

Предраг С. Мирчетић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за општу књижевност и
теорију књижевности

УДК 821.411.111-13.09:398
DOI 10.46793/Uzdanica18.1.021M
Оригинални научни рад
Примљен: 26. фебруар 2021.
Прихваћен: 14. мај 2021.

ОДЛИКЕ ЕПА И ЕПСКЕ ТЕХНИКЕ НА ПРИМЕРУ *ЕПА О ГИЛГАМЕШУ*

Айстиракић: У раду се на примеру сумерско-вавилонског *Епа о Гилгамешу* представљају и објашњавају основне одлике епа као књижевне врсте, као и најважније епске технике. У првом делу рада аутор на примерима из *Гилгамеша* разматра најважније епске одлике као што су идеализовани херој, низање пустоловина (епизода) око хероја, херојев пријатељ и епска опширност. У другом делу аутор анализира епске технике попут ретардације, дигресије, епизоде, антиципације и ретроспекције у *Епу о Гилгамешу*. У завршном делу рада аутор на основу добијених резултата закључује да *Еп о Гилгамешу* представља темељ и узор целокупне епске поезије.

Кључне речи: *Еп о Гилгамешу*, еп, ретардација, ретроспекција, антиципација.

*Не хийамо несїрїљиво неком циљу
већ се са љубављу задржавамо на сваком кораку*
Фридрих Шилер, писмо Гетеу, 21. април 1797.

Назив *еп* или *епопеја*, као што је познато, потиче од грчке речи *επος* која значи „ријеч, приповијест, каткада и стих” (РКТ 1986: 171), а сам термин означава дуже приповедно дело у стиху.¹ Иако су вековима Хомерови епови, на које су се многи песници попут Вергилија угледали, схватани као „најбољи примери епске творевине” и „[о]бразак епског песништва” (Тартаља 2000: 192), нису ретки они који су основна епска обележја проналазили у „најстарије[м] књижевно[м] дел[у]”, старијем од *Илијаде* и *Одисеје*, *Старој завети*, *Веда* и *Ујанишада*, у *Епу о Гилгамешу* (Милутиновић 1999: 9). Владета Јанковић (1994: 7), на пример, пише да се Гилгамеш сматра „праизвором све епске

¹ „[О]сновно обележје епике” је „причање о догађајима” (Тартаља 2000: 192). Еп је „дужи саставак у стиховима у којему се о некој важној теми приповиједа на опширан (епски) начин” (Павличић 1986: 413).

поезије” јер се у њему „назиру све основне одређујуће особине класичне епске структуре”, „сва битна уџбеничка одређења епа као књижевног рода” као што су: 1) идеализован херој натприродних телесних и духовних моћи; 2) низање пустоловина, споредних лица и догађаја (епизода); 3) херојев пријатељ; 4) наивно одушевљење физичким светом и 5) опширност, склоност ка детаљима и карактеристична понављања.²

1) Када је о првој одлици епа реч, Гилгамеш је свакако идеализован на духовном и телесном плану, а што се види већ у уводним стиховима епа: „Све је видео он, господар земље. [...] Мудрост, као понор дубока, била му је јасна. [...] по лепоти и снази никада му нису видели равног” (*Гилгамеш* 1994: 19, 20). Штавише, Гилгамеш није представљен ни као смртник, чак ни као полубог, већ као „најповлашћенији од свих људских бића и најближи божанском: само једном својом трећином је смртник, а два трећина бог” (Милутиновић 1999: 12). Гилгамешово божанско порекло само потврђује да су „темељне одлике епске поезије вишега ранга” „натчовечанска својства и натприродно херојство” (Вишић 2003: 89).

Ову идеализовану слику протагонисте, међутим, проблематизује чињеница да Гилгамеш влада Уруком као силник и деспот: „Његове речи и говор у граду су закон” (*Гилгамеш* 1994: 20) или, како то Јан Кот (1990: 39) наглашава: „Гилгамеш је био строги тиранин. Његове жеље бејаху безграничне”.³ С тим у вези треба скренути пажњу на два тумачења Гилгамешове намере да травку која враћа младост подели са народом. Према једном тумачењу, он „травку хоће да понуди својим људима како би је они [први] пробали”, па да, ако „средство делује”, „покуша и сам”, и тада протагониста не би био „човекољубац прометејског типа”, већ би остао „тиранин с почетка епа”; према другом тумачењу, ако Гилгамеш хоће да подели травку из несебичних мотива, онда је „непросвећени силник, захваљујући спознаји људске пролазности, прерастао у хуманисту”, а јунак би се могао схватити као лик у развоју (Јанковић 1994: 11–12). Ово друго тумачење заступа, на пример, Марко Вишић. Овај аутор први знак промене у Гилгамешу препознаје у јунаковом одбијању љубавне понуде богиње Иштар, а што коментарише следећим речима: „Гилгамеш, међутим, није више незасити љубавник него човек овенчан славом

² Америчка асириолошкиња Ерика Рајнер (1982: 45) сугерисала је другачије жанровско одређење *Гилгамеша*: „*Стијев о Гилгамешу*, упркос својој слави, у много је мањој мери еп – а поготово национални еп”, како су неки учењаци хтели – него *Bildungsroman*, опис личног развоја и трагедије легендарног јунака, с којим се читалац идентифицира зато што и он, као и сви људи, губи на крају у игри са судбином и вољом богова.”

³ И Марко Вишић (2003: 105) истиче овај аспект Гилгамешове владавине: „Јунакова се самовоља посебно огледа у блудничењу, односно у насилном одвођењу жена и кћери *која с јунаком заче, с човјеком верена*.”

