

Ненад Р. Кебара
Крагујевац

ДРАМА ОБРЕДА ПРЕЛАСКА У ПЕСМИ „ПРИЧА ИЗ МРАВЉЕГ СВЕТА“ ДОБРИЦЕ ЕРИЋА

Апстракт: У овом раду настојимо да, на основу духовне сродности, установимо стваралачки поступак којим се ритуални догађај какав је обред преласка претвара у ткиво књижевне творевине. Исто тако истражујемо елементе жанра књижевног дела које се остварује у коначној језичкој реализацији. Све то проналазимо у само једној *лирској песми* за децу Добрице Ерића, која у наслову има одредницу *прича*, а истовремено се дешава у драмској напетости породичних односа и у класичном јединству елемената античке *драме*, при чему сва три књижевна рода бивају у исти мах у једном истом и сва три у понечему изневерена. При томе се књижевни текст увек остварује у *духовној традицији* и попуњава је.

Кључне речи: обред, ритуал, песма, прича, класична драма, духовна традиција.

ОД ПРВОМОДУСА ДО ЖАНРА

Ако је сваки однос књижевног ствараоца према јунацима, догађајима, али и према начину обликовања, организацији књижевног текста, вредносни однос аутора, тј. његовог избора, онда и жанровска одређеност зависи од природе свести и врсте мишљења којом он сазнаје и предочава свет. То је очигледно и по томе што се у свакодневном свету никада маркирано не уочавају особине људи као што то бива представљено у књижевном остварењу, што говори о неодређености светске пометње или њене непојмљивости насупрот прочишћености и усредсређености организованог текста.

Упркос том антагонизму, у теоријској и књижевноисторијској литератури говори се о поетици жанра која израста на карактеру историјске означености друштвеног тренутка, при чему тај карактер припада изванкњижевним и извандуховним разлозима и истовремено „*uspostavlja neki važan odnos prema drugim književnim formama koje se obraćaju istoj društvenoj zajednici. Da stupa s tim formama u nekakav odnos, znači da je svjesno njihova postojanja i da je svijest u tekstovima epova¹ vidljiva. Jedanput će se ta svijest očitovati u intencionalnom udaljavanju od drugih formi, drugi put o približavanju tim formama*“ (Павличић 1986: 426). Ако томе приђемо као према ноторној чињеници, даље разлагање овог проблема установиће: „*Какав ће тај однос између ера и других форми бити, одређиват ће, дакако, поетика епохе*“ (исто). Тврдња да је песничко дело *чврсто уклоњено у жанровски систем своје*

¹ Цитат говори о поетици епа, али се једнако односи на ма који жанр – прим. Н. К.

епохе не одређује ништа суштинско, већ једино пружа могућност лакше класификације, јер би у супротном књижевни текст у измењеним друштвеним и културноисторијским околностима могао да добије нова, хипотетички, сасвим другачија жанровска одређења. Међутим, то се у врхунским књижевним остварењима никада не дешава будући да се она не остварују у општем, где би могла да егзистирају и као одељени појединачни феномени, него се управо јављају у целини апсолутног, при чему се различитост са осталим деловима целине проналази на плану њихове подударности. „Такав је прави смисао онтолошког аргумента. Апсолутно се не може мислити, не може се свести на илузију. Апсолутно се, баш као и мислеће Ја, не подаје феноменолошкој редукцији“ (Вишеславцев 2007: 140).

Пространство и време у књижевноуметничком тексту начињени су као јединствени простор који општи одређеним симболима и знацима (Топоров 2010). У тим знацима и симболима налазе се митолошки, симболични, архетипски аспекти као универзални модуси вишега реда бића, који могу да се посматрају као инертни, експресивни садржај уметничке целине али и као дејствујућа енергија којом се осветљава пространство замрачене првотности (Топоров 1995: 4). На тај начин *првомодуси*, који су по дијахроној духовној хијерархији смештени у ритуалу и обреду, сада одвојени од времена и пространства које је подразумевало такав жанр, постају активни елементи књижевноуметничке структуре, односно, књижевног простора. Њихова друштвеност, као ни естетичност, није ништа мања, али је форма измењена. Упркос томе, не може да се тврди да је до промене дошло укидањем првобитног облика, него да се разлике установљавају управо на нивоу подударности, где се умирање и рађање не догађа по принципима природног већ по приципима духовног бића, из којих никада не ишчезава моменат преласка пређашњег у ново. Старо постаје залог настајућег. Сублимацијом ритуално-обредног рађа се књижевна уметничка творевина – оно што је некада постојало не престаје да бива, али се унеколико мења, истовремено не стоји насупрот новим духовним облицима, нити се *иницијационо* могу *приближавати* и *удаљавати* једни од других будући да су у њима садржани исти првомодуси.

