекршио друштвени кодекс. Пошто бива ухваћен на делу, баронова пратња га везује за дрво и извршава симболично бичевање. Ритуално бичевање је један значајан обред у оквиру иницијацијских обреда, посебно зато што може да заузима различите позиције у већ поменутој трочланој схеми. Бројна су тумачења значења ритуалног „шибања”, а Ван Генеп и додаје да бичевање понекад може значити физичко одвајање од претходне средине, одсецање и раскидање (Ван Генеп 2005: 200–201). Симболика шибана у контексту Димниног романа поприма овај „раскидајући” смисао, те се бичевање Тибоа може схватити као чин избацивања из друштва при чему поприма значење превасходно физичког одвајања- ударци које Тибо најпре *осећа* добијају димензију насилног духовног изопштавања и лишавања првобитног друштвеног статуса.

Прелазак из једног друштва у друго спроводи се уз помоћ обреда *пријема* који могу фигурирати у разним облицима и ритуалима, у којима се јасно уочава представа странца као сакралног и мистификованог бића (Ван Генеп 2005: 32). Обредима пријема припадају различити облици поздрава, дочека, церемонијалног увођења, итд. Поздрављање и дочекивање као обредно деловање имају за циљ да *уведу* странца у дати друштвени круг, али и да утврде његову позицију као придошлице и да се магијско-обредним поступцима обележи његов улазак: „Међутим, на сво његово изненађење, чим су стигли, вукови који су ишли напред се с поштовањем поређаше направивши му пролаз [...]” (Dumas 2002: 230). Поздрављање се сходно томе врши у коду животињске то јест вучје заједнице- вуко-

ви машу репом у знак поздрава, при чему Тибо као придружени члан прихвата знаке добродошлице отпоздравом:

„[...] и уместо да га нападну, вукови почеше да машу репом као пси када виде свог газду. Њихово пријатељско понашање је било толико уверљиво, да је Тибо на крају помазио једног од њих, који не само да му је то допустио, него је и показао знаке истинског задовољства” (Dumas 2002: 237).

Као ритуални вид обавезивања на припадност датој заједници фигурира и обред „заручења” или верења, чији смисао према Ван Генепу ипак није симболички него чисто физички: „[...] канап који свезује, прстен, наруквица, венац који обујмљују – све ово има реално, обавезујуће дејство.” (Ван Генеп 2005: 154). Заручење Тибоа са ђаволом се спроводи путем магијско-религиозног знамења – прстена:

„Ево начина да закључимо уговор сасвим безбедно. Ти имаш сребрни прстен, ја златни –трампимо се. Видиш и сам да је погодба у твоју корист. [...] Заменише прстење. – Добро! рече вук, ето сад смо венчани. [...] Тибо је скинуо прстен и осмотрио га. Учинило му се да је нешто било угравирано са унутрашње стране, и онда је схватио да су то два слова, Т и С. – Аха! рече пошто га је облио хладан зној. Тибо и Сатана, [...] Свега ми, кад се већ даје ђаволу треба то урадити од свег срца” (Dumas 2002: 148–150).

Сакрални карактер једног друштва какво је демонско устављен је, као и у свакој заједници која познаје своје законе и кодексе, бројним обредним деловањима и поступцима који су му иманентни и упућују на дубоку митску основаност колектива као таквог. Из тог разлога Тибо на мистериозан начин и под дејством неких необјашњивих сила увек бива спречен када покуша да у оквиру демонског кода спроведе и употреби ритуале који припадају кодификацији божанског простора деловања. Тако и буде када после погодбе са црним вуком као ђавољим изаслаником Тибо покушава да се помоли:

„Међутим, како га је заштита мрачних сила инстинктивно плашила, покушао је да се помоли; али, када је хтео да подигне руку ка челу не би ли се прекрстио, рука му се није дала савити, и, иако је дотад сваког дана читао *Здраво Маријо*, није могао у сећање да призове ни једну једину реч” (Dumas 2002: 129–130).

Молитва као посебан вид магијског деловања сасвим јасно упућује на обредну сферу божанског, те немогућност приви-



вања магијског следа речи, ритма, немогућност заузимања физичког става својственог молитви, опет упућује на искључење из божанског поретка представљеног кроз систем обредних и ритуалних радњи. Слична ситуација се понавља када Тибо неуспешно покушава да маказама одсече црвену влас косе као веома јасног дистинктивног обележја припадања демонској сфери. Обредно одсецање *косе* значи одвајање од средине којој се припада, док би њено посвећивање представљало повезивање са сакралним светом, са неким сакралним ентитетом и на тај начин се успоставља однос сродности било да је то припајање божанском или демонском (Ван Генеп 2005: 192). Црвена влас представља оно што постаје неповратно демонско оног тренутка када ђаволу припадне. Међутим, остале власи које нису припале ђаволу упућују на оно што је још људско и симболишу непотпуну опредељеност за једну страну, због чега он припада међупростору између божанског и демонског простора.

Постојање лиминалне фазе у самом чину преласка добија посебан значај и представља период извесног искушавања, боравка у међупростору између два стања, тако да само прелазно стање престава свеопшту *издвојеност*, изолацију и искљученост из примарне средине и неприпојеност секундарној. Према Ван Генеповом схватању, постојање ове фазе је управо везано за осветљавање дијалектичког односа првобитног животног стања и његове супротности, односа између профане и сакралне сфере које су толико инкомпатибилне да „прелазак из једне у другу није могућ без извесног међуступња” (Ван Генеп 2005: 6). Постојање међуступња представља извесно ублажавање трауматичних ефеката које имају такве промене (Ван Генеп 2005: 17). Реч је дакле о суштинском дијалектичком односу који је у основи религијског поимања света, самим тим и религијско-магијских ситуација. Лиминална бића и људи у лиминалној ситуацији су у бити амбивалентног карактера и нужно су неодређеног статуса. Тибо је дакле суштински подвојено биће, он доживљава прелазак из сфере људског у сферу ванљудског. Тибоово биће је заправо позорница на којој је приказан агонални карактер људске судбине, а читав простор романа је у спреси са религијским поимањем света. Сам ритуал прелаза је задржан посебно на овој средишњој изолацијској фази која омогућава упризорење борбе између два простора- простора божанског и простора демонског. Фаза међустања у обредима прелаза бли-

ско је повезана са поимањем просторно-сакралне одређености-појам прелазног стања обухвата и извесну просторну симболизацију, па се „такав међупростор, истовремено и имагинаран и реалан, мање-више јасно пројављује у свим ритуалима који прате прелаз из једне магијско-религијске или друштвене ситуације у другу” (Ван Генеп 2005: 23). Обред прелаза прати дакле и ритуал физичког преласка из једне територије у другу, тако да он постаје обред духовног прелаза (Ван Генеп 2005: 26). Агоналност људске судбине се успоставља у међупростору и међустатусу изопштеног човека какав је Тибо и у постојању двоструког избора – или ће одабрати реинкорпорацију у примарну средину, или ће бити примљен у другу.

### ЗАКЉУЧАК

Фигура вука и конкретно фигура вучјег вође као деривата вучје симболике како у народним веровањима, па тако и у различитим обредним и магијским интерпретацијама и манифестацијама, блиска је симболичном и алегоријском промишљању људске природе обележене вечним сукобом између два супротна али ипак компатибилна принципа, божанског и демонског, који као две виталне силе људске природе формирају исконски, егзистенцијални јаз који у усменом предању и писменој традицији фигурира у представи вучјег вође као *изошћеника* и међупросторног бића. Ова фигура је обележена и извесном ратничком симболиком, која проговара у лику вучјег вође као предводника ратничке дружине, те се у њему указује и митски лик бога Вука као ратничког вође и родоначелника племена. Вођа вукова фигура која на тај начин сублимише и идеју о промишљеном и организованом „интелигентном” злу, али и идеологији и закона у оквиру чопора.