коју је задобио властитим трудом, што је први знак Гилгамешове оумдрености коју ће тако снажно испољити после смрти друга” (Вишић 2003: 110).⁴

2) Када је реч о другој одлици епа, епизодама, то јест пустоловинама које се нижу око главног јунака, о њима ће бити више речи касније када се буде говорило о епским техникама. За сада треба приметити да је у *Гилгамешу* приповедање остварено као „низаше мотива према начелу оног што је даље било” (Солар 2005: 192). Другим речима, *Еп о Гилгамешу* припада степенастом „склопу приповедне целине” у коме се „епизоде нижу једна за другом” (Тартаља 1994: 194). Друга два склопа називају се прстенасти и паралелни, а ове термине Иво Тартаља позајмио је из *Теорије књижевности* Бориса Томашевског (1972: 279–281). Иако се термини руског формалисте односе првенствено на роман и приповедну прозу, чини се да није велика грешка склоп *Гилгамеша* одредити као степенаст будући да се пустоловине једноставно нижу једна за другом: после сукоба са Енкидуом следи борба против Хумбабе, па савладавање небеског бика и, на крају, борба против човековог највећег непријатеља – борба против смрти.⁵ Иако се овако сагледана композиција *Епа* сјајно уклапа у дефиницију Томашевског (1972: 279): „[т]ипичан поступак везивања [епизода]⁶ је њихово [узастопно] излагање, обично нанизано око једног јунака и излагано редом временске последности”, треба скренути пажњу на специфичност композиције самог *Епа* и његовог јединства.⁷

Епови „са почетка епске традиције” „усредсређени [су] на судбину изабраног јунака”, а што „доприноси њиховом унутарњем јединству” (Тартаља 2000: 195). Ако је Хомерова *Илијада*, која се сва заснива на Ахиловом гневу, добра илустрација овог јединства, питање јединства *Епа о Гилгамешу* је донекле сложеније. Еп се „може поделити на два готово једнака дела. [П]рвих седам плоча” ређа „догађај[е] с извесном ведрином и борбеношћу” (Препрек

⁴ Ако је друго тумачење тачно, онда Гилгамеш, као ни Ахил из Хомерове *Илијаде*, не подлеже следећем правилу: „Е[п] не развија карактерне особине својих јунака (ликова); они имају од почетка до краја једнаке психо-динамичке особине” (РКТ 1986: 171). Штавише, ово правило се не може применити ни на другог најважнијег лика у делу, Енкидуа, који је „проживео све фазе људског рода, то јест невин живот у природи, живот пастира и живот у урбаној средини” (Вишић 2003: 145).

⁵ Према Вишићу (2003: 114) и Јанковићу (1994: 12–13), у епу постоје „бар четири јасно разлучиве фабуларне линије”: 1) прича о Енкидуу; 2) поход против Хумбабе; 3) прича о небеском бичу и 4) прича о путовању и трагању за бесмртношћу.

⁶ Борис Томашевски користи термин *новела*. Значење новеле, међутим, како је он одређује (проста фабула, једна фабулистичка нит, кратак ланац променљивих ситуација или с једном средишњом променом ситуација) суштински одговара значењу епизоде.

⁷ Томашевски (1972: 279) пише и да је за поступно приповедање неопходно да свака епизода или „прошири своју тематску грађу, у поређењу с оним што јој претходи, на пример: сваки нов доживљај треба да увлачи нов круг личности у поље јунаковог дејствовања, или да сваки нов доживљај јунаков буде сложенији и тежи од претходног”. Гилгамешове четири борбе се могу посматрати у градицијском кључу, у смислу да је свака следећа борба сложенија и тежа од претходне.

1991: 49) и оне представљају „типичн[у] приповест о јунаку и његовим делима” (Милутиновић 1999: 12). На то упућују и стихови које изговара сам Гилгамеш: „Пријатељу, / ми нећемо беспослено мировати у Уруку, / нећемо рађати децу у Иштарином храму, / *йоһи ћемо за йусййоловинама и јуначким делима*” [истицање П. М.] (*Гилгамеш* 1994: 31).

За разлику од првог дела у коме је је Гилгамеш типичан јунак херојског епа чије поступке покреће слава или жеља за славом: „Сви ће крајеви земље славити наша имена!” (*Гилгамеш* 1994: 42), у другом делу епа „интонација пева” се мења, јунак се среће са „новим [и највећим] непријатељем: са смрћу” (Милутиновић 1999: 12), а потрага за бесмртношћу коју покреће страх од смрти, а не жеља за славом, постаје основна тема.⁸ Стога се може рећи да еп припада и херојском епу „у којем све особине епске поезије долазе највише до изражаја, а чија је тематика од посебног значења за друштвени живот народа у некој повијесној епохи” и дидактичном епу јер је у њему уобличен „знанствено-филозофски, односно неки други поучни садржај” (Солар 2005: 197).⁹

О мешавини две врсте епа Јан Кот (1990: 39–40) је изнео следећа запажања: „О херојском епу размишљамо *Илијагом*.” „[У *Гилгамешу*] не чуди избор између смрти и славе, већ постојање страха, и то од самог почетка. Хектор, најмужевнији од свих мушкараца у смртном страху” трипут оптрчава Троју. „Због тога што се бојао можда је од свих јунака најљудскији. У целој *Илијади* само се Хектор бојао и сумњао у смисао херојства. Гилгамеш и Енкиду наговарају један другог да крену на чудовиште, намећу себи хероизам, некако против своје воље. [...] Позив хероја прихвата се без радости.” Кот (1990: 46) разлику између два дела епа пореди и са разликом између Хомера и *Сйтарој завейта*, о којој у *Мимезису* пише Ерих Ауербах (1968: 7–29): „Нарација у првих шест од дванаест плоча епа о Гилгамешу” „спада у хомеровски тип”, а „од Енкидуове смрти нагло почиње да подсећа на библијске приче”.