Оперативност књижевнотеоријских појмова *грамској*, *ејској* и *лирској* у апстрактном мишљењу поставља тврде границе у њиховом разумевању, раситњава свет књижевности у мање кохерентне светове, који се у тако прочишћеном облику, без остатка, готово никада не појављују. Обредне, обичајне и митолошке лирске народне песме, као и преломни догађаји епске јуначке поезије, својим исходиштем смештени су у иницијатичке тренутке обреда преласка и редовно су представљени драмском организацијом текста. Аспект тумача књижевног текста превасходно опредељује приоритет жанра, међутим, ако би се такав текст доживљавао као сан, пуноважна би била сва три жанра, јер у праизвору су једнако заступљени и вербално, и прича, и инсценија. Сâм обред у себи је имао заметке разно-

врсних уметничких исказа, у чему се разоткрива њихова сродност и генеза. Та нераскидивост није само на симптоматском нивоу, она је темељна по томе што једнако припадају највишем степену бића, духовном. Сличност обреда прелазна и песништва је у *инићериланарности* – обоје се дешавају у прелазној зони између стварног и оностраног, људске и божанске равни, у настојању протагониста да превазиђу ограничења и учине корак навише на лествици бића. Свако херојство је помак од људског ка божанском, искорак у трансцедентно (Лома 2005: XXXIII). Овде смо разумевали однос између књижевности и обреда преласка, као опредмећености духа, по временској оси; ако се посматрају просторне релације уочава се да је обред преласка, сличан по суштини а разноврстан у оспољавању, постојао у различитим истовременим културама без утицаја једних на друге. Мукотрпност обреда преласка и *мука са речима* књижевног ствараоца стоје у драмској напетости. Напор је главни услов у оба случаја, без њега нема иницијације, без иницијације изостаје трансценденција, а то сасвим укида и обредни и књижевни подвиг.

МИТОПОЕТИКА ХИМЕНЕЈА

Песма „Прича из мрављега света“, иако ширином песничког догађаја превазилази обим свадбене песме, неоспорно је тематско-мотивски одређена елементима *хименеја*, у њој учествују: *мрав син* (младожења), *ћерка чувара мравље воденице* (млада), младожењини родитељи, хор или публика (мрави посматрачи). Велика безусловна љубав међу младенцима, одлучност да буду заједно и срећни велеобрт судбине на крају воде песму свадбеном весељу и склапању брака. То је *ексцезивни аспекти* који представља препознатљивост митског у књижевном делу, присуство колективног у облику древних слика којима је попуњена књижевна творевина. У песми се проналази садржај који је подложен митографском опису. Ипак, склоност и мита и уметности, нарочито књижевности, је опредмећивање заједничких представа у облику чулно-конкретног доживљаја, где се мит појављује као родно место уметничког и књижевног изражавања, због чега се може претпоставити да индивидуални уметнички чин није сачињен једино избором садржаја из обиља митске сликовитости него је та креација, иако ауторска, подударна аутентичним ритуално-обредним формама колективне свести (Мелетински 1983: 9) У том наликовању није реч о обрасцу, који би подразумевао истоветност са прамоделом, већ о универзалном кључу којим се отварају лавиринти актуелног, што представља *инићезивни аспекти*. Инхерентност чулно-конкретног доживљаја незаобилазна је у оба случаја, у миту је усмерена од колектива према индивидуи, у књижевности и уметности од индивидуе према мноштву, али је увек у питању наслеђе истородних симбола и знакова, тј. језика.

Вишестепена структурираност бића подразумева да духовни, највиши слој, садржи у себи ниже степене, у које се, падајућим низом, убрајају душевни (психички) и друштвени (социјални). Виши увек подразумева нижу основу онтолошког низа, док обрнут случај није могућ (Вишеславцев 2007: 158). Стога се као окидач ритуалног обреда преласка, нарочито уочљиво у случају традиционалног свадбеног чина, појављује економски, односно, интересни узрок – бракови се склапају и уговорени развргавају редовно из тих разлога, те младићство и девојаштво бивају еталони трговине која често исходи преласком једне породице из ниже у вишу касту, класу, социјални слој идр. Свако друштво је још од првобитне заједнице распето између хомогенизујућих духовних и раслојавајућих материјалних сила; код нижих слојева увек је присутна напетост кретања на горе и превазилажења тренутног статуса. У прве две строфе песме Добрице Ерића симболиком препознатљиве духовне традиције и јасном топонимијом конфигурисани су наведени психички подстрекачи друштвене тежње. Ознаке пространства (*Гружа*, *Зайагна Морава*) у укрштају са временом одигравања песничког догађаја (крај лета, рана јесен: *Подземне мајазе љуне кукуруза и љшенице*) аутентичном симболиком стварају песнички простор свадбе:

*У Гружи у једној дољи иде љојци косе ошаву
и иде мрави чувају блајо иза закључаних бравица,
крај реке љишо се нејде далеко улива у Зайагну Мораву,
живели су љајја мрав, мрав син и мама мравица.*