Како у усменој, тако и у писаној традицији, фигура вука и све његове различите књижевне трансформације обележене су и даље доминантном цртом вука-прождрљивца, тако да се око ове основне семеме организују све остале које омогућавају бројне трансформације вучје фигуре. У фигури вучјег господара, ова црта се трансформише у немогућност задовољења претеране амбиције и похлепе. Романтичарски повратак и реинтерпретација фолклорног омогућила је асимилацију вучје сим-



болике „прождрљивости” и похлепе са представом романтичарског субјекта као човека превеликих амбиција и ароганције, увереног у свој статус натпросечног појединца који има снагу да преокрене већ устаљени друштвени поредак и заузме место које му по заслуги припада.

Нашем тумачењу фигуре вуковође се придружује и симболика вука као „туђег”, страног, оног који се креће споља, са „друге стране”, и тако непрестано прети преласком преко границе и упада на територију „овостраног”. Зато се вучји принцип увек везује за све што је гранично, са преломним добрима и моментима у животу појединца, али и групе. Отуда и магијско-религиозна интерпретација функције вуковође као амбивалентног и несврстаног бића, за коју се везују и бројни обредни елементи у оквиру његовог књижевно-фолклорног конституисања као животињске фигуре и обредне маске.

## ИЗВОРИ

1. Дима 2002: A. Dumas, *Le meneur de loups et autres récits fantastiques*, Paris: Omnibus.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бобе 2002: S. Bobbé, *L'ours et le loup: essai d'anthropologie symbolique*, Paris: Fondation de la Maison des sciences de l'homme.
2. Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*, превод Јелена Лома. Београд: Српска књижевна задруга.
3. Де Планси 1863: C. de Plancy, *Dictionnaire infernal: répertoire universel des êtres, des personnages, des livres qui tiennent aux esprits, aux demons*, 6e éd. Paris: Plon.
4. Илић 1982: В. Илић, „Култ вука и култ хероја: прилог тумачењу мађарског коњаника”, *Часопис за теорију и социологију културе и културну полимику*, 57/58, 248–253.
5. Клосон 2000: M. Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550–1650)- Genèse de la littérature fantastique*, Genève : Droz.
6. Кајоа 1966: R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris : Gallimard.
7. Котерел 1998: А. Koterel, *Rečnik svetske mitologije*, Beograd: Nolit.

8. Лагре 1992: M. Lagrée, *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui*, Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, coll. «Publications des facultés universitaires Saint-Louis», n° 55.
  9. Сењол 1994: C. Seignolle, *Les évangiles du diable selon la croyance populaire*, Paris: Maisonneuve et Larose.
  10. Сењол 1997: C. Seignolle, *Contes, récits et légendes des pays de France*, volume 2, Paris: Omnibus.
  11. Тодоров 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Službeni glasnik.
- Чајкановић 1985: В. Чајкановић, *О маџији и релиџији*, Београд: Прo-света.

## LA FIGURE DU MENEUR DE LOUPS DANS LE ROMAN LE MENEUR DE LOUPS D’ALEXANDRE DUMAS

### *Résumé*

Dans ce travail nous nous proposons de présenter la figure du meneur de loups dans le roman éponyme d’Alexandre Dumas, en élaborant et en démontrant l’hypothèse de la notion indo-européenne des »maîtres de loups« et la fonction du meneur de loups qui possède un pouvoir absolu et une influence magique sur les loups, et de plus, qui détient un contrôle et une autorité entière sur eux et sur sa nature de loup. La légende du meneur de loups est avant tout typique pour le folklore français, dans lequel cette figure apparaît comme une variation du loup-garou et du sorcier, étant dans ce cas-là définie primairement comme une figure démoniaque. De ce fait, le meneur de loups est, dans la tradition orale française, le plus souvent représenté comme l’auxiliaire du Diable, son complice et l’exécutant de sa volonté. Le but de ce travail est d’éclaircir le fondement symbolico-mythique et religieux de la figure traitée, aussi bien que d’examiner les éléments rituels qui relèvent de l’imaginaire démoniaque dans la tradition orale et populaire française.

*Mots clés* : loup, meneur de loups, Dieu, Diable, fantastique, folklore, rites de passage

Katarina Z. Milić



Тијана З. Матовић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за англистику

## БАЈКА О ЦРВЕНКАПИ У ДРУШТВУ ВУКОВА АНЂЕЛЕ КАРТЕР: ОД ОБРЕДА ДО КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА<sup>2</sup>

У раду се у оквиру ритуално-митолошких концепција изучавања жанра бајке проматра дијахронијски развој бајке о Црвенкапи (АТ 333) од усмених верзија до савремених књижевних реконфигурација, међу којима је као фокус рада издвојена кратка прича / бајка Анђеле Картер *Друштво вукова*. Бајка о Црвенкапи се, на темељу превасходно Проповог учења о историјским коренима бајке, показала као наративно уобличење обреда прелаза (*rites de passage*) о иницијацији у доба полне зрелости, чији су трагови приметни са првим литерарним, морализаторско-естетизованим записима, а које, у постмодернистичко-ревизијском маниру, Анђела Картер наново присваја и (де)конструираше. Ликовима Црвенкапе и вука у *Друштву вукова* приписана је амбивалентност на потезу људско-анимално и феминино-маскулино кроз реапропријацију њиховог историјског развоја као фигура у дуговековном наративу. Карневалескно изокретање норми у „Друштву вукова” испољава се путем разобличења формулаичних елемената бајке о Црвенкапи, који се истовремено потврђују понављањем и иронично раскривају као идеолошка потка конкретних доба. Лиминални простор шуме бива искоришћен као *locus* бахтиновског смеха и утопијског помирења човека са самим собом, путем чега Анђела Картер указује на потенцијал наратива, превасходно оног који припада жанру бајке, да пружи нове матрице имагинативног уобличења људске егзистенције.

*Кључне речи:* бајка, ритуал, мит, вук, Црвенкапа, идеологија, постмодернизам

---

1 tijana\_matovic@yahoo.com

2 Рад је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Сanis lupus између обредне маске и књижевне живописне)* који финансира Министарство културе и информисања РС, и на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (ев. бр. 178018) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.



## РИТУАЛНО-МИТОЛОШКА МАТРИЦА БАЈКЕ

Сваки вид наратива покушај је вербализације живљеног и имагинативног искуства путем жанровских, тематских и формалних модуса. Стога, приликом посезања за усменим изворима савремених књижевних облика неопходно је чувати се замке васпостављања тих извора на ниво вечних истина. Као и сваки дискурс, и фолклорни извори проткани су извесном идеологијом. „Фолклор је идеолошка дисциплина,<sup>3</sup> (1997: 3) истакао је Владимир Проп у свом есеју *Природа фолклора*. Са друге стране, треба имати у виду да су усмени наративи наслеђивани често кроз векове, чиме донекле правдају повлашћени статус носилаца народних мудрости: „[Б]ајке, својом поетиком и садржајем, чине основу за извођење не само локалних већ и универзалних значења, јер се на трагу народне бајке наводи богат поетски доживљај људскости које је изнедрило духовно биће народног приповедача” (Антонијевић 1991: 8).

Пропово учење да је обред иницијације „најстарија основа бајке” (1990: 534) је општеприхваћено у ритуално-митолошкој критици. Социјална функција обреда иницијације, према Пропу, јесте увођење индивидуе у колективну заједницу након спровођења ритуалне конфигурације идентитета појединца који се нашао на прагу сазревања, и то најчешће полног (1990: 90). Синкретизам бајке и обреда, као и из њега проистекло мита<sup>4</sup>, почео се интензивно проучавати у оквиру ритуално-митолошке школе у науци о књижевности, са продирањем етнолошких теорија 20. века у област књижевне критике (Мелетински 1983: 99). Ипак, овај синкретизам не подразумева идентичност, јер тек када се чин приповедања одвојио од обреда, а ритуал и њему пропратни мит изгубили на снази као обликотвор-

3 Сви преводи са енглеског језика у раду су преводи ауторке Тијане Матовић.