⁸ „Други део епа, од осме до дванаесте плоче, застрт је неком узвишеном сетом, а главни мотиви су страх од смрти и тежња за вечним животом” (Препрек 1991: 49).

⁹ Према Светозару Кољевићу (према Куленовић 1991: 157), у *Гилгамешу* постоје „два различита цивилизацијска стадија” оличена у Гилгамешу-јунаку и Гилгамешу-ходошаснику. Ова два стадија свакако одговарају двома целинама епа, херојској и дидактичкој. Твртко Куленовић (1991: 164), међутим, сматра да *Гилгамешу* не треба приступити „као класичном, хомерском епу”, дакле, херојском, већ као „идеолошком” јер почива, као и Вергилијев спев, „пре свега, на идеји”. И Јан Кот (1990: 36) истиче да је „ова херојска епика” „[и]зненађујућа” будући да је јунак на самом почетку, у уводу, представљен као „уморан”. Разлику између два дела *Гилгамеша* Станислав Препрек (1991: 49) је разумео на следећи начин: „У првом делу описан је Гилгамешов однос према спољњем свету, а у другом, његов однос према себи, према свом унутрашњем најинтимнијем бићу”. Занимљиво је да Марко Вишић (2003: 111), који критикује Кољевића и Куленовића, дословце понавља Препреков став; у првом делу дат је „Гилгамешов став према околном свету”, а у другом „однос према његовом интимном животу”.

3) Што се пријатељства као трећег обележја епопеје тиче, Гилгамеш најбољег друга стиче путем борбе: „Из жестоког сукоба [рађа] се чврсто и трајно пријатељство које ће бити пословично кроз многе векове” (Вишић 2003: 107). Није на одмет имати на уму да у другим сумерским текстовима о Гилгамешу, на пример у поеми *Гилгамеш и земља живих*, Енкиду није представљен као „пријатељ” протагонисте, већ као његов „роб” (Рајнер 1982: 42) или „слуга” (Вишић 2003: 90–92, 107; Јанковић 1994: 12).¹⁰ Енкиду у самом *Епју о Гилгамешу* на плану композиције обавља двоструку функцију. С једне стране, Енкиду свакако представља неку врсту конфидента, из чијег разговора са протагонистом публика „природним путем” сазнаје више о мисаоном и емотивном свету, то јест интимном животу Гилгамеша. С друге стране, Енкидуова смрт има функцију главне прекретнице у радњи и теми дела, будући да његовим погребом почиње друга целина епа, Гилгамешова потрага за бесмртношћу.

4) и 5) Речено је да четврту одлику епа представља наивно одушевљење физичким светом, а пету опширност, склоност ка детаљима и карактеристична понављања. Наивно одушевљење физичким светом и склоност ка детаљима могу се разумети као елементи епске опширности, док ће о понављањима бити више речи када се буде говорило о епским техникама. Иво Тартаља (2000: 193, 195) истиче да је епско казивање, за разлику од лирског које „дочарава лична расположења”, „окренуто спољашњем свету”, а као примере опширности, „епски надахнуте технике казивања”, наводи Ахилов штит из Хомерове *Илијаде*, одевање Милоша Војиновића из *Женидбе Душанове*, те Балзаков пансион Вокер из романа *Чича Горио*. Миливој Солар (2005: 192, 194) на сличан начин одређује разлику између лирике и епике; прва се служи „изрицањем”, а друга приповедањем и описивањем, а поводом детаља пише да „епска поезија дочарава читав један свијет: она редовно даје широко замишљену и детаљизирану слику живота неког народа”. Корисно је сагледати и шта Волфганг Кајзер пише о самој опширности. Кајзер (1973: 213) као битну и специфичну одлику епског поступка наводи управо „проширивање”: „Приповедач има пун преглед не само над временом које је прошло, већ и над

¹⁰ Новија тумачења, попут књиге *When Heroes Love (Када хероји воле)* ауторке Сузан Акерман из 2005. године, однос Гилгамеша и Енкидуа посматрају као „виши од пријатељског” (видети: Акерман 2005: 33–150). Наговештај могућности оваквог тумачења постоји и код Јана Кота (1990: 48) када о Енкидуу пише као о Гилгамешовом двојнику: „То двојништво се пре свега испољава у томе што су обојица смртни, а не у снази мишића или херојској увежбаности, или *мушкој љубави* [истицање П. М.]”. Старија тумачења су у односу Гилгамеша и Енкидуа препознавала првенствено сукоб културе и природе („Енкиду оличава природу, а Гилгамеш културу”; Вишић 2003: 107). Према другим интерпретацијама, Гилгамеш и Енкиду, „који се често називају ’рођеном браћом’ и ’близанцима’”, у ствари су „одрази соларног односно лунарног божанства”, а на „карактер јунака као богова Сунца и Месеца” указује и то што се у ликовним уметностима представљају са лавом, односно биком (Јанковић 1994: 13). Видети и Вишић 2003: 112, 136.