*Бојајји беху, ал' љужни: кућица-гворац љод брезом.
Подземне мајазе љуне кукуруза и љшенице.
Сјари су хшели да ожене сина мрављом љринцемом,
а он је волео ћерку чувара мравље воденице.*

Поетска слика годишњег доба у целини дата у следећем, првом стиху треће строфе: *Лейо је љовило низ реку као лађа* јасно описује временски оквир одржавања свадби у топонимски обележеном пространству – онда када се обаве велики пољски радови (Ван Генеп 2005: 160). Али се у идиличном миру природе наслућује нека унутрашња конвулзија, супротна природном спокоју. Последња два стиха прве две строфе већ су поентирали дијалектички сукоб друштвених и индивидуалних тежњи, при чему је прво учињено непромењљивим у номинираном атрибуту *сјари*. Сукоб је дубоко укоренен у философској основи чина родитеља мрава сина и младенаца – *хшешши* и *волеши*, хтење безусловно не подразумева љубав а љубави је иманентна тежња ка другом који је изван *ја*. Обред преласка има првенствено заштитничку улогу, отуда и често присуство табуа; и заштитничка улога родитеља је из истог извора, што упућује на то да се урођени природни принцип одржања врсте преобразио у духовном бићу, те је уочљиво у многим културама веровање о „неразумности деце“. Наиме, сматра се да деца не поседују душу и да је стичу тек венчањем. Заинтересованост родитеља, породице, племена или другог облика заједнице за овај

преломни тренутак у животу њеног младог члана носи темељно обележје друштвености. Преостала три стиха треће строфе Ерићеве песме поетски препознају разноврсне акције у ужим и у ширим оквирима заједнице:

*Мрав син часџо је ишао у воденицу да меље.
Било је због њога ирејирки и суза, ња и свађа
о којима је иричало цело мравље насеље.*

Наведеним трима претходио је стих у којем је декорисана слика привидног мира природе, која споља има обележја статичности иако река протиче, а изнутра, природне дијалектике промене годишњег доба, обележје велике промене крупних годишњих периода. Стилска вредност модалног презента *да меље* вишеструком семантичношћу превазилази значење једног уобичајеног посла за такву друштвену организованост, у њему је положено значење и те друштвене функције и емотивна наклоност према *ћерки чувара мравље воденице*, али и наговештен исход сукоба два философска начела. Упркос таквој предодређености завршетка овог песничког догађаја, у облику *да меље* не стоји обележје анархичности индивидуе јер је свадбени иницијацијски обред друштвен и стваралачки и онда када се одиграва мимо уобичајених очекивања околине. То је једини обред преласка који се не искушава инокосно него га пролазе мушкарац и жена заједно и равноправно.

Свадбени обред је истовремено обред раскида и обред континуитета, мушкарац и жена лично се одвајају од дотадашњег начина живота али настављају трајање колективног праоблика, који се обнавља њиховом заједницом. Та обновљивост неразумљивим језиком уписана је у дну бића, међутим, човек живи и сопствену неразумљивост и исказује је јединственом симболиком, истовремено и изражава и одгонета неразумљиво. Зато је прелиминарни облик обреда прелаза – заруке младенаца крцат симболиком коју није могуће потпуно осветлити. У категоријалном појмовном апарату обред се може дефинисати у размерама физичког и духовног опстанка, но он се никада не остварује у појмовима и категоријама већ у непосредном искуству. То су разлози да његово аутентично значење на крају ипак треба откривати у непосредној традицији у којој егзистира упркос више-мање универзалној структурираности у различитим културама. Четврта строфа ове песме у општераспрострањеност прелиминарног обреда зарука дискретно уноси особине српске традиције:

*Тих дана беше и мравља ипрослава иод њојолом.
Принцеца сва у свили: злашан сай, минђуше, ѡашина.
Грунуше свирачи иојци: наш мрав иведе коло
и зовну леју воденичарку у руху белом од брашина.*

Мравља ипрослава иод њојолом није ништа друго него ко зна када установљени принцип саборности народа и вашар као његов друштвени догађај, тако поред топонимије и календарности песник открива завесу сцене на којој ће се одиграти песничко збитије. У неутралну и очекивану експре-