4 Постоји разилажење међу теоретичарима поводом хронолошке надређености мита и ритуала/обрета (Burke 1991: 115–116). Мелетински такође проблематизује ову инстанцу: „Питање о приоритету у вези са митом и ритуалом слично је проблему односа кокоши и јајета, за које се тешко може рећи шта чему претходи” (1983: 38). Међутим, Мелетински је прецизније разрадио ову недоумицу, указавши на првенство митова у космогонијским, а ритуала у календарским обрасцима, чиме је дао примат митовима када су у питању наративи о постању, а ритуалима у вези са поимањима о цикличности времена, која леже и у основи бајке. Стога се у тексту ритуал предатира у односу на мит.



не силе људске егзистенције, бајка се осамосталила као форма (Проп 1990: 541). Према мит и бајка деле заједничке симболе, мотиве и заплете, у бајкама више не налазимо космичко попрште у коме фигурирају богови или демијурзи, већ се сусрећемо са обичним човеком и његовим положајем у родној заједници и ширем друштвеном колективу. Чоловић дефинише бајке као „симболичке вербалне комуникације које одређена заједница санкционише као средства погодна за размену колективних искустава и за решавање извесних 'метафизичких' проблема са којима се припадници те заједнице сусрећу у свом личном и породичном животу” (Чоловић 1985: 10). Значајно је у овој дефиницији истаћи да бајке одражавају *колективна* искуства, али да се њима баве кроз искуство *лично*, односно појединца, што је у супротности са митом као светом причом.

Како бисмо испитали обредно-митолошку заснованост народне бајке, као и потоње књижевно порицање/обнављање исте, неопходно је позвати се на учење Арнолда Ван Генепа који је почетком 20. века први пружио описе такозваних обреда прелаза (*rites de passage*) у разним културама. Он је уочио да се сваки прелазни обред састоји из три фазе, „прелиминалне (обред одвајања), лиминалне (обред прелазног стања) и пост-лиминалне (обред пријема)”<sup>5</sup> (2005: 15). Касније је Виктор Тарнер подробије разрадио круцијалну, лиминалну фазу у којој се одвија суштина трансформације идентитета иницијанта на преласку прага искуства. Тарнер дефинише лиминалност као стање *између* – оно које се одвија у лимбичком, изолованом простору, ван историјског времена (в. 1969: 94–96; 1974). У том

5 По узору на Ван Генепову лексику, Џозеф Кембел користи термине „*одвајање – иницијација – повраћање [separation – initiation – return]*” (2004: 28). У својој студији, Кембел је разрадио структуру пута митолошке авантуре јунака који напушта свет у коме је до тада боравио у простор другог, обично натприродног света, у коме проживљава трансформацију суочивши се са силама које га обликују као индивидуу, да би се напоследку вратио у првобитну заједницу опремљен новим сазнањем којим доприноси бољитку те заједнице и успоставља себе као изузетног појединца. Овај пут који прелази јунак паралелан је миту о потрази (*quest myth*), који је према Нортропу Фрају основни мит. „Мит је средишња обликотворна снага која ритуалу даје архетипско значење” (1991: 29), истакао је Фрај. Мит о потрази подразумева трагање за „знањем света” у Ван Генеповој формулацији обреда прелаза, односно за самоспознајом, како Кембел позиционира суштину херојеве потраге.

лиминалном простору спроводе се кључна искушења неофита, па је и средишњи део бајке ситуиран у окружењу са тим карактеристикама. И не само да се јунак бајке налази ван уобичајеног простора и времена, већ се у лиминалној сфери неизоставно сусреће са фантастичним бићима која не поступају на начин својствен реалности. У оквиру сфере лиминалног, па стога и у симболици бајке, мит и ритуал делују кроз слике и мотиве, због чега наше тумачење бајке не сме бити само етнографско, већ и митопоетско.

### БАЈКА О ЦРВЕНКАПИ: ОД УСМЕНОГ ПРЕДАЊА ДО КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА

У овом раду спровешће се дијахронијска анализа бајке о Црвенкапи, која обухвата њене усмене, прве писане верзије, као и једну ревизионистичку верзију из 20. века британске ауторке Анђеле Картер, под називом *Друштво вукова (The Company of Wolves)* (1979). Досадашња истраживања ове бајке фокусирали су се превасходно на тематику везану за лик Црвенкапе и пут који прелази у јединственом обреду иницијације. Међутим, у критици се занемаривала комплексност коју носи фигура вука, како по питању обредности у усменој верзији бајке, тако и по питању паралелног саучествовања у наративу литерарно-књижевног уобличења бајке у својству интринзички сложеног фактора који захтева дубље проматрање. А када говоримо о лику вука, неминовно повлачимо и причу о људском, које је, како ће се показати, неодвојиво од вучје фигуре.

Анђела Картер била је врло добро упозната са жанром бајки и њиховим фолклорним пореклом. Две године пре него што је објавила збирку ревизионистичких бајки под називом *Крвава одаја (The Bloody Chamber)*, 1977. године превела је збирку бајки Шарла Пероа, која је, поред бајки браће Грим, данас најпознатија у Западном свету. Поред тога што је у процесу превођења дошла до закључка да „сваки век има тенденцију да креира и ре-креира бајке по сопственом укусу” (цит. у de la Rochère, Heidmann 2009: 41), Картер је изјавила и следеће: „верујем да су сви митови производи људског ума и да одражавају само аспекте материјалног људског присуства. Ја се бавим послом демитологизовања” (1998: 38).



Премда су и Перо и браћа Грим тврдили да су њихове бајке забележене у оквирима оралне традиције (Dundes 1989a: 44), обе верзије бајки несумњиво су литерарно прилагођене и суштински измењене, поставши на тај начин део *лажног фолклора*<sup>6</sup>. У складу са временом у ком су одређене верзије настале, аспекти бајке о Црвенкапи, преузете из националног фолклора, измењени су како би се прилагодили новој литерарној и културној клими. Код Пероа то је био помодни дискурс просветитељског морализовања у Француској 17. и 18. века, а код браће Грим дискурс хришћанског, и то превасходно протестантског, немачког друштва 19. века. Перо „говори као да преко глава деце намигује одраслима” (Бетелхајм 1979: 188). Измењене које је унео у народне бајке имале су за циљ да их лише елемената које је Перо сматрао одликом сујеверја, вулгарности и мистицизма, и то како би их уобличио у поучне приче за младе нараштаје али и „јакло сложено разрађене текстове који се обрађају префињеној, одраслој, и превасходно женској публици” (de la Rochère, Heidmann 2009: 43). Браћа Грим су век касније извршила сопствену прераду бајке о Црвенкапи, за коју су тврдили да је аутентично забележена у народу. Међутим, касније се испоставило да су Грими преузели бајку о Црвенкапи од Немице буржоаског порекла чија је мајка била Францускиња, па су стога изнете претпоставке да је Перо ипак извршио утицај на верзију браће Грим (Verdier 1997: 102).

Данас најпопуларнију и најчешће цитирану фолклорну верзију бајке о Црвенкапи (АТ 333) забележио је етнолог и фолклориста Пол Делари крајем 19. века у Француској (Tatar 1999: 10–11). Број независно прикупљених усмених прича са главним елементима бајке о Црвенкапи сведоче о бујној усменој традицији ове бајке у Француској, вероватно и много пре Пероове верзије (Dundes 1989b: 3; Zipes 1993: 6–7). Усмене верзије које су претходиле Пероовом писаном уобличењу ове бајке 1697. године посведочиле су о многобројним интервенција-

6 Хасе је у раду „Ваше, моје или наше (Перо, браћа Грим и власништво над бајкама)” проблематизовао збирке бајки Шарла Пероа и браће Грим указавши на њихову фолклорну неаутентичност. Хасе изводи закључак да бајке припадају целокупном читалачком аудиторијуму без обзира на националну или етничку припадност, и да се аутентични фолклор може повратити путем изложености широком дијапазону разних верзија појединачних бајки (1993: 395–399).