простором; све збивање о коме има да извештава стално је уплетено у један већи свет и окружено тим светом. [...] еп нуди *обилје и дубину једној свећи* [истицање П. М.].”¹¹

Као примери описивања, окренутости ка споља и детаља, то јест епске ширине у *Еју о Гилгамешу*, могу се навести дескрипција Енкидуа из I плоче („Сада он стоји сам у степи, / длакав по целом телу. / Као у жене таласа му се дуга коса, / пружа се као пшеница. / Ништа не зна о земљи и људима. / Крзница је одевен као Сумукан, бог њива и стада”) и почетак VI плоче у којој је дат кратак опис Гилгамеша после борбе са Хумбабом: „Он опра своје оружје / и осветла краљевске украсе, / очешља косу која му је падала на врат, / збаци са себе прљаво одело / и обуче чисту одећу” (*Гилгамеш* 1994: 20, 47).

И на крају, потребно је рећи нешто и о одликама самог приповедања карактеристичног за еп као књижевну врсту као што су објективност, неутралност и дистанцираност (одступање). Објективност подразумева да се догађаји излажу као „извјешће о нечему што се доиста догодило”, да се „казивање развија прије свега по логици приче, по логици слиједа догађаја”, те да је главни циљ изложити „цјелину збивања” (Павличић 1986: 415). Што се неутралности и дистанцираности тиче, Иво Тартаља (2000: 192–193) истиче да префикс *при* у самој речи приповедање „подразумева извесно држање по страни од предмета”, као да приповедач наступа „негде ’при’ догађајима”, и да је „тон епског ствараоца мање личан, мирнији, објективнији”, као да „говори са удаљености, више или мање непристрасно”. Солар (2005: 193) резонује на сличан начин: „Постоји нека дистанција између [...] оног што се приповиједа, односно описује и самог приповједача који говори о нечем што му је већ унапријед, отприје познато, а о чему он обавјештава властиту публику.” Објективности и дистанцираности епског приповедања, као и епској опширности, свој допринос свакако дају епске технике.

Епске технике је Миливој Солар (2005: 194) одредио као изражајне поступке „својствен[е]” „епској поезији” којима се дочарава такозвана епска слика света. Иако се у овом раду под епским техникама схватају првенствено приповедне, наративне технике којима се песник служи за изношење радње

¹¹ Павао Павличић другачије одређује опширност. Он је заједно са наративношћу и избегавањем напетости наводи као „особин[у] својствен[у] свим типовима епскога пјесништва”, а схвата је као присутност већег броја ликова и већег броја њихових акција у делу. Саму акцију, пак, одређује као „појављивање препреке или задатка” и „превладавање препреке односно рјешавање задатка” „у већем броју просторних и временских амбијената, што значи да постоји већи број епизода” (Павличић 1986: 415–416). О епизодама, акцијама како их још назива Павличић, биће речи касније кад се буде говорило о епским техникама.

или фабуле, требало би скренути пажњу и на две карактеристике епске поезије као што су инвокација и *in medias res*. Према Солару (2005: 195), после кратког увода „у којем се зазива помоћ богова и износи основна тема пјесме”, „дјела епске поезије” служе се „увођењем *in medias res* (латински: у ’средиште збивања’)”, то јест она износе ситуацију „већ знатно развијене радње, односно описом ситуације у којој је збивање већ близу завршетка, тј. расплета”.

Еп о Гилгамешу не почиње инвокацијом, већ „похвалом јунаку, која подсећа на краљевске натписе из сумерских храмова, и слави мудрост краља-јунака и његова градитељска постигнућа” (Милутиновић 1999: 12). О краљевским инскрипцијама Зоран Милутиновић (1999: 10) пише и следеће: „Налазили су се на киповима краљева смештеним у храмовима: краљ, који је божији заступник на земљи, преко њих је подсећао божанство на своје заслуге. Неке [од њих] нико никада није ни прочитао” јер су били намењени само „очима бога и узидани у зидове светилишта”.¹² Иако изостаје инвокација, краљевска инскрипција се може схватити као увод „(лат. *exordium*)” или „садржај (лат. *argumentum*)” који најављује „предмет што ће га пјесник обрађивати” (РКТ 1986: 171). Када је реч о поступку *in medias res*, он представља „[п]очетак који без околишања прелази на ствар, на оно што је главно” и за разлику од поступка *ab ovo*, „сместа уводи читаоца у средиште радње” (РКТ 1986: 266). *In medias res* заступљен је у *Епу о Гилгамешу*, будући да после увода – краљевске инскрипције, следи опис града Урука и главног јунака Гилгамеша, а потом песник публику уводи директно у радњу приказивањем становника који се жале боговима на Гилгамешову тиранију.

Једна од најважнијих епских техника свакако је ретардација или успоравање тока радње. Ретардација, од латинске речи „*retardatio* – успоравање” (РКТ 1986: 650–651), представља поступак по коме су још Гете и Шилер видели да се „епско песништво разликује од драмског” јер се њиме „задржава и успорава развој радње и одлаже њен исход”. Иво Тартаља (2000: 194–195) објашњава ретардацију на следећи начин – приповедач, „[у]даљавајући се од главног тока фабуле”, „каткад направи дужи или краћи излет и задржи се на појавама које, бар наоко, немају узрочно-последичне везе са основним збивањем”. Према Тартаљи, различити начини удаљавања пажње „од средишњег догађаја”, као што су засебне приповетке, доживљаји споредних лица, описна партија или дужи коментар, „на свој начин” подржавају „привлачност [главне] приче” (Тартаља 2000: 195). Павличић (1986: 428) пише да се проблем „главне радње и паралелних мотива” решава „системом ретардације”, то јест низом других, секундарних радњи које „с главном радњом нису у особито чврстој вези”, а „главна задаћа” им је да „темељну радњу испреки-

¹² И тема краће песме о Гилгамешу насловљене *Гилгамеш и земља живих* „подсећа на намену месопотамских краљевских инскрипција” „које владари остављају за собом ради сећања” и „у којима се слава владара изводи из његовог јунаштва и градитељске активности” (Милутиновић 1999: 11–12).