сивну атрибуцију кићености младе (*злашан саи*, *минђуше*, *шашина*) последњим стихом строфе песник уводи симболични садржај који је део егзистенције (*воденичарку у руху белом од брашна*), различито од претходно истакнутог друштвеног статуса. Посутост невесте прахом брашна (жита) преображава магијску валентност обреда у вредност поетске слике где се индивидуални чин прелиминарног обреда уклапа у *духовни традицијски план*, који у себи, као виши ниво, већ садржи аспект друштвености. Улога *кола* и *коловође* у разноликој функцији а у сублимној форми је специфични израз српског духовног колективног наслеђа, у колу сваки појединац има свој удео у заједничарењу, док се у сваком поједином учеснику препознаје тежња целине.² Два последња стиха четврте строфе, у односу на богату експресивност испред, уносе као покретача звучну страну слике, при чему су оглашавања доведена у последичну везу (*гунуше* → *зовну*). Чин позивања младе у коло, са медијалном акцијом коловође (*наш мрав њоведе коло*), представља прелиминарни обред прелаза – заруке, што је у дугој историји народног живота био готово једини начин обећавања младих једно другом. У овој песми је изостао карактеристични свештени обред, али брашно у коси младожењино и младино рухо од брашна упућују на њега, свештеност жита, односно, брашна и хлеба, као и белина младеначке опреме, незаобилазни су део народне традиције. Венчање је у обреду готово увек представљено као крунисање, то је најчешће централни део ритуала, овде је пак изражен контраст између принцезе и воденичарке. Сакривеност праве принцезе у припадници нижег статуса, у становници воденице, својствен је приповедним облицима народне књижевности, као што је у епици иза нахочета, сирочета, и сл. прикривен царевих или нарочити јунак. Воденица је, исто тако, позорница чудесног.

Ритуално-обредна целина је у песми концептуализована, она се не манифестује у иначе врло постојаним облицима већ се препознаје у сродности песничких слика. И у случајевима бега младе за младожењу против воље родитеља или крађе младе дешава се да изостане део постојаних форми, међутим, то се превазилази тзв. мирењем или накнадним спровођењем дела церемоније, што у заједници не поништава незаобилазност чина за све будуће парове. Концептуализација обреда у песми није последица само неслагања *сјаших*, јер организација књижевног текста није подређена композицији фолклорне форме, већ је ова у песми трансцендирана у свет књижевне творевине. Песнички израз уважава карактер обреда и оцртава га истицањем важнијих и запостављањем ефемерних његових деоница по принципима својственим књижевном стварању. У обреду је готово у свим културама присутна трострукост понављања магијских формула, што је неизмењено пренето у различите врсте народне књижевности (Ван Генеп

² О сублимности кола као највишем изразу народне културе код Срба (и Руса) писали смо у раду под одредницом Кебара 2012 (у библиографији).

2005: 165). Две најафективније тачке обележене су таквом трострукошћу, на лирски, обредно неканонизован, начин у првом стиху пете строфе:

Таџа мрав беше бесан: – Шћо си, шћо си, и шћо си?

и у првом стиху осме строфе:

Цео дан су их изражили, ал нишћа... нишћа... и нишћа.

Та два пресудна, кулминирајућа, места стилски се ефектно издвајају фигуром кумулације која се зове *ејџеукса*. Она је у оба случаја маркирана интонацијски и то тако да би преокренула основно расположење дотадашњег тока песме – у првом случају нарушавајући љубавну идилу јаросном реакцијом оца мрава, а у другом случају одбацујући сваку наду у проналажење макар тела утопљеника ако не и њих живих. Први пут је она интонацијски узлазна а други пут силазна. Осим узлазности у првом и силазности у другом примеру, интерпункцијски је истакнут и темпо, као посебна одлика музикалности стиха, који је изазван посебним емотивним стањем: у првом примеру кумулиране лексеме сустижу једна другу и одвојене су запетама, а у другом као да се одмичу једна од друге и та говорна пауза обележена је трима тачкама. Стилска вредност наведених кумулираних израза једино се потпуно може видети у светлу књижевне стилистике, сагледана у саодносy са целим песничким догађајем и у специфичностима које више важе за песнички неголи икоји други књижевни текст (Ковачевић 2000: 146). У оба случаја ради се о трикратном понављању истих језичких јединица (1. *Шћо си, шћо си, и шћо си*; 2) *нишћа... нишћа... и нишћа*), структура дословног понављања нарушена је на истоветан начин у оба наврата – једним везником *и* који се налази после друге а пре треће јединице која се кумулира. Управо тај везник *и* појачава градативни потенцијал који је иманентан сваком узастопном понављању истих и хомофункционалних језичких јединица, осим тога је и искорак из самосврсисходног магијског у поетско понављање. Интересантно је то што стилска вредност у два истоветна синтаксичка и лингвостилистичка случаја доноси два различита резултата са позиција књижевне стилистике (узлазна и силазна интонација, убрзан и успорен темпо). Из овога је јасно да фоклорни и граматички елементи у књижевној целини не могу, са потпуним успехом, да се посматрају изван естетске функције књижевне творевине.