ма у еволуцији онога што ће постати препознатљива верзија бајке о Црвенкапи<sup>7</sup>. Зајпс истиче да је константна интеракција између онога што је Бахтин назвао примарним и секундарним говорним жанровима то што је конституисало епидемиолошку дисеминацију ове каноничне бајке и свих других каноничних наратива. Када је [бајка о Црвенкапи] доспела до приповедача и писаца у седамнаестом веку, већ је претрпела многобројне трансформације и обухватила прастаре митове и религиозне елементе артикулишући успут идеолошке погледе [конкретних доба]. (2006: 32–33)

Дакле, битно је напоменути да и ова фолклорна верзија није *Ur-tekst* бајке о Црвенкапи, већ само један са до сада највећим бројем изнађених заједничких мотива са другим усменим верзијама које су прикупљене у етнолошко-фолклорном истраживању у 19. веку. Ми не можемо са сигурношћу знати коју је верзију обрадио Перо, нити колико уназад иде историја бајке о Црвенкапи. Са друге стране, нас у овом раду интересује првенствено однос који постмодерна књижевност успоставља са фолклорним наслеђем и како обредне матрице саучествују у савременом погледу на свет. Стога, увид у најзначајније, а нама познате верзије бајке о Црвенкапи, пружиће добру основу за претходно наведени циљ анализе.

Сукоб у усменој верзији бајке о Црвенкапи коју је забележио Делари остварује се на релацији ћерка-мајка-бака, док вук фигурира превасходно као типски јунак фолклорне бајке. Пошто је ова верзија настала у заједници жена које су претежно биле и постајале шваљама, следи да се и бајка о Црвенкапи

7 Постоје и алтернативна тумачења усменог порекла ове бајке. Бар једна записана верзија данашње бајке, из 11. века, на латинском језику, из пера Егберта из Лијежа, под насловом *Fecunda ratis*, помиње црвени одевни предмет (Ziolkowski 1992: 568). Ова верзија се у литератури о „Црвенкапи” не узима за прву писану уз образложење да се разликује у неколико битних момената од данашње верзије. Међутим, повод лежи првенствено у томе што није остварила популарност коју су достигле Пероова верзија и верзија браће Грим. Зиолковски ипак даје на значају овој писаној верзији у односу на верзије изнађене у фолклорним истраживањима у оралној традицији у 19. веку, превасходно због несумњиве предатираниости, фолклорне изворности и великог броја подударачких мотива (1992: 575). И други критичари су истакли да су усмени наративи прикупљени у 19. веку врло вероватно могли бити под утицајем Пероове верзије која је у Француској позната од краја 17. века (Soriano, Frey 1969: 27).



прилагодила иницијацијском обреду који обухвата сазревање младе девојке и наслеђивање претходних генерација (Douglas 1995: 4). Постоји неколико битних елемената ове бајке који указују на њено обредно порекло, а који су у Периоовој и верзији браће Грим изостављени. Када се Црвенкапа<sup>8</sup> први пут сусретне са вуком у шуми, он јој нуди избор између пута игала и пута чиода до бакине куће<sup>9</sup>; пошто престигне Црвенкапу и поједе баку, вук оставља мало меса и крви за Црвенкапу; када стигне до бакине куће, не препознавши вука, Црвенкапа једе остатке своје баке; на вуков захтев Црвенкапа свлачи комад по комад одеће и баца их у ватру, потом легавши поред вука у кревет; после добро познате размене формулаичних питања и одговора, уплашена Црвенкапа затражи да оде напоље да се олакша, што јој вук дозвољава везавши јој канап око ноге; Црвенкапа успева да веже канап за дрво и да побегне, понекад уз помоћ других жена из заједнице.

Наведене фазе несумњиво одговарају Проповим елементима чудесне бајке, који у његовој схеми имају извор у обреду иницијације. Средишњи део бајке одвија се у шуми, лиминалном простору обреда, у коме се одиграва ритуална смрт иницијанта. „Лиминалност се често везује за смрт, за боравак у материци, за невидљивост, за таму, за бисексуалност, за дивљину и за помрачење сунца и месеца,” (1969: 95) истакао је Тарнер, сложивши се са Пропом који је одлазак у шуму означио као „одлазак у смрт” (1990: 173). Једење баке представља такозвану „привремену смрт” (Проп 1990: 90), док је то што Црвенкапа несвесно једе крв и месо своје баке такође причесни, обредни елемент у складу са правилима царства мртвих, односно лиминалног простора шуме<sup>10</sup>. На тај начин Црвенкапа учествује у обреду једења предака у смислу обнављања животног циклуса који захтева смрт

8 Треба узети у обзир да Деларијевој овој верзији бајке о Црвенкапи, под називом *Прича о баки* (*The Story of Grandmother*), девојчица/девојка не носи одевни предмет црвене боје, али због доказаних веза између ње и потоњих верзија бајке о Црвенкапи, провизорно ћемо је ословљавати тим именом.

9 У различитим верзијама девојчица се одлучује за један или други пут (Douglas 1995: 4).

10 „Мртви не само да не осјећа гађење према том јелу, него га мора окусити будући да слично као што храна за живе даје живима физичку снагу и чистоту, храна мртвих придаје им специфичну, магичну снагу која је мртвацима потребна” (Проп 1990: 108).

старих и живот младих, потом њихово сексуално сазревање и даљу репродукцију. И према Бахтину, слике једења су у старом канону органски повезане са представама о животу и смрти (1978: 319). Ритуално маскирање, и у овом случају трансвестизам, Проп везује за обредну ситуацију у којој су ритуал изводиле жене или мушкарци одевени у женску одећу (1990: 170). Женска одећа одражава матријархалне односе, који „долазе у колизију с влашћу мушкарца која се хисторијски изградила” (1990: 171). Овај моменат повлачи са собом и мотив сексуалног сазревања, на шта указује и специфичност формулаичне размене питања и одговора између Црвенкапе и вука. Остали конкретни елементи ове бајке се дају објаснити етнографски<sup>11</sup>.

Шарл Перо изоставио је многе од наведених елемената, завршивши своју бајку прождирањем Црвенкапе од стране вука, и што је значајније, кратком инструктивном песмом која носи поруку да младе девојке морају да се пазе „вукова” који их могу појести/обешчастити (Tatar 1999: 13). Верзији бајке о Црвенкапи браће Грим такође недостаје неколико суштинских, обредних елемената из оралне бајке, при чему су они у наратив уврстили ловца који спасава Црвенкапу и баку из утробе вука, распоривши га (Tatar 1999: 13–16). Ловац као патријархални спаситељ поприма својства јунака која би у традиционалној верзији морала припасти Црвенкапи. Потом се вукова утроба испуни камењем и он се удави у бунару у покушају да утажи жеђ.

У својој студији *Значење бајки*, Бруно Бетелхајм указује на митолошку укорењеност бајке о Црвенкапи: „Постоји мит о Хроносу који прождире своју децу, а ова се ипак чудесно враћају из његовог трбуха; док се тежак камен користио да замени дете које је требало да буде прогутано.” (1979: 187) Као и остале бајке, он и бајку о Црвенкапи тумачи у психоаналитичком модусу. Девојчица је, према Бетелхајму, жртва неразја-

11 Одабир између пута чиода и пута игала тиче се шиваће професије и носи симболику чедности наспрам сексуалног искуства. Даглас истиче да је чиода без, а игла са рупом, па тако „[ч]иода може бити симбол *virgin intacta*; игла одрасле жене” (1995: 4). Такође је неопходно да Црвенкапа наследи претходне генерације жена у својој породици, па стога њено несвесно једење баке постаје метафора за смену генерација, за усвајање животне мудрости старијих зарад иницијације у свет одраслих и полно зрелих. Напокон, Црвенкапа бежи из бакине куће јер суштина овог конкретног обреда иницијације није у односу са вуком, већ са другим женама из њене родне заједнице.