дају и успоре”, при чему „[м]ања удаљавања од основнога фабуларног тока” назива „*дигресијама*, а већа *еџизогама*”. Будући да се као најважнији облици ретардације обично наводе дигресија, епизода и понављање (Солар 2005: 195; РКТ 1986: 651), у даљем тексту ћемо се позабавити овим трима формама успоравања фабуле.

„Дигресија (према латинском *digressio*, удаљавање од предмета) успорава приповиједање збивања на тај начин што прекида нит излагања дужим описом неког предмета, особе или догађаја који не улази изравно у континуирани приказ темељне фабуле” (Солар 2005: 195). Као примери дескриптивне дигресије, описне партије како би то рекао Тартаља, у *Еџу о Гилгамешу* могу се навести, осим већ поменутих описа Енкидуа и Гилгамеша, и опис града Урука („Високо као брег диже се свети храм / у утврђеном граду. / Чврсто, као туча, лежи насути темељ. / Под заштитом узвишене куће, / у којој пребива бог неба, / далеко се пружа житница града, / прекрасно спремиште”), Хумбабе („Шапе је имао као лав, / а тело покривено бронзаним љускама, / на ногама јастребове канце, / на глави рогове дивљег бика, / а реп и уд расплођавања завршавали се змијском главом”) и Врта богова („У бујној пуноћи стоје кедрови, / на дрвећу блистају племенити драгуљи. / Као морска трава пружа се под дрвећем / зелени смарагд. / Драго камење цвета овде као трње и чичак. / Сафир је семе плода”) (*Гилгамеш* 1994: 19, 46, 69).

Епизоду, као други облик ретардације, Солар (2005: 195) дефинише на следећи начин: „Епизода (према грчком [ἐπεισόδιον], придолазак, додаток, уметак) већа је тематски заокружена дигресија, таква дигресија која се може издвојити из цјелине дјела, а да се при томе сачува њена властита цјеловитост почетка, средине и завршетка.” Епизода у овом значењу свакако одговара ономе што је Иво Тартаља назвао засебна приповетка, а као пример се може навести Утнапиштимова прича о потопу (XI плоча).¹³ Важно је нагласити да сам термин *еџизога* има два значања. Епизода као дигресија представља „онај догађај или део радње који није довољно и значајно повезан са широм целином књижевног дела у којем се појављује” (РКТ 1986: 182). О епизоди као дигресији Солар (2005: 195–196) пише и да „[у] неким изразито великим епским дјелима епизоде нарастају до готово потпуно самосталних књижевних дјела”, а као пример наводи староиндијски еп *Махабхарата*. Као пример епизоде у овом смислу свакако се може разумети и читава III плоча из *Еџа о Гилгамешу* будући да се главни ток радње, борба против Хумбабе, прекида, а текст посвећује ономе што Тартаља означава као доживљај споредног лика, у случају *Гилгамеша* – Енкидуовом бекству у степу. Међутим, епизода може означавати и онај „догађај или део” „радње који представља мање или више

¹³ Иако прича о потопу „својим обимом, и уметничком елоборацијом”, те сличношћу са потопом из *Библије*, представља важну тему, она је формално гледано, „[п]о месту које заузима у структури пева” „само епизода” (Куленовић 1991: 167). Видети и: Препрек 1991: 50.

заокружену наративну целину, смисаоно повезану са широм целином” (РКТ 1986: 182). Епизода у овом смислу би се односила на оне пустоловине које се нижу око хероја епа као што су Гилгамешове борбе са Енкидуом, са Хумбабом и са небеским биком.

Када је о епским понављањима реч, Солар (2005: 196) пише да су она „средство успоравања”, „али и средство повезивања између појединих дијелова епског пјесничког”, те да се понављају поједине ријечи и гласови, али и поједини стихови и групе стихова, чак и читаве ситуације”. Јан Кот (1990: 38) о понављањима у *Гилгамешу* запажа следеће: „Епски ток је тром и пун понављања као код Хомера.” Према Твртку Куленовићу (1991: 160), репетитивни ритам Гилгамешовог туговања може бити доказ везе спева „са фолклором, са праизвором поезије у ритуалном јединству речи, покрета и музике” и, за разлику од Јана Кота, он сматра да понављања, бар не „у тако приметном облику”, немају Хомерови епови *Илијада* и *Одисеја* и индијски спевови *Махабхарита* и *Рамајана*. Према Марку Вишићу (2003: 135), „[р]ефрен, паралелизам и формуле јесу особине *Епа* којима аутор *Епа* постиже велики естетски учинак, док се ритмички ефект у *Епу* постиже варијацијама образаца понављања”.