Фолклорни елемент друштвености који се налази у обредном чину трпи одређени процес *индигуације* у књижевној творевини: син мрав је, не марећи за жеље родитеља, остварио свој и наум ћерке чувара мравље воденице, повео је коло и позвао своју изабраницу, чиме је остварен прелиминарни обред зарука у концептуалној форми, односно, обављен је *индигуални обред сједињења* или *здружења* који ће посредно задобити колективни значај (Ван Генеп 2005: 152). Завршеност ритуално-обредног чина за његове родитеље има превелики магијски а тиме и коначан друштвени значај, што је поетски кондензовано у наведеним гневним питањима оца и у плачу мајке. Ситуација се са њиховог стајалишта сматра непоправљивом и тада се оди-

грава иницијацијски обред потпуног одвајања, одласка из дотадашњег породичног гнезда. У петој строфи, односно, јединој строфаиди, која се као средншња и преломна и графички издваја повећаним бројем стихова, породични неспоразум зачиње одигравање обреда у обреду:

*Тајна мрав беше бесан: – Што си, што си, и што си?
Мама мравица зайлака. Над кућом шушташе бреза.
Тада и мрав син њлану и рече, с брашном у коси:
Тако! Волим је више него шрисиа принцега!
– Најоље! – грекну сџари, и одмах шкљоцну реза.*

Неуралгична раскидна свађа родитеља и сина мрава, обележена неумитношћу шуштањем брезе понад куће, из претходне у наредној строфи прелиће се у тајновиту ситуацију између младожење и његове изабранице. Супротно тој интонативној промени музичке стране стиха, шеста представља природан наставак прве етапе ритуално-обредног чина започете у петој строфи, њену другу половину у којој ће се на обавезујући начин и окончати. „Иначе се у неким случајевима схема удвостручује, и то када се прелазно стање тако развило да је прерасло у аутономну етапу.“ (Ван Генеп 2005: 15). Обред прелаза – брака састоји се из поступака који не остају само у сфери симболичне представности него се ствара и физичка везу међу протагонистима.

У разним културама прелазак из једног – *несвештеног* у друго – *свештено* стање манифестује се на периферан начин различито али на битан начин истоветно – прекидањем везе са претходним животом, овде ће се све одиграти у примереном вегетабилном свету. Присуство биљне симболике евидентно је од почетка песме, некада је она део ужег (националног) или ширег (светског) традицијског плана: *бреза, кукуруз, њшеница, шјојола, шрска, врба*... Распон значења који се биљном симболиком намеће разапет је између тачака пропасти и тријумфа живота, житарице смо већ помињали, биљке које расту над модрином водених токова у народном митотворству често носе предзнаке смрти, али је шупљина трскине цевчице сигуран путоказ спасењу. На широј митолошкој мапи *бреза* је уклето дрво јер су Спаситеља шибали брезовим гранама.

Оно што сами обред претвара у поетски текст није фактицитет митологије по себи него драматична сцена пресецања врбове *њешљчице* на којој су нетом стајали и скок на *лисџићу* у воду. Ова поетска транспозиција обреда у књижевноуметнички текст самоубилачким скоком установљава други, обавезни, члан композиције обреда; као што је први – заруке концептуално дат, тако је и други члан сажет у пад у воду, „... трочлана схема обред прелаза [је] заснована на дијалектичком односу у којем једно животно стање имплицира своју супротност“ (Лома 2005: XXII). Пресецање црвеног конца, преламање гранчице или неко слично штетовање редовни је моменат одвајања од претходног начина живота. У богатству многих представних поступака, преношење невесте преко прага у наручју младожење

симболички је најочигледнији поступак новог почетка. Ако је у Ерићевој песми петелџица замена за црвени кончић, онда је површина откинутог листића на којем слећу у реку супституција наручја. Скок у смрт је такође обред прелаза али супротан венчању, да би се задовољила трочланост обреда ступања у брак, до краја песме неопходно је да се установи лажност смрти. Обред у себи садржи, у некој мери, сакривена значења, али тек књижевни текст, преласком из симболичног у метафорични израз, у пуном обиму може да изневери очекивања очигледног краја.

*Мали мрав оде шужан код млинареве ћерке:
дуго су шаћући шейтали кроз џусиу шрскину цевчицу.
А зајим су се исјели на једну врбу крај реке:
сјали на лисџић, зајрлили се и пресекали џејшељчицу.*

Сузе и други изрази *шјуе* и *ужаснушосџи* су чести пратиоци у часу здруживања двоје који ступају у брак, то се углавном дешава на испраћају младе из њеног дотадашњег боравишта, приликом растанка са старом породицом, али и у другим сличним ситуацијама. У овој песми се то дешава у два наврата, једно је већ навођени неспоразум са родитељима када отац бесни а мајка сина мрава пролева сузе, а други случај је обредна ситуација: „Другарице и другови будућих младенаца такође могу осетити бол и испољити га на начине који се понекад јако разликују од наших“ (Ван Генеп 2005: 144), где је симболичка слика тако вешто поетски конвертована у искуствену да њен ритуално-обредни карактер остаје готово сасвим прикривен. Поетизација обредне радње учињена је на инверзан начин – десакрализацијом иначе сакралног чина: сузе, туга и ужас у ритуалу поред личног доживљаја носе и необјашњивост свештеног догађаја који траје и не завршава се испуњењем, у песми се то, међутим, збива као фатална последица и њен снажни набој је у тренутности одигравања. Књижевни мотив скока у воду или суицидног утапање парова којима заједница забрањује брачну везу представља препознатљиву (а)социјалну појаву у прошлости, неку врсту параобреда, из чега се у неким српским крајевима развило усмено фолклорно наслеђе (*Умри граји, и ја ћу умријети!* / *иа ћемо се ѿод земљом вољети*./!):