шњених едипалних сукоба, премала да би носила црвену боју као симбол „полне привлачности” (1979: 192). Вук, са друге стране, „није само заводник, већ представља и све асоцијалне, анималистичке склоности у нама” (1979: 192). Према Бетелхајму, отац је такође присутан у „Црвенкапи” браће Грим<sup>12</sup> „као вук, који је екстернализација опасности премоћних едипалних осећања, и као ловац, у својој заштитничкој и спасилачкој функцији” (1979: 199).

Ова тумачења, премда прилагођена савременој писаној литератури и књижевној критици, нису нарочито плодносна када је у питању анализа фолклорних наратива и њиховог утицаја на писану књижевност. Психоаналитичка перспектива несумњиво је донела нове увиде у могућности интерпретације текстова бајки, али је у исто време негирала остале интерпретације<sup>13</sup>. Премда психоаналитичка критика претендује на свеобухватност, она се углавном задржава на потрази за личним неурозама и њиховим испољавањем у тексту<sup>14</sup>. Драгана Антонијевић такође упозорава да док су психолози и психоаналитичари третирали бајке, њихове симболе и поруке као универзалне и архетипске, с друге стране су фолклористи и етнологзи, упознати с географском распрострањеношћу и дифузијом народних прича, као и антрополози позивајући се на културни релативизам, упозоравали да је бајка, по свом пореклу и раширености, део индоевропске приповедачке традиције те да се тумачења њене семантике мора [*sic*] контекстуализовати унутар тог културног ареала (2013: 15).

Неопходно је укључити друштвени, историјски и културни контекст у тумачење бајки ако мислимо да избегнемо наивно олака поређења и симплификације. Са друге стране, „док је етнографски приступ у суштини оријентисан према појединач-

12 Заправо, верзија бајке о Црвенкапи која је Бетелхајму послужила за психоаналитичку анализу јесте верзија браће Грим, на шта указује и Дандес када критикује Бетелхајмово тумачење литерарне бајке као народне (1989б: 220).

13 Дандес је прозвао Бетелхајма и његову студију *Значење бајки* због недовољне заснованости на фолклористичким и психоаналитичким студијама о истим, као и због преурањених и провизорних личних закључака (1991).

14 Закључак се тиче критике базиране превасходно на Фројдовом учењу, које је усмерено ка појединцу. Критика која се заснива на Јунговим архетиповима и њиховој експлоатацији у ритуално-митском оквиру тумачења се показала доследнијом како оралној књижевности тако и њеним обредно-митолошким коренима, управо због Јунгове усмерености на колективно (в. 1996).



ним културама, психолошки приступ је инхерентно међукултуралан” (Jones 1987: 98), и стога такође налази своје место у тумачењу фолклорних наратива.

## РЕВИЗИОНИСТИЧКА ЦРВЕНКАПА АНЂЕЛЕ КАРТЕР У ДРУШТВУ ВУКОВА

Тиме што се „враћа оним прелитерарним формама приповедања, [Анђела Картер] може да експериментирате са својом улогом писца, да се повеже са имагинацијом небројених, анонимних наратора који стоје иза књижевних уредника попут Пероа или Гримових” (Sage 1994: 40). У својим „вучјим причама” Картер успоставља готичку атмосферу<sup>15</sup> која нема елементе моралистичког уливања страха нити изналажења решења у патријархалном систему, а који су били присутни у првим књижевним прерадама усменог наратива о Црвенкапи. Готика заступљена у *Друштву вукова* добија на интензитету управо због тога што је фигури вука уливена доза хуманости. Анималност вука доведена је у везу са анималношћу човека, па се тако човек и вук преплићу у својим подвојеностима у фигури вукодлака. „Дуализам је у основи вампира [и вукодлака], а по неким схватањима и у основи човека” (2008: 131), истакла је Шаровић. Са друге стране, у фикцији Анђеле Картер, како фигура вука, тако и женски ликови, супротстављају се идеји о бинарним опозицијама. Она их чини динамичним, избегавајући једноличне обрасце и моралне ћорсокаке. Њене протагонисткиње никада нису марионете. Оне понекад изазивају сажаљење, понекад дивљење, али подједнако могу бити и парагони страха и моћи. Тако њене ревизионистичке бајке „критикују уврежену рестриктивну идеологију која пориче да импулси – перверзни, насилни, ослободилачки – постоје у женама” (Brooke 2004: 69). Како би женски лик поставила у јединствени контекст, Кар-

15 Занимљива је урођена амбивалентност готичког жанра, на коју указује Шаровић и са којом је Картер врло често експериментисала. Готичка књижевност има одлике „специфичне вредносне мешавине (која истовремено може имати карактеристике и високе и тривијалне књижевности), и мешавине фантастичног и реалистичког приповедачког модуса (јер ове приче могу бити смештене подједнако и у свет реалности и у фиктивне светове)” (2008: 17).



тер се служила жанровима и поступцима који су јој дозвољавали такво репозиционирање дуготрајних стереотипа, попут преузимања садржаја бајки и њихове трансформације у поприште често готичко-гротескних сценарија. „Основни атрибут и најважнији адут вампиров, који га потврђује у простору и времену, и без којег би се могао поистоветити са општијим мотивом сабласти, јесте тело. Тело вампира је *зројеско*: оно је стално у процесу настајања, никад довршено” (2008: 107), истиче Шаровић, што уједно важи и за тело вука/вукодлака, будући да је она у својој студији *Метаморфозе вампира* повезала литерарне фигуре вампира и вука/вукодлака<sup>16</sup>. Телесна природа вука се код Анђеле Картер постмодернистички третира, будући да се путеност доводи у директну свезу са непостојаношћу/метаморфичношћу као и жељом за слободом од истих, чиме се наративно указује на културну конструисаност тела<sup>17</sup>, али и његову незаобилазну присутност у потрази за самоостварењем кроз видове обреда прелаза.

*Друштво вукова* почиње уводом од неколико епизода, кратких анегдота, о сусрету вукова и људи, односно о судару два света, чија се граница на моменте губи у равни вукодлака. Представа вукодлака у наративу Анђеле Картер јесте као граничара, оног ко се налази између две ареалне пројекције – хуманности и анималности – чиме му је наново удахнута фолклорна, метафоричка снага, али у реконструисаном контексту. Питер Плас истиче да вук у фолклорном стваралаштву има медијалну позицију, симболички статус „чуvara границе између *ишуђеџ* (нељудскоџ) и *своџ* (људскоџ) простора”<sup>18</sup> (1999: 194). Картер не

16 „[Вук] је најчешћа метатеза вампира у подједнакој мери у српској и страној књижевности” (2008: 125), истакла је Шаровић, због чега се њена запажања поводом лика вампира могу подједнако применити и на фигуру која је од значаја за овај рад – фигуру вука/вукодлака, и његове типолошке карактеристике.

17 У својој студији *Тела која нешто значе* (1993), Џудит Батлер је развила теорију о дискурзивној конструисаности *ишела* која се ослања на Деридине постструктуралистичке максиме. Батлер тврди да је тело „од самог почетка скопчано са означавањем” и истиче да „продрети кроз нераскидивост материјалности и означавања није нимало лако” (1993: 30).

18 Пласови налази биће коришћени у аналитичком делу овог рада, иако су његова етнолошка и фолклористичка проучавања фигуре вука ограничена на словенске народе, преваходно јер се Владимир Проп, који се бавио обредношћу у руским али и индоевропским бајкама, дотиче паралелних

допушта да наше претпоставке о дводимензионалној фигури вука буду потврђене, континуирано указујући на његову комплексност: „То продужено, дрхтаво завијање [вукова] поседује, упркос својој застрашујућој резонантности, извесну урођену тугу, као да би звери волеле да буду мање зверске када би само знале како” (1993: 75). Картер се позива на симболику вукодлака као пандана човеку у контексту Божићне вечери, на шта указује Питер Плас, правећи референцу на етнолингвистичку расправу Александра Гуре о славенској традицијској симболици вука и на његову „хтонску симболику”<sup>19</sup> (2010: 79), са чиме се слаже и Проп истакавши да „господар животиња [стари вук] чува улаз у царство мртвих” (1990: 123). Картер свесно прави отклон од западњачке матрице која је у свом просветитељско-морализаторском покушају јасног мапирања зла и доброг смештала вука у улогу предатора, исконски злог и анималног (Carter 1998: 453; Hunt 2008: 319). Како истиче Беси, „вук, или *Canis lupus*, одувек је имао јединствену одлику да поприма антитетичке улоге” (2013: 2).