Од бројних случајева понављања у *Гилгамешу*, као пример репетиције појединих речи и стихова може се навести опис протагонисте као „човека бола и радости” и разговор Гилгамеша са збором жена после савладавања небеског бика „Ко је леп међу мужевима? / Ко је диван међу ратницима?” // „Гилгамеш је леп међу мужевима! / Гилгамеш је диван међу ратницима!” (*Гилгамеш* 1994: 20, 26, 52–53). Као понављање групе стихова могу се навести речи којима се становници Урука жале богу неба на Гилгамешову страховладу, а које понављају стихове којима је певач претходно описао главног јунака („Не пушта љубавницу њеном драгом, / Ни кћерку јунака њеном мужу”) и опис борбе двојице јунака који понавља стихове из Гилгамешовог сна: „Тада сам га стиснуо као жену, / преврнуо тако да сам лежао на њему” (*Гилгамеш* 1994: 20, 27, 30). Као понављање читаве групе стихова, па и ситуације, може се навести низ Гилгамешових дијалога са ликовима које среће на путу до Утнапиштима, са ловцем, са људима-шкорпионима, са Сидури Сабиту, са Ур-Шанабијем и, на крају, са самим Утнапиштимом. На пример, питање: „Зар нећу и ја морати да се смирим као он и да не устанем довека?” поновљено је неколико пута у разговорима са ловцем, са Сидури Сабиту и са Ур-Шанабијем (*Гилгамеш* 1994: 62, 63, 73, 77).

Као посебну врсту понављања, Солар (2005: 196) наводи градицију, „варијациј[у] основних ситуација или израза који се незнатно мијењају и употпуњују све новим и новим појединостима”. Као пример градиције могу се навести Енкидуови снови, будући да „један за другим, представљају репетитивне ритмове појављивања теме смрти, сваки пут за нијансу појачане” (Куленовић 1991: 160). Као пример градиције може се навести и само последњи Енкидуов сан с почетка VII плоче у коме јунак описује како га је

зграбио орао, однео високо, а потом испустио да се размрска о тло. Описујући лет у висину, Енкиду приповеда како му земља и море који леже испод њега изгледају све мањи и мањи, прво као „брег” и „мала вода”, потом као „врт” и „речица” и, на крају, као „каша од брашна и валов за воду” (*Гилгамеш* 1994: 55). Имајући у виду сличност термина *трагација* и *климакс*, да први означава „фигуру поступног појачавања изражаја”, а други фигуру „у којој се речи и изрази нижу по интезитету значења”, онда би дати пример, Енкидуов сан, „создан од репетитивних ритмова” (Куленовић 1991: 160), заправо представљао пример антиклимакса будући да су речи „поредане по опадању интезитета” (РКТ 1986: 225, 336).

И на крају, у посебну врсту понављања спада репетиција не речи, стихова или ситуације већ мотива, а за пример се могу узети стихови који понављају границу између људског и божанског, пролазног и вечног, смртног и бесмртног. Први пут Гилгамеш ову опомену чује пењући се са Енкидуом на Брег богова након савладавања Хумбабе. Од тог наума их одвраћа Ирнина, „богиња чуварица Брега богова” (*Гилгамеш* 1994: 107) следећим речима:

Вратите се! Свршено је ваше дело.
[...]
На Свето брдо где станују богови,
не може се успети ниједан смртник.
Онај који погледа у лице боговима
мора умрети! (*Гилгамеш* 1994: 46)

На путу до Утнапиштима, Сидури Сабиту, „богиња Стабла живота и чуварица улаза у Врт богова” (*Гилгамеш* 1994: 107), поред „хедонистичк[е] препорук[е] да треба до краја уживати у ономе што је човеку на овом свету дато” (Јанковић 1994: 15), Гилгамешу казује и следеће стихове:

Гилгамешу, куда журиш?
Живот који тражиш нећеш наћи.
Кад су богови створили људе,
смрт су одредили за њих,
а живот задржали за себе. (*Гилгамеш* 1994: 73)

Завршни акорд на крају даје, наравно, сам Утнапиштим:

Богови и људи имају различите судбине. [...]
Човеку није одређен вечни живот.
Смрт је страшна,
сваком животу она поставља циљ. [...]
Не личи ли једно другом
новорођено дете и смрт?
Зар нису обоје обележени знацима смрти? (*Гилгамеш* 1994: 81)

„Утнапиштим, који је преживео потоп, оуглао је на велику равнодушност богова. Зна да је све људско и земаљско пролазно” (Кот 1990: 50).

Волфганг Кајзер (193: 249–250) у *Језичком уметничком делу* пише: „Приповедачева слобода огледа се у већини случајева и у томе што овај преокреће временски распоред”, и она је „најтешње повезана са његовим широким прегледом над стварима и његовим ’свезнањем’”. И Миљивој Солар истиче важност времена за схватање приповедања. За разлику од описивања које ниже мотиве „према закону асоцијације по мјесту односно по сличности”, приповедање ниже догађаје „на такав начин што обухваћа њихов слијед у времену: оно ’иде’ од почетка до краја неког збивања” (Солар 2005: 192). Ретроспекција и антиципација, које ни Тартаља ни Солар у својим теоријама књижевности не помињу експлицитно, свакако се могу схватити као епске технике временског изокретања. Тартаља (2000: 193) пише да се одстојање (дистанца) „својствено класичном епском песништву” заснива „и на извесној удаљености у времену” и да „приповедач наступа као носилац знања о стварима са којима жели да упозна” публику. У наставку он пише да приповедач може да „распоредује повест” „држећи се хронолошког реда”, али и да „*може да наговештава оно што ће тек наступи или да се накнадно враћа у даљу прошлост*” [истицање П. М.], другим речима, да се служи антиципацијом и ретроспекцијом. Ове две технике нису карактеристичне, наравно, само за епопеју, већ се као приповедне стратегије користе и у другим облицима епике попут романа или приповетке, а као пример се може навести одломак из Андрићеве *Проклеће авлије* који преноси сам Иво Тартаља (2000: 193) – прича фра-Петра „могла је да се прекида, наставља, понавља, *да казује ствари унајред, да се враћа уназад* [истицање П. М.], да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја”.