*Још џуно мрава било је на шом исјом
дрвешу, и сви су од сјраха очи склојили.
Видели су их како вршолаво падају заједно са лисџом,
иа сшили доле и разјласили да су се обоје ушјојили.*

Обред ниједног тренутка не избива из песничког догађаја, будући трансформисан, поезијом бива обухваћен, у том смеру иде и потрага за утопљеницима, јер је обавеза сахрањивања један од најстаријих обредних чинова. Отуда и претпоставка да је, примера ради, кремација настала на првобитним далеким војничким походима када је неизводљиво било преношење земних остатака покојника из туђине у завичај, нарочито кад их је већи број. Помиреност са коначним губитком сина мрава и његове изабра-

нице обзнањена је већ у последњем стиху претходне, седме, строфе, тако да је сврха потраге коју смо претходно описали предуслов коначног обреда на крају живота а не наде у спас утопљеника. Завршни стихови осме строфе у потпуности су попуњени симболиком ватре којом је представљена кончина двоје заљубљених.

Гашење свих огњишта у мрављем селу за време потраге за утопљеницима јасно указује на упућеност духовима умрлих у тој ноћи, јер је огњиште персонификација куће, свих живих укућана, свадби и рађања, оно је истовремено фетишизованост живота и олтар свих духовних церемонија у кући. „Огњиште је средиште за крепљење физичке и духовне стране човекове, зборно место за целу породицу, освећени центар за многобројне обичаје који се обављају свечано и са пуно преданости и верске смерности, дакле оно је поред профане дужности и сакрално место у служби божјој.“ (Тројановић 1990: 34). У истом контексту у овој песми дешава се контрастна моћ светлости, гасе се сва огњишта а пале бакље, које имају примарну улогу у потрази за утопљеницима. Када се не би гасила огњишта, упаљене бакље би могле да буду разумеване у том практичном значењу, међутим, гашење првих и истовремено паљење других установљава симболичну везу међу њима. У визуелном смислу у мрклој ноћи много малих извора добија пун сјај само при угашености свих осталих, нарочито, великих извора светлости. Ситне покретне ватре су се из дубоке прошлости, из незнабожачког доба, рашириле и еволуирале у паљење воштаница и кандила у хришћанству у многим приликама, а нарочито као заупокојена светлост којом се осветљава пут духу умрлог на другу страну (Исто: 228–234). Цео талог обредног наслеђа ушао је у сврсисходност песничког догађаја, једнако је важан закључак да у непосредној свести не постоји рационални антагонизам изазван разликама многобожачке и монотеистичке религије.

*Цео дан су их ѿражсили, ал нишиѿа... нишиѿа... и нишиѿа.
А сваки вириѿ и сваку чкаљциу ѿрејѿѿали су чакљама
У сумрак, у знак жалосѿи, уѿасили су оѿнишиѿа
и су ноѿ ѿумарали око реке са заѿаљеним бакљама.*

Последња, девета, строфа ове песме у *свиѿање* – када светлост многих бакљи губи сваки значај и огњиште опет постаје центар раздробљене светлости (бића), доноси срећни велеобрт. Већ смо видели да је у стваралачком поступку запетама и трима тачкама коришћена могућност интерпункцијског маркирања песничке емоције, у овој строфи се у загради истиче другоразредност наведеног садржаја за песнички догађај, а истовремено се издваја аутентично митско наслеђе обреда у виду посмртне трпезе – *гаће*. На оригиналан начин се уклапа и попуњава *духовни ѿтрадицијски ѿлан*, баш тамо где је њен срећан исход, узвишени је свршетак једне велике љубави у српској поезији – херојски крај у овом свету Војводе Пријезде и његове љубе Јелице. На месту Војводиног и Војвоткињиног метафизичког

ишчезнућа, где је Морава трострука, изронили су оваплоћени јунаци Ерићево песме.

*А у свишћење стиже у мравље село у ирућу
(де се нестиалим мравићима сиремала велика гаћа)
веси да су они виђени живи и здрави на свом слављу на уићу
Зайагне и Јужне Мораве, чак код Силаћа!*

Речи употребљене у ритуално-обредним радњама преведене у песнички говор и даље имају несмањену тежњу ка испуњењу, то се јасно види и у поређењу са писаном традицијом која настаје на предању, нпр. са негативним обредом који је садржан у магијској формули обећања Авдагине Фате да ће се удати за Наилбега Хамзића *кад Вељи Луј у Незуке сађе* (Андрић 1981: 126). Као што је познато, део свадбеног обреда се десио и у том случају, али Фата није постала снаха Мустајбега Хамзића; међутим, и млади Наилбег се томе надао једино као резултату натприродног: *и њо ће чудо једнога дана бићи* (Исто). Придавање говору магијских одлика води испуњењу изреченог, где се из лика у огледалу отелотворује фигура испред њега.