Својим епизодним наративима, Анђела Картер успоставља контекст за модификовану верзију бајке о Црвенкапи и вуку. Преображење вукодлака на почетку бајке указује на паралелу између вука и човека, њихове испреплетане егзистенције, нараздвојивост анималног и умног. У *Друштву вукова* Картер се не бави бинарним опозицијама, већ уводи вишеструке, амбивалентне мотиве који не захтевају разрешење. Бинарне опозиције су оспорене путем непостојаности вукодлаковог обличја, чија глад никако није само биолошки порив, већ и нагон за духовним испуњењем које се вечито одлаже; нагон који је део „немерљиве меланхолије у кантикулумима вукова, меланхолије бескрајне као шума” (Carter 1993: 75). За разлику од улоге коју је имао у фолклорним верзијама, а чија је симболика тумачена као типска, и негативно конотиране која му је приписана код Пероа

---

функција фигуре вука у народном поимању и стваралаштву. За потребе овог рада, коришћена су Пласова запажања која су коренито у сагласју са Проповим индикацијама поводом фигуре вука.

- 19 Плас наводи да су истраживања компаративне митологије и културне историје довела до сазнања о вуку као хтонском бићу, односно да су „асоцијације вукова са смрћу и свијетом мртвих [...] у повијести биле широко распрострањене у еуропском и индоеуропском географском и културном простору” (2010: 77).



и браће Грим, у имагинативној визији Анђеле Картер вук поприма и навраћа се на амбивалентност и комплексност карактеристичне за постмодернистичко стваралаштво.

Картер чини транспарентним неке од симбола који су наговештени у верзијама бајке о Црвенкапи из фолклорне традиције, а који су прикривени или учињени непрозирним у литерарним прерадама. Наглашено је да је црвени шал боје попут крви, што директно конотира менструално сазревање девојчице које се експлицитно помиње у тексту: „Груди су тек почеле да јој натичу; коса јој је попут неупреденог плетива, тако светла да једва да прави сенку на бледом челу; образи су јој симболично гримизни и бели и тек је почела да крвари као жена, сат у њој који ће од сада откуцавати једном месечно” (Carter 1993: 76). Њено девичанство се такође поставља у први план, чиме се бајка смешта у оквире проматрања навидуће сексуалности, контекст који је кодиран у оралним текстовима, док се у каснијим или потискује шаблонским матрицама или се преображава у сценарије насилне интрузије или једнако насилног спаса.

Као и у усменим верзијама, и код Анђеле Картер Црвенкапа напушта мајчинску кућу, оставивши познати свет за собом, и ступа у лиминални простор шуме: „Шума се затворила око ње као вилице” (1993: 77). Када се нађе у бакиној кући, Црвенкапа учествује са вуком у формулаичном питање-одговор дискурсу, при чему „женско-мушка травестија [као] метафора сполног спајања: жена постаје мушкарац, мушкарац жена” (Проп 1990: 172), постаје и више него очигледно преиспитивање родних улога. Граница између женског и мушког искуства се замагљује, док полиморфни потенцијали женске сексуалне жеље и анималне жудње враћају жени амбивалентност, која је у литерарно-модификованим верзијама бајке о Црвенкапи непостојећа. Као и у усменој варијанти, Црвенкапа учествује у игри свлачења пред вуком. Пошто прокоментарише величину његових зуба, девојка љуби вука, чиме се симболично врши њена дефлорација<sup>20</sup>. Плас истиче да се „вучји зуби могу метафорички схватити као мушки полни орган, и да се гризење

20 „Храњење вампира, поред поменутих значења, у основи је дубоко амбивалентан чин, јер уједињује дијалектичке супротности живота и смрти [...]. Крв је повезана са сексуалним флуидима, а ови су, опет, скоро увек на неки начин повезани са једењем хране и жртвеним ритуалима” (Шаровић 2008: 156).

вучјих зуба може асоцирати са коитусом”<sup>21</sup> (1999: 199). Наведено Плас тврди везано за свадбени контекст код Јужних Словена, али узмемо ли у обзир Котову студију *Једење богова*, увидећемо да су много шире распрострањене асоцијације прождирања са календарским митовима базираним на поимању времена као цикличног<sup>22</sup>. И Мелетински напомиње да „мотивација [звери] нема везе са јунаковим карактером или моралном оценом његовог понашања. Ма каква била мотивација, *прождирање* је неизбежно. Будући да прождирање претпоставља ослобађање из утробе и поновно рођење” (1983: 242).

Међутим, наведени аспекти ритуалног жртвовања, било оно симболичко или реално, парцијално или свеобухватно, бивају лишени своје обредне непрозирности у *Друштву вукова*. Као нови моменат у фикцији Анђеле Картер појављује се Црвенкапин смех пошто јој вук саопшти да ће је појести. Тај смех је бахтиновски, карневалескни смех (в. Бахтин 1978: 7-72), који из парадокса ситуације црпи ирационалну, исконску потврду свог носиоца као жене која сопственом вољом ступа у однос са звери поред себе – звери која више није материјално засебан ентитет, већ се у постмодернистичко-ироничном преокрету стапа са Црвенкапом и постаје део њеног иницијацијског пута ка самоспознаји. Она прихвата своју анималну природу, неодвојиву од друштвено-рационално-људске, и легавши поред вука, пристаје на чин суживота, као „што би учинила у дивљој брачној церемонији” (Carter 1993: 80). Црвенкапа у *Друштву вукова* се привија уз вука и смеје му се у лице попут медузе Елен Сиксу која је у свом револуционарном чланку *Смех медузе* истакла да

21 „Уколико вучја уста стоје у вези и са *умирањем* – а што је имплицитно у њиховом деструктивном аспекту – њихово се деловање асоцира са свим главним прелазним моментима људског живота, који се помоћу њих кодирају као кретања кроз телесне отворе” (Плас 1999: 200).

22 Кот се у поглављу о једењу богова и Еурипидовим *Баханџкињама* фокусира на мит о Дионису, полубогу и Зевсовом сину, који, према његовом тумачењу, произилази из ритуалне праксе, будући да је у сагласју са цикличношћу времена репрезентованом путем умирања и васкрсења Диониса (1974: 199). Ово је један од најопштијих и најтрајнијих митова. Како истиче Мелетински: „У развијеним аграрним митологијама упоредо с космогонијским митовима важно место заузимају календарски митови, који симболично репродукују природне циклусе [...] дана и ноћи, годишње, лунарне, соларне. [...] Најархаичнији од тих митова су митови о боговима који *несијају* и *враћају се*” (1983: 221–222).



„исписујући се, жена ће се окренути ка свом телу које јој је било и више него ускраћено” (1976: 880). Сексуалност више није метафорички представљена, већ се супстанцијализује, будући да је смех у обреду иницијације, пошто се иницијант већ нашао у лиминалном простору, забрањен. „Забрањено је смејати се у царству смрти” (1997: 113), истиче Проп. Смех је, према Пропу, индикатор уласка у живот и „не само да има моћ да прати живот, већ такође и моћ да га призове” (1997: 113). Црвенкапа доживљава препород путем наизменичног присвајања/одбацивања несводиве природе вука, који пружа подлогу женском гласу да проговори, и то не логоцентричним језиком, већ различујућим, субверзивним смехом – оним који остварује живот и допушта да буде живљен у простору који се пројектује у себе, будући да у оквиру *locus*-а лиминалног активни људски агенс нагони продор живљене реалности.