Ретроспекција, термин састављен од латинских речи *retro* („уназад”) и *spectare* („гледати”), означава представљање догађаја/дживљаја у епу и роману, али и драми, „који су се одиграли пре оног тренутка радње у којем се саопштавају” (РКТ 1986: 654). Џералд Принс (2011: 173) у *Наратолошком речнику* не дефинише одредницу *рејроспекција* већ наводи њој синонимне термине као што су *осврћ*, *окрећ*ање *уназад*, *флешбек* и *аналепса*. Аутор исто тако не одређује ни термине *осврћ* и *окрећ*ање *уназад*. Што се флешбека тиче, Принс (2011: 173, 19) пише да се термин „најчешће користи у вези с филмском наратијом”, а *аналепса* одређује као „враћање у прошлост у односу на ’садашњи’ тренутак” и као евокацију „једног или више догађаја који су се десили пре ’садашњег’ тренутка”. Принс (2011: 19) као пример *аналепсе* наводи следећу реченицу: „Џон је побеснео и, премда се пре много година зарекао да никада неће губити главу, почео хистерично да урла.”

Најпознатији пример ретроспекције или *аналепсе* у *Еју о Гилјамешу* представља свакако XI плоча која садржи Утнапиштимову причу о потопу.

Занимљиво је да је ова важна тема заправо антиципирана на почетку дела у уводном стиху: „Донео је вести из времена пре великог потопа” (*Гилгамеш* 1994: 19). Као други пример ретроспекције може се навести, условно речено, епски каталог Иштариних „срамотн[их] дела” и љубавника (бог пролећа Тамуз, пастир, лав, коњ, старешина пастира и Ишулану, вртлар бога неба) којим Гилгамеш одбацује љубавну понуду богиње љубави (*Гилгамеш* 1994: 48–49), док се као пример аналепсе на нивоу реченице могу навести речи којима Сидури Сабиту одвраћа протагонисту од потраге за вечним животом: „Кад су богови створили људе, / смрт су одредили за њих, / а живот задржали за себе” (*Гилгамеш* 1994: 73).

Џералд Принс (2011: 19) пише и о подсећањима или повратним аналепсама које „изнова казују већ поменута ранија збивања”. Понављања о којима је већ било речи, попут дијалога које Гилгамеш води са другим јунацима, могу се схватити и као примери повратне аналепсе. Неко би могао, додуше, приметити да се дијалoшка форма не може посматрати као приповедна или епска техника. Важно је стога направити разлику између тога да ли јунак у дијалогу или монологу саопштава своје мисли и осећања или догађаје. У поменутим Гилгамешовим дијалозима постоје делови у којима херој говори о свом интимном свету, а као пример се може навести већ наведено питање-зeбња које мучи протагонисту: „Зар нећу и ја морати да се смирим као он / и да не устанем довека?” (*Гилгамеш* 1994: 62, 63, 73, 77). Иако ови делови спадају у оно што Солар (2005: 192) одређује као „изрицање мисли”, важно је имати на уму да „чак ни преовладавајући директни говор не прикрива чињеницу да је у епској сцени ипак приповедач тај који све обликује и нијансира, да се таква сцена приповеда а не приказује” (Кајзер 1973: 218). Дијалoшка понављања у којима, пак, Гилгамеш излаже догађаје, то јест приповеда – „пантера степе, Енкидуа, мога пријатеља, / који је све учинио / да се успнемо на Брег богова, / да ухватимо и убијемо чаробног бика, / да савладамо Хумбабу на Брегу богова” (*Гилгамеш* 1994: 61, 72, 76) – пример су повратних аналепси или подсећања.

Када је о антиципацији реч, сама реч потиче од латинске речи *anticipatio* која значи „узимање унапред, предупредивање” (РКТ 1986: 27). У Нолитовом *Речнику књижевних ѿтермина* (1986: 27, 609) није дата њена дефиниција, већ дефиниција пролепсе као њеног синонима: 1) „[а]нтиципација субјекта споредне реченице у претходној, главној реченици” и 2) „описивање појава које које тек треба да се догоде као да су се већ догодиле”. За потребе овог рада од веће је користи дефиниција коју предлаже Џералд Принс. Принс (2011: 20–21) антиципацију дефинише као поступак који „одводи у будућност у односу на ‘садашњи’ тренутак (или тачку у којој се прекида хронолошко приповедање низа догађаја да би се отворио простор за антиципацију)”, а као њене синониме наводи *flashforward*, анахронију и превремену опаску. Примере антиципације или пролепсе свакако представљају три Енкидуова

сна који наговештају смрт самог јунака, као и Гилгамешов сан о борби са Енкидуом чије значење хероју тумачи мајка Ришат. Будући да је дат пример ретардације на нивоу само једне реченице, треба то исто урадити и за антиципацију – пример је следећи стих: „Друг ће ти бити у борби, / биће ти пријатељ” (*Гилгамеш* 1994: 27).