НАРУШИВОСТ ЖАНРА – НЕДЕЉИВОСТ ДУХА

Текст је написан у разлабављеној форми лирске песме за децу, римован и строфичан, са пуно одступања од строге форме. У стиховима је неједнак број слогова, при чему множина стихова има већи број слогова неголи је то у традицији српске народне и ауторске поезије (Матић 1931: 51). Већи број слогова не може се сматрати формулом забележеном код других песника где се изузетно дуги стихови, дужи од дванаест слогова, могу разделити више него једном паузом, па се, примера ради, уочава да је један такав шеснаестерац природно грађен од двоструког осмерца народне лирске песме. У овој Ерићевој песми нема чак ни правилности и устаљене употребе неке дужине стиха, никакав формални распоред стихова не постоји. У свих осам катрена проведена је укрштена рима, а у средишњој строфаиди пети стих је у слику са четвртим и другим стихом. Квалитет риме је такав да се веома лако претпоставља како је и за самог аутора, иначе вештог у слоготворју, она била од другоразредног значаја, као да је део основног музичког тона који је у другом плану. Подсећа на обавезно присуство а не претерани значај риме у говорном акту ритуалних радњи, у њима примарни значај играју друга музичка и фонолошка обележја лирике (ритам, темпо, интонација, артикулација гласова).

Изузев преломних места – динамизатора обредних радњи, типа поменутих епизеукси које нарочито носе карактер лирског певања, чак и када се нађу у епском или у драмском оквиру, све друго је приповедно изложено у виду описа једног догађаја. И по томе може да буде тачна наизглед лажна песникова назнака да се ради о причи. Међутим, овај песник има

нарочиту непосредно-интуитивну свест у којој постоје трагови сазнања преласка из једног у други жанр народне усмене књижевности на заједничким тематско-сижејним основама. „Постојање оваквих лирско-приповедних песама као једног самосталног и веома карактеристичног жанра наше народне поезије, на граници лирике и епике свакако је, међутим, могло бити подстицај у трансформисању народних прозних врста у епску поезију“ (Милошевић-Ђорђевић 1971: 364). Наша народна поезија, чији је изданак несумњиво Добрица Ерић, не познаје драмске врсте, али је инсценација незаобилазно обележје лирског, епског и епско-лирског певања, као и приповедања. У важним елементима овог песничког текста су иницијално освежена сва битна својства античке трагедије. Приповедни пасуси којима се описује неки догађај карактеристични су за античку драму стога што се њима скраћује количина текста и обично су дати као извештај гласника. Ова песма је у највећој мери извештај, односно, прича. Нарочито је карактеристична епилошка обавест о срећном крају младенаца, којом се формално нарушава јединство места, времена и радње, премда се на вишем нивоу успоставља јер их магијски повезује Троморавље, одакле стиже *весѝ да су они виђени живи и здрави на свом сѝлавићу на ушћу/ Зайагне и Јужне Мораве, чак код Сѝалаћа//*. У овом случају време је вечност а место збитија духовни простор у који се уклапа значење овог песничког догађаја.

Радњу класичне трагедије мотивационо готово увек покреће породични сукоб, баш као и у овој песми – неслагање родитеља са избором брачне сапутнице њиховог сина. Присуство катарзе је отелотворено у доживљају мрава који су били активни посматрачи (... и сви су од сѝраха очи склоѝили) приликом самоубилачког скока заручника у притоку Западне Мораве, а пуноћа прочишћења је обрнута класичном узору јер је у срећном свршетку овог случаја и представља изневерицу облика. Мрави се овде налазе у улози публике. Иначе, у античкој трагедији није обавезан тужан крај, значајнија је особина катарзичности, а завршетак може да буде срећан као и у овој Ерићевој песми. У њој још постоји и стихомитија, која је такође наслеђе античке драме и представља склоп античког питања у првом примеру епизеуксе и сувишног одговора сина на очево очајно реторско питање: *Тако! Волим је више неѝ ѝприсѝа ѝринѝеза!*

Насловом „Прича из мрављег света“ песник није декларисао жанровску припадност свог састава, одредница *ѝриѝа* односи се на догађај или извештај о догађају, док је *мрављѝ свѝѝ* презасићен симболима који упућују на умереност из мрављег и својом сумом прерастају у алегорију другог света. Јако обележје класичне драме у причи написаној у облику песме за децу, која у најсублимнијим деловима има лирски карактер, са препознатљивом ритуално-обредном основом, упућује на закључак да су за оваплоћене духовне сензације појмовне и категоријалне поделе од другоразредног значаја и изван њиховог бића. Сви трансфери из једне у другу форму никада не поништавају оно што је претходило, већ се наизменично де-

шавају процеси индивидуације и универзализације, који своју уверљивост дугују магији ритуалног обреда.