Пут који Црвенкапа прелази у *Друшћиву вукова* може се тумачити и као реконструкција свадбеног обреда прелаза, такође једног од иницијацијских обреда. Још је Мелетински истакао у својој књизи *Поеџика митџа* да је свадбени ритуал пружио основну семантику народним бајкама и да је Пропово ограничавање на обреде посвећивања када су бајке у питању једнострано (1983: 131). Док Ласек истиче да „[н]а симболичком плану, девојка је у простору горе сазрела за брак и за остваривање властите полности у њему” (2005: 235). Макинен је, са друге стране, указала на фасцинацију коју је Анђела Картер гајила према мотиву „зверског брака”, чије је широке рапрострањености у народним бајкама била свесна, као и његовог међународног карактера (1992: 9). Управо кроз иронијска присвајања и отклонене, Картер деконструираше наводну датост институције брака, одложивши на неодређено завршни стадијум напуштања лиминалног простора и ступања у традиционалне брачне улоге, чиме се указује како на измењивост тих улога, тако и на њихову нестабилност. Тако што спроводи постмодернистичку реконцептуализацију бајке о Црвенкапи, Картер истовремено ремитологизује календарски мит о цикличном времену, умирању и васкрснућу, изместивши закључну фазу обреда иницијације ван наратива бајке. Бахтин је, говорећи о улози романа у савременом добу, нагласио да роман и романсирани жанрови најсуштинскије одражавају *настајање* саме стварности, као про-

цеса без децидног краја<sup>23</sup>. Тако и жанрови бајке и кратке приче бивају постмодернистички романсирани у стваралаштву Анђеле Картер. Завршна фаза обреда прелаза који лежи у основи сваке бајке, а која подразумева агрегацију, односно повратак у првобитну колективну заједницу „ради прилагођавања појединца социјуму” (Мелетински 1983: 172), у *Друштву вукова* остаје. Девојка остаје да спава у наручју вука у колиби, у шуми која није културно прихватљив дом, већ непостојани простор иницијације. Пошто се смехом изопштила из царства мртвих, она животно пулсира. Млада жена присваја анималну корпоралност тела и остаје у лиминално-разобличеном простору, чиме одбија да се повинује друштвеној хијерархији спољашњег света. Бајка *Друштво вукова*, са једне стране, гуши карневалескно отпуштање накупљених тензија које продукује социјална хијерархија и њене норме. Међутим, са друге стране, анималност у њеном наративу постаје дељена и тако привремено утажена. Путем сопствене путености, девојка смирује зверску природу вука, док вук отвара простор у коме Црвенкапа може присвојити сопствено тело кроз модусе жеље.

„Божих је рођендан вукодлака” (1993: 81) у *Друштву вукова* Анђеле Картер. Као и Исус, па и његова прехришћанска обличја, првенствено бог Дионис, и вук мора бити жртвован. „[М]илост не би могла доћи вуку из његовог сопственог очаја, само кроз неког спољашњег посредника, тако да, понекад, звер ће изгледати као да полу-дочекује нож који га одашиље” (1993: 75), истиче Картер у уводном делу приче. Међутим, њена Црвенкапа прекида ланац насиља, које није више само симулирано обредно, већ је, заједно са отпуштеним смехом, постало део реалности. Испреплетаност ритуалног и реалног указује на немогућност изопштавања из идеолошког, али и материјалног, које нас везује за биолошку путеност тела. Црвенкапа преузима део вучје анималности и карневалескним смехом одагнава његову присилну бестијалност, дозволивши му да буде нежан у њеном наручју (Carter 1993: 81).

23 „У епоси владавине романа готово сви остали жанрови 'романсирају' се [...]. Они постају слободнији и израженији, [...] дијалогизују се, затим у њих продиру смех, иронија, хумор, елементи самопародирања, на крају – а то је најважније – роман уноси у њих проблематику, специфичну смисаону незавршеност и живи контакт са незавршеном савременошћу која настаје” (Бахтин 1989: 438–439).



## ЗАКЉУЧАК

Фигуре вука и Црвенкапе су се знатно трансформисале од своје обредне функције, преко усменог текста који је још ту ритуалну функцију остваривао, премда је често није разумео, до књижевне обраде, првобитно рестриктивне, а потом провокативно свестране. У овом раду се хтело указати на потенцијал литерарног усвајања и реструктурирања усменог стваралаштва и његових митско-обредних изворишта као битних видова промишљања савремености и њених свеза са прошлошћу и будућношћу. Ритуални обрасци прожимају текстове од усменог до књижевног, указујући на идеолошку потку времена у коме настају и, када је писана књижевност у питању, пишчеву имажинацију која (де)конструираше нови свет, премда један који се неминовно темељи на заоставштини старог. Тако и *Друштво вукова* Анђеле Картер пружа једно савремено виђење жене и њеног сексуалног освешћења, које је у ранијим верзијама бајке о Црвенкапи било подређено патријархалним оквирима перцепције и успостављања стварности, и на тај начин ревидира наратив бајке у целокупности његовог дијахронијског пута, вративши му фолклорну снагу кроз постмодерни дискурс.

Ликови у *Друштву вукова* су делимично задржали своја ритуално-митска својства, али су она у новом контексту подједнако и разобличена. Анђела Картер црпи фолклор у свом стваралаштву, али га не исцрпљује. Бајка као утопијски жанр пружила јој је прилику да прикаже у колевци ритуала и фолклора једну нову визију жене, спојивши је са вуком у колизији анималности и припитомљености. Тиме што напоследку оставља своје ликове да мирно спавају у раскринканом лиминалном простору бајке, Анђела Картер му уједно предвиђа и неко потенцијално будуће време инверзије са стварношћу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антонијевић 1991: Д. Антонијевић, *Значење српских бајки*, Београд: Етнографски Институт САНУ.
2. Антонијевић 2013: Д. Антонијевић, „Антрополошко поимање бајке као оптимистичког жанра”, *Antropologija*, 13 (1), 9–22.



3. Бахтин 1978: М. М. Бахтин, *Сиваралашиво Франсоа Раблеа и народна култура средњеј века и ренесансе*, Београд: Нолит.
4. Бахтин 1989: М. М. Бахтин, *О роману*. Београд: Нолит.
5. Bessee 2013: D. Bessee, "The Canis-lupus duality: A narrative history of the wolf", *Journal of the European Teacher Education Network*, 8, 2–8.
6. Бетелхајм 1979: Б. Бетелхајм, *Значење бајки*, Београд: „Југославија”: Просвета.
7. Butler 1993: J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York; London: Routledge.
8. Brooke 2004: P. Brooke, Lyons and Tigers and Wolves – Oh My! Revisionary Fairy Tales in the Work of Angela Carter, *Critical Survey*, 16 (1), 67–88.
9. Burke 1991: P. Burke, *Junaci, nitkovi i lude: narodna kultura predindustrijske Evrope*, Zagreb: Školska knjiga.
10. Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*, Београд: Српска књижевна задруга.
11. Verdier 1997: Y. Verdier, „Little Red Riding Hood in Oral Tradition”, *Marvels & Tales*, 11 (1/2), 101–123.
12. De la Rochère, Heidmann 2009: M. H. D. de la Rochère, and U. Heidmann, “New Wine in Old Bottles’: Angela Carter’s Translation of Charles Perrault’s ‘La Barbe bleue’”, *Marvels & Tales*, 23 (1), 40–58.
- Douglas 1995: M. Douglas, Red Riding Hood: An Interpretation from Anthropology, *Folklore*, 106, 1-7.
13. Dundes 1989a: A. Dundes (ed.), *Little Red Riding Hood: A Casebook*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
14. Dundes 1989b: A. Dundes, *Folklore Matters*, Knoxville: University of Tennessee Press.
15. Dundes 1991: A. Dundes, Bruno Bettelheim’s *Uses of Enchantment and Abuses of Scholarship*, *The Journal of American Folklore*, 104 (411), 74–83.
16. Ziolkowski 1992: J. M. Ziolkowski, „A Fairy Tale from before Fairy Tales: Egbert of Liège’s ‘De puella a lupellis seruata’ and the Medieval Background of ‘Little Red Riding Hood’”, *Speculum*, 67 (3), 549–575.
17. Zipes 1993: J. Zipes, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*, New York; London: Routledge, Inc.
18. Zipes 2006: J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of the Genre*, London: Routledge.