Према Кајзеру (1973: 244), који не користи термин антиципација већ „тумачење унапред (*Vorausdeutung*)”, „тима што се већ унапред казује оно што је будуће” не руши се нужно напетост у погледу развојног тока. Ово заиста важи за све примере антиципације у *Еју о Гилгамешу*, почевши од краљевске инскрипције у којој је наговештена прича о потопу. Осим тога, када Кајзер (1973: 245) наглашава да *Vorausdeutung* има главну функцију да пружи „живо осећање за јединство и за компактност песничког света”, онда је тешко не сложити се са следећом оценом. У стиховима првог Енкидуовог сна: „Сам сам се супротставио некоме јаком. / Лице му је било мрачно као ноћ” (*Гилгамеш* 1994: 35) може се препознати не само „наговештај” будуће радње, дакле антиципација, него и увођење главне теме дела, теме смрти која ће у другом делу епа постати „главна и безмало једина тема” (Куленовић 1991: 158–159). Главна тема дела *Еју о Гилгамешу*, смрт и страх од ње, захтева, наравно, посебну студију, а требало би јој приступити не само из угла науке о књижевности, већ и на основу историје културе, упоредне религије и митологије.

У раду смо на примеру сумерско-вавилонског *Еју о Гилгамешу* представили и објаснили најважније одлике епа као књижевне врсте, као и најбитније епске технике. У првом делу рада размотрили смо на примерима из *Гилгамеша* карактеристике епа као што су идеализовани херој, низање епизода око хероја, херојско пријатељство, епска опширност и епска понављања. У другом делу текста анализирали смо *Еју о Гилгамешу* на основу епских техника попут ретардације, дигресије, епизоде, антиципације и ретроспекције. Из свега наведеног може се закључити да *Еју о Гилгамешу*, најстарије књижевно дело на свету, поседује све битне одлике епа као књижевне врсте, те да представља темељ и узор свеколике епске поезије.

ИЗВОРИ

- Гилгамеш (1991): *Gilgameš: sumersko-vavilonski ep*, Сарајево: „Veselin Masleša”.
Гилгамеш (1994): *Гилгамеш: сумерско-вавилонски еј*, Београд: Књига-комерц.
Гилгамеш (2003): *Гилгамеш, сумерско-академски еј о Гилгамешу*, Београд: Издавачка кућа „Драганић”.

ЛИТЕРАТУРА

Акерман (2005): S. Ackerman, *When Heroes Love*, New York: Columbia University Press.

Ауербах (1968): Е. Ауербах, *Mimesis, prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, Београд: Nolit.

Вишић (2003): М. Вишић, Сумерско-академски *Еп о Гилгамешу*, у: *Гилгамеш, сумерско-академски еп о Гилгамешу*, Београд: Издавачка кућа „Драганић”, 87–160.

Вишић (2016): М. Вишић, Сумерско-академски *Еп о Гилгамешу*, *Мајинца црногорска*, бр. 68, 391–482, <http://www.maticacrnogorska.me/matica68.html> [12. 12. 2020.]

Јанковић (1994): В. Јанковић, На праизговору епског песништа, у: *Гилгамеш: сумерско-вавилонски еп*, Београд: Књига-комерц, 7–15.

Кајзер (1973): В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд: Српска књижевна задруга.

Кот (1990): Ј. Kot, *Kameni potok*, Београд: Književne novine.

Куленовић (1991): Т. Kulenović, Gilgameš, poema о smrti, у: *Gilgameš: sumersko-vavilonski ep*, Сарајево: „Veselin Masleša”, 157–168.

Милутиновић (1999): З. Милутиновић, *Еп о Гилгамешу*, у: *Општинска књижевност, изабрана тичмења*, прир. Зоран Милутиновић, Београд – Крагујевац: Филолошки факултет – ИДП „Нова светлост”, 9–14.

Павличић (1986): Р. Pavličić, Epsko pjesništvo, у: *Uvod u književnost*, ur. Zdenko Škreb, Ante Stamač, Zagreb: Globus, 411–439.

Препрек (1991): S. Preprek, Na tragu rane kulture, у: *Gilgameš: sumersko-vavilonski ep*, Сарајево: „Veselin Masleša”, 5–54.

Принс (2011): Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Београд: Službeni glasnik.

Рајнер (1982): Е. Reiner, Mezopotamska književnost, у: *Povijest svjetske književnosti*, knj. 1, Zagreb: Mladost, 35–52.

РКТ (1986): *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković, Београд: Nolit.

Солар (2005): М. Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.

Тартаља (2000): И. Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Томашевски (1972): Б. Томашевски, *Теорија књижевности, њоеџика*, Београд: Српска књижевна задруга.

Predrag S. Mirčetić

University of Belgrade

Faculty of Philology

Department of General Literature and Literary Theory

CHARACTERISTICS OF EPIC POEMS AND EPIC TECHNIQUE ON THE EXAMPLE OF THE *EPIC OF GILGAMESH*

Summary: The paper presents and explains the basic features of the epic as a literary genre, as well as the most important epic techniques, on the example of the Sumerian-Babylonian *Epic of Gilgamesh*. In the first part of the paper, the author uses examples from the *Epic of Gilgamesh* to discuss the most important epic features such as the idealized hero, a series of adventures (episodes) around the hero, the hero's friend and epic extensiveness. In the second part, the author analyzes epic techniques such as retardation, digression, episode, anticipation and retrospection in the *Epic of Gilgamesh*. In the final part of the paper, the author concludes on the basis of the obtained results that the *Epic of Gilgamesh* represents the foundation and model of the entire epic poetry.

Keywords: *Epic of Gilgamesh*, epic, retardation, retrospection, anticipation.