ИЗВОРИ

- Андрић (1981): Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Сабрана дела И. А, књига прва, Титоград: Побједа, Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна založba Словеније, Скопје: Мисла.
- Ерић (2007): Добрица Ерић, *Прича из мрављеи свеиша у: Од Змаја до Љубивоја*, ризница српске поезије за децу, изабрао и уредио Ненад Кебара, Крагујевац: Лира, 28–29.
- Караић (1975): *Смрти Војводе Пријезде у: Српске народне ијесме*, књига друга, Вук Ст. Караић, скупио их и на свијет издао, Београд: Нолит, 314–316.

ЛИТЕРАТУРА

- Бајбурин (1993): Альберт Кашфулович Бајбурин, *Ритуал в традиционной культуре, Структурно семантический анализ восточнославянских обрядов*, Москва: Наука.
- Ван Генеп (2005): Арнолд ван Генеп, *Обреди ирелаза, сисџемајско изучавање рийуала*, Београд: СКЗ.
- Вишеславцев (2007): Борис Вишеславцев, *Вечно у руској философији*, Београд: Логос.
- Живковић (1992): *Речник књижевних итермина*, главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Београд: Нолит.
- Златановић (2013): Сања Златановић, Бугарска свадба у етнолингвистичком кључу, Елена Семеновна Узенџа, *Болгарска свадба: етнолингвистическое исследование*, Индрик, Москва, 2010, Београд: Гласник Етнографског института САНУ, LXI (2), 187–189.
- Кебара (2012): Ненад Кебара, Афективна противречност жанра – „Крвава бајка“ Десанке Максимовић, Зборник радова са Научног скупа *Књижевности за децу и омладину – наука и насјава*, Посебна издања, књ. 15, Јагодина: Факултет педагошких наука.
- Ковачевић (2006): Иван Ковачевић, *Ван Генеп ио друји иуи међу Србима, Прилои исијорији српске еиџнолојије/анирројолојије у иоследњој чеиврџини двадесетои века*, Београд: *Еиџноанирројолошки ирблеми*, н. с, год. 1, св. 1, 81–94.
- Ковачевић (2000): Милош Ковачевић, *Сџилсџиика и ирамајиика сџилских фиџура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Лома (2005): Александар Лома, Мистерија прага, Обреди прелаза Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа, у: Ван Генеп 2005.
- Лосев (2000): Алексеј Лосев, *Дијалекџиика мийа*, Београд: Zepet Book World.
- Матић (1931): Светозар Матић, *Принџији умејџичке версификаџије српске* [II], Београд: Издање Чупићеве задужбине, Годишњица Николе Чупића, књига XL, 51–72.
- Мелетински (1983): Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
- Милошевић–Ђорђевић (1971): Нада Милошевић–Ђорђевић, *Заједничка иџемајско-сијжејна основа српскохрвајских неисијоријских ијесама и ејске итрадиџије*, Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета.
- Павличић (1986): Pavao Pavličić, *Epsko pjesništvo u: Zdenko Škreb i Ante Stamać, Uvod u književnost, Teorija, metodologija*, Zagreb: Globus, 413–439.
- Петковић (1975): Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд: Нолит.
- Супек-Зупан (1984): Olga Supek-Zupan, *Naitre, vivre et mourir. Actualité de Van Gennep. Edités par Jacques Hainard et Roland Kaehr. Musée d'ethnographie, Neuchâtel 1981*, Zagreb: Narodna umjetnost, 21, 144–148.

Топоров (1995): В. Н. Топоров, *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, исследования в области мифопоэтического, избранное, редактор В. П. Руднев, Москва: Издательская группа „Прогресс“ „Культура“.

Топоров (2010): В. Н. Топоров, *Мировое дерево, универсальные знаковые комплексы*, том 1, Москва: Рукописные памятники древней Руси, 318–381.

Тројановић (1990): Сима Тројановић, *Вайра у обичајима и живојоу српској народа*, Београд: Просвета.

Ненад Р. Кебара
Крагујевац

ДРАМА ОБРЯДА ПЕРЕХОДА В СТИХОТВОРЕНИИ «ИСТОРИЯ ИЗ МУРАВЬИНОГО МИРА» ДОБРИЦЫ ЭРИЧА

Резюме: В этой работе мы стараемся, на основе духовного родства, установить творческий поступок, посредством которого ритуальное событие, в качестве обряда перехода, превращается в ткань литературного творчества. Также мы исследуем элементы жанра литературного произведения, осуществляемого в окончательной языковой реализации. Все это мы обнаруживаем в одном только лирическом стихотворении для детей Добрицы Эрича, с назначением *история* уже в заглавии, одновременно происходящем и в драматической напряженности семейных отношений, и в классическом единстве элементов древней драмы где, в концептуальной форме, все три литературные рода являются одновременно в том же самом литературном творчестве. При этом, литературный текст всегда осуществляется в *духовной традиции* и заполняет ее.

Ключевые слова: обряд, ритуал, песня, история, классической драматургии, духовные традиции.