19. Jones 1987: S. S. Jones, "On Analyzing Fairy Tales: 'Little Red Riding Hood'" Revisited, *Western Folklore*, 46 (2), 97–106.
20. Јунг 1996: К. Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд: Народна књига – Алфа.
21. Campbell 2004: J. Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
22. Carter 1993: A. Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, London: Victor Gollancz Ltd; New York: Harper & Row Publishers Inc.
23. Carter 1998: A. Carter, *Shaking a Leg: Collected Writings*, New York: Penguin Books.
24. Кот 1974: Ј. Кот, *Једење богова: студије о грчким митологијама*, Београд: Нолит.
25. Ласек 2005: А. Ласек, „Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена”, *Зборник Маџице српске за књижевност и језик*, 53 (1–3), 179–253.
26. Makinen 1992: M. Makinen, Angela Carter's "The Bloody Chamber" and the Decolonization of Feminine Sexuality", *Feminist Review*, 42, 2–15.
27. Мелетински 1983: Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, Београд: Нолит.
28. Плас 1999: П. Плас, „Неколико аспеката симболике вучјих уста у српским обичајима и веровањима”, *Кодови словенских култура*, 4, 184–212.
29. Плас 2010: П. Плас, „Вукови и смрт: танатолошко значење вука у традицијској култури Западнојужнословенског подручја”, *Народна умјетност*, 47 (2), 77–95.
30. Пропп 1990: В. Ј. Пропп, *Хисторијски коријени бајке*, Сарајево: Свјетлост.
31. Propp 1997: V. Y. Propp, *Theory and History of Folklore*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
32. Sage 1994: L. Sage, *Angela Carter*, Plymouth: Northcote House.
33. Soriano, Frey 1969: M. Soriano, and J. B. Frey, "From Tales of Warning to Formulettes: The Oral Tradition in French Children's Literature", *Yale French Studies*, 43, 24–43.
34. Turner 1969: V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine.

35. Turner 1974: V. Turner, Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, *The Rice University Studies*, 60 (3), 53–92.
36. Tatar 1999: M. Tatar (ed.), *The Classic Fairy Tales*, New York; London: W. W. Norton & Company, Inc.
37. Фрај 1991: Н. Фрај, *Мити и сџруктурира*, Сарајево: Свјетлост.
38. Haase 1993: D. Haase, Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales, *Merveilles & contes*, 7 (2), 383–402.
39. Hunt 2008: D. Hunt, The Face of the Wolf is Blessed, or is It? Diverging Perceptions of the Wolf, *Folklore*, 119 (3), 319–334.
40. Sixous и др. 1976: E. Sixous et al, The Laugh of the Medusa, *Signs*, 1 (4), 875–893.
41. Чоловић 1985: И. Чоловић, *Дивља књижевност*, Београд: Нолит.
42. Шаровић 2008: М. Шаровић, *Меџаморфозе вампира: комјаративна анализа моџивског комјлекса вампира у делима Р. Мејисона, Б. Пекића, Б. Вијана и С. Лукјањенка*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

## LITTLE RED RIDING HOOD FAIRY TALE IN ANGELA CARTER'S *THE COMPANY OF WOLVES*: FROM RITUAL TO LITERARY TEXT

### Summary

The aim of this paper is to, within the framework of ritual and mythological theories concerning the fairy tale genre, interpret the diachronic development of the Little Red Riding Hood fairy tale (AT 333), from its oral beginnings to its contemporary literary reconfigurations, among which Angela Carter's *The Company of Wolves* (1979) has been chosen as the focus of the paper. On the premises of primarily Propp's postulates on the historical roots of the fairy tale, the Little Red Riding Hood fairy tale will be analyzed as a narrative formation of a rite of passage to do with the initiation into the age of sexual maturity, whose traces were erased with the first literary, moralizingly aestheticized tales, but which were subsequently re-appropriated and (de)constructed in a postmodernist-revisionist manner by Angela Carter. The versions of the Little Red Riding Hood fairy tale explored in this paper are, in addition to Carter's, an oral tale collected by Paul Delarue in France and the two most popular literary versions of the tale, written by Charles Perrault (France) and the Brothers Grimm (Germany). The ritual elements of the fairy tale are examined with respect to their pro/regressive development and analyzed as ideologically/culturally established constructs, which are particularly suitable for a postmodernist re-modeling that challenges them as immovable, but does not deny them, bringing them into conflicting spaces where their vitality is taken up and transformed.



In *The Company of Wolves*, the characters of Little Red Riding Hood and the wolf are ascribed an ambivalence with respect to animality and sexuality, via a re-configuration of their historical development in a long-standing narrative. Through a warping of formulaic fairy tale elements, there appears a carnivalesque norm-shifting, which simultaneously affirms those elements by repeating them and unveils them as ideological backdrops of specific periods. The debunking of myths proves to be an endless process, but one which opens up the dialogue among culturally established patterns and their ever-shifting transformative re-appropriations. The wolf figure is made ambivalent and complex via its metamorphoses into human beings and the unstable shape of the werewolf, whose mini stories of survival establish the narrative framework of the revised fairy tale. The young woman in *The Company of Wolves* embodies the Little Red Riding Hood character, but also takes it to new limits by interacting willfully with the wolf and complicating their interaction within the narrative which potentially liberates her. The liminal space of the forest is transformed by Carter into a *locus* of Bakhtinian laughter and of a temporary utopian reconciliation of the human with itself, via which she indicates toward the potential of narratives, especially those which belong to the genre of fairy tale, to provide new frameworks of imaginative visions of human existence.

*Key words:* fairy tale, ritual, myth, wolf, Little Red Riding Hood, ideology, post-modernism

*Tijana Z. Matović*

## О ликовној опреми зборника

Већина ликовних прилога рађена је наменски за овај зборник, с циљем да се и на ликовном плану одрази симболика вука и његовог преиначења.

Стога најискреније захваљујемо проф. Видану Папићу, аутору ликовних прилога.

*Уреднице*



**Уреднице**

Јеленка Пандуровић  
Маја Анђелковић

**Преводац и лектор (енглески)**

Јасмина Теодоровић

**Лектор**

Маја Анђелковић  
Јелена Весковић

**Ликовна синтеза**

Видан Папић

**Ликовно-графичка опрема**

Стефан Секулић

**Технички уредник**

Стефан Секулић

**Издавач**

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

**За издавача**

Радомир Томић, декан

**Адреса**

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац  
тел.: (+381) 034/304-277  
[www.filum.kg.ac.rs](http://www.filum.kg.ac.rs)

**Штампа**

Занатска задруга „Универзал” Чачак

**Тираж**

150 примерака

**ISBN**

978-86-80596-00-6

---

Зборник је настао као део истраживања на пројекту *Усмено, књижевно, обредно (Canis lupus између обредне маске и књижевне животиње)* који финансира Министарство културе и информисања Републике Србије.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09:398(082)

821.163.41.09(082)

CANIS lupus између обредне маске и књижевне животиње / уреднице  
Јеленка Пандуревић, Маја Анђелковић. - Крагујевац : Филолошко-  
уметнички факултет, 2016 (Чачак : Универзал). - 326 стр : илустр. ; 13 cm

Тираж 150. - Стр. 9-11: О овој књизи / Уреднице.

- Напомене и библиографске референце уз радове.

- Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на енгл. или франц. језику уз  
сваки рад.

ISBN 978-86-80596-00-6

а) Српска народна књижевност - Мотиви - Вук - Зборници б) Српска  
књижевност - Мотиви - Вук -Зборници

COBISS.SR-ID 228